



Cantigas do Mar de Vigo

XUNTA DE GALICIA

Títulos publicados:

1. Lembranza de Ramón Piñeiro. *Catro discursos*
2. Aturuxo. *Revista de Poesía e Crítica*
(Edición facsímile, Ferrol 1952-1960)
3. A Filosofía Krausista en Galicia
4. *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*
5. *Guía de alimentación*
6. *Refraneiro galego da vaca*
7. *O Padre Feixoo, escolástico*
8. Alba. *Hojas de poesía. Follas de poesía.*
(Edición facsímile, A Coruña, 1948 - Vigo, 1956)
9. Posío (Edición facsímile, Ourense 1945-1946)
10. Hamlet e a realidade cunqueirana
11. *Repertorio bibliográfico da lingüística galega*
12. Gelmírez. *Hojas de otoño a primavera.*
(Edición facsímile. Santiago de Compostela,
1945-1946)
13. Plumas e Letras en "La Noche" (1946-1949)
14. *Informe de Literatura 1995*
15. Terra, Mar e Lume
16. Castelao, humorista
17. Posío. Arte y Letras
(Edición facsímile. Ourense, 1951-1954)
18. Poética da Novela de Autoformación
(O Bildungsroman galego no contexto
narrativo hispánico)
19. Lírica Profana Galego-Portuguesa.
20. La Noche. Suplemento del sábado.
(Edición facsímile. Santiago de Compostela,
1949-1950)
21. O pensamento rexeneracionista de Eloy Luis André
(Do Europeísmo ó Galeguismo)
22. A Cruz do Salgueiro e outros relatos
Narrativa recuperada
23. EUROMOSAIC. Producción e reproducción dos
grupos lingüísticos minoritarios da UE
24. Ramón Piñeiro (Vídeo-Libro).
25. *Informe de Literatura 1996*
26. A lira de Elfe. A Reina Loba e outros relatos
27. Baixo do alpendre e outros relatos
28. RESOL (Edición facsímile, Galicia, 1932-1936)
29. CRISTAL (Edición facsímile, Pontevedra, 1932-1933)
30. Actas do I Coloquio Galego de Fraseoloxía
31. Paja Brava de El Viejo Pancho
e outras obras de José A. y Trelles
32. Filmografía Galega. Longametraxes de Ficción
33. Obra narrativa en galego de Heraclio Pérez Placer

O g'mis fes esse dia
Andar p' m'my coitado
Chegou mora seu mandado
A madre p' sea traria
Leixedemho hir veer

Poys el soy datal necura
Q'soffren cu' myto mal
P' m'ere no lhi val
Triha madre e p'mesura
Leixedesmho hir veer

Ensergy p'el coitada
Poys el e p'mi coitado
Se deds aiades grado
Madre be' auenturada
Leixedesmho hir veer

Hy eu madra sa momeda me cnydey
Q'uccoso meu amigur no' soy hi
Por mui fremosa q' Triste me pty
E dixeu comong agora drey
Poys hy no' ue' sey hnhare
Por mi se perder q' n'calhi fiz be

Quaden asa momeda fni
E no' vi meu amigo co' q'q'sa falar
A my grà sabor nas ribeyras domar
Sosprey no' coraco e dixassy

Poys hi no' ue'
Depoys q' fiz na ermida orago
E nomi og mi q'ria grà be
Co' grà pesar filhouxi megrà Triste
Edizeu logassy esta razo
Poys hi no' ne'

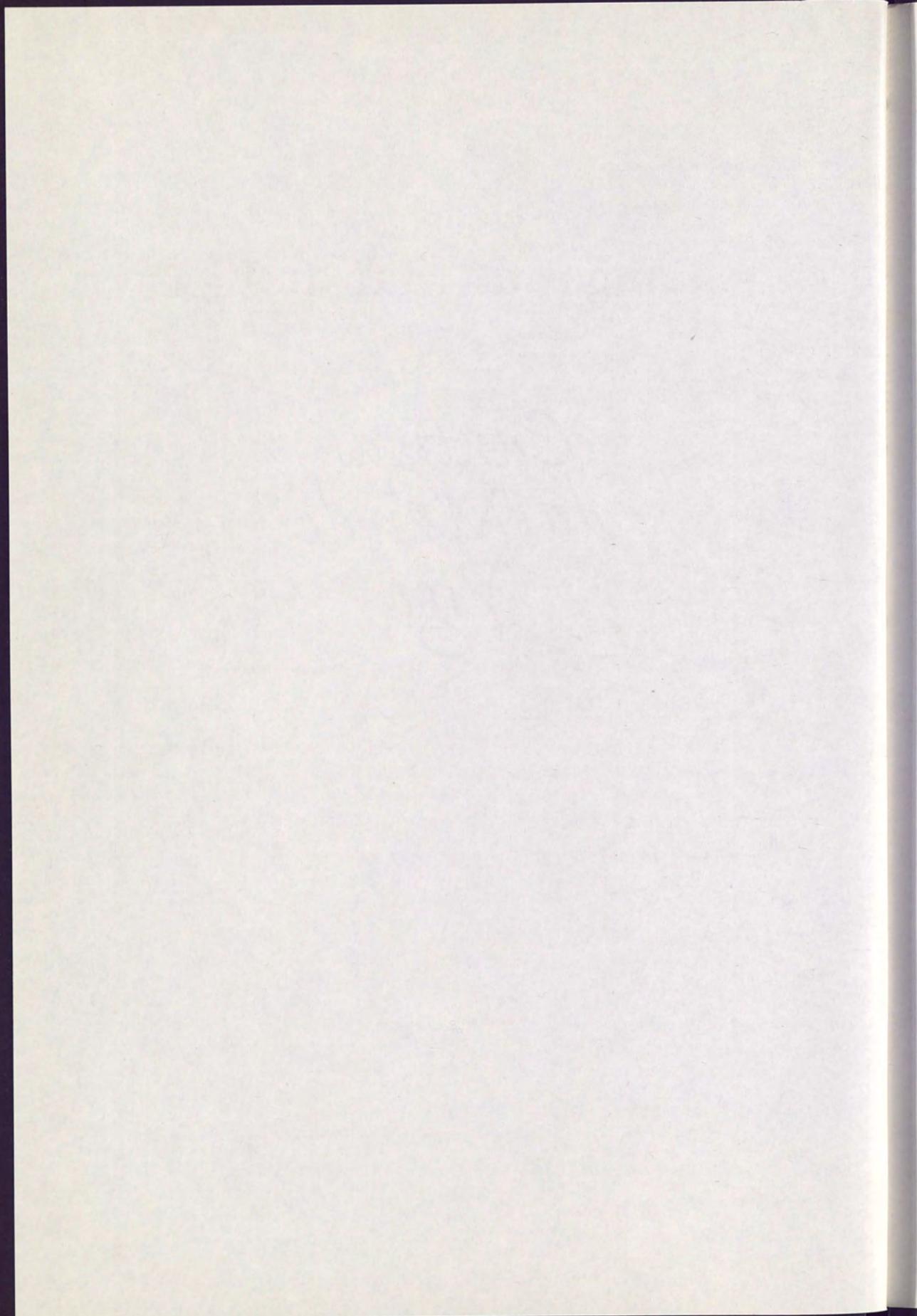
Cantigas do Mar de

Vigo Poys mbaq're no' jodedes diz
Bida aiades comigo lezer
Ole nomi mencader

Serey nosque sa momeda do mar
Na ermida se mbo ds' agsar
Ole nomi

Martim de grizo
O mo' uyo coytada madre por meu am
Camenyuu mandado q' se uay no' ferido
E por el uyo coytada

Como uyo coytada
Tradhe p' meu amigo
Camenyuu mandado
Dse uay no' fassado



Cantigas do Mar de Vigo

*Edición crítica das cantigas de
Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*

Antonio Fernández Guiadanes
Fernando Magán Abelleira
Ignacio Rodiño Caramés
María Rodríguez Castaño
Xosé Xabier Ron Fernández
María del Carmen Vázquez Pacho

Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Santiago de Compostela
1998

O Pergamiño Vindel reproducése por cortesía de *The Pierpont Morgan Library*, Nova Iorque. M. 979, fol. 1v-2r.
© THE PIERPONT MORGAN LIBRARY

O Cancioneiro da Biblioteca Nacional reproducése por cortesía da Biblioteca Nacional de Lisboa, cod. 10991, fols. 179r, 267v-268r, 269r-270v.
© BIBLIOTECA NACIONAL, LISBOA

O Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana reproducése por cortesía da Biblioteca Vaticana, cod. Vat. Lat. 4803, fols. 70r, 138r, 139v-140r.
© BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

O Cancioneiro da Bancroft Library reproducése por cortesía de *The Bancroft Library*, Berkeley, MS. UCB 143, vol. 131, fols. 96r, 196rv, 197v-199r.
© THE BANCROFT LIBRARY

Edita:

Xunta de Galicia
ConSELLERÍA de Educación e Ordenación Universitaria
Dirección Xeral de Políticas Lingüísticas

Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Coordinador científico:
Constantino García

Director Técnico de Literatura:
Anxo Tarrío Varela

Director Técnico de Lingüística:
Guillermo Rojo Sánchez

Diseño e maquetación: pichel hnos. *Imprime:* euroGráficas, s.l.
ISBN: 84-453-2237-0 Depósito Legal: C-1354/98

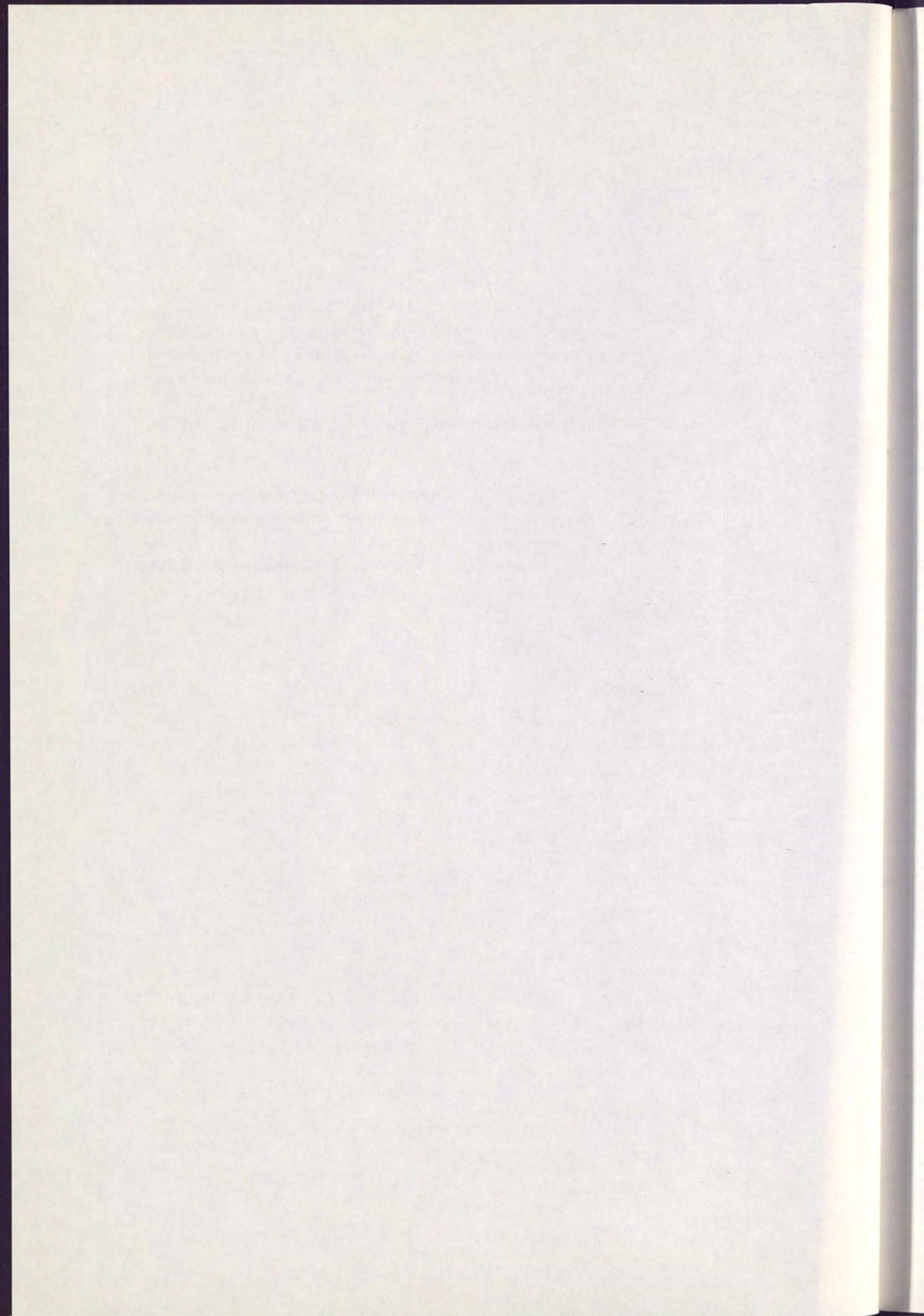
Santiago de Compostela 1998

*Los poemas son objetos verbales inacabados e inacabables.
No existe lo que se llama “versión definitiva”: cada poema es
el borrador de otro, que nunca escribiremos...*

Octavio Paz, *Libertad bajo palabra*, “Advertencia” á 4^a ed.

*tertium et quartum, quia maiora sunt,
puto esse in aliud tempus differenda*

Cicerón, *De natura deorum*, 2,1,3.



Un ano máis a Xunta de Galicia participa na iniciativa cultural que promove a Real Academia Galega dedicando o *Día das Letras Galegas* a un dos persoeiros que tanto fixeron polo engrandecemento e afianzamento das nosas raíces. Esta participación concrétase, como vén sendo habitual, na declaración oficial de que, ó longo de todo o ano, se homenaxee a figura elixida pola institución académica. Deste xeito, o presente 1998 é o *Ano de Mendiño, Johán de Cangas e Martín Codax*, tres representantes dunha das épocas más vigorosas e importantes da Literatura Galega, a medieval. Con estes tres xograres, xunto co resto de xograres e trovadores, dá comezo o cultivo literario da lingua galega (ou galego-portuguesa, como se denomina a lingua desta época, común ás dúas marxes do río Miño). O prestixio que adquiriu foi tal que se converteu na única lingua apta para a expresión lírica, empregada tanto por autores galego-portugueses como por autores de toda a Península e mesmo estranxeiros.

A celebración deste ano é un tanto peculiar, xa que son tres e non un os festexados. Tres autores vinculados polo fermoso “mar de Vigo”, lugar que lles inspirou os versos más difundidos dentro e fóra das nosas fronteiras. Tres autores dos que moi pouco coñecemos da súa vida, tan só o seu nome, a súa escasa obra literaria e que deberon vivir a mediados do século XIII.

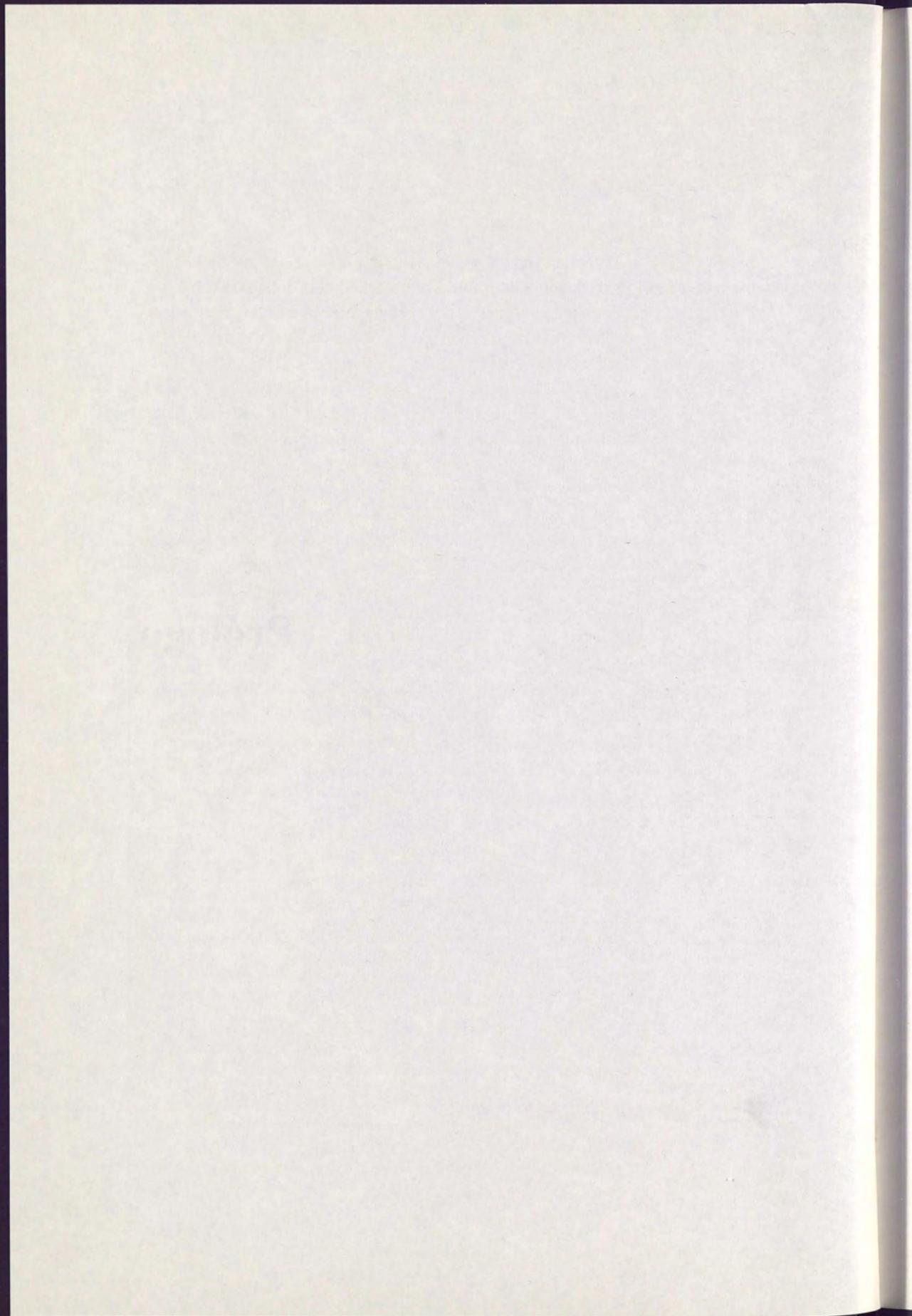
Ó longo de todo o ano sucedérónse actos e viron a luz diversas publicacións que tiñan como obxectivo difundi-la figura e a obra destes tres xograres, así como o ambiente no que se moveron. O punto álxido desta commemoración foi, como desde hai 35 anos, o día 17 de maio. Por entón, a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria editou diversas publicacións e unidades didácticas nas que se daba a coñece-la obra dos escritores homenaxeados, logo enviadas a tódolos centros de ensino. Foi tamén por aquelas datas cando a Consellería, a través do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, presentaba a Base de Datos *MedDB*, accesible desde Internet, realizada pola Sección Medieval, xunto co Equipo Informático, de dito Centro. Hoxe, o mesmo equipo de investigadores, baixo a dirección da profesora Mercedes Brea, ofrece un rigoroso traballo de edición crítica das

composicións de Mendiño, Johán de Cangas e Martín Codax. Nel podemos atopar unha posta ó día dos estudos realizados con anterioridade sobre estes tres autores, pero tamén novas e interesantes aportacións no que atinxe a aspectos biográficos, codicolóxicos, literarios, lingüísticos e rimáticos das once cantigas de amigo.

Esta obra que agora teñen nas súas mans, servirá, sen dúbida, para a chegarnos algo máis á nosa tan rica lírica medieval. Por iso, desde a Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, estamos dispostos a seguir promovendo e patrocinando futuras investigacións filolóxicas que, como a presente, nos axuden a coñecer mellor as raíces da nosa lingua e literatura galegas.

Celso Currás Fernández
Conselleiro de Educación e Ordenación Universitaria

Prólogo



A decisión da Real Academia Galega de dedica-lo Día das Letras Galegas correspondente ó ano 1998 ós trobadores da ría de Vigo (Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax) despertou un grande interese por achegarse a ese mundo tantas veces esquecido no que se desenvolveu unha produción poética de enorme repercusión nos reinos occidentais da Península Ibérica¹.

Tense destacado moitas veces o feito de que a corte real de Alfonso X (e non só esa, por suposto) cantase en galego², pero non sempre se ten en conta, ademais, que esa poesía lírica non era un fenómeno illado, senón perfectamente integrado (aínda que non estea exenta de elementos autóctonos) nun código poético europeo coñecido como *fin'amor*, “inventado” no sur de Francia, en lingua d’oc, pero propagado rapidamente ás zonas limítrofes, que antes ou despois o foron adaptando ás súas propias linguas³, pero sen romper esa comunidade da que participan tanto os *trobadores* occitanos como os *trouvères* oitánicos, os *Minnesinger* alemáns e os trobadores galego-portugueses, e á que logo se unirían os poetas da escola siciliana (que xa efectúan o divorcio entre poesía e música) e mesmo, como última derivación importante, os *stilnovistas* toscanos.

Tamén se esquece con frecuencia que a lírica trobadoresca foi creada para ser cantada, é dicir, que aúna texto e música de modo indisoluble. E pode entenderse ese esquecemento se pensamos que os cancioneiros galego-portugueses só transmitiron o texto, aínda que o *Cancioneiro da Ajuda*⁴ reservou o espacio preciso para a notación musical na primeira estrofa⁵. Pero, ó figurar Martin Codax entre os autores esco-

¹ Lembremos que tanto Navarra como Aragón-Cataluña tiñan nesa época máis relación en ocasións con Provenza (recollendo nesa designación todo o Midi galorrománico) e co resto de Francia que con Castela-León. O seu proceso expansivo (primeiro dentro do esforzo bélico da Reconquista, máis tarde por outros motivos) tendía cara ó Mediterráneo (é dicir, ó leste), deixando o sur peninsular (a partir de Murcia –e mesmo desde un pouco máis ó norte–, pola costa levantina) para os castelán-leoneses.

² Ou galego-portugués, que é a denominación máis aceptada para esa *koiné* trobadoresca que non presenta diferencias lingüísticas apreciables con respecto á que se empregaba, por exemplo, na corte do seu neto, o rei Don Denis de Portugal.

³ Posiblemente os que máis tardaron en efectuar ese cambio de lingua foron os veciños máis próximos (tamén desde o punto de vista lingüístico), os cataláns, que participan activamente nesa cultura utilizando a *koiné* occitana mentres esta producción ten vixencia.

⁴ En calquera caso, non é posible atopar nel ningunha das cantigas que aquí nos ocupan, porque este cancioneiro non contén, en principio, máis que cantigas de amor, e de trobadores más ben “aristocráticos”. Para a conservación dos textos de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax, vid. o Capítulo 3, dedicado á tradición manuscrita.

⁵ Nas demais non era preciso recolle-la música, porque repetían invariablemente (salvo nos descordos) o mesmo esquema musical e métrico (aínda que este último contivese pequenas alteracións, como pode verse nas notas ós versos que acompañan a edición).

llidos nesta efeméride, a asociación letra-son faise más que evidente, posto que, para el, existe un testemuño de valor incalculable⁶, o *Pergamiño Vindel*, que reproduce, na mesma orde que o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Vaticana* (e, por suposto, o *descriptus* deste, o *Cancioneiro da Bancroft Library*), as sete cantigas de amigo de Martin Codax, nunha copia sensiblemente máis antiga que os apógrafo italiani e que engade ó texto poético a notación musical.

A elección conxunta de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax ten, de tódolos xeitos, máis xustificación que a xeográfica, posto que os tres son considerados xograres⁷ e ós tres lles son atribuídas exclusivamente cantigas de amigo (once, en total)⁸, que falan todas elas do encontro (realizado, frustrado ou simplemente anhelado) dos namorados na proximidade dun santuario⁹ situado na ribeira, de tal maneira que o mar pode¹⁰ desempeñar un papel activo (ameazador, interlocutor, de invitación ó baño...).

Ese interese ó que aludiamos máis arriba traduciuse na aparición de non poucos traballos (libros e artigos) centrados nos tres trobadores, ou nun só deles. Pero, se tivesemos que facer unha valoración global do que leva aparecido na primeira metade do ano (e xa nos últimos meses de 1997), deberíamos recoñecer que, así como os artigos que se ocupan de aspectos concretos da produción homenaxeada presentan en xeral contribucións de certo alcance, os libros son, na súa maior parte, obras de divulgación¹¹, necesarias habida conta do escaso coñecemento que o público en xeral ten da poética trobadoresca, pero que poden chegar a ser meramente repetitivas. Podemos exceptuar, sen embargo, dúas obras publicadas por Edicións Xerais: a edición crítica de Johan de Cangas realizada por Alexandre Ripoll –que ten, entre outros, o mérito de ocuparse precisamente do menos atendido dos tres trobadores¹²–

⁶ Comparable só, na nosa tradición, co *Pergamiño Sharrer*, que contén fragmentos de sete cantigas de amor de Don Denis, así mesmo coa transcripción musical.

⁷ Con tódalas connotacións engadidas: o trobar como profesión e medio de vida, probable orixe humilde (suxerida tamén pola aparente carencia de apelido familiar), escasa producción conservada, etc.

⁸ Ademais, todas son cantigas de refrán; e, excepto no caso de dúas de Johan de Cangas, a estrutura utilizada é a considerada “tradicional” ou “popularizante”, é dicir, a constituída por estrofas compostas dun dístico mais un refrán monóstico, co recurso a algún tipo de paralelismo (na maioría dos casos, con leixa-prén). Vid. os comentarios correspondentes.

⁹ Como pode comprobarse no comentario que se lle dedica, só Martin Codax non fai explícita a existencia dese santuario na totalidade das súas cantigas, senón só nalgúnha delas.

¹⁰ E así o fai, excepto no caso de Johan de Cangas, onde a funcionalidade do mar é meramente localizadora.

¹¹ Algunhas delas bastante ben feitas, como a de Clodio González Pérez, que ofrece ó lector abundante acopio bibliográfico.

¹² Como pode comprobarse na bibliografía, os estudos sobre Meendinho e Martin Codax son moi numerosos, pero Johan de Cangas figuraba tan só, ata o momento, na edición do conxunto das cantigas de amigo de Nunes, e non fora obxecto da atención dos estudiosos, a pesar do interese que presentan as súas cantigas, como pode advertirse no comentario correspondente.

e a edición dos tres trobadores feita por Xosé Ramón Pena¹³. Non se publicou, polo de agora, unha edición crítica conxunta, acompañada dun estudio pormenorizado, que é o obxectivo perseguido neste traballo.

O equipo de investigación formado por Antonio Fernández Guiadanes, Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández e María del Carmen Vázquez Pacho publicou en 1996 a totalidade das cantigas profanas baixo o título *Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Tamén preparou, para o pasado Día das Letras Galegas, a Base de Datos *MedDB*, accesible a través de Internet¹⁴. Ámbolos dous traballos foron realizados no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, da Xunta de Galicia, no que os seis investigadores componen o grupo que leva a cabo a primeira parte do proxecto *Arquivo Galicia Medieval*. Esta publicación debe, pois, moito á experiencia adquirida no traballo previo. Pero, sobre todo, é froito dun labor autenticamente de equipo. Nunha primeira fase, as distintas tarefas que había que levar a cabo foron repartidas entre os seis estudiosos, que foron adiantando traballo por separado, para reunirse logo todos en torno a unha mesa para face-la necesaria posta en común, pulindo as diferencias de estilo e de percepción e buscando unha visión de conxunto que respondese ós propósitos establecidos inicialmente. Resulta inevitable, de tódalas maneiras, que, de cando en vez, se deslicen trazos propios de cada unha das distintas personalidades, que non se resisten a deixá-las propias pegadas dentro dun conxunto homoxéneo. Pese a todo, estas particularidades poden contribuír máis a enriquecer o traballo que a entorpece-la súa consulta. Nesta ocasión, a coordinadora do equipo non pode facer outra cousa que intentar aprender dos seus colaboradores.

Como todo labor de investigación, este non pretende outra cousa que revisar todos os estudos realizados con anterioridade para, a partir deles e, especialmente, da atenta análise dos testemuños manuscritos, presentar unha nova hipótese de lectura (non sensiblemente diferente dalgunhas previas) das once cantigas de amigo compostas por Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax, acompañada de explicacións e comentarios que pretendan abarcar, se non todos, polo menos os aspectos más destacados da producción destes trobadores. Completan o libro un estado da cuestión sobre as biografías dos autores, un glosario e un rimario, todos eles concibidos cunha certa orixinalidade, como se pode ver nas partes correspondentes.

Non parece concibible un intento como o presente sen contar coa colaboración de moitas persoas, anónimas na súa maior parte, ás que procede facer un agradecemento colectivo, que cómpre agora personalizar en tres nomes que, desde o primeiro momento, prestaron o seu apoio incondicional a esta empresa e que tiveron a xene-

¹³ Inclúe tamén –en virtude da localización xeográfica– textos de Nuno Treez e Lopo Liáns.

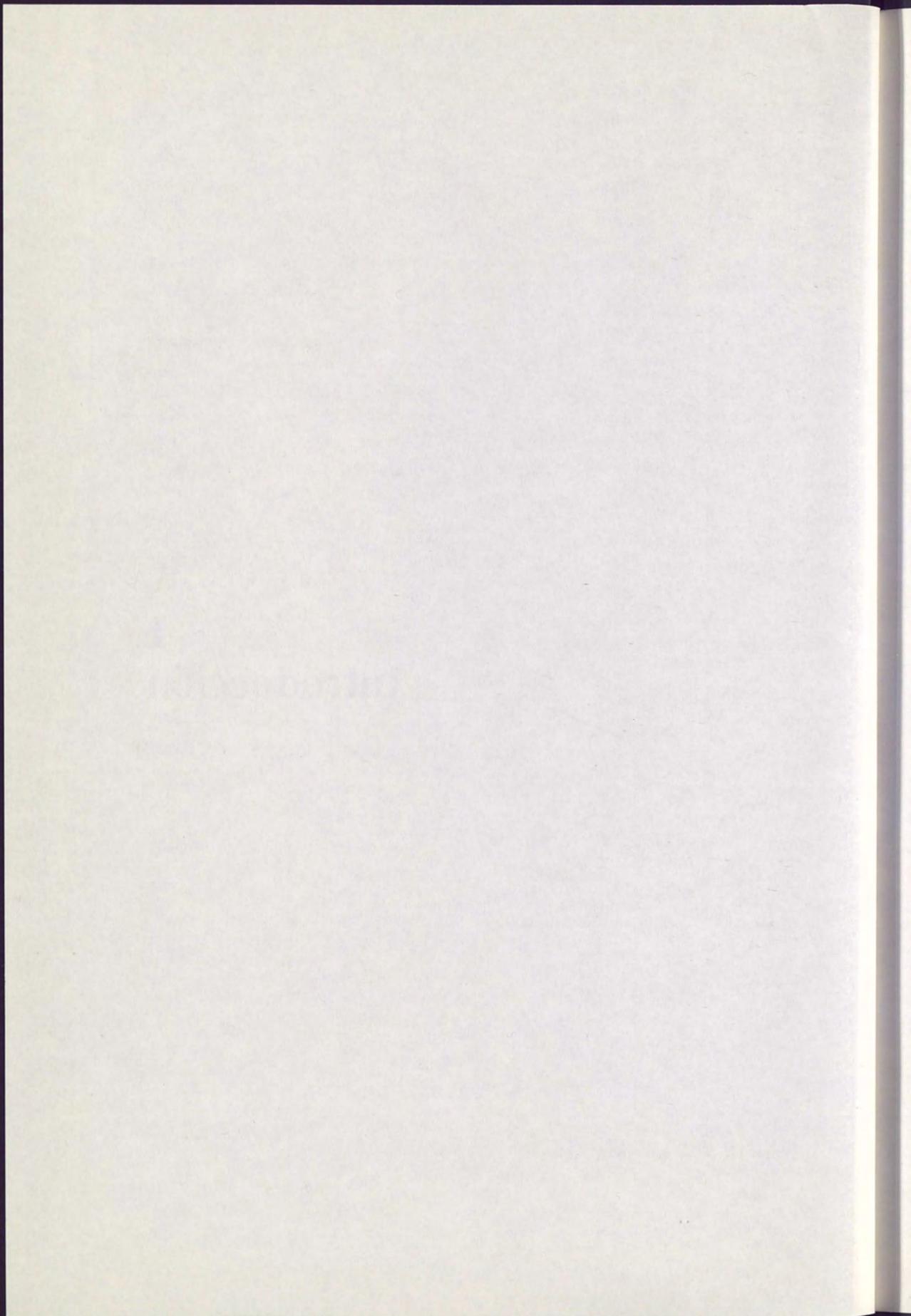
¹⁴ O enderezo da páxina é <http://www.cirp.es>.

rosidade de sentarse con este equipo ó longo de moitas horas para discutir problemas concretos e reflexionar sobre a oportunidade dalgunhas propostas. Estas persoas son, coma sempre, Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, e tamén, nesta ocasión, Xosé Ramón Pena. A eles, e a tódolos demais que aportaron o seu grao de area (eles saben perfectamente quen son), moitas gracias.

Mercedes Brea

1

Introducción



Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax, os tres autores homenaxeados este ano co gallo da celebración das *Letras Galegas* constitúen, sen dúbida, unha pequena pero atraente representación das voces que cantaron e difundiron, entre finais do século XII e mediados do século XIV¹, o ideal estético e cultural que se deu en coñecer coma *lírica trobadoresca* galego-portuguesa.

“Lírica trobadoresca”, “poesía trobadoresca” ou “espectáculo trobadoresco” –feliz epígrafe do imprescindible traballo do estudioso portugués António Resende de Oliveira (1994)– silencian na súa maxestuosidade, que evoca o modelo occitano, o protagonismo que acadaron os representantes do estamento xograresco, entre os que figuran Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax.

Este silencio, que privilexia a figura do *trobador*, corresponde moi ben coa consideración poética atribuída ós xograres. A crítica tradicional difundiu a imaxe dun xograr, sempre acompañado polo seu fiel instrumento, simple executante público das cantigas que componía o trobador, moitas veces elevado á categoría de señor seu². A realidade poética é ben distinta. Algúns xograres, polo menos os que formaban parte do espectáculo trobadoresco, eran verdadeiros creadores no sentido de que *troban* (inventaban, componían) eles tamén as súas propias cantigas³. A verdadeira diferençia quizais sexa a sociolóxica. Baixo esta perspectiva téñense que contextualiza-los numerosos ataques de trobadores a xograres. De feito, os trobadores, baixo unha crí-

¹ A estes efectos, convén lembrar que a primeira cantiga que se pode datar con seguridade é *Ora faz ost' o señor de Navarra*, composta por Johan Soarez de Pávia (80,1) entre 1200-1201, segundo Alvar (1986) e (1993b), mentres que a data de 1350, cando o Conde don Pedro de Barcelos redacta o seu testamento, onde legaba un *Livro das Cantigas* a Alfonso XI de Castela, é considerada pola crítica especializada como o remate da escola galego-portuguesa. En realidade, estamos máis ben ante o final dun proceso recompilatorio, non do remate do proceso creativo, xa que, como di Polín (1997:18-19), textos más serodios “esparexidos nos cancioneiros polilingües dos séculos XV e XVI, sempre agochados entre a refulxente tradición galego-portuguesa e a efervescencia castelán-portuguesa” figuran como perfectos ecos da estética trobadoresca galego-portuguesa.

² As primeiras consideracións sobre trobadores e xograres galego-portugueses débense a Michaëlis (1990, II:630-649), autora das definicións tipo (trobador, segrel, xograr), aceptadas e difundidas por Menéndez Pidal (1991) na súa monografía sobre o mundo da xograría. As primeiras rectificacións e puntualizacións chegaron da man de Bertolucci (1966a). Pero é sen dúbida Oliveira (1995) o autor da mellor síntese sobre os trazos tipolóxicos dos trobadores e xograres do “espectáculo trobadoresco” galego-portugués.

³ Dos procesos que servían para dar a coñece-lo modelo trobadoresco –a voz, a música e o texto– as circunstancias do proceso de constitución da nosa tradición manuscrita provocaron que o texto sexa a única componente realmente privilexiada nos estudos sobre lírica trobadoresca. A voz e a música, aspectos que se inscriben no espazo da oralidade, son aprehendibles parcialmente. A voz, gracias ós indicios de oralidade que latexan nas propias composicións. A música, a través dos testemuños manuscritos, reducidos en número, pero moi representativos do que foi realmente o trobadorismo. Estes testemuños redúcense, no que se refire á música profana en galego-portugués, ó Pergamiño Vindel e ó Pergamiño Sharrer

tica que atinxé á formación poético-musical do xograr, reivindican para si unha arte considerada emblemática da súa condición de nobres⁴.

Por iso, quizais, como queren algúns estudiosos –Tavani (1995) e Lorenzo Gradín (1995)–, as cantigas que se nos conservaron de moitos dos xograres son unicamente unha pequena parte da súa producción real, xa que foron sometidos a unha “censura” durante o proceso de recompilación. Nunca saberémo-lo alcance real desta “censura”, pero chama poderosamente a atención que os mesmos “censuradores” integrasen, nalgún estadio da tradición manuscrita, na zona complementar da sección de amigo de B e V –onde figuran copiadas as cantigas de amor e de amigo– e nas zonas tripartita e complementar da sección de escarnio –onde figuran as cantigas deste xénero– o que Oliveira (1994) identifica como *Cancioneiro de Xograres Galegos*, froito precisamente da obra poético-musical do estamento “censurado”.

O silencio documental, a propia morfoloxía dos seus nomes, a súa colocación nos apógrafos italianos, son causas directas de que Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax sexan considerados membros do estamento xograresco. De aí que o establecemento das súas biografías represente un crebacabezas continuo do que unicamente temos unha pequena peza, a súa producción poético-musical. O contorno vital está aínda por determinar. Por iso, os perfís bosquexados no seguinte capítulo non son más ca hipóteses de traballo que precisan da aparición milagrosa dun documento que nos explique quén eran, en realidade, os xograres que coñecemos polo nome de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax.

Os apógrafos italianos atribúenlle once cantigas, todas pertencentes a un dos tres grandes xéneros que a fragmentaria *Arte de Trobar* e as propias rúbricas dos cancioneiros detallan, isto é, ó xénero da cantiga de amigo. Non é doado explica-la colocación da cantiga de Meendinho (B 852 / V 438), moi semellante textual e tematicamente a moitas das cantigas incluídas no *Cancioneiro de Xograres Galegos*, que está situado nun lugar posterior dos apógrafos e onde figuran as tres cantigas de Johan de Cangas (B 1267-1269 / V 873-875) e as sete de Martin Codax (B 1278-1284 / V 884-890)⁵. A colocación de Meendinho é, pois, sorprendente e, ademais, vén a rompe-lo

–recomendámolo a lectura de Fernández de la Cuesta (1982), de Ferreira (1986), (1993a), (1993b) e (1993c) e de Villanueva (1998)–, así como ás evidencias codicológicas que se detectan nos cancioneiros –véxanse os imprescindibles traballos de Ramos (1984) e (1986)–. No que concerne á música sacra en galego-portugués contamos co precioso testemuño das *Cantigas de Santa María* –pódense consulta-los estudos de López Calo (1982) e Ferreira (1994)–. En datas moi recentes, Rossell (1997), nunha detallada revisión crítica, analiza os aspectos máis conflictivos da música trobadoresca: a paleografía e a súa transcripción; a melodía e a súa composición; a organografía e a función e o número de instrumentos na *performance*; a interpretación musical, os criterios musicolóxicos e as versións que deles se derivan.

⁴ Sobre a rica temática que se dá nas composicións onde os trobadores censuran e escarnecen ós xograres, pódese consulta-lo panorama bosquexado por Ventura (1993).

⁵ As sete cantigas de Martin Codax foron transmitidas, na mesma orde ca nos apógrafos e con notación musical para seis delas, polo *Pergamiño Vindel* (N), descuberto a principios deste século polo libriero madrileño Pedro Vindel.

equilibrio xeográfico (illa de San Simón, San Mamede do Mar e Vigo) que cabería postular para os xograres homenaxeados (rías de Vigo e Pontevedra)⁶.

Antes de dar paso ó capítulo das biografías dos tres xograres, coa finalidade de que se coñezan ben as nosas intencións analíticas, deseñaremos unhas breves liñas mestras sobre problemas interpretativos de alcance xeral que afectan ó conxunto das once cantigas. Dúas son as cuestións que se abordan, ánda que dunha maneira sintética: a conveniencia ou non de considera-lo corpus dos textos tradicionalmente denominados *mariñas* e *romarías* como xéneros ou tipos líricos independentes, e a noción de secuencialidade narrativa cando se estudian as cantigas de amigo de certos xograres, entre os que se encontran Johan de Cangas e Martin Codax.

1.1. *Romarías e mariñas: ¿xéneros específicos?*

Ultimamente, o estudio das cantigas que a tradición ensaística define como *cantigas de romaría* ou *poesía de santuario* e como *mariñas* ou *barcarolas* recibiu un considerable impulso editorial e científico⁷. Desde sempre foi obxecto de profundas reflexións a conveniencia ou non de cualificar este tipo de textos como xénero ou tipo lírico independente. A crítica especializada, hoxe en día, inclínase por nega-lo seu status de xénero, xa que en opinión de Lorenzo Gradín (1990:44), a referencia ó mar ou ó santuario é un motivo marxinal do texto. De aí que esta estudososa prefira falar de código antes que de xénero. Sen embargo, o criterio que terá que imperar será o de ofrecer unha definición do macro-texto xerado por esta tipoloxía determinada, así como as pautas de selección e discriminación.

Ante todo, estamos diante dun problema de terminoloxía, tal como o reflecten os propios estudiosos: *cantiga de romaría* ou *poesía de santuarios*. Despois de ter analizado os argumentos dos diferentes especialistas que se teñen ocupado da cuestión, a opción menos problemática semellano-la de *poesía de santuario*, que xa fora dada por Filgueira Valverde (1992). A causa reside na problematicidade semántica do termo *romaría*. Hoxe en día está asociada a unha festivididade que se celebra tódolos anos o mesmo día para conmemora-lo santo da parroquia na que se integran os fre-

⁶ Nese mesmo espacio xeográfico xorde a voz de Nuno Treez, tamén integrante do *Cancioneiro de Xograres Galegos* e que dedicou as súas cantigas ó santuario de San Clemenzo, con moita probabilidade o santuario do que áinda quedan as ruínas na illa do mesmo nome da parroquia de Ardán, no concello de Marín. A este respecto, véxase Pena (1998), que, na súa edición dos tres xograres homenaxeados, incorporou tódalas cantigas que, dalgunha maneira, se referían ó espacio xeográfico das rías de Pontevedra e Vigo, entre elas as de Nuno Treez.

⁷ Como exemplo deste interese podemos destaca-los recentes achegamentos de Correia (1993a), (1993b) e de Brea (1997) sobre as *cantigas de santuario*; e da propia Brea (1998b), unha primeira reflexión sobre o corpus das tradicionalmente consideradas *mariñas* ou *barcarolas*.

gueses, conmemoración que ofrece unha curiosa simbiose de devoción relixiosa e de compoñente festiva. Pois ben, se reparamos nas definicións de *romaria* e *sagraçon* que se dan nas *Partidas* de Alfonso X⁸, darémonos conta de que a *romaria* era entendida antano coma unha peregrinación –compoñente relixiosa– a título individual⁹, mentres que a *sagraçon* é definida como a conmemoración anual da consagración dun edificio relixioso: “Outrossy poys que a santa eygreia ffosse sagrada devẽ os clérigos screver o dia en que sagrarō e fazer grande festa daquela sagraçō en cada hūū ano”. Ó noso modo de ver, a compoñente festiva dunha comunidade determinada liga moito mellor coa *sagraçon* que coa *romaría*. Sobre todo se relacionámo-la *grande festa da sagraçon* coa definición que de *festa* se dá na *Primeira Partida*: “Festa tanto quer dizer come dia onrado en que os homēns que cristãos ssom devẽ hir e fazer e dizer cousas que seiā a onrra e a servizo de Deus e a onrra do santo com cuio nome o ffazē. E tal festa come esta he a que manda o apostoligo fazer a cada hūū bispo en sse bispado con ajuntamento do poboo e a onrra dalghūū santo que seia outorgado pela Eygreia de Roma”.

Estas definicións asocian, polo tanto *sagraçon* a *festa* (relixiosa e colectiva), o que vén a incidir na visión que temos hoxe das cantigas de *romaría*. Renunciando, polo tanto, ó emprego do termo *romaría* polas dificultades que nos ofrece, adoptamos, como xa se dixo, o de *cantigas de santuario*.

A mesma problemática terminolóxica dáse con respecto a aquelas cantigas que conteñen referencias ó *mar*, xa que a crítica tradicional lles deu o nome indistinto de *mariñas* ou *barcarolas*, dando a entender que son etiquetas sinónimas. Unha circunstancia que non responde, quizais, á realidade poética.

A pesar de que se nega a condición de xénero específico das *cantigas de santuario* e das *mariñas*, os propios estudiosos, sen embargo, contribúen ó mantemento do problema, xa que é habitual, despois da negación tipolóxica, ver –sobre todo polo que respecta ás de *santuario*, xa que as *mariñas* aínda non foron estudiadas coa mesma exhaustividade– cómo eles mesmos deseñan táboas de selección que precisan cáles son as *cantigas de santuario*, sen deixar de todo claro os criterios de selección e discriminación que se tiveron en conta.

Tanto a súa consideración de xénero como a etiqueta que reciben as *cantigas de santuario*, segundo Correia (1993b:11), “carecem de qualquer fundamento histórico-literario”. Máis recentemente, Maria do Rosário Ferreira (1997:43) afirma que na lírica galego-portuguesa hai designacións xenéricas “forjadas tardivamente para espo-

⁸ E que analiza no seu estudio Correia (1993b).

⁹ Lembremos que os *romeus* son definidos na *Primeyra Partida* como “homē que sse parte de ssa terra e sse vay en rromaria pera visitar os santos lugares en que iazē os corpos de Sam Pedro e de Sam Paulo e dos outros santos que prenderō hy morte por Nostro Senhor Ihesu Cristo”; cf. Correia (1993b:8). A compoñente é, cremos, sobre todo de tipo relixioso, sen que se albiske a presencia da colectivididade.

sar delimitações temáticas aparentemente não reconhecidas no momento de produción das composicións (*cantiga de romaria, marinha, barcarola*)". Estas reflexóns permiténnos establecer un principio fundamental: o texto ha de se-lo primeiro indicador para o recoñecemento dun macro-texto coñecido coma *cantiga de santuario* e identificado como tal polo público receptor.

M. R. Ferreira (ibid.:45), en función dos obxectivos que se marca e dos exemplos que aduce como contrapunto empírico ás súas consideracións teóricas, propón considerar tamén *cantigas de santuario* aquelas que non traen o elemento definidor (o santo ou o lugar sagrado). Pero esta metodoloxía descansa no feito de que estima que as cantigas responden a un desexo de secuencialidade (narrativa)¹⁰. De aí a súa conclusión final (ibid.): "as cantigas de romaria configuraron uma categoría deste tipo (meramente descriptiva e de definición arbitraria)", que escurceu a existencia dunha categoría "natural" de cantigas de amigo, á que se sobrepón, e que estaría "constituída pelos ciclos de cantigas, geralmente de autoría jogalesca, construídos en torno de um local de santo de encontro amoroso bem definido, independentemente de ser relixioso ou profano, local esse que não necesita de ser explícitamente referido em todas as cantigas desde que existam entre elas laços de outro tipo (temáticos, ideológicos, situacionais, etc.)".

Existe unha probable confusión conceptual. A noción de macro-texto, que nace da produción textual, ó asumir esta uns trazos tipolóxicos de identidade, non pode confundirse co concepto de "secuencialidade" narrativa. A macro-textualidade garante, mediante a presencia dun estilo formulario, a confección dunha *traditio* textual que se converterá en modelo. O texto que deseja formar parte dessa *traditio* terá que facer confluí-la súa textualidade nas pautas codificadas e dignificadas polo sistema (difusión oral, non esquezamos este dato). A noción de macro-texto está detrás da constitución do xénero ou das diferentes tipoloxías poéticas. Por iso, só podremos falar da existencia dun macro-texto *cantiga de santuario* se delimitamos e aplicamos con rigor ó corpus poético as pautas de selección e de discriminación textual.

A análise das propias cantigas, unida á lectura dos argumentos das máis recentes contribucións –Correia (1993b) e Brea (1997)–, foi o noso punto de partida á hora de argumenta-la nosa interpretación sobre as *cantigas de santuario*. Ambas estudiosas mantéñen distintas perspectivas: a primeira de tipo funcional; a segunda de tipo numeral, derivada da anterior. En efecto, Correia, despois de ter estudiado a relación dos textos co contexto que os motivou, onde as cantigas terían unha funcionalidade, chega á conclusión de que son 64 *cantigas de romaría* (termo polo que opta a estudiosa), mentres que Brea, que se fixa sobre todo en argumentos poéticos, chega ó establecemento dunha lista onde se recollen 70 *cantigas de romaría* ou de *santuario*.

¹⁰ No fondo, cremos, asistimos a unha confusión teórica, onde o fenómeno intertextual, intratextual e o concepto de macro-texto son equiparados a "secuencialidade".

¿Como explicar esta diverxencia numérica? ¿Non é posible consensua-la perspectiva histórica coa literaria?

As cantigas da discordia son: 14,3 (Airas Nunez); 22,7; 22,16; 22,19 (Bernal de Bonaval); 91,1; 91,3; 91,4; 91,5 (Martin Codax) e 114,2 (Pai Gomez Charinho), non consideradas por Correia; e as 77,8; 77,14 (Johan Servando) e 86,6 (Lopo, jogral), que Brea non considerou, pero si Correia. O argumento principal para o que concerne ás cantigas de Bonaval e Codax é que nelas hai referencias “não a ermidas (lugares dedicados ao culto de um santo), mas a igrejas (lugares dedicados ao culto geral), não a romarias, mas a festas de sagradação”, e tamén –o que para Correia (1993b:18) é máis importante– porque non hai referencia a ningún santo. As cantigas de Airas Nunez (14,3) e Pai Gomez Charinho (114,2) non son consideradas porque a función da primeira é publicitaria e a segunda constitúe simplemente unha invocación (*ibid.*:19). Segundo Brea, o criterio poético permite a inclusión destas cantigas.

O noso método conflúa antes co de Brea que co de Correia, xa que o criterio funcional histórico non garante unha perfecta correspondencia coa ficción poética. Ademais, desde a perspectiva histórica, sempre falaremos de hipóteses, nunca de certezas incontrovertibles. Por iso, a nosa visión privilexiou a textualidade das cantigas e a funcionalidade poética dos motivos que as constrúen, sen entrarmos, neste concreto caso, no perigoso terreo da súa función histórica, aínda que compartamos algunas das deduccións da estudiosa portuguesa. Ademais, afastámonos do criterio secuencial-narrativo que semellan practica-las dúas estudosas.

Tal como se reflicte na táboa dos motivos do Apéndice I, as *cantigas de santuario* ofrecen unha estratexia textual moi determinada, focalizada arredor do potencial expresivo dos verbos de movemento *ir* e *vir* e do obxectivo principal dos mesmos, *veer* e *falar*. Os números son elocuentes, e inciden no feito poético principal: as *cantigas de santuario* sitúan a súa textualidade e a súa tematoloxía no motivo do *encontro dos namorados nun santuario*. Os motivos relixiosos (*fazer oraçon* –e variantes–, *candeas queimar* –e variantes–, *fazer romaria* –e variantes–, *orar / rogar*) non son máis ca pretextos adxacentes para que se virtualice este encontro. Baste comprobar que en moi poucos casos aparecen os motivos relixiosos desligados do feito principal, *ir veer* o namorado que *ven* ó santuario. De feito, se a nosa lectura é correcta, son 26 as cantigas que presentan motivos relixiosos, estando en 18 casos asociados a *ir* e *veer*. As accións relixiosas contribúen a acentuar, quizais, como quere Portas Ferro (1998), a sacralización do encontro, e constitúen a introducción da divindade en tanto que intermediaria da relación dos namorados. O santuario configúrase como un lugar afastado onde é posible o *falar* dos namorados, sobre todo o do amigo, onde o encontro proxectado pode ser posible. As *cantigas de santuario* xogan precisamente con este feito e ancoran as súas estratexias textuais e temáticas ben en torno ó simple proxecto de encontro, ben arredor do encontro frustrado, ou ben –as menos– arredor do encontro consumado, fonte de ledicia e pracer, sempre caracterizado pola presencia

dos verbos xa sinalados (*ir, vñir, veer, falar*)¹¹. Esta temática xa é anunciada na primeira estrofa en 44 cantigas, o que vén a significar que, no horizonte de expectativas do público receptor, a mención a un santuario, por descoñecido que fose, podería ser suficiente indicio para imaxinar unha historia de encontro / desencontro. Con isto non queremos dicir que, efectivamente, as cantigas de santuario son un xénero específico, simplemente que os argumentos textuais recorrentes, unidos a certas circunstancias manuscritas –cf. Capítulo 3, dedicado á tradición manuscrita–, posibilitan que estas cantigas, no seu preciso momento –con independencia da súa orixinaria funcionalidade histórica– fosen recibidas coma un tipo de cantigas de amigo específicas.

No que concerne á outra controvertida tipoloxía que se analiza, as *mariñas* ou *barcarolas*, a análise do corpus reflicte que son 18 as cantigas de amigo pertencentes á modalidade das *mariñas* –véxase o Apéndice II–, termo xenérico preferible ó de *barcarola*, que constituiría, como suxire Brea (1998c), un subgrupo. A maioría destas 18 cantigas, como recentemente advertiu Brea no Congreso *O Mar das Cantigas*, “presenta o elemento mariño integrado en cantigas de refrán, construídas sobre a estructura paralelística e, nalgúns casos, tamén co recurso do *leixaprén*. Esta característica formal é importante porque o término “marcado” dende o punto de vista conceptual (*mar / rio, barcas, ondas*) resulta tamén marcado retoricamente ó formar parte do refrán ou dos segmentos que se reiteran”.

A análise das 18 cantigas demostra que os motivos más recorrentes, ademais do elemento mariño, son, tal como acontecía coas *cantigas de santuario*, os representados polas accións verbais *ir* e *vñir*, xa que unha das dúas aparece sempre nas 18 cantigas. A finalidade das accións é a mesma, *veer* o namorado. Sen embargo, aprécianse diferencias entre aquelas cantigas e as *mariñas*. A máis relevante, o simbolismo, xa que este procedemento non aparece nas *cantigas de santuario*. De feito, o propio elemento caracterizador (o mariño) aparece revestido de connotacións más vivas que o santuario, mero lugar de encontro. O *mar*, polas súas características, representa un camiño de ida e de volta, xa que separa os namorados (coma, por exemplo, en 83,3; 83,6; 86,9; 91,2 e 114,4) e os volve a xuntar (coma en 83,8; 85,14; 85,19 e 106,22); ou ben, por medio do baño, o mar pode simbolizar ese encontro que se desea (29,2; 91,7)¹². Non hai *mandados*, non hai citas concertadas e frustradas, non hai obstáculos que vencer, o encontro é desexado e sempre hai esperanza de que ese proxecto fructifique, aínda que a amiga teña que agardar polo seu amigo¹³. Hai como unha con-

¹¹ Esta circunstancia, unida ó feito de que non practicamos unha lectura narrativa dos cancioneiros, provoca que non incluámoo-las cantigas 77,16; 77,18; 93,2; 93,3; 93,6; 95,1; 95,3; 95,6; 95,7; 95,9; 110,4; 123,1. Si concordamos con Correia, fronte a Brea, á hora de non considera-las cantigas 22,19; 91,1 e 114,2, do mesmo modo que nos asociamos con Brea, fronte a Correia, á hora de incluí-las composicións 14,3; 22,7; 22,16; 91,3; 91,4; 91,5, estas dúas últimas con reservas.

¹² As *froles* de 114,4 poden te-la mesma función simbólica. O propio *barco*, que vai e vén sobre o mar, simboliza ó amigo.

¹³ En dúas cantigas, a de Meendinho (98,1) e unha de Martin Codax (91,5), o motivo do mar aparece asociado ó motivo do santuario.

ciencia da inevitabilidade da causa que separa os namorados, a guerra (83,3; 83,6; 86,9; 114,4), o que pode explicar a ausencia de motivos sobre o comportamento do amigo. Definiremos las mariñas como textos que desenvolven o motivo do encontro dos namorados –case sempre previsible e aguardado– en función do regreso do namorado, despois da separación por motivos bélicos, e que, nalgúns cantigas, aparece dotado dunha plurisignificación debido ó simbolismo que as caracteriza.

1.2. Texto vs. secuencia

A negación de pautas de discriminación é a que leva a M. R. Ferreira (1997) a postula-lo carácter secuencial da totalidade das cantigas de amigo de calquera trobadour que ambiente algunha delas nunha romaría ou nun santuario. Sen embargo, coídamos que é probable unha interpretación diferente, non secuencial. Nunca podremos esquecer que un texto é un conxunto de marcas textuais de dobre tendencia. Nun eixo vertical incide na textualidade que lle ofrece a *traditio*, o macro-texto que puidera ter xerado o canon ou modelo (xénero), mediante unha nunca ben comprendida actividade intertextual¹⁴; nun eixo horizontal, as súas propias composicións reverberarán fórmulas textuais (intratextualidade)¹⁵.

Un dos autores máis estudiados baixo o prisma da “secuencialidade” é Martin Codax. É innumerable o elenco dos que se esforzaron por atribuír ó cancioneiro codaciano unha ordenación determinada das cantigas, ás veces mediante efectistas xogos de interpretación –explicando incluso as elipses temporais-. Así, houbo estudiosos que, ante o que debía ser unha alteración da orde desexada e prevista polo autor, idearon unha secuencialidade diferente á que os testemuños manuscritos nos transmiten. Oviedo y Arce (1916-17:125-126) interpretou que a orde primitiva era VI (a conquista do galán); III (unha entrevista); IV, I, III (horas tristes, susire a toma de Sevilla como motivo da ausencia); II (a boa nova) e V (o día feliz). Spaggiari (1980:380-382) non está de acordo coa secuencialidade das cantigas tal como se disponen nos testemuños manuscritos (entre outras cousas porque non considera a séti-

¹⁴ Como exemplo, poderíamos cita-la relación que se dá entre as cantigas I e II de Martin Codax e a cantiga *Ai flores, ai flores do verde pino* (25,2) de Don Denis, que constitúe unha verdadeira amalgama das dúas cantigas codacianas: o elemento da natureza apostrofado na cantiga I (Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo, / E ai Deus se verrá cedo), converte-se en Don Denis en pino / ramo; a resposta –motivo poético do mandado– da II (Mandal' ei comigo, / ca ven meu amigo. / E irei, madr', a Vigo. / [...] / Ca ven meu amigo, / e ven san' e vivo. / E irei, madr', a Vigo. / Ca ven meu amado, / e ven viv' e sano. / E irei, madr', a Vigo), formalízase na cantiga do rei de Portugal directamente, mediante o diálogo coa natureza.

¹⁵ Segundo co cancioneiro codaciano, as súas cantigas adquieren unha unidade por medio da propia individualidade poética do autor: o gusto pola técnica do leixa-prén (polo tanto, tamén pola cobra alterna), a recorrenza a un idéntico sistema rimático de cantiga en cantiga (caracterizado polas asonancias), a presencia dun mesmo topónimo-núcleo, etc.

ma cantiga da autoría de Martin Codax) e propón a seguinte secuencia ou ordenación cronolóxica: V, III, I, IV, VI, II. Pero estas ordenacións encontraos os seus críticos en estudiosos que “secuencializan” a orde das cantigas tal como veñen nos testemuños manuscritos. Nesta liña incidiu Tavani (1983:152), para quen as cantigas de Martin Codax “formam, segundo creio, um único ‘texto’ e não devem portanto ler-se separadamente”, xa que “a succesão serial é [...] coerente e completa. Trata-se de um ‘canto de espera desiludida’ [...] articulado em sete cantigas d’amigo que, com efecto, se apresentam como outras tantas ‘estrofes’ de um único texto”. Acollendo a tese de Tavani, Ferreira (1986) atribúe ó cancionero codaciano unha unidade que repousa nas regras da retórica. Así, teríamo-la seguinte explicación secuencial retórica: I (*prooemium*); II (*argumentatio-narratio*); III (*argumentatio-tractatio*); IV (*argumentatio-probatio*); V (*refutatio*); VI (*epilogus*).

Como afirman Reckert / Macedo (1996:166), “que esta disposición artisticamente bem sucedida do pequeno cancionero de Codax seja devida ao próprio poeta ou a um compilador [...] é uma questão que, de puro insolúvel, seria inútil colocarmos aqui”. De aí a lectura non secuencial que practicamos, xa que, efectivamente, faltan por explicar certas cuestións ligadas á tradición manuscrita das cantigas de Martin Codax. Ademais, cremos que non podemos confundir macro-texto con conxunto de textos ordenados secuencialmente. Todo pode ser interpretable en clave secuencial e ficcional: así o pretendeu demostrar Nodar Manso (1985). Non é ese o concepto de macro-texto. Este camiña na dirección do canon, do xénero. Como dixemos máis arriba, cada texto parte en dúas direccións, unha vertical, onde converxerá con outros textos, e unha horizontal, onde a textualidade do autor adquire un xiro de individualidade poética.

Como dicía Flores (1997:37), “a *constructio* lóxica e racional, temática, non existe na poética trobadoresca” porque son as convencións literarias as que lle confiren unidade. Convencións que repousan no concepto de macro-texto no que se integra cada cantiga, en tanto que convención comunicativa entre un autor e a súa comunidade receptora. A estética medieval é unha estética da repetición e da variación. O que importa é o xogo de recoñecemento. Aí repousa a unidade.

As cantigas codacianas son “momentos lírico-emotivos posuidores dunha coherencia que non depende necesariamente dunha concatenación lóxica, senón que provén dun movemento circular no tempo e no espacio líricos, dun lado, e no textual doutro” (ibid.:53). Esta definición de Flores entronca directamente co concepto de macro-texto que manexamos. Por iso, mal podemos comprender-la negación da autonomía das cantigas codacianas en función dunha errada visión do que é un macro-texto. Ademais, se a hipótese sobre a existencia dun *Liedersammlung* de *cantigas de santuario* –adiantada por Gonçalves (1989)– se revela acertada, a negación da autonomía poética dos poemas coadacianos verificaríase como unha probable equivocación epistemolóxica, xa que nese *Liedersammlung* só figuraría a cantiga VI

de Codax, a única que realmente se pode considerar, sen dúbidas, como pertencente á tipoloxía das *cantigas de santuario* (cf. tamén o dito no Capítulo 3, dedicado á tradición manuscrita). Por encima, viría a incidir en que, nun momento recepcional coetáneo do “espectáculo trobadoresco”, un copista ou un mecenas considerou dalgún modo os textos afectados coma portadores duns trazos tipolóxicos e textuais que os achegaban entre si, quén sabe se tamén a un nivel musical.

Finalmente, falta por dicir que serán dous os niveis de descripción cos que analizaremos a técnica compositiva de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax:

- a) un primeiro nivel de descripción que atenderá á estructura metrico-rimática;
- b) un segundo nivel onde comentaremos todos aqueles aspectos (textual, temáticos...) que atinxen ó contido da cantiga.

Na procura de ser coherentes coa nosa tese analítica, estudiaremos cada unha das composicións coma portadora dun significado en si mesma. A globalidade do mesmo procederá da súa integración tanto no nivel horizontal, definido polos trazos da individualidade poética de cada un dos autores, coma no nivel vertical, onde cada unha das cantigas comparte con outras moitas unha textualidade determinada. Esta *tradición* orienta o texto elaborado cara a un verdadeiro xerador creacional, o macro-texto do que se deu en chamar *cantigas de santuario e mariñas*, con independencia de se é lexítimo ou non científicamente falarmos de xénero ou de subxénero.

A nosa metodoxía analítica renuncia ó exercicio de construción narrativa e secuencial tanto do cancioneiro de Johan de Cangas coma do de Martin Codax para captar mellor a esencia, a individualidade poética de cada unha das cantigas. A noción de secuencia comporta o risco de facer crer que os textos, tal como chegaron a nós, responden á orde que proxectara o autor. Aínda son moitos os enigmas que pesan sobre a elaboración-transmisión das cantigas como para podermos afirmalo. Por iso, preferímos a noción de ciclo, en tanto que as cantigas manifestan na súa tipoloxía unha serie de elementos que as ligan entre si a un marco topográfico concreto (San Mamede, Vigo), onde cada unha das cantigas é capaz de sostener, dentro do sintagma e do paradigma textual, unha significación plena.

1.3. Apéndices

Apéndice I. *Cantigas de Santuario*

Táboa de Motivos

cantiga	ir	vñr(I) ir-se (e var.)(2)	veer	falar	fazer oracón (e var.)	candeas queimar (e var.)	fazer romaria (e var.)	orar(I) rogar(2)	mandado (e var.)	seer(I) estar(2)	bailar	santuário
6,2	*	*(1)	*							*		refr.
6,4	*	*(1)	*		*	*						Ø
6,5	*	*(1)(2)	*		*							refr.
11,10	*		*		*	*	*					2
14,3		*(1)	*					*				1
15,3		*(1) ¹⁶	*									refr.
15,4		*(1)	*	*								1, refr.
22,7	*								*			refr. ¹⁷
22,16	*		*(1)									refr.
39,1	*		*(1)									1
58,1	*			*	*				*			refr. ¹⁸
65,1	*			*								2
65,2	*			*					*			1
65,3	*			*	*	*						1
67,1	*		*(1)	*	*							1
67,2			*(1)		*							
67,3			*(1)	*				*				4 III
67,4			*(1)	*	*							2
67,5				*	*	*						1
77,2	*											1
77,3	*											1
77,4	*											1, refr.
77,7	*											1 IV
77,9	*											1
77,12	*											2 IV
77,13	*											1
77,15	*											2 III
77,17	*											2 I
77,19	*											1
77,20	*											1
77,21	*											1
77,22	*											2 II
86,10	*											refr.
91,3												*
91,4(?)	*											refr.
91,5(?)												2

¹⁶ Tanto nesta cantiga como na seguinte, o *vñr* vén dado pola forma *treides*, do verbo *trager*.

¹⁷ A referencia ó santuario vén dada polo termo *sagraçon*.

¹⁸ A presencia de santuario é indicada polo termo *sagraçon*.

¹⁹ O lugar do santuario aparece representado pola palabra *sagrado*.

²⁰ Nesta cantiga o valor vén dado por *treides*, de *trager*.

cantiga	ir	vir(1)	veer	falar	fazer	candeas	fazer	orar(1)	mandado	seer(1)	bailar	santuário
		ir-se (e var.)(2)			oraçon (e var.)	queimar (e var.)	romaria (e var.)	rogar(2)	(e var.)	estar(2)	atender(3)	
93,4	*	*(1)	*					*(2)		*(2)		refr.
93,5	*									*		1
93,7	*		*	*	*							3
93,8	*	*(1)					*	*(1)	*	*(2)		2
95,8	*											1
95,10	*		*	*						*(2)		3
98,1		*(1)								*(1)(3)		1
110,1	*	*(2)	*	*								2 III
110,2		*(1)			*	*			*	*(2)		1
110,3	*		*			*		*(1)				1
122,1		*(2)	*	*					*	*(1)(3)		3 II
122,4	*		*(1)	*	*							2 II
122,5			*	*					*	*(2)		1 IV
123,2	*									*(1)		1
123,5	*		*									refr.
136,4	* ²¹		*			*			*		*	1
150,4			*									1
Total												
53	41	23(1) 7(2)	34	14	14	6	10	3(1) 4(2)	15	10(1) 5(2) 4(3)	2	

²¹ O valor é expresso polo verbo *andar*.

Apéndice II. *Mariñas*

Táboa de Motivos

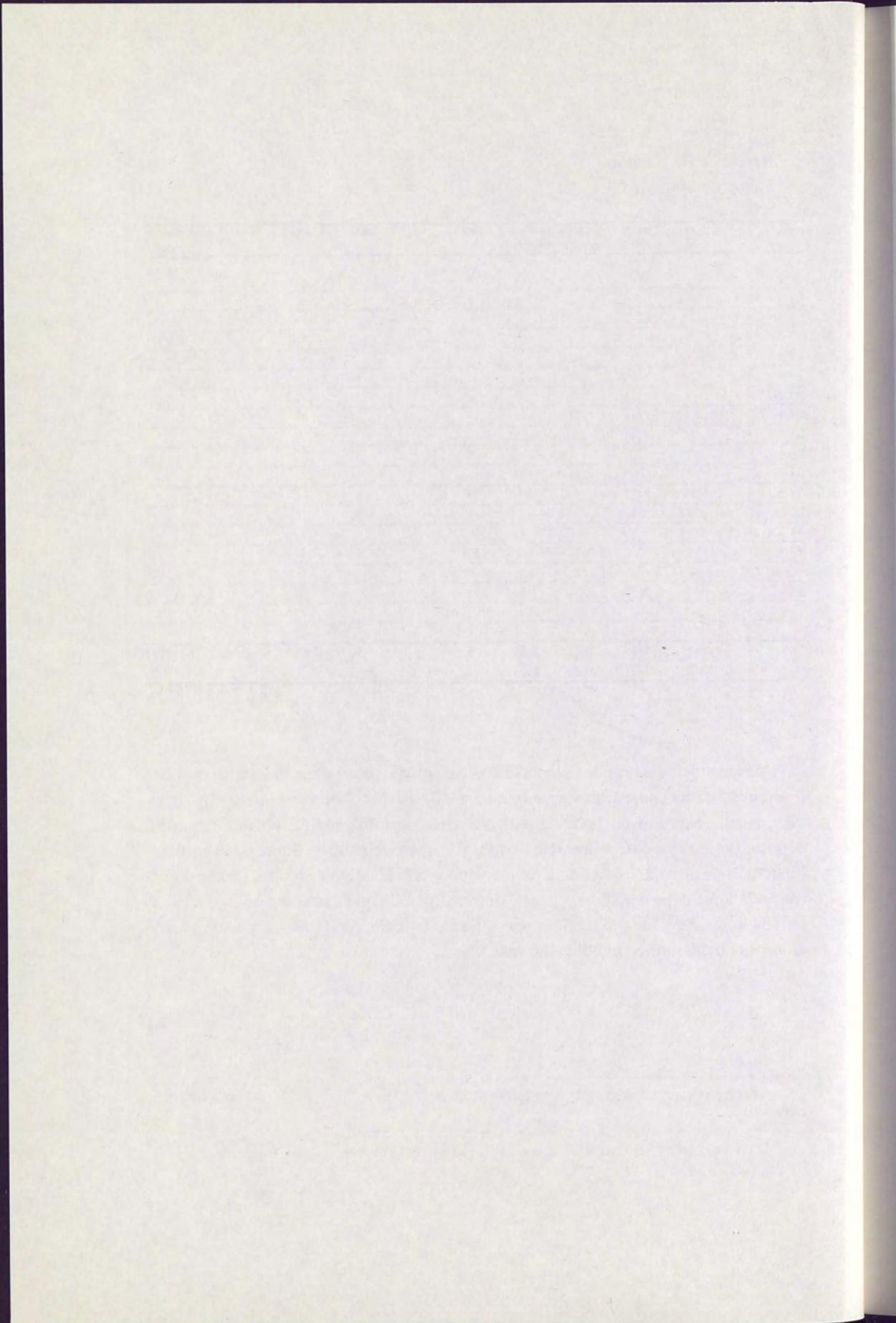
cant.	Ir	víir(1) ir-se(2)	veer(1) mirar(2)	atender(1) tardar(2)	bafiar(1) trebelhar(2)	mar	río	ondas	barcas	barco	navio	aduzer(I) levar(2)
29,2	*				*(1)	*	*					
83,3	*					*					*	
83,5	*					*	*				*	*
83,6	*										*	(1)
83,8		*(1)					*				*	
83,9					*(2)		*					
83,10	*			*(1)			*				*	*(2)
85,14		*(1)(2)	*(1)	*(1)							*	
85,19	*	*(1)(2)	*(1)								*	
86,9		*(2)				*						(2)
91,2		*(1)	*(1)(2)	*(2)							*	
91,5		*(1) ²²	*(2)			* ²³					*	
91,6		*(1)	*(1)				*				*	
91,7		*(1)	*(1)		*(1)		*				*	
98,1		*(1)		*(1)		* ²⁴					*	
106,22	*		*(1)	*(1)		*					*	
114,2		*(1)	*(2)									(1)
114,4	*										*	*
Total												
18	8	9(1) 3(2)	7(1) 3(2)	3(1) 1(2)	2(1) 1(2)	9	5	5	6	3	3	2(1) 2(2)

Dúas cantigas máis poden ser incluídas nesta lista, pero gozan dun status especial ó seren diferentes na estratexia verbal: *a*) a cantiga 114,7 de Pai Gomez Charinho, que semella expresar en boca da amiga a sensación do propio trovador cando foi deposto do seu cargo de Almirante do Mar durante o reinado de Sancho IV, en 1286: liberación dos perigos, da coita e o medo que sentía a amiga cando marchaba á guerra, toda unha exposición do proceso sintomatolóxico que causa o amor; *b*) a cantiga 134,9, de Pero Meogo, onde o *cervo ferido* (= namorado) calmará a súa paixón amorosa nunha morte simbólica no mar.

²² Nesta cantiga a acción de *víir* vén expresada por *treides*, do verbo *trager*. O mesmo acontece na cantiga 91,7.

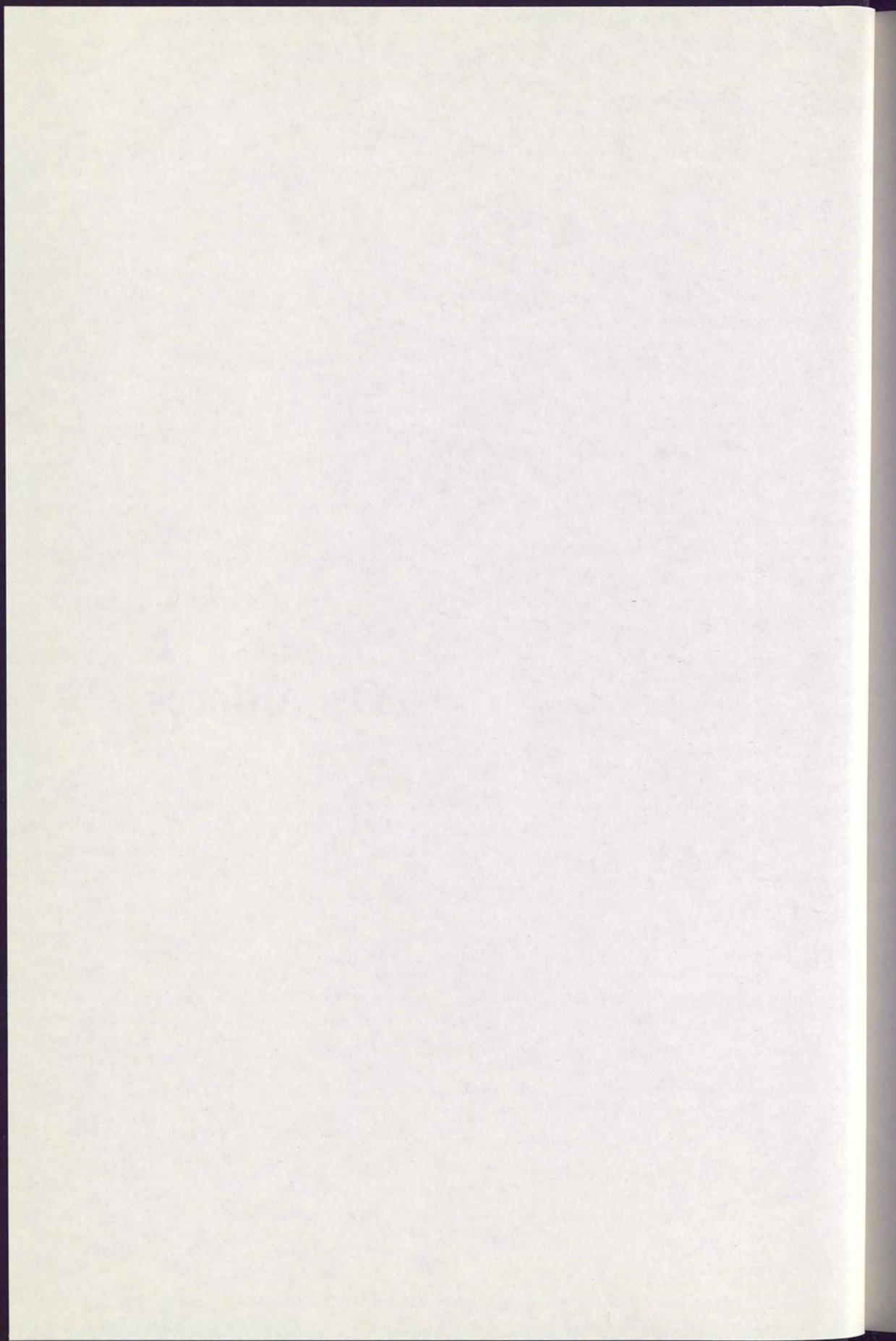
²³ Nesta cantiga a referencia ó *mar* conflúe coa referencia ó *santuario*.

²⁴ Como na cantiga 91,5, conflúen o motivo do *mar* e o do *santuario*.



2

Os Autores



2.1. Meendinho

Pouco ou nada se sabe deste xograr, mesmo se era realmente un xograr. Ás veces, a simple presencia dun único nome leva automaticamente os estudiosos a asocialo á tipoloxía poética de xograr, considerado sempre desde unha perspectiva negativa, inferior á do nobre. Sen dúbida, é unha das imaxes más difundidas, pero ¿non podería ser que, nos medios nos que se recolleu a produción poética deste e outros autores semellantes, o individuo era suficientemente coñecido como para non precisar de máis nome?¹

Sexa como sexa, houbo intentos por encontrarlle un significado ó nome do autor. Unha das hipóteses é que se trata dun alcume: Meendinho, diminutivo de Mendo, pode significar que estamos diante dun home moi pequeno.

Partindo, en certo modo, desta consideración e de datos literarios, Álvarez Blázquez (1962:29) estableceu a seguinte hipótese: “Mendiño habrá nacido también en algún punto de la ría de Vigo, sino en la propia villa, y es muy probable que él y Martín Codax fuesen amigos. En la parroquia de Teis, dando vista a San Simón, existe un lugar llamado Mendo. ¿Sería este el solar de Mendiño?”.

Verificámolo existencia deste topónimo na zona de Teis no recente estudio topográfico da comarca de Vigo elaborado por Sacau Rodríguez (1996:221-222), que se deixou contaxiar pola hipótese de Álvarez Blázquez: “MENDO, é composto xermánico derivado de ERM-² < gótico AIR-MANS ‘amplio, grande’ + GIL- / GEL- < gótico GIL-DAN ‘ser tido por’”. O que vén a significar: ‘persoa tida por poderosa’. E conclúe asegurando que non sería desaxustado entroncar a Meendinho con Mendo, lugar da parroquia de Teis, “do que ó mellor recibiu o nome”³.

¹ Esta idea provén dunha interesante cuestión que suscitou unha conferencia pronunciada polo profesor Vicenç Beltrán na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela no mes de maio de 1998. A conferencia analizaba os procesos de recompilación dos cancioneiros, sobre todo de autores do século XV, e a incidencia do anonimato e das atribucións e a maneira de indicá-las. Unha das conclusiones era que na estructura dos cancioneiros, cando se marcaban as atribucións simplemente co nome *Portocarreiro, Cartagena*, por poñer un exemplo, era porque nos medios de producción e recompilación o poeta era suficientemente coñecido, na sincronía da creación, mediante ese breve referente onomástico. Ó remate da conferencia, o profesor Xosé Luis Couceiro formulou a súxerente pregunta de se sería posible aplicar esta conclusión á tradición manuscrita galego-portuguesa, e puxo coma exemplo o nome de Meendinho. Beltrán, que non reparara no caso concreto deste xograr, non rexitou tal posibilidade.

² Como se pode deducir, Sacau está dando por suposto que *Mendo* é un hipocorístico de *Hermenegildo*, que sería a forma relacionable coa etimoloxía proposta por este estudioso.

³ Con anterioridade, Abelardo Moralejo Lasso, cando fala do topónimo *Vilarmende*, que relaciona con *Menendi*, en tanto que forma derivada do xenitivo singular (aplicable a nomes de santos ou a propietarios ou fundadores dependente de voces como *ecclesia* ou *villa*), di que é de “origen oscuro” (1977:22). Mais adiante afirma que “*Menendo y Mendo* son formas hipocorísticas de *Hermenegildo* por una transformación rara y caprichosa demostrada independientemente por Menéndez Pidal y P. Merea, según J. M. Piel, *E.L.H.* I, 427” (*ibid.*:35, n. 32).

A suposición de Álvarez Blázquez cobra certo sentido cando comprobámo-la efectividade semántica do diminutivo. Segundo Elixio Rivas Quintas (1982:379-380): “-inu-a: suf. Dim. Latino; primero de pertenencia, luego de semejanza y al fin indicativo de pequeñez [...]. Corominas habla de este sufijo -inus, quizás el mismo que vemos en el celta -inos, también dim.; ambos indoeuropeos [...]. Sufijo de gran importancia en el gallego, que se gramaticalizó como forma general del diminutivo”⁴.

O que cómpre poñer de relevo é que, efectivamente, o sufijo diminutivo *-inho* (*-iño*), aplicado a Mendo, pode significar que estamos diante dunha persoa pertencente ó lugar de Mendo.

Sen embargo, non podemos deixar de procurar máis datos. En primeiro lugar, isto non nos documenta ó xograr-trobador; só conxectura un hipotético lugar de orixe. Por iso, hai que consensuar máis perspectivas, como a documental, a histórica, a literaria, etc.

O único estudosso, que nós saibamos, que achegou homónimos do noso autor foi, en datas recentes, o investigador portugués Oliveira (1994:391-392), o que apontou o feito de que o nome “não era desconhecido em Portugal, aparecendo em alguns documentos do séc. XIII”. Por desgracia, nas nosas pesquisas pola documentación medieval galega editada non atopamos esa desexada presencia. Por iso, cobraba unha importancia capital a análise dos homónimos rexistrados por Oliveira. Os nomes xorden nas *Inquirições* de Afonso II (1220) e Afonso III (1258), que son a manifestación dos primeiros pasos cara á centralización do poder rexio en Portugal. Nas *Inquirições* de Afonso II, nos *reguengos*⁵ do “termino Vimaranensis” (= Guimarães), na localidade de Sancta Eufemia de Fiiz, figura un *Menendinus* (PMH, 1967:7), despois nomeado *Meendinus*, no padroado da mesma localidade, e como *Menendino*, na lista de bens das diferentes *Ordes*; en Sancto Jacobo de Candooso, no mesmo termo, rexístrase un *Menendinus* (PMH, 1967:12a); poderíamos seguir co *Menendinus* de Sancto Salvatore de Codessosa, do partido xudicial de Pedralvar (Pradalvar) (PMH, 1967:59b-60a, 149a, 199) ou co *Meendino*, presente nas *Inquirições* de 1258, na localidade de Sancti Martini de Vaasoes, no partido xudicial de Froyam, e con outras referencias de homónimos espallados por estes textos lexislativos. Unha primeira consideración: ¿é realmente imposible que algúns destes *Menendinos* puidera se-lo noso autor?

Obviamente non: as referencias cronolóxicas inscríbense perfectamente no arco temporal idóneo do trobadorismo galego-portugués. Ademais, as canles de comunicación entre o norte de Portugal e o sur de Galicia eran fluídas e mesmo más inten-

⁴ Con respecto ós sufíxos en galego, consultese González Fernández (1978).

⁵ Son feudos dependentes directamente da autoridade rexia.

sas do que podemos imaxinar⁶. O Miño era unha verdadeira vía de contactos e intercambios. Pensemos, por exemplo, no homónimo do partido xudicial de Froyam. Non sería moi difícil encontralo en terras galegas, xa que estamos falando dunha zona xeográfica veciña, en certo modo, da vila de Tui, coa que comunicaría por medio do río Miño. A circulación e intercambio de persoas contemplábase mesmo nas doazóns. A tales efectos, poderíamos lembrar a doazón de Afonso I de Portugal, o 28 de marzo de 1169, ó bispo de Tui, Xoán I. Nela, o rei portugués cedía o realengo de Benevivere (hoxe Bembrive), que se compoñía de 17 casais e cinco barcos, incluídos os seus mariñeiros, no porto de Santa María de Vigo:

“Ego Alfonsus Portugalensium rex [...] facio cartam de omni ipso realengo quod habeo in Benvivere in terra de Fragoso [...] cum ecclesia Sancti Iacobi de Benevivere cum XVII casalibus [...]. Ita quoque facio vobis scriptum de jure meo regali quod habeo super quinque barcos cum gubernatoribus eorum in Sancta Maria de Vico [...]”⁷.

O proceso de circulación e mobilidade de persoas podía deberse a un desprazamento voluntario, por exemplo, a unha actividade como a pesca da “pixota” en Galicia. De feito, como sinala Oscar Fangueiro (1988:251), “pelo foral concedido por D. Afonso III a Vila Nova de Gaia, em setembro de 1255, verificamos que os pescadores iam á Galiza, onde permaneciam algum tempo, enquanto salgavam o peixe”. Polo tanto, ¿é realmente imposible que un personaxe *Meendino* estivese, polas razóns que fosen, pensemos que por motivos de pesca, na ría de Vigo? Imposible non, aínda que si difícil. Claro está, o carácter mariñeiro da composición de Meendiño podería axudar nesta concepción. A estos efectos, acoden á nosa memoria uns fermosos versos, recollidos por Fraguas (1960:74-75), que aluden a que “es fiero el mar de la costa de la Muerte y ante su furia se tronchan los palos y se pierde la vela y la fuerza del remo; sólo entonces puede valer el favor de la Virgen y para ello lo suplica el marinero:

Ai! miña Virxen da Barca,
Ai! miña Virxen, valeime,
Que estou no medio do mar
Sin ter barqueiro que reme”;

versos que enraízan a súa forza evocadora na soildade da *fremosa* da Illa de San Simón e que tamén encontramos en Fernando Cabeza Quiles (1988:153), aínda que con lixeiros cambios na versión:

⁶ Como mostra podemos dicir que o bispado de Tui, segundo Galindo Romeo (1950:81-82), en terras portuguesas, exercía señorío sobre 83 igrexas do arcedianato de Cerveira, en 14 do de Labruja, en 6 do de Távora, en 39 do de Val-de-Vez, en 31 do de Vinha e en 21 do arcedianato de Valladares.

⁷ Recollémo-lo documento da lectura facilitada por Galindo Romeo (1950:XI) no seu Apéndice, doc.

"Nosa Señora da Barca
Nosa Señora, valéime
que estou no medio mar
non hei barqueiro que reme",

sobre os que Cabeza Quiles di que "a intercesión da Virxe parece estar relacionada cos distintos avatares que en tempo antigo sofrirían as navegacións comerciais". ¿Derivan estas coplas dunha fortuna extraordinaria do laio da *fremosa* de San Simón?

A relación entre os textos orienta a forza cara ó papel primordial do mar na vida do autor. ¿En función de que? ¿Unicamente dun recurso poético? ¿Expresión dun mariñeiro que verte no canto a soidade do naufrago?

O certo é que todas estas preguntas quedan sen resposta segura, pero preferimos formulalas para que poidan suscita-la curiosidade doutros especialistas, sobre todo os interesados na historia do comercio marítimo e das actividades pesqueiras⁸.

Sen descartar ningunha hipótese, a nosa curiosidade levounos a indagar en arquivos considerados importantes pola proximidade xeográfica. Por este motivo estudiámo-la documentación existente no Museo de Pontevedra, prestando particular atención ás primeiras referencias á medieval *rúa dos Meendinos*. Indagando nas historias da cidade de Pontevedra publicadas recentemente, atopamos que, segundo José Armas Castro (1992:57), "a medida que avanza el siglo XIII, comienza a hacer aparición en nuestra documentación el término *rua*, indicador de un mayor nivel de urbanización del suelo, que sólo se aplica a tres realidades materiales: las *Rua de Petro Ferron*, *Rua de Verron* y *Rua dos Meendinos*". Outro historiador de Pontevedra, Fortes Bouzán (1993:116), semella manexar unha documentación menos rica, porque leva a aparición do nome da rúa a partir de 1300, da que afirma que "todo parece indicar que correspondía a la actual Princesa". Nada máis se nos di desta rúa, non se nos explica o significado que ten o nome, nada máis que un novo enigma que relacionamos de maneira conxectural con Meendinho, en virtude da extraordinaria homonimia. ¿Terá algo que ver coas ordes mendicantes, tan presentes na configuración da vila pontevedresa? O que si parece claro é que a colectividade sinalada "dos Meendinos" representa a apropiación do espacio regulado, sexa pola presencia do establecemento dunha familia chamada *Meendino*, sexa pola actividade dun colectivo –gremial, profesional, eclesiástico, etc.– coñecido como *Meendinos*.

Outras circunstancias permítennos establecer unha ligazón entre a rúa pontevedresa e o noso autor. Referímonos á illa cantada, a Illa de San Simón⁹. De ser certa a

VI.

⁸ No que se refire a estas actividades na Galicia Medieval, aconsellámolo a lectura de Elisa Ferreira Priegue (1988) e (1989).

⁹ Para unha sucinta descripción da illa, remitimos a Orge Quinteiro (1991). Pola nosa banda, só diremos que se trata, en realidade, dun conxunto de dúas illas principais e dúas menores, situado entre a parroquia de Cesantes –municipio de Redondela– na beira dereita da ría e San Adrián de Cobres –municipio de Vilaboa– na beira esquerda.

consideración de Hipólito de Sá (1996:125) de que “respecto de la Isla de San Simón tenemos pruebas abundantes que confirman ser propiedad de los monjes de Poio, y que si durante algún tiempo estuvieron allí los templarios, fue por concesión de los monjes benedictinos del Monasterio de Poio”, teríamos un pequeno indicio dunha probable relación entre Meendinho e o mosteiro de Poio, que tiña intereses e posesións na vila de Pontevedra, cabendo a posibilidade de que a composición de Meendinho puidera revestir unha función publicitaria para dito mosteiro. Por desgracia, a documentación de Poio, como tantas outras de institucións eclesiásticas medievais galegas, áinda agarda unha edición rigorosa.

A súa colocación, afastada dos autores do *Cancioneiro de Xograres Galegos*, pode ser indicativa dunha introducción tardía no proceso de constitución dos cancioneiros. Ante a imposibilidade de ofrecer unha datación cronolóxica segura, só diremos que se trata dun autor da segunda metade do século XIII, relacionado dalgunha maneira co Mosteiro de Poio e coa vila de Pontevedra (nado na localidade de Mendo, en Teis?).

2.2. Martin Codax

De novo, igual que sucedía con Meendinho, nada sabemos deste autor. Moito se ten especulado sobre o seu nome, non só sobre o étimo e significado, senón tamén sobre a súa “correcta” pronunciación. Ó contrario que con Meendinho, é moito máis difícil establecer conjecturas de traballo, xa que non consta ningunha referencia documental co apellido “Codax”. A pesar de que esta é a forma maioritaria nos testemuños manuscritos, cómpre non esquecer que o nome, nunha nota que figura en V 882, despois dunha cantiga de Martin de Ginzo, aparece grafado Codaz, *m̄ codaz esta nō acho pōcada* (fol. 139r, col. b), polo que as teses sobre o nome teñen que considerar tamén esta forma ortográfica¹⁰.

Fagamos un breve reconto das suxestións e hipóteses dos especialistas que se dedicaron a dar un concreto significado do seu nome.

- a) En 1914, o descubridor do Pergamiño que transmite as sete cantigas coa súa notación musical, o libreiro madrileño Pedro Vindel, propoñía considerar que “Codax” era un erro gráfico, xa que o que a rúbrica indicaba era que estabamos diante dun *Martini Codex*, isto é, dun “Códice de Martin”. Pellegrini (1954:187) considerou esta hipótese inverosímil pola anteposición do xenitivo e polo feito de que estamos diante dunha folla dobrada e non diante dun códice (= *livro*). Dos dous argumentos, o último sen dúbida é o más importante.

¹⁰ Para unha correcta interpretación desta nota, véxase Gonçalves (1989) e Capítulo 3.

- b) Para Michaëlis (1915) –con argumentos que repite Pellegrini (1954:187-188)–, dúas son as posibilidades. A primeira é que o autor sería escriba, “da questa attività gli potrebbe esser venuto il soprannome di Codex, trasformato scherzosamente in Codaz per dargli sapore aumentativo”. Esta tese é cualificada de “ipotesi inverosimile”, porque podería explicar la forma “Codaz”, pero non a de Codax, maioritaria. Ademais, hai que insistir na equivocada interpretación de “Codex”. A segunda posibilidade é que o apelido sexa un alcume de tipo “accrescitativo-peggiorativo” derivado de Codo < Cubitu e vir a significar, polo tanto, “uomo dai gomiti sporgenti o grossi”, en analoxía cos de Calvo e Carpancho. Non insistiremos de novo na abusiva asociación xeneralizadora de considerar que os apelidos destes autores –considerados xograres e, polo tanto, inferiores socialmente– son, maiormente, alcumes.
- c) Para Oviedo y Arce (1916-17), Codax viría a ser unha forma análoga ó italiano “Codazzo” < “Cauda”, co significado de “comitiva, séquito”. Isto probaría a súa pertenza a algún séquito dalgún nobre. ¿Por que só el cando case todos los xograres e trobadores foron membros de séquitos? Ademais, como di Pellegrini (1954:188), “anche così non si fa luce sulla variante Codax”.
- d) Para Cotarelo Valledor (1933:5), Codaz / Codax = Codas = “corteccia”: “Por tanto, namentres outra cousa non se amostre, entendo que “Codax = Codaz”, debe lerse Codas. Asina Martin Codas sinificará Martin Codias, ou, como di o castelán, Martín Cortezas”.
- e) Pellegrini (1954:190), despois de ve-las diferentes hipóteses anteriores, deseixa “proporre una nuova strada all’indagine di specialisti meglio attrezati”. Por iso, interpreta o apelido non coma un alcume ó que hai que dar un significado concreto, senón coma un patronímico: “Ma è proprio obbligatorio considerarlo soprannome, come si è fatto finora? è impossibile vedervi un patronímico?”. As dúas formas nas que aparece grafado o nome, Codaz e Codax, poden ser equivalentes se temos en conta as equivalencias gráfico-fonéticas entre *diz / dix*, *quiz / quix*, *traz / trax*, *fez / fex*, etc. nos cancioneiros. As dúas formas, por tanto, serían reconducibles fonéticamente a “codaš”. Sen embargo, sería a forma “Codaz” a que mellor transluciría “a natura di patronímico in -aci, -azi, -az ou semplicemente en -i”. A súa conclusión é que “insomma, spiegherei Codaz (e quindi Codax) come Coda, più -az con a atono, ovvero come Códacus in genitivo”.
- f) Para Cunha (1956:18, n. 3), o nome pode te-lo significado de “madeiro ao qual se sujeita o timão”.
- g) Álvarez Blázquez (1962:19-28) leva a súa hipótese ó campo da toponimia e relaciona a forma cun posible “lugar, paso, camino, monte o trozo de costa llamado Codar” (*ibid.*:21), amparándose na “confusión gráfica de -x o -z en

lugar de -r, que se da profusamente en los cancioneros". En calquera caso, nada queda dese suposto topónimo.

- h) Piel (1976), despois de revisa-las anteriores interpretacións e de desmenti-la de Pellegrini, volve a súa mirada á hipótese de Cotarelo, que considera coma o punto de partida máis acertado. Así, *Codaz*, para Piel, significaría "que se distingue pela coda" e sería aplicado a "um indivíduo, com função de cognome-alcunha" e "qualificaria quem se distinguisse por determinada anomalia rugosa da pele ou do couro cabeludo, p. ex., crostas, escamas, bexgas ou mesmo sintomas de lepra" (*ibid.*:77).
- i) Spaggiari (1980:391) liga o apelido, igual que Cunha, ó léxico do mar, partindo da forma *Codast*, *Codaste*, "peça da popa em que assentam as dobradiças do leme" (segundo definición recollida por Cândido de Figueiredo), que logo evolucionaría en Codáš: "base più probabile di Codax, che in tal caso come soprannome vorrebbe alludere al legame, di nascita o di elezione, tra il giullare Martim e la ria de Vigo".

O silencio documental e mesmo o enigma onomástico fai que as conjecturas sobre a biografía do xograr se centren no topónimo *Vigo*, presente nas súas cantigas. Non podemos afirmar que nacera nesta vila ou no seu contorno, pero si parece que estivo activo nesta zona. Esta circunstancia provoca perfís como o de Clodio González Pérez (1997:47): "Polo que mesmo poido ser crego ou fidalgo con pazo nas terras de Fragoso". Lembremos que Fragoso era o nome que recibía a comarca de Vigo. Sobre o papel desta vila na Idade Media nada temos, como constataba xa Ermelindo Portela (1975:184-185). Só dispoñemos de datos soltos achegados polos diferentes cronistas e historiadores que se teñen enfrentado á tarefa de botar luz sobre as néboas medievais da comarca de Vigo. Claro está, non estaría de máis un profundamento na investigación da historia local, comarcal e rexional de Galicia.

O silencio que sofre o Vigo medieval pode obedecer a un problema real, a un desinterese efectivo das institucións medievais. Dentro desta óptica, por exemplo, comprendémo-lo relevo que adquiren tanto Baiona, que recibe foro en 1201, como Pontevedra, que o recibe en 1169, creadas por desexo de rei, e por oponérente, dalgún modo, ó enorme poder que no tráfico portuario posuía a mitra compostelá. Entre estos dous portos de realengo, aparece Vigo, incrustada na ría, e partillada entre os diferentes señoríos que a ambicionaban. Así, non é de estrañar que Pontevedra quixera dominar e monopoliza-lo incipiente comercio marítimo do século XIII –que xiraba entre a industria pesqueira e a salineira (Juega, 1996:105)– e que Baiona recibira todo tipo de privilexios.

¿Como era ese Vigo? Concordan os historiadores en afirmar que ten o seu asentamento en dúas zonas illadas, unha "en las faldas del castro, mirando al mar sobre los roquedales de Laxe", outra "a lo largo de la playa del Arenal, zona naviera y pes-

cadora” (Álvarez Blázquez, 1980:65; véxase tamén Espinosa Rodríguez, 1949:165-169). A primeira referencia a Vigo aparece nun documento de 1097, onde se delimitan os términos de Canadelo e Vigo. Para Álvarez Blázquez (*ibid.*:68), a parroquia de Santiago de Vigo é a más antiga das dúas que daquela conformaban o Vigo inmediato: Santa María e o propio Santiago de Vigo (Espinosa Rodríguez, *ibid.*:126-128, 183-186).

En fin, sexa polo motivo que sexa, o certo é que sobre as terras de Vigo exerceiron señorío diversas institucións:

- o bispo de Lugo no couto de Bembrive;
- os mosteiros de Melón e Celanova;
- os templarios, en Coia, segundo Hipólito de Sá (1996);
- o bispo tudense;
- o arcebispo compostelán.

Esta situación pode ser representativa, quizais, da confrontación de intereses e do conseguinte estancamiento do desenvolvemento urbano de Vigo.

A pesar da neutralidade da referencia topográfica das cantigas de Martín Codax, os estudiosos afanáronse por localizar no Vigo medieval a Martín Codax. Álvarez Blázquez (1962:9-17), por exemplo, identifica o Vigo de Martín Codax coa parroquia de Santiago de Vigo (“posiblemente feligrés de Santiago”), fóra das murallas, que se documenta desde o 1 de nadal de 1136, cando Alfonso VII reparte as dúas parroquias viguesas entre o prelado (Santiago) e o Cabido (Santa María). En palabras de Álvarez Blázquez (*ibid.*:11), “Santiago de Vigo tenía su iglesia primitiva al comienzo del barrio del Arenal”, e sería un templo románico, tal como o permite supoñer a imaxe de San Salvador (relacionada coa escola de Mateo)¹¹.

Agora ben, non sabemos por qué se han de desbotar outras localizacións, como a ermida de Santa Uxía, que foi doada por Fernando II de León en 1160 ó mosteiro de Melón –documentación inédita unha vez máis–, que estaba fóra das murallas da vila¹², á beira do mar, no Berbés, como lembra Álvarez Blázquez (1980:89). Despois, cambiaría a súa advocación pola de Santa Marta, por mor dunha nova fundación en 1541 dun convento de franciscanos, impulsada por Fray Juan Paredes de la Orden de Menores de San Francisco, o mesmo que en 1517 fundara un convento na Illa de San Simón.

Desde o punto de vista estritamente arquitectónico, o silencio abátese tamén sobre a zona que estudiamos, xa que, en palabras de Isidro Banga Torviso (1980:130, n. 8): “nada se conserva de la arquitectura románica de este municipio anterior al

¹¹ A igrexa estaría asentada onde hoxe están os edificios da esquina da rúa Pontevedra. Sobre as ruínas do primitivo templo, Inés Pérez de Zeta, en 1550, funda un convento da Orde Terceira; parte da antiga igrexa quedou entón habilitada como capela, onde se oficiaban os servicios relixiosos para os parroquianos. Desde 1840 foi Hospital Militar, e acabou por ser derrubado.

¹² Sobre barrios fóra das murallas, consúltense Espinosa Rodríguez (1949:165-182).

período aquí estudiado (último tercio siglo XII-primer cuarto siglo XIII), salvo algunos elementos decorativos reaprovechados en la iglesia de Bembrive. De la iglesia de Santa María de Vigo, citada en un documento del año 1156, tampoco; y lo mismo ocurre del templo de Santiago relacionado en un documento de 1183"; do mesmo modo, di que a escultura de San Salvador é "una pieza de acarreo moderno del foco compostelano".

Polo tanto, sen contar cun apoio historiográfico e documental axeitado, é inútil tentar situar a toda costa a Martin Codax nalgúnha das parroquias mencionadas. A súa actividade poético-musical tampouco é dodata de establecer, aínda que case todos los estudiosos privilexian, en función do testemuño da cantiga *Mandad' ei comigo* (N 2 / B 1279 / V 885), a presencia de Martin Codax na Reconquista de Andalucía integrado no séquito dalgún magnate en tempos de Fernando III. A súa colocación no *Cancioneiro de Xograres Galegos* fai pensar nunha actividade focalizada arredor das datas de 1240 e 1280.

2.3. Johan de Cangas

Nada seguro se pode afirmar deste autor. En función da súa colocación no hipotético *Cancioneiro de Xograres Galegos*, exercería a súa actividade na segunda metade do século XIII. As primeiras bases da súa biografía reposan na identificación do santuario mencionado nas súas cantigas, San Momede do Mar. As primeiras olladas orientáronse cara ó probable berce do autor, Cangas, na Península do Morrazo. Así, procurouse atopar unha localidade que respondera á advocación de San Momede.

As variedades morfolóxicas que rexistra o haxiotopónimo da cantiga –Mamás, Mamed, Mamede, Mameduo, Mamés, Amedio, Nomedio, como recolle González García (1985-86)–, puideron supoñer unha dificultade á hora de dar coa correspondencia actual do santo da cantiga. A busca non foi infructuosa e a meirande parte dos estudiosos identificou o santo do cancioneiro do de Cangas co San Nomedio ou Amedio, que figura na abra de Aldán, no concello de Bueu, xeografía veciña de Cangas.

Para recrearmos mellor cómo era o santuario cantado por Johan de Cangas, recollémos para a filoloxía a información contida nunha interesante notiña escrita por Joaquín Pimentel o 24 de setembro de 1921¹³.

Na parroquia de Beluso, unha das tres que forman o municipio de Bueu, hai dous lugares coñecidos cos nomes de San Nomedio de Arriba e San Nomedio de Abaixo,

¹³ Reproducida na revista *El Museo de Pontevedra*, cf. Pimentel (1962). Sobre o santuario hoxe en día, pódese consultar tamén a notiña de Gonzalez Pérez (1998).

un a continuación do outro, formando un lugar acasarado na estribación dun alto, limitados polo vello camiño que vai de Beluso a San Cosme e pola estrada que vai de Bueu a Morín (Cangas), pasando por Aldán.

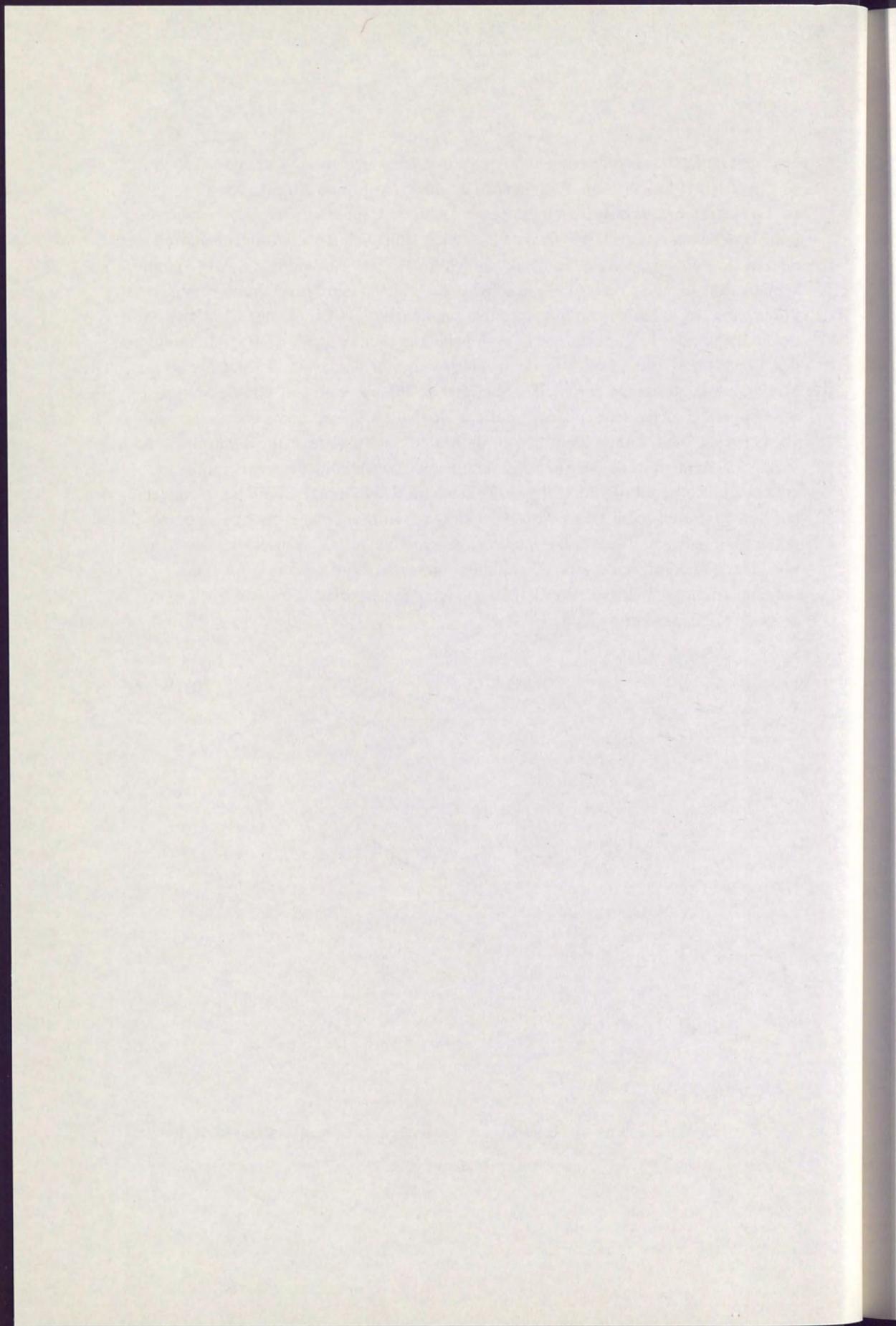
En 1921, en San Nomedio de Arriba “hay una planicie, con terreno unido, formando aquélla un atrio, en donde están la capilla, la casa de las Novenas u Ofertas (Puxas) y la fuente”. Todo semella ser obra do párroco que rexía a freguesía de Beluso no ano 1728, Alfatón Valcarce. Na fonte lémo-la seguinte inscrición: “Hizome D. Alfaton Valcarce a su costa siendo Ror. Desta Flsa. Año de 1728”. A capela, de 70 m², ofrece, no momento de escribirse a notiña, un altar con tres imaxes: San Momede (“que recoge con las manos los intestinos”), San Caetano e unha virxe ou mártir. “En esta capilla y parajes se celebra todos los años la renombrada romería de S. Nomedio, el día 7 de agosto”. A tradición oral da zona asegura que a imaxe do San Nomedio apareceu nunha fonte que hai en S. Nomedio de Abaixo (afastado uns 125 m). O lugar é, en apariencia, máis antigo, tal como o demostran os regos da fonte e unha cruz de pedra encostada “con una inscripción en caracteres latinos, que no he podido leer”. O autor conclúe que “es de advertir que allí cerca hay un terreno plano, hoy ocupado, y que desde allí se domina admirablemente la Area de Bon, la ría de Aldán, y el mar de las Islas de Ons” (1962:60).

Toda a zona de Aldán, e en concreto a de Santa María de Beluso, pertenceu a un certo número de individuos que levaron e engrandeceron o apellido de Aldán. A modo de recordatorio, non podemos esquecer que en 1064 Pedro Arias de Aldán “señor del solar de su apellido en la ensenada de Aldán” formou parte do séquito de Fernando I con motivo da reconquista de Coimbra (Rodríguez Figueiredo, 1992:23), ou que Fernan Perez de Aldán, fillo do anterior (?), en maio de 1085 participou na reconquista de Toledo, cabéndolle a honra de se-lo primeiro xefe do Mar nas costas de Galicia (Rodríguez Figueiredo, ibid.:109). Xa en tempos plenamente trobadorescos temos un Fernan Nuñez de Aldán, “un pontevedrés, del que poco conocemos, aunque si que fue copero mayor de Sancho IV y que logró alcanzar posición desahogada merced a las concesiones reales” (Torres Fontes, 1989:187). Os testemuños da importancia nobiliar de membros dos Aldán non acaban aquí, se lembramos que Marina Giraldez de Maldonado ou de Aldán, filla de Nuno Perez de Aldán, era a esposa do magnate e trobador Pai Gomez Charinho. Vemos, polo tanto, que a liñaxe dos Aldán estivo en estreita relación cos Charinho, non só no círculo local da vila de Pontevedra e da Península do Morrazo, senón tamén na súa cualidade de membros da curia de Sancho IV. ¿Foi Johan de Cangas, polo contexto de proximidade xeográfica no que nos movemos, dalgunha maneira membro da corte señorial dos Aldán? Os feitos sinalan que non é improbable, polo señorío exercido, unha relación non só con Pai Gomez Charinho, senón tamén unha estadía na corte de Sancho IV. En todo caso, pola presencia nas súas cantigas de certas formas estróficas, a relación de Johan de Cangas

coa corte de Castela parece clara, polo que non é tampouco errado anticipa-la súa presencia nos círculos cortesáns casteláns xa desde os tempos de Alfonso X.

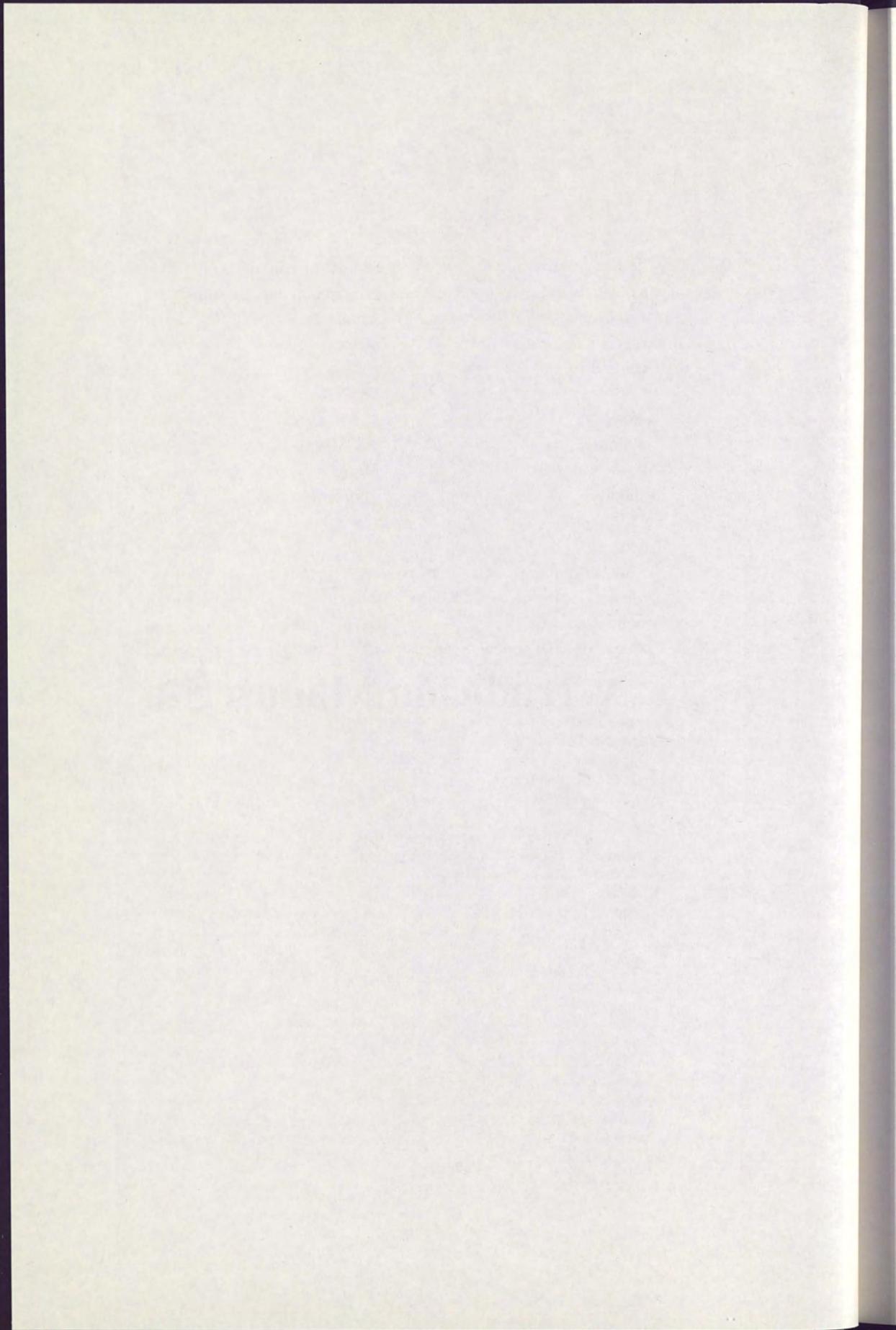
Estes argumentos sobre a biografía de Johan de Cangas permítennos establecer unha conclusión final, que privilexia a existencia dun núcleo poético-musical arredor da vila de Pontevedra e da península do Morrazo. Esta consideración cobra pleno sentido se se admite a nosa hipótese sobre unha relación entre Meendinho e a vila de Pontevedra; se se ten en conta a presencia fundamental de Pai Gomez Charinho, un dos más grandes señores da zona; se se acepta a identificación do Bagüín aludido por Lopo Liáns coa localidade do mesmo nome da parroquia de San Xurxo de Mogor, e que no pasado pertencía a Santomé do Piñeiro¹⁴, no concello de Marín; se se recupera a actividade poético-musical de Nuno Treez, que canta a un San Clemenco do Mar, que se identifica co da Illa do Santo, pertencente á parroquia de Ardán, do municipio de Marín. Se reparamos na potencialidade destes feitos, todo apunta a que a península do Morrazo, Pontevedra e Pai Gomez Charinho se converten nun suxestivo foco de actividade poético-musical, circunstancia que se corresponde co importante papel que Pontevedra desenvolvía nas décadas centrais do século XIII e que contrasta, á falta de estudos rigorosos sobre a historia local de Vigo durante o período medieval, co silencio que recobren tanto a Vigo como ó seu representante poético, Martin Codax.

¹⁴ Esta é, polo menos, a hipótese defendida con argumentos convincentes por Elixio Rivas (1978) e (1982:321).



3

A Tradición Manuscrita



3.1. Os testemuños

3.1.1. Os cancioneiros

As composicións de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax conserváronse, como as da maioría dos autores galego-portugueses, principalmente nos dous apógrafos italianos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B)¹ e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V)², mandados copiar, por volta do primeiro cuarto ou primeira metade do século XVI³, polo humanista de Iesi, Angelo Colocci (1474-1549)⁴. Trátase, pois, de testemuños posteriores á época de produción trobadoresca e confeccionados por mans expertas na copia de códices pero, probablemente, descoñecedoras da lingua que estaban lendo. Tódalas composicións aparecen tamén no *Cancioneiro da Bancroft Library* (ou *Cancioneiro de Berkeley*, habitualmente designado coa sigla K), máis tardío áfnda, pois é unha copia de V, feita, tamén en Italia, a finais do XVI ou comezos do XVII⁵.

Para o caso de Martin Codax contamos, ademais, con outro testemuño, o *Pergamínio Vindel* (N)⁶, importantísimo por dous aspectos: en primeiro lugar, porque, como veremos, é posible datalo na mesma época en que áinda estaba viva a lírica trobadoresca, e porque documenta unha fase da constitución da tradición manuscrita; e, en segundo lugar, porque é un dos poucos exemplos que conservamos de notación musical para as cantigas⁷.

¹ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982 –edición facsímile-; é fundamental o estudio codicológico do cancionero feito por Ferrari (1979). Hai unha descripción detallada, con bibliografía abundante, en Ferrari (1993a).

² *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* (Cod. 4803), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura, 1973 –edición facsímile-; á falta dun estudio completo como o de B, vid. Ferrari (1993b).

³ Algúns indicios, como as filigranas ou anotacións coloccianas, apuntan para a data de 1525-1526.

⁴ Na Curia Papal, onde desempeñou cargos como o de Secretario Apostólico ou Mestre do Rexistro de Bulas, e onde se relacionou con outros humanistas da Roma do momento (Castiglione, Trissino, Bembo, Lattanzio Tolomei...), tería acceso ó “libro de portughesi” –ó que fai referencia unha nota manuscrita nun dos seus libros–, do que se copiaron B e V. A nota di, concretamente, “Messer Ottaviano di messer Lactantio ha il libro di portughesi; quel da Ribera l’ha lassato”. Probablemente chegou a el nunha das embaixadas (1515-1525) do Bispo de Viseu, D. Miguel da Silva, ó Papa Clemente VII, quen tiña como camareiro ó crego de Braga Monseñor António Ribeiro (*quel da Ribera?*), servidor daquel Bispo, a través de Lattanzio Tolomei (*messer Lactantio*). Vid. Gonçalves (1993a) e Gonçalves (1984), recollido logo en Gonçalves (1986).

⁵ Ata o momento non dispomos dunha edición facsímile deste cancionero. Vid. Askins (1993a) e unha descripción do manuscrito en Askins (1993b).

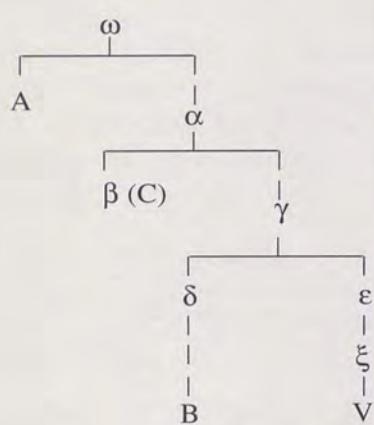
⁶ O estudio más completo, nos seus aspectos filolóxico e musicolóxico, é o de Ferreira (1986) que contén unha reproducción facsímile. Vid., tamén, Cunha (1986) e Villanueva (1998).

⁷ Se gracias ó *Pergamínio Vindel* se conserva a notación musical para as cantigas de amigo, co *Fragmento Sharrer* (D) documéntase a música das cantigas de amor, neste caso de sete cantigas fragmentarias de Don Denis; vid. Sharrer (1993). Distinto é o panorama da lírica relixiosa xa que, como é sabido, tres dos cancioneiros que conservaron as CSM (To, T e E) inclúen, tamén, as súas melodías; vid. Bertolucci / Ferreira (1993).

As relacións entre os distintos testemuños que nos transmitiron a lírica profana, así como a confección do *stemma codicum* que mostra a filiación entre eles, foron xa amplamente estudiadas por autores como Michaëlis, Tavani, D'Heur, Ferrari, Gonçalves e Resende de Oliveira, entre outros. Non é o noso propósito reproducir nestas páxinas todo o debate establecido en torno a este tema; ofreceremos só unha síntese das conclusóns ás que chegaron estes estudiosos⁸.

Despois dos estudos de Monaci (1875), Braga (1878) e Molteni (1880), que abordaban as relacións de parentesco entre B, V e Cº, foi a filóloga luso-alemana Carolina Michaëlis a que, por primeira vez, estableceu un esquema de filiacións entre testemuños conservados e hipotéticos (1990, II:180-288).

O *stemma* que en 1967 ofreceu o profesor Tavani¹⁰ foi tomado como referente en numerosos estudos. Aquela árbore propuña varios cancioneiros hipotéticos, producidos ó longo dos séculos XII-XV e que deron lugar ós cancioneiros que hoxe posuímos. A representación gráfica era a seguinte:



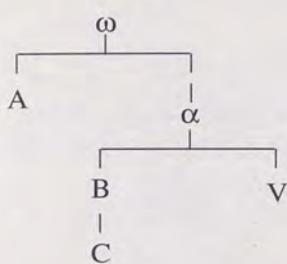
Segundo este crítico italiano, dun arquetipo ω que constituiría unha primeira compilación da producción trobadoresca, faríanse dúas copias: unha quedaría incompleta, ó recoller tan só cantigas de amor, e correspondería ó *Cancioneiro da Ajuda* (A); outra, más tardía, sería o subarquetipo α , que incorporaría novos autores e novas composicións, e da que se realizarían dúas novas transcripcións. Dunha delas, só se conservaría un indicio indirecto: a *Tavola Colocciana* (C), sería, segundo este autor, o índice dun cancioneiro perdido (β), da segunda metade do século XIV. Da outra copia, γ , do século XV, con incorporación de textos alleos á tradición trobadoresca, derivarían os apógrafos quiñentistas italianos, a través de *codices interpositi* (δ entre γ e B; ϵ e ξ entre γ e V).

⁸ Pode verse unha boa sistematización en Gonçalves (1993c) e Oliveira (1994:15-30).

⁹ Sigla empregada para a *Tavola Colocciana*, que non é senón un índice dos autores, coa indicación do número das súas composicións, dun cancioneiro galego-portugués, -B, segundo os últimos estudos-. Son oito folios da man de Colocci, inseridos nun volume misceláneo da Biblioteca Vaticana (Vat. lat. 3217). O propio Colocci asignóulle-lo título "Autori portughesi". Vid. Gonçalves (1993b) e Gonçalves (1976).

¹⁰ Volvería áfida sobre o asunto, contestando ó artigo de D'Heur (1974), en Tavani (1979). Ámbolos dous artigos do profesor italiano recollense en Tavani (1988a).

D'Heur (1974), Ferrari (1979) e (1991) e Gonçalves (1976) e (1995) propuxeron, sen embargo, un *stemma* máis pobre, sen tantas ramas e sen tantos testemuños hipotéticos. Se, como demostrou Gonçalves, C é un índice elaborado a partir de B (a sucesión de autores e textos é a mesma, cometan os mesmos errores de atribución, de grafía de nomes, de numeración das cantigas...), sendo as diverxencias derivadas da súa confección nun momento no que o cancionero estaría completo, ou de errores do compilador), é posible eliminar-la rama β. Canto á outra rama, non cabe dúbida de que ámbolos apógrafos derivan dun mesmo antígrafo, xa que as coincidencias son abundantísimas. As diverxencias entre os dous cancioneiros, que para Tavani xustificaban a suposición de *codices interpositi*, poden ser explicadas por moitos outros motivos: a historia externa de cada códice despois de ser copiado; o xeito en que foron copiados –*alla pecia* e por distintos copistas–; a diferente forma de actuar de cada escribán... Así pois, a nova proposta defendida por estes autores, e que parece máis convincente, sería a seguinte:



Boa mostra de que C pode moi ben ser o índice de B encontrármola nos nosos tres autores, principalmente no segundo deles, Johan de Cangas. Como é sabido, a *Tavola Colocciana* é unha lista de nomes de autores cunha serie de números –de 1 a 1675– á súa esquerda. Entre eseas números e os que presentan as composicións en B hai un grande paralelismo. Segundo Gonçalves, Colocci copiou nun primeiro momento a lista dos autores e só despois os números dos textos atribuídos a cada un deles. As diverxencias entre C e B poden explicarse por C estar confeccionado antes de que B sufriese as mutilacións actuais.

Meendinho aparece no seguinte contexto (Gonçalves, 1976:417 e lám. 7):

- 850. Vaasco Rodrigues de Calvelo.
- 852. Meendinho.
- 853. Affonso Paez de Braga.

Vemos, pois, que na *Tavola*, Meendinho localízase entre as composicións de Vasco Rodrigues e de Afonso Paes de Braga, como en B e V, e cunha cantiga numerada como 852, como en B.

O mesmo sucede con Johan de Cangas e Martin Codax: a *Tavola* reflicte a colocación dos manuscritos coincidindo a numeración coa de B. Esta é a situación (*ibid.*:424-425 e lám. 11)¹¹:

¹¹ En ámbolos dous casos, respectámos-la graffa da edición da *Tavola* que fai Gonçalves.

1266. Golparro.
 1267. Joham de Canga[s].
 1270. Martin de Giinzo.
 1274
 1278. Martim Codax.
 1287. Fernan do Lago.

O erro de lectura que presenta a *Tavola* no caso de Johan de Cangas (<Iohan e l Cauça>¹²) é comprensible tendo en conta a grafía de B, tratándose, simplemente, dunha confusión de grafías: “Colocci avrebbe infatti confuso *n* con *u* e inoltre si sarebbe lasciato fuorviare dallo spostamento della *s*, che il copista aveva trasportato sulla *g*: cosicché, traslaciando la *g* e scambiando la *s* per uma *ç*, egli ha scritto nel suo catalogo ‘Cauça’” (Gonçalves, 1976:444).

3.1.2. O Pergamiño Vindel

Foi o azar o que levou ó libreiro madrileño Pedro Vindel, en 1914, a descubrir un pergamiño de valor incalculable para a filoloxía, que estaba sendo utilizado como forro ou encadernación dun exemplar do *De officiis* de Cicerón. Este achado veu corrobora-la tese de Gröber, ou a súa aplicación á tradición galego-portuguesa, sobre a existencia de tres tipos de materiais que conformarían a difusión escrita da lírica:

- *Liederblätter*, ou follas soltas, enroladas ou dobradas, que conterían unhas poucas composicións dun único autor,
- *Liederbücher*, ou libros de autor, formados pola reunión de varios *Liederblätter*, e, finalmente,
- *Liedersammlungen*, ou compilacións das obras de varios autores, formadas a partir de varios *Liederbücher*.

O Pergamiño Vindel é unha folla que mide, aproximadamente, 34 cm de alto por 45 cm de ancho (as marxes que garda o texto están ó redor dos 5-7 cm para a superior e inferior, e 2-3 cm para a esquerda e dereita)¹³. O pergamiño está fortemente marcado por tres dobreces, dúas horizontais, derivadas do seu emprego como forro, e outra vertical milimetricamente situada no medio do manuscrito, que parece orixinal. O texto e a música das cantigas preséntanse dispostos en catro columnas e por

¹² No aparato crítico correspondente, Gonçalves indica que entre o *d* riscado e *Cauça* hai “una specie di l” (*ibid.*: 424). Ben podería tratarse de tal consoante se temos en conta que en B a rúbrica do xograr presenta un “*lo*” riscado. Tal vez Colocci comezase a escribi-lo nome do xograr, ainda con *lo*, e, decatándose da incorrección, deixaría de copiálo na *Tavola* e riscaríao no cancionero. Recordemos, por outro lado, que a rúbrica de V, de man de Colocci, aparece sen ningún tipo de problemas.

¹³ Os primeiros datos facilitados por Vindel (1915) foron corrixidos, posteriormente, baseándose no confronto directo do pergamiño, por Ferreira (1986:65).

un único lado do pergamiño¹⁴. Estes datos permiten concluir que estamos diante non dun rolo, como se viña considerando, nin dunha folla dun cancionero, senón dunha folla voante “morfologicamente distinta mas funcionalmente equivalente aos ‘rolos’ referidos em B” (Ferreira, 1986:65). Esa folla voante circularía dobrada á metade –de aí que non se considere rolo–, e tería unhas dimensións e unha distribución da escrita que non encaixaría nun cancionero –á parte de que non presente furados centrais que nos indiquen a súa posible encadernación–.

Froito do paso do tempo e do seu emprego, esta folla sofre un deterioro notable: tres grandes lagoas impiden ver parte da letra e música da estrofa I da cantiga III, parte do texto das estrofas II-III da cantiga IV, e a parte final da estrofa I e parte das estrofas II-III da cantiga V.

Un estudio detallado das grafías, das tintas e da notación musical permitiu a Ferreira (1986:71) diferenciar varias fases na constitución do pergamiño:

- na primeira delas, copiaríanse os seis primeiros textos, incluídas as iniciais, xunto coa rúbrica atributiva;
- na segunda fase, anótanse musicalmente as cantigas I, IV e V, ademais de incorporar texto e música da cantiga VII;
- deixouse para o final a notación musical das cantigas II e III.

Outras características paleográficas e ortográficas permiten ofrecer unha posible datación do pergamiño, se temos en conta, ademais, que algunas delas o aproximan ós códices das *Cantigas de Santa María* e ó *Cancioneiro da Ajuda* (vid. Cunha, 1986:69-70 e Ferreira, 1986:71-73):

- a letra emplegada en N é a gótica francesa, típica da segunda metade do século XIII, pero aínda vixente nos comezos do XIV;
- as abreviaturas de N coinciden coas das *CSM* e as de A; as siglas que sintetizan o refrán das cantigas V e VI do pergamiño aparecen tamén nalgúns zonas de A;
- a ornamentación do texto é similar á das *CSM* e á de A: empréganse diferentes cores de tinta para o texto copiado en *scripta continua* (negra), para a primeira estrofa, que é a anotada musicalmente, ou a que debería estalo, no caso de A (vermella), e para as iniciais maiúsculas (azul e vermella, de xeito alterno);
- a notación musical das cantigas cópiase, ou estaba previsto ser copiada no caso de A, debaixo da primeira estrofa, como sucede tamén nas *CSM*;
- a ortografía, principalmente no relacionado coas palatais, coincide coa dos

¹⁴ Realmente, se se trata dunha folla dobrada á metade, conviría falar, máis exactamente, de dúas partes con dúas columnas cada unha e non de catro columnas. Con todo, e por comodidade, faremos referenciais ó texto do Pergamiño como dispuesto en catro columnas.

- códices marianos e con A; sen embargo, este dato non é totalmente fiable para localizar xeograficamente o testemuño manuscrito, pois a substitución dos dígrafos *ll* e *nn* polos provenzais *lh* e *nh*, instaurada na reforma ortográfica da Chancelería portuguesa en 1265-75, foi paulatina;
- os dous sistemas de notación musical presentes no pergamiño, o mensural non modal das cantigas I, IV, V e VII e o modal prefranconiano das cantigas II e III empréganse tamén nas *CSM*¹⁵.

Tendo en conta todas estas características, Cunha e Ferreira coinciden, basicamente, nas súas conclusións: “o nosso manuscrito deve ascender a época muito próxima de 1300. De tal antiguidade, que o faz contemporâneo do movimento trovadorescos, não se pode, no entanto, inferir que represente o original de Codax” (Cunha, 1986:70); e, segundo Ferreira (1986:73), “Tudo indica, pois, como época provável de constitución do manuscrito, nas suas diversas fases, o último terço do século XIII. Considerando que Martin Codax terá estado activo em meados ou no terceiro quartel desse século, teremos no Pergaminho Vindel um apógrafo contemporâneo pouco posterior ao autor das cantigas que inclui, o que torna o seu testemuño particularmente valioso para o estudo da lírica trovadoresca”.

Pero, ¿cal é a relación que se establece entre N e os apógrafos italianos B e V?, ¿como debemos incorporar, se é posible, N no *stemma* da tradición?

Tanto N como BV presentan os sete textos de Martin Codax na mesma orde. Isto fixo supor a Tavani (1988a:106) que a obra conservada do xograr vigués tería entrado na confección dos cancioneiros a partir de N directamente ou a través dalgún testemuño afín.

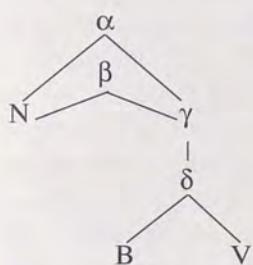
Pero N e BV presentan tamén diverxencias que os separan: as cantigas III e VI dispoñen as estrofas III e IV en orde inversa nun e nos outros manuscritos, o que afecta á consideración do fenómeno do leixa-prén; tanto a folla voante como os cancioneiros italianos conteñen errores habituais como omisión de letras ou palabras (cantiga III, vv. 8, 11: mia N, *om.* BV), despistes de copia (cantiga VII, v. 4: ondas NB, dōnas V), lagoas por incomprensión (cantiga VII, v. 4: mirar N, *lac.* B, uirar V), etc. Vid. Cadro II.

Hai, ademais, diverxencias lingüísticas de orde fonética (cantiga VII, v. 2: me N, mi BV), morfolóxica (cantiga V, v. 7: a lo N, ao BV) e mesmo sintáctica (cantiga IV,

¹⁵ Para unha rectificación da interpretación musical de Ferreira, vid. Rossell (1997). Este autor critica o “principio de estabilidade rismática” do musicólogo portugués, que consiste en aplicar ós neumas valores proporcionais fixos, aplicables a toda a cantiga, con independencia da prosodia e dos movementos que efectúa de estrofa en estrofa. A regularización de ritmo-silaba, segundo Rossell (1997:46) contravén o elemento prosódico da melodía gregoriana. A solución proposta por Rossell consiste en aplicar un ritmo libre prosódico-textual que respete o ritmo particular de cada estrofa e que siga as pautas de interpretación do canto litúrxico medieval (*ibid.*:47).

v. 8: non ei N, non son BV) que derivan da diferente época de elaboración dos textos. Segundo Cunha, no “Prefácio” a Ferreira (1986), o diferente estadio de lingua dos cancioneiros explícase por “terem os autores da primitiva compilación (ou compilações) de que derivam os apógrafos italianos reelaborado, dentro de um registro lingüístico alto, obediente a uma norma culta tradicional, as cantigas que recolhiam das folhas volantes, dos rolos ou da tradição oral, enquanto o PV espelha a língua comum, inovadora, do tempo”. Esa “violentia normalización pelos padrões cultos arcaizantes” provocou unha neutralización de moitas formas, eliminando “a maioria dos efeitos das variações diatópicas, diastráticas e, mesmo, diafáticas, inherentes a qualquer língua” (*ibid.*:IX-X). Tamén segundo o mesmo autor, “no que concerne à língua, a lição do PV é muito superior à dos apógrafos italianos. Não obstante as lacunas e os erros de transcripción que encerra, dá uma idea mais fiel da língua de Codax” (Cunha, 1986:71).

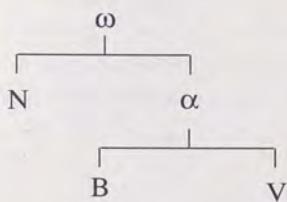
Ferreira (1986:87) propón unha tradición manuscrita para as composicións de Martin Codax como a que segue:



Neste esquema, α e β serían os orixinais das cantigas I-VI e VII, respectivamente; ámbolos dous hipotéticos manuscritos estarán na base da confección de N e doutra folla voante afín (γ) que sería da que se copiarán as cantigas codacianas no cancionero compilado no segundo cuarto do século XIV (δ) do que derivan, directa ou indirectamente, os apógrafos italianos B e V. Deste xeito, poderíase pór en relación este *stemma* cos anteriormente vistos, ó identifica-lo δ de Ferreira co γ

de Tavani ou co α de Ferrari, D'Heur ou Gonçalves.

Distinto é o *stemma* ofrecido por Spaggiari (1980:373) que simplifica, sen maiores explicacións, a tradición de N, B e V:



Esta hipótese foi xa descartada por Tavani (1988a:284): “deve-se necessariamente postular para α um antecedente que, embora estrictamente afim de R [= N], não se identifica com ele”, afirmación que está na base da interpretación de Ferreira.

A propósito da cantiga VII orixinouse unha pequena discusión entre os distintos críticos. Nun apartado dedicado á cronoloxía relativa e á atribución, Spaggiari (1980:381) decidiu excluí-la última cantiga de Martin Codax porque “sicuramente

non appartiene al canzoniere di Codax". Para tal consideración, baseábase a filóloga italiana nos seguintes puntos:

- a) das cantigas atribuídas a Martin Codax é a que aparece en último lugar e, como xa indicara Michaëlis¹⁶, a que é de distinta man, semella escrita á presa e foi copiada con posterioridade;
- b) é a única que ten só dúas estrofas (as cantigas I, III e V teñen catro estrofas e as cantigas II, IV e VI seis);
- c) as rimas da composición son agudas, as únicas en todo o cancioneiro codaiano, que recorre exclusivamente ás rimas graves;
- d) o topónimo *Vigo*, presente en tódalas demais cantigas, non é empregado nesta cantiga;
- e) tampouco emprega o par de rimas *amigo / amado*, si presente en tódalas restantes;
- f) a notación musical desta composición é distinta da que presentan as demais.

Tavani rebateu esta teoría afirmando que, polas mesmas características, "podemos tranquilamente marcar como espúrios muitos outros textos galego-portugueses" (Tavani, 1988a:284-285). Tamén Ferreira contestou a teoría de Spaggiari argumentando que a cantiga VII presenta uns paralelismos más que evidentes, musicalmente falando, con outras cantigas de Codax, sobre todo coa IV. Recorda, ademais, que foi nunha segunda fase cando se incorporaron texto e música da cantiga VII xunto coa notación musical das cantigas I, IV e V e que, polo tanto, serían da mesma época. Con isto desmontaría os puntos a) e f). Dos restantes puntos afirma, acertadamente, que "indicam não ter a cantiga VII sido concebida segundo os mesmos principíos que regem as outras. Este facto não implica uma diversa autoría, mas apenas uma diversa perspectiva ou intención poética" (Ferreira, 1986:167). Outro asunto ben distinto é a relación que se establece, temática e retoricamente, entre a VII e as restantes composicións: segundo Ferreira, que neste punto concorda con Tavani en canto á secuencialidade do cancioneiro de Martin Codax¹⁷, as seis primeiras formarían unha serie pechada, con características comúns; con respecto á cantiga VII, afirma que "a sua auto-exclusão do sistema compositivo que unifica as primeiras seis cantigas é coerente com o facto de no Pergaminho Vindel ter sido acrescentada por um copista diferente, de maneira apressada, e numa fase posterior à inscripción textual daquelas. Não há dúvida, portanto, que a serie originalmente composta por Martin Codax consistia em seis cantigas, e que a sétima não fazia originalmente parte dessa serie" (Ferreira,

¹⁶ "Parece-me acrescentada posteriormente, quer pelo próprio, quer por outrem. E muito à pressa. Não é sómente pela falta das maiusculas, é tambem pela pauta mais espaçada, e o traçado menos cuidadoso que ela se destaca das outras seis composições" (1915:261).

¹⁷ Coa salvidade de que para Tavani o criterio sería narratolóxico, mentres que para Ferreira sería retórico.

1986:179). Así mesmo, apunta o carácter conclusivo desta última composición, “à maneira de uma *fienda*” (ibid.:181). Unha hipótese similar fora xa avanzada por Gonçalves / Ramos (1983:267), quen, tras analiza-lo carácter alternante das primeiras seis cantigas, destacaron a excepcionalidade da cantiga VII, “cuja función conclusiva a isola como se fosse uma finda (é a mais curta)”.

3.2. A colocación dos autores nos cancioneiros

Como puidemos apreciar anteriormente, unicamente a cantiga VI está desprovida de música, o que levou a Ferreira (1986:71) a supor que tería sido “retirada, a certa altura, da circulação”¹⁸. Este feito está relacionado dalgún xeito coa nota que aparece en V (fol. 139r, col. b, l. 16, transcrita a seguir da cantiga 882, *Nunca eu vi mel-*
hor ermida, nem mais santa –93,6–, da autoría de Martin de Ginzo): *m̄ codaz esta nō acho pōcada*. Unha errónea transcripción de Monaci (1875), “m’ codaz esta nō acho pōchada”, é a orixe da mala interpretación da nota como “esta non acho fechada” por Braga (1878), C. Michaëlis (1915), Pellegrini (1954) ou Álvarez Blázquez (1962) e (1975). Foi a profesora Elsa Gonçalves (1989) quen desentrañou o verdadeiro significado, interpretándoa como *Martin Codaz esta non acho pontada*, en clara referencia a unha ausencia de música¹⁹.

De ser certa, pois, esta interpretación, xorde un segundo problema: a cantiga que non ten música é a sexta das que aparecen no pergamiño, e a sexta nos cancioneiros italianos, pois gardan a mesma orde. A nota, sen embargo, aparece inmediatamente despois da penúltima cantiga de Martin de Ginzo e antes da primeira de Martin Codax, *Ondas do mar de Vigo*. Algo parece ter ocorrido na transmisión das cantigas do xograr vigués, pero para tentar buscar unha explicación será mellor toma-la cuestión desde o comezo.

¹⁸ Feito achacado por Ferreira ó proceso manipulador dos copistas: nin o primeiro nin o segundo copista anotan a música desta sexta cantiga, ben porque tivese pensado cambiar de *epilodus* –o primeiro copista–, ben porque sentise a cantiga VII como o *epilodus* do ciclo codaciano –o segundo dos copistas– (Ferreira, 1986:181). Sen embargo, isto non explica os motivos da ausencia de música na sexta cantiga, que parece un defecto nunha rama anterior. Mais convincente é a proposta de Gonçalves (1989), vid. infra.

¹⁹ “Martin Codaz representará, com grande probabilidade, uma rubrica atributiva, enquanto *esta non acho pontada* deverá ser entendido como nota lançada à margem de uma cantiga a que faltava a notação musical” (ibid.:627). A seguir, xustifica o significado de *pontada* como ‘musicada’, e aduce outros exemplos como *punctare* (‘escribir música’), *punctum* (‘neuma’), *puntar* (‘marca-los puntos musicais’), *pontos* (‘notas musicais’, na cantiga 18,20 de Alfonso X), e outros, todos eles termos musicais que corroboran a tese defendida pola filóloga portuguesa. Tamén repara a autora no feito de que a nota estea ausente en B, e comenta que o copista non a copiou “por distracción ou, ao invés, por uma surpreendente atención ‘filológica’” (ibid.:634).

Foi Michaëlis quen, analizando a estructura dos cancioneiros A, B e V, principalmente nas partes comúns, lanzou unha primeira hipótese verosímil sobre a constitución da tradición manuscrita galego-portuguesa²⁰. Segundo a filóloga luso-alemana, estes tres testemuños constituirían “uma vasta compilación –especie de *Cancioneiro Geral da primeira epoca da lyrica peninsular*” (1990, II:180). Ese “*Cancioneiro Geral gallaico-português*” estaría estructurado en tres partes: “Parte I: um *Cancioneiro de Amor*, com todas as cantigas em que, segundo a ingenua interpretación do doutrinal antigo, *elles fallam a ellas ou d'ellas*, sendo em ambos os casos o thema da conversa o magno e eterno assumpto da vida humana. Parte II: *Livro dos Cantares de Amigo*, composto de versos em que, conforme a mesma fonte, são damas, e em especial donzellás, as que manifestam os seus sentimentos e por isso mesmo podia receber o titulo de *Livro das Donas ou Donzellás* que lhe dou às vezes. Parte III: *Cancioneiro de Burlas*, com versos de chacota, *escarnho* e maldizer, em que aberta ou encobertamente, se pecca contra o mandamento oitavo do Decálogo” (1990, II:210).

Desa primitiva tripartición por xéneros áinda se conservan algúns indicios: en B fol. 137v –antes da cantiga 626– / V fol. 33r –antes da composición 227– pode lerse “Esta folha adeante se começan as cantigas d' amigo que fezeron os cavaleiros e o primeiro é Fernan Rodriguiz de Calheiros”, rúbrica que indica o comezo da sección das cantigas de amigo; en B fol. 285r –enriba da cantiga 1330^{bis}– / V fol. 148v –sobre a composición 937– lese “Aqui se começan as cantigas d' escarnh' e de mal dizer”, rúbrica que sinala o comezo da sección das cantigas de escarnio. Como é sabido, ademais, o *Cancioneiro da Ajuda* contén só cantigas de amor e supón unha copia incompleta daquela Parte I que propuña Michaëlis.

Ó lado dese criterio organizativo por xéneros, o compilador ordenaría, tamén, cronoloxicamente os autores das composicións: “Feita a tripartição das materias collidas durante a primeira phase de exploração, nos paços regios portugueses, em solares de magnates indígenas e escolas de jograes, o collecionador planeava agrupar os poetas chronologicamente, até onde chegasse o seu saber” (Michaëlis, 1990, II:212). Sen embargo, a propria Michaëlis detectou “series evidentemente deslocadas e outras desordenadas, ou porque o collector nada soubesse das circumstancias da vida dos auctores, ou porque os respectivos cancioneiros individuaes lhe chegassem ás mãos, depois de organizada a obra, sendo intercalados um pouco á aventura, entre caderno e caderno, ou onde havia folhas em branco” (*ibid.*: 213-214). Entre os “desvíos e irregularidades” detectados, sinala a erudita as composicións de Don Denis, que inclúen 52 cantigas de amigo, na sección das cantigas de amor; ou os “bastantes cancioneirinhos individuaes, [...] offerecendo de mistura canções de amor, bailadas de mulhe-

²⁰ Como ben advirte Oliveira (1994:30, n. 48), Braga non tiña coñecemento áinda da existencia de B.

res, tenções, cantos de romaria, chufas sirventeses, maledicencias” na sección de amigo; ou algumas cantigas de amor na Parte III (*ibid.*:215). Tampouco o segundo criterio foi conservado fielmente: “Quanto á ordem chronologica, o collector ainda menos realizou o ideal a que visava” (*ibid.*:216), e cita os casos de Afonso Sanchez, que precede nos cancioneiros ó seu pai Don Denis, e de Estevan da Guarda, con cantigas de escarnio antes do comezo da sección de escarnio (*ibid.*:216-217).

A cuestión da organización e da constitución da tradición tivo posteriores achenxamentos que foron perfilando con maior detalle aspectos concretos e formaron unha idea máis precisa do proceso de compilación. Ás mesmas conclusións que Michaëlis chega Tavani (1988a:53-178, en esp. 100-122) ó afirmar que a “sucessão dos textos, coincidente em *BV* e em *C* e, [...], também em *A*, [...], autoriza a supor que ela remonte ao arquétipo e que, portanto, também seja atribuído ao arquétipo o criterio ordenador dos textos, segundo os três géneros principais, nos quais se exercitaram os trovadores galego-portugueses” (*ibid.*:104); indica, tamén, que se produciron moitas “infracções”: “é frequente a presenza de *cantigas d'amor* na segunda parte, misturadas com as *d'amigo*, e encontram-se também algumas entre as cantigas de escárnio; não faltam textos satíricos na secção das *cantigas d'amigo* e, ainda que em número muito reduzido, na das *cantigas d'amor*; finalmente, também algumas *cantigas d'amigo* se encontram deslocadas nas outras duas partes do cancionero” (*ibid.*:105). Estas infraccións na ordenación por xéneros foron tamén estudiadas por Ferrari (1985), establecendo as causas no cambio de criterios organizativos²¹. Analizando casos concretos, Gonçalves (1991b) interesouse tamén polos criterios organizativos da produción trobadoresca nos cancioneiros.

Foi Tavani quen, por primeira vez, tentou identificar aqueles “cancioneirinhos individuaes” de que falara Michaëlis e que confluíron na constitución dos cancioneiros. Detectando grupos unitarios e compactos, aplicou a teoría de Gröber sobre o material compilatorio. Así, como indicios de *Liederblätter* non só contariamos co testemuño directo de N e os indirectos de L, M e P²², senón tamén cos cancioneríños de Pero Meogo, Martin de Ginzo, Johan Zorro (estes tres non probados), Roi Martinz do Casal, Pedr' Eanes Solaz, Pero Mendiz da Fonseca, Vidal, Airas Nunez, Martin Moxa, Johan Airas e Pero da Ponte (Tavani, 1988a:105-115). A propósito destes últimos, comenta que “as poesías de autores particularmente fecundos circulavam, ou já reunidas em mais amplas recollidas, ou então distribuídas por dois ou mais rótulos” (*ibid.*:111).

²¹ Traballo que finalmente non apareceu publicado nas Actas e que citamos por Gonçalves (1991).

²² L corresponde ós tres folios que transmiten os cinco lais de Bretaña e que aparecen, tamén, en B. M e P, pola súa banda, son douis apógrafos seiscentistas que conteñen a tensó entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende, copiados, probablemente, dun testemuño do século XIV. Atópanse, respectivamente, na Biblioteca Nacional de Madrid (M) e na Biblioteca Municipal do Porto (P).

Como exemplos de *Liederbücher* (Tavani, 1988a:115-118), ou “recolhas poéticas dedicadas a um só autor e de proporções maiores”, despois de cita-los casos de Estevan da Guarda, Johan Garcia de Guilhade, Johan Soares Coelho, Martin Soares, Pedr’ Amigo de Sevilha e Pero Garcia Burgalês e afirmar que a colocación das súas composicións non proba que fosen autores incluídos en recollas completas, conclúe que “os únicos a propósito dos quais se pode pensar, com algum fundamento, que um tal *libre* existisse realmente são os dois reis trovadores Afonso X e D. Dinis” (ibid.:116).

Finalmente, identifica “vestígios de outras recolhas parciais de tipo diferente” ou *Liedersammlungen* (Tavani, 1988a:118-120). Dous son os indicios que mostran, segundo o crítico italiano, a existencia de tales recollas: o primeiro é a rúbrica que precede á cantiga B 1062 / V 653 (“En esta folha adeante se comezan as cantigas d’ amor. Primeyro trobador: Bernal de Bonavalle”), cantiga coa que comeza un grupo de composicións pertencentes ó xénero de amor e incluídas na sección das cantigas de amigo; segundo isto, “pode-se supor, com algum fundamento, que a rubrica em questão se encontrasse escrita no primeiro fólio de uma recolha antolóxica de *cantigas d’amor*, circulando de forma autónoma antes de ter sido inserida na recolha maior” (ibid.:119); o segundo indicio sería un grupo de composicións que se transmiten de forma compacta (B 868-941 / V 454-529), sendo os seus autores de condición clerical –salvo tres, Pero Goterrez, Estevan Perez Froian e Per’ Eanes Marinho, intercalados nun segundo momento–; así pois, encontrámonos “em presenza de uma serie de clérigos trovadores reunidos na mesma secção do cancionero, com poesías pertencentes aos géneros mais díspares” (ibid.:120).

O estudio máis recente sobre a formación dos cancioneiros conservados levouno a cabo o historiador portugués António Resende de Oliveira (1994), combinando o estudio da cronoloxía, da condición social e da xeografía dos autores coa súa colocación e co tipo de composicións que deles se nos transmitiron.

Como xa fora demostrado pola crítica anterior, os cancioneiros están organizados en tres seccións, correspondentes ós tres grandes xéneros: amor, amigo e escarnio e maldicir. As composicións distribuiríanse polos cancioneiros atendendo ó xénero ó que pertencesen. Esta organización sufriría graves alteracións ó ampliarse o abano xeográfico e sociolóxico dos autores e ó mudárense os criterios organizativos.

Dentro de cada unha das seccións establecidas, amor, amigo e escarnio e maldicir, Oliveira distingue dúas zonas claramente diferenciadas:

- unha “zona tripartita” que recollería autores e composicións perfectamente ordenados, rexida por criterios sociolóxicos –os autores son trobadores, é dicir, de condición nobre– e cronolóxicos –serían autores dos tres primeiros cuartos do século XIII²³;

²³ Vasco Rodriguez de Calvelo, un dos últimos autores do *Cancioneiro da Ajuda*, sería o último

- unha “zona complementar” na que se deixan de lado eses criterios e se recopila a produción de trobadores, pero tamén de xograres, clérigos e mesmo reis, autores todos datables entre finais do século XIII e primeira metade do século XIV, con cantigas non sempre do mesmo xénero da sección na que aparecen (Oliveira, 1994:30-37).

Paralelamente, distingue dúas fases na constitución desta tradición cancioniresca:

- a primeira das localizaríase no século XIII e os criterios que a rexirían serían os xa vistos (respecto pola tripartición xenérica e ordenación cronolóxica dos autores);
- a segunda abranguería a primeira metade do século XIV, substituíndo os preceptos da primeira fase por un mero acopio de autores e composicións;
- sería posible engadir, e así o fai Oliveira, unha terceira fase, xa aldea á tradición trobadoresca, datable no século XV e na que se incorporarían nos cancioneiros galego-portugueses, aproveitando espacios en branco, composicións que responden a outros gustos e modas poéticas²⁴ (Oliveira, 1994:37-41).

Pero o maior acerto do estudio de Oliveira é o de identificar, con maior exactitud de cós estudos anteriores, as “recolhas parciais” que foron confluindo na constitución da tradición manuscrita.

Na primeira fase, ou nivel de formación, e, polo tanto, perfectamente distribuído nas tres seccións xenéricas e ordenado cronoloxicamente, distingue un “cancioneiro de cavaleiros” (Oliveira, 1994:179-182) e unha “recolha de trovadores portugueses”²⁵ (ibid.:182-190).

Na segunda fase, ou segundo nivel, o historiador portugués delimita os seguintes núcleos: unha “compilação de reis e magnates” (Oliveira, 1994:193-194), o “cancioneiro de Estêvão da Guarda” (ibid.:195), unha “compilação de clérigos” (ibid.:196-197), o “cancioneiro de João Airas de Santiago” (ibid.:197-199), o “cancioneiro de jograis galegos” (ibid.:199-205) e unha serie de “recolhas individuais” (ibid.:205-211). Remitindo para as páxinas do estudio orixinal, centrarémonos aquí tan só no

trobador da zona tripartita da sección das cantigas de amor; o mesmo autor, pero non sen serias dúbidas, como veremos, determinaría o paso dunha zona a outra na sección das cantigas de amigo; na sección das cantigas de escarnio, Afons' Eanes do Coton pecharía a primeira zona. Vid. Oliveira (1994:295), Apêndice I, 2. Quadro Geral.

²⁴ Trátase das composicións de Álvaro Afonso, Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, Fernand' Eanes e outras anónimas, falsamente atribuídas a trobadores galego-portugueses como Juião Bolseiro, Don Denis ou Roi Martinz do Casal. Vid. LPGP, Apéndice I e Rodiño (1997), que inclúe unha bibliografía exhaustiva e actualizada das edicións e estudos destes textos.

²⁵ A conxunción destas dúas compilacións daría lugar a un “segundo cancionero aristocrático” do cal A sería unha copia da súa sección das cantigas de amor, cos engadidos de Martin Moxa e Roi Fernandiz de Santiago (Oliveira, 1994:250).

“cancioneiro de jograis galegos” e, máis taxxencialmente, nas “recolhas individuais”, pois son os grupos nos que se incluirían os nosos autores.

3.2.1. *Johan de Cangas e Martin Codax*

A produción destes dous autores encóntrase nos apógrafos italianos separada tan só polas oito cantigas de amigo de Martin de Ginzo. As tres composicións de Johan de Cangas ocupan os folios 267v-268r de B e 138r de V. As sete cantigas de Martin Codax aparecen entre os folios 269r-270v de B e 139v-140r de V. Localízanse, polo tanto, na parte final da sección das cantigas de amigo, na denominada “zona complementar”.

Johan de Cangas e Martin Codax estarían integrados nun conxunto máis amplio de autores cohesionado por tres aspectos:

- a) a súa colocación: as cantigas de amor e de amigo destes autores aparecen agrupadas, segundo o xénero, en dous bloques contiguos, nesta parte final da zona complementar da segunda sección xenérica, mentres que as cantigas satíricas están copiadas na sección correspondente, ben na zona tripartita, ben na zona complementar;
- b) a súa naturalidade: de maneira fiable nuns autores e máis incerta noutras, pódese afirmar que se trata de compositores de orixe galega, ben porque así nolo indican o seu nome ou as referencias topográficas que inundan as súas composicións, ben polas relacións que se poden establecer con outros autores galegos;
- c) a súa condición xogaresca: o feito de non contarmos con datos históricos destes autores pode ser debido á súa categoría socio-profesional de xograr, xa que “de condición popular e sem grandes meios de fortuna, assumindo a canção trovadoresca como uma profissão da qual esperavam retirar os dons necessários á sua subsistencia, estes autores raramente terão deixado marcas da sua presenza na documentación da altura” (Oliveira, 1994:204).

Tendo en conta todos estes datos, Oliveira conclúe que estamos diante dun “cancioneiro de jograis galegos” organizado de acordo coa distinción nos tres grandes xéneros, confeccionado a finais do século XIII ou comenzaos do seguinte, no medio cortesán galego ou castelán, incorporado tardíamente na “compilação geral”²⁶; de aí que aparezca na zona complementar da sección de amigo e nas dúas zonas da sección de escarnio.

Daquela, a interpretación que se debe facer da rúbrica que precede á composición de Bernal de Bonaval B 1062 / V 653 (vid. supra) non é a de que sinala o comezo

²⁶ Este é o nome que Oliveira lle dá ó cancioneiro de mediados do século XIV, a partir do cal se copiaron os apógrafos italianos. Vid. Oliveira (1994:215-251).

dunha recolla antolóxica de cantigas de amor, na opinión de Tavani (1988a:119), senón a de que indica o comezo da sección das cantigas de amor dun cancioneiro de xogulares galegos que mantiña unha estructura tripartita canto ós xéneros (Oliveira, 1994:200).

Podemos agora, con novas perspectivas, retoma-la anotación que aparecía no cancioneiro V, inmediatamente despois da penúltima cantiga de Martin de Ginzo (V 882) e traer a colación a suxestiva hipótese da profesora Gonçalves. A cantiga de Martin de Ginzo que leva a anotación é unha *cantiga de santuario*; a anotación parece facer referencia á sexta cantiga de Martin Codax, a única que non leva música e a única das sete que pode encadrarse na modalidade das *cantigas de santuario*; todas as cantigas, salvo moi poucas excepcións, anteriores e posteriores ás de Martin de Ginzo e Martin Codax son tamén *cantigas de santuario*. Estes datos permítenlle á filóloga lusa propor unha hipotética recolla ou *Liedersammlung de cantigas de santuario* “cuja sucessão linear é apenas prejudicada pela presenza da última cantiga de Martin de Ginzo (a nº 883) e de todas as de Martin Codax com excepción da nº 889” (Gonçalves, 1989:632). Os autores incluídos serían os seguintes:

872	Golparro	1 cant. de romaría (San Treeçon)
873-875	Johan de Cangas	3 cant. de romaría (San Momede)
876-883	Martin de Ginzo	7 cant. de romaría (Santa Cecilia), sendo a 883 allea a este gruñío
884-890	Martin Codax	1 cant. de romaría (Vigo), a 889
891-892	Airas Paez	2 cant. de romaría (Santa María de Reça)
893	Fernan do Lago	1 cant. de romaría (Santa María do Lago)
894-898	Johan de Requeixo	5 cant. de romaría (Santa María do Faro) ²⁷

A nota en cuestión tería plenamente sentido nunha antoloxía de *cantigas de santuario* na que a cantiga de Martin Codax *En sagrado en Vigo* seguisse inmediatamente á de Martin de Ginzo *Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa*. A aparición, no medio deste grupo de *cantigas de santuario*, doutra cantiga de Martin de Ginzo e as seis restantes de Martin Codax, que non responden a esta modalidade, explicaríase, segundo Gonçalves, pola incorporación desta antoloxía nunha recolla más ampla e na que se incluirían outras composicións dos mesmos autores (*ibid.*:633).

²⁷ O cadro está tomado de Gonçalves (1989:632). Os números da esquerda corresponden á numeración das composicións en V, sendo as equivalencias en B as seguintes: B 1266, B 1267-1269, B 1270-1277, B 1278-1284, B 1285-1287 (V 892 ten sobre numeración en B: 1286-1287), B 1288, B 1289-1293, respectivamente. Como en V, tamén as cantigas B 1277 de Martin de Ginzo e as cantigas B 1278-1282 e B 1284 de Martin Codax non pertencerían á recolla de *cantigas de santuario*.

Se temos en conta a análise de Oliveira, estes sete xogares estarían colocados xusto na parte final da sección das cantigas de amigo do *Cancioneiro de Xogares Galegos*, feito que pode interpretarse de dous xeitos ben diferentes:

- que unha antoloxía de *cantigas de santuario* pasase a formar parte dunha selección máis ampla de xogares galegos, ou ben
- que nesa recolla de xogares galegos, que se estaba a compilar tendo en conta a tripartición dos xéneros, a *cantiga de santuario* tivese tal entidade autónoma como para formar un grupo á parte, se ben dentro das cantigas de amigo.

A hipótese máis fiable parece se-la primeira, é dicir, a de que unha antoloxía de *cantigas de santuario*, de autores galegos, pasase a formar parte dunha colección máis ampla de xogares galegos. Isto demostraría o éxito desta modalidade lírica entre autores galegos, á vez que obrigaría a reconsiderala negación de subxénero que algúns críticos mantíñan para a *cantiga de santuario*. Por outro lado, tamén está a indicar que unha cantiga de Martin Codax circularía independentemente das outras seis, rompendo, polo tanto, a pretendida secuencialidade ou narratividade que se vén defendendo, e conferíndolle unha autonomía poética plena.

3.2.2. Meendinho

- Este xograr é, sen dúbida, “o autor cuja colocación é mais difícil de elucidar [...], porquanto nos surge numa encruzilhada de tradições diferentes, mantendo relações algo contraditórias com aquelas em que poderia ser eventualmente inserido” (Oliveira, 1988:716). Efectivamente, Meendinho aparece nos cancioneiros xusto no lugar de división das zonas tripartita e complementar, entre a produción de amigo de Vasco Rodriguez de Calvelo –último dos autores da zona tripartita nas seccións de amor e de amigo e último integrante do “cancioneiro de cavaleiros”– e a produción de Afonso Paez de Braga –situado na zona complementar da sección de amigo, como o demostran as súas cinco cantigas de amor–. A súa é, pois, “uma colocación ambígua entre a zona dos cancioneiros organizada por secções e uma segunda zona onde esse criterio não foi tido em conta” (Oliveira, 1994:391).

Como xa advertira Oliveira (1988:716), as posibilidades de interpretación da súa colocación son dúas:

- dado que só se conserva unha única cantiga e esta é de amigo, puidera ser que estivese perfectamente colocado na sección das cantigas de amigo de BV; sen embargo, a súa presumible condición de xograr non encaixaría ben coa inclusión nun “cancioneiro de cavaleiros”;
- pola posible orixe galega e condición xogaresca e pola súa composición, podería pertencer ó *Cancioneiro de Xogares Galegos*, igual que Johan de Cangas e Martin Codax; o único inconveniente sería a localización tan afastada dese cancionero de xogares.

Esta segunda hipótese é a que defende Oliveira como más crible: “O nome, a sua provável condição social e o tipo de cantiga de amigo que lhe é atribuída ligam-no, porém, ao grupo de jograis que domina a parte final desta secção [a das cantigas de amigo]” (Oliveira, 1994:100). Con todo, malia ter elementos que o aproximan a ese cantor, Oliveira non o inclúe entre os seus integrantes senón que o relega para ese grupo numeroso de “recolhas individuais” (*ibid.*:205-211)²⁸.

3.3. Cadros complementarios

Cadro I
Táboa de correspondencias das referencias manuscritas

Autor	N		B		V		K	
	Núm.	Col. ²⁹	Núm.	Fol./col.	Núm.	Fol./col.	Núm.	Fol./col.
Meendinho			852	179r, b	438	70r, ab	438	96r, ab
Johan de Cangas			1267	267v, b 268r, a	873	138r, a	873	196r, ab
			1268	268r, ab	874	138r, b	874	196r, b
			1269	268r, b	875	138r, b	875	196v, a
Martin Codax	1	a	1278	269r, b 269v, a	884	139v, a	884	197v, b 198r, a
	2	ab	1279	269v, ab	885	139v, a	885	198r, ab
	3	b	1280	269v, b	886	139v, b	886	198r, b
	4	bc	1281	269v, b	887	139v, b	887	198r, b
				270r, a		140r, a		198v, a
	5	c	1282	270r, ab	888	140r, a	888	198v, ab
	6	cd	1283	270r, b	889	140r, ab	889	198v, b
				270v, a				
	7	d	1284	270v, a	890	140r, b	890	198v, b 199r, a

²⁸ Corrixindo anteriores afirmacións como a contida en Oliveira (1987:8-9), onde incluía a Meendinho na lista de autores do cancioneiro de xograres galegos.

²⁹ Como xa advertimos anteriormente (vid. supra n. 14), para maior comodidade, considerámo-la existencia de catro columnas no Pergamiño Vindel, áfonda que sería máis correcto falar de dúas columnas en cada metade da folla.

Cadro II
Diverxencias entre N, B e V³⁰

Cantiga I

v. 11	por que N coidado N	o por que BV cuydado BV
-------	------------------------	----------------------------

Cantiga II

v. 1	Mandad ei N	Mandadey B	Mandade V
v. 3	E NB		om. V
	madr a uigo N	madre vyuo B	madre uyuo V
v. 4	omig ei N	Comigue BV	
vv. 5-7		om. B	
v. 11	sano N	sano B	senō V
v. 16	uiuo τ N	vyue B	uyue V

Cantiga III

v. 3	miraremos las N	miraremos las BV	
vv. 7, 10	uig u e N	uigo / E BV	
estr. III	levado/amado N	salido/amigo BV	
estr. IV	salido/amigo N	levado/amado BV	
vv. 8, 11	mia N	om. BV	
v. 11	madre o N	madre o B	madre V

Cantiga IV

vv. 2, 10	senneira N	senlheyra BV	
v. 4	meu N	o meu BV	
v. 7	senn(lac.) N	senlheyra BV	
v. 8	nullas N	nenlhas BV	
	ga(lac.) N	guardas BV	
	ei N	son BV	

³⁰ Recollemos, unicamente, aquellas diverxencias que nos parecen significativas para o confronto das dúas diferentes lecturas que ofrece N fronte a BV. No aparato crítico das cantigas sinálanse, polo miúdo, todo tipo de diferencias. Vid., ademais, Spaggiari (1980:372); Cunha (1986:70-71); Tavani (1988a:281-282).

vv. 11, 13, 16	gardas N	guardas BV
v. 13	ei N	e BV

Cantiga V

v. 4	<i>lac.</i> N	damar BV
v. 5	<i>lac.</i> N	ao BV
v. 7	a lo N	ao BV
v. 10	mig N	migo BV
v. 11	ueeremo N	ueremolo BV

Cantiga VI

v. 1	sagrado en N	sagrade BV
v. 4	En N	E B
v. 7	<i>om.</i> N	Hu BV
estr. III	delgado/amado N	velido/amigo BV
estr. IV	velido/amigo N	delgado/amado BV
v. 13	nunc N	nunca B
v. 16	nunc N	nunca BV
v. 17	en Vigo N	no Vigo BV
	no sagrado N	sagrado BV

Cantiga VII

v. 2	me N	mi BV
v. 3	mi NBV	
v. 4	ondas N	ondas B
	mirar N	<i>lac.</i> B

donas V
uirar V

Cadro III
Cancioneiro de Xograres Galegos

Sección das cantigas de amigo de BV

Cant. de amor	Pero de Veer Bernal de Bonaval Johan Servando Juião Bolseiro Pero d' Armea Pedr' Amigo de Sevilha Airas Paez Lourenço Johan Baveca Galisteu Fernandiz Lopo Lourenço Cant. de amigo	*Pero de Bardia Nuno Porco *Pero de Veer *Bernal de Bonaval *Johan Servando Johan Zorro Juião Bolseiro Martin Campina Pero Meogo Martin de Caldas *Nuno Treez Pero d' Armea Pedr' Amigo de Sevilha Johan Baveca Pero de Ambroa Pae Calvo *Martin de Padrozelos *Lopo Galisteu Fernandiz Lourenço **Golparro **Johan de Cangas **Martin de Ginzo **Martin Codax **Airas Paez **Fernan do Lago **Johan de Requeixo
---------------	--	--

Sección das cantigas de escarnio de BV

Cant. de escarnio	Johan Servando Lourenço Johan Baveca Pero de Ambroa Diego Pezelho Pedr' Amigo de Sevilha Pero de Ambroa Pero d' Armea Pero de Ambroa Pedr' Amigo de Sevilha Juião Bolseiro
-------------------	--

– O dobre espacío entre os xograres indica non contiguïdade por intercalación de autores alleos a este “cancioneiro”.

* Xograres con alguma *cantiga de santuario*.

** Xograres que conformarían unha antoloxía ou *Liedersammlung de cantigas de romaría* (Gonçalves, 1989).

– Oliveira fai unha distinción entre un Pero de Ambroa, xograr, que estaría integrado neste cancioneiro, e un Pero Garcia de Ambroa, da pequena nobreza (1994:410-11 e 415-16).

– O cadro está tomado de Oliveira, 1994:199-200, con lixeiras modificacións na grafía dos nomes, que adoptamos de *LPGP*.

Amor

y ondas q eu vin ver

sem saberedes dizer

por q carda meu amigo

sem

Ay ondas q eu

sem saberedes contar

por q carda meu amigo

Hyras paez

quer hyras anta maria de reca

irmans treides migo

queira o namorado de bo grado

falar migo

quer hir asca maria de reca

hu no fui mays agru peça

Seala fossirmama be sei

q meu amgni vieria

fome uer q falar migo

alho no vi noutro dia

quer hir asca mia de

Por vello namorado

q muy cu q eu no vi

irmana treides comigo

Came dize q uen hy

a santa maria de reca

ferná dolago

Por q ssey e ami q r be
E p q ne bi mayscado
Irmana treides comigo
Carey q ue ha degrado
Asca maria de

Por uolo namorado

q mi gru mal leon

Treides comigay irmana

Cami dize q chegou

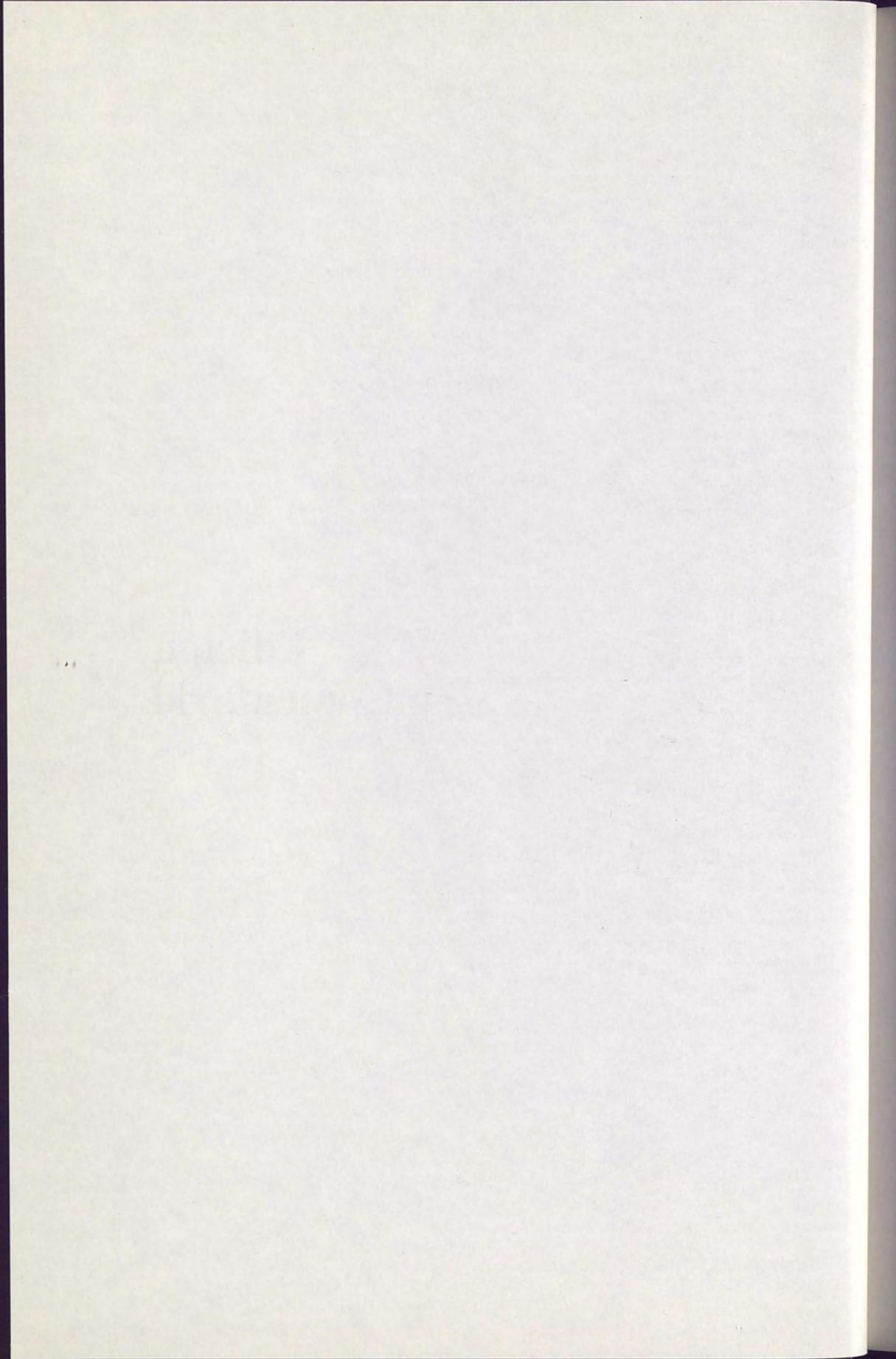
Asca maria de

Edición e Comentario

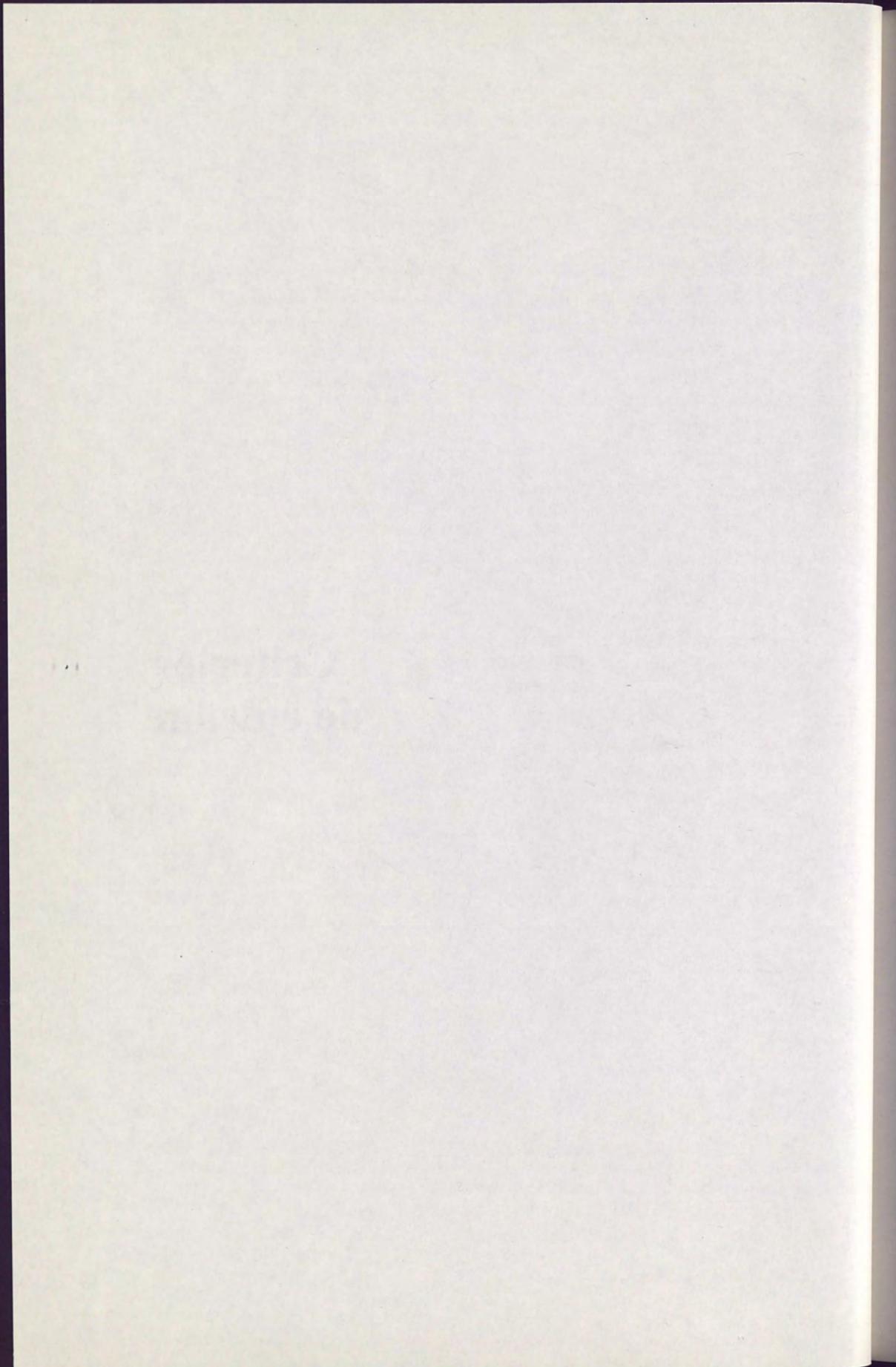
Dir asca maria do laguemi gru be
& pero no hurey ala se anti no
Irmama

Grã sabor aueria no meu coraco
Dir asca maria se hy achasse to
Irmama

+ a inrey noutra dia
q uilo mende parti
Q uo fossala hermida



Criterios de edición



A pesar das diversas propostas de unificación de criterios de edición e transcripción de textos medievais, non podemos falar da existencia dun consenso¹. En realidade pode advertirse que, áinda que se adoptan moitos dos criterios destas propostas, cada editor opta, en moitos casos, por solucións propias. A disparidade vén dada por diversos factores: o carácter do texto a editar (literario, lingüístico, técnico...), a finalidade da edición (divulgativa, científica...), o carácter da edición (paleográfica, crítica...), o interese do editor (lingüístico, literario, filolóxico, histórico...). As posibles estratexias de edición poden ir desde a modernización total do texto ata a fiel conservación do orixinal. Sen embargo, a solución máis comunmente adoptada pola crítica ecclótica é a de combinar, en maior ou menor grao, segundo os autores, a modernización e a fidelidade ó texto. Procúrase, con esta medida, a accesibilidade ó texto dun maior número de lectores sen que repercuta nunha desvirtualización da realidade textual. Esta é a opción que escollemos aquí, e pola cal ofrecemos un texto relativamente modernizado (comprendible, pensamos, para calquera lector actual), xunto cun aparato crítico detallado e un conxunto de notas e comentarios sobre aspectos gráficos, lingüísticos ou escriptolóxicos (de máis interese para o especialista).

Tendo en conta todo isto, os criterios seguidos na presente edición son os seguintes:

- Úñense os elementos integrantes dunha mesma palabra que se presentan separados nos mss. (ueer medes = veerm' edes, filhouxi me = filhouxime). Do mesmo xeito, sepáranse palabras distintas que aparecen formando un conglomerado (oiouuera = oj' ouver' a, domar = do mar, logassy = log' assi).
- Desenvólvense as abreviaturas no texto sen indicación gráfica de ningún tipo, porque se dá conta no aparato crítico da forma abreviada coa que aparece nos mss. O desenvolvemento das abreviaturas, conforme ó uso habitual, foi o seguinte:
 - ϑ = -us/-os (de ϑ = Deus, u ϑ = vos)
 - \bar{q} = que (\bar{q} = que, bar \bar{q} yro = barqueiro)
 - p^r = por
 - p = par (pty = parti)

¹ Á parte de propostas de edición de tipo xeral, presentadas como normas a seguir, consultáronse os distintos criterios que os críticos emplegaron nas súas respectivas ediciones de autores galego-portugueses. Entre as primeiras, destacan as seguintes: Castro et al. (1964-73); Castro / Ramos (1986); Maia (1986:19-33); Lorenzo (1988); Fernández de Viana y Vieites. Canto ás segundas, obviamos facer aquí un elenco completo dos traballos que inclúen uns criterios de edición e remitimos a *LPGP*, onde constan tódalas publicacións críticas saídas ata ese momento.

q^r = qui/que (qſa = quisera, qria = queria, aq^r = aqui)

ſ = ser (qſa = quisera)

o signo ſ desenvolvémolo en re/er/ra/or (fmosa = fremosa, sagdo = sagrado, igia = igreja, amr = amor, dizr = dizer)

ḡ = gra (ḡn = gran, sāgo = sagrado)

đ = de

d̄s = Deus

scā / stā = Santa

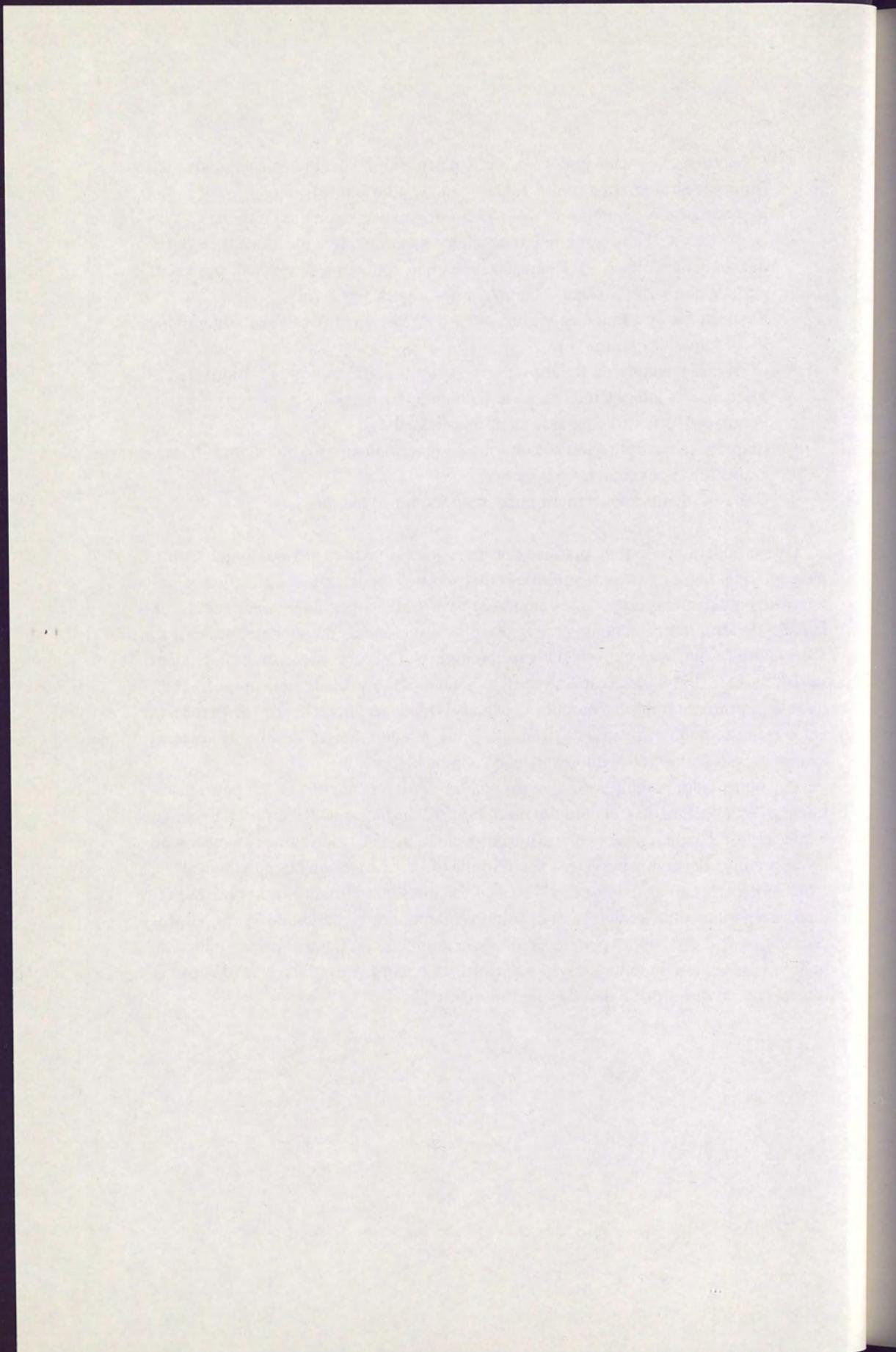
En moitos destes casos non se pode falar de desenvolvimento real da abreviatura, xa que as mesmas palabras se ofrecían de forma completa nos outros mss.

- En canto ó til de nasalidade, desenvólvese como <n> en posición final de palabra (nō = non, ſimhō = Simion, cercarō = cercaron, chorā = choran, ſā = San, tā = tan, uī = vin, m = min, nē = nen, rē = ren, etc.) ou final de sílaba (grādes = grandes, ūdas = ondas, mēçades = mençades, mādado = mandado, uētura = ventura, nūca = nunca, Quādeu = Quand' eu).
- Emprégase o apóstrofo para indica-la elisión dunha vocal final en contacto coa vocal inicial da palabra seguinte (anto = ant' o, Momedu = Momed' u, datal = d' atal, etc.).
- Utilízase o guión só para os casos en que os mss. reflecten a asimilación dun <r> ou <s> final dunha forma verbal co artigo determinado (uistelo = viste-lo, ueeremolo = veeremo-lo). Respéctase, sen embargo, a vacilación que neste sentido ofrece N (veeremolo / miraremos las ondas) fronte a BV (veeremolo / miraremolas ondas). Non se emprega o guión para separa-los pronomes enclíticos do verbo e dispónense estas agrupacións verbais como no galego moderno. No caso dos futuros con pronomes mesoclíticos, úñese este ó verbo principal pero mantense separado o auxiliar (veerm' edes). Non se separa tampouco con guión a frase "d' el rei", práctica habitual en moitos editores.
- Consérvanse, tal e como aparecen nos mss., as contraccións de vello de preposición más artigo (eno, no, do, etc.).
- Simplifícanse tódalas consoantes dobres, salvo <rr> e <ss> intervocálicos (ſſey = sei, soffreu = sofreu, verra = verra, esse = esse). Para o caso de <nn>, véxase o criterio seguinte sobre a representación das palatais.
- Óptase polas grafías <nn> e <ll> para a representación das palatais nasal e lateral, pois esa é a solución ofrecida polo testemuño máis antigo, o Pergamiño Vindel. Respéctase, sen embargo, a lectura <lh> (non hai exemplos de <nh> con valor palatal) no caso das composicións que só aparecen en B e V (a de Meendinho e as de Johan de Cangas), por se-la única grafía coa que aparecen (senneira, ollos, nullas fronte a lhi, filhouxime).
- Suprímense os <h> antietimológicos (hirey = irei, hy = i, hu = u, hida = id' a, hunha = unha).

- Substitúense os <h> por <i> cando teñen valor vocálico ou semivocálico (ſimhō = Simion, mha = mia, mhas = mi as, mho = mio).
- Regularízase o emprego de <j> / <v> con valor consonático e de <i> / <u> con valor vocálico (ygreia = igreja, aiades = ajades, oie = oje, deuedes = deve-des, ouuera = ouver' a). Represéntase tamén con <i> a semivocal, por veces grafada con <y> (baylaua = bailava, poys = pois, foy = foi).
- Respéctanse as variacións gráficas <g> e <gu> da oclusiva velar sonora ante vocal (amig' e / amigu' e).
- Corríxese a lectura de B <ir> en <rr> (ueira = verra, moirerey = morrerei).
- Márcanse as integracións no texto mediante corchetes.
- Puntúanse os textos seguindo as normas actuais.
- Emprégase a acentuación só con función diacrítica no caso de palabras homógrafas (e = conxunción / é = verbo).
- Gráfanse maiúsculas e minúsculas segundo o uso habitual.

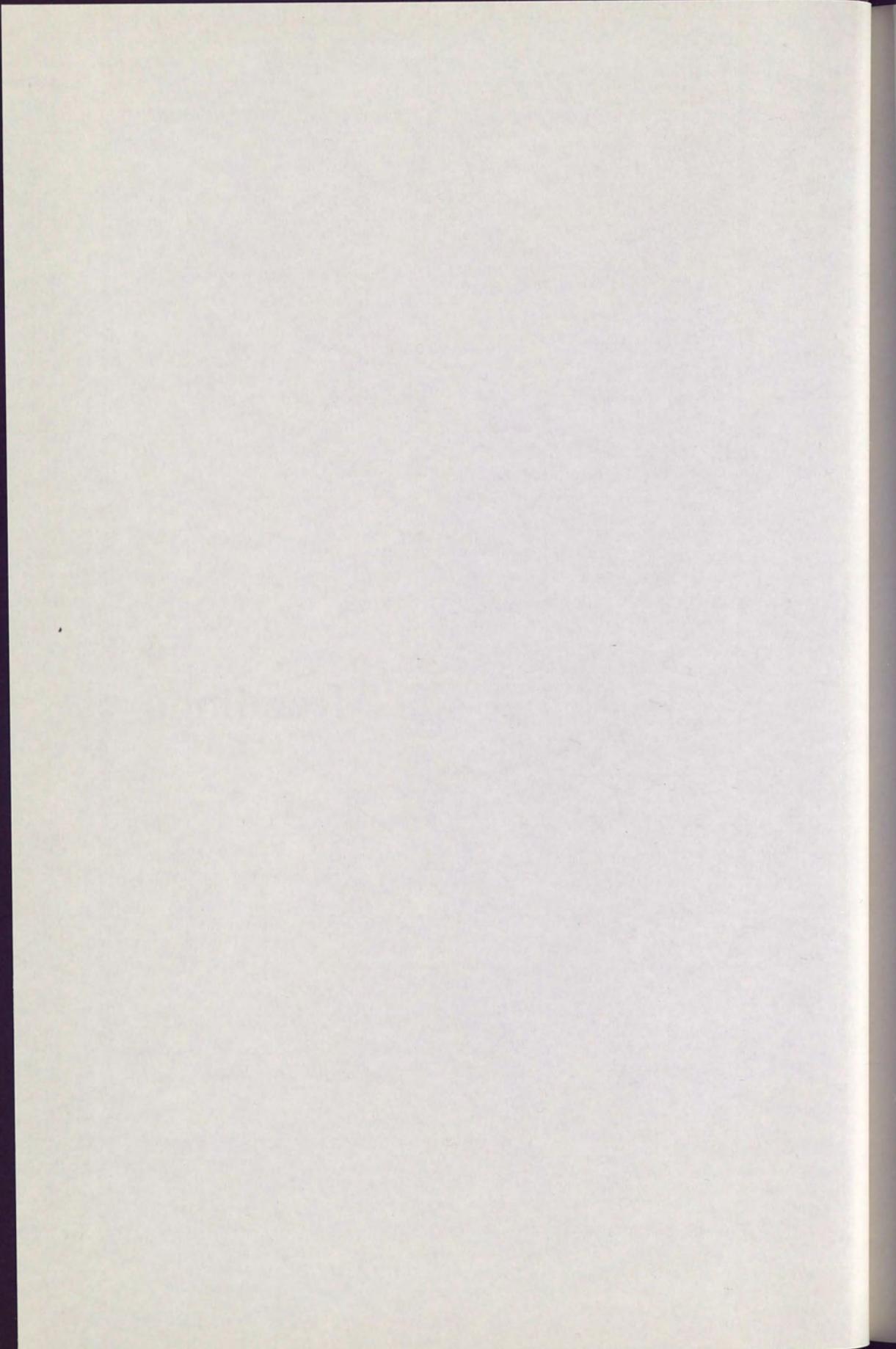
Como poderá apreciarse, optouse por presentar un aparato crítico dobre: na primeira franxa, fanse consta-las variantes adiáforas dos manuscritos, as lecturas significativamente distintas entre os testemuños e os erros de copia; na segunda franxa, en tamaño de letra más pequeno, consígnanse as diverxencias meramente gráficas, as abreviaturas e outras circunstancias escriptolóxicas. Con esta separación pretendeuse facilita-la lexibilidade do aparato crítico naquel punto verdadeiramente más interesante (a primeira franxa) e procura-la exhaustividade na anotación das diverxencias entre os testemuños (a segunda franxa). Unha terceira franxa recolle as lecturas diverxentes dos sucesivos editores de cada composición.

Por outro lado, poderá verse que no aparato crítico se inclúe, como outro testemuño máis, a lectura do *Cancioneiro da Bancroft Library* ou *de Berkeley* (K). Sabido é que, na súa condición de *codex descriptus*, “não possui valor para a reconstrucción do arquétipo, devendo, por isso, ser eliminado, a nível estemático” (Gonçalves, 1995:39); pero tamén é certo que “esta cópia apresenta variantes que poderão ter interesse para o editor crítico” e que, como primeira interpretación de V, “as leituras oferecidas pelo *descriptus* podem facilitar a restituição de passos que ao editor de hoje se apresentam de leitura duvidosa” (*ibid.*). Concordamos, pois, coa “défense et illustration du *descriptus*” que fixo Ferrari (1991).



4

Meendinho



4.1. Texto crítico

Seiam' eu na ermida de San Simion

B 852, fol. 179r, col. b; V 438, fol. 70r, cols. a-b; K 438, fol. 96r, cols. a-b.
98,1; D'Heur (1975): 848¹.

I		Seiam' eu na ermida de San Simion, e cercaronmi as ondas que grandes son. <i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>
II		Estando na ermida ant' o altar, cercaronmi as ondas grandes do mar.
	5	<i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>
III		E cercaronmi as ondas que grandes son; nen ei [i] barqueiro nen remador. <i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>
IV	10	E cercaronmi [as] ondas do alto mar; non ei [i] barqueiro nen sei remar. <i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>
V		Non ei i barqueiro nen remador: morrerei [eu], tremosa, no mar maior.
	15	<i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>
VI		Nen ei [i] barqueiro nen sei remar, morrerei eu, tremosa, no alto mar. <i>Eu atendendo meu amig'! E ver[r]ja?</i>

¹ Seria BVK 3 amigo K || eū a BV, eu a K 10 cercarō mhūdas B, cercarōmhūdas V, cerca-rom mhundas K 13 hi B, *om.* VK 17 e moirerey B, e morrerey V, e morreyy K.

1 ð BVK || ſā BVK || ſimhō BVK 2 mhas BVK || q̄ B || grādes B || ſō B, ſon V 3 attendendo K 4 Eſtando
B 5 cercarō mhas B, cercarōmhas V, cercaronmhas K || grādes B 7 E çercaron mhas B, E cercarōmhas V,

¹ Incluímos, xunto coa localización nos manuscritos, a numeración das cantigas nos distintos repertorios da lírica galego-portuguesa, correspondendo o primeiro dos números ó que ocupa no RM de Tavani, que serviu de base para LPGP e co que coincide nestas once cantigas.

Meendinho

Cercaron mhas K || q BV || grādes B || ſō B 8 nē BV || barqyro BV, barqueyro K || nē BV 11 nō BV || ey BVK || barqyro BV, barqueyro K || nē BV || ſsey B, ſsey V, ssey K 13 Non ey BV || barqyro BV; barqueyro K || nē BV 14 morrerey B, morrerey VK || fremoſa B, frmosa V, frmosa K || mayor BVK 16 Non K || ey BV || barqyro BV, barqueyro K || nē BV || ſey B, sey VK 17 fremoſa B.

1 “Seria-m’ eu” Braga, Machado, “Sedia-m’ eu” Nunes, Tavani, Jensen. 2 “cercarom-m’ as” Braga, igual nos vv. 5, 7 e 10. 3 “en atendend’ o meu amigo!” Braga, “En atendend o meu Amig --- e ūa!” Machado, “eu atendend’ o meu amigo! / eu atendend’ o meu amigo!” Nunes, “Eu atendend’ o meu amigu! E verrá?” Tavani, “en atendend’ o meu amigo, / en atendend’ o meu amigo!” Jensen. 5 “[e] cercaron-mi” Nunes, Jensen. 8 “non” Machado, Nunes, Tavani, Jensen; “ey barqueyro” Braga, igual nos vv. 11, 13 e 16. 9 “atendendo o” Braga, igual nos vv. 12, 15 e 18. 14 “morrerey fremosa” Braga, “morrerei fremosa” Nunes, Jensen. 15 “e ūa?” Machado, igual no v. 18. 16 “Nom” Braga, “Non” Nunes, Tavani, Jensen. 17 “e morrerey eu” Braga.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:163) 438; Braga (1878:83) 438; Machado (1964, IV:175-178) 795.

Edicións críticas

Nunes (1973, II:229-230; III:222-224, 504-505) 252; Tavani (1991:136); Jensen (1992:234, 527-528).

Situación nos manuscritos

En B a cantiga ocupa case toda a col. *b* do fol. 179r. Precédea a rúbrica de man de Colocci “Meendinho”, situada na marxe superior de dito folio. Á dereita da rúbrica témo-la nota colocciana “tornel” e á esquerda, enriba da letra capital que indica comezo de cantiga, o número 852. Por riba do número e cara á marxe interna, lese a nota “+Atendendo”, que remite á segunda palabra do verso do refrán, no que tamén aparece subliñada². Tódalas iniciais de estrofa e de refrán comezan por maiúscula,

² Trátase dunha nota non tanto de carácter estrictamente lingüístico como de carácter literario-comparativo coa que Colocci indicaba as coincidencias léxicas con Dante e Petrarca: “È al lessico di Dante e del Petrarca che egli [= Colocci] pensa quando ripetutamente annota in margine vocaboli come *grado* e composti (*B*, cc. 40r, 79v, 109v, 125v, 216r, 263v, 269r, 280r, 320r, senza contare i casi in cui è sottolineato nei testi) o *atender* nelle diverse forme (*B*, cc. 90r, 91r, 114v, 120r, 216r, 320v, traslasciando anche qui le semplici sottolineature): ce ne fa certa la coincidenza con alcune note di M (c. 90a: “*Mal mio grado*, Petr. 4”; c. 260b: “*attendre, Così Dante et Petr.*”); il discorso potrebbe ripetersi per *nembrar* e per gli altri termini più spesso segnalati” (Bertolucci, 1972:198-199).

sendo a da primeira estrofa unha capital; de maior tamaño e trazo más groso son as iniciais de estrofa do resto da composición. O refrán das dúas primeiras estrofas aparece marcado cun ángulo recto. Este preséntase completo só na estrofa I; na II e na VI queda reducido ó pronome “eu”; na III e na IV abréviase en “eu atē”; por último, na estrofa V aparece “eu atēdeu”.

A composición está copiada no fascículo 22, un ternión (fols. 177-182) que se caracteriza polo seu deterioro –tal vez xa o seu orixinal estivese en mal estado–, e polos numerosos folios en branco (Ferrari, 1979:121-122). O copista encargado deste caderno foi o *c*, que transcribe tamén os fascículos 3, 21-22 e 40, á parte doutras pequenas intervencións nos fascículos 4, 5 e 8 (*ibid.*:84). Igual que o copista *d* presenta unha letra bastarda, tal vez de orixe francesa (*ibid.*:86).

No Cancioneiro da Vaticana (V), no final da col. *a* do folio 70r (segunda numeración) transmítense as dúas primeiras estrofas da composición. As catro restantes ocupan o inicio da col. *b*. Antecede á cantiga a rúbrica de man de Colocci “Meendinho”. Debaixo do <M> da rúbrica e á esquerda da capital aparece o número 162, que responde, probablemente, á foliación do orixinal do que foi copiado. Tódalas iniciais de estrofa comezan por maiúscula. A disposición do refrán é semellante á de B, salvo na estrofa V, onde podemos ler “eu atenden.”; un punto indica o final da abreviación do refrán.

Á falta dun estudio codicolóxico máis completo, temos en conta aquí as apreciacións feitas por Ferrari (1993b). A citada crítica distingue once cadernos, á parte dalgúns folios soltos e non numerados. A única cantiga de Meendinho estaría copiada no sexto deses cadernos, o que comprendería os folios 49-80. Todo o cancioneiro é obra dun copista, que emprega unha cursiva humanística, se ben a partir do fol. 32 Colocci intervén copiando as rúbricas.

A cantiga no *codex descriptus* de V, o Cancioneiro de Berkeley (K), presenta unha situación semellante á do seu orixinal: no final da col. *a* do fol. 96r témo-las dous primeiros versos da composición; o verso de refrán e as estrofas restantes ocupan case toda a col. *b*. Igual que nos outros dous cancioneiros, precede á composición a rúbrica atributiva “Meendinho”, de man do copista e cun sublinhado ondulado. As iniciais de estrofa son maiúsculas. O refrán aparece, como é habitual, completo na primeira estrofa; nas outras cinco restantes queda reducido ás dúas primeiras palabras “eu attendendo”. Nas estrofas II e III, á parte destas dúas palabras, temos unha marca que emprega o copista nalgúnhas composicións para indicar a abreviatura do refrán: esta marca é similar a un “eu” cun trazo redondeado que atravesa o “u” e baixa cara á esquerda, rematando nun punto³.

³ Despois de termos feito unha comprobación non exhaustiva, nos folios próximos ó que nos ocupa

A cantiga de Meendinho insírese nun amplo sector (fols. 69r-152v) copiado por un mesmo copista, identificado por Askins como o segundo e do que afirma que “his work is generally more faithful to the original than that of the first scribe, yet other traits individualize his transcription” (Askins, 1993b:45). A letra é “cursive and typical of styles current throughout the second half of the sixteenth century and the early seventeenth” (*ibid.*:44).

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*mariña e cantiga de santuario*).

Estructura paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	B		a	a	B	
I	11	11	11	I	-on	-on	-á	*(37:32) ⁴
II	11	11	11	II	-ar	-ar	-á	*(37:32)
III	11	10	11	III	-on	-or	-á	*(37:37)
IV	11	10	11	IV	-ar	-ar	-á	*(37:37)
V	10	11	11	V	-or	-or	-á	*(37:41)
VI	10	11	11	VI	-ar	-ar	-á	*(37:41)

Notas ós versos

1. A pesar da claridade coa que en tódolos manuscritos se le a forma “seria”, emendámola lectura e correxímola en “seia”, non sen poucas reticencias, por entender que é a única forma posible con sentido neste contexto. A máis coñecida, “sedia”, adoptada praticamente en tódolos estudos e antoloxías, estendeuse a partir da edición de Nunes e do comentario de Dª Carolina Michaëlis. Afirmaba a ilustre filóloga que “Sería, não me parece popular” (1990, II:889, n. 1). Nunes comenta ó respecto: “A lição dos apógrafos *seria*, que, com a erudita mencionada [= Michaëlis], interpretei *sedia*, poderá estar también por *seiia*, em vez de *seia*, que depois se reduziu a *sia*” (1973, III:223). A explicación da forma documentada nos manuscritos apunta na dirección da xa suxerida por Nunes, pero con algúns matices: podemos pensar nunha confusión dun <y> por <rj>, é dicir, o copista confundiría un <seyia> do orixinal con

localizamos casos similares do emprego desta marca <eu>. Véanse, por exemplo, os folios 85v, 92r, 90r, 95v, 99v.

⁴ Apuntámolo-nos números de esquema sinalados por Tavani no RM. A ausencia desta referencia mostra que tal disposición de rimas e metros non foi recollida para a cantiga en cuestión polo profesor italiano. O asterisco (*) diante do número de esquema indica algún tipo de diferencia métrica entre o esquema que propoñemos e o de Tavani.

<serja>, corrixindo logo a forma en <seria>. O comezo cuasi-narrativo da cantiga fai esperable un pretérito imperfecto de indicativo, e entre as formas medievais documentadas para esta forma temporal do verbo *ser* atopamos, efectivamente, algún exemplo de *seya*, pero sobre todo a variante coa vocal pechada un grao por asimilación ó *i* tónico, *siia / siya / siian* (“Como lh’ outra vez já filhou / a cadeira u siia / o Filh;”, 56,5 vv. 1-3 II; “e ūa pastor siia / cantando con outras tres”, 75,3 vv. 3-4 I; “Ficou já a dona mui ben andante, / ca a loaron quantos ali siian”, 76,1 vv. 1-2 II; “vós lhi tolhestes os ramos en que siian”, 106,11 vv. 2 V, 1 VII⁵; e, nas *Cantigas de Santa María*, “per a omagen onrrar / que no altar siia / da Virgen que non á par”, 18, vv. 21-23; “Hūa omage pintada na rua siya / en tavoa...”, 34, vv. 10-11; “na igreja, mas non foi u siia / a omagen da que foi...”, 39, vv. 12-13; “Ond’ avéo que un dia ambos jantando siiam”, 67, v. 71; “E siian as[s]entadas en palla, non en tapede”, 75, v. 98; “u mi o moço prenderon / e tolleron, / que ante mi siia?”, 115, vv. 313-315; “Por que siya tan trist’ e tan muit’ e assi chorava”, 227, v. 25; “enton quando lles diss’ assi / o angeo: ‘Non ést’ aquí’, / que sobr’ a pedra seya”, 425, vv. 36-38). En calquera caso, ningunha destas formas, tanto as agora indicadas como a arriba mencionada (*sedia*), pervive hoxe nin en galego nin en portugués, porque da parella SEDEBAM ‘estaba (sentado)’ / STABAM ‘estaba (de pé)’, só tivo continuidade a segunda; por outra parte, SEDEBAM entraba tamén en confluencia con ERAM, que foi a que se mantivo dentro do paradigma de *seer* > *ser* (SEDERE).

A solución proposta por Nunes e Michaëlis, e unanimemente aceptada pola crítica, presenta o inconveniente de que a forma *sedia*, co significado de ‘estar sentado’ e co valor de pretérito imperfecto, só apareza nos manuscritos unha única vez, na composición de Estevan Coelho *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (29,1: B 720, V 321), no verso de íncipit e no v. 1 II, “Sedia la fremosa seu sirgo lavrando”, o que fai pensar que se trata dunha forma arcaizante e non moi utilizada. As maiores reticencias a non conserva-la forma “seria” dos manuscritos e substituila por “seia” radican no feito de que nos cancioneiros exista outra forma *seria* co mesmo valor da de Meendinho e co mesmo emprego pronominal: trátase do escarnio épico-político de Afonso Lopez de Baian (6,9: B 1470, V 1080), transcrito nos manuscritos como *Seriaxi don Velpelho...*, e mudado tamén nas edicións en *Sedia-xi...* Poderíase pensar, en ámbolos dous casos, nunha neutralización do valor temporal de condicional da forma *seria* e no seu funcionamento cun valor de imperfecto, pero debe terse en conta que, mentres a situación inversa si é frecuente, esta limitase a situacions modais de irrealidade, sobre todo en oracións condicionais (“E sse as eu mays oyssse / a que gran sabor estava! (= estaría)”, 88,16 vv. 1-2 IV; “E conselhava (= consellaría) eu ben / a quen el don pedisse”, 97,8 vv. 1-2 III; “E des quand’ ela fosse sabedor / [...] / terraia-m’ eu que estava (= estaría) melhor”, 147,6 vv. 1-4 III). Sen embargo, nun contexto como o da cantiga de Meendinho, no que o esperable é un imper-

⁵ Poderíamos engadi-la cantiga 118,11 (V 1039), que Simões (1991:73-78) edita do seguinte xeito: “Um cavaleiro avya / ūa tenda muy fremosa / que, cada que n’ ela s’ ia, / a[s]az lh’ era saborosa” (vv. 1-4 I). No manuscrito o que se le é <ſija>, e así editan Braga e Lapa, pero Simões considera, equivocadamente, que se trata dunha “forma riflessiva (da *ir-se*), frequente nei codici”.

fecto expositivo ou narrativo, sen matices modais engadidos, non é posible a substitución de “estaba” por “sería”⁶.

Á mesma conclusión, canto á modificación da lectura do íncipit para *Seiam' eu* que aquí propomos, chegaron recentemente tamén Álvarez / Monteagudo (1998), mentres que Pena (1998:101) afirma que “perante a dúbida, coidamos que se debe respectar a lectura dos dous apógrafos en *sería*”.

3. Un dos aspectos más interesantes e controvertidos desta composición é o “problema estrutural”, en palabras de Tavani (1993:456), que presenta o refrán. En efecto, a situación nos manuscritos, no que se refire á parte final do verso, provoca a disparidade entre os editores. Como é norma habitual, o refrán aparece de forma completa só na estrofa I, e nela podemos ler *Eu atendendo meu amig eū a*. As diverxencias entre os críticos radican na distinta interpretación das letras finais e do símbolo sobre elas marcado (como signo de nasalidade ou como signo de abreviatura). Braga elimina sen máis esa secuencia final e deixa o verso de refrán reducido a “*En atendend' o meu amigo!*”. Nunes, pola súa parte, considera “*eū a*” como o comezo da repetición do verso e, polo tanto, edita un refrán cun verso reduplicado: “*eu atendend' o meu amigo / eu atendend' o meu amigo!*”, solución aceptada durante moito tempo e perpetuada na práctica totalidade de antoloxías e estudios. Con mínimas diferencias, séguea Jensen: “*en atendend' o meu amigo, / en atendend' o meu amigo!*”. Tavani (*ibid.*) afirma que a solución de Nunes “representa uma anomalia absoluta, pois não há na poesía medieval exemplos desta ou de outra forma análoga”⁷. Sen embargo, e dentro do corpus profano galego-portugués, si atopamos nos cancioneiros outros exemplos de reduplicación do refrán semellantes á solución de Nunes. Véxase, p. ex.: “*assi and' eu, assi and' eu / assi and' eu, assi and' eu*” (70,10); “*non ajade-la mia graça / e dê-vos Deus, ai mia filha, / filha que vos assi faça, / filha que vos assi faça*” (85,13); “*moyr' eu, / moyr' eu, / moyr' eu*” (143,4); por regra xeral, o refrán cópiase integralmente, co verso reduplicado incluído, na estrofa I, mentres que aparece abreviado nas restantes.

A pesar disto, aceptámoo-la proposta de Tavani, quen interpreta o signo sobreposto no <u> como unha abreviatura de “er”, polo que teríamos que ler “eu[er] a”, é dicir, “e verra”. O refrán, segundo esta proposta “revolucionaria”, como foi cualificada no seu tempo, quedaría do xeito en que o editamos. Son fáceis de documentar exemplos nos manuscritos de compendio ou abreviación de <er> mediante un trazo máis ou menos inclinado e ascendente ou mediante un trazo máis pequeno e recto, similar ó do noso caso (véxase, p. ex., <uiū> por *viver* en B 49 –fol. 16r, col. b, l. 23-; B 155 –fol. 40r, col. a, l. 6-; B 361 –fol. 82v, col. b, l. 14-; B 438 –fol. 96r, col. b, l. 10-; B 700 –fol. 153v, col. b, l. 22, entre outros; <üra> por *verra*

⁶ Agradecemos ó profesor Alexandre Veiga, da Universidade de Santiago, a súa disponibilidade para comentar connosco estas cuestiós.

⁷ No recente Congreso *O Mar das Cantigas*, celebrado na Illa de San Simón (21-23 de maio de 1998), a profesora portuguesa Ângela Correia veu refrenda-la tese de Tavani, cun detallado estudio da transcripción do refrán nos cancioneiros, desbotando a lectura que do refrán fixera Nunes.

en B 879 –fol. 186r, col. a, l. 20-; <lhañiam> por *lh' averiam* en B 559 –fol. 125r, col. b, l. 26, entre outros). Mais difícil é a xustificación da separación entre <ü> e <a>. Podería pensarse nunha posible incomprensión por parte do copista do que tiña que transcribir, tal vez o <r> que falta, ou ben pensar nunha segmentación anómala, como vemos noutros casos (<q uj u' affi> por *que viver assi* en B 180^a –fol. 47, col. a, l. 28-; ou <ouuiu er> por *ou viver* en B 1159 –fol. 248r, col. a, l. 7).

En calquera caso, a solución “E verra” parécen-la más axeitada desde o punto de vista do sentido da composición: a moza espera a chegada do amigo pero, co paso do tempo, empeza a desconfiar da posibilidade da súa chegada, sexa cal sexa o motivo que Ilo impida. Ademais, pódese establecer, nesa dúbida manifestada pola moza, un certo paralelismo co refrán da cantiga I de Martin Codax, “e ai Deus, se verra cedo!”. A alusión á futura chegada do amigo, certa ou probable, é motivo recorrente no corpus: “e, irmãas, treides migo, / e verrá o namorado” (15,4 vv. 2-3 I); “que, depois que lh' o mandado disser, / que se verra máis cedo que poder” (63,7 vv. 2-3 II); “O que se foi d' aqui muit' á / dizen-mi que cedo verra” (63,10 vv. 1-2 III); “O voss' amigo, que s' a cas d' el-rei / foi, amiga, mui cedo verra” (63,54 vv. 1-2 I); “e dizen-mi que verra / mui ced' e quero-vos dizer al” (63,57 vv. 3-4 II); “Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo, / que verrá en romaria a Far' e veer-s' á migo” (67,3 vv. 1-2 I); “ca ben cuid' eu que cedo verrá alguien” (70,3 v. 5 III); “acá verrá, / cá verrá, / acá verrá” (70,25 vv. 6-8); “cras me verrá meu amigo veer” (92,6 v. 2); “agora verrá ‘qui voss' amigo” (110,2 v. 3); “Dizen-mi ora que non verrá / o meu amigo, por que quer / mui gram bem a outra molher” (148,6 vv. 1-3 I), entre moitos outros.

Recentemente, Arias Freixedo propuxo unha nova lectura “fundamentada na interpretación do trazo horizontal sobre o *u* como un til de nasalidade que abreviaría unha consoante nasal” (1997:120)⁸. O refrán resultante sería “Eu atend' end' o meu amig[u]”, e un á”, isto é, ‘eu agardo por iso o meu amigo; e hai un (amigo)’. O propio autor sinala “a rareza da propia expresión e un á, que non ten correspondencia noutros textos” (*ibid.*:123), pero tamén o carácter peculiar, en canto a expresións únicas, da composición de Meendinho⁹.

A segunda corrección de Tavani ten que ver coa “dificultade de admitir [...] a presencia de un xerundio sen auxiliar” do que dependa, polo que propón separar “atend' end' o meu [...]” (1988b:61). Lémbrese que o noso autor emprega unha oración de xerundio en construcción absoluta, totalmente inhabitual nos cancioneiros. O xerundio parécenos, sen embargo, perfectamente admisible e más expresivo, se cadra, polo seu valor durativo, para dar conta da longa espera da amiga. Por outro lado, desde o punto de vista do ritmo, a segmentación proposta provoca, ó noso modo de ver, unha ruptura brusca daquel.

⁸ Así o interpretara tamén Machado, pero sen face-la segmentación que fai Arias, dando lugar a unha lectura incomprensible: “En attendend o meu Amig --- e ūa!”.

⁹ Pena (1998:101, n. 3) propón outras possibles interpretacións como “¿e u irá?”, más acorde co significado do texto pero más difícil de xustificar codicoloxicamente; ou áfia, partindo da lectura de Arias, “Eu atendend o meu amigo, ¿e un á?”, cunha entoación interrogativa que realza a situación de desespero da amiga.

Tanto nesta proposta como nas que manteñen o xerundio, os editores proceden a segmentala secuencia coa finalidade de dotar ó posesivo dun artigo determinado (“*atendend' o meu*”). Pensamos que non resulta necesario, xa que nos cancioneiros conviven as dúas formas sintácticas (*o meu amigo / meu amigo*) e, en contextos semellantes, co verbo *atender*, atopámos-los exemplos seguintes: “e atenderei seu ben se mi o fará” (9,14 v. 6 II); “*Vin atender meu amigo*” (22,5 v. 3); “Estava meu amig' atenden[d'] e chegou” (47,10 v. 1 I); “e atendi seu mandado” (122,1 v. 3 III); “madr', irei u m' atende / *meu amigo, no monte*”, “como m' atende soo / *meu amigo, no monte*” (142,7 vv. 2-3 I, III); “de me quitar d' atender voss' amor” (157,31 v. 2 f).

Consideramos que non é necesaria a modificación da lectura dos manuscritos <amig>, que Braga, Nunes e Jensen editan como “amigo” e Tavani, con integración de apéndice labial, “amigu”. Vid. infra, o comentario á cantiga II de Martin Codax para a cuestión do apéndice labial con <g>.

4. Lapa (1982:176-177), argumentando que a cantiga “anda mutilada” nos manuscritos, fai unha serie de modificáis no texto, procurando unha regularidade métrica absoluta. A primeira dasas modificáis, xa apuntada por Michaëlis (ibid.) e por Nunes (1981) na súa *Crestomatia*, afecta a este verso ó substituí-lo xerundio inicial (“Estando”) por un imperfección de indicativo que gardaría, ademais, un maior paralelismo co verso de íncipit: “Estava eu na ermida”, Lapa; “Estava na ermida”, Nunes, lectura que non mantén logo en 1973. Pensamos que tal operación sobre o texto é innecesaria dado que a construción con xerundio ten perfecto sentido, e tendo en conta, ademais, que é unha construción que xa utiliza no verso de refrán.

Para consegui-la medida silábica do verso, é preciso considerar hiato na secuencia “na ermida”, ó contrario do que acontece no v. 1, onde se debe facer sinalefa entre as mesmas palabras.

5. Nunes e Lapa propoñen integra-la connexión copulativa *e* ó comezo deste verso, obrigados, en certa medida, pola modificación anterior (“estava” por “estando”), ou tal vez por gardar un maior paralelismo co v. 2. Nunes e Jensen, a pesar de manteren o xerundio inicial, integran igualmente a connexión, que, para nós, non fai sentido.

De xeito semellante ó verso anterior, e en contra do que sucede nos vv. 2, 7 e 10, debemos facer hiato entre “cercaronmi” e “as”, para termos un verso hendecasílabo.

8. Preferimos mante-la alternancia existente entre as formas de negación *nem* / *non* ó longo da cantiga: mentres os vv. 11 e 13 comezan nos manuscritos por *non*, este verso e o 16 fano por *nem*. Machado, Nunes, Tavani e Jensen regularizan a situación e fan inicia-los versos coa forma “Non”; Braga, pola súa parte, conserva o “nem” neste verso e modifica en “nom” no v. 16.

Para solucionar a hipometría, e de paso a “rima duvidosa *son: remador*”, deste verso nos cancioneiros, Lapa propoñña modifica-la súa parte final interpretando “nem ar remador son”, ou

aínda, en nota, “nen remador ar son”, despois de desbotar “nen remador ar non”. Cunha (1961:193-194) comenta tamén a rara asonancia destes versos e corrixe a proposta de Lapa en “nen son remador”, que presenta a vantaxe rítmica de non facer coincidir dúas sílabas tónicas contiguas.

Integrámo-lo adverbio *i*, e igualmente nos vv. 11 e 16, como no seu correlato paralelístico do v. 13; a semellanza fonética coa vocal anterior puido ter provocado un erro de copia. Braga non inclúe esta modificación; de igual xeito fai Lapa nos vv. 8 e 13, mentres que si o integra nos vv. 11 e 16. Este verso, xunto cos versos a el ligados polo leixa-prén e o paralelismo literal, presenta tan só dez sílabas, fronte ás once dos versos restantes, variación perfectamente admisible no canto.

10. A lectura deste verso, “cercaronmi undas”, coincidente en tódolos manuscritos, coas habituais variantes gráficas, presenta dúas peculiaridades que ningún dos seus editores puxo de relevo: a ausencia do artigo determinado, que nós integramos, e a presencia do substantivo “undas”, que nos fai pensar na composición provenzal *Altas undas que venez sur la mar*. Véxase, no relativo a este punto, o comentario da cantiga.

11. Lapa altera a parte final do verso en “non ar sei remar”, para procurar unha regularidade métrica que non nos parece necesaria. A mesma modificación realizaa no v. 16, “nen ar sei remar”.

13. Braga, que non integra o adverbio *i* nos vv. 8, 11 e 16, decide excluílo tamén neste verso, único no que aparece rexistrado nos manuscritos, en concreto en B. Lapa, que non integra *i*, altera a parte final do verso en “nen ar son remador”.

14. Este verso e o seu correlato paralelístico, o v. 17, presentan nos manuscritos unha pequena diverxencia: mentres no segundo se conserva en tódolos testemuños o pronome persoal *eu*, no primeiro falta en todos. Ante esta suposta anomalía, os editores actúan de distinta maneira: Braga, Nunes e Jensen non o integran neste verso e eliminano no v. 17; Machado e Tavani, igual ca nós, intégrano no primeiro caso, conservándoo no segundo.

O adjetivo *fremosa* é moi frecuente no corpus lírico. Nas cantigas de amor, D'Heur (1975:447-449) rexistra un total de 55 exemplos de *senhor fremosa* como apóstrofe, podendo ampliarse coas variantes *fremosa mia senhor* e *mia senhor fremosa*; fóra de aí, o adjetivo aparece tamén nunha vintena de casos en fórmulas laudatorias da dama, de ton hiperbólico e superlativo. Nas cantigas de amigo, D'Heur limitase ó emprego de *fremosa* como cualificativo de *filha* ou *irmã* (*ibid.*:497-498, 519). Corral (1996:286-294), no apartado dedicado a *fremosa* como denominación relacionada coa descripción física de carácter positivo, restrinxo o número de aparicións ó estudiar, únicamente, os exemplos de *fremosa* que teñen unha función nuclear (é dicir, como apóstrofe ou con función enunciativa), excluíndo, salvo excepcións significativas, aqueles casos nos que funciona como aposición, atributo ou predicativo. Son estes

precisamente os que nos interesan para comparar coa cantiga de Meendinho, pois nela *fremosa* aparece como aposición, é dicir, como unha autocalificación da amiga que fala en primeira persoa (vid. Glosario, s. v. “fremosa”); con esta mesma función aparece en: “Fui eu, fremosa, fazer oraçon” (6,4 v. 1); “Ir quer’ oj’ eu, fremosa, de coraçon” (6,5 v. 1); “e me nembra, fremosa, como falou commigo”, “e me nembra, fremosa, como falámos ambos” (25,31 vv. 2 V, VI); “poys me nembra, fremosa, hu m’ enmentou” (60,13 v. 5 III); “atende-lo-ei, velida, / fremosa e ben talhada” (67,2 vv. 2-3 III); “Per boa fé, mui fremosa, sanhuda / sej’ eu e trist’ e coitada por en” (79,44 vv. 1-2 I); “Sej’ eu, fremosa, con mui gran pesar” (121,15 v. 1); “fiquei, fremosa, por vos non mentir, / pequena e d’ el namorada” (123,1 v. 2-3 II); nótense que a puntuación entre comas pode levar a confusión e facer pensar, erradamente, que se trata de vocativos.

17. Igual que a maioría dos editores e antólogos, e en contra do que fai únicamente Braga, eliminámola convención *e* que inicia o verso, por razóns de tipo métrico –repárese en que tódolos versos rematan nunha secuencia de catro sílabas, a última delas acentuada, que se rompería neste verso no caso de conserva-lo *e* inicial e ter que facer unha sinalefa en “no alto”–, se ben a súa conservación engadiría un matiz de conclusión ó discurso da moza, tan só roto pola obrigada repetición do refrán.

4.2. Comentario

Unha cantiga única. Única porque os cancioneiros non transmitiron máis que esta composición baixo a autoría de Meendinho, e única tamén pola súa calidade artística, que envolve de xeito incomparable esa unión plena entre a estructura formal e o contido temático da composición. Punto de encontro para os estudiosos da lírica galego-portuguesa, foi considerada “pieza indispensable de toda antología” (Alvar / Beltrán, 1989:335).

4.2.1. Estructura formal

4.2.1.1. Aspectos métrico-rimáticos

Unha primeira aproximación á cantiga de Meendinho fai que os nosos ollos se deteñan nese esqueleto artellado en seis cobras de tres versos cada unha, onde o último constitúe o refrán, con rima independente. Os dous versos restantes de cada estrofa conforman un dístico monorrímo que repite as rimas en cobras alternas. Polo tanto, o esquema rimático é *aaB*.

Sen embargo, como xa sinalou Nunes (1973, II:223), “a rima é toante só no 3º dístico, consoante em todos os mais e, segundo o costume, varia entre *o* e *a*”.

Efectivamente, as cobras alternas enlazan un esquema rimático moi peculiar: mentres as cobras pares presentan sempre a rima consonante *-ar*, as estrofas impares alternan as formas *-on* (I) e *-or* (V), que conflúen, ocupando un verso cada unha, na cobra impar central (III). Deste modo, a base rimática da cantiga consiste na alternancia vocálica *a / o*, combinada coa vibrante nas estrofas pares (*-ar*), e ofrecendo variación combinatoria (ben coa nasal, *-on*, ben coa vibrante, *-or*) nas impares.

É no terceiro dístico onde estudiosos como Gonçalves / Ramos (1983:255) ou Ferreira (1991:99), ademais de Nunes, identifican a asonancia rimática. Pola súa banda, Lapa (1982:176-177), baseándose na hipometría e na “rima duvidosa *son: remador*”, considera que a cantiga “anda mutilada nos apógrafos”; desta dobre problemática por el apuntada xorde un intento por establece-la isometría e por resolvela asonancia (cf. nota ós vv. 8, 13 e rimario) cando propón para este v. 2 III a lectura *nem ar remador son*, mesmo xustificando o emprego da mesma palabra en rima (*son*) con outros exemplos do corpus, criticados por Cunha (1961:193). Sen embargo, áinda que aparentemente soluciona a asonancia neste terceiro dístico, non podemos esquecer que, desde a perspectiva rimática de toda a composición, esta volverá dar sinais de vida ó chegarmos á cobra V.

Sendo a homoxeneidade estructural unha das características más salientables da lírica galego-portuguesa, parece chama-la atención nesta composición a ausencia de regularidade métrica. Se atendemos ás palabras de Tavani (1991:85), para quen “hai que suliñar que cerca da metade das cantigas está construída en estrofas monométricas de decasílabos, mentres que a metade restante se distribúe entre textos –monométricos, insistimos– compostos por versos doutra medida (de 5 a 16 sílabas), e textos de estrofas polimétricas en 113 combinacións distintas”, deberemos incluír esta cantiga nunha destas combinacións. En efecto, desde un punto de vista métrico, se ben a regularidade nos levaría a tentar defini-la isometría en versos de once sílabas, observámola existencia de versos decasílabos e hendecasílabos. É o v. 2 III –e os seus correspondentes paralelísticos: vv. 2 IV e 1 V, VI– o que marca a falta de coincidencia métrica cunha sílaba menos, a pesar da integración do *[i]* a partir do v. 1 V (cf. notas ós vv. 8 e 13). Nos restantes versos, establécese todo un xogo de sinalefas e hiatos que avala a isometría nas once sílabas, independentemente do paralelismo dos versos.

Así, mentres no v. 1 I o sintagma *na ermida* esixe sinalefa, no v. 1 II debemos considerar hiato (cf. nota ó v. 4); do mesmo modo, a secuencia *cercaronmi as*, con sinalefa nos vv. 2 I e 1 III, IV, precisa hiato no v. 2 II (cf. nota ó v. 5). Por outra banda, tamén consideramos sinalefa os casos marcados con apóstrofo: *seiam' eu* (v. 1 I), *ant' o* (v. 1 II) e *amig'! E* (v. 3), funcionando a sinalefa neste último caso “como a unión de dúas locucións, a primeira exclamativa, a segunda interrogativa” (Tavani, 1988b:61). Por outra parte, a isometría das secuencias rítmicas finais de verso nos dísticos, todas elas de catro sílabas, se ben reforza a sinalefa no sintagma apostrofa-

do *ant' o altar* (v. 1 II, vid. supra), non a permite nos sintagmas *do alto mar* (v. 1 IV) e *no alto mar* (v. 2 VI). Neste último caso, ademais, o hiato xustifica a elisión da conxunción *e* que inicia o verso (cf. nota ó v. 17). No que respecta ó refrán, “si admitimos sinalefa entre *amigo* e *E*, obtemos unha medida de once sílabas, igoal que a dos versos da estrofa” (*ibid.*), o que levaría a modificar, como o propio Tavani sinala, a fórmula estrófico-métrica¹⁰ indicada no *RM*, baseada no texto editado por Nunes con reduplicación do refrán.

Combinando agora os aspectos rimáticos e métricos más arriba analizados, podemos establece-lo esquema desta composición, especificando na columna da esquerda a métrica e na da dereita as rimas:

	a	a	B		a	a	B
I	11	11	11	I	-on	-on	-á
II	11	11	11	II	-ar	-ar	-á
III	11	10	11	III	-on	-or	-á
IV	11	10	11	IV	-ar	-ar	-á
V	10	11	11	V	-or	-or	-á
VI	10	11	11	VI	-ar	-ar	-á

Se comparamos este esquema cos apuntados polos estudiosos precedentes, comprobaremos que, en primeiro lugar, diverxen no número de versos do refrán. Efectivamente, os esquemas marcados ata o de agora facíanse a partir do texto con reduplicación do refrán ofrecido por Nunes, edición de referencia na maioría dos estudos e antoloxías, mesmo despois da proposta innovadora de Tavani (1988b) –coa que coincidimos tralo confronto cos mss. (cf. nota ó v. 3)–. O propio Tavani (*ibid.*:61) tivo que modifica-lo esquema sinalado para esta composición no seu *RM*: “E esto quere decir que a fórmula estrófico-métrica desta cantiga –indicada no meu *Repertorio metrico* como 11a 11a 8B 8B¹¹– debe modificárese en 11a 11a 11B, empregada, áinda que con rimas femininas, por Joan Nunes Camanês, Joan Vasques de Talaveira, o xoglar Lopo e Pero Meogo”.

A segunda diferencia vén determinada polo cómputo silábico. Mentre Alvar / Beltrán (1989:335) consideraban os versos do dístico dodecasílabos (a12 a12 B8' B8'), Nunes (1973, III:222) describe esta cantiga como “paralelística composta de dísticos de versos decassílabos agudos ou de dous hemistíquios, um grave de cinco

¹⁰ Tavani ofrece tres esquemas diferentes para a cantiga de Meendinho: o 37:32 para as dúas primeiras estrofas (11a 11a 8'B 8'B), o 37:37 para as cobras III-IV (11a 10a 8'B 8'B) e o 37:41 para as dúas últimas (10a 10a 8'B 8'B).

¹¹ Obsérvese que, por probable erro de imprenta ou tal vez por despiste do autor, a medida dos versos do refrán aparece sen o apóstrofo característico para marcar que se trata de rimas femininas.

sílabas, outro agudo de 4, e eneassílabos graves no refram”, opinión secundada por González Pérez (1997:44). Jensen (1992:527) retoma o esquema do *RM* de Tavani (cf. nota 10), que, desde o punto de vista métrico, diverxe da nosa proposta unicamente na medida do segundo verso do último par de dísticos: o estudioso italiano computa un verso decasílabo fronte ó noso hendecasílabo. Son Gonçalves / Ramos (1983:255) e Dobarro et alii (1987:13) os únicos que dan conta da alternancia 11-11 (I-II) / 11-10 (III-IV) / 10-11 (V-VI).

Sen embargo, a pesar desa “medida diversa em cada par de dísticos” (Gonçalves / Ramos, 1983:255; cf. Pena, 1990, II:187), si podemos tratar de xustifica-la regulidade tan peculiar desta cantiga de amigo. De feito, é a propia estructura paralelística da composición a que marca as pautas dunha variación regular. É o v. 2 III o que inicia o cambio ó decasílabo, un ronsel marcado polo paralelismo do segundo verso no par de dísticos centrais (III-IV) e pola súa recolla a partir do leixa-prén no primeiro verso do par de dísticos final (V-VI). Polo tanto, trátase dunha “irregularidade” baseada no artellamento dunha estructura formal consabida e previsible, unha variación completamente respectuosa da forma da composición, totalmente simétrica en función do paralelismo e o leixa-prén (vid. infra). Do mesmo xeito, podemos concluír que a cantiga se abre e pecha con versos hendecasílabos, principais protagonistas do cómputo silábico deste texto.

4.2.1.2. *O refrán*

Quizais teña sido o refrán o elemento máis discutido desta cantiga, tanto polo que atinxe á interpretación da abreviatura que aparece ó final deste verso nos cancioneiros, como polo que se refire á forma do verbo *atender* (cf. nota ó v. 3). O primeiro aspecto orixinou a dobre posibilidade de lectura¹² ofrecida pola crítica, que implicou, como vimos de comprobar, a diversidade de esquemas métrico-rimáticos (vid. supra): Nunes propón a reduplicación do refrán, mentres Tavani (1988b:61) afirma que “a lectura das tres letras será ‘eu[er] a’; é decir, ‘E verrá’, a cuia interpretación como expresión interrogativa dálle apoio a analogía coa empregada por outro poeta galego, Martín Codax, quen na súa cantiga *Ondas do mar de Vigo* remata as estrofas co refrán ‘e ai Deus, se verrá cedo?’”. Efectivamente, a forma *verra* pon en relación directa a dous dos autores do presente estudio, Meendinho e Martin Codax (cantiga I)¹³, non só pola coincidencia no emprego desta forma verbal, senón polo contexto en que aparece utilizada: en ámbolos dous casos está cargada dun valor retórico paten-

¹² Unha lectura recente e diferente a estas dúas é a ofrecida por Arias Freixedo (1997:119-123): *Eu atend' end' o meu amig[u]l', e un á* (cf. nota ó v. 3).

¹³ A forma *verra* tamén é empregada por Martin Codax na súa cantiga III: “e verra i mia madr’ e o meu amigo”, “e verra i mia madr’ e o meu amado” (vv. 2 III, IV; cf. comentario e as notas correspondentes a estes versos).

te que recolle a inquietude da moza que agarda polo amigo que non chega (vid. infra); ademais, nas dúas composicións ubícase no verso de refrán.

Atopamos máis ocorrencias da forma *verra* nalgún outro refrán das cantigas de amigo:

- Un caso curioso, relacionado coa reduplicación do refrán –aquí concretamente triplicación– é o da cantiga 70,25 (“*acá verrá, / ca verrá, / acá verrá*”); cf. Notas ó rimario.
- En posición de rima –como na cantiga de Meendinho– aparece no primeiro verso do refrán “*triste, quando souber que el verrá*” dunha composición de Lourenço (88,2).
- Sen limitarse á posición de rima, podemos menciona-las palabras do *mandadeiro*, “*agora verrá ‘qui voss’ amigo*”, reproducidas en estilo directo no refrán da 110,2.
- Mesmo na cantiga 63,10 observamos cómo no verso previo ó refrán se opera unha reiteración do mesmo concepto (a futura chegada do amigo), eixo de toda a composición: “dizen-mi ora muitos que ven” (I) / “dizen que cedo sera aqui” (II) / “dizen-mi que cedo verrá” (III).

Unha análise das ocorrencias da forma *verra* –sexa ou non parte do refrán– revela que, ás veces, o imminente regreso do amigo vai acompañado dunha matización temporal, marcada na maior parte dos casos polo adverbio *cedo* (51,3 v. 4 III; 63,7 v. 3 II; 63,10 v. 2 III; 63,54 v. 2 I; 63,57 vv. 3-4 II; 70,3 v. 5 III), como na cantiga de Martin Codax, se ben tamén se rexistran os adverbios *cras* (“*cras me verrá meu amigo veer*”, 92,6 v. 2) e *agora* (110,2 v. 3).

Aínda que, en todas estas composicións de amigo mencionadas, o emprego desta forma verbal contextualiza a próxima chegada do amigo, son varias as posibilidades de presentación do tema:

- a) O máis frecuente é que a amiga sexa informada da noticia (“*per quaes novas oj’ eu aprendi*”, 92,6 v. 1):
 - por algúna amiga (63,54 vv. 1-2 I),
 - por alguén indeterminado (“*dizen-mi*”: 63,10 vv. 2 I-III; 63,57 vv. 3-4 II; 88,2 v. 3 I; 148,6 vv. 1-2 I, onde a información ten tintes negativos, pois o amigo non virá “*por que quer / mui gram bem a outra molher*”),
 - ou polo *mandado* recibido (51,3 vv. 3-4 III; 63,7 vv. 2-3 II, sendo neste caso a amiga a que envía o recado; 67,3 vv. 1 I-III, versos paralelísticos que conxugan a espera –*atender*– polo mandado e polo amigo, e a cita –*verrá, verria* vv. 2 I, III¹⁴; 110,2 v. 3).

¹⁴ Son catro as cantigas contabilizadas, ademais da de Meendinho, nas que atopámoo-la confluencia das formas *verra* e *atender*: 63,48; 67,3; 70,3 e 122,1.

- b) Outras veces o posible encontro enmárcase no contexto da *sanha*¹⁵ (70,25 vv. 6-8; 122,1 v. 4 IV),
- c) ou preséntase coma unha afirmación rotunda en boca da amiga (“e, irmãas, treides migo, / e verrá o namorado”, 15,4 vv. 2-3 I¹⁶; “ca ben cuyd’ eu que cedo verrá alguen”, 70,3 v. 5 III).

Pero só as dúas composicións dos autores que nos ocupan, a cantiga de Meendinho e a primeira de Martin Codax, condensan no refrán o emprego da forma *verra* coma interrogante ou exclamación retórica, coma suspiro que mestura impaciencia, desconfianza e esperanza en boca da amiga que agarda.

O segundo aspecto que levantou polémica en torno ó refrán está precisamente relacionado coa espera, pois afecta ós límites e funcionalidade da forma de xerundio do verbo *atender*. Foron razóns de carácter morfosintáctico as que motivaron varias propostas de segmentación desta forma verbal: Nunes admitiu a forma de xerundio apostrofada ó final (*atendend' o*) en función do artigo que teoricamente esixía a forma do posesivo que a seguía, mais Tavani completou esta segmentación con outra que descartaba unha forma verbal en xerundio, dada a ausencia dun auxiliar que o acompañase (*atend' end' o*). Sen embargo, ninguén contemplou a posibilidade de que se tratase simplemente da forma de xerundio, sen ningún tipo de segmentación: *atendendo*, que acentúa o carácter durativo desa longa espera.

Esta forma de xerundio está presente tamén no verso que inicia a cantiga 47,10, “Estava meu amig’ atenden[d]’ e chegou”, onde, como en Meendinho, destaca a mención explícita do obxecto da espera, o amigo, tamén presente en “*Vin atender meu amigo*” (22,5 v. 3)¹⁷. En efecto, o habitual nas cantigas de amigo é que a situación de espera da amiga polo namorado veña determinada pola presencia do verbo *atender* en calquera das súas formas:

- “Longi de vila quen atendededes?” (22,5 vv. 2 II e 1 IV, condicionados polo leixa-prén; ademais, a forma verbal paralelística, en función da sinonimia, é *asperades*, vv. 2 I e 1 III),
- “alá me tornarei e i lo atenderei” (47,10 v. 3),
- “atende-lo-ei, velida” (67,2 v. 2 III) ou
- “Atende-lo quer’ eu, madre, pois m’ enviou seu mandado” e “Atende-lo quer’ eu, madre, pois m’ ell[e] mandad’ envia” (67, 3 vv. 1 II, III). Esta composición comeza no verso de íncipit facendo alusión non á espera polo amigo –presente, como acabamos de comprobar, nas cobras II e III–, senón ó momento en

¹⁵ Para un estudio pormenorizado da *sanha* nas cantigas de amigo, cf. Vázquez Pacho (1997).

¹⁶ Podemos poñer esta composición en relación coa cantiga III de Martin Codax, pois comparten, por unha banda, o vocativo *irmãas*, e pola outra, a secuencia *treides migo*.

¹⁷ Estes dous versos exemplifican, ademais, a ausencia do artigo ante o posesivo, unha das razóns que motivaban a segmentariedade da forma *atendendo* (vid. supra e cf. nota ó v. 3).

que a amiga refire que está agardando o *mandado* que lle enviou o amigo (“Atender quer’ eu mandado, que m’ enviou meu amigo”; cf. tamén “e atendi seu mandado”, 122,1 v. 3 III), é dicir, unha fase previa ó encontro.

Noutras ocasións precísase que a amiga agarda a chegada das barcas que traen o amigo: “Atendamos, ai madre, sempre vos querrei ben, / ca vejo viir barcas e tenho que i ven, / *mia madre, o meu amigo*” (85,14 vv. 1-3 II)¹⁸ ou “As barcas eno ler / e foi-las atender” (106,22 vv. 1-2 IV).

Pero non sempre é a amiga a que agarda; tamén se reflicte nas cantigas de amigo a espera deste por ela (“madr”, irei u m’ atende / *meu amigo, no monte*” ou “E filhe-xi-vos doo / como m’ atende soo / *meu amigo, no monte*”, 142,7 vv. 2-3 I, 1-3 III) e mesmo a ausencia da amiga á cita concertada.

Sen lugar a dúbidas, a alusión ás *barcas* engade unha información espacial implícita, o mar. Por suposto, e como analizaremos máis adiante, non faltan neste grupo de cantigas de amigo as referencias espaciais, sexan estas meramente alusivas (*longi de vila* 22,5; *i* 47,10), como as *barcas*, ou especificamente concretas (*Faro* 67,2 e 67,3; *ermida de San Simion* 98,1; *Santa Marta* 122,1; *no monte* 142,7; *Santa Maria* 123,2).

Por outra parte, a independencia rimática do refrán (vid. supra e cf. *rimario*) vese completada polo feito de que tampouco se liga sintacticamente co resto da cobra. Xa Meneghetti presentaba no seu estudio sobre os xéneros líricos construídos con refrán (tanto no ámbito francés coma no peninsular –as cantigas de amor e de amigo galego-portuguesas e as kharxas-) unha táboa sintética de cómo funcionaba o refrán en relación co resto do texto desde o punto de vista métrico (aludindo tamén á rima), sintáctico e semántico. Así, con respecto ás cantigas de amigo, afirmaba que “per quel che è della situazione galego-portoghese, su un campione di 100 *cantigas de amigo* tratte dall’edizione Nunes, il 64% dei casi mostra la presenza di un rapporto metrico fra strofa e *refram*; quanto ai legami sintattici e semantici, la percentuale sale rispettivamente al 73 e al 97%” (1993:140). O caso da cantiga de Meendinho, pois, só entraría dentro destas porcentaxes polo ligamento semántico, que, por outra parte, é o más frecuente, mentres as relacóns rimática e sintáctica se encadrarían na porcentaxe negativa restante. Entre as súas conclusóns a partir da análise da táboa, destaca a proximidade entre os datos relativos ós xéneros franceses de forma fixa (*ron-*

¹⁸ Unha composición curiosa, en que nai e filla acoden xuntas á cita co amigo: ámbalas dúas agardan (emprego da forma plural do verbo: *atendamos*) a chegada das barcas. Quizais sirva esta cantiga como punto de contraste e comparación con respecto ó texto III de Martin Codax e a polémica sobre o valor de suxeito ou vocativo do sintagma *mia madre*. Efectivamente, na cantiga 85,14, este sintagma funciona como vocativo no refrán (“*mia madre, o meu amigo*”), mais o contexto indícanos, como xa puxemos de manifesto, que nai e filla están xuntas no lugar do encontro; isto xustificaría a solución adoptada na edición da cantiga de Martin Codax, que apostava pola presencia física da nai no lugar de encontro dos namorados (cf. comentario e nota ós vv. 8 e 11 da cantiga III de Martin Codax).

deaux e ballades) e os dos xéneros galego-portugueses¹⁹. Establece, ademais, unha rede de relacións ligada á contigüidade cronolóxica, de maneira que, dunha fase arcaica de autonomía sintáctica e semántica do refrán, se pasa a unha fase de transición en que aumentan as relacións semánticas, para rematar coa marcada interconexión entre as partes nunha etapa final que “coincide anche con il momento in cui più precisamente si definiscono le strutture metrico-formali dei testi romanzi à refrain (*rondeaux e ballades* a forma fissa, in ambito francese; *cantigas de amigo* e *cantigas de amor* caratterizzate da scelte strofiche quasi obbligate e da una tecnica parallelistica regolata da precise leggi, in ambito galego-portoghese)” (ibid.:142).

Pola súa banda, Beltrán (1997:107-108), na análise da alba de Nuno Fernandez Torneol, destaca “o marcado contraste entre o canto gozoso do refrán [...] e o desenvolvimento do relato dun amor desgraciado”, recordando outros casos na lírica galego-portuguesa –concretamente as cantigas 25,2 e 134,2²⁰– en que ten lugar un desaxuste entre o refrán e a estrofa, algo moi frecuente, por outro lado, nas *chansons de toile* francesas. Pero, curiosamente, pódense establecer algunas afinidades máis entre a *chanson de toile* e a cantiga de amigo²¹: dun lado, ámbolos dous tipos de composición, integradas no corpus románico da canción de muller, presentan como tema a espera polo amigo ausente; doutro, e como sinala Beltrán (ibid.:96), empregan unha forma estrófica similar, o dístico con refrán, que “é o modelo estrófico propio da *rotrouenge* e a *chanson de toile* francesas, xéneros popularizantes por excelencia”. Estes dous trazos están presentes na cantiga de Meendinho.

¹⁹ Para unha análise específica destes modelos estróficos, cf. Beltrán (1984d).

²⁰ O refrán da primeira delas, de Don Denis, recolle a pregunta que a moza lanza ás flores, interlocutoras da composición, “Ai Deus, e u é?”, interrogante que non ten sentido nas últimas cobras, que transmiten a resposta das flores. Na composición de Pero Meogo, o desaxuste está aproveitado esteticamente, pois o refrán, o pretexto da rapaza ante o interrogatorio da nai, “Os amores ei”, funciona tanto a nivel referencial como a nivel simbólico. Podemos establecer toda unha serie de conexións entre estas dúas cantigas e algunas das estudiadas neste traballo. Por unha banda, o refrán da cantiga de Don Denis recorda perfectamente a locución interrogativa do refrán da cantiga de Meendinho, “E ver/rja?”, así como o da cantiga I de Martin Codax, “e, ai Deus, se verra cedo!” (vid. supra e cf. nota 6 v. 3, especialmente a posible interpretación proposta por Pena, 1998:101). Do mesmo xeito, o diálogo coa natureza (cf. comentario a Martin Codax) é común á cantiga dionisina (ás flores) e á codaciana (invocación ás ondas). Por outro lado, tamén o refrán da composición de Pero Meogo presenta as súas semellanzas co da cantiga VI de Martin Codax, “Amor ei!”. Para o que respecta á forma verbal *ei* en posición de rima, cf. Notas ó rimario.

²¹ Para unha análise comparativa da *chanson de toile* e as cantigas de amigo, cf. Nunes-Freire (1983:56), que sintetiza as similitudes e diferencias nestas palabras: “Le fait que l'auteur soit un homme, qu'elles mettent en scène des amours féminines, que les femmes soient belles et qu'elles attendent l'ami absent les rapproche incontestablement. Mais entre elles s'opposent le sujet à l'objet, l'extérieur à l'intérieur, le mouvement à l'immobilité, le collectif à l'individuel, le populaire à l'aristocratique, l'universel à l'épisodique, l'intemporel au temporel”. No corpus galego-portugués atopamos unha única cantiga de amigo que recorda as *chansons de toile* d'oíl; trátase dunha composición de Estevan Coelho, *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (29,1), que presenta á moza atarefada en labores de agulla ó tempo que recitaba *cantigas d'amigo*. Sen embargo, fronte ó que sucedía nas *chansons de toile*, “il n'y a pas d'histoire: uniquement un instant, plastique et musical” (ibid.:66).

4.2.1.3. Paralelismo e leixa-prén

Esta composición, artellada, como temos comprobado, en dísticos monorrímos con refrán monóstico, estructúrase a partir do fenómeno do paralelismo, “which imposes a repetition of the same idea in each stanza allowing for only very slight formal variations” (Jensen, 1978:55). O procedemento paralelístico, que “consiste na repetição, com cadências fixas, de segmentos textuais e/ou de elementos temáticos, dispostos alternando elementos invariantes (iterados sem modificações) e elementos variantes (submetidos a variações mínimas, de forma e/ou de significado)” (Tavani, 1993b:509), móvese, polo tanto, sobre dúas coordenadas: a repetición e a variación. En palabras de Asensio (1970:77), “el paralelismo es un sistema expresivo que pone al descubierto dos polos del arte –repetición y variación–, y en que domina la repetición, elevada a principio estructurador”.

Certamente, os versos desta cantiga reverberan no seu propio eco, pois “el segundo elemento propende a ser mero desdoblamiento o sombra del primero” (ibid.:72). En cada par de dísticos, a segunda estrofa non só retoma o contido da primeira, senón que tamén conserva a súa estructura, reiterando de forma literal os versos, con pequenas variantes que operan normalmente na parte final de cada verso. Esta modalidade responde ó paralelismo verbal, ou paralelismo literal ou de palabra, dentro da triple proposta clasificatoria de Asensio²². Neste tipo paralelístico “el núcleo simplicísimo o estrofa de cabeza engendra nuevas estrofas empalmadas mediante la anáfora de la frase inicial y caracterizadas por la reiteración de los giros emocionalmente cargados” (ibid.:78). Así, mentres a repetición do verso é obvia por esa “anáfora”, a variación pode manifestarse de tres formas distintas: pola substitución sinonímica na parte final do verso, pola negación do concepto contrario ó repetido, ou pola alteración da orde rítmica ou sintáctica.

Na cantiga de Meendinho, o paralelismo literal establecécese principalmente a partir do emprego de sinónimos poéticos (*San Simion / altar* vv. 1 I, II, *no mar maior / no alto mar* vv. 2 V, VI), mesmo no inicio do verso (*seiam' eu / estando* vv. 1 I, II), ou de xiros sinonímicos (*ondas que grandes son / ondas grandes do mar / ondas do*

²² Desde un punto de vista estilístico, Asensio (1970:72-74) distingue tres tipos de paralelismo: o paralelismo verbal, literal ou de palabra, onde a repetición afecta ás palabras, concretamente á primeira parte do verso; o paralelismo estructural, que ofrece unha disposición simétrica da estructura sintáctica e rítmica, sexa para poñer de relevancia o contraste ou a semellanza semántica; e o paralelismo semántico, mental ou de pensamento, ligado á significación, pois “es la repetición del mismo pensamiento, contrapescada por la variación de la forma” (ibid.:74). Máis tarde, Lorenzo Gradín (1990) e Tavani (1993b) insistiron na dificultade de establecer fronteiras claras entre os tres tipos de paralelismo, dada a súa convivencia nalgúnsas composicións. Pola súa banda, o estudioso italiano propuxera xa no seu RM unha clasificación das cantigas paraleísticas galego-portuguesas (ibid.:330-332) en sete fórmulas básicas de correspondencia paraleística, dividida cada unha delas en subgrupos (ibid.:30-38).

alto mar vv. 2 I, II e 1 III, IV), que, ó lado dunha rima derivada²³ (*remador / remar* vv. 2 III, IV e 1 V, VI), representan a variante da repetición. Xa Tavani (1993b:510) postulaba que a estructura da cantiga viña determinada por dous eixos principais e dous eixos secundarios, situados nos extremos, que funcionaban como elementos fixos ó redor dos cales se realizaban as variacións “a partir de uma *gradatio in climax* (“grande-alto-maior”) e de uma *derivatio* (“remador-remar”)”.

En efecto, podemos reducir esta composición, que consta inicialmente de dezaito versos, a só cinco –coas súas respectivas variantes–. Segundo Raña (1996:148), Meendinho “dispón de cinco versos cos que vai enfiando unha madeixa perfecta de agobio e desesperación por medio de cinco variacións e once repeticións”. Un dos versos é, sen dúbida, o refrán, que se repite sistemática e invariablemente en tódalas cobras. Dos catro restantes, a metade rexistran dúas aparicións e a outra metade catro. Trátase, dun lado, dos “dois eixos secundarios” dos que falaba Tavani, que “abrem e fecham respectivamente a cantiga”, pois ocupan os primeiros versos do par de dísticos inicial²⁴:

Seiam' eu na ermida de San Simion (v. 1 I)
Estando na ermida ant' o altar (v. 1 II)

e os últimos versos do par final:

morrerei [eu] fremosa **no mar maior** (v. 2 V)
 morrerei eu fremosa **no alto mar** (v. 2 VI)

Doutra banda, os “dois eixos principais”, repetidos –con variantes– catro veces cada un, espállanse polo resto dos versos da composición:

²³ Non son moitos os casos en que a variación do paralelismo literal vén determinada pola derivación. O máis habitual é atopá-la parella *amigo / amado*, que, a pesar de seren formas derivadas do mesmo verbo, pasan a funcionar como sinónimos, sen esquece-la súa importancia como marca de xénero. É o que sucede, por exemplo, nas composicións de Martin Codax (cf. comentario). Mais coa raíz deste verbo establecécese unha combinación de rima derivada e sinonimia na cantiga 106,5, onde o cambio está representado pola alternancia *o voss' amigo / o que amades* vv. 1 I, II e *pois é voss' amigo / poi-lo vós amades* vv. 2 III, IV. Outros exemplos de *derivatio* condúcennos á cantiga 25,44 de Don Denis (*bailia / bailada* vv. 2 I, II e 1 III, IV), á 83,3 de Johan Zorro (*El-rey de Portugale / El-rey portugueese* vv. 1 I, II) ou á 79,25 de Johan Soarez Coelho, na que a derivación atinxé ós pronomes persoais (*d' elos / d' elas / d' eles* vv. 2 I, II, 1-2 III) que teñen como referente os termos *cabelos* (v. 1 I) e *garcetas* (v. 1 II). Por último, un texto moi significativo, que garda tamén relación coa derivación pronominal (*d' elhas / d' elhos* vv. 1 III, IV, referidos, respectivamente, a *cervas* e *cervos bravos* vv. 2 I, II), é o da cantiga 134,3 de Pero Meogo, tanto polo número de rimas derivadas como polo emprego da derivación verbal (*lavei / lavara* vv. 1 V, VI; *liei / liara* vv. 2 V, VI e 1 VII, VIII; *asperei / asperava* vv. 2 VII, VIII).

²⁴ Sinalamos en negra as variacións dos versos orixinadas polo paralelismo literal.

e cercaronmi as ondas **que grandes son** (v. 2 I)
cercaronmi as ondas **grandes do mar** (v. 2 II)
E cercaronmi as ondas, **que grandes son** (v. 1 III)
E cercaronmi [as] ondas **do alto mar** (v. 1 IV)

nen ei [i] barqueiro nen remador (v. 2 III)
non ei [i] barqueiro nen sei remar (v. 2 IV)
Non ei i barqueiro nen remador (v. 1 V)
Nen ei [i] barqueiro nen sei remar (v. 1 VI)

Mais este reparto está condicionado por outro procedemento de ligamento estrófico, “un raffinement formel secondaire” (Tyssens, 1993:334): o leixa-prén, que permite a reiteración total (sen variación, coma sucedía no paralelismo) de versos de cobras alternas. De aí, entón, que o segundo verso do primeiro dístico apareza repetido como verso que inicia a terceira cobra, que o verso segundo da segunda cobra se retome no primeiro da cuarta, o segundo da terceira estrofa no primeiro da quinta e, por último, o segundo da cuarta no primeiro da sexta e última cobra. É, polo tanto, este encadeamento o que orixina esa cuaduplicación dos versos centrais da composición. Debemos apuntar, sen embargo, a existencia dalgúnsas irregularidades nesta estructura reiterativa.

O primeiro que chama a atención é a lixeira diverxencia (Ferreira, 1991:99) entre o segundo verso do segundo dístico e o primeiro do cuarto, representada principalmente pola alteración da secuencia final do verso (*ondas grandes do mar / ondas do alto mar*). Podemos interpreta-lo cambio introducido polo v. 1 IV como a ruptura que marca unha evolución relacionada co contido da cantiga. Certo é que ata a terceira estrofa se fala sempre de *ondas grandes* (*ondas que grandes son* vv. 2 I, 1 III; *ondas grandes do mar* v. 2 II), mentres no último par de dísticos a referencia abrangue, non só as ondas, senón a totalidade do mar (*no mar maior* v. 2 V, *no alto mar* v. 2 VI). Deste modo, xusto no medio, nesa cuarta estrofa onde o leixa-prén non é regular, recóllese a fusión das *ondas* das tres primeiras cobras e do *mar* do par final, a través do adxectivo *alto*, que, por un lado, cualifica o *mar* (coma no v. 2 VI), e, por outro, lembra as *ondas grandes* (ou *altas*) da primeira metade da composición. Esta evolución garda íntima relación coa xa mencionada *gradatio in climax* que reflicte, mesmo na estructura da composición, esa progresiva subida da marea. Outra irregularidade, definida pola ausencia, é resolta mediante a integración do artigo determinado femino plural *[as]* neste mesmo primeiro verso da cuarta cobra.

E restan, por último, as asimetrías relacionadas co emprego das conxuncións, ben porque un dos versos (v. 2 II) parece esquecer-la conxunción copulativa *e* coa que se inicián os seus paralelísticos (vv. 2 I e 1 III, IV), ben pola alternancia do seu correspondente negativo *nen* co adverbio de negación *non*, irregularidade que afecta tanto

ó procedemento paralelístico (vv. 2 III, IV e 1 V, VI) como ó fenómeno do leixa-prén (vv. 2 III, 1 V e 2 IV, 1 VI). Está claro que nunha estructura coma esta, “la sintaxis une sin atar” e “en realidad, la copulativa se usa, sobre todo, para marcar el fluir nuevo tras la pausa rítmica, y las restantes conjunciones son flexibles, insinúan más que establecen una relación entre los fragmentos” (Asensio, 1970:91-92).

Esta aparente “insuficiencia técnica” (Tavani, 1993b:509) alíase coa variación métrica e rimática (vid. supra) e con “certas assimetrias normalmente regularizadas pelos editores mas possivelmente intencionais, como a alternância de sinalefas e hiatos no mesmo sintagma, que aceleram e retardam por turnos o tempo interior, ondulatório, do poema” (Reckert / Macedo, 1996:150).

Con todo, é indispensable ter presente que estamos ante unha composición construída sobre principios opostos –a repetición e a variación– que se combinan e complementan. Mentre o paralelismo literal agrupa os pares de estrofas en función da repetición dos versos con variantes maioritariamente sinonímicas, o leixa-prén, axudado pola distribución das rimas en cobras alternas, encadea eses pares de estrofas, enlazando e trenzando, por unha banda, as cobras pares e, pola outra, as impares, mediante a reiteración literal do segundo verso dun dístico como verso inicial do dístico seguinte (na serie par ou impar correspondente). É o leixa-prén “un remache más en un estilo obsesionado por destacar la unidad y continuidad del poema” e a súa funcionalidade responde “a exigencias poéticas y prácticas; asociando cada miembro primieramente al anterior y después al siguiente variaba las perspectivas, multiplicaba los registros, facilitaba el recuerdo, retardaba el desenlace” (Asensio, 1970:91). Unha arquitectura acumulativa que adianta e retrasa o discurso poético, ó mesmo tempo que serve de recurso mnemotécnico nun contexto literario determinado pola oralidade. Esta funcionalidade acentúase cando nun marco estructural fixo de dístico mais refrán o leixa-prén se combina co paralelismo literal: “Ainsi, la combinaison réfléchie du parallélisme et du *leixa-pren* crée une structure nouvelle, raffinée et artificielle, intensément poétique” (Tyssens, 1993:342), onde, como desde outra perspectiva afirma Asensio (ibid.:112-113), “la obsesión repetitiva y la distribución del discurso poético en segmentos paralelos constituyen artificios de por sí tan relevantes y tan eficaces para el alma primitiva que hacen inútiles otros adornos e artificios”. Non estraña entón que esta ensamblaxe formal se convertise nun trazo característico da tradición lírica galego-portuguesa²⁵, a pesar de non ser moitas as cantigas así artelladas (cf. nota ós vv. 7-8 e 10-11 da cantiga III de Martin Codax).

²⁵ Sen embargo, parece que o leixa-prén non é un fenómeno exclusivo da lírica galego-portuguesa, senón que “tudo parece indicar que se trata de um subgénero da cantiga de amigo criado na época trovadoresca a partir de elementos provenientes da tradición lírica comum à Europa das origens” (Beltrán, 1993b:387), dada a súa presencia na tradición francesa do século XIII e na lírica peninsular de tipo popular dos séculos XIII-XVII. Deste modo, entronca claramente co tan polémico tema do problema das ori-

4.2.2. Contido

Unha vez esbozado o perfil formal do texto, resta comprobar cómo “l’effet cumulatif des deux procédés engendre ce ressassement vertigineux, cette raréfaction, cette intérieurisation obsessionnelle du discours qu’on a si souvent et si bien évoqués et qu’illustre merveilleusement la *cantiga de Mendinho*” (Tyssens, ibid.:333-334). É dicir, cómo a forma se convierte en estratexia literaria para debuxa-lo contido da composición.

Escoitamos unha voz feminina que relata en primeira persoa unha cita amorosa focalizada na espera pola chegada do amigo. A muller non está dialogando e tam pouco se dirixe a ninguén en especial:

- nin á súa nai (como ocorre nas cantigas I e II de Johan de Cangas ou na II de Martin Codax),
- nin á *irmána fremosa* (cantiga III de Martin Codax) ou a *quantas sabedes amar amigo* (cantiga V de Martin Codax),
- nin ó propio amigo (como na III de Johan de Cangas),
- nin tan sequera ás ondas do mar, tal e como sucede na primeira e última cantigas de Martin Codax.

Máis ben “toda a poesía é um monólogo em que a própria protagonista nos descreve a situación em que se encuentra” (Ferreira, 1991:99). Un monólogo que reflicte a súa soidade nesa espera constante, nese tempo que non pasa expresado de forma incomparable pola reiteración das mesmas ideas a través do refrán e do emprego do paralelismo e o leixa-prén. “El encadenamiento paralelístico se adapta maravillosamente al desarrollo de la idea y parece evocar el ir y volver creciente de las olas, con la marea, que sube, envolviendo a la enamorada, cuya soledad, en la espera, reitera obsesivamente el refrán” (Filgueira Valverde, 1949:594). En efecto, o ritmo da cantiga está determinado polo movemento do mar, pola progresiva subida da marea. Ese movemento, o vaivén das ondas, insinúase formalmente ó longo de toda a composición coa alternancia rimática de base vocálica *-o* (cobras impares) / *-a* (cobras pares).

xes da cantiga de amigo e coa súa execución musical, pois poderían ser pezas “destinadas evidentemente a la danza coral” (Asensio, 1970:91), se ben esta argumentación reposa nunha visión romántica. Tyssens establece as semellanzas (a nivel formal e temático) e as diferencias (o ton predominantemente lírico fronte ó narrativo) entre as cantigas galego-portuguesas e as canciones da lírica francesa insertadas no *Guillaume de Dole* de Jean Renart (1228), obra que gozou de gran prestixio e difusión en Francia e que, segundo ela, debeu influír na nosa lírica trala estancia do irmán de Sancho II, o futuro rei Afonso III de Portugal, neste país. Foi así como “entrelaçant la répétition du *leixa-pren* à celle du parallélisme, ils [os trovadores galego-portugueses] ont créé une floraison hybride fascinante” (1993:347), de gran “complexidade e eficacia artística” (Beltrán, ibid.:386).

Mesmo as irregularidades do paralelismo e o leixa-prén (vid. supra), procedimentos que ralentizan o desenvolvimento da acción e resaltan a duración da espera, acompañan a descripción do subir da marea nunha *gradatio in climax* (*ondas grandes – alto mar – mar maior*), como xa temos observado. Tamén o tempo da cantiga está graduado: “A tragédia é-nos assim comunicada em tempos que se acumulan (passado, presente e futuro) e ainda gradualmente” (Barreiros, 1992, I:100). Esta progresión verbal condiciona o avance da acción²⁶, de novo ligado á forma da composición.

Así, podemos dividi-lo contido da composición en tres partes²⁷, non só en virtude da gradación dos tempos verbais, senón tamén porque a tripartición vén condicionada formalmente polo enlazamento das estrofas mediante o paralelismo e o leixa-prén e acentuada pola estructura métrica, que precisamente varía cada par de dísticos (vid. supra). Deste modo, cada par de cobras engade información temática nova.

Nas dúas primeiras estrofas “a voz da protagonista vem-nos do pasado” (ibid.) para introducirnos no contexto e a situación; trátase, tal e como deducimos da espera da protagonista, dunha cita amorosa nun lugar concreto: a ermida de San Simón, situada á beira do mar na illa do mesmo nome. Mentre agarda a chegada do amigo, a marea vai subindo, as ondas fanse cada vez más grandes. O tempo da espera está marcado tanto polo valor durativo do xerundio que inicia o segundo dístico (*Estando* v. 1 II, co mesmo sentido que a forma *atendendo* do refrán) como pola subida da marea, que vai “cercando” coas súas ondas a paciencia da rapaza e a posibilidade natural de seguir agardando moito más tempo polo amigo.

“Dá-se na segunda parte uma sobreposición de tempo e passamos a ouvir a protagonista a falar no presente” (ibid.) para comunicárno-la súa angustia, pois o amigo non chega, segue subindo a marea e ela non atopa o xeito de saír da illa: nin chega o amigo para marchar con el, nin hai *barqueiro* nin *remador* que a poida trasladar en barca a terra firme, nin siquera ela sabe remar. A busca dunha solución resulta infructuosa e a ausencia do amigo e a súa soledade vanse facendo cada vez más patentes, más reais nese emprego do tempo presente; avanza o pesimismo a través da combinación da negación coa forma verbal (“nen ei [i] barqueiro nen remador”, “non ei [i] barqueiro nen sei remar” vv. 2 III, IV).

²⁶ Beltrán (1997:107), no seu estudio sobre a alba de Nuno Fernandez Torneol, comenta xa o conxiste existente entre o verbo en presente de imperativo (*Levad' amigo*) que inicia o texto e o pretérito do resto da composición, xustificándoo polo contraste do contido: “mentres a parte narrativa se refire a sucesos do pasado, a invocación inicial pode expresa-la saudade da felicidade perdida, o desexo de recuperala a través dunha petición para que o amigo mude de actitude, acuda novamente á alba e poidan reiniciarse os amores do pasado”. No caso que nos ocupa, podemos xustificar tamén a gradación dos tempos verbais a partir do contido da cantiga.

²⁷ Hai autores que postulan que o texto se divide en dúas partes. Barreiros (1992, I:100) distingue “uma curta narración introductória, criando um clima ambiente de terror, e um monólogo trágico-lírico”. Pola súa parte, Ferreira (1991:100) considera que o último par de cobras constitúe “a segunda parte da poesía: a certeza da morte”.

Por último, no par de dísticos final, “este presente esvai-se e [...], surge a previsão de um futuro trágico” (*ibid.*). Soa e desanimada, rodeada polo mar e ameazada polas ondas, parece non atopar máis solución que a morte tralo seu desengano amoroso (“morrerei [eu] fremosa no mar maior” / “morrerei eu fremosa no alto mar” vv. 2 V, VI). A espera tórnase en desesperación nun “final que se antolla simbólico” (Raña, 1996:148). Certamente, antes que a morte física dunha moza que “prefire morrer nas iracundas augas do mar a vivir sen ser amada” (*ibid.*), sospitámos unha morte metafórica que simboliza esa pena de amor (Asensio, 1970:114-115) ó non verse correspondida polos sentimientos do amigo, pois identifica a súa ausencia á cita coa falta de interese na relación amorosa. Unha reacción que lembra, sen lugar a dúbidas, a morte de amor tan característica das cantigas de amor galego-portuguesas, onde é o eu lírico masculino quen, ante a indiferencia da *senhor*, expresa con esta metáfora hiperbólica *tamanha coita* (cf. nota 35).

Pero, ademais, a nosa protagonista morrerá *fremosa* (cf. *Glosario*, s. v. “*fremosa*”), adjetivo²⁸ que recolle a conciencia da súa propia beleza e xuventude: é unha rapaza nova, bonita e namorada. Contrastan, entón, os matices de tristura e desengano do verbo *morrer* cos aspectos positivos que encerra o valor expresivo deste adjetivo para, unha vez máis, sublima-la relación espera / ausencia, causante da pena de amor dunha moza namorada. En palabras de Barreiros (1992, I:100), “este *morrerei fremosa* desenha, diante de nossos olhos, a mergulhar lentamente nas ondas, a imagen da mesma Beleza que se ataviou para em vão esperar o amigo”. De tódolos xeitos, non é raro que a personaxe feminina empregue adjetivos alusivos ó seu propio físico e “se los aplica a sí propia descaradamente, porque son como padrones del género, como realces descontados y obvios” (Asensio, 1970:107). De feito, “most common are a few stereotyped Hispanisms or archaisms: *louçana*, *velida*, *corpo velido*, *corpo delgado*, *dona virgo*, *dona d' algo*; other favorites are *fremosa* and the diminutives *fremosinha* and *manselinha*” (Jensen, 1978:58).

Envolvendo esa “progresión da intensidade dramática dos aconteceres” (Raña, 1996:149), xorde ó final de cada dístico o refrán para insistir no estado de espera e de esperanza. Así, o refrán representa, dun lado, a espera constante da protagonista polo amigo, expressada polo verbo *atender* na forma impersonal de xerundio, que engade ese valor durativo (“*Eu atendendo meu amig'!*”); doutro, recolle a esperanza nesa dúbida, nese interrogante sen resposta, nese desexo de que a ausencia se converta en presencia (“*E verfrja?*”). Deste modo, “o refrán da cantiga é como tráxica chamada á espranza que fuxe” (Álvarez Blázquez, 1975:151), unha esperanza que se esvaece no medio da espera e das ondas. Frente á “mobilidade narrativa e sentimen-

²⁸ Este adjetivo aparece tamén na produción de Johan de Cangas (“por mui fremosa que triste m' en parti!” v. 3 da cantiga II, que presenta a combinación de matices positivos –*fremosa*– e negativos –*triste*– ó xeito da cantiga de Meendinho) e na de Martin Codax (“mía irmana fremosa” vv. 1 I, II da cantiga III, onde califica a *irmana* e non á protagonista).

tal vertixinosa” (Raña, 1996:148) do tempo verbal nas estrofas, que se vai abrindo paso de forma gradual en medio da reiteración paralelística (o pasado avanza cara ó presente e este axuda a traza-lo futuro), os verbos do refrán “reiteran o estatismo”. A “repetição obsessiva do refram” contribúe, ó lado do paralelismo e o leixa-prén, á “lentidão suspensa do movemento” (Tavani, 1993a:456), ó tempo que condensa o equilibrio da composición: a loita entre a realidade e o desexo. Unha cantiga, definida como “poema do desespero” (Torres, 1987:352), que polo cadro que presenta, cada vez máis dramático e frustrante, transcende os límites do soño para convertirse en “pesadelo” (Álvarez Blázquez, ibid.).

4.2.3. O escenario: a ermida, a illa e o mar

Con todo, a “grande habilidade técnica” (Tavani, 1993a:456) de Meendinho non reside só na conxunción entre a forma e o contido da súa composición, na funcionalidade desa estratexia literaria que acabamos de analizar. Tamén o escenario cumpre o seu papel, pois contextualiza a situación e crea o ambiente ideal para o desenvolvemento da acción. A precisión xeográfica é patente. Dun lado, nada máis empeza la cantiga, revélase o nome do lugar que enmarca a composición, a *ermida de San Simion*; doutro, esta referencia sitúanos inmediatamente nunha illa en medio da ría de Vigo, unha illa próxima á costa –concretamente fronte á praia de Cesantes, no concello de Redondela–, mais “hoy día separada de ella incluso con marea baja” (Alvar / Beltrán, 1989:335).

A mención da ermida fainos pensar de seguida nas *cantigas de santuario*²⁹, “simple modalidade da *cantiga d'amigo*” (Tavani, 1991:142-143) que conforma “un conjunto superior a todos los demás temas ‘de amigo’ en número y calidad” (Filgueira Valverde, 1992:60-61), se ben “os filólogos não concordam nem com o seu estatuto de género ou subgénero nem quanto ao número de cantigas a colocar sob esta denominación” (Correia, 1993a:140) ó careceren “de qualquer fundamento histórico-literario” (Correia, 1993b:11).

Se cadra, a característica máis salientable deste grupo de composicións sexa a referencia local, “ao contrario do que acontece nas cantigas de amor e cantigas de amigo onde tudo é vago e não localizado” (Correia, 1993a:141). Frente ó posible coñecemento do nome do santuario polo topónimo, polo santo en cuestión ou pola combinación de ambos (Brea, 1997), neste caso observámo-la coincidencia de ámbolos dous aspectos, pois a referencia *San Simion* precisa tanto o nome do santo venerado na ermida como o lugar xeográfico (a illa de San Simón, designación que chegou ata os nosos días). Co detalle topográfico mestúrase a presentación dunha reali-

²⁹ Para un estudio específico dos elementos que deseñan este grupo de composicións, véxase a Introducción e o comentario ás cantigas de Johan de Cangas.

dade popular, a das festas ó redor das ermidas, de xeito que todos estes textos “giram à volta de pequenos cultos regionais com sede em ermidas ou igrejinhas espalhadas pela Galiza ou pelo Norte de Portugal” (Gonçalves, 1986:47), e na maioría dos casos ubicadas nas costas galegas (Filgueira Valverde, 1992:61).

Mentres Asensio (1970:32-34) tenta xustificar con documentos históricos o escaso valor costumista destes textos, o resto dos estudiosos insiste na necesidade de entende-las cantigas “como parte integrante daquela realidade” (Correia, 1993a:141), mesmo relacionándoas coa celebración actual das romarías (Filgueira Valverde, 1992; Brea, 1997). Así, estas festas “compunham-se de uma vertente profana e de outra religiosa” (Correia, 1993b:8), ámbalas dúas manifestas nas *cantigas de santuario*. Se ben na composición de Meendinho está presente esa vertente relixiosa, non só na alusión á ermida e ó santo, senón tamén na referencia implícita á oración no sintagma *ant' o altar* (v. 1 II), faltan os aspectos profanos da festa e a declaración aberta de *fazer romaria*.

Por outro lado, parece non encaixar tampouco a afirmación de Asensio (1970:30) de que “la cantiga de romería se opone, por su situación, a la cantiga de soledad”; fronte ó carácter multitudinario que envolve as romarías, o texto en estudio reflicte a soildade da protagonista, que agarda a chegada do amigo no lugar prefixado para o encontro, a ermida, que representa, ó tempo, o escenario da oración³⁰ e a súplica na inquietante espera e o escenario desexado da intimidade amorosa.

Precisamente a reflexión sobre estes trazos –a falta de referencia á romaría e a soildade da amiga na cita xunto ó santuario– axudou a retoma-la denominación de Filgueira Valverde (1992) para falar, desde unha perspectiva global, de *cantigas de santuario* (cf. tamén Brea, 1997; Pena, 1998:59), entre as cales habería que destacar ese grupo de cantigas específicamente de romaría.

Ademais, a soildade da rapaza vese acentuada pola contorna xeográfica, polos límites territoriais dunha illa en medio do mar. A illa de San Simón convértese na “illa da súa soildade” (Raña, 1996:149)³¹, espello da súa espera en solitario e paisa-

³⁰ Neste caso, ainda que a referencia á ermida é “un puro pretexto poético para o encontro co amante” (Tavani, 1991:142), está claro que tamén a oración adquire representatividade nese momento de espera, co fin de “solicita-la intervención divina para resolver controversias ou para superar obstáculos dos dous amantes” (*ibid.*).

³¹ Neste artigo, Raña establece unha análise comparativa entre a cantiga de Meendinho e a CSM 86. En ámbolos dous casos, son elementos fundamentais a ermida, a soildade, a illa e o mar; pola contra, as diferencias veñen matizadas pola estructura formal, polo carácter lírico da cantiga de Meendinho fronte á narratividade da cantiga marihana, polo “final diverxente” (*ibid.*:150) e pola distinta motivación dos textos, a cita amorosa ou a devoción, resaltando o carácter miraculístico da composición relixiosa, un dos aspectos precisamente ausentes nas *cantigas de santuario* galego-portuguesas (cf. *Introducción e comentario ás cantigas de Johan de Cangas*). Raña explica cómo as mulleres chegan á illa “camiñando por un estreito istmo” (*ibid.*:147) cando a marea está baixa, mentres, unha vez que “inesperadamente o mar sobe” (*ibid.*), “a península desaparece e xorde a insua” (*ibid.*:151); este razoamento está expresado nos versos da cantiga:

xe que plasma de forma incomparable a imaxe da crecente angustia ó verse “cercada” irremediablemente polas ondas. Certo é que a illa non está mencionada de maneira explícita no texto da cantiga, pero podemos adiviñala non só a partir da referencia topográfica (vid. supra), senón tamén a través do dramatismo do contido da composición.

Un dramatismo potenciado polo mar, que cobra un especial protagonismo nesta composición. O mar, que nun principio representa, xunto coa ermida, o lugar ideal para o encontro amoroso, “se torna personagem dinámica autonomamente” (Souto Cabo, 1986:400) que vai crecendo ó longo da composición para convertirse nunha realidade ameazante e cargada de perigo. A proximidade das *ondas grandes do mar* inspira temor e inseguridade fronte á confidencia que esperta a confianza nas ondas nas cantigas I e VII de Martin Codax (cf. comentario). Máis ben parece que as ondas do *alto mar* ou do *mar maior* da cantiga de Meendinho personifican o *mar salido / levado* da produción codaciana.

Xa afirmaban Reckert / Macedo (1996:146) que “esta cantiga é notável pela multiplicidade de niveis de comunicación que nela se exploram”. As diferentes significacións xiran ó redor dun mesmo significante: o mar. Este elemento da natureza eríxese en símbolo do amor: dun lado, á beira do mar acontece a cita amorosa; doutro, as connotacións eróticas asociadas á auga comportan todo un exercicio de interpretación³². Observamos, entón, a estreita relación que se establece entre a natureza e o amor. De feito, a presentación descriptiva do elemento natural vai ligada a un efecto poético (Beltrán, 1984b:16), acentuado precisamente pola subida da marea. As ondas cada vez más grandes van “cercando” a namorada, que permanece no lugar do encontro “numa afirmación de desafío perante a natureza e de fidelidade no amor” (Pinto-Correia, 1985:29). Do mesmo modo, o motivo do mar dá conta do paso do tempo, do lento transcorrer da espera.

ga mariana (“mas non podía om’ alá ir, se non / menguass’ ant’ o mar, ca en outra sazon / non podía ren en sayr nen entrar”, CSM 86.20-22), mais a falta de expresións aclaratorias e a realidade xeográfica actual –mesmo coa marea baixa, hoxe en día é imposible ir camiñando ata a illa, a pesar da estreita distancia que a separa da costa– esixen cautela e impiden que poidamos afirmar de forma categórica que a protagonista da cantiga de Meendinho accedese á illa de San Simón de xeito similar.

³² Efectivamente, os datos aportados pola antropoloxía e a psicoanálise permiten dar nova luz á “expresión literaria dumha visom panteísta da Natureza, rede de símbolos” (Souto Cabo, 1986:387) relacionados cos sentimientos amorosos. No quinto capítulo do seu estudio sobre a canción de muller, Lorenzo Gradiñ (1990:193 e ss.) xustifica desde a tradición literaria esta simboloxía e analiza o valor dos elementos da natureza no corpus románico da canción de muller, destacando que “la preferencia de los poetas por insertar símbolos de la naturaleza a los que se asocia el amor y el erotismo es palpable en toda la producción romance de la segunda mitad del siglo XIII”, agás nas kharxas (ibid.:196). Véxase no comentario á produción poética de Martin Codax un estudio minucioso da presencia e o valor do mar e outros elementos da natureza nas cantigas galego-portuguesas.

O resultado negativo desa espera transforma o mar do encontro amoroso en mar de ausencia³³. O amigo non chega e a esperanza troca en incertidume. Mientras, o mar se aproxima crecendo cada vez máis. Así, ó lado da incertidume pola ausencia do amigo, xorde a angustia da rapaza ó verse cercada polas ondas. Este medo ó mar, que antes era de amor, identifícase agora co medo ó amor (Beltrán, 1984b:17; 1997:101)³⁴. Porque agora o mar (e o amor) convértese nunha ameaza latente, encamionada cara á morte. E a morte polo mar implica afogar nas súas ondas, mais a morte por amor simboliza a conciencia dun fracaso amoroso, a falta de correspondencia dos sentimientos do amigo (Lorenzo Gradín, 1990:201)³⁵.

Fúndense, entón, os referentes reais e a súa simboloxía no “ejemplo –sin duda el más expresivo– de la correspondencia entre la naturaleza circundante y el estado de espíritu” (Filgueira Valverde, 1949:594)³⁶. O mundo exterior (a natureza) identifícase co mundo interior (os sentimientos) da protagonista: a falta de calma do mar equivale á angustia e inquietude da rapaza. Neste sentido, Asensio (1970:115) analiza a funcionalidade desta fusión en dúas cantigas, a de Meendinho e a alba de Nuno Fernandez Torneol³⁷, para concluir que se trata dun “paisaje simbólico que yo no sé explicar más que como equivalencia de una mudanza íntima”. E, en efecto, no caso da cantiga de Meendinho, a paisaxe recolle esa simboloxía cando, xunto ó espacio xeográfico da illa (vid. supra), “a fúria do mar ou a maré inesperada funcionan [...] como símbolos do isolamento da mujer” (Alvar, 1993a:78).

O escenario mariño lévanos a falar doutra “modalidade” da cantiga de amigo: a das *mariñas* ou *barcarolas*³⁸. Estas composicións presentan “unha ambientación particular, coa presencia do mar e outros elementos vinculados a el, como as ondas, as barcas ou barcos (de aí que tamén se coñezan como *barcarolas*), os ríos, etc.” (LPGP:28).

³³ O mar, vía de chegada do amigo, transfórmase en obstáculo e impedimento, en símbolo de separación. Canto máis se achegan as ondas do mar, más lonxe queda a posibilidade do encontro co amigo. Reckert / Macedo (1996:148-149), relacionando esta cantiga coa 60,13 de Gonçal' Eanes do Vinhal e a 143,14 de Roi Fernandiz, apuntan a hipótese “ainda pior de ser o amigo mesmo já vítima das ondas”.

³⁴ Este estudiioso afirma que “o medo ó mar (ou sexa, ó amor) é un motivo non moi frecuente na lírica romance, pero si moi estendido”.

³⁵ A investigadora advertía que “es importante insistir en la originalidad del juglar al introducir la imagen del morrer d' amor”. En palabras de Brea (1998c:41) “a ‘morte por amor’ tan recurrente no noso cancionero amoroso presenta aquí a variante de ‘morte polo mar’, ata o punto de que xa non queda claro se o responsable do fin anunciado vai se-lo amor ou o mar; ou o mar como símbolo do amor, igual que o medo ó mar representa o medo ó amor”. Precisamente nunha cantiga de amor (114,17), Pai Gomez Charinho establece a través da paronomasia *coita d' amor / coita do mar* unha identificación clara entre amor, mar e morte, polo que constitúe un referente inmediato da cantiga de Meendinho (Brea, 1996:147-148; 1998b:20; 1998c:41).

³⁶ Ademais poden consultarse, entre outros, Jensen (1978:68) e (1992:XXXVI, XCIII, 527), Lorenzo Gradín (1990:201) e Quint (1998:1329).

³⁷ Beltrán (1997) ofrece un estudio sobre a interpretación do simbolismo desta cantiga.

³⁸ Unha análise detallada destas cantigas e dos problemas que presenta a súa caracterización atópase na Introducción e no comentario á obra poética de Martin Codax.

Sen embargo, como ocorre coas *cantigas de santuario*, son varias as dificultades que xorden na delimitación destes textos:

- a) Para empezar, tamén neste caso existe unha carencia teórica, pois esta categoría non aparece nin tipificada nin definida nos tratados de poética medieval.
- b) Por outra banda, a presencia do mar non é un motivo recorrente nin exclusivo das cantigas de amigo, se ben é este xénero o que se caracteriza polo seu peculiar emprego.
- c) Tampouco é moi acertada a designación *mariña* ou *barcarola*, que parece dar a entender que en todas estas composicións aparecen ámbolos dous elementos, o mar e as barcas; así, non todas as *mariñas* son *barcarolas*, e mesmo hai cantigas nas que están presentes as barcas, mais non o mar (85,14 ou 114,4).
- d) Por último, cabería aludir ó polémico tema das orixes da lírica galego-portuguesa, pois este grupo de composicións³⁹ entronca co texto occitano *Altas undas que venez suz la mar*, atribuído a Raimbaut de Vaqueiras, tal vez “adaptação de um modelo galego português perdido [...], o que leva a pensar numa corrente de lírica popular, autóctone, alheia e anterior à difusão das modas trovadorescas” (Alvar, 1993a:78).

A cantiga de Meendinho enmárcase perfectamente neste ambiente particular das *mariñas*, coa presencia do mar e das ondas, elementos cargados dunha forza especial ó longo de toda a composición. Aínda que non hai referencia expresa ás barcas, si debemos destacala mención do *barqueiro* (vv. 2 III, IV e 1 V, VI), única no corpus profano da nosa lírica; tamén *remar*⁴⁰ (vv. 2 IV, 1 VI) e *remador* (vv. 2 III, 1 V) aluden de forma implícita a esta mesma realidade, concretando o aspecto práctico e funcional deste elemento⁴¹.

Mar e ermida nunha illa: encontro e ausencia, amor e morte, e, sobre todo, esperanza, incertidume e soildade. Mar e ermida para “reforçar esta mesma ideia, em que o mar se transforma en paixão amorosa e as margens não são mais do que o lugar do encontro” (Alvar, 1993a:79). Todo expresado nunha cantiga que é “um misto de barcarola e de cantiga de romaría” (Ferreira, 1991:99). E son unha vez máis Meendinho e Martin Codax “os únicos trovadores galego-portugueses que logran esa acertada combinación, nunha mesma composición, de cantiga de romaría e mariña, que é precisamente unha das razóns que converten algunha destas cantigas (a de Mendiño en particular) en auténticas pezas únicas” (Brea, 1998b:35 e 1998c:36; cf. tamén Jensen, 1978:64-69 e 1992:XXV).

Fúndese o mar coa ermida, a natureza co amor, o mundo exterior co interior, a forma co contido... nunha peza desgraciadamente única.

³⁹ En especial, a primeira e última cantigas de Martin Codax, nas que a protagonista invoca as ondas do mar.

⁴⁰ Trátase dun verbo de escaso emprego que atopamos tamén nunha *barcarola* (83,10) de Johan Zorro.

⁴¹ O más habitual é que as barcas representen o medio de transporte que separa ou achega ó amigo, quem vai ou volta de servir ó rei.

Meendinho

851

B, fol. 179r

851

1201

1201

Regueriu en madre ay gos
por meu amiga q querer qm ben
queo mosen e anos non prouuen
mars poplo en la uj de corazon
ordescades q mho fez o neer
e que non er anos que gradecece

Gram fazon a madre qng reguer
q dei xassedes migo falte
eno q festes nos esto entregar
mars poplo en la uj
ordescades q mho fez neer

O os no q festes q el nichosq
omen amgoudanya salvoz
deos neer e q s nio senhor
To en uisse mars poplo en la uj
ordescades que mho fez neer

Mosterumho des e ferm grā prazer
sen uer en anos q gradececer

852 Mercadinho

121

Seria meu na cronda d' ^{o simbolo}
Se cercaron mhas ondas q gradecece
En atendendo meu domig eu a

Astando na cronda alto alto
cercaõ mhas ondas grandes do mar
En

Se cercaron mhas ondas q gradecece
ne er barqiro ne remador
En ate

Se cercaron mhas ondas do alto mar
no er barqiro ne ser remar
En ate

Non er barqiro ne remador
morterex tremosa no mar mayor
En ateden

Den er barqiro ne ser remar
morterex en tremosa no alto mar
En

Meendinho

V, fol. 70r

Seramigo sen mandado
e prazmi q'ueeredes
pre quanto mal mi fazeedes
m'ha madre sen uoso grado
sera oiaq' comigo

Bogneyus eu madre ay grá sazon
por meu amiga que' queto gram ben
queouisseu e auos no prouguen
mays poylo eu ia nich' corazon
gradescadeg q'mho fez ueer
e que no ey auos qui' gradecer

Gran sazón madre q'ug roquey
q'olei xafedes migo falar
no q'sestes nos esto ontorgar
mays poylo eu ia ui
gradescadeg q'mho fez ueer

Dos no quisestes q' el uech' bagui
omen amigon danya sabor
deo ueor equis nostro senhor
go eu uysse' mays poylo eu ia ui
gradescadeg q'mho fez ueer

Mofstromho das efermi grá prazer
sen auer eu auos q' gradecer

Men di rho

Seria meu na ermida et sá simho
cercaron mhas ondas que' grandes son
eu atendendo meu amig eu a

Cstando na ermida ante altar
cercaromhas ondas grandes domar
eu.

Cercaromhas ondas q' grandes son
ne ey bargyro ne remador
eu até.

Cercardmudas do alto mar
no ey bargyro ne sey remar
en aten.

Non ey bargyro ne remador
morreny f'mosa nomar mayor
ou atenden.

Ten ey bargyro ne sey remar
emorreny eu tremosa no alto mar
eu.

A Afonso p'rez de bragi

Poys m'ha senhor demi no quer pensbar
non gradecer mi quanto serni
non mi' quireu por en desomparar
cam hacharey eu quonni faza asy
ca sey eu ben que' n'ca m'ha falir
a quen eu feruha se' poder seruir
mays no que' eu tam myto poza amar

Comela po no possellar

q'no seruha ja ontra desaq'
q'ueia ela ca possem achav
que' seruha eq'hi no meti
sy'eu no moyto fareyho eu oys
ca soruo eu outre no p'inho grarir
equ'e amela muycassey pesar

Como ser dona qr assanhav
no uira q' tolher adam
mentu be q'ela poza osmar
q'dela ouuse' desq' nazi

Meendinho

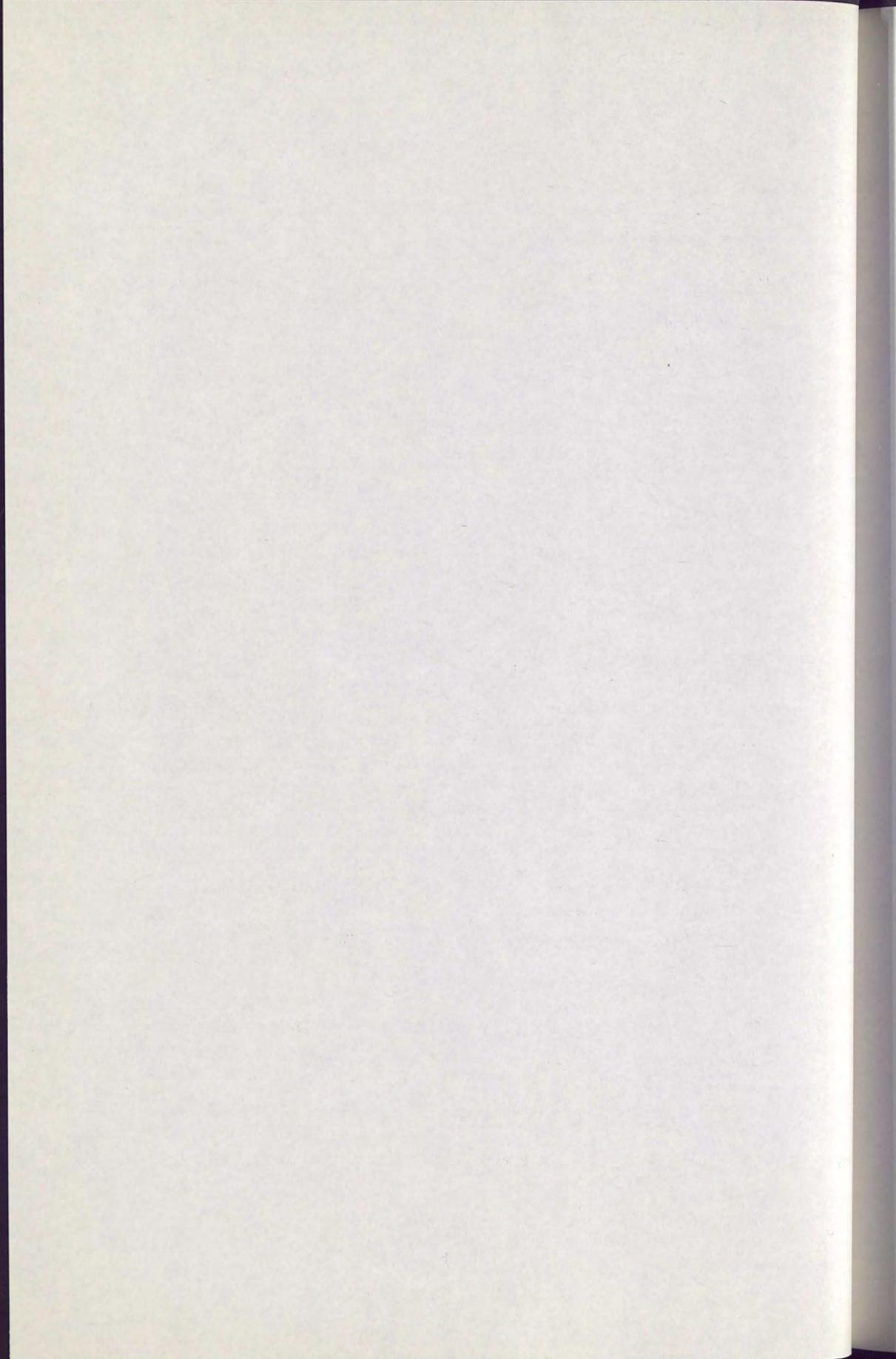
K, fol. 96r

mais poys cu iacui de coraçao
graciesca Ds q'mho feso ueho
e que noney auos que gradear
eu attendendo meu amigo cu a
estando na ermida ante alcar
cercaõõ mbaas ondas grandes domas

Gran sason Samadre q'uz roguys
que o lixaz des rigo falar
non gieses cu esto ostengas
mais poys cu iacui
graciesca Ds q'mho feso ueho
cercaõõ mbaas ondas que grandiõõ son
nancy bargueyo non remador
eu attendendo est

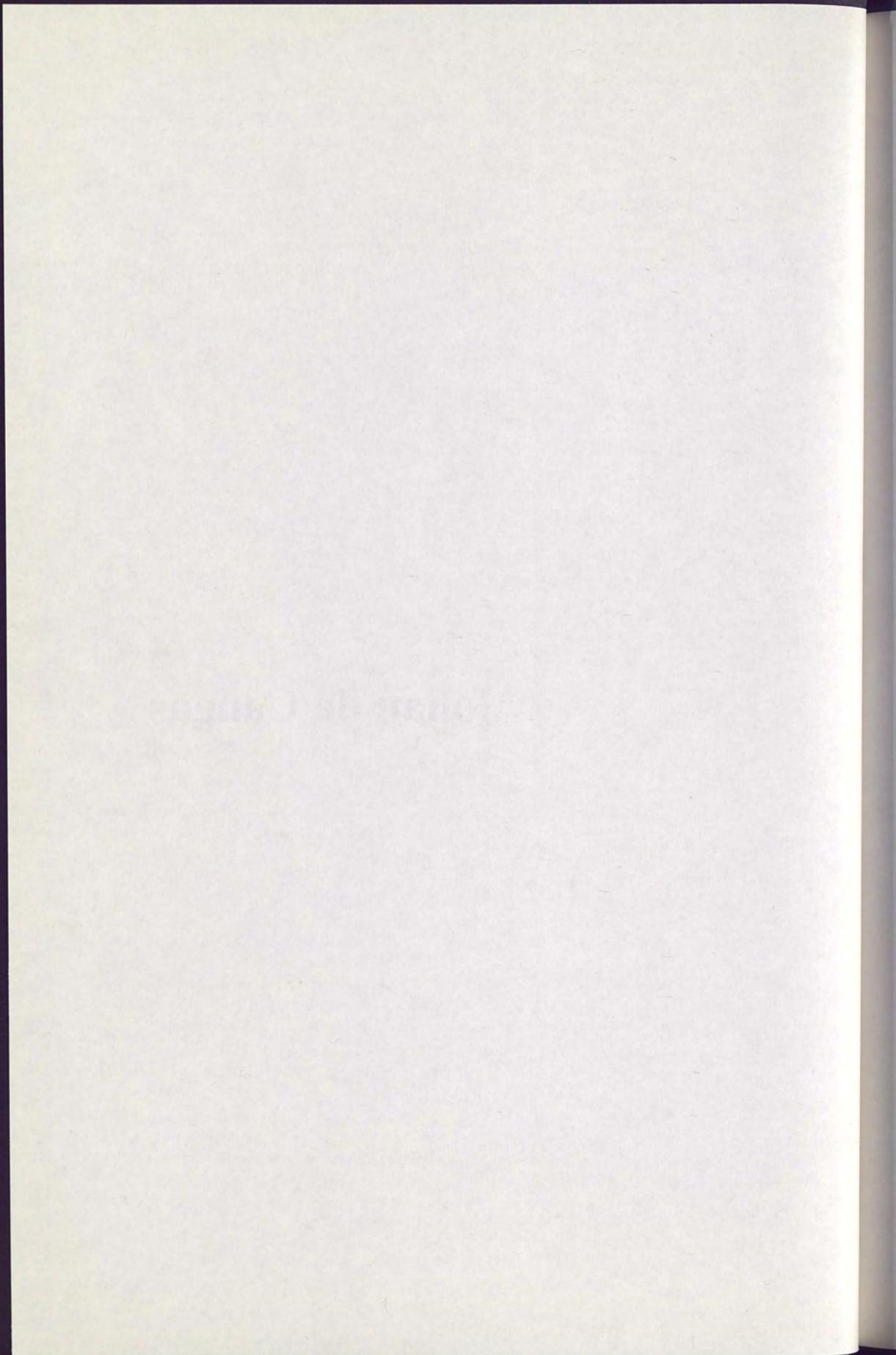
Vos non quisistes q'lukenai
omuamorion dama saber
de ouear, e quies nostre Senhor
po eu uise mais poys cu caui
graciesca et
cercaõõ mbaas do alto mar
non ey bargueyo non ey uamar
eu attendendo.
Nonci bargueyo non remador
morrey fonda no mar maior
eu attendendo.

Nostru mbo Di e fermi gran pabz
Sete son auer cu auos q'gradear
Meendinho.
Seria meuna ermida d'la Simo
cercaõõ mbaas ondas que grandiõõ son
Alfonso Paez de Bragança.
Poy sim ta senhor diminon q' pensa



5

Johan de Cangas



5.1. Texto crítico

I. En San Momed', u sabedes

B 1267, fol. 267v, col. b – fol. 268r, col. a; V 873, fol. 138r, col. a; K 873, fol. 196r, cols. a-b.
65,2; D'Heur (1975): 1284.

I	En San Momed', u sabedes que viste-lo meu amigo, oj' ouver' a seer migo; mia madre, fe que devedes, <i>leixedesmio ir veer.</i>	20
II	O que vistes esse dia andar por mi mui coitado, chegoum' ora seu mandado; madre, por Santa Maria, <i>leixedesmio ir veer.</i>	25
III	Pois el foi d' atal ventura que sofreu tan muito mal por mi, e ren non lhi val, mia madre, e por mesura, <i>leixedesmio ir veer.</i>	30
IV	Eu serei por el coitada, pois el é por mi coitado; se de Deus ajades grado, madre ben aventurada, <i>leixedesmio ir veer.</i>	35

1 fabedes B, ſabedes V 5 Leixedesmho B, leixedesmho V, Lexedesmho K 6 uistes B, iuſtes V, uiſtes K 7 coytado V, coytada K 9 scā B, stā V, sctā K 10 Leixedemho B, leixedesmho V, leixedes mho K 12 muyto BV, muylo K 17 cido VK 20 Leixedesmhor B, leixedesmho V, Leixedes mho K.

2 Q B, q VK || uistelo BVK 3 Oiouuera B, oiuuera V, oiu uera K 4 Mha B, mha VK || q B || deuedes BVK 5 hir BVK || ueer VK 6 q BVK || eſe VK 7 p' mi B, premj V, premi K || muy BK 8 mādado V

Johan de Cangas

9 p' BVK 10 hir BVK || ueer VK 11 Poys BVK || foy BVK || uētura BV 12 Ū B, q' V || soffreu BVK || tā BV 13 P' B, p' VK || erē BVK || nō BVK || ual VK 14 Mha B, mha VK || p' BVK 15 Leixedesmho B, leixedesmho V, leixedes mho K || ueer VK 16 serey BVK || p' BVK || coytada K 17 Poys B, poys VK || p'mj B, p'mi VK 18 d̄s B, d̄s VK || aiades BVK 19 bē B || auenturada BVK 20 hir BVK || ueer VK.

1 “Mamed” Braga, Nunes, Ripoll. 3 “oj’ ouvera” Braga, “Oi ouuera” Machado. 11 “E poys” Braga; “da tal” Braga. 16 “En” Machado. 18 “Se Deus” Machado. 19 “ben-aventurada” Ripoll.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:299) 873; Braga (1878:164) 873; Machado (1949-64, V:381) 1216; Ripoll (1998:55, 57).

Edicións críticas

Nunes (1973, II:432-433; III:410, 565) 480; Ripoll (1998:21-23) 1.

Situación nos manuscritos

Trala rúbrica atributiva de man do copista, “Johā de *lo Canga*”, en B aparece a primeira cantiga deste autor que transmite o cancioneiro. Á esquerda da rúbrica, na marxe interna, Colocci numérra como 1267, e na liña seguinte, antes do primeiro verso, na marxe dereita, anota “tornel”¹. A primeira estrofa sitúase na parte final da col. *b* do folio 267v; as tres estrofas restantes cópianse na col. *a* do folio seguinte. A capital, ornamentada, ocupa seis liñas. As letras iniciais de verso son todas maiúsculas e as de estrofa son de maior tamaño e trazo más grosso. O refrán, identificado por Colocci co ángulo recto habitual, está completo en tódalas estrofas.

A produción de Johan de Cangas sitúase nos folios finais do caderno 32, un cuaternión (fols. 261-268) copiado polo escriba *a* (Ferrari, 1979:130). Este copista actúa por sectores compactos e por fascículos, sendo xunto co *e*, un dos que máis partici-

¹ Trátase dunha das típicas notas ou “postille” métricas coas que Colocci inunda os cancioneiros galego-portugueses, pero tamén provenzais e italianos. Segundo Bertolucci (1966b:15): “Sui 1568 componimenti contenuti in *B*, più di 1000 (1029 per l'esattezza, cioè i due terzi) portano una nota colocciana che rileva una qualche particolarità metrica. ‘Tornello’ (più spesso nella forma abbreviata ‘tornel’, in qualche caso al plurale ‘tornelli’) è l'indicazione apposta a 713 testi con *refram*”. Máis adiante indica: “‘Tornello’: È il termine usato dal Colocci per indicare il verso o l'insieme di versi che si ripetono in forma fissa o leggermente variata (queste particolarità vengono a volte indicate rispettivamente con “tornel vario” e con “tornello in cima” e simili” (ibid.:20). A estudiosa italiana pon en relación as numerosas notas métricas co “rinnovato fervore per tale tipo de studi [sobre aspectos formais da versificación] nell'ambiente umanistico dei primi decenni del Cinquecento” (ibid.:16).

pa no proceso de copia; presenta unha letra cursiva itálica, canceleiresca; copia tamén as rúbricas atributivas, as *razos* e os reclamos, o que leva a Ferrari a pensar que poida ser un copista de orixe ibérica, ou ben un copista con extremado rigor filolóxico (*ibid.*:83-85).

A secuencia das composicións en V é idéntica á do Cancioneiro da Biblioteca Nacional; xa que logo, inmediatamente despois da rúbrica (neste caso de man de Colocci) “*Joham de Canga*”, un ángulo, situado ó lado da maiúscula inicial, indícanos que comeza unha nova composición que se estende por case toda a col. *a* do fol. 138r (2ª numeración). Do mesmo xeito que en B, o refrán transmítese de forma completa en tódalas estrofas; o da última estrofa remata cun punto. Só as iniciais de estrofa son maiúsculas.

As tres cantigas de Johan de Cangas, igual que as sete de Martin Codax, foron transcritas polo único copista de V no noveno dos once cadernos que Ferrari identificou neste cancioneiro, e que abrangue os folios 133-146 (vid. Ferrari, 1993b).

No Cancioneiro de Berkeley, a composición, como nos casos anteriores, segue á rúbrica do copista, “*Joham de Cangas*”, situada entre dúas liñas ornamentais; ocupa as cols. *a-b* do folio 196r. Na marxe inferior da col. *a*, cara ó interior do folio, o copista colocou un reclamo, “*p*”, palabra coa que comeza a col. *b* do mesmo folio (pertencente ó v. 3 da terceira estrofa). Só se grafa con maiúscula a inicial de estrofa e o verso de refrán (salvo o da III). Este aparece completo en tódalas estrofas.

A sección comprendida entre os folios 153r-207v, na que se inclúen as composicións de Johan de Cangas, cópiaa o terceiro dos copistas deste cancioneiro, do que Askins afirma: “the third copyist was, of the three, the least diligent” (Askins, 1993b:45).

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*cantiga de santuario*).

Cobras singulares.

	a	b	b	a	C		a	b	b	a	C		
I	7'	7'	7'	7'	7		I	-edes	-igo	-igo	-edes	-er	(155:31)
II	7'	7'	7'	7'	7		II	-ia	-ado	-ado	-ia	-er	(155:31)
III	7'	7	7	7'	7		III	-ura	-al	-al	-ura	-er	(155:30)
IV	7'	7'	7'	7'	7		IV	-ada	-ado	-ado	-ada	-er	(155:31)

Notas ós versos

1. Igual que Machado, preferimos conserva-la lectura dos manuscritos no relativo ó topónimo no que se desenvolve toda a acción poética desta cantiga, e mais das outras dúas do mesmo autor: San Mamede. Braga e Nunes optaran pola modernización do nome en “San Mamede”, nome co que actualmente áñda se coñecen moitos lugares. Para a identificación xeográfica do lugar, vid. o Apartado 2.3.

3. Tanto B coma V len, no comezo deste verso, “oiouera seer”; Braga e Machado editan “oj’ ouvera” e “Oi ouuera”, respectivamente, mentres que Nunes edita “oj’ ouver’ a”, solución que nos parece máis acertada. En efecto, a perifrase formada con *aver* e infinitivo adoita levar, nos exemplos rexistrados no corpus, a preposición *a*. Desta análise deberíamos excluí-los casos similares ó da nosa cantiga, nos que depende da decisión do editor considerar un *-a* final como parte integrante da forma verbal ou como preposición, como nestes casos: “d’ atant’ ouver’ a morrer con pesar” (11,12 v. 6 I); “e foi m’ ora fazer / tan gran pesar que ouver’ a morrer” (69,1 vv. 2-3 II); “O que mi Deus non ouver’ a mostrar” (92,3 v. 1 II); “mais o vosso tremoso parecer, / que eu por mi non ouver’ a veer” (151,29, vv. 5-6 II), por exemplo, fronte a “d’ a que mi Deus non ouvera mostrar” (22,12 v. 4 I); o resto dos casos, ben polas formas verbais empregadas, ben pola específica disposición sintáctica, indican que a perifrase se construía con preposición: “que ouve depois a vencer, sen falha” (18,11 v. 4 I); “Mays d’ Amor sempr’ a queixar m’ averey” (22,14 v. 4 II); “ouve eu no meu coraçom a poer” (33,1 v. 4 III); “¿Por que vos avedes, madr’, a matar?” (33,4 v. 2 III); “Por esto fez mal-sen quen s’ en vos fia, / com’ eu, que ouvera end’ a morrer” (45,3 vv. 1-2 II); “e a morrer avemos nós” (56,8 v. 3 II); “ouv’ aly a chegar” (60,7 v. 2 II); “Nunca vus ja de ren ey a creer” (64,30 v. 1 II); “a veer-m’ ouve, pero non me viu” (77,7 v. 2 II); “que esta coita ouvess’ a soffrer” (79,46 v. 2 III); “Quando s’ el ouve de mi a partir” (92,2 v. 1 II), entre moitos outros exemplos.

Como sinala Rodríguez (1980:135), os valores da perifrase *aver a + infinitivo* podían se-los de futuridade, obrigatoriedade, necesidade e, con formas verbais en pasado, acción inminente.

Na lingua medieval existía un bo número de verbos que admitían a construcción con preposición *a + infinitivo* e que hoxe non levan preposición: *convir a* (“Outra señor vos conven a buscar”, 142,6 v. 1 II); *cuidar a* (“São velha e cuid’ a guarecer”, 2,16 v. 4 I); *desejar a* (“non vejades de mi prazer / que desejadess a veer”, 6,6 vv. 5-6); *dever a* (“eu o dev’ a lazerar que o fiz”, 33,4 v. 5); *ousar a* (“o que non posso nen lh’ uso a dizer”, 94,12 v. 7 IV); *recear a* (“Quant’ eu, tremosa mha señor, / de vós receei a veer”, 25,90 vv. 1-2 I); *soer a* (“en que eu soía a guarecer”, 4,1 v. 2 II); *temer a* (“E sempr’ eu, mha señor, esto temi / que mh-ora dizan, de vós a veer”, 50,9 vv. 1-2 II); etc.

Pena (1998:89) edita este verso do seguinte xeito: “s’ oj’ ouver’ a seer migo”. Segundo este autor, esa é a lectura de B, ó considerar como *s-* inicial o que, para nós, é un adorno do

e— inicial de estrofa. Por outro lado, afirma tamén que tal lectura completaría mellor o sentido xeral do texto. Sen embargo, non parece xustificado introducir unha oración de tipo condicional na sintaxe desta primeira estrofa.

4. Sobre a expresión *fe que devedes*, vid. Glosario, s. v. “fe”.

5. O verso de refrán contén a súplica que a amiga dirixe á nai, que aparece sempre como vocativo no verso previo, e que non é outra que deixala ir ve-lo amigo. O mesmo motivo atopámolo nunha cantiga de Estevan Fernandiz d' Elvas: “Por Deus vos rogo, mha madre, perdom / que mh o leyxedes húa vez veer” (33,6 vv. 1-2 II), e noutra de Martin de Caldas que comeza directamente co rogo, “Madr' e senhor, leixade-m' ir veer” (92,3 v. 1 I). A resposta da nai é ben sabida e aparece explicitamente noutras dúas cantigas, unha de Johan Servando (“Trist' and' eu, velida, e ben vo-lo digo, / por que mi non leixam veer meu amigo”, 77,22 vv. 1-2 I) e outra de Johan Soarez Coelho (“Gran sazon á que me serviu / e non mi-o leixastes veer”, 79,3 vv. 1-2 II). Tamén nas cantigas de amor atopamos unha situación semellante, pero agora é o trobador quen roga a Deus, única e exclusivamente, para que poida ve-la súa *senhor*: “Deus, meu Senhor, se lhi prouguer, / mh-a leix' ant' unha vez veer” (22,4 vv. 7-8 II); “rogu' eu a Deus que end' a o poder, / que mh a leixe, se lhi prouguer, veer” (25,100 vv. 5-6); “Quer' eu a Deus rogar de coraçon, / com' ome que é cuitado d' amor, / que el me leixe veer mia senhor” (106,20 vv. 1-3 I); “e rogarei, / o mais que eu poder' rogar, / a Deus que el mi-a leix(e) oír / falar e mi-a leixe veer” (151,19 vv. 3-6 III).

7. A expresión *andar coitado / coitada* é empregada con certa frecuencia no corpus lírico, sen se limitar a un xénero en concreto, pois documentámo-la súa aparición tanto en amigo (unha ducia de casos), amor (outros tantos exemplos) e escarnio (uns cinco). Igual que nesta cantiga de Johan de Cangas, é o amigo quen “anda coitado” nas composicións de Afons' Eanes do Coton (“Pois eu non sei com' entenda / porque andades coitado”, 2,21 vv. 1-2 II), Don Denis (“O voss' amig', amiga, vi andar / tam coitado que nunca lhi vi par”, 25,68 vv. 1-2 I), Estevan Reimondo (“Anda [mui] trist[e] o meu amigo, / mia madr', e anda por en coitado”, 35,2 vv. 1-2 III), Johan Airas (“Tan coitado por mí anda”, 63,66 v. 1 III), Johan Baveca (“valer-lh' ey, mays non vus maravilhedes / d' andar por mi coytado meu amigo”, 64,1 vv. 6-7 I), Nuno Perez Sandeu (“O que por vós coitad' andava”, “O que por vós era coitado”, 107,1 vv. 1 II-III) e Vasco Perez Pardal (“Por Deus, amiga, provad' un dia / o voss' amigo de vo'-lh' assanhar / e veredes home coytad' andar”, 154,9 vv. 1-3 I). Aínda dentro das cantigas de amigo, temos exemplos nos que é a amiga a que “anda coitada”: “que vos non queredes doer / do meu amigo, que morrer / vejo e and' eu coitada” (7,7 vv. 2-4 II), “Ai amiga, eu ando tam coitada” (25,7 v. 1 III), “Par Deus de Cruz, dona, sei [eu] que andades / d' amor mui coitada que tan ben cantades / cantigas d' amigo” (29,1 vv. 1-3 IV), “Quen viss' andar fremosía, / com' eu vi, d' amor coytada” (83,11 vv. 1-2 I) e “E and' end' eu mui coitada” (113,2 v. 1 III). Nas cantigas de amor, é sempre o trobador o que padece tal estado: “Ay, Deus, com' ando cuy-

tado d' amor!” (11,1 v. 1 I), “Ca mui gram temp’ a que ando coitado” (25,56 v. 1 II), “ca mais coitad’ ando ca ant’ andava” (43,9 v. 6 II), “E as gentes, que me veen andar / assi coitado, van én posfaçar / e dizem: ‘muit’ anda namorado’” (72,11 vv. 5-7 II), “Vivo coitad’ e sol non dôrmio ren” (155,13 v. 1 II) –outros exemplos aparecen nas cantigas 25,36; 25,126; 72,3; 81,16; 125,43 e 152,6–. Caso particular é o que nos ofrece a tensó ficticia de Pero Garcia Burgalês na que fala coa súa *senhor*: “Senhor, eu quer’ ora de vos saber, / poys que vus vejo tan coytad’ andar” (125,49 vv. 1-2 I). A expresión aparece empregada nas cantigas de escarnio cun sentido burlesco como nas composicións de Caldeiron (“Úa donzela coitado / d’ amor por si me faz andar”, 24,2 vv. 1-2 I, para logo describir esa doncela da forma máis negativa posible) e de Martin Soarez (“Nostro Senhor, com’ eu ando coitado / con estas manhas que mi quisestes dar”, 97,22 vv. 1-2 I, referíndose con *manhas* a, entre outras, ser *putanheiro* e xogar ós dados); outros exemplos son: “[e] el come ome desmesurado / contra elas que andam mui coitadas, / nom cata rem do que catar devia” (25,66 vv. 3-5 II), “ca x’ anda tan coytado / que, se vós oje migoo non jouverdes, / será sandeu” (116,27 vv. 1-3 II) e “Maria Perez, and’ eu muy coytado / por vós, de pran, mays ca por outra ren” (131,4 vv. 1-2 I).

8. Nunes, sempre tan atento a precisar cál sería a orde directa da frase, non deixa de reparar no anacoluto que preside esta estrofa II, e alude a que esta mesma creba da estructura sintáctica se manifesta noutra cantiga, na pastorela de Don Denis *Unha pastor bem talhada* (“ca o que vos á servida / erged’ olho e vee-lo-edes”, 25,128 vv. 7-8 IV). Esta “anacolutia” da que fala Nunes non parece ser algo excepcional; trátase, más ben, dunha tendencia a inicia-la frase cun sintagma nominal que parecería a tódolos efectos un suxeito –pois non leva preposición– para logo retomalo mediante un elemento anafórico (no caso que nos ocupa, *seu*). Polo tanto, hai casos en que, sen haber anacoluto, hai hipérbaton, sen que deixemos de estar ante manifestacións xemelgas dun mesmo fenómeno. P. ex., na cantiga 25,5 (citamos só a primeira estrofa, pero o mesmo sucede coas outras dúas, dado o notable paralelismo entre elas), é un pronome persoal feminino en función de obxecto directo (*o a* do v. 5) o que retoma a oración de relativo: “A mha senhor que eu por mal de mi / vi, e por mal d’ aquestes olhos meus / e por que muitas veces maldezi / mi eo mund’ e muitas vezes Deus, / *desque a nom vi, nom er vi pesar / d’ al, ca nunca me d’ al pudi nembrar*”.

Consideradas así as cousas, é evidente que non se trata dun par de casos illados, senón que os exemplos que se poderían atopar serían numerosos, do mesmo xeito que é igualmente evidente que a consideración estética do fenómeno non debe ser negativa, como a primeira vista se podería pensar. En efecto, o anacoluto, en principio, é un vicio ou descoido sintáctico, e o hipérbaton pode ser mesmo un recurso literario; pero un e outro son, na expresión literaria da época, manifestacións dun mesmo fenómeno (non nos referimos, evidentemente, a calquera tipo de anacoluto, senón a este, que poderíamos chamar “anafórico”). Proba diso é que na poesía castelá, p. ex., e tamén na prosa, foi algo moi frecuente durante a Idade Media e mesmo os Séculos de Ouro. Por citar só un exemplo, as *Coplas de Manrique* abondan en hipérbatos que mesmo ás veces chegan a ser anacolutos (citamos só tres estrofas, pero hai máis, e subliñá-

mo-los elementos anafóricos): “Esos reyes poderosos / que vemos por escripturas / ya passadas / con casos tristes, llorosos / fueron sus buenas venturas / trastornadas” (copla XIV); “Pues aquel grand Condestable, / maestre que conocimos / tan privado, / non cumple que dél se hable, / mas sólo cómo lo vimos / degollado” (copla XXI); “Aquel de buenos abrigo, / amado, por virtuoso, / de la gente, / el maestre don Rodrigo / Manrique, tanto famoso / e tan valiente, / sus hechos grandes e claros / non cumple que los alabe, / pues los vieron” (copla XXV, con dobre remisión anafórica). Por outro lado, é difícil pensar que o emprego destes anacolutos na época dos trovadores tivese unha consideración negativa xa que tamén aparecen con bastante frecuencia na prosa máis prestixiosa que eles coñecían, a latina. A Vulgata, p. ex., que era con moito o libro máis lido, abonda neste tipo de construccóns: “Qui enim habet, dabitur illi; et qui non habet, etiam quod habet auferetur ab eo” (Mc. 4,25); “Qui credit in me, sicut dicit Scriptura, flumina de ventre eius fluent aquae vivae” (Ioh. 7,38); etc.

Son poucas as cantigas nas que se relaciona o *mandado* co verbo *chegar*, como nesta de Johan de Cangas: “Poys m’ aqui seu mandado non chegou” (22,7 v. 1 IV); “ai, amiga, mandado mi chegou” (81,6 v. 4 II); “Nostro Senhor, a que eu fui rogar / por bon mandad’ e fez-mi-o el chegar” (92,4 vv. 2-3 III). Sobre *mandado*, construído co verbo *aver*, vid. infra nota ó v. 1 da cantiga II de Martin Codax.

11. Coa mesma función que desempeña *ventura* nesta cláusula, e que correspondería ó clásico xenitivo de cualidade, atopámolo-los seguintes exemplos nos cancioneiros: “e foi de gran ventura aquel dia, / que escapou que o non enforcaron” (47,32 vv. 5-6); “se o mat’ ou se me matar... / de qual [xe] quer, seria / de ventura minguada” (56,13 vv. 1-3 II); “D’ esto son os Zevrões de ventura minguada”, “D’ esto son os Zevrões de ventura falida” (87,8, vv. 1 I, II); “mays fuy de malaventura, / por que con el non party / que penas veyras perdi” (116,9, vv. 4-6 I); “Pois eu d’ atal ventura, mia senhor, / contra vos sño que non ei poder / de falar con vosqu’,” (149,2 vv. 1-3 I). Vid., ademais, Glosario, s. v. “ventura”.

13. Para indica-lo estado de ánimo do amigo, recórrese a expresións más ou menos habituais como “andar coitado”, “ser coitado”, “sofrer muito mal” ou “ren non valer”. Esta última, en boca da amiga e aplicada ó namorado nas cantigas de amigo –“ren non lli val”–, atopa o seu reverso nas cantigas de amor en boca do trovador e aplicada a si mesmo –“ren non mi val”–. Aplicada ó amigo, como na cantiga de Johan de Cangas, aparece nos exemplos seguintes: “pero nom lhi val rem, / ca nos seus olhos entendem que nom / pód’ el poder aver d’ aver prazer” (25,69 vv. 3-6 III); “mais non sei oj’ eu quen / me vos filhass’, e ja vos non val ren”, “e con tod’ esso, ja vos ren non val” (63,21 vv. 2-3 II, 3 III); “e non vus val ren” (64,3 v. 3 I); “e por aquesto já lhi ren non val” (117,5 v. 3 III); “ca nunca ben no mundo pod’ aver, / se Deus mi valha, que lhi valha ren, / se non viver migu’, enquant’ eu viver” (127,12 vv. 3-5 II); tamén pode estar referida a outra persoa (a unha amiga, “non mh o digades ca vus non val ren”, 136,5 v. 3 I; ou a quen lle apartou o amigo do seu lado, “E veja-s’ en poder d’ amor / que ren non lhi possa valer”, 69,2 vv. 1-2 II), ou á moza protagonista (“Ai, mia madre, sempre vos eu roguei

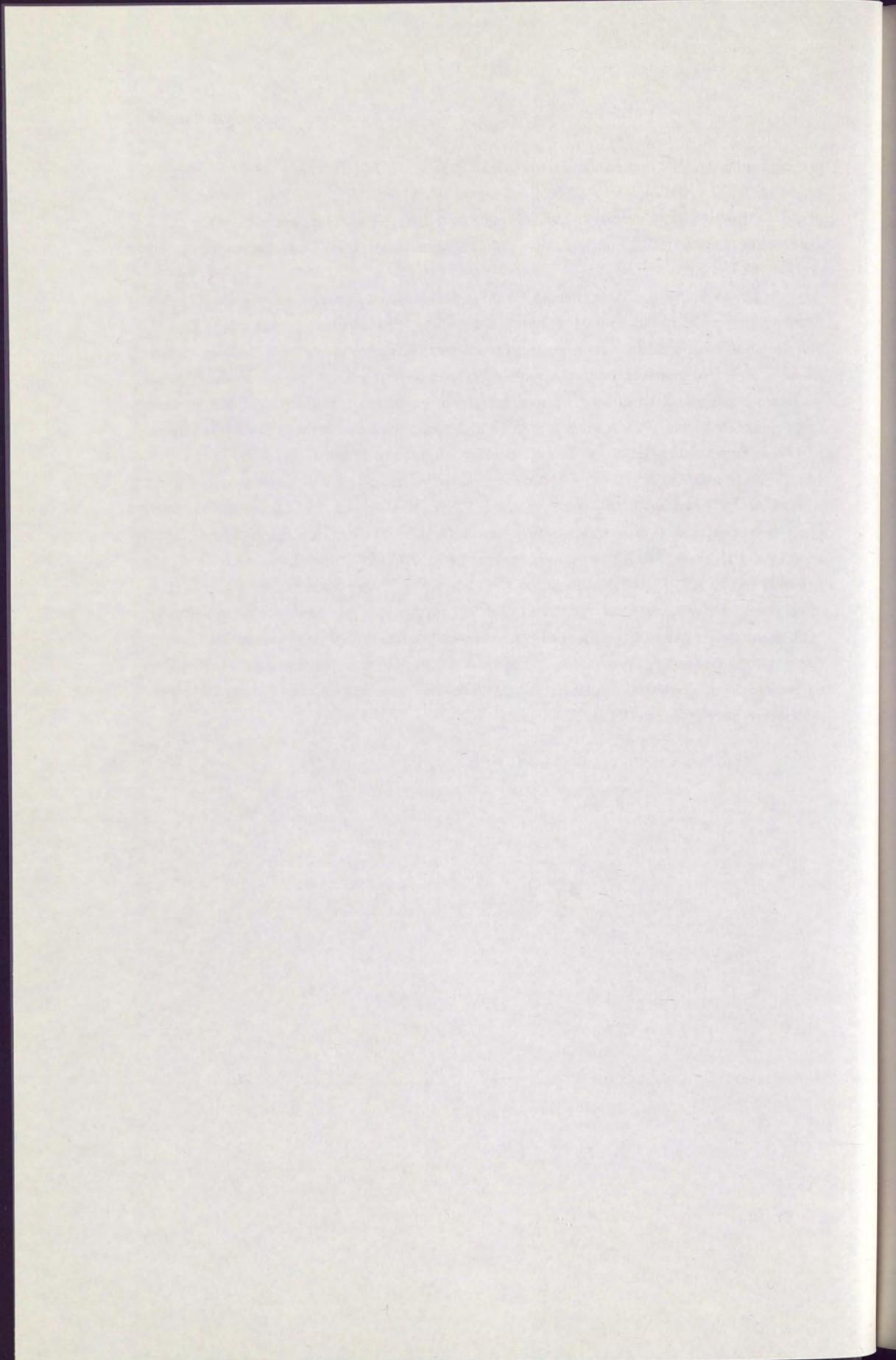
/ por meu amigu' e pero non mi val / ren contra vós e queredes-lhi mal”, 107,2 vv. 1-3 I). Na maior parte dos casos nos que aparece nas cantigas de amor, a expresión refírese ó trovador, ó suxeito lírico: “e non me val / ren contra ela, nem me val servir” (66,5 vv. 5-6 II); “quanto vej’ eu non mi val ren” (70,49 v. 2 II); “mesur’ a mi nen mercee non val / nen outra ren” (94,3 vv. 7-8); “Sei que contra vos nulha ren que [me] non val” (104,8 v. 3 I); “E, señor, dizen, pero vos tal ben / quero, que moyro, que ren non me val” (114,8 vv. 1-2 II); “poys contra vós nulha ren non mi val” (121,18 v. 3 I); “pois a mi non pode valer / ren contra vos ¿e que farei?” (151,16 vv. 3-4 I); “Senhor fremosa, pois m’ og’ eu morrer / vejo, assi que contra vos gran ben, / que vus quero, non me val nulha ren” (152,14 vv. 1-3 I), entre outros; pero tamén pode facer referencia a outro home que se atope nas mesmas circunstancias (“E por esto baratará mellor / non a veer, ca ren non lle valrrá”, 114,16 vv. 4-5 III), ou mesmo á *senhor* (“Ca me fazedes muito mal / des aquel dia ‘n que vus vi; / pero, senhor, ren non vus val, / que nunca eu de vos parti / meu coraçon, pois vus amei”, 103,2 vv. 1-5 III).

14. O emprego da conxunción copulativa cun valor afectivo ou expletivo é frecuente en oracións exclamativas ou en expresións semellantes ás que figuran no verso previo ó refrán desta composición. Outros exemplos son: “Mays eu, que por ssandeu [e] tolheyto / and’, e como non moiro, catyvo?” (11,9 vv. 5-6 II); “ai eu cativ’! e que será de min?” (25,53 v. 2 f); “Ay eu! de min e que será?” (106,1 v. 1 I); “Nostro Senhor, e ora que será” (124,2 v. 1 I); “Nostro Senhor ¿e ora que será / de min, que moiro, porque me parti” (148,11 vv. 1-2 I); “Por Deus, senhor ¿e ora que farei,” (151,17 v. 1 I). Vid. Lang (1972:122) e Gonçalves (1991a:33-34).

18. A frecuencia de aparición do substantivo *grado* nas cantigas, amorosas e satíricas, é relativamente alta. A inmensa maioría das veces aparece na locución adverbial *de grado* (e as variantes intensivas *de bon grado*, *de mui bon grado*, *mui de bon grado*), na expresión *grado a Deus*, ou *a Deus grado*, e en frases preposicionais do tipo (adverbio) + preposición + pronome posesivo + *grado* (*a vosso grado*, *con vosso grado*, *sen meu grado*, *mui sen meu grado*, *sen seu grado*, *sen vosso grado*, *per meu grado*, *pelo seu grado*, etc.). Menos frecuente é a combinación de *grado* con verbos, limitada case exclusivamente a *dar* e *aver*: “e que me grado nom dades / como dam outras aos seus” (25,76 vv. 3-4 III); “Sempre vos d’ esto bom grado darei” (25,83 v. 1 III); “Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado” (30,6 v. 1 I); “mais Deus non me dé de vós grado” (115,6 v. 8 III); vid., ademais, as cantigas 25,115; 47,15; 79,11; 93,6 ou 121,3; con *aver*, encontrámolo os seguintes exemplos: “Aja Deus ende bom grado” (25,6 v. 1 II); “que d’ esto mal grad’ ajades vos em” (25,29 v. 3 I); “de tal vida non poss’ eu aver grado” (47,17 v. 3 III); “e mal grad’ aja mia madre por én” (63,67 v. 6); “Prazeria!? Deus aja bom grado” (145,2 v. 5 II); vid., tamén, 8,4; 25,55; 79,7; 120,3 ou 157,35. Os exemplos redúcense se tratamos de documenta-la construición *aver grado de alguén*, como na composición de Johan de Cangas: “Se de vos grado non ouver” (6,10 v. 4 III); “Amiga, bom grad’ aja Deus / do meu amigo que a mi vem” (25,6 vv. 1-2 I); “Nostro senhor, se averei guisado / de mha senhor mui fremosa veer / [...] / e de que nunca cuid’ aver bom grado” (25,56 vv. 1-4 I); “E pois

por bem nom teedes / que eu aja de vós grado" (25,76 vv. 1-2 II); "moir', e de vós nom ei grado" (25,120 v. 4 IV); "Nunca bon grad' Amor aja de mi" (97,24 v. 1 I); "non ey d' ela grado, / e diz que sempre me terrá en vil" (116,20 vv. 4-5 II). Nunha composición de Don Denis encontramos, tamén, unha construción sintáctica semellante: "e de Deus ajades bom galar-dom" (25,83 v. 2 II).

O valor do *se* que encabeza o verso é o do coñecido como optativo, empregado en frases desiderativas, en fórmulas de invocación e imprecación: '¡así teñades recompensa de Deus!'. Ten un valor, pois, a medio camiño entre conxunción e adverbio (de feito, ó lado das variantes *se* e *si*, encontramos exemplos equiparables coa forma *assi*). A expresión dun desexo mediante construccóns deste tipo é moi recorrente na lingua trobadoresca. Entre as máis empregadas destan *Se Deus mi perdon* (con tódalas posibles variantes, *se Deus vos perdon*, *assi Deus mi pardon*, *se nostro senhor vos perdon*...: 9,9; 16,6; 25,80; 33,1; 63,79; 75,6; 125,9; 151,23, entre moítimas máis), *se Deus me valha* (e variantes como *se Deus te valha*, *se mi valha Deus*, *se mi valha nostro senhor*, etc.: 9,6; 25,37; 25,101; 44,6; 151,18 son algúns exemplos); outras expresións menos recorrentes son: *se Deus m' ampar* (18,3; 22,13; 151,4), *se mi venha ben* (51,5; 44,5; 81,18), *se eu veja prazer* (9,13; 50,7; 78,25), *se Deus me leixe de vós ben aver* (43,15 e 72,9), todas elas con posibles variacións. Sobre a orixe deste *se* (*si*, en moitos exemplos), DCEH, s. v. "así" e Cunha (1956:91) afirman que provén do adverbio latino SIC 'así', mentres que Michaëlis e Meyer-Lübke (véxase Cunha, 1956:91) consideran que se trata dun emprego especial da conxunción condicional, e que, polo tanto, provén dun SI latino. Para un estudo detallado destas "formas fixas", da súa estructura e funcionamento dentro do verso, pode verse Sáez / Víñez (1995).



II. Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei

B 1268, fol. 268r, cols. a-b; V 874, fol. 138r, col. b; K 874, fol. 196r, col. b.
65,3; D'Heur (1975): 1285.

- I Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei
que veess' o meu amigu', e non foi i; 40
por mui fremosa, que triste m' en parti!,
e dix' eu como vos agora direi:
5 *pois i non ven, sei unha ren:*
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben.
- II Quand' eu a San Momede fui, e non vi 45
meu amigo, con que quisera falar
a mui gran sabor nas ribeiras do mar,
10 sospirei no coraçon e dix' assi:
pois i non ven, sei unha ren:
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben. 50
- III Depois que fiz na ermida oraçon,
e non vi o que mi queria gran ben,
15 con gran pesar filhouxime gran tristen,
e dix' eu log' assi esta razon:
pois i non ven, sei unha ren: 55
por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben.

10 nō B.

1 Fuy BVK || sā B || cuydey BVK 2 Q B || ueesso B, ueesso V, veesso K || nō BVK || foy BVK || hi BVK 3 muy K || q̄ B || triſte V, triſte K || mē BK || pty B 4 comouq̄ BVK || direy BVK 5 Poys B, poys VK || hy BVK || nō BVK || uē B, uen VK || sey BVK || hunha BVK || rē B 6 q̄ BVK || nūca BV || bē B 7 Quādeu B || sā B 8 nō BVK || ui VK || cō q̄ q̄fa BVK 9 muy BVK || grā B, ḡm V, ḡm K || ribeyras BVK 10 Sospirey B, soſpirey V, sospirej K || coraçō BVK || dixassy BK, dixaſsy V 11 Poys B, poys K || hi BVK || nō BVK || vē B, uē VK 13 Depoys BVK || q̄ BVK || oraçō BV 14 nōui B, nō ui VK || q̄ BVK || q̄ria BVK || grā B, ḡm VK || bē BV 15 Cō B, cō VK || grā B, ḡm VK || mi K || grā B, ḡm VK || tristē B, triſten V 16 diz B || logassy BK, logaſsy V || eſta V || razō BV 17 Poys B, poys VK || hi BVK || nō BVK || uē B.

Johan de Cangas

1 “Mamed” Braga, Nunes, Ripoll; “u cuydey” Machado. 3 “m’ eu” Braga, “me” Machado. 5 “[meu amigu] i” Nunes, igual nos vv. 11 e 17. 7 “Mamede” Braga, Nunes, Ripoll. 8 “E non vi” Machado; “con quem” Braga, “con quen” Ripoll. 16 “diz” Machado, “dix[i]” Nunes.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:299) 874; Braga (1878:164) 874; Machado (1949-64, V:382) 1217; Ripoll (1998:55, 57).

Edicións críticas

Nunes (1973, II:433-434; III:410-411, 565) 48; Ripoll (1998:25-28) 2.

Situación nos manuscritos

A seguir das tres últimas estrofas da primeira composición de Johan de Cangas, na col. a do fol. 268r do Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B), temos baixo o número 1268 (na marxe esquerda do folio) as dúas primeiras estrofas da segunda cantiga. A col. b comeza co refrán da segunda estrofa e, a continuación, segue a terceira estrofa. Na marxe interna, enriba do primeiro verso, Colocci advírtenos coa nota “tornel” que nos atopamos ante unha cantiga de refrán. Este transmítese completo só na primeira cobra, quedando reducido ás catro primeiras palabras nas estrofas II-III (“Poys hi nō vē/uē” co signo de abreviación “:----” na II). En todas elas, márcase o seu comezo co típico ángulo. A capital inicial “F” ornamentada prolóngase por case toda a estrofa. Tódalas iniciais de verso son maiúsculas, sendo as de estrofa más grandes e marcadas.

No Cancioneiro da Vaticana, esta cantiga ocupa tamén o segundo lugar dentro da produción do trobador. Márcase o seu inicio cun ángulo enriba da primeira letra da cantiga. Está situada toda ela na col. b do folio 138r (2^a numeración). O refrán transmítesenos completo só na primeira estrofa, abreviándose do mesmo xeito que en B nas restantes cobras (“pois/poys hi nō uē./uen.”). Só son maiúsculas as iniciais de estrofa.

No Cancioneiro de Berkeley, insírese a composición na col. b do folio 196r. O refrán preséntase coa mesma disposición que en V; e o mesmo ocorre coas maiúsculas iniciais. Ó final da composición, cara á marxe dereita, o copista anotou o reclamo “Amigo”, palabra coa que comeza a primeira composición do folio seguinte.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*cantiga de santuario*).

Cobras singulares.

a b b a C C	a b b a C C	(160:1)
I 11 11 11 11 8 11	I -ei -i -i -ei -en -en	
II 11 11 11 11 8 11	II -i -ar -ar -i -en -en	(160:1)
a b b a B B	a b b a B B	
III 11 11 11 10 8 11	III -on -en -en -on -en -en	*(151:1)

Notas ós versos

1. Aínda que os dous apógrafo italianos, e tamén K, coinciden na lectura da parte final do verso, “u me cuydey”, Machado edita, no canto desa lectura, “u cuydey”, tal vez por considerar que a forma pronominal do verbo sería incorrecta. Ben é certo que, na inmensa maioría dos casos nos que atopámo-lo verbo *cuidar* empregado nas cantigas, as súas formas verbais aparecen sen pronom; pero tamén se pode constata-lo frecuente uso da forma pronominal, co mesmo significado de ‘pensar, xulgar’. Proba diso poden se-los seguintes versos, nos que se combinan as dúas formas: “ca vede’ lo que eu cuydey: / cuydei-me de coytauitar” (143,13 vv. 3-4 III). Algúns exemplos deste emprego particular son: “Ben me cuidei eu, Maria Garcia, / [...] / que me non partiss’ eu de vós assi” (2,8 vv. 1-3 I); “Eu me cuidei, quando m’ ela guario, / que nunca m’ ende mais vēesse mal” (47,18 vv. 1-2 II); “Cuydou-s’ amor que logo me faria” (70,13 v. 1 I); “Coydávam’ eu quand’ amor non avía / que non podes[s]’ el comigo poder” (114,5 vv. 1-2 I); “E cuida-s’ el que lhi querrei” (142,3 v. 1 II), ós que se poden engadi-las cantigas 25,55 vv. 3-4 I; 70,53 v. 1 II; 79,44 vv. 1-2 II; 125,12 vv. 1-3 I, entre moitos exemplos máis. Localizamos tamén un emprego abondoso de *cuido-m’ eu* funcionando como unha oración xustaposta e case parentética: “E vós tal bispo sedes, cuido-m’ eu, / que non sabedes quen me sōo eu” (14,1 vv. 5-6 III); “nen ar sabe quam gran pavor / ey og’ eu d’ ela, cuido-m’ eu” (43,12 vv. 3-4 I); “ante lhi devi’ a prazer, / cuido-m’ eu” (47,24 vv. 2-3 II); “e non á mais que diga, cuido-m’ eu” (63,53 v. 4 III); “Se m’ ela crever, cuyo-m’ eu, dar-lh’-ey / o melhor conselho que oi’ eu sey” (87,2 vv. 1-2 II); “per[o] faremos nos d’ e[l] –cuido-m’ eu– / jograr, se én de vós ajuda ouver” (97,2 vv. 3-4 III); “e averedes i gran sabor, / se vo-lo contar, cuido-m’ eu” (97,28 vv. 3-4 III); “e, poys for a rromaria acabada, / aqui, d’ u sōo natural, do Sar, / cuyo-m’ eu], se me queredes levar, / ir-m’ ei vosqu’ e fico vossa pagada” (116,29 vv. 3-6 VI).

2. *Veess’* é a forma de pretérito imperfecto de subxuntivo do verbo *vīir*, procedente dun VENISSET, e polo tanto distínguese da mesma forma temporal do verbo *veer*, que procede dun

VIDISSET, coa que podería confundirse (tendo en conta, ademais, a presencia de *non vi* nos vv. 1 II, 2 III). Noutros exemplos comprobamos que o equívoco non é posible: “Se vehess’ o meu amigo / a Bonaval e me visse”, coas dúas formas claramente diferenciadas (22,19 vv. 1-2 I); “que nunca m’ ende mais vēesse mal” (47,18 v. 2 II); “Muito per desej’ eu / que veesse meu amigo / [...] / e que falasse comigo” (67,1 vv. 1-4 II); “e Ihi ben dizer podesse / que veesse falar migo” (67,2 vv. 3-4 I); “Quand’ el ouv’ a fazer a romaria, / pôs-m’ un dia talhado / que vēesse, e non ven, mal pecado!” (70,12 vv. 1-3 II); “que se veesse / o mais cedo que podesse” (72,1 vv. 5-6); “pois que o jurad’ avia / que veesse, mais vos digo: / [...] / por que non veo mais cedo” (113,1 vv. 3-6 I); “assy virá se vēhess’ y” (116,12 v. 2 III); “que non tardass’ e veesse / ond’ eu amor ei!” (117,2 vv. 2-3 V); “que se veesse cedo e, se alá tardasse” (122,2 v. 2 II); “e, quando se foi, posera migo / que se veesse logo a seu grado” (150,2 vv. 4-5 I); “que nunca Deus lhi desse de mi ben, / se non vehesse mui ced’; e non ven” (152,9 vv. 5-6); “Vós non quiseistes que el veess’ aqui” (155,10 v. 1 III). Os casos más claros ofréccennolos os versos nos que se combinan os dous verbos, *veer* e *vīr*: “que se veesse veer comigo” (55,2 v. 3 I); “que vós ja más quiseistes viver / en León, e nos veestes veer” (63,70 vv. 2-3); “e, quando m’ oje veestes veer” (95,6 v. 3 III).

Canto á segunda forma verbal do verso, *foi*, é sabido que as formas de pretérito de *ESSE* (*fui, fuisti, fuit, fuimus, fuistis, fuerunt*) pasaron a substituír ás correspondentes do verbo *IRE* (*ii* tiña escaso corpo fonético) e *SEDERE* (**sedui* > sive, por perda do –d– cando seguido de wau e posterior consonantización da semiconsoante, vid. Ferreiro, 1995:177); estas formas áinda tiveron continuidade no galego medieval: “Per porta lh’ entra Martin de Farazon, / escud’ a colo en que sev’ un capon” (6,9 vv. 3-4 I); “el seve muito chorando, / er seve por mi jurando” (25,95 vv. 2-3 III); “U n’ outro dia seve Dom Joam”, “E muit’ enfadado do seu parlar / sevi gram peça, se mi valha Deus”, “El seve muit’ e diss’ e porfiou” (25,131 vv. 1 I, 1-2 II, 1 III); “e fui ant’ ela, e ssiv’ e cuydei” (64,9 v. 3 III). Así pois, coa mesma forma *foi* exprésase tanto a acción pretérita de *ir* como o estado pasado de *ser*, tendo en conta que sobre esta raíz se constrúen tamén outras formas de pretérito. Daquela, poderíamos interpreta-los versos de Johan de Cangas como ‘fun, madre, a San Momede, a onde pensei que viría o meu amigo, e el non foi ali’ ou ben ‘fun, madre, a San Momede, a onde pensei que viría o meu amigo, e el non estivo ali’’. O emprego moderno lévanos a pensar, inmediatamente, na primeira opción, e esa é, realmente, a que se dá na inmensa maioría das cantigas, reforzada coas expresións *d’ aqui* ou *d’ aquen*; sen embargo, outros exemplos desvelan con más claridade que se trata de formas do verbo *sedere*: así, por exemplo, noutra composición do propio Johan de Cangas (“Serei vosqu’ en San Momede do Mar”, v. 7 da seguinte cantiga), noutras dúas do rei Don Denis (“e será vosc’ ant’ o prazo saido”, “e será vosc’ ant’ o prazo passado”, 25,2 v. 2 VII, VIII; “log’ aqui serei com vosco, senhor”, 25,81 v. 2 II), e noutra de Pero de Bardia (“Enviar quer’ eu, velida, / a meu amigo que seja / en Santa Marta na ermida / migo led’ e i mi veja”, 122,1 vv. 1-4 II); outros exemplos encontrados son: “ca nunca viu prazer, pois foi aqui / o Conde, nen veerá mentr’ el i for” (16,5 vv. 2-3 I); “Cuyd’ eu, coitad’ é no seu coraçon / porquê non foy migo na sagraçon” (22,7 vv. 1-2 II); “Mal faç’ eu, velida, que ora non vou / veer meu amigo, pois que

me mandou / que foss' [oj'] eu con el ena sagraçon" (58,1 vv. 1-3 I); "nen mi fez mal, se non des que vus vi, / nen vós de ren, se ant' el non foy hi" (64,27 vv. 2-3 III); "ca vēo meu amigo, / e, ante que lh' enviasse dizer ren, / vēo a luz e foi logo comigo" (85,7 vv. 5-7 I); "O que por vós era coitado / aqui foi oj' o perjurado" (107,1 vv. 1-2 III); "nen quis Deus, nen mia ventura / que foss' el aqui o dia / que pôs migo, quando s' ia" (113,2 vv. 5-7 I); "Pae Gómez, assy Deus mi perdón, / mui gran tenp' á que non foy en Carrhón" (114,26 vv. 1-2 IV); "diz el que tu o fuisti pregoar / que nunca foy na terra d' Ultramar" (116,15 vv. 2-3 I); "Fiz ir meu amigo a Santa Maria / e non foi eu i con el aquel dia" (123,2 vv. 1-2 II).

Nas cantigas de amigo e, sobre todo –pero non unicamente–, no subgrupo das *cantigas de santuario*, é frecuente o motivo da incomparecencia do amigo á cita concertada coa protagonista. Entre os numerosísimos exemplos, podemos ve-los seguintes: "Quando se foi meu amigo, / jurou que cedo verria, / mais, pois non ven falar migo", "pois que non veo o dia / que lh' eu avia mandado" (2,20 vv. 1-3 I, 3-4 III); "e non vēo o meu traedor; / gran dereit' é de lazerar por en, / pois el non vēo" (6,4 vv. 4-6 III); "Non ven o que ben queria!", "Non ven o que muit' amava!" (9,4 vv. 3 III, IV); "pôs-m' un dia talhado / que vēesse, e non ven, mal pecado!" (70,12 vv. 2-3 II); "sonhey, muyt' á, que veera meu bem / e meu amigu' e non veo nen vem" (73,5 vv. 5-6); "A San Servando foi en oraçon / eu, que o viss', e non foi el enton" (77,7 vv. 1-2 IV); "quando lh' eu poderia fazer ben, / el non ven i e, u non poss' eu, ven" (81,13 vv. 5-6); "pois que non veio o dia / que lh' eu avia mandado" (115,9 vv. 3-4 III); "por meu amigu' e meu lum' e meu ben, / que se foi d' aqui, ai madr', e non ven" (121,15 vv. 5-6); "Par Deus, coitada vivo, / pois non ven meu amigo" (128,4 vv. 1-2 I); "Ai, madre, que queixum' ei / que non veo meu amigo / u el falasse comigo!" (142,1 vv. 1-3 I). Menos numerosos son os casos nos que é a protagonista feminina a que non acode á cita: "Mal faç' eu, velida, que ora non vou / veer meu amigo, pois que me mandou / que foss' [oj'] eu con el ena sagraçon" (58,1 vv. 1-3 I); "A San Servand' en oraçon / foi meu amigu' e, por que non / foi e[u], chorarom des enton / estes meus olhos con pesar" (77,2 vv. 1-4 I); "por que oj' a San Servando non vou e me ten gardada / por que ven i meu amigo" (77,19 vv. 2-3 IV); "Non vou eu a San Clemenço orar e faço gram razon" (110,3 v. 1 I); "A Santa Maria fiz ir meu amigo / e non lh' atendi o que pôs comigo", "Fiz ir meu amigo a Santa Maria / e non foi eu i con el aquel dia" (123,2 vv. 1-2 I, II).

3. Na totalidade do corpus tan só atopamos outra expresión semellante á contida neste verso, "por mui fremosa que triste m' en parti": trátase de "Por mui fremosa, que sanhuda estou", empregada por Pero Meogo (134,7 v. 1 I) e da que Nunes (1973, III:356) ofrece unha interpretación moderna: "estou tam sanhuda a meu amigo quanto sou muito formosa ou a minha sanha para com élle iguala a minha grande formosura". Igualmente, Azevedo Filho ofrece no Glosario, s. v. "por", unha traducción moderna, "Por muito bela que zangada esteja", e no comentario á cantiga unha pequena paráfrase: "A namorada embeleza-se para ir ao encontro do amigo e fica muito enraivecida porque ele não compareceu (está tão *fremosa* quanto *sanhuda*)" (1995:49). Das interpretacóns destes dous autores despréndese un valor comparativo para a construición sintáctica en cuestión, razón pola que nin Nunes nin Azevedo Filho

separan con coma “por mui fremosa” e “que...”, en contra do que fai Méndez Ferrín (1966:140). Sen embargo, pensamos que é máis acertado entende-la construción cun valor concesivo: “áinda que moi fermosa, ¡que triste marchei de alí!”, “áinda que moi fermosa, ¡que sañuda estou!”; de feito, ese valor concesivo pódese expresar, hoxe en día, coa preposición por: “por moi alto que estea o muro, vouno saltar”.

Sobre o significado de *fremosa*, véxase Glosario.

5. Procurando a regularidade métrica, Nunes integra no primeiro verso de refrán “[meu amigu]”, co obxectivo de facer tó dolos versos hendecasílabos: “*pois [meu amigu] i non ven, sei ūa ren*”. Pola contra, Braga e Machado editan o verso tal e como aparece nos manuscritos, sen a integración. Ben é certo que a isometría versal en tódalas estrofas é a tendencia maioritaria nas nosas cantigas, pero tamén é verdade que a combinación de versos de distintas medidas era algo usual. Ó respecto, comenta Tavani (1991:85): “hai que suliñar que cerca da metade das cantigas está construída en estrofas monométricas de decasílabos, mentres que a metade restante se distribúe entre textos –monométricos, insistimos– compostos por versos doutra medida (de 5 a 16 sílabas), e textos de estrofas polimétricas en 113 combinacións distintas”. A combinación desta composición de Johan de Cangas, a11 b11 b11 a11 C8 C11 (a11 b11 b11 a10 B8 B11 na estrofa III), é única, pero a mesma polimetría, de versos hendecasílabos e octosílabos, emprégase na composición *Non mi digades, madre, mal e irei* de Martin de Ginzo (93,4), que presenta o esquema a11 a11 B8 C11 B8 (48:4). No RM, Tavani indicaba tamén o esquema 37:32 (a11 a11 B8' B8') para as estrofas I-IV da cantiga de Meendinho, esquema que, como xa vimos, modificou posteriormente.

6. Para comprenderlo sentido deste verso, cómpre ter en conta que agacha un tópico poético propio da escola trobadoresca galego-portuguesa: o *perderse*. Como tal tópico implica unha atmósfera lírica, fóra da cal é imposible penetrar na riqueza léxica que encerra. O mesmo sucede coa *coita*, a *sanha*, o *fazer ben*, e moitos outros termos que, existindo na lingua da época, adquieren na nosa lírica medieval un significado e unhas connotacións peculiares. Que se trata dun tópico poético é facilmente deducible –á parte da evidencia numérica das decenas de aparicións que presenta– do feito de que é mencionado nun escarnio de amor de Pero Larouco (“assi de fea como de maldade / non vos vence oje senon filha dun rei. / [Eu] non vos amo nen me perderei, / u vos non vir, por vós de soidade”, 130,1 vv. 5-8 I). Esta composición non é máis que unha sucesión de tópicos da cantiga de amor, subvertidos e parodiados, e, igual que noutras (a 24,2 de Caldeiron, p. ex.), non hai un só verso que escape á parodia, polo que a presencia das palabras subliniadas non é, nin moito menos, casual.

Semanticamente, o verbo *perderse* resultou apto para vehicular un tópico poético pola súa inherente ambigüidade e intrínseca plurisignificación, vixentes a día de hoxe en toda a súa virtualidade. En efecto, como sucede na actualidade con este termo –e co seu antónimo, *salvar-se*–, a perdición ou a salvación poden ser de natureza física ou moral. Baixo esta última pers-

pectiva, a perdición e a salvación non son realidades fisicamente cuantificables (como tódalas de orde moral) e, polo tanto, son en si mesmas relativas.

O *perderse* característico da cantiga de amigo e da de amor é fundamentalmente unha ruína física e moral, resultado do incumprimento do código amoroso cortés, derivada ou ben da non-correspondencia amorosa ou ben da deslealdade ou negligencia na relación amorosa (a mentira, o non acudir ás citas acordadas, etc.). A este respecto, non debe confundírno-la existencia, xunto a *perderse* (vid., p. ex., 78,19 vv. 3-4 III; 111,3 vv. 5-6 II; 111,8 vv. 7-8 I, 1 II; 157,18 vv. 3-4 III; etc.), da frecuentísima construción *perderse con* (vid., p. ex., 11,7 v. 2 I; 70,21 vv. 1-2 II; 114,27 vv. 1-3 I; etc.), que non significa en orixe máis que ‘ficar *perdido* (para) con’ (“*con el me perdi / porque lhi menti*”, 123, 2, vv. 3-4), aínda que posteriormente, por unha evolución semántica natural, acabase por abrirse paso –en determinados contextos– o valor de ‘enfadarse’, presente nunha cantiga de escarnio de Ambroa –como recollen Lapa (1970, *Glossário*, s. v. “*perder*”) e mais Alvar (1985)– e na prosa –Lorenzo (1975, *Glosario*, s. v. “*perder, perderse*”–). Esta confusión é tanto máis posible canto que, ó noso modo de ver, o tópico do *perderse* está intimamente relacionado con outro: a *perda* da persoa amada (“*Perdud' ei, madre, cuid' eu, meu amigo / (...) / e mia sobervia mi-o tolheu / que fiz o que m' el defendeu*”, 47,23 vv. 1-4 I; vid., tamén, 64,26 vv. 1-4 II; 75,14 vv. 1-2 I; 85,6 v. 3 I; etc.), que obedece igualmente a unha ruptura das regras amorosas corteses, como se ve clarisimamente no exemplo apuntado. O feito de que os trobadores se comprazan por simultaneiar un e outro tópicos –de acordo co seu probado gosto por figuras formais como o mordobre e o políptoton, e conceptuais como os xogos de palabras, as elipses, as dialoxías e os zeugmas (cf. *Glosario*, s. v. “*corpo*”–) pode, certamente, crear certa confusión ó lector e mais ó crítico². Sen embargo, trátase claramente de dous tópicos distintos: unha cousa é a *perdiçom* e outra a *perda* (da persoa amada), aínda que, como –dentro do tópico– ambas derivan da mesma causa (non-correspondencia, deslealdade, negligencia, etc.), danse simultaneamente: p. ex., o *perderse* do amigo, consecuencia da súa (reprobable) conducta, orixina que *perda* á amiga (o que leva implícito que a amiga tamén o *perda* a el, posto que a correspondencia é algo mutuo).

Segundo Cohen (1996:14 e n. 25), a expresión *perderse (con)* formaría parte dunha linguaxe xurídica que atopa o seu reflexo nas cantigas: “Nas cantigas onde qualquer membro do grupo lexical SANHA entra, logo vai surgindo o resto do léxico jurídico: *mentir, jurar* (Burgalés); *vingarse* (Servando); *seer errado, torto, merecer, perderse com alguém* (Ulhoa)”.

O *fazer ben* é a máxima aspiración do namorado e “tem como sujeito a *senhor* (cantiga d’ amor) ou a menina namorada (cantiga d’ amigo) e significa lato sensu “corresponder ao amor”” (Gonçalves / Ramos, 1983:43). Tódolos investigadores que se teñen detido no estudo do *facer ben* inciden na súa ambigüidade, no amplio abano de significacións que pode ter –desde a simple visión da amada ata a recompensa amorosa– que fai que funcione como

² A cousa complicaase cun terceiro tópico: as *perdas* que ocasiona o amor (do *sem*, do *durmir*, do *corpo*, etc.), onde se xoga frecuentemente con dous significados, derivados da súa etimoloxía: ‘perda’ e ‘dano, detrimento, menoscabo’.

unha “espécie de térmico-omnibus” (Spina, 1966:183). Igual que unha grande parte do léxico das cantigas, todo apunta a que o *fazer ben* tamén ten a súa orixe no vocabulario feudal: así, os valores de ‘investir un feudo’ ou ‘conceder un beneficio’ aparece nos textos medievais o termo *benefacere* (Beltrán, 1995:62). Son moitísimos os exemplos que se poden indicar do *fazer ben* nas nosas cantigas; limitáremos tan só a ver algúns en cantigas de amigo: “Dizen-mi, amiga, se non fezer bem / a meu amigo, que el prenderá / morte por mi e, pero que el á / por min gran coita e me quer gran ben, / mais lhe valrria, pera non morrer, / non lhe fazer ben ca de lho fazer” (36,2 vv. 1-6 I); “O meu amigo que[i]xa-se de my, / amiga, porque lhy nom faço ben” (60,8 vv. 1-2 I); “ou é per mí, que vos non faço ben, / ou é sinal de morte que vos ven” (63,55 vv. 5-6); “Quer meu amigo de mí un preito, / que el ja muitas vezes quisera: / que lhi faça ben; e ja temp’ era, / mas, como quer que seja meu feito, / farei-lh’ eu ben, par Santa Maria, / mais non tan cedo com’ el querria” (63,69 vv. 1-6 I); “Vai-s’, amiga, meu amigo d’ aqui / triste, ca diz que nunca lhi fiz ben” (63,79 vv. 1-2 I); “Se queredes que vos eu faça ben, / ai, meu amigu’, en algúna sazon, / vivede migo, se Deus vos perdon” (75,6 vv. 1-3 III); “Diz meu amigo que lhi faça ben, / mais non mi diz o ben que quer de min; / eu por ben tenho de que lh’ aqui vin / polo veer, mais el assi non ten, / mais, se soubess’ eu qual ben el queria / aver de mi, assi lho guisaria” (77,8 vv. 1-6 I); “Se eu, amiga, quero fazer ben / a meu amigo, que ben non quer al / senon a mí, dizen que é[ste] mal / mias amigas e que faço mal sén; / mais nonas creo, ca sei ū ren: / pois meu amigo morre por morrer / por mí, meu ben é de lhi ben fazer” (140,5 vv. 1-7 I), entre moitísimos outros exemplos.

7. Os apógrafos italianos presentan, na lectura dos versos 7 e 8, un erro convuntivo, que reflicte tamén K: a separación dos dous versos establecése en <fui> e non en <vi> –como editamos– motivado, tal vez, porque as dúas palabras rematan en –i, rima do v. 7 e do v. 10. Unicamente os Machado editaron os versos tal e como aparecen nos cancioneiros, co cal presentan unha estrofa heterométrica (o v. 7 tería 8 sílabas: “Quand eu a San Momede fui” e o v. 8 tería catorce: “E non vi meu amigo, con que quisera falar”) que sería facilmente reconducible á isometría (en realidade, son dous versos hendecasílabos).

Así as cousas, a expresión “non vi” aparece en posición destacada, no final de verso, igual que nestas outras composicións de amigo: “Fui eu, fremosa, fazer oraçon, / non por mia alma, mais que viss’ eu i / o meu amigo, e, poi-lo non vi” (6,4 vv. 1-3 I); “Por vee-lo namorado que muit’ á que eu non vi” (15,3 v. 1 I); “Amigo, pois vós nom vi, / nunca folguei nem dormi” (25,12 vv. 1-2 I); “Gran sazon á, madre, que o non vi” (40,4 v. 1 II); “e nunca mais depois el ar dormiu, / nen eu, amiga[s], des que o non vi” (51,3 vv. 3-4 I); “Pois que s’ agora foi d’ aqui / o meu amigu’ e o non vi” (77,2 vv. 1-2 II); “mais eu, fremosa, des que o non vi” (92,2 v. 4 I); “Ai, madr’, o meu amigo, que non vi / á gram sazon, dizen-mi que é ‘qui” (106,2 vv. 1-2 I); “Foi-s’ un dia meu amigo d’ aqui / e non me viu, e por que o non vi, / madre, ora morrerei” (106,9 vv. 1-3 I); “Mha madre, poys se foy d’ aqui / o meu amig[o] e o non vi” (120,26 vv. 1-2 I); “Foi-s’ o meu amigo d’ aqui / sanhudo, por que o non vi” (122,3 vv. 1-2 I).

8. Aínda que a abreviatura <q> vale tanto para *que* como para *quen*, preferimos adopta-la primeira forma, como fan Nunes e Machado, e non a segunda, como fai Braga. Na lingua medieval non era infrecuente a construición de cláusulas de relativo, precedidas de preposición, que empregasen a forma de relativo *que*, e non *quen*; coa preposición *con*, témo-los seguintes exemplos: “mais se avedes de trobar sabor / Martin Alvel’ é aqui con que trobedes” (16,13 vv. 6-7 II); “Se conos cardeaes, con que faz seus conselhos” (18,39 v. 1 III); “polus pecadus que lhi faz fazer / o demo, con que x’ ela sempr’ andou” (50,2 vv. 6-7 I); “Os meus amigos, con que vou / falar, me preguntan assi” (63,18 vv. 1-2 III); “e será ‘gora un judeu aqui, / con que barat’, e dar-vos-ei recado” (64,28 vv. 6-7 I); “nulh’ ome non sey con que ben estedes” (125,19 v. 2 II); vid., tamén, 60,4 vv. 5-7 II; 79,45 vv. 1-2 I; 120,38 vv. 1-2 I; con *de que* estes outros: “porque vós ssodes a melhor / dona de que nunc(a) oysse / homem falar” (18,5 vv. 5-7 I); “O voss’ amig’, ai amiga, / de que vós muito fiades” (25,67 vv. 1-2 I); “ou qual he essa fremosa de que vós vus namorastes?” (38,6 v. 2 I); “e descobrir-/ vos-ei d’ un voss’ entendedor / vilão, de que vós sabor / avedes” (46,1 vv. 3-6 III); “Ca o doente, de que el pensou / por hun gram tempo, se mui ben saou” (60,14 vv. 1-2 f); “Ó ora dizer que ven / meu amigo, de que eu ei / mui gran queixum’ e averei” (72,12 vv. 1-3 I); vid., tamén, 62,2 vv. 5-7 I; 64,22 vv. 3-5 I; 72,17 vv. 3-4 I; 78,11 vv. 1-2 II; con *por que*: “Conhocedes a donzela / por que trobei, que avia / nome Dona Biringela?” (9,2 vv. 1-3 I); “veeremos ben se ten no coraçom / a donzela por que sempre trouou” (9,10 vv. 5-6); “a mha senhor, por que moyro” (11,12 v. 4 II); “e a senhor por que mi-assi matades / al cuida ca non no vosso cuidar” (14,11 vv. 4-5 I); “A bôa dona, por que eu trovava, / e que non dava nulha ren por mf” (70,1 vv. 1-2 I); vid., ademais, 38,7 vv. 1-2 I; e con *a que*: “por vos, senhor, a que quero gran ben!” (7,13 v. 6); “Un ricome, a que un trobador / trouou organ’ aqui en cas del-Rei” (9,13 vv. 1-2 I); “conos livros que ten, non á molher / a que non faça que semelhen grous / os corvos, e as anguias babous” (18,4 vv. 4-6 II).

9. Nos cancioneiros pódense atopar outros complementos circunstanciais de modo que teñen por núcleo o substantivo *sabor* e responden a unha estructura fixa: preposición *a* + adjectivo posesivo e/ou algún adjectivo ou adverbio que marque a intensidade (*[tan] gran, mui, todo*) + o substantivo *sabor*: “os dias que vós, a vosso sabor, / non passastes, eu volos cobrarei” (63,32 vv. 5-6 II); “E ese as eu mays oysse / a que gran sabor estava!” (88,16 vv. 1-2 IV); “poys vosco fica a tan gran sabor” (114,28 v. 6 II). Esta mesma estructura pode aparecer con determinados sinónimos, como *prazer* ou *grado*, e antónimos, como *pesar*, do substantivo: “os dias que vós, a vosso prazer, / non passastes, eu volos cobrarei” (63,32 vv. 5-6 I); “E, poi-lo ela part’ a meu prazer” (85,16 v. 1 f); “e, se se el fôr, ante me jurará / quant’ eu quiser e tod’ a meu prazer / que outra vez non se vaia d’ aquí” (42,3 vv. 3-5 III); “non vos darei os panos a meu grado” (77,6 v. 6 III); “e que am’ ela muyt’ a sseu pesar” (8,5 v. 7 II); “Por me fazer a meu pesar viver” (27,2 v. 4); “Por que se foi a meu pesar” (86,11 v. 1 II).

Probablemente, a orixe do valor modal da preposición *a* está no *ad* latino de finalidade. En tódolos exemplos aducidos, este valor pervive con forza e, nalgúns, é posible, con algún míni-

mo cambio, a substitución –nunha versión ó galego moderno– pola preposición *para*. P. ex., “con que quisera falar / a mui gran sabor nas ribeiras do mar” equivale, más ou menos, a “con quen quixera falar, para gran pracer meu (ou noso), nas ribeiras do mar”. No caso particular do substantivo *pesar*, que tamén acabamos de citar, co tempo sufriría un cambio semántico peculiar. En efecto, a partir de oracións como *se foi a meu pesar / a pesar de min*, nas que o complemento circunstancial non significaba outra cousa que “para disgusto meu”, pasou logo a ter un valor concessivo dentro da locución conxuntiva *a pesar de* (“a pesar de min, foise”).

Por outra parte, e a consecuencia destes cambios semánticos, a preposición *a* adquiriu a capacidade de introducir determinados complementos circunstanciais de modo que xa non tiñan a súa orixe nun *ad* de finalidade. P. ex., nun caso como “que sabe d’ Álvar Rodríguez que já / fod’ este mouro a caralho cheo” (30,13 vv. 6-7 III), non hai rastro de finalidade. Trátase, pura e simplemente, dun circunstancial de modo, igual que no actual “anda ás apalpadelas”.

Nótese, ademais, que en latín xa é posible rastrexar un proceso similar. Existen certos usos de *ad* con valor comparativo (como é sabido, a modalidade e a comparación son categorías moi próximas), coa salvidade de que neses casos *ad* denotaba ‘proximidade’ máis que ‘finalidade’. P. ex., “nihil est ad Persium”, ‘non é nada ó lado de Persio, en comparación con el’; ou ben construccíóns como *ad arbitrium alterius*, ‘á vontade de outro, ó arbitrio de outro’, ou *ad modum alterius*, ‘á maneira de outro, ó estilo de outro’ (compárese con *a meu cuidar, a quant’ eu cuido*, etc. dos cancioneiros).

En non poucas cantigas, a presencia do mar, do lago, do río, das ondas, contribúe a unha ambientación idílica, na maior parte das veces, pero tamén fatídica ou angustiosa (recórdese, por exemplo, a composición de Meendinho). Son moi poucas, sen embargo, as referencias ás *ribeiras*, que, normalmente, van corresponder ás marxes dun río, como nos seguintes exemplos: “Pela ribeira do río / cantando ía la virgo”, versos que Airas Nunez retoma daqueloutra cantiga de Johan Zorro, na súa coñecida *chanson à citations* (14,9 vv. 6-7 IV); “Pela ribeyra do rio”, “Pela ribeyra do alto” (83,8 vv. 1 I, II); “Pela ribeyra do rio salido”, “Pela ribeyra do rio levado” (83,9 vv. 1 I, II); “Per ribeyra do rio”, “Per ribeyra do alto”, “e sabor ey da ribeyra” (83,10 vv. 1 I, II, 3); só no caso de Johan de Cangas, as *ribeiras* corresponden ás do mar. Outros dous exemplos poderían engadirse ós xa citados: “Oí og’ eu ūa pastor cantar / du cavalgaba per ūa ribeira” (14,9 vv. 1-2 I), “Cand’ eu passo per algúns ribeiras, / so bōas arvores, per bōos prados” (14,14 vv. 1-2 II). Obsérvese, pois, que só tres autores empregan o termo *ribeira(s)*: Johan de Cangas, Airas Nunes e Johan Zorro. Fóra xa dos textos trobadorescos pero ligada á súa tradición manuscrita, aparece este termo nunha das composicións tardías incorporadas nos cancioneiros ó longo do século XV, concretamente, na pregunta de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, na que a imaxinería marítima xoga un importante papel (vid. Rodiño, 1997): “aquesta ribeira dá grandes correntes” (26,1 v. 6 I).

10. Aínda que o ton dunha grande parte das cantigas, de amigo pero tamén de amor, é un ton de lamento, de coita (polo amigo que non vén ou pola *senhor* indiferente), que está a reflextir unha non correspondencia amorosa, sorprende, polo enorme efecto que podería ter causa-

do, o escasísimo emprego dun termo como *sospirar*, moi ó contrario do que sucederá na poesía posterior, a cancioneiril, na que se convertirá nun dos eixos fundamentais (recórdese, por exemplo, o debate celebrado nos anos 1483-1484 e que inicia o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, publicado en 1516, entre os partidarios do *cuidar* e os do *sospirar* para debater cál destas dúas manifestacións do amor caracterizaría mellor a un amante; vid. Simões (1993). Voltando ós nosos textos, comprobámolo-a escasa aparición desta palabra: á parte do verso xa coñecido de Martin Codax (vid. infra o v. 8 da cantiga I, “o por que eu sospire”) e este de Johan de Cangas, tan só aparece en dúas ocasións máis: “E eu oí-a sospitar entón”, de Airas Nunes (14,9 v. 1 III), e “ja xi por outra sospira?” de Pero da Ponte (120,53 v. 5 III). Sorprende, sen embargo, entre todos eles, Johan de Cangas pola singular construción do verbo, facendo dunha expresión externa do amor, o sospiro, algo máis intimista, suspirar no corazón.

13. *Fazer oraçon* convértese nun dos motivos recorrentes no grupo de cantigas de amigo que sitúan á protagonista feminina, soa ou acompañada, á beira dun santuario ou ermida. Ligado a el, aparece o motivo de *encontro co amigo*, case sempre resolto en desencontro ou non comparecencia, o que provoca que a amiga non vexa o seu amigo, como acontece nos vv. 13-14 desta composición, pero tamén nestas outras cantigas: “Fui eu, fremosa, fazer oraçon, / non por mia alma, mais que viss’ eu i / o meu amigo, e, poi-lo non vi” (6,4 vv. 1-3 I); “A San Servando foi en oraçon / eu, que o viss’, e non foi el enton” (77,7 vv. 1-2 IV); “E fui eu fazer oraçon / a San Clemenç’ e non vos vi” (110,1 vv. 1-2 III). Outras cantigas de amigo nas que aparece a expresión *fazer oraçon* son: 6,5, 11,10, 58,1, 67,5, 77,2, 77,4, 77,15, 93,7, 95,10, 110,2. Xa fóra deste tópico rexistrámolo seu emprego, tamén, en dous prantos de Pero da Ponte, en secuencias moi similares (“façamus atal oraçon / que Deus, que prez mort’ e paixon, / o salve, que en poder á”, 120,32 vv. 2-4 IV; “Mays façamus tal oraçon / que Deus, que prez mort’ e paixon, / o mande muyto ben reynar”, 120,41 II); e a palabra *oraçon* nunha cantiga de escarnio (18,20) e na tensó ficticia de Pero Garcia Burgalés (125,49).

14. Neste verso, a protagonista alude ó seu amigo como *o que me queria gran ben*. Recorre, pois, Johan de Cangas a unha expresión habitual no corpus profano, *querer gran ben*, que emprega tamén na seguinte composición. Vid. nota ó v. 1 da seguinte cantiga e o comentario á produción deste autor.

15. Ó lado da forma más habitual *se* (*si*, *s'*), procedente do lat. SE, para o pronome átono de terceira persoa, encontrámolo-a variante *xe* (*xi*, *x'*) con palatalización do *s-* inicial. Para Ferreiro (1995:116-117, 244, 248), este fenómeno obedece a simple espontaneidade, ou ó contacto cos pronomes *o(s)*, *a(s)*. Sen embargo, é posible que exista unha componente de expresividade. Trataríase dunha “palatalización expresiva”, igual que as xeminacións expresivas do latín (*imbecillus*, procedente de *baculus*). Funcionalmente, estas formas son empregadas ben como pronome reflexivo ou ben como dativo ético, cun valor meramente expletivo. Con verbos como *aver*, *ser* ou *estar* o seu valor é meramente expletivo: “E pero x’ as mias coitas mui-

tas son” (7,3 v. 4 I); “ca x’ á i coita de coita”, “ca x’ á i morte de morte”, “ca x’ an eles mal de mal” (40,6 v. 4); “E, pero x’ ela con bon prez estava” (70,1 v. 1 II); “E esta x’ é gran coita, direi qual” (78,2 v. 1 II); “Non sey que x’ est ou que pode seer” (152,9 v. 1 III), entre outros. Con outro tipo de verbos o emprego é claramente reflexivo: “veedes quem é, nom xe vos obri-de” (25,132 v. 3 III); “todo xe me d’ outra guisa guisou” (47,18 v. 4 I); “Ca vus direy como xi me guysou” (64,17 v. 4 III); “da mha cinta e x’ a cinga” (70,6 v. 6); “e queren xe viver por én” (78,14 v. 3 II); “non xi m’ obrida o amor de Maria” (81,19 v. 3); “matar xe mi á, se me sen vos achar” (125,26 v. 6). Ademais, vid. Glosario, s. v. “filhar”, onde se comentan outras expresións semellantes á deste verso.

Sobre a forma *tristen* e a súa orixe, vid. Glosario.

16. No verso previo ó refrán de tódalas estrofas, a forma de pretérito perfecto dun *verbum dicendi* (*dix'*) introduce as palabras que a amiga pronuncia no lugar da cita, San Momede, ante a ausencia do seu namorado, e que agora, diante da nai, rememora. Frente ó que acontece nos vv. 4 e 10, en que nos tres manuscritos aparece a forma <*dix*>, neste verso B presenta unha lectura diferente á de VK: <*diz*> fronte a <*dix*>, respectivamente. A lectura de B, diverxente da dos outros versos e da dos outros cancioneiros, é a seguida por Machado na súa edición. Pero, sexa cal sexa a lectura da forma, o verso resulta hipómetro, contando dez sílabas, no canto das once do resto do corpo da estrofa. Nunes tenta soluciona-la irregularidade engadindo unha terminación a esta forma verbal, “*dix[i]*”, o que iría en contra das outras formas verbais empregadas na composición. Preferimos conserva-la hipometría do verso, tendo en conta que esta non suporía unha dificultade grave na execución musical da composición.

III. Amigo, se mi gran ben queredes

B 1269, fol. 268r, col. b; V 875, fol. 138r, col. b; K 875, fol. 196rv, col. a.
65,1; D'Heur (1975): 1286.

- | | | |
|-----|--|----|
| I | Amigo, se mi gran ben queredes,
id' a San Momed' e veerm' edes.
<i>Oje non mi mençades, amigo.</i> | |
| II | Pois mi aqui ren non podedes dizer, | 60 |
| 5 | id' u ajades comigo lezer.
<i>Oje non mi mençades, amigo.</i> | |
| III | Serei vosqu' en San Mome de do Mar,
na ermida, se mio Deus aguisar.
<i>Oje non mi mençades, amigo.</i> | 65 |

3 mēçades B, mançades K 5 lazer K.

1 grā B, gram V || bē B || īredes BK 2 Hida B, hida VK || sā B || ueer BVK 3 Oie B, oie VK || nō BVK
4 Poys BVK || mha BVK || ī BVK || rē BVK || nō BVK || diz' BVK 5 Hidu B, hidu VK || aiades BVK 6
Oie B, oie VK || nō BVK || mēçades VK 7 Serey BVK || uos BVK || quē BVK || sā B 8 mho BVK || d̄s B,
d̄s VK || ag'sar BVK 9 Oie B, oie VK || nō B.

2 "Mamed'" Braga, Nunes, Ripoll. 4 "m' aqui" Braga. 6 "Mamede" Braga, Nunes, Ripoll.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:299) 875; Braga (1878:164) 875; Machado (1949-64, V:383) 1218; Ripoll (1998:55, 57).

Edicións críticas

Nunes (1973, II:434-435; III:411, 565) 482; Ripoll (1998:29-31) 3.

Situación nos manuscritos

A última das cantigas de Johan de Cangas ocupa, en B, a parte central da col. *b* do folio 268r. Está numerada, na marxe interna, como 1269. A seguir da composición témo-la rúbrica “Martin de grizo” que indica que comeza a producción dun novo autor. Como é habitual, o refrán só se transcribe de forma completa na primeira estrofa, mentres que na segunda só témo-las catro primeiras palabras (“Oie nōmi mençades”), e na terceira as tres primeiras (“Oie nōmi”); todos eles levan como marca de refrán o ángulo característico. A letra capital inicial esténdese por toda a primeira estrofa ata apoiarse na letra inicial da segunda cobra. Son maiúsculas tódalas iniciais de verso, aparecendo más marcadas as de estrofa.

Na parte final da col. *b* do fol. 138r de V, cópiase esta composición. O seu inicio vénnos dado polo ángulo característico neste códice de comezo de composición. O refrán preséntase do mesmo xeito que en B, completo na primeira estrofa e abreviado nas outras dúas (“oie nōmi mēçades” na II e “oie nonmi.” na III). Son maiúsculas as iniciais de cada estrofa.

A composición inicia folio e col. no cancioneiro K (fol. 196v, col. *a*; comeza coa palabra “Amigo”, que aparecía como reclamo no folio anterior). Polo que respecta á copia do refrán segue fielmente a lectura de V. Son maiúsculas as iniciais de estrofa.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*cantiga de santuario*).

Cobras singulares.

	a	a	B		a	a	B	
I	9'	9'	9'	I	-edes	-edes	-igo	(26:91)
II	10	10	9'	II	-er	-er	-igo	(26:73)
III	10	10	9'	III	-ar	-ar	-igo	(26:73)

Notas ós versos

1. Nas cantigas de amor, a expresión dos sentimentos do trobador cara á súa *senhor* manifestase con distintas fórmulas; unha das máis empregadas é *gran ben querer ou querer gran ben* (vid. 25,30; 66,5; 145,6; 147,15; 148,3; 148,4; 148,5; 144,11; 151,9; 152,5; etc.). A mesma secuencia léxica aparece nas cantigas de amigo posta en boca da muller aludindo ó amor que el lle ten ou ó que ela sente: “Se gradoedes, amigo, / de mi, que gram ben queredes” (2,21 vv).

1-2 I); “se mi vós queredes gram ben, / ir como podedes d' aquen?” (22,13 vv. 3-4); “d' aquel que quero gram bem” (25,20 v. 2 I); “peor que el á / por min gran coita e me quer gran ben” (36,2 vv. 3-4 I); “O meu amigo, que me quer gram ben” (60,9 v. 1 I); etc.

2. Para que o verso sexa eneaslabo grave, igual que o v. 1 e o verso de refrán, o verbo “veer” conta, neste caso, como unha sílaba. Para o caso de palabras con dobre vocal vid. a nota 6 v. 8 e 11 da cantiga V de Codax.

3. Nesta cantiga, a *mentira* está asociada ó encontro dos namorados. Non é esta a única na que acontece isto, pois podemos comprobar que é habitual que a rapaza se sinta enganada porque o amigo non cumple co que el xurara. Outras cantigas nas que se dá este motivo son as seguintes: 2,20; 25,2; 25,50; 25,95; 42,3; 63,20; 64,30; 72,12; 75,2; 77,5; 85,6; 93,4; 95,5; 112,2; 113, 1; 115,9; 117,5; 120,53; 122,4; 125,5; 125,27; 131,5. Segundo Cohen (1996:14 e n. 25), o termo *mentir* tamén pertencería á linguaxe xurídica. Vid. comentario.

4. Entre a vocal do pronomé átono *mi* e a vocal inicial do adverbio de lugar *aqui* debemos facer unha sinalefa, para que o verso conte dez sílabas. Braga, para salvar esta irregularidade, elide a vocal do pronomé átono e edita “m' aqui”. Cunha estudiou nas cantigas de Charinho e Johan Zorro o hiato, sinalefa e elisión e, para o caso dos monosílabos átonos ante vocal, chega á seguinte conclusión: “Os monossílabos fracos em que a final vocálica se apóia em consoante podem [...] sofrer ou não elisión, sendo aquelle o tratamento mais frecuente”. A continuación ofrécenos unha clasificación na que estudia casos concretos de encontros; no primeiro apartado fala da preposición *de* ante pronomé átono, no segundo do pronomé *lo* (*la*), no terceiro caso fala dos pronomes *me*, *lhe* (ou *lhi*), *se* e *xe* e no cuarto da preposición *a* ante o artigo *el*; do penúltimo caso dinos que a vocal “normalmente se elide antes doutro fonema vocálico”, e comenta en nota que este pronomé átono, ou a outra forma que del existe *mi*, “ditonga com as vogais *o* e *a*, mas sofre elisión antes de *e*, *i* e *u*” (1961:37-38). Vemos, pois, que a regra se cumpre no caso que estamos a tratar, xa que só sería pertinente a ditongación.

5. Para Ripoll (1998:30) este verso contaría nove sílabas, posto que os versos da cantiga –excepto o refrán– “están divididos en hemistiquios, séndolos de aplicación o principio polo que non se han de computar as sílabas átonas en final de hemistiquio”.

Só nesta cantiga de Johan de Cangas e noutra de Johan Garcia de Guilhade, *Quer' eu, amigos, o mundo loar*, localizámolo-la expresión *aver lezer* nun contexto claramente positivo ou real (“may-los amigos que no mundo son / [e] amiga[s], muyt' ambos lezer an”, 70,44 vv. 3-4 II). No resto dos casos documentados, o contexto ou é negativo (*non aver lezer*) ou hipotético (*se ouvesse lezer*): “Pois vós nom pudi veer, / jamais nom ouvi lezer” (25,12 vv. 1-2 II); “E de bon grado ja m' eu partiria / de vos, Amor, se ouvess' én lezer” (45,3 vv. 1-2 IV); “Pero ¿que val?

Ca nunca eu lezer / ar pud' aver, des que m' eu d' alá vin" (47,28 vv. 5-6 I); "ca non á o meu cor lezer" (120,18 v. 3 II).

Vid. Glosario, s. v. "sabor" e "lezer".

7. A forma tónica do pronome *vosco* convive, nos textos medievais, coa forma reforzada pola preposición *con*, *con vosco*. Nas cantigas, o emprego dunha ou doutra forma respondería a necesidades métricas. Reparemos tan só en dous exemplos do cancioneiro do rei Don Denis, onde se utilizan ámbalas díus formas acompañadas do verbo *ser*, do mesmo xeito que na cantiga de Cangas: "e será *vosco* ant' o prazo saido", "e será *vosco* ant' o prazo passado" (25,2 vv. 2 VII-VIII), cantiga con versos graves de dez sílabas; "log' aqui serei com *vosco*, senhor" (25,81 v. 2 II), cantiga con versos graves de nove sílabas e agudos de dez.

8. A vontade da rapaza de acudir á cita co seu amigo está condicionada pola figura de Deus; é este quen pode facer posible ou non que a amiga poida ir á ermida: "se mio Deus aguisar". Expresións fixas semellantes a esta, nas que *Deus* (ou *Nostro Senhor*) é clave para que algo se realice, son recorrentes no cancioneiro galego-portugués, sobre todo nas cantigas de amor; no xénero de amigo atopamos seis cantigas nas que se emprega: "mais, pois mi Deus guisa de o ir veer / *veerei mui gran prazer*" (40,4 v. 2-3 II); "e por én guise-mi-o Nostro Senhor / que vos faça eu ben en guisa tal", "e por én guise-mi-o Deus, se quiser / que vos faça eu ben en guisa tal" (63,65 vv. 4-5 I, III); "e quen m' este mal fui buscar / guise-lhi Deus por end' assi", "e quen este mal foi fazer / guise-lh' assi Nostro Senhor" (69,2 vv. 3-4 I, II); "Se meu amig' a San Servando for, / e lho Deus aguisa" (77,21 vv. 1-2 I); "E tal preito m' era mui mester, / se mi Deus aguisar de o aver", "E, se mi a mi guisar Nostro Senhor / aqueste preito", "e, se mi Deus esto guisar, ben sei / de mi que logu' eu mui ledá serei" (92,7 vv. 1-2 II, 1-2 III, 5-6); "O que me aquesta coita deu / por vós -á! foi Deus que mi a fez!- / e[s]se me guis' algúia vez / que tal coita vos veja eu" (128,1 vv. 1-4 III).

Vid. comentario e Glosario, s. v. "aguisar".

5.2. Comentario

O cancioneiro de Johan de Cangas, que se compón unicamente de tres cantigas de amigo, pasou inadvertido para a meirande parte dos estudiosos e antólogos da lírica galego-portuguesa. Este esquecemento, doadamente verificable no silencio bibliográfico que envolve a súa personalidade poético-musical, explícarse en parte pola tendencia a xeneralizar certas particularidades dunha modalidade das cantigas de amigo, a constituída polos textos elaborados mediante paralelismo literal con ou sen leixa-prén, modalidade que comparten, por exemplo, Meendinho e Martin Codax.

É posible establecer tamén outra causa adxacente, patente en case tódalas antoloxías e grandes vulgatas: a presentación dunha lectura lineal dos textos, non especifica-

da ou orientada, na medida do posible, por cortes poéticas ou por modalidades tipológicas, por poñer por caso. Pola contra, unha vez que xebrámo-lo cancionero de Johan de Cangas do total do corpus de amigo, obsérvase, no discurso que configuran as tres cantigas, unha riqueza temática e textual importante que cómpre poñer de relevo.

5.2.1. Estructura métrico-rimática e rítmica

As tres cantigas de Johan de Cangas, no que concerne á medida compositiva, amóldanse totalmente ós parámetros máis difundidos e estandarizados da lírica galego-portuguesa. En efecto, a cantiga I está elaborada en catro estrofas, tipoloxía que se pode atopar, segundo Tavani (1991:83), en 413 cantigas, mentres que as dúas restantes están compostas por tres estrofas, con moito a medida máis empregada, xa que son –segundo este mesmo estudioso– 994 as cantigas deste tipo. A partir de aquí, como se verá, as peculiaridades estróficas permiten asociar *En San Momed', u sabedes e Fui eu, madr'*, *a San Momed'*, *u me cuidei* fronte a *Amigo, se mi gran ben queredes*. De feito, as dúas primeiras cantigas recorren ó tetrástico birrimático cruzado (*abba*) e a un refrán de rima nova, monóstico na cantiga I (C) e dístico na II (CC), mentres que a terceira cantiga de Johan de Cangas, *Amigo, se mi gran ben queredes*, reflicte unha feitura diferente ó adopta-lo xograr de Cangas a morfoloxía estrófica dos textos que son considerados como claras mostras da vixencia ou pervivencia dunha literatura de tipo tradicional. Falamos das cantigas elaboradas mediante dísticos monorrímos con refrán monóstico de rima nova (*aaB*), canon estrófico por excepción das cantigas estructuradas a base de paralelismo literal con ou sen leixa-prén³.

Cabe destaca-la variedade de metros que Johan de Cangas emprega nas súas cantigas. En efecto, nelas teñen cabida o heptasílabo (cantiga I), o octosílabo (o primeiro verso do refrán da cantiga II), o eneásílabo (primeira estrofa e refrán da cantiga III), o decasílabo (no v. 4 III da cantiga II⁴ e nas estrofas II e III da cantiga III), o hendasílabo (os tetrásticos da cantiga II –agás o v. 4 III– e mailo segundo verso do refrán). Esta variación métrica conflúe co tipo de rima que caracteriza as cantigas. Así, mentres que as cantigas I e III reflicten unha combinación de rimas femininas e masculinas, tal como se poderá apreciar nos esquemas que elaboramos más abaixo, a cantiga II conserva unha total regularidade, xa que tódolos seus versos presentan unha rima masculina.

A rima é consonántica nas tres cantigas e varía de estrofa en estrofa, procedemento que recibe o nome de *cobras singulares*. No que se refire ós rimantes do

³ Remitimos ós comentarios formais efectuados sobre as cantigas de Meendinho e Martin Codax, xogares que comparten o mesmo gusto pola técnica paralelística literal con leixa-prén.

⁴ Resulta curioso comprobar cómo Nunes (1973, III:410), nos comentarios que acompañan a súa edición, xustifica a restauración de todo o que considera errores de transmisión con interpolacións de sílabas

cancioneiro de Johan de Cangas, convén lembrar que ánda non contamos cun rimario das cantigas de amigo, análogo ó que confeccionou Víñez (1989) sobre as cantigas de amor do *Cancioneiro da Ajuda*. Por iso, deixamos para o comentario que acompaña ó rimario a explicación das incidencias más importantes das diferentes palabras en rima. Limitarémonos aquí a poñer de relevo que é na posición de rimante onde nos encontraremos cos termos clave da ficción poética amorosa, algúns denotadores da cantiga de amigo –*amigo* (v. 2 I da cantiga I; refrán da cantiga III); *mandado* (v. 3 II da cantiga I); *coitada* (v. 1 IV da cantiga I); *mar* (v. 3 II da cantiga II e v. 1 III da cantiga III); *oraçon* (v. 1 III da cantiga II)–, outros más ben debeiros da cantiga de amor coma *coitado* (v. 2 II, IV da cantiga I) e *mesura* (v. 4 III da cantiga I) ou, en todo caso, ben representativos das diversas situacions temáticas que xera a tipoloxía lírica á que pertencen os textos –*veer / (non) vi / veerm' edes* (refrán da cantiga I; v. 1 II da cantiga II; v. 2 I da cantiga III); (*sofrer*) *mal* (v. 2 III da cantiga I); (*ren non lhi*) *val* (v. 3 III da cantiga I); *parti* (v. 3 I da cantiga II); *falar* (v. 2 II da cantiga II)–.

Certas peculiaridades métrico-rimáticas provocan, na descripción dos paradigmas, interesantes aspectos que convén detallar polo miúdo, xa que permitirán non só establecer posibles relacións con outros trobadores, senón tamén aprecia-la individualidade poética de Johan de Cangas.

Tendo en conta os elementos referidos anteriormente, a cantiga I ofrece os seguintes paradigmas métricos e rimáticos:

	a	b	b	a	C		a	b	b	a	C	
I	7'	7'	7'	7'	7		I	-edes	-igo	-igo	-edes	-er
II	7'	7'	7'	7'	7		II	-ia	-ado	-ado	-ia	-er
III	7'	7	7	7'	7		III	-ura	-al	-al	-ura	-er
IV	7'	7'	7'	7'	7		IV	-ada	-ado	-ado	-ada	-er

Os esquemas amosan que se trata dunha cantiga bastante regular. De feito, as únicas notas que impiden unha total regularidade son a ruptura do predominio da rima feminina na terceira estrofa e a repetición de rimas na cuarta estrofa, –*ado*, na mesma posición estratégica, rima *b*, que na segunda. No comentario que fai desta cantiga Nunes (1973, III:410) só di que son “quadras de setessílabos graves, dos quais rimam

en 4 III e no primeiro do refrán, apelando, sen dúbida, a un canon de regularidade métrica demasiado ríxido e estricto, que non sempre se corresponde coa realidade do texto medieval. A mesma tendencia obsérvese no *RM* de Tavani, xa que para este estudioso o verso previo ó refrán da terceira estrofa sería hendecasílabo e non decasílabo, como se xustifica na nosa edición. Véxase tamén o dito na nota ó v. 5 da cantiga II.

o 1º com o 4º e o 2º e 3º entre si, seguidas do refram, constituido por um verso único de igual medida, mas agudo”⁵.

A configuración final da estructura desta cantiga (*abbaC*) é, en certo sentido, novedosa, xa que, como reflicte o *RM* de Tavani, onde recibe os nº 155:30 (III) e 155:31 (I-II, IV), no conxunto global da lírica galego-portuguesa este esquema só aparece en 25 textos, que se reparten xenericamente así: 13 de amigo, 10 de amor e 2 de escarnio.

Procurando reunir máis datos sobre posibles relacións métrico-melódicas entre os autores destes 25 textos, procedeuse a unha análise das compoñentes métrico-rimáticas, na que se puxo de manifesto que:

- a) 24 textos constrúense mediante *cobras singulares*, 1 sobre *cobras alternas* (121,17);
- b) deses 24 textos, únicamente 4, amais do de Cangas, están elaborados en catro cobras: 42,2 (amigo); 106,19 (amor); 115,3 (amor); 152,17 (amor);
- c) nos textos de amor (10) non é infrecuente atopa-la rima *-al*, sendo os rimantes *mal* ou *val* (por exemplo, cantigas 25,105 [rimantes *mal-val*]; 115,3 [*tal-val*]; 124,2 [*mal-al*]; 148,23 [*al-mal*])); a presencia destes rimantes na cantiga de Johan de Cangas incide no feito de que a súa textualidade se verteira desde a potencialidade léxica da cantiga de amor.

A segunda cantiga de Johan de Cangas, *Fui eu, madr', a San Momed', u me cui-dei*, ofrece os seguintes paradigmas métrico e rimático⁶:

	a	b	b	a	C	C		a	b	b	a	C	C
I	11	11	11	11	8	11	I	-ei	-i	-i	-ei	-en	-en
II	11	11	11	11	8	11	II	-i	-ar	-ar	-i	-en	-en
	a	b	b	a	B	B		a	b	b	a	B	B
III	11	11	11	10	8	11	III	-on	-en	-en	-on	-en	-en

A fórmula estrófica das dúas primeiras estrofas (*abbaCC*), que corresponde ó nº 160:1 do *RM* de Tavani, é a máis difundida da lírica trobadoresca galego-portuguesa. De feito, segundo os datos do *RM*, rexístranse unhas 466 combinacións métrico-rimáticas baixo esta fórmula. Sen embargo, a terceira estrofa rompe ese

⁵ O estudioso portugués esquécese de subliña-la disonancia que supón para o patrón de regularidade a aparición da rima macho *-al* na terceira estrofa.

⁶ Para Ripoll (1998:27), o esquema métrico-rimático, en función da súa interpretación acentual dos versos, é diferente en cada unha das tres estrofas. Con posterioridade, comentaremos más polo miúdo cal é o fundamento da súa hipótese de traballo.

molde estructural ó emparella-la rima dos versos interiores da cobra á rima do refrán, rima *b* en *-en*⁷. A fórmula da estrofa III responde ó esquema nº 151 do *RM*, *abbaBB*, onde a estrofa de Johan de Cangas ocupa o nº 151:1. Un dato a ter en conta: son unicamente doce –incluída a de Cangas– as cantigas elaboradas con esta estructura. Delas, descartámo-lo texto de Afonso Mendez de Besteiro (7,11), posto que se trata dunha cantiga fragmentaria da que só se conserva unha estrofa⁸. A distribución por xéneros é totalmente equiparable: seis pertencen ó xénero da cantiga de amigo, cinco ó xénero da cantiga de amor. Das once cantigas que presentan nalgúnha estrofa o esquema nº 151, o feito que chama poderosamente a atención é que todas reflicten a mesma combinación de esquemas que a cantiga de Johan de Cangas, isto é, un esquema nº 160 combinado co nº 151. Vexamos con brevidade cásas son os trovadores, as cantigas que nos interesan e as cortes que frecuentaron:

- Afonso Mendez de Besteiro (7,11), cortes de Fernando III, infante Alfonso e Afonso III de Portugal;
- Afonso Lopez de Baian (6,6), corte de Fernando III; corte de Afonso III;
- Johan Garcia (69,1), corte de Alfonso X (?);
- Johan Garcia de Guilhade (70,43), corte de Fernando III e infante Alfonso; corte de Afonso III;
- Men Vasquez de Folhente (102,1), corte de Afonso III;
- Pero d' Armea (121,6; 121,12; 121,13), corte de Fernando III e de Alfonso X;
- Pero d' Ornelas (124,1), sen determinar;
- Pero Garcia Burgalés (125,53), corte de Alfonso X;
- Roi Martinz do Casal (145,4), corte de Alfonso X.

Agás no caso de Pero d' Ornelas e de Men Vasquez de Folhente, parece que todos estes trovadores / xograres desenvolveron a súa actividade poético-musical na corte castelá, sobre todo no raio de influencia de Alfonso X, xa desde os tempos en que era infante. ¿Responde a presencia desta combinación métrico-rimática a uns préstamos por interacción provocados por relacións de tipo persoal? Certas analogías permiten supoñelo. En primeiro lugar, quizais, o feito de que a estrofa onde se aplique o esquema sexa a última, coma no caso de Johan de Cangas. Isto reflíctese no caso de Johan

⁷ Existe tamén a posibilidade de retoma-la rima a do tetrástico, *abbaAA*, aínda que é moito menos practicada como o demostra o *RM*, onde Tavani só rexistra dúas cantigas con este esquema, baixo o nº 129, da autoría de Lourenço (88,15) e de Pero d' Armea (121,14), que reflicten a mesma alternancia co esquema nº 160. Lourenço, igual que Pero d' Armea, desenvolveu a súa actividade poético-musical na corte de Alfonso X.

⁸ Tavani, no seu *RM*, sinala que a cantiga de Pero de Armea (121,13) está tamén, toda ela, composta mediante o esquema nº 151:11. Sen embargo, a estrofa II da composición rompe con esta consideración ó presentar un paradigma de tipo *abbaCC*, sen repetición de rimas.

Garcia, Johan Garcia de Guilhade, Men Vasquez de Folhente, Pero d' Armea, Pero d' Ornelas e Pero Garcia Burgalês; os restantes fano na primeira estrofa, en todo caso, en posicións certamente nucleares. Outra relación institúese a nivel rimático, xa que figuran, preferentemente, rimas vocálicas puras (-i, -ei), vocálicas nasais (-on, -en) e vocálicas vibrantes (-ar, -er). No fondo, o argumento non é probatorio dабondo, pois son, sen dúvida, rimas fáceis, das máis difundidas entre os trovadores. Proseguindo con este nivel, máis interesante preséntase a repetición de rimas que se dá entre as estrofas I e II da cantiga de Johan de Cangas, onde a rima *b* (-i) da estrofa I é retomada, en distinto lugar estratéxico, na rima *a* da estrofa II. O mesmo procedemento encontrámolo na cantiga de Pero d' Armea xa citada (121,6), onde a rima *b* da estrofa I (-ar) é repetida na rima *a* da estrofa II. Asistimos a unha combinación de elementos que quizais non responda a unha mera coincidencia, xa que, a pesar de que a cantiga de Pero d' Armea sexa de amor, a medida compositiva é a mesma (tres estrofas), o canon estrófico é idéntico (*abbaCC + abbaBB*), a repetición rimática das estrofas I e II dáse na mesma orde e posición estratéxica e, finalmente, o esquema nº 151 aparece tamén na derradeira estrofa⁹. A nivel temático é difícil establecer unha relación, dada a variedade de motivos que caracterizan a estas doce cantigas. Ante a imposibilidade de afirmar, con rotundidade, que Johan de Cangas coñeceu este modelo versificatorio na corte de Alfonso X, só podemos deixar constancia da súa eventual probabilidade.

A terceira cantiga, en función das características xa aludidas más arriba, ofrece os seguintes esquemas métrico-rimáticos:

	a	a	B		a	a	B
I	9'	9'	9'	I	-edes	-edes	-igo
II	10	10	9'	II	-er	-er	-igo
III	10	10	9'	III	-ar	-ar	-igo

A fórmula estrófica corresponde ó esquema nº 26 do *RM* de Tavani, en concreto, debido á alternancia de rimas masculina e feminina, ós nº 26:91 (estrofa I) e nº 26:73 (estrofa II-III). Trátase dun esquema relativamente frecuente, xa que Tavani recolle 138 combinacións métrico-rimáticas baixo esta armazón estrófica. Unha análise estadística do *RM* revélanos que as 138 combinacións se corresponden a 119 cantigas atribuídas a un total de 47 autores. Encontrámornos con autores de tódalas épocas, pero chama a atención que Nuno Fernandez Torneol sexa, con oito cantigas, o que

⁹ A única diferencia, ainda que non acusada, vén dada polo metro dos versos, xa que a cantiga de Johan de Cangas ofrece unha alternancia de versos hendecasílabos (os tetrásticos –agás v. 4 III– e o segundo verso do refrán), decasílabo (v. 4 III) e octosílabo (v. 1 do refrán), mentres que os versos da cantiga de Pero d' Armea son todos decasílabos.

máis empregue este canon estrófico, un canon que se adoita relacionar cos moldes tradicionais, xa que non estamos ante un xograr, senón que a súa colocación nos cancioneiros indica que se trata dun membro da pequena nobreza, dun cabaleiro; cf. Oliveira (1994). Outra circunstancia que cómpre poñer de relevo é que Alfonso X e certos trobadores que podemos relacionar coa súa corte foron grandes cultivadores do dístico monorrímo con refrán, pero únicamente para compoñer cantigas de carácter escarnino ou, cando menos, parodiante¹⁰. Concretando máis a nosa análise, comprobamos que 18 dos 47 autores figuram colocados no *Cancioneiro de Xogares Galegos* que Oliveira (ibid.) identificou nos niveis de constitución interna dos apógrafos italianos. Que se trata dun procedemento apreciado polos xogares reflíctese nas 48 cantigas que compuxeron con este modelo estrófico. De seguido, ofrecémos datos numéricos extraídos da nosa análise do RM de Tavani:

Sinopse do conxunto:	<i>Cancioneiro de Xogares Galegos:</i>
47 trobadores e xogares	18 xogares ¹¹
119 cantigas	48 cantigas
89 de amigo	45 de amigo
6 de amor	3 de amor ¹²
24 de escarnio	0
81 con cobras singulares	27 con cobras singulares
34 con cobras alternas	19 con cobras alternas
2 con cobras dobras	1 con cobras dobras
1 con cobras unisonantes	0
2 monoestróficas	1 cantiga monoestrófica

A cantiga de Johan de Cangas, de tres *cobras singulares*, responde ó modelo máis seguido pola meirande parte dos xogares, como se pode apreciar nos números indi-

¹⁰ En efecto, Alfonso X, con catro cantigas, Johan Airas, con tres cantigas, Johan de Gaia, con dúas cantigas, Johan Vasquiz de Talaveira, con catro cantigas, e Roi Paez de Ribela, con 5 cantigas, desvían un canon estrófico, eminentemente de amigo e relacionado coa literatura de tipo tradicional ou popular, para confeccionar cantigas con efecto escarnino, ou polo menos de efectos paródicos. ¿Unha moda ou antes ben unha mostra do que podería se-la técnica da *cantiga de seguir*? O que si é indubidable é a súa presencia na corte de Alfonso X, onde estiveron Paez de Ribela, Johan Airas e Vasquiz de Talaveira. Agardamos que futuros estudios sobre a nosa lírica boten luz sobre este aspecto tan peculiar.

¹¹ Para curiosidade do lector detallamos cáles son os xogares, o número de cantigas que compuxeron con este esquema; se o xograr presenta na totalidade das cantigas –ou como tendencia maioritaria– o emprego das *cobras alternas*, márcase coa abreviatura “alt.”, se a tendencia é a *cobra singular*, marcámosla coa abreviatura “sing.”: Paez (1; sing.); Bonaval (7; sing.); Lago (1; sing.); Cangas (1; sing.); Requeixo (1; sing.); Servando (4; sing.); Zorro (3; alt.); Bolseiro (3; sing.); Lopo (3; sing.); Codax (7; alt.); Ginzo (3; alt.); Padrozulos (1; sing.); Porco (1; alt.); Treez (2; alt.); Calvo (1; alt.); Bardia (1; sing.); Veer (4; sing.); Meogo (5; alt.).

¹² Todas elas da autoría de Bernal de Bonaval.

cados, xa que o emprego das *cobras singulares* é a nota dominante. Parece que, en apariencia, os xograres tiñan a clara tendencia de privilexia-la *cobra singular* fronte á *cobra alterna* (ligada ó procedemento do leixa-prén), que é o outro tipo de cobra más empregado¹³, cun total de 19 casos no *Cancioneiro de Xograres Galegos* sobre un total de 34. Sen embargo, se comprobámo-las proporcións, apréciase que as *cobras singulares* dos “xograres galegos”, con respecto ó total, é do 37%, fronte ó 56% que acadan as *cobras alternas* nos mesmos autores.

No que se refire ó ritmo das cantigas, as últimas investigacións a este respecto de Alexandre Ripoll (1998:40-41), que aplica métodos xenerativo-transformacionais, establecen que están marcadas pola alternancia de dous módulos rítmicos fundamentais, o anapéstico (α) e o iámbico (β).

A formulación de Ripoll atende á distribución acentual de tempos débiles (o), por norma unha sílaba átona, e fortes (ó), normalmente unha sílaba tónica. Cada un dos conxuntos inserido entre parénteses recibe o nome de pé, e a unión de varios pés conforma os módulos rítmicos. Cada módulo aparece codificado nunha fórmula identificativa, onde os números en superíndice representan os elementos elididos en función das regras categoriais, e equivalen ós hemistiquios dos versos, en tanto que unidades mínimas rítmicas¹⁴. Vexamos, xa que logo, cáles son os paradigmas rítmicos que Ripoll atribúe ás cantigas de Johan de Cangas:

	Cantiga I ¹⁵				
	a	b	b	a	C
I:	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$	β^2	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$
II:	β^2	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$
III:	β^2	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$
IV:	β^2	β^2	β^2	$\sigma\alpha^4$	$\sigma\alpha^4$

¹³ Neste sentido, o autor máis representativo deste tipo de cobras, dentro do *Cancioneiro de Xograres Galegos* é Martin Codax, que compón tódalas súas cantigas en *cobras alternas*, segundo a nosa edición. Fóra deste cancioneiro, os que máis a cultivan son Nuno Fernandez Torneol, que a emprega en catro cantigas, e Don Denis, que a utiliza en seis cantigas que demostran, desde un punto de vista rimático e textual, un coñecemento directo da produción poética de Martin Codax (cf. comentario). Con respecto a Nuno Fernandez Torneol, hai que dicir que é o único que compón unha cantiga con *cobras unisonantes* (106,8), ademais de facelo tamén en *cobras singulares*. No conxunto total da produción deste trobador rexistramos un total de oito cantigas elaboradas mediante o distico monorrítmico con refrán monóstico de rima nova.

¹⁴ Cf. Ripoll (1998:37). Cando nun verso, que en condicións normais se segmentaría en dous hemistiquios, aparece un único módulo rítmico, Ripoll fala de superhemistiquio e represéntao mediante a letra σ .

¹⁵ Estas son as equivalencias en pés das fórmulas dos módulos: $\sigma\alpha^4$, que representa á fórmula (ó ó) (o ó ó); β^2 , que sintetiza a fórmula (-ó) (o ó) (o ó) (o ó).

Cantiga II¹⁶

	a	b	a	C	C
I	$\alpha^2\beta^3$	$\beta^5\beta^3$	$\beta^5\beta^3$	$\beta^3\alpha^2$	$\alpha^3\alpha^3$
II	$\beta^3\alpha^3$	$\alpha^1\alpha^2$	$\alpha^2\alpha^1$	$\beta^3\alpha^3$	$\alpha^3\alpha^3$
III	$\beta^5\alpha^1$	$\alpha^1\alpha^2$	$\beta^3\alpha^2$	$\beta^3\alpha^3$	$\alpha^3\alpha^3$

Cantiga III¹⁷

	a	a	B
I	$\alpha^2\beta^5$	$\alpha^2\beta^5$	$\sigma\alpha^1$
II	$\alpha^3\alpha^1$	$\sigma\alpha^1$	$\sigma\alpha^1$
III	$\beta^5\alpha^1$	$\alpha^4\alpha^1$	$\sigma\alpha^1$

Das tres cantigas, a primeira é a única, por razóns de orde métrica, que non ofrece en cada un dos versos unha alternancia de ritmos iámbicos e anapésticos –a norma nas outras dúas cantigas–, áñda que si rexistra a mesma alternancia ó longo da composición, igual que nas cantigas II e III. O módulo rítmico que predomina nas tres cantigas é o anapéstico, tal como se pode comprobar nas cantigas I e III, bastante más regulares na súa ritmidade que a cantiga II, a única que posúe un refrán de dous versos, onde cada un mantén un ritmo diverso (totalmente anapéstico o primeiro; anapéstico-iámbico o segundo). O que realmente caracteriza ás tres composicións é que o refrán comanda o ritmo maioritario das cantigas. Esta circunstancia apréciasi con máis claridade na cantiga I e na cantiga III, onde o feito de que o refrán guíe o ritmo maioritario da cantiga –ritmo anapéstico– permítenos dicir que se a sintaxe e a rima contribúen a converter en exocéntrico o refrán, o ritmo e a semántica permiten liga-lo refrán ó corpo dos dísticos, volvéndoo, dalgunha maneira, endocéntrico. ¿Serve esta circunstancia rítmica para reafirma-lo papel central e a función primordial que o refrán desenvolve nas cantigas?

Xa dentro das particularidades de cada cantiga destacadámolo os seguintes feitos rítmicos:

- Na estrofa III da cantiga I vemos cómo a anomalfía acentual (predominio de rima masculina na rima *b*) non comporta unha diferenciación rítmica, xa que se encontra regularizada con respecto á segunda estrofa, o que permite, quizais, presupoñela importancia da actualización oral do texto: o ritmo –un fac-

¹⁶ Estes serían os pés dos diferentes módulos rítmicos da cantiga: $\alpha^1 = (o \ o \ \acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\alpha^2 = (o \ \acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\alpha^3 = (-\acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\beta^3 = (o \ \acute{o}) (o \ \acute{o}) (o \ \acute{o})$; $\beta^5 = (o \ \acute{o}) (o \ \acute{o})$.

¹⁷ Estas serían as correspondencias dos diversos módulos da cantiga: $\alpha^1 = (o \ o \ \acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\alpha^2 = (o \ \acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\alpha^3 = (-\acute{o}) (o \ o \ \acute{o})$; $\alpha^4 = (o \ o \ \acute{o})$; $\beta^5 = (o \ \acute{o}) (o \ \acute{o})$; $\sigma\alpha^1 = (o \ o \ \acute{o}) (o \ o \ \acute{o}) (o \ \acute{o})$.

tor prosódico— neutralizaría os aparentes casos de “desorde” e disfunción acentual e textual. Outro aspecto que sobresae nesta cantiga consiste en que a repetición de rimas na mesma posición estratéxica (estrofa IV) é marcada pola presencia diferencial dun módulo rítmico diverso, pois de anapéstico (rima *b* de II) pasa a ser iámbico (rima *b* de IV)¹⁸.

- b) A cantiga II, a pesar da súa irregularidade rítmica, ofrece interesantes tentativas de regularización a nivel paradigmático, onde o verso previo ó refrán mantién unha semellanza rítmica en toda a cantiga. Pero, sen dúbida, o máis relevante é comprobar cómo, no nivel sintagmático, os versos de rima *b* da primeira estrofa ofrecen un mesmo módulo rítmico, igual que os versos de rima *a* da segunda estrofa. Estes versos son os que participan do proceso rimático comentado más arriba e chama a atención que a repetición rimática non comporta, nos hemistiquios finais, a presencia do mesmo ritmo: os da rima *b* de I son iámbicos (β^3), mentres que os da rima *a* de II son anapésticos (α^3). Para lograr unha regularización silábico-acentual, Ripoll practica unha suxestiva síncopa de vocal protónica en 4 II. Deste modo, a nivel prosódico a forma *sospirei* convértese en *sosp'rei*, co que o hemistiquio, que nun principio era de sete sílabas, se volve de seis, medida regular dos hemistiquios maiores ó longo da cantiga¹⁹.
- c) Na cantiga III o trazo máis interesante é a repetición de módulos entre os hemistiquios do dístico da primeira estrofa, cunha orde anapéstico-iámbica, en correspondencia coa análoga escansión silábica dos versos. A segunda parella de dísticos é de ritmo totalmente anapéstico, dándose unha analoxía entre o segundo verso e o refrán, ámbolos dous superhemistiquios de ritmo anapéstico. A terceira parella volve á alternancia de módulos rítmicos, pero con inversión no primeiro verso, onde temos dous hemistiquios de ritmo iámbico-anapéstico.

Combinando consideracións rimáticas con hipóteses rítmicas e prosódicas, Ripoll propón diferentes esquemas ós que nós deseñamos para as cantigas II e III. O argumento de base de Ripoll (1998:27, 30) é que os versos destas dúas cantigas se compoñen de dous hemistiquios –agás o v. 2 II e o refrán da cantiga III, que son superhemistiquios–, polo que non se han de computar na escansión as sílabas átonas non só en final de verso, senón tamén en final de hemistiquio. Pero esta interpretación

¹⁸ Como moi ben pon de manifesto Ripoll (1998:41), “as causas destes fenómenos de alternancia, coincidencia ou simetría no ritmo, non se poden establecer por non se nos ter transmitido a melodía”.

¹⁹ No que se refire á escansión silábica dos hemistiquios, só encontrámolo-la coñecida *cesura épica* no v. 3 I. Lembremos que a cesura épica só se dá en versos decaslabos compostos por dous hemistiquios de catro e seis sílabas respectivamente. O nome do fenómeno deriva do feito de que o hemistiquio menor remata en rima femia (4'), co que, a efectos de cómputo silábico, se prescinde da sílaba que lle segue; así, a sílaba que figura en cuarta posición serve de cesura con respecto ó hemistiquio seguinte.

métrico-rimática de Ripoll non supón un afastamento substancial da nosa, que é debedora, en primeira instancia, da que estableceu Tavani no seu *RM*, nin provoca unha alteración na edición do texto. A inmediata repercusión dáse na escansión silábica, previo paso a unha posible interpretación rítmica do texto. Noutras palabras, o texto agocha diferentes escansións silábicas en función da hipótese de traballo métrico-rítmica que defendía cada estudioso en particular. Este debate vén dado pola dialéctica entre unha hipótese silábica (Tavani), fronte a unha hipótese acentual –distribución de acentos febles e fortes–, que procura ter en conta as posibles condicións de execución oral do texto, isto é, os factores que fan converxer no espacio da probable *performance* a necesaria simbiose entre o texto poético e a súa interpretación oral-musical (Ripoll)²⁰.

5.2.2. Contido

5.2.2.1. Organización retórica

As características estróficas que permitían opoñer la feitura das cantigas I e II á morfoloxía da cantiga III teñen a súa correspondencia nas peculiaridades discursivas e retóricas; de feito, como veremos, serven para diferenciar as cantigas I e II, más ricas en procedementos retóricos, fronte á cantiga III, diversa, pero non por iso simplista na súa elaboración.

Nas cantigas I e II o artellado discursivo e textual conflúe, en vectores de operatividade semántica, con certos elementos da estructura métrico-rimática, sobre todo coa elección das palabras en rima. Esta elección repercutre directamente na imbricación interestrófica que practica o autor, e que se manifesta da seguinte maneira:

- a) a ligazón interestrófica practicada mediante a repetición do sintagma *mia madre* no cuarto verso das estrofas impares e de *madre* no cuarto verso das pares converte as catro cobras da cantiga I en *capdenais*, un artificio que se insire dentro do procedemento retórico coñecido coma *repetitio*. O mesmo artificio dáse coa repetición de *pois el* en 1 III e 2 IV e de *que* no v. 2 I e III. Na cantiga II, o recurso repetitivo que destaca é o da anáfora simétrica entre

²⁰ Non é nosa a tarefa de dilucidar se a tese de Ripoll, para o caso concreto de Cangas é correcta. O obxectivo deste libro non é ese. Aínda así, queremos deixar constancia da súa interpretación, xa que permite dar un paso máis cara a unha mellor comprensión do complexo fenómeno trobadoresco. De aí que quixemos reflectir as dúas hipóteses de traballo aludidas, a silábica de Tavani e a acentual (ou silábico-acentual) de Ripoll. Só futuros estudos de especialistas en contextualización performativa –reconstrucción da probable execución oral–, permitirán comprobar a conveniencia ou non do método interpretativo de Ripoll.

o v. 4 I e III, *e dix' eu*, que converte as estrofas afectadas en *cobras capdenais*. A estrofa II desta cantiga non queda illada do proceso de concatenación discursiva, xa que o seu cuarto verso se relaciona coas estrofas I e III por medio dunha correspondencia paralelística de tipo léxico, *e dix' assi*. No fondo, este procedemento de repetición lígase co xogo de correspondencias paralelísticas que concatenan o enunciado mediante un logrado proceso de circularidade poética. Integrada dentro do fenómeno da *repetitio* temos que sinala-la presencia da *cobra capfinida* nos vv. 6 II e 1 III da cantiga II, onde se retoma o termo *fiz*.

- b) Outros artificios, que falan do desexo de concatenación, baséanse nun dobre proceso que une ou asocia o nivel rimático ó nível textual. Falamos da *repetitio* do sintagma *por mi (mui) coitado* do v. 2 das estrofas pares da cantiga I, unha *repetitio* a medio camiño entre a *palabra rima imperfecta* e a *palabra volta*. Sen embargo, o feito de que se dea a repetición no mesmo lugar estratéxico inclina a balanza cara ó primeiro dos artificios. A relación que institúen a rima e o artificio retórico permítenos dicir que estamos ante o feito textual esencial da cantiga: a coita do amigo por ela. Esta afirmación encontra apoio argumental na asociación entre *coitada* e *coitado* da estrofa IV, por medio dunha rima derivativa de tipo gramatical, ou *annominatio*. Repárese no feito de que esta asociación polariza a parella esencial da ficción poética da cantiga e achega a conclusión final: a inevitabilidade da coita para os dous namorados. Na mesma cantiga, outra rima derivada pon en relación o v. 1 III, *ventura*, co v. 4 de IV, *ben aventurada*. Na cantiga II obsérvase o mesmo fenómeno de imbricación rimática e textual na repetición do rimante *ben*, nos vv. 2 e 6 III, que, de novo, está a cabalo entre dous artificios, o da *palabra volta* e o da *palabra equívoca*²¹. Sen embargo, o feito de que a repetición se atope na mesma estrofa, en perfecta correspondencia coa repetición de rimas, fainos considerar como más pertinente a súa condición de *palabra equívoca*. Sen dúbida, a intencionalidade do autor, con esta repetición, era procurar un peche perfecto para a súa cantiga baixo a forma dunha antítese actitudinal.

²¹ A *palabra volta* consiste na repetición dunha palabra en posición de rima non simétrica estructuralmente (cf. Fidalgo, 1997:256, n. 13, onde se dá unha definición do *mot-tornat* na lírica occitana), mentres que a *palabra equívoca* é a repetición dun mesmo significante con distintos significados ou, como a definen as *Leys d' Amors*: “Equivocz es un meteys motz / Engals e d' accens et de votz / Que divers significatz pauza” (Anglade, 1971:115; véxase tamén Fidalgo, 1997:255). As dúas etiquetas, para o caso que comentamos, serían dalgunha maneira acertadas, segundo o concepto que se xulgue prioritario. En función da cadea sintagmática, que é a que concreta a categoría morfolóxica e semántica de *ben*, sería lexítimo falar de *palabra equívoca*, xa que non son o mesmo *quería gran ben* (v. 2 III) e *nunca lhí fiz ben* (v. 6 III); en función únicamente da situación rimática, que neutraliza a caracterización morfolóxica e semántica, poderíamos falar de *palabra volta*. A pesar desta coincidencia, non podemos caer no erro de equipara-los dous procedementos, xa que son realidades diversas, conexas coma neste caso, pero que as máis das veces diverxen.

A cantiga III, ó revés do que nas dúas cantigas anteriores, reflicte neste aspecto unha feitura menos elaborada e rica en artifícios repetitivos, xa que non se contempla a repetición de rimantes. Aínda así, exhibense algunas analogías con respecto ás cantigas I e II, coma o gusto polos procedementos anafóricos, que desembocan, igual que naquelas cantigas, na presencia de *cobras capdenais*. En efecto, como se pode observar, as estrofas I e II aparecen ligadas por medio do segundo verso, onde asistimos á repetición de *id'*.

- c) Redundando nesta liña de artifícios discursivos hai que sinala-lo papel que xogan no cancioneiro de Johan de Cangas as correspondencias paralelísticas. De feito, este procedemento marca o desenvolvemento da información poética nas tres cantigas. Non estamos diante dun paralelismo de tipo literal, pois o texto progresá e achega unha nova información, por mínima que sexa, en cada unha das estrofas, no que constitúe un diálogo unimembre da voz poética coa *madre* nas cantigas I e II e co *amigo* na cantiga III. En certo modo, é posible establecer unha *gradatio* entre as tres cantigas, pois a cantiga I configúrase como a más rica en información, mentres que as outras dúas decrecen na riqueza informativa, sendo a terceira a más reiterativa.

Na cantiga I, na primeira estrofa, que serve de preámbulo, dán森os a coñecer tres aspectos esenciais: o nome do santuario (v. 1), a acción do amigo (*seer migo*), que se sitúa nun presente sempre revivido (*oje*), e un desexo, solicitado mediante un rogo (vv. 4-5), ó interlocutor do suxeito lírico, coñecido tan só no verso previo ó refrán, a *madre*. A segunda estrofa introduce novos datos: sabemos por qué a amiga está segura de que o seu amigo *oj' ouver' a seer migo*, e isto porque lle chegou o *seu mandado* (v. 3). A terceira estrofa non é más ca unha ampliación explicativa interesante dos motivos da *coita* do amigo indicada no v. 2 II, mentres que a cuarta estrofa asume o papel de conclusión da historia, a reciprocidade da coita. A correspondencia paralelística que serve para concatenar todo o texto é a dos vv. 2 II, 2-3 III, 2 IV, de tipo literal entre 2 II e 2 IV (no fondo unha *palabra rima imperfecta*), e de tipo semántico todo o conxunto: a expresión da coita do amigo. A correspondencia paralelística do cuarto verso de tódalas estrofas (*capdenais*) é importante porque estamos diante dunha das posicións nucleares da cantiga, o verso previo ó refrán. A súa natureza asegura a endocentricidade do refrán e apoia a circularidade que procura o efecto poético do refrán, que condensa e resume en si mesmo a ficción poética da cantiga: os desexos do suxeito lírico de vencer un obstáculo –a *madre*– para así poder ve-lo seu namorado. Estamos, polo tanto, ante un texto que combina de maneira perfecta a concatenación estrófica mediante artifícios retóricos e a concesión progresiva da nova información, necesaria para capta-la forza lírica do refrán.

A cantiga II, como sinalabamos, é menos progresiva no achegamento de información, xa que os feitos esenciais figuran condensados na primeira estrofa. O discurso oriéntase desde un tempo presente –cada unha das actualizacións da cantiga–

e consiste nunha narración a un interlocutor presente no espacio da enunciación (*madr'*) sobre feitos que sucederon nun tempo pasado non determinado (v. 1). O verbo que polariza este tempo pasado é de movemento (*fui eu*) e o obxectivo do mesmo é coñecido e concreto (*a San Momed'*). O encabalgamento abrupto, que rompe a unidade do v. 1, segue orientando a acción do suxeito lírico no pasado (*cuidei*), e precisa do v. 2, onde se completa a información do verbo de pensamento por medio dun verbo de movemento (*veess'*), que se atribúe a un novo personaxe da ficción (*o meu amigo*), non realizado e que serve para desmenti-la efectividade semántica do *cuidei* do v. 1 (*e non foi i*); o v. 3 introduce o estado de ánimo do suxeito lírico, como consecuencia das accións manifestadas nos dous versos anteriores. O v. 4, coa introducción dun *verbum dicendi*, rompe o modelo verbal do discurso e a súa función comunicativa: dunha narración vehiculada por un diálogo unimembre pásase a unha actualización lírica do pasado mediante un monólogo en tempo presente. O emprego do *verbum dicendi* garante a endocentricidade do refrán (vv. 5-6 de cada estrofa), que polarizará toda a composición ó asumir en si mesmo a clave da ficción poética.

As restantes estrofas, no fondo, non son máis ca repeticións con lixeiros cambios do que se achega na estrofa I. Todo elaborado a través dun estreito sistema de correspondencias paralelísticas, algunas de tipo literal (entre os vv. 1-2, 4 de toda a cantiga), outras de tipo semántico (por exemplo, v. 3 I co primeiro hemistiquio do v. 4 II e 3 III).

Na cantiga III, a pesar de que está elaborada en dísticos monorrímos con refrán, base das cantigas paralelísticas literais con ou sen leixa-prén, Johan de Cangas non opta pola repetición exacta dos versos, senón que prefire desenvolve-lo seu discurso dunha maneira repetitiva, pero progresiva na evolución do concepto expresado. A guía conceptual, como é lóxico, é a primeira estrofa. Nela, a amiga, en función da actitude sentimental manifestada polo amigo (v. 1), suxire, mediante un estilo de tipo imperativo, ó seu amigo a necesidade de que realice unha acción de movemento coa finalidade de que a vexa (v. 2). No primeiro verso da estrofa II sabémo-la causa dese desprazamento e que representa, dunha maneira implícita, un obstáculo ou un impedimento. O segundo verso, máis explícito no concepto expresado (*aver lezer comigo*), amplía a información semántica do v. 2 II. A derradeira estrofa non é máis ca un peche reiterativo do expresado, pero máis preciso, xa que indica ás claras unha correspondencia sentimental. O último verso deste dístico introduce o elemento divino como mediador da relación amorosa. O refrán –ó revés do que acontecía nas cantigas I e II– amósase exocéntrico desde un punto de vista sintáctico, aínda que o ritmo, como tivemos ocasión de comentar, e o concepto temático serven para garantí-la súa endocentricidade.

5.2.2.2. Elaboración temática e textual.

San Momede do Mar²², o santuario das cantigas de Johan de Cangas, convértese no elemento vertebrador que confire unidade ó cancioneiro do xograr. As tres cantigas inscriben as súas historias, xa desde os primeiros versos, arredor deste santuario, coa procura de debuxa-los contornos do motivo poético do encontro dos namorados e das diversas circunstancias que o posibilitan ou o impiden. Aí reside a verdadeira unidade das cantigas de Johan de Cangas, aí repousa ese concepto de ciclo que defendiamos na Introducción. Sen embargo, cada cantiga ancora a súa potencialidade poética nunha selección textual determinada, de tal xeito que é posible relacionar cada unha das cantigas de Johan de Cangas con outras do vasto corpus das cantigas de amigo e de amor.

O prisma poético aglutinante, o *encontro nun santuario*, permite a converxencia dos diferentes motivos temáticos que constrúen o universo poético das tres cantigas. A pesar de que a propia estratexia discursiva deseñada polo autor permite contrapôñelas cantigas I e II –diálogos unimembres coa *madre*– á cantiga III –diálogo unimembre co *amigo*–, en función da força vertebradora do prisma, debullarémo-lo tratamento temático das cantigas de Johan de Cangas atendendo á caracterización motivolóxica e textual do *encontro dos namorados nun santuario*. En síntese, os motivos que se desglosan do cancioneiro de Johan de Cangas serán estudiados baixo os seguintes epígrafes:

- Proxectos e frustracións do encontro: *ir, veer, falar, o mandado*.
- Obstáculos e intermediarios: a *madre* e a divindade (*Deus* e San Momede).
- Sintomatoloxía amorosa e código cortés.

5.2.2.2.1. Proxectos e frustracións do encontro: *ir, veer, falar, o mandado*

Como puidemos comprobar na Introducción, as *cantigas de santuario* adquieren a súa especial fisionomía por medio dunha serie de accións verbais que denotan unha actividade xerada polos verbos *ir* e *vīr*, sobre todo, e polos verbos que simbolizan a realización ou non do proxecto do encontro: (*non*) *veer* e (*non*) *falar*²³, principalmen-

²² O santuario coñeceríase coma San Momede (cf. apartado 2.3. para a súa localización); o nome de San Momede do Mar aparece só no v. 1 da estrofa III da terceira cantiga. O cualificativo débese más ben a necesidades rimáticas (rima con *aguisar*), igual que na cantiga II, onde as *ribeiras do mar* (v. 3 II) rima con *falar* (v. 2 II). A suxestiva presencia do *mar* non conduce á configuración dunha *mariña* (cf. Introducción, apartado 1.1, para unha definición desta “modalidade” llerica), xa que *ribeiras do mar* non é más ca unha perifrase topográfica, provocada por razóns rimáticas, do santuario das cantigas de Johan de Cangas. Para un comentario do sintagma *ribeiras do mar*, véxase o dito na nota ó v. 9 da cantiga II.

²³ Como se explicará no apartado dedicado á sintomatoloxía amorosa e ó servizo amoroso, o *non falar* non comporta de maneira inequívoca un *non ver*, xa que son frecuentes os textos nos que conflúen

te (cf. Apéndice I). As cantigas de Johan de Cangas cumpren perfectamente este criterio; de feito, nos tres textos encontrámonos cos indicadores principais: *seer* (v. 3 I da cantiga I; v. 2 I da cantiga II); *ir* (refrán da cantiga I; vv. 1 I, II da cantiga II; vv. 2 I, 2 II da cantiga III); *veer* (refrán da cantiga I; vv. 1 II, 2 III da cantiga II); *chegoum'... seu mandado* (v. 3 II da cantiga I); *vñr* (v. 2 I, 5 da cantiga II); *falar* (v. 2 II da cantiga II; v. 1 II da cantiga III –variante *dizer-*); *fazer oraçon* (v. 1 III da cantiga II).

O íncipit das cantigas é o elemento clave que servía para capta-la atención do público e situa-lo seu horizonte de expectativas na tipoloxía textual xerada polas *cantigas de santuario*. A este respecto, serve de apoio o feito de que case a práctica totalidade das *cantigas de santuario* (cf. Apéndice I) introduce na primeira estrofa a referencia ó santuario: 24 cantigas no íncipit, 6 no segundo verso, 2 no terceiro e 12 no refrán, o que fornece un total de 44 cantigas sobre 53 que orientan os seus textos, xa nos primeiros versos, cara a unha historia de encontro / desencontro nun santuario.

A importancia do íncipit destaca cando os lazos de comparación co resto do corpus non achegan un elevado número de semellanzas textuais, o que pode significa-la presencia do fenómeno da intertextualidade. Isto é o que acontece coa cantiga II de Johan de Cangas. En efecto, só encontramos dous íncipits coa mesma evocación da acción de movemento situada nun tempo pasado (*Fui eu*) contada pola voz poética a unha *madre-confidente*: *Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo* (Johan de Requeixo, 67,4) e *Fui oj' eu, madre, veer meu amigo* (Juão Bolseiro, 85,10).

Se tivesemos que cingui-la textualidade ós elementos configuradores (*Fui eu + madre + santuario*) do desenvolvemento do motivo do encontro arredor dun santuario, só o íncipit de Johan de Requeixo sería pertinente. Sen embargo, é posible atopar interesantes analoxías nas *cantigas de santuario* de Johan Servando –aínda que o interlocutor non sexa a *madre*: *Fui eu a San Servando por veer meu amigo* (77,13) e *Quand' eu a San Servando fui un dia d' aqui* (77,20)²⁴ e de Afonso Lopez de Baian, *Fui eu, fremosa, fazer oraçon* (6,4). Os inicios son análogos. O suspense está garantido. Unicamente sabemos que as protagonistas foron ó santuario para ve-lo amigo. Ignórase se o encontro foi positivo ou negativo; niso consistirá o desenvolvemento da historia.

Pero é posible profundar máis nas relacións que se establecen entre as cantigas das que xa contemplámolo-a súa incidencia incipitaria, isto é, entre as composicións de Johan de Requeixo (67,4), Johan Servando (77,13) e Johan de Cangas. Vexamos simplemente as primeiras estrofas das cantigas dos dous primeiros autores:

un *ver* e un *non falar*. A causa é que o *falar* adquire a súa força poética en tanto que motivo relacionado coa recompensa do servizio amoroso.

²⁴ Repárese na gran semellanza que ofrece este íncipit con respecto ó primeiro verso da segunda estrofa da cantiga que estamos comentando.

Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo
e venho d' el namorada por quanto **falou comigo**,
ca mi jrou que morria
por mi; tal ben mi queria!
(Johan de Requeixo, 67,4 vv. 1-4 I)

Fui eu a San Servando por veer meu amigo
e non o vi na ermida, **nen falou el comigo**,
namorada!

(Johan Servando, 77,13 vv. 1-3 I)

Se temos en conta que, segundo Meneghetti (1984:124), os íncipits constitúen o caso más sinxelo de toma intertextual, a similitude textual entre os que presentamos permite a hipótese dunha relación poética entre Johan de Requeixo, Johan Servando e Johan de Cangas.

As analoxías co texto de Cangas son certamente importantes, e os cambios proceden da situación temática que describen, unha circunstancia que incide directamente na fenomenoloxía da intertextualidade: diversa descripción, diferente perspectiva, todo en beneficio dunha dialéctica sobre unha mesma textualidade e un mesmo mundo poético. O texto de Cangas adopta unha forma más elaborada, o tetrástico, pero recorre á mesma disposición retórica do seu discurso: a correspondencia paralelística reiterativa. Se o íncipit de Johan de Cangas é análogo ó de Requeixo, como xa se sinalou, a perspectiva actancial, pola contra, coincidirá coa de Johan Servando; así, a vitalidade e a consumación do encontro que se dan en Requeixo son transformadas, por negación (*non falou, non o vi*, en Servando; *non foi i, non vi, i non ven, con que quisera falar*, en Cangas), nun encontro frustrado, nun desencontro, nunha ausencia continuada do amigo, nun desexo sempre insatisfeito: *non ver* o ser querido, en Johan Servando e Johan de Cangas, comporta un *non falar*.

Das tres cantigas de Johan de Cangas, a II é a que mellor conecta o seu íncipit coa textualidade das *cantigas de santuario*. Non acontece o mesmo coas outras dúas composicións. Aínda así, a cantiga III, na que cambia o interlocutor do discurso da amiga, xa que o destinatario da mensaxe é o propio amigo²⁵, encontra un eco relativamente directo só no da cantiga de Bernal de Bonaval *Poys mi dizedes, amigo, ca*

²⁵ Segundo D'Heur (1975:348), son setenta as cantigas nas que a amiga se dirixe ó amigo. Sen embargo, a nosa lectura, de ser correcta, achega os seguintes números: 70 cantigas nas que a amiga se dirixe a un amigo –diálogo unimembre– no íncipit; 10 no segundo verso da cantiga e 6 cantigas que conteñen a interpelación ó amigo no refrán.

mi queredes vós melhor (22,13), que serve de preámbulo a unha historia de separación focalizada arredor do motivo da partida. É posible atopar outras analogías en Johan Airas, *Amigas, o que mi quer ben* (63,10) ou en Johan Baveca, *Madr', o que sey que mi quer mui gran ben* (64,14), por citar unicamente os máis achegados ó íncipit de Johan de Cangas.

Se collemos agora como núcleo de comparación as dúas primeiras cantigas de Johan de Cangas e a estratexia discursiva que ofrecen, *VEER + SANTUARIO + MADRE* (INTERLOCUTOR), unha lectura atenta do corpus demostra que son unicamente 12 *cantigas de santuario* as que reflecten unha mesma estratexia: 11,10; 14,3; 58,1; 67,1; 67,3; 67,4; 77,3; 77,4; 77,17; 77,19; 77,21 e 95,10. Case que por lóxica, a estructura dáse, sobre todo, en autores integrados no *Cancioneiro de Xograres Galegos*: Golparro, Requeixo, Servando, Padrozelo, ademais, por suposto, do propio Johan de Cangas. Dos diferentes autores que asocian *veer* e *falar* como claves verbais do motivo temático do encontro nun santuario recóllese de novo unha asociación entre Requeixo (67,1; 67,4), Servando (77,3) e Johan de Cangas (cantiga II).

Unha relación de perspectivas une a cantiga I á III fronte á cantiga II, xa que as dúas primeiras focalizan o seu tratamento temático nun proxecto de encontro deseñado, mentres que a cantiga II, como tivemos ocasión de comentar, conforma o motivo do encontro frustrado. As cantigas I e III, como veremos más adiante, concretan o proxecto do encontro arredor do motivo do *mandado*. A principal diferencia vén dada polo motivo do obstáculo, pois se na cantiga I esta función poética é desenvolvida pola *madre*, na cantiga III o obstáculo figura indeterminado e dáse coma implícito.

A efectividade poética das accións verbais sinaladas por *ir* e *veer* constitúe o eixo central das tres *cantigas de santuario* de Johan de Cangas. O verbo *ir* representa esa impaciencia, esas ganas de sacia-lo desexo amoroso. Representa tamén a reivindicación dunha amiga activa, en constante movemento, a pesar dos diferentes obstáculos que ten que vencer. Pola súa banda, *veer* convértese, na ficción poética trobadoresca, nun dos más recorrentes pola súa expresividade poética e pola súa rendibilidade poemática. Xorde cando o trobador revela que o *amor-coita* lle chegou ó *veer* a súa *senhor*; aparece cando é preciso reclamar algún *ben*, algunha recompensa, *veer a senhor* pode ser suficiente; por iso, quizais por reverso situacional, por dialoxía, o *veer* é o motor da relación dos namorados na cantiga de amigo, onde se ergue cunha forza inusitada para caracteriza-lo *encontro dos namorados nun santuario*.

Pero o encontro non obedece a coincidencias –ou, polo menos, non sempre–, pois os namorados poden proxecta-lo mediante un *mandado*, tal como acontece na cantiga I (v. 3 II) e na cantiga III (toda ela un *mandado*). O *mandado*, sen embargo,

non é específico da cantiga de santuario²⁶, xa que a súa potencialidade poética xermola, sobre todo, cando se integra no motivo temático da *partida*, ben baixo a perspectiva de que o amigo marchou sen o *mandado* da amiga, un acto considerado des cortés, coma no seguinte texto:

Porque se foi d' aqui meu amigo
sen meu **mandado** e non mi-o fez saber,
quand' el veer por falar comigo,
assanhar-m' ei e farei-lh' entender
que outra vez non se vaia d' aqui
per nulha ren sen mandado de mi.
(Fernan Froiaz, 42,3 vv. 1-6 I)²⁷

ben baixo a perspectiva de que se foi co *mandado* da amiga, pero que se sae do pactado nel, coma na cantiga seguinte:

Amigu', e non vos nembrades
de mi e torto fazedes,
mais nunca per mi creades,
se mui cedo non veedes
ca sodes mal conselhado
de mi sair de mandado.
(Fernan Fernandez Cogominho, 40,3 vv. 1-6 I)²⁸

ou ben baixo a visión de que o amigo, que marchou, *envia mandado* –ou non– para anuncia-lo seu retorno, coma en:

Que muit' a ja que **nom vejo**
mandado do meu amigo;
pero, amiga, pos migo

²⁶ Na táboa dos motivos das *cantigas de santuario* (cf. Apéndice I) apréciase claramente que o *mandado* (e variantes) non é específico destas cantigas, xa que se dá tan só en 15 composicións. Si pode aparecer de maneira implícita a través doutros verbos, como, por exemplo, na cantiga II de Johan de Cangas, onde *o me cuidei / que veess' o meu amigo* (vv. 1-2 I), semella aludir, indirectamente, a unha cita certada que non fructificou. Sen embargo, de cara á elaboración do motivo tivemos en conta a expresa apariación do termo, ou no seu defecto a do verbo, *mandar*.

²⁷ Outras cantigas nas que se dá a mesma dialéctica son as 64,3; 81,20; 86,4; 95,6; 112,2 e 122,1

²⁸ Nas cantigas 60,9, 77,7 e 122,5, encontrámonos coa mesma temática.

bem aqui u mh ora sejo
que logo m' enviaria
mandad' ou s' ar tornaria.
(Don Denis, 25,95 vv. 1-6 I)²⁹

Enviou-mi seu mandado
dizer, qual eu creo ben,
ca non ven por al, coytado,
de tan longi com' el ven,
ay dona', lo meu amigo
[senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo].

(Gonçal' Eanes do Vinhal, 60,15 vv. 1-8 II)³⁰

O que realmente interesa para a funcionalidade do motivo do encontro –ligado ó da *partida* do amigo, que se dá sempre por realizada– é o valor expresivo da acción verbal que caracteriza o *mandado*: *oir*, *dizer*, *sair de*, *enviar*, *atender*, etc... A través dela o *mandado* convértese nun xerador de situacóns temáticas en función, precisamente, do núcleo esencial da cantiga que se queira poñer de relevo: a concordia, a discordia, a esperanza, a incertidume, o desexo, etc.

Se nos cinguimos á cantiga I de Johan de Cangas, ó tipo de diálogo que instaura (unimembre), ós actantes que presenta (a *madre* e o amigo), veremos que a confluencia dos seus trazos se dá en poucos textos. En concreto, se a nosa lectura é acertada, só unha cantiga ofrece o mesmo diálogo da protagonista cunha *madre* –aquí confidente– sobre o desexo de encontrarse co amigo no santuario de Faro, do que lle chega o *mandado*,

Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu amigo,
que verrá en romaria a Far' e veer-s' á migo

Atende-lo quer' eu, madre, pois m' enviou seu mandado,
ca mi diss' o mandadeiro que é **por mi mui coitado**
(Johan de Requeixo 67,3 vv. 1-2 I, II)

²⁹ Relacionados coa dialéctica deste texto témo-las cantigas 72,1; 79,2; 79,21; 112,1; 120,53; 150,2 e 154,1.

³⁰ Nas cantigas 22,9; 25,19; 81,6; 91,4; 92,4; 93,3; 107,4; 110,2; 113,1; 134,8 e 155,9, dáse unha temática análoga á exemplificada.

O artellado temático-textual das restantes *cantigas de santuario* que conteñen o motivo do *mandado* (22,7; 67,2; 67,3; 77,7; 77,13; 91,4; 93,5; 93,8; 110,2; 122,1; 122,5) reflicte, a grandes trazos, a mesma estratexia que a cantiga I de Johan de Cangas: o *mandado*, se é efectivo –ou prevese a súa efectividade–, anuncia non só a presencia do amigo no santuario, senón que tamén constitúe unha invitación para que a amiga vaia encontrarse con el (67,3; 91,4; 93,8; 110,2). Se non é efectivo, o *mandado* incide na frustración do encontro (22,7; 77,7; 77,13; 93,5). Destas perspectivas temáticas temos que excluí-las cantigas de Johan de Requeixo (67,2) e Pero de Bardia (122,1), onde a autora do *mandado* é a propia amiga e, como veremos, conflúen coa cantiga III de Johan de Cangas. Do mesmo xeito, a outra cantiga de Pero de Bardia (122,5) débese aliñar fóra destes grupos, pois a que se sae voluntariamente do *mandado* é a amiga, que deste xeito proxecta vingarse do seu amigo.

Na cantiga III de Johan de Cangas asistimos a un interesante xogo de persuasión da amiga que –a medio camiño entre a invitación e a obriga– lle di ó seu amigo que vaia a San Momedé para encontrarse con ela (*veerm' edes*, v. 2 I). A cantiga, mediante esta cita concertada, convértese toda ela nun verdadeiro *mandado*. Unha invitación que, en función da asociación entre *veer* (v. 2 I) e *aver lezer* (v. 2 II), ha de ser contemplada desde o prisma dos motivos da correspondencia amorosa e da recompensa do servicio amoroso do amigo. Son escasos os textos con esta caracterización temática; por iso, non deixa de ser chamativo o seguinte texto:

Id' oj', ai meu amigo, led' a San Salvador;
eu vosco irei leda, e, pois eu vosco fôr,
mui leda irei, amigo,
e vós ledo comigo.

(Martin de Padrozelos 95,8 vv. 1-4 I)

onde nos encontramos coa mesma invitación, coa mesma “recompensa”, aquí agochada baixo a expresión *eu vosco irei leda*. Se ben nas restantes estrofas Padrozelos introduce o motivo da *garda*, o certo é que a actitude da amiga é a de desafío e de seguridade na ledicia que vai dar e que lle será dada. A amiga de Johan de Cangas é menos eufórica, a súa visión –ó revés que en Padrozelos, que priorizaba o sentimento da amiga– responde ós desexos de que o seu amigo a vexa e teña *lezer* con ela. A amiga de Cangas prioriza o sentimento do amigo. Unha invitación semellante encontrámola nunha cantiga de Pero de Bardia (122,1 vv. 1-8 II), onde a amiga manifesta que enviará un *mandado* ó seu amigo, para que se encontre con ela na ermida de Santa Marta:

Enviar quer' eu, velida,
a meu amigo que seja
en Santa Marta na ermida
migo led' e i mi veja,
se quiser, e, se non, ande
sanhud' e non mi-o demande;
quant' el quiser atant' ande
sanhud' e non mi-o demande.

A invitación da amiga faise desde a mesma óptica que a de Johan de Cangas: satisface-los desexos do amigo para así solventa-lo enfado do *sanhud*o (ledicia de novo unida á visión). Nunha cantiga de Don Denis (25,52 vv. 4-6 I), a amiga expréssalle ó seu namorado que a mellor solución para el é vivir preto dela:

e por esto mórade,
amigo, u mi possades
falar, e me vejades.

Trátase tamén dunha invitación, e de novo situada na óptica da correspondencia amorosa ó concede-lo permiso para que lle poida falar e a veva. A mesma textualidade encontrámola no xograr Johan de Requeixo (67,2, vv. 4-6 I):

que veesse falar migo
ali u sempre queria
falar migu' e non podia.

onde a amiga, por medio dunha amiga-confidente, quere invita-lo seu amigo a que fale con ela. Dáse un interesante contraste dialéctico con respecto á cantiga de Johan de Cangas, que será analizado no epígrafe dedicado á sintomatoloxía amorosa e ó código cortés.

5.2.2.2.2. Obstáculos e intermediarios: a *madre* e a divindade (*Deus* e *San Momed*)

Os proxectos dos namorados para encontrárense poden chocar coa actividade que desenvolven certos personaxes secundarios da ficción poética trobadoresca, secundarios pero enormemente importantes, xa que asumen a función de obstáculo ou de intermediario para a concordia da relación amorosa. Isto é o que acontece nas cantigas de Johan de Cangas, onde a *madre* (cantiga I) e os elementos divinos, *San Momed* e *Deus* (nas cantigas II e III, respectivamente), adquieren ese papel de forzas capaces de favorecer ou obstaculiza-los desexos que teñen os namorados de *veerse*.

As cantigas I e II de Johan de Cangas, como xa se adiantou, consisten nun diálogo unimembre da *amiga coa madre*, e diferéncianse pola función actancial que se lle atribúe á *madre*. Se na cantiga I a *madre* se pode definir como obstáculo, na cantiga II adquire un carácter totalmente pasivo ó converterse nunha *madre-amiga* que recibe as confidencias do suxeito lírico³¹. Como indicabamos con anterioridade, son unicamente 12 –sen conta-las dúas de Johan de Cangas–, sobre un total de 89, as *cantigas de santuario* que consisten nun diálogo unimembre coa *madre*, ben obstáculo, ben confidente. Isto incide, en certo modo, igual que co *mandado*, en que non é un motivo tan importante como nun principio se podería pensar. E é que o motivo da *madre*, sobre todo o da *madre-obstáculo*, garante a súa operatividade poética ligada directamente ó motivo do *encontro dos namorados*, sen a especificación topónímica que confire o espacio sagrado nas *cantigas de santuario*.

Sen embargo, a organización temática e textual de *En San Momed', u sabedes* parte, precisamente, do motivo central deste tipo de cantigas: o rogo da voz poética a unha *madre-obstáculo* para que a deixe *ir veer* o seu namorado. Tomemos como referente comparativo inicial unha cantiga de Afonso Mendez de Besteiro (7,7 1-6 I):

Mia madre, venho-vos rogar,
como roga filh' a senhor:
o que morre por mi d' amor
leixade-m' ir co[n] el falar;
quanta coita el sigo ten
sei que toda lhi por mi ven.

³¹ Segundo as estatísticas de D'Heur (1975:388-389), son 89 as cantigas nas que a amiga se dirixe directamente á *madre*, e que se corresponden á obra de 42 autores. Desas 89 *cantigas de madre*, tal como as definiu Juárez Blanquer (1978), 47 corresponden á tipoloxía da *madre-obstáculo* (cantiga I de Johan de Cangas) e 42 á tipoloxía da *madre-confidente* (cantiga II de Johan de Cangas). Dos 42 trobadores / xograres que a empregaron, 17 forman parte do *Cancioneiro de Xograres Galegos* identificado por Oliveira (1994) (Bonaval, Servando, Zorro, Bolseiro, Meogo, Caldas, Armea, Sevilha, Baveca, Calvo, Padrozelos, Lopo, Golparro, Cangas, Ginzo, Codax, Requeixo). Sen dúbida, unha alta proporción, se consideramos que este cancioneiro se compón de 28 xograres. Dos restantes autores, o máis antigo parece ser Fernan Rodriguez de Calheiros, que desenvolveu a súa actividade poética a partir da segunda década do século XIII na corte señorial dos Sousa. Logo vén un nutrido grupo de trobadores activos aproximadamente entre 1240 e 1270, en contacto coa corte de Fernando III e coa do seu fillo Alfonso X, en estreita relación coas campañas bélicas da Reconquista: Pero da Ponte, Torneol, Burgalés, Carpancho, Camanez, Ulhoa, Baian, Coelho e Besteiro. Estes dous últimos autores puideron se-la clave introductory do motivo en Portugal, onde só Cogominho, Aboim, Sandeu, en tempos de Afonso III, e Elvas e Ulveira, en tempos de Don Denis, cultivaron o tema, ademais do propio Don Denis. Estevan Reimondo, vinculado á corte de Afonso III, pudo coñecer-lo motivo na corte de Alfonso X, a partir de 1269, onde accedería tamén, por medio de Cerveri de Girona, á técnica da balada provenzal. A cabalo entre o reinado de Alfonso X e o do seu fillo Sancho IV, encóntranse Roi Fernandiz, Johan Airas, Airas Nunez e Portocarreiro. Unicamente tres autores son imposibles de ubicar nunha corte concreta: Solaz, Garcia Soarez e Calvelo. O diálogo unimembre da amiga cunha *madre xermola*, polo tanto, na corte de Fernando III e nos comezos do reinado de Alfonso X. Podemos dicir, sen dúbida, que é un tema “castelán”, polo ámbio corte-sán dos autores coñecidos, e “galego” pola orixe da meirande parte deles.

Dáse un mesmo contexto temático e unha mesma estratexia discursiva de rogo, de concesión dun desexo imperativo: *leixade-m' ir co[n] el falar*³². En Johan de Cangas o rogo non é un simple enunciado máis, xa que, ó converterse en refrán (*leixedesmio ir veer*), a súa forza repetitiva nuclea toda a cantiga. O cambio de *falar* por *veer* non importa neste caso, xa que as dúas accións verbais son sinónimas en tanto que esenciais na conformación do motivo do encontro dos namorados. Noutra cantiga de Estevan Fernandiz d' Elvas (33,6 vv. 1-6 II) encontramos un idéntico correlato textual coa mesma función discursiva de rogo:

Por Deus vos rogo, mha madre, perdom
que mh o leyxedes húa vez veer,
ca lhi quer' eu húa cousa dizer
per que guerrá, se me vir; e se non,
que me que[i]ra [ja mal: mal me farey
parecer e desensandece-l'-ey].

ou en Martin de Caldas, que xa desde o íncipit orienta a cantiga cara ó tipo de acción que describimos: “**Madr' e senhor, leixade-m' ir veer** / aquel que eu por mi mal dia vi” (92,3 vv. 1-2 I).

O rogo, verdadeira forza motriz das accións presentes neste tipo de cantigas, figura, coa mesma funcionalidade e textualidade, nas cantigas de amor, o que de por si é suxestivo e vén confirmar que os estilemas de amor son comúns en moitos casos á cantiga de amigo e á cantiga de amor. Así o reflecten este par de versos dunha cantiga de amor de Bernal de Bonaval (22,4 vv. 7-8 II):

Deus, meu Senhor, se lhi prouguer,
mh-a leix' ant' unha vez veer

ou estes outros dunha cantiga de Don Denis (25,100 vv. 5-6):

rogu' eu a Deus que end' a o poder,
que mh a leixe, se lhi prouguer, veer

ou aínda estes de Vasco Fernandez Praga de Sandin (151,19 vv. 4-6 III):

o mais que eu poder' rogar,
a Deus **que el mi-a leix(e) oür**
falar e mi-a leixe veer;

³² Cf. nota ó v. 5 da cantiga I.

onde se pode ver que o destinatario do “rogo” é *Deus*, sempre solicitado como intermediario, mentres que na cantiga de amigo esta función actancial pasa a ser desenvolvida, normalmente, pola *madr' e señor*. O cambio na marca xenérica do discurso non altera a súa funcionalidade poética. De feito, este tipo de textualidade aparece nas cantigas de amigo ligada sempre a contextos temáticos onde a *madre*, como na cantiga de Johan de Cangas e nas cantigas exemplificadas arriba, constitúe un obstáculo para a relación amorosa. A *madre-obstáculo* é deseñada actancialmente coma unha personaxe autoritario, que impide á protagonista encontrarse co seu namorado:

Gran sazon á que me serviu
e non mi-o leixastes veer
e veeron-mi ora dizer
ca morre, por que me non viu,
e, se assi morrer por mi,
ai, madre, perderei eu i.

(Johan Soarez Coelho, 79,3 vv. 1-6 II)

porque a retén:

Tanto sey eu de mi parte quanto do meu coraçon,
ca **me ten mha madre presa** e, mentr' eu en sa prison
for, **non veerey meu amigo.**

(Airas Carpancho, 11,13 vv. 1-3 I)

e a quen a protagonista lle ten que pedir permiso para poder ve-lo namorado, como na cantiga de Johan Servando (77,4 1-5 I):

A San Servand', u ora van todas orar,
madre velida; por Deus **vin vo-lo roguar,**
que me leixedes alá ir,
a San Servand', e, se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir.

e poder así consuma-lo motivo do encontro dos namorados nun santuario, como na cantiga de Johan de Cangas³³. Temática que nos permite unir, a modo de hipótese

³³ Da análise efectuada reflíctese que das 12 cantigas –sen conta-las dúas de Johan de Cangas– que centran o motivo do encontro arredor dun santuario, oito contan cunha *madre-obstáculo* (77,3; 77,4; 77,17; 77,19; 77,21; 58,1; 67,1; 11,10) e cinco cunha madre co papel de confidente (14,3; 95,9; 95,10; 67,3; 67,4).

poética, no espacio do espectáculo trobadoresco, a Johan Servando e Johan de Requeixo con Johan de Cangas.

Das diferentes cantigas que xiran arredor do encontro nun santuario, algunas contan coa presentación de accións de índole “relixiosa”, tipo *fazer oraçon, candeas queimar*, o que podería dar lugar, como suxire Portas Ferro (1998:126), a unha sacramentalización do amor. Se na primeira cantiga de Johan de Cangas isto non acontecía, na cantiga II a amiga manifesta que fixo na *ermida oraçon*, unha manifestación relixiosa que non ten nada que ver coa devoción dos actos que hoxe acompañan a unha romaría, senón que introduce o santo local, *San Momede*, como un dos personaxes que ha de concede-los desexos da voz poética, *veer* o seu amigo³⁴. O santuario convertése, xa que logo, no lugar emblemático para desenvolve-lo motivo do encontro dos namorados. Sen embargo, esta intercesión divina non sempre é positiva, tal como se contempla nesta cantiga, onde o amigo non vén e, polo tanto, a historia convertése na exposición dun desencontro.

Na cantiga III, sen embargo, o elemento intercesor xa non é o santo local, senón que é o propio Deus o que adquire o papel de obstáculo ou intercesor da relación amorosa. No seu *mandado* a protagonista introduce unha restricción: a cita, a invitación, o *lezer* do seu amigo, o encontro (*serei vosqu'*) dos namorados serán posibles *se mio Deus aguisar*. O contexto semella connota-la presencia de certos obstáculos para que a amiga poida realizar libremente aquilo que está prometendo. Trátase dunha expresión bastante frecuente no cancionero amoroso³⁵, onde *Deus* é reclamado coma o intermediario necesario para a concordia dos namorados. Na cantiga de amor é sempre *Deus* o que *aguisa* (permite, depara) non só a *coita* que o trobador padece, coma en Afonso Lopez de Baian (6,8 vv. 1-6 I):

O meu senhor [Deus] me guisou
de sempr' eu ja coita soffrer,
enquanto no mundo viver',
u m' el atal dona mostrou
que me fez filhar por senhor;
e non lh' ouso dizer: "senhor"!

³⁴ En concreto, segundo se deduce da táboa que presentamos no Apéndice I, son 14 as cantigas que aluden ó acto de *fazer oraçon* (e variantes), 6 os que falan de *candeas queimar* (e variantes), 10 que remiten a *fazer romaria* (e variantes) e 7 que reflecten o acto de *orar / rogar*. Se consideramos que varios destes motivos conflúen nunha mesma cantiga, temos un total de 26 textos que aluden a algún acto de tipo relixioso –se é que *fazer romaria* entra neste eido-. Como salientabamos na Introducción (apartado 1.1) case todas estas accións constitúen, en realidade, un mero pretexto para o encontro dos namorados. Véxase tamén o dito na nota ó v. 13 da cantiga II.

³⁵ Sobre o valor lingüístico de (*a)guisar* consultese o recentísimo artigo de Martínez Eiras (1998), así como o Glosario, s.v. “*aguisar*”.

senón tamén, como é lóxico, tendo en conta a súa “culpabilidade”, as propias posibilidades de conseguir algúñ remedio para ese sufrimento (*veer, falar*), como o expresa Don Denis (25,118 vv. 1-6 I):

Senhor, nom vos pes se me guisar Deus
algunha vez de vos poder veer,
ca bem creede que outro prazer
nunca [d' al] verám estes olhos meus,
se nom se mi vós fezessedes bem,
o que nunca será per nulha rem.

Na cantiga de amigo os personaxes que teñen a capacidade de (*a*)*guisar* son dous, a *amiga* e *Deus*. Cando se lle atribúe á protagonista das cantigas, dáse coma unha petición que lle fixo o namorado, coma na cantiga de Johan Soarez Coelho (79,51 vv. 1-6 I):

Vedes, amigas, meu amigo ven
e enviou-mi dizer e roguar
que lh' aguis' eu de comigo falar,
e de tal preito non sei end' eu ren,
e pesa-mi que m' enviou dizer
que lhi faça o que non sei fazer.

onde vemos que o *falar* é, unha vez máis, a razón que guía o encontro, e cómo a amiga non sabe *aguisar* o que lle pide o amigo. Ás veces, a amiga está disposta a desafiar calquera obstáculo, como acontece na cantiga de Don Denis (25,91 vv. 1-6 I), con tal de *guisar* o que quere o amigo, *veer* e *falar*:

Que coita ouvestes, madr' e senhor,
de me guardar que nom possa veer
meu amigu' e meu bem e meu prazer!
Mais se eu posso, par nostro senhor,
que o veja e lhi possa falar,
guisar-lh' [o]-ei, e pes a quem pesar.

Pero a situación máis recorrente é a de que Deus facilite o encontro dos namorados como na cantiga do xograr Johan Servando (77,21 vv. 1-3 I):

Se meu amig' a San Servando for
e lho Deus aguisa, polo seu amor
i-lo quer' eu, madre, veer.

onde o obstáculo está do lado do amigo –¿por acontecimentos bélicos?–. Se o obstáculo-impedimento está do lado da amiga, non é raro que apareza a *madre* con esta función actancial, ainda que, en ocasións, simplemente se mencione que os deseños do amigo poden ser perjudiciais para ela, como o afirma a amiga de Johan Airas (63,65 1-6 I):

Queixos' andades, amigo, d' Amor
e de mí, que vos non posso fazer
ben, ca non ei sen meu dan' én poder;
e por én guise-mi-o Nostro Senhor
que vos faça eu ben en guisa tal,
que seja vosso ben e non meu mal.

5.2.2.2.3. Sintomatoloxía amorosa e código cortés

Aínda que, como tivemos ocasión de comprobar, o discurso do “rogo” da amiga se podía relacionar coa textualidade da cantiga de amor, será na expresión dos sentimientos do amigo e na descripción de certos comportamentos onde as cantigas de Johan de Cangas adquiran unha textualidade máis “cortés”.

En primeiro lugar, a constatación *andar por mi mui coitado* (v. 2 II) –coa variante *é por mi coitado* (v. 2 IV)– da cantiga I remite dun modo directo á *coita* do suxeito lírico da cantiga de amor³⁶. De feito, será a primeira gran constatación sintomatolóxica da insatisfacción do servicio amoroso que o trovador profesa na ficción poética á súa *senhor*. Vexamos simplemente algúns exemplos:

Coitado vivo, á mui gran sazon
(7,3 v. 1 I)

Vi por gram mal de mi,
pois **tam coitad'** and' eu.
(25,36 vv. 1-2 f)

³⁶ Correspón dese ó campo sémico que Tavani (1991:123-132) describe como o “amor do poeta”. Para un elenco máis pormenorizado de exemplos, véxase a nota ó v. 7.

ca mais **coitad'** ando ca ant' andava.
(43,9 v. 6 II)

mais **sõo** por vos tan **coitado** d' amor
(44,9 v. 3 I)

ca se eu seu mandado
non vir', trist' e **coitado**
serei; e gran pecado
fará, se me non val.
(57,1 vv. 5-8)

A voz poética, a causa normalmente dun “obstáculo” ou “impedimento”, non sempre especificado, manifesta que o seu estado é *andar coitado*. Este estado anímico concorre con outras expresións sinónimicas como *seer coitado* ou *viver coitado* que é, con moito, a más recorrente, sen dúbida pola súa expresividade poética. Máis interesante perffrase a terceira estrofa da cantiga I de Johan de Cangas que é, toda ela, un desenvolvemento explicativo dos probables motivos do *andar coitado* do amigo, e que cremos son recollidos da *traditio* textual da cantiga de amor (véxase tamén a nota ó v. 13). Partamos, para expoñela nosa hipótese textual, do que din os propios trobadores³⁷:

Pois me Deus tal ventura deu
que m' em tamanha coita tem
amor, já sempre serei seu
(Johan Nunez Camanez, 74,6 vv. 1-3 III)

Quando m' agora ren non dá,
que lhi **non ssey merecer mal,**
o meu servizo non mi val
cuyd' eu nunca mi ben fará
(Airas Engeitado, 12,2 vv. 1-4 III)

Que-quer que mi a min gracido
fosse de quant' ey servido,
que mi a min nada non val,

³⁷ Nas cantigas 73,6, vv. 1-3 f; 78,14, vv. 6-7 III; 17,4, vv. 1-6 I, dáse a mesma relevancia temática e textual deste proceso sintomatolóxico.

mia coya viço seria,
ca servind' atenderia
gran ben; **mays, est' é meu mal,**
contra mia desaventura
[non val amar nen servir,
nen val razon nen mesura,
nen val calar nen pedir].

Mays poys me Deus deu ventura
d' en tan bon lugar servir,
atender quero mesura
ca me non á de falir.

(Martin Moxa, 94,4 vv. 1-10 III, 1-4 f)

Algun sabor prend' ome quando diz
ja-quê **da coita que sofr' e do mal,**
com' eu soffro; mais ei a temer al:
(Fernan Gonçalvez de Seabra, 44,5^{bis} vv. 1-3 III)

Mais se me Deus cedo non val,
muit' ei **gran coita de soffrer**
(Johan Soarez Somesso, 78,3 vv. 3-4 IV)

No primeiro grupo de cantigas podemos ver cómo se verifica un nexo entre a *ventura*, magnificada polo indefinido *atal / tal*, e *Deus*, en tanto que causalidade directa da *ventura*, que é a “culpable” do binomio *amor-coita* do trovador. Na estrofa III da cantiga de Johan de Cangas dáse, en certo modo, unha síntese entre as cantigas do primeiro grupo e as cantigas do segundo grupo. Témo-los mesmos elementos textuais. A única diferencia vén da man do personaxe ó que se lle implora unha acción de *mesura*, a *madre*, froito da transformación que sofre o texto ó espellarse na cantiga de amigo. Se no xénero da cantiga de amor é a *senhor* (ou *Deus* en tanto que intermediario) a que ten na súa man o comportamento de *mesura*, na cantiga de Johan de Cangas será a *madre*. Que Johan de Cangas elabora o seu enunciado atendendo á textualidade da cantiga de amor reflíctese no mamente do xogo rimático que producen palabras clave como *mal-val* e *ventura-mesura*. A estes efectos, é interesante a relación textual coa cantiga de Martin Moxa (94,4) arriba exemplificada –trovador activo poeticamente entre 1270-1280 na corte de Alfonso X–, onde aparecen en posición de rima os mesmos termos clave (*mal, val, ventura, mesura*) da III estrofa da cantiga de Johan de Cangas. A amiga do xograr do Morrazo alude a feitos que responden á sintomat-

loxía que bosquexan os trobadores na cantiga de amor. Se de Johan de Cangas se houbesen transmitido cantigas deste último xénero, estariamos en condicións, quizais, de falar de complementación dialóxica.

A descripción do sentimento do amigo por medio do estilema *querer gran ben* (v. 2 III da cantiga II; v. 1 I da cantiga III) é tamén unha das más frecuentes na textualidade da lírica amorosa, tanto no xénero de amigo:

Juravades-mi vós, amigo,
que mi **queriades mui gran ben**
(Fernan Froiaz, 42,2 vv. 1-2 I)

Fiei-m' eu tant' en **qual ben m' el queria**
que non meti mentes no que fazia,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m' el defendeu.
(Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,23 vv. 1-4 IV)

Fals' amigo, per boa fé,
m' eu sei que **queredes gran ben**
outra molher e por mi ren
non dades
(Afonso Mendez de Besteiro, 7,5 vv. 1-4 I)

coma no xénero da cantiga de amor, onde é unha das expresións más empregadas, pola súa funcionalidade rimática e semántica, para describi-lo proceso amoroso do trobador. De feito, a expresión *querer ben* permite xogar co motivo da recompensa que agarda o trobador polo seu servicio amoroso, o *fazer ben*. Vexamos algúns exemplos de *querer ben*³⁸:

sen vosso grado me vos faz Amor,
e sen o meu, querer gran ben, sennor.
(Fernan Garcia Esgaravunha, 43,18 vv. 5-6)

Pero que mia senhor non quer
que por ela trobe per ren,
nen que lhi diga quan **gran ben**
lhi quero
(Fernan Rodriguez de Calheiros, 47,24 vv. 1-4 I)

³⁸ Cf. nota ó v. 1 da cantiga III.

Pero tal coita ei d' amor
que maior non pod' om' aver,
non moiro nen ei én sabor,
nen morrerei, a meu poder,
porque sempr' atend' aver ben
da dona que quero gran ben.

(Johan Airas, 63,60 vv. 1-6 I)

Repárese no ultimo texto recollido para poder aprecia-lo xogo rimático e semántico entre o *ben* en tanto que “recompensa” do servicio amoroso e o *ben* en tanto que expresión do sentimento amoroso³⁹. Esta mesma asociación é a que dota á cantiga de Johan de Cangas dunha relevancia especial, xa que, entre as 89 *cantigas de madre* e as 53 *cantigas de santuario*, o estilema *fazer ben* só aparece na cantiga de Johan de Cangas. Sen embargo, a pesar de que é posible encontrala noutras cantigas de amigo, coma na seguinte cantiga de Estevan Travanca (36,2 vv. 1-6 I):

Dizen-mi, amiga, se non **fezer bem**
a meu amigo, que el prenderá
morte por mi e, pero que el á
por min gran coita e me **quer gran ben**,
mais lhe valria, pera non morrer,
non lhe fazer ben ca de lho fazer;

será, sen dúbida, na cantiga de amor onde o estilema desenvolva toda a súa forza expresiva:

e nunca mi quisestes **fazer ben**
nen oyr ren do que por vós sofri.
(Afonso Fernandez Cebolhilha, 3,7 vv. 6-7 II)

é mha señor e parece mui ben,
mays non é señor de mi **fazer ben**.
(Galisteu Fernandiz, 51,4 vv. 5-6)

Assi and' eu por servizo que fiz
a señor que me **non quer fazer ben**;
(Gil Perez Conde, 56,2 vv. 1-2 I)

³⁹ Isto xa se daba na lírica occitana, onde *ben* “a indiqué plus fréquemment que tout autre mot le bénéfice de l’amour. Ayant des sens abstrait et concret, le terme suggère le caractère imprécis du bénéfice. De plus, le mot *ben* est l’antonyme de *mal*, le mot le plus fréquemment usité pour désirer les souffrances de celui qui aime” (Cropp, 1975:359).

E, mia senhor, mui gran poder vos deu
Deus sobre min; e dizedes, senhor,
que me non podedes **fazer amor**.

Poi-lo dizedes, creo vo-lo eu;
*mais, mia senhor, [dizede-m' ūa ren:
como mi vós podedes fazer mal,
non mi podedes assi fazer ben]?*

(Rodrigu' Eanes de Vasconcelos, 140,6 vv. 1-7 II)

Poys m' ela **non quer veer nen falar**,
que me queres, Amor?

(...)

Poys m' ela **nunca quiso fazer ben**,
que me queres, Amor?

(Fernand' Esquio, 38,1 vv. 5-6 I, III).

O motivo que explica a recorrenza da expresión reside na propia esencia do código cortés do universo poético da lírica trovadoresca. A relación entre o trovador e a súa *senhor* vén modelada por medio dunha linguaxe moi específica, a do mundo feudal, que é o espacio da enunciación trovadoresca. Proxéctase na escena poética o sistema xurídico de dependencia que impregna ás relacións persoais da vida real⁴⁰. Así, o *senhor* víase na obriga de recompensa-los servicios dos seus súbditos e vasalos con beneficios, feudos e bens diversos. Este mesmo sistema de recompensa é o que se instala como proxección de desexo entre o trovador-servidor e a dona-*senhor*. A estratexia poética determinada polos modelos provocou que esta recompensa nunca se fixera, salvo contadas excepcións, efectiva e que o trovador sempre tivese que lamenta-la indiferencia da *senhor* para recompensar (*fazer ben*) o amor que lle profesa.

O concepto de “recompensa” máis representativo, xa se comentou, é *ben*, termo que posúe unha enorme variedade de matices en función dos trovadores e dos desexos que manifeste cada un deles⁴¹. Dáse unha indefinición conceptual que, ás veces, os trovadores permiten resolver, ou cando menos, aplicarle equivalentes igual de inconcretos⁴². Por

⁴⁰ Como di o historiador portugués Mattoso (1993:118), “tão certo isto é que o vocabulário feudal, de origem técnica, institucional, impregna a vida quotidiana. Criado para designar aspectos do contrato propriamente dito, rapidamente se aplica a toda especie de situações, o que, obviamente, incomoda os historiadores do Direito, desconcertados por um vocabulário impreciso, fluido e cujos termos se usam para as situações mais diversas”.

⁴¹ Sobre o *fazer ben* dos trovadores galego-portugueses pódese le-la interesante visión de Spina (1966:176-185) e as páxinas que Pichel (1987:199-202) dedica a este tema.

⁴² Ás veces, a indefinición do termo permite xogos conceptuais suxestivos, como na cantiga de Johan Servando, *Diz meu amigo que lhi faça ben* (77,8), onde cada unha das tres estrofas se ve caracterizada pola cuádruple repetición de *ben*. Unha cantiga que constitúe un claro exemplo de complementación dialóxica entre a cantiga de amigo e a de amor. De feito, a amiga manifesta, dunha maneira totalmente

exemplo, nos dous últimos textos seleccionados, o de Vasconcelos (140,6) e o de Esquio (38,3), o concepto de *ben* adquire, por equivalencia, unha certa definición conceptual. Así, para Rodrigu' Eanes de Vasconcelos a expresión *fazer ben* é equivalente a *fazer amor*. Claro está, o problema de base segue sendo o mesmo, xa que non é doadoo imaxinarse cál é alcance exacto da expresión. Sen embargo, polo contexto de recompensa, non podemos afasta-la expresión do eido terminolóxico das relacións vasaláticas. Dito doutro modo, a expresión *fazer amor* –e con ela *fazer ben*– reflicte antes unha disposición de benevolencia da *senhor* cara ó seu namorado-servidor que unha demostración corporal da paixón amorosa⁴³. En Fernand' Esquio a definición é más explícita, xa que *fazer ben* vese equiparado a *falar* e a *veer*. En Johan Lopez de Ulhoa (72,10 vv. 1-6 I) reflíctese a mesma asociación entre *veer* e *fazer ben*, áinda que o encargado do acto é *Nostro Senhor*, un dos culpables, na trama trobadoresca, da *coita* do trobador⁴⁴:

Nostro Senhor que me fez tanto mal,
ainda me podera **fazer ben**,
se mia senhor, per quen este mal ven,
eu visse ced'; e non lhe peço al:
ca se eu fosse fis de a veer,
non querria do mundo mais aver!

A unión entre as accións *veer* e *falar* atópase en bastantes textos, tanto de amigo, como o demostran os seguintes exemplos:

Coitada viv', amigo, por que vós nom vejo,
e vós vivedes coitad' e com gram desejo
de me veer e me falar
(Don Denis, 25,22 vv. 1-3 I)

irónica, que o seu amigo –a voz de amor– lle pide que *lhi faça ben*, pero ela non sabe qué tipo de *ben* é o que quere (¿será de tipo carnal?), xa que ela pensaba que con vir a velo xa lle facía *ben*. Reproducimos simplemente a primeira estrofa: “Diz meu amigo que lhi faça ben, / mais non mi diz o ben que quer de min; / eu por ben tenho de que lh' aquí vin / polo veer, mais el assi non ten, / mais, se soubess' eu qual ben el queria / aver de mi, assi lho guisaria”.

⁴³ Nunha cantiga de Johan Airas (63,8 vv. 1-2 II), encontrámonos co mesmo matiz semántico, “E des que a vi sempr' a muit' amei, / e sempre lhi seu amor demandei”, onde *amor* debe de te-lo mesmo valor ca no texto de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos. Por iso, facemos nosas as acertadas consideracións de Mattoso (1993:161), para quen o valor dos termos *amor* e *amigo* no cancionero trobadoresco, “não se trata apenas, ou talvez nem sequer se trate afi propriamente de uma relação sentimental ou passional, mas de uma atitude de benevoléncia, de uma disposición para conceder dons e favores ou para prestar serviços, com um verdadeiro compromisso de fidelidade baseado na promessa ou no juramento. Como é evidente, o modelo institucional desta relación é a homenagem feudal”.

⁴⁴ Repárese na contradicción que se dá con respecto á amiga de Johan Servando da cantiga 77,8, comentada en nota máis arriba. No fondo, este cambio de perspectivas –feminina e masculina– é o que constitúe a riqueza do discurso sobre o amor –cantiga de amigo e de amor– que os trobadores elaboran.

Mais se eu posso, par nostro senhor,
que o veja e lhi possa falar,
guisar-lh' [o]-ei, e pes a quem pesar.
(Don Denis, 25,91 vv. 4-6 I)

ca vos **non ous'** a falar nen veer
(Johan Airas, 63,65 v. 3 III)

como de amor:

Essa que vós fezestes melhor parecer
de quantas sey, ay, Deus!, **fazede-mh-a veer,**
se non da[de-mh-a morte].

Ay, Deus! que mh-a fezestes mays ca min amar,
mostrade-mh-a **hu possa con ela falar,**
se non [dade-mh-a morte].
(Bernal de Bonaval, 22,3 vv. 1-3 III, IV)

Senhor, pois que m' agora Deus guisou
que vos vejo e vos posso falar
(Don Denis, 25,121 vv. 1-2 I)

onde vemos que é fundamental para a harmonía da relación a posibilidade de *veer a senhor* e de poder falarlle. O cambio vén dado pola perspectiva da voz poética. Na cantiga de amigo é habitual que a amiga declare que o seu namorado non quixo *falar* con ella, a pesar de que a viu, ou que non pode facelo. Visión que se corresponde totalmente á exposta pola voz poética da cantiga de amor, que desexa *veer a súa senhor* e falarlle, pero que non ousa realizar este último acto⁴⁵. Trátase da circularidade do canto cortés: o trobador quere, pero non pode; é o tópico do *metus paecludit vocem* estudiado por Spina (1966:57-67), xa que *falar á senhor* pode significa-la ruptura do segredo amoroso, tan de rigor no código cortés. O *falar*, de ser aceptado, ou de ser consumada a acción, é xerador de *sanha*, de *pesar*, para a *senhor / amiga*, que se ve comprometida polo comportamento pouco mesurado do namorado-servidor⁴⁶.

⁴⁵ Rexistrámo-la presencia do *non ousar falar coa senhor* nas cantigas 11,5; 11,7; 11,12; 17,4; 22,12; 63,65; etc.

⁴⁶ A modo de exemplo, vexamos dúas cantigas, unha de amor, de Airas Nunez (14,7 vv. 1-7 I), onde expresa que *ousou falar coa súa senhor*, con consecuencias negativas para el: "Falei n' outro dia con mia señor / e dixe-lí" o mui grand' amor que ll' ei / e quantas coitas por ela levi / e quant' afan sofro por seu amor. / Foi sañuda e nunc' a tanto vi: / e foi-sse e sol non quis catar por mi, / e nunca mais pois con ela

É moi probable que sexa por este motivo polo que na cantiga de amigo a acción do *falar* se atribúa, como unha constante actancial, ó amigo, en correspondencia coa visión da cantiga de amor. Os casos, coma o da cantiga II de Cangas, onde a amiga é a que realiza –ou proxecta realizar– a acción, *quisera falar*, inscríbense, certamente, dentro da correspondencia amorosa, da aceptación do *querer gran ben* do amigo.

Na mesma liña motivolóxica sitúase a cantiga III de Johan de Cangas, onde latexa unha discordancia poética entre o *aqui* (v. 1 II), espacio dotado de negatividade para o amigo, fronte a un *u* (= San Momede; v. 2 II), caracterizado como espacio positivo. No primeiro, o amigo non *pode dizer ren* á súa amiga. As razóns non as coñecemos, pero pola textualidade podémonos imaxinar dúas causas inmediatas: a primeira, que existe algúns tipo de obstáculo que impide ese *dizer* do amigo; a segunda, que nos leva á cantiga de amor, a imposibilidade de o amigo poder *dizer a coita* que sofre pola súa *senhor*. O espacio *aquí* é o espacio que comparten os namorados xunto con outros seres, un espacio público, polo que un *dizer*, nesas circunstancias, é impensable ante o risco de transgredi-lo segredo amoroso. Escoitemos, para confirma-la nosa visión, o medo de Johan Baveca (64,9 vv. 1-6 II):

E non cuydey aver de nulha ren
med' e, por esto, m' esforcei enton
e foi ant' ela, se Deus mi pardon,
por lh' o dizer, mays non lhi dixi ren
de quanta coita por ela sofri,
[nen do gran ben que lhe quis, poy-la vi.]

ou Airas carpancho (11,5 vv. 1-5 I):

Desej' eu muyt' a veer mha senhor;
e pero sei que, poys d' ant' ela for,
non lh' ei a dizer ren
de com' oj' eu averia sabor
e lh' estaria ben!

que se queixa, amargamente, de que non pode *dizer ren* á súa *senhor*, ese *ren* que aglutina en si mesmo toda a potencialidade dos diferentes síntomas que o amor provoca no trobador. A cantiga III de Johan de Cangas sitúase totalmente no eido tema-

falei"; e outra de amigo, de Don Denis (25,47 vv. 1-6 I), onde a amiga manifesta que o namorado *quere falar* con ela, o que constitúe un acto certamente descortés, que rompe o segredo: "Meu amigo vem oj' aqui / e diz que **quer migo falar**, / e sab' el que **mi faz pesar**, / madre, pois que lh' eu defendi / *que nom fosse per nulha rem / per u eu foss'*".

tolóxico e textual comentado. Unha pequena corroboración pode vir da man do termo *lezer*. O termo, que aparece en 10 cantigas de amor e en 7 cantigas de amigo, dáse case sempre en posición de rima, coma na cantiga de Johan de Cangas. Por iso, a asociación de rimantes ha de se-lo primeiro punto de referencia interpretativo. Así, na cantiga de Nuno Perez Sandeu (107,3, vv. 4-6 I), *ter lezer* convértese en sinónimo poético de *ter prazer* ó mesmo tempo que os dous conceptos son perfectos antónimos de *ter coita* e de *ter pesar* (vid. Glosario, s. v. “lezer”):

ca en mi **ten** quant' oj' el á de **ben**,
e en mi **ten** a coita e o **lezer**
e o pesar e quant' á de **prazer**.

Con anterioridade a Nuno Perez Sandeu, o termo aparece xa en Pero da Ponte e en Nuno Fernandez Torneol (neste último, cos mesmos rimantes que a cantiga de Johan de Cangas):

E gran coyta non perderéy
per ren, meus de o **veer**,
ca **non** á o meu cor **lezer**;
pero tanto de conort' ey
que, poys m' el tarda e non [ven,
el Rey o faz que mh' o deten].
(Pero da Ponte, 120,18 vv. 1-6 II)

Por amar amigu' e **non lhi falar**,
nen lh' ousar a coita que ei mostrar:
e pousarei so lo avelāal.

Nen lh' ousar a coita que ei **dizer**
e **non mi dan** seus amores **lezer**:
e pousarei so lo avelāal.
(Nuno Fernandez Torneol, 106,18 vv. 1-3 IV, V)

No que se refire ás súas aparicións na cantiga de amor, o contexto poético máis empregado é o do tipo *coitas non dan lezer*, análogo ó *amores non dan lezer* da cantiga anterior de Torneol. O *lezer*, polo tanto, en función dos diversos contextos que tivemos ocasión de contemplar, serve para introducir un *descanso* na eterna *coita* que padecen os protagonistas da ficción poética.

A amiga da cantiga de Johan de Cangas, coa súa invitación, permitirá ó seu namorado *dizer ese ren*. Ese *dizer ren*, que é unha confesión da *coita* e do *ben* que desexa

ter dela, vai ser concedido fóra do espacio regulado da vida pública, no santuario de San Momedes. O *lezer* connota, polo tanto, un espacio libre de obstáculos para a relación amorosa e, por extensión, un *prazer* que se liga ó concepto do *ben* perseguido polo namorado.

Finalmente, fáltannos por estudiar dous motivos intimamente relacionados co respecto cara ás normas do código cortés da ficción poética trobadoresca: as consecuencias da non concesión da recompensa e a mentira. A cantiga II de Johan de Cangas centra no primeiro dos motivos parte da súa temática. En efecto, a amiga, ante a ausencia do amigo no lugar do encontro, o santuario de San Momedes, dáse conta de dúas circunstancias estreitamente ligadas entre si por un factor de causalidade: a primeira é que o amigo *por mi se perdeu* (consecuencia), a segunda *que nunca lhi fiz ben* (causa), que analizamos polo miúdo un pouco máis arriba.

Centrando o noso punto de partida no corpus de *cantigas de madre*, unha lectura atenta demostra que son seis as cantigas que conteñen o verbo *perder(se)*: 47,23 (Fernan Rodriguez de Calheiros); 11,7 (Airas Carpancho); 79,3 (Johan Soarez Coelho); 107,4 (Nuno Perez Sandeu); 146,4 (Roi Martinz d' Ulveira); 33,5 (Estevan Fernandiz d' Elvas). Delas, as que bosquexan un percorrido análogo ó descrito por Johan de Cangas, desde un punto de vista poético, son sobre todo as de Carpancho e Sandeu, que reflicten que a consecuencia do *non falar* por *desden* (Carpancho) e do probable *non veer* (Sandeu) é a *perda* do amigo:

Madre velida, meu amigo vi:
non lhi faley e con el me perdi;
e moyro agora, querendo-lhi ben.
Non lhi faley, ca o tiv' en desden:
moyro eu, madre, querendo-lhi ben!
(Airas Carpancho, 11,7 vv. 1-5 I)

Madre, disseron-mi ora que ven
o meu amigo, e seja-vos ben
e non façades vós end' outra ren,
ca morr' agora já por me veer,
e a vós, madre, ben dev' a prazer
de s' atal ome por mi non perder
(Sandeu, 107,4 vv. 1-6 I)

O alcance do verbo *perder(se)* adquire a súa plena consistencia nos propios contextos poéticos nos que se desenvolve⁴⁷. Así, na seguinte cantiga de Johan Baveca

⁴⁷ Cf. nota ó v. 6 da cantiga II.

(64,19 vv. 1-6 I), o contexto indica que o causante da acción verbal é o amigo que, por circunstancias non especificadas, puxo en perigo a relación amorosa (*non quis creer / o que lh' eu dix*) co que a consecuencia é *perde-la amiga* (*soube-me perder*), que se identifica aquí por medio da imposibilidade para verse (*me guardam d' el ja*):

Ora veerey, amiga, que fará
o meu amigo, que non quis creer
o que lh' eu dix' e **soube-me perder**;
ca de tal guysa **me guardam d' el ja**
que non ey eu poder de fazer ren
por el, mays esto buscou el mui ben.

Noutros contextos, coma en Pero de Bardia (122,1 vv. 1-8 III), o culpable da acción é o amigo, xa que non envía *mandado*, algo que, sen dúbida, xurara fazer; un acto descortés, unha promesa xurada e non realizada son outros tantos motivos que poden provoca-la *perda* da relación amorosa:

Depoi-lo tiv' eu guisado
que s' el foi d' aqui sanhudo
e atendi seu mandado
e non o vi e **perdudo**
é comigu' e alá x' ande
sanhud' e non mi-o demande;
quant' el quiser atant' ande
sanhud' e non me demande.

Na cantiga de Johan de Cangas, a *perda* do amigo, en tanto que ruptura da relación, revélase por medio dos indicios temáticos do encontro frustrado dos namorados cando non había, nun principio, razón ningunha para que non tivera lugar (*u me cuidei / que veess*). A non consumación do encontro provoca, como xustificación, o motivo da falta de correspondencia por parte da amiga, que é consciente de que nunca lle *fiz ben* ó seu amigo, isto é, que nunca correspondera ás súas demandas, o cal constitúe un acto de desmesura e unha das causas que podían permitir ó vasalo rompe-la súa relación co señor. *Non fazer ben, non falar, non veer* o amigo son motivos que anticipan a ruptura da relación amorosa, tal como o entende a amiga de Pero de Veer (123,2):

A Santa Maria fiz ir meu amigo
e non lh' atendi o que pôs comigo:
con el me perdi,
por que lhi menti.

Fiz ir meu amigo a Santa Maria
e non foi eu i con el aquel dia:
con el me perdi,
por que lhi menti.

Na cantiga III, a amiga non só agarda vence-los obstáculos que se lle presenten, coa imprescindible axuda de Deus, senón que formula un desexo, que o seu amigo non lle minta (*oje non mi mençades*). A mentira, anunciada no refrán como un acto xa cometido no pasado polo amigo, fundamenta a súa importancia na súa transcendencia xurídica (véxase a nota ó v. 3). De feito, nun tempo no que a escritura estaba en moi poucas mans, o xuramento era o vínculo que garantía a efectividade dos contratos de vasalaxe. A mentira era considerada como motivo da ruptura da relación ó mesmo tempo que un indecoroso acto de traición, tal como o recolle Madero (1992:133-138). A mentira é, polo tanto, unha das cuestiós más importantes á hora de respecta-lo código feudal. Esta realidade xurídica vive nas cantigas con forza. Na ficción poética da cantiga de amor ten cabida como un dos medios fundamentais para mante-lo segredo amoroso, coma en Johan Soarez Somesso (78,8, 1-7 IV):

E averei muit' a jurar
pola negar e **a mentir**,
e punharei de me partir
de quen me quiser' preguntar
por mia senhor; que sei, de pran,
ca dos que me preguntaran
e dos outros m' ei a guardar.

pero o máis normal é que a mentira sexa repudiada e, con ela, os seus cultivadores, *os miscradores*, culpables de enturbiar constantemente a relación amorosa, como ben afirma Per' Eanes Marinho (119,1 vv. 1-6 I):

Boa ssenor, o que me foy misclar
vosco por certo ssoube-vos **mentir**
que outra dona punhei de sservir;
de tal razom me vos venho salvar:
[ca] s(e) eu a molher oge quero bem,
se non a vós, quero morrer por em.

Sen embargo, onde conserva o seu valor máis contractual é, curiosamente, na cantiga de amigo, onde a mentira aparece asociada ó xuramento do amigo de regresar *cedo* a carón da súa amiga. Esta circunstancia provoca interesantes situacíons como a da cantiga de Don Denis (25,95 vv. 1-6 III, 1-2 f):

E que vos verdade diga:
el seve muito chorando,
er seve por mi jurando
u m' agora sej', amiga,
que logo m' enviaria
mandad' ou s' ar tornaria.

Mais pois nom vem, nem envia
mandad', é mort' ou mentia.

onde a ruptura do xuramento do amigo, segundo a amiga, non pode ter más que dúas razóns, ou a morte –calquera episodio bélico que impediría o *mandado* ou o regreso do amigo, algo habitual no período do que falamos– ou a mentira, ligada a un xuramento incumprido. A cantiga de Johan de Cangas insírese neste mesmo contexto: unha mentira ligada a un xuramento sobre un encontro ou regreso planificado e non realizado.

5.2.3. Conclusión

Ó longo deste comentario tivémo-la oportunidade de contemplar cómo o cancionero de Johan de Cangas está dotado dunha interesante morfoloxía poética tanto a nivel formal como a nivel temático-textual. Unha morfoloxía desatendida polos estudiosos, e que coidamos ter rescatado un pouquiño do esquecemento. Desde un punto de vista poético, o seu cancionero demostra probables relacións con outros autores, entre as que destacarémo-las que se establecen con outros autores do *Cancioneiro de Xograres Galegos*, coma Johan Servando, Johan de Requeixo, Martin de Padrozelos ou Pero d' Armea, que nos permiten, quizais, apoia-la hipótese dunha estadía do trovador na corte de Alfonso X, rei de Castela e León. As súas *cantigas de santuario*, desde un punto de vista creacional, para a descripción de certos motivos (a sintomatoloxía, o servicio amoroso, a recompensa, a mentira), ancoran a súa textualidade na *traditio* da cantiga de amor, o que de seu contribúe a resalta-la personalidade poética do xograr da Península do Morrazo.

Defalar migue na calhal feresse

Ta mytomi dize q' e cortado
P' mi desguando no falou comigo
Q' no dorme ne a se cosigo
He sabe desse dersy parte ne mundado
Eia filharia semeu qnisesse

Ca es felome q' mays demandava:
En arq' q' comigo falasse
Era iara q' tasse q' tasse
Degrā sandice q' mate falava:
Eia filharia semenguisesse

E uira be q' mica mi dissesse
Delben faz re q' mal mestenesse

E' neal q' comigo falar podesse
Ja no apyto q'mi no fecesse

Miga q' ro mora consecer
Se ando mays ledo per humbare
Soy dize q' meu amigo ve
Trlays agueme vir girey parecer
Triste quando souber q' el verra
Trlays meu coraço muy ledo seera

Querrey andar Triste porhi mostrar
Ami no fraz any d' mi yardo
Pero ca mi tenho eu no coraço

blas agueme vir girey senelhar
Triste quando souber q' el verra

Pero amigas semp recthey
Dandar Triste q'ido grā pny un
trlays eyo de fas h' em cobrir
E a forca de mi pareceray
Triste q'

Golparro

Mal faceu nelida q' ora no vou
Deer meu amigo poys q' memalou
Q' forsu conel ena sagracon
faz oraco usa Trecon
Dirrey coraçon
A san Trecon

E no me deuelas mha madra guardan
Casela no for momery co' pesar
Ca bussel hya dissemen fa raze
Dirrey coraço
A san

Joha de lo Canga

R n sam momedu fabelos
Cusffelo meu amigo
S ovunera seer migo
Stretha madre feq' deuelos
Leixodesmho hir veer

Johan de Cangas

126r

B, fol. 268r

O q' m' fes esse dia
Andar p' mi muy coitado
Chegou mora seu mandado
Frade p' sea fitoria
Leixedesmho hir veer

1269
Poys el foy d'atal necura
Q' soffren ca' myto mal
P' mi er' no'lb'i val
T'ha madre e' p'mesura
Leixedesmho hir veer

E' n'serey p' el coitada
Poys el e' p' mi coitado
Se dede' atades grado
Frade be' aventureada
Leixedesmho hir veer

1270
uy en madra sa momala me cupdey
Q' uesso meu amigue no' foy hi
Por miu tremosa q' Triste me p'ty
E' dixeu comong agora dixey
Poys hy no' ue' sey hinnhare
Por mi se perdeu q' mi calhi fiz be

Quaden asa momeda fui
E' no' vi mea amigo co' q'fa falar
A my gr'a saber nas r'beiras domar
Sosarey no' coraco e dixassy

Poys hi no' ve

Depoys q' fiz na ermida orago
E' nomi og mi q'ri a gr'a be
Co' gr'a pesar filhouxi megr'a Triste
Edizeu logassy esta razo
Poys hi no' ne

migo semi gr'a be q'redes
hida sa momeda uer medas
Ole nomi mecaldes amigo

Poys mbaq' re no' podedes diz
hida quades comigo lezer
Ole nomi mencades

Serey usque sa momeda do mar
Na ermida se mho ds' ag'sar
Ole nomi

Martin de grizo

omo uyno coytada madre por meu amyo
Camenvou mandado q' se uay no' ferido
E' por el uyno coytada

omo uyno coytada
Frade pre meu amigo
Camenvou mandado
Dese uay no' ferido

Johan de Cangas

V, fol. 138r

fazem oragon a san treegon
dixer coraçon
as an treegon.

E non mi deudas m'ra madra guardar
ca p'ela no for morreyr o' pesar
ca brugel hya dix'myta rago
dixer coraçon
as an.

Obra de coraçon

A san momed' sabelos
que istelo meu amigo
ouiuera seer migo
m'ha madre fe que deudas
leixedesmho hir ueer

O justes est dia
andar premi mui coytado
chegoumora seu m' dado
madri p' sta maria
leixedesmho hir ueer

Poys el for a tal uertura
que sofreu ta muyto mal
p' mi e re no thi ual
m'ha madre eg' mesura
leixedesmho hir ueer

E userey p'el coitado
poys el d' p' mi coido
se d' os aiades grado
madri p' ben auenturada
leixedesmho hir ueer.

Fuy en madra san momed' andey
que ueesso meu amig' no soy hi
por mui fiemosa que high men parta
d' alxen comong agora dixer
poys hy no ten sey brunha ren
por mi si perdeu g' mi calhi fiz' bon'

Quandeu a san momed' fai
ent' ui meu amigo co' q'ba falar
a muy g'm saboi nas ribeyras domar
sospirey no coraço e d'ixa sy
pois hi no ue.

Depois g' fiz na ermida orago
ent' ui og'm q'ria g'm be'
co' g'm pesar filhouxi m' g'm tristen
e dixer logo sy esta razo
pois hi no hen'.

A migo sem gram ben queredes
hida san momed' ueer medes
o'ui no mi mencades amigo

Poys mhaq' re no podedes diz
hida aiades comigo lezer
o'ui no mi me'cades

S'crey uos que san momed' do mar
na ermida semho es agsar
o'ui non mi.

Johan de Cangas

K, fol. 196r

direy coracon

asan brecon

Oññme deuedes mba mase guardar,

casa la no p'c' anverrey d' pesar

ca lassel bya disse mesta cracón

direy coracon

asan

Jo Sam di Cangas

En san momedu sabedes

Y nistelo meu amigo

orou uera seer migoo

mba madra se' que deuedes

Leixedes mbo bir ueer

O gñijles e Bedeas

andar premi muy coystada

de gouneras seu mandado

madre p' sola maria

Leixedes mbo bir ueer

Poys el poys dala uentura

que soffren tan' muylo mal

p'c'

p' mi eré orólli ual
mba maled' e' p' mesura.

Leixedes mbo bir ueer

Cuserey p' el coystada

poys el e' p' mi oido

se de d's aià des grado

ma dre bon acentura da

Leixedes mbo bir ueer

Fuy eu madra san momedume' cu' dej
que uesso meu amigue' no' p'bi
poz muy premosa que t'iske me' parti
edixeu comous agora direy
poys by no' uen sey bamba ren
poam se' perdeu gñuncalli p' ben

Quandeu a santi momede' fu
en' ui meu amigo w'q' q'fa falar
amay gñ saber nas ribeyras lomar
sospicej os coracon edixastij
poys bi no' ne.

Depoys q' fiz na ermida' oracion

endui ogoni q'ria gñ ben

w'gñ pesar filhouxi migñ teston

edixeu logasti estarazon

poys bi no' uen' c.

Amigo

Johan de Cangas

K, fol. 196v

A myo sem gran ben gredes
Bida san moride neer medes

rie nō mi mançades amigo

Poys mba q' r' nō podedes d'lo
Bida aiades amigo lazer
rie nō mi méades

Sirey uos qu' san moride donar
na eromida sembo de ag'sar
rie nō nam.

Martin de bijgo

Como uyno aystada madre por meu
carmen uyon mandado que se uay no
eparel uyno coystada.

Como uyno aystada
madre p' meu amado
carmen uyon mandado
q' se uay no fosoado
ep' el

Carmen uyon mandado
q' se uay no ferido
eu aſca cecilia

de

de aracon o d'lo

ep' el uyno

Carmen uyon mandado q' se uay no fosoado
eu aſca cecilia de aracon o d'lo
ep' el uyno.

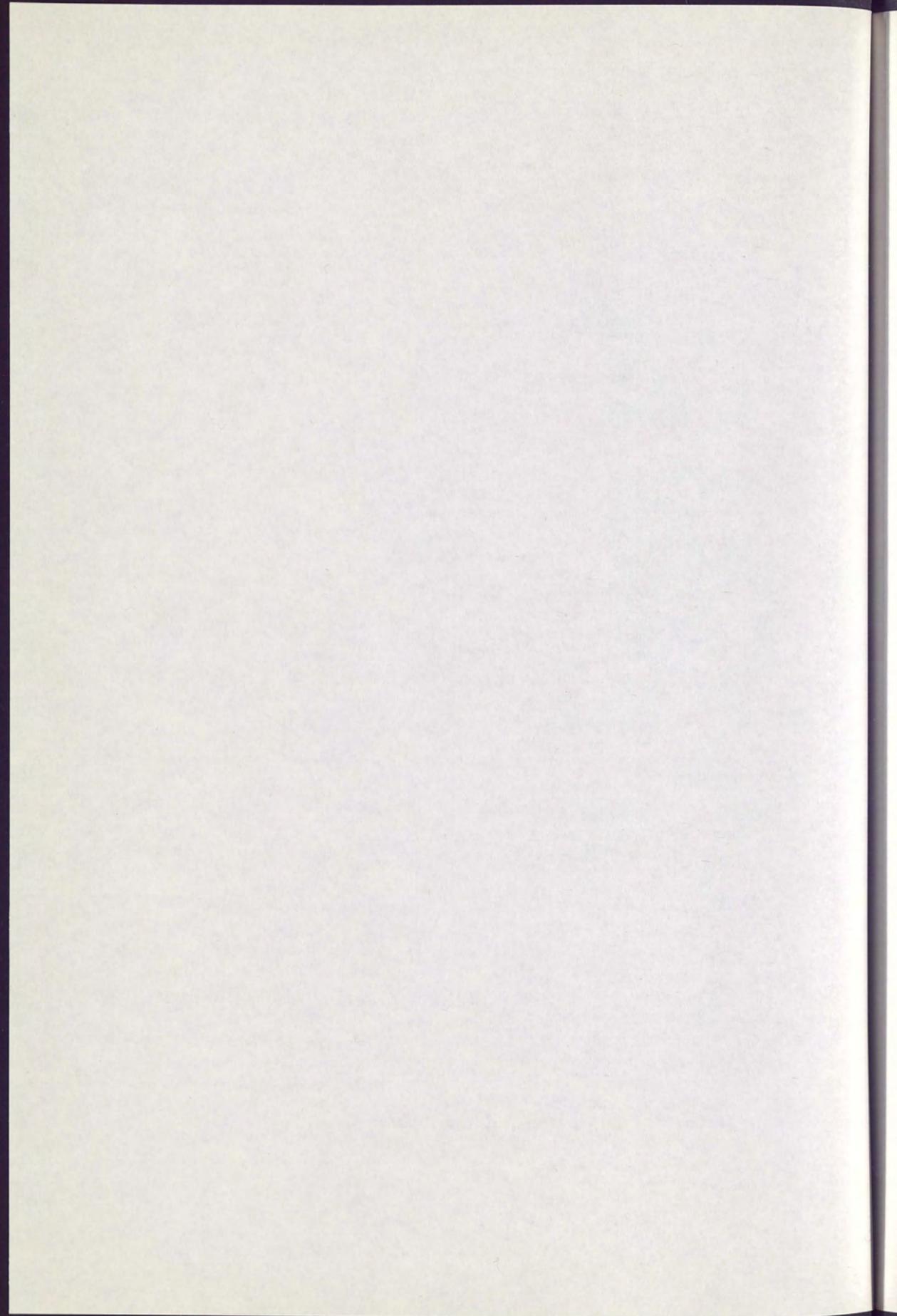
Senq prouuer madre rest' dia
Sirey oieu farer oracon
ciborar muyken sca cecilia
destes meus obis e de aracon
Sa moyrreua madre por meu amijo

Senq prouuer madre desta q' se
Sirey alansas candleas q' unir
enomeu mante na mba canisa'
a sca cecilia ante seu altar

Semt luxardes mba madalatir
dizeyuis ora agnus foreij
puncbaras sempre ia denq p'ur
desta bida muy leda necrey
ca moy ren mal

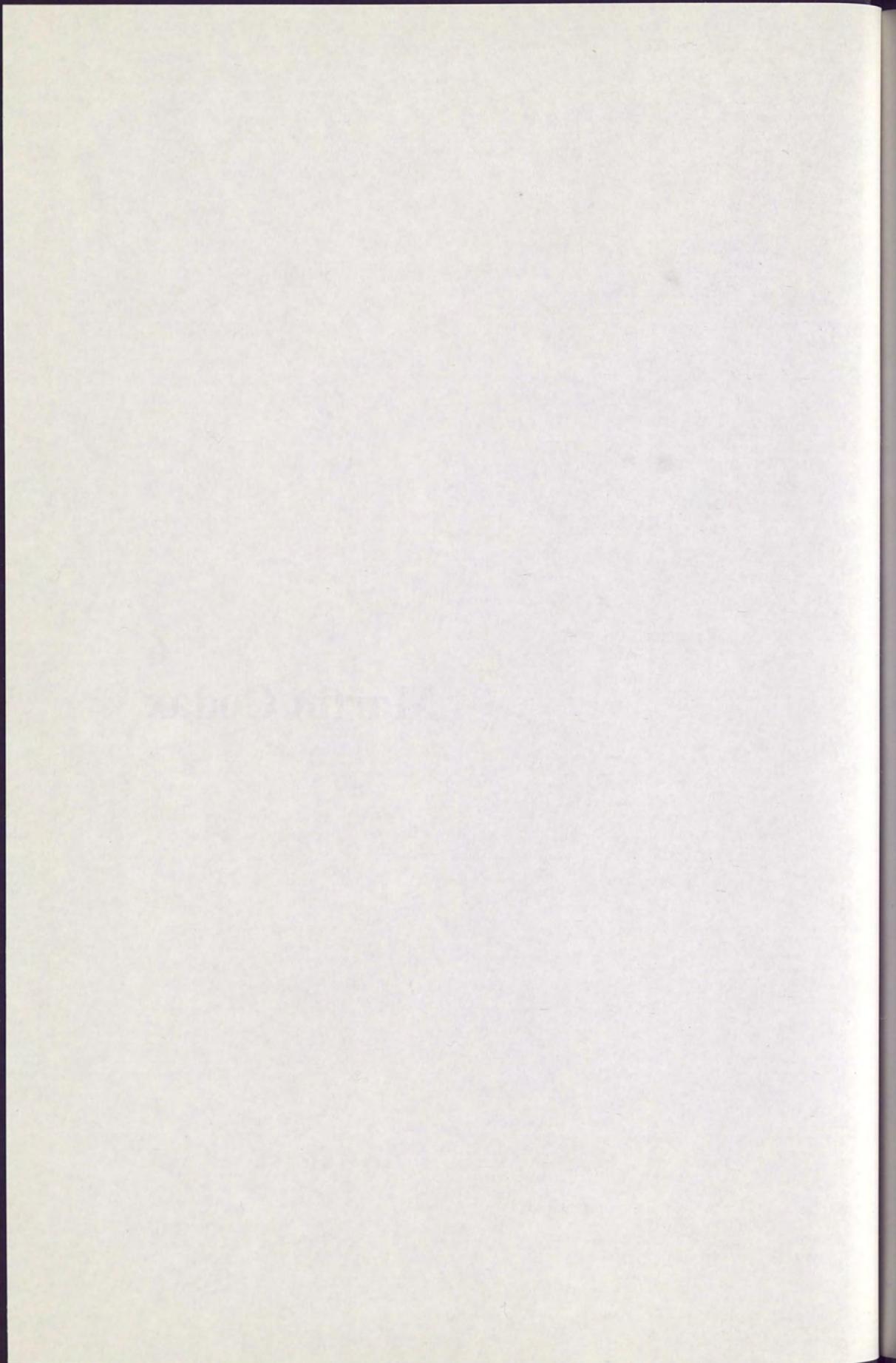
Trazdes ayumba madre en romaria
orar su obaman sca cecilia
eion cana sircy

Casa



6

Martin Codax



6.1. Texto Crítico

I. Ondas do mar de Vigo

N 1, col. *a*; B 1278, fol. 269r, col. *b* – fol. 269v, col. *a*; V 884, fol. 139 v, col. *a*; K 884, fol. 197v, col. *b* – fol. 198r, col. *a*.
91,6; D'Heur (1975): 1295.

I	Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo, <i>e, ai Deus, se verra cedo!</i>	
II	Ondas do mar levado, se vistes meu amado,	70
5	<i>e, ai Deus, se verra cedo!</i>	
III	Se vistes meu amigo, o por que eu sospiro, <i>e, ai Deus, se verra cedo!</i>	
IV	Se vistes meu amado, o por que ei gran coidado,	75
10	<i>e, ai Deus, se verra cedo!</i>	

3 E ay NB, cay VK 4 de VK 5 Je N, sē K || uiſtes NV, uistes B, nistes K 6 E ay NB, cay VK || de9 N, d̄s B, d̄ess V, d̄s K 7 Sē K 9 E ay NB, cay VK 10 Sē K 11 *Om.* N, O BVK || cuydado BVK 12 E ay NB, cay VK.

1 uigo NBVK 2 Je N || uiſtes NV, uistes BK 3 de9 BV || Je N || uerra NBVK || çedo V 4 Ondaſ N || leuado NBVK 6 Je N || uerra N 7 uiſtes NV, uistes BK 8 p' BVK || q̄ BVK || ſoſpiro N, ſoſpiro V 9 de9 N, d̄s B, d̄s V, d̄s K || Je N || uerra N 10 uiſtes NV, uistes BK 11 p' BVK || q̄ BV || ey BVK || gn N, grā B, gñ VK 12 de9 N, d̄s B, d̄s V, d̄s K || Je N; uerra N.

1 “mare” Ferreira, igual no v. 4. 2 “o meu amigo” Braga. 3 “ueira” Machado, igual nos vv. 6, 9 e 12; “çedo” Spaggiari, igual nos vv. 6, 9 e 12. 8 “o porque” Braga. 11 “por que” Oviedo y Arce, Cunha, Nunes (1931) e (1973), Bell, Jensen; “ey cuydado” Spaggiari; “cuydado / cuidado” Braga, Machado, Nunes (1931) e (1973), Spaggiari.

Martin Codax

Edicións paleográficas

Monaci (1875:302) 884; Braga (1878:166) 884; Oviedo y Arce (1916-17:62); Nunes (1931:14, 17, 20-21); Machado (1949-64, V:391) 1227; Spaggiari (1980:404, 406, 408); Ferreira (1986:79).

Edicións críticas

Oviedo y Arce (1916-17:66-73) 1; Bell (1923:164) 1; Nunes (1931:24, 31) 1; Cunha (1956:40-46) 1; Nunes (1973, II:441; III:418-419, 567) 491; Spaggiari (1980:395); Ferreira (1986:129, 136-141) 1; Jensen (1992:206, 511-512).

Situación nos manuscritos

Esta composición inaugura a producción poética de Martin Codax tanto no Pergamiño Vindel coma nos apógrafos italianos. No pergamiño aparece, inmediatamente despois da rúbrica, a cor vermella, “Martin codax”. Ocupa a metade da primeira das catro columnas¹ que conforman esta folla solta, único exemplo conservado de *Liederblatt*. A primeira das súas estrofas está escrita en *scripta continua*, separando os versos mediante puntos, e leva enriba a notación musical nun pentagrama trazado tamén a vermello. No resto das estrofas, a composición está distribuída en versos, nos que tamén se marca o seu final cun punto. Son maiúsculas tódalas iniciais de estrofa e de verso de refrán; as iniciais de estrofa están coloreadas a vermello (a capital inicial, de maior tamaño cás outras, e a da terceira estrofa) e a vermello e azul (as das estrofas II e IV). O refrán transcríbese integramente ó longo de toda a cantiga.

Na parte final da col. *b* do fol. 269r do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B) témo-la rúbrica atributiva de man do copista “Martin codax” e os dous primeiros versos desta cantiga; o verso de refrán da estrofa I e as tres estrofas restantes esténdense pola col. *a* do verso deste mesmo folio, ocupando case a metade da columna. Tódalas letras iniciais son maiúsculas, sendo as de estrofa de maior tamaño e trazo más grosso. A maiúscula inicial da estrofa I é unha capital ornamentada que ocupa as catro últimas liñas do fol. 269r. O refrán só aparece completo na primeira cobra. No resto das cobras abréviase da seguinte forma: “E ay dñ”, seguido na estrofa II de tres puntos e unha liña (:-:-:-). Á dereita da rúbrica atributiva figura a nota de Colocci “tornel”.

¹ Sobre este aspecto, lémbrese o dito anteriormente no Capítulo 3 (n. 14 e Cadro I).

Moi preto da produción de Johan de Cangas, a de Martin Codax aparece noutro caderno distinto, o 33, un quinión regular (fols. 269-278) con más da metade dos folios en branco (desde a col. b do fol. 273v ata o final). Sendo este caderno e o anterior da mesma man, o copista *a*, e o seguinte doura distinta, o copista *e*, Ferrari interprétao como posible indicio do modo de copia, “alla pecia” (Ferrari, 1979:130-131). Para as características do copista, vid. o dito anteriormente no caso de Johan de Cangas.

En V encabeza o verso do folio 139 a rúbrica colocciana “MArtin codax”. A composición *Ondas do mar de Vigo* ocupa algo menos da metade da col. *a* do dito folio. Márcase o seu inicio cun ángulo recto e o número 233. Son maiúsculas as iniciais de cada estrofa. O refrán transmítese completo na estrofa I e abreviado nas restantes (“cay dess”, estrofa II; “cay d’s”, estrofa III e “cay d’s.”, estrofa IV).

Para outros datos como a identificación do caderno no que se transcriben as cantigas de Martin Codax en V, a do copista e a do tipo de letra, vid. o comentado na primeira cantiga de Johan de Cangas e na composición de Meendinho.

Esta composición está na segunda metade do folio 197v, col. *b* do Cancioneiro de Berkeley. Igual que nos outros, antecede á cantiga a rúbrica atributiva “Martin Codax”, enmarcada xunto co número “233.” entre dúas liñas ornamentais. A seguir atopámoloas estrofas I e II e o primeiro verso da III. O resto da composición aparece no recto do folio seguinte. As iniciais de estrofa, do mesmo xeito que en V, gráfase en maiúscula. A copia do refrán é idéntica á de V, salvo na estrofa II (“cay ds”) que corrixe o evidente erro da abreviatura que presenta o antígrafo. Na marxe inferior dereita do folio 197v o copista colocou o reclamo “op:” que corresponde ó comezo do folio seguinte.

Sobre o copista de K, vid. o dito na primeira composición de Johan de Cangas, xa que a produción de Martin Codax coincide no mesmo sector no que se copiaron as cantigas de Johan de Cangas.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*mariña*).

Estructura paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	B		a	a	B	
I	6'	6'	7'		I	-igo	-igo	-edo (26:124)
II	6'	6'	7'		II	-ado	-ado	-edo (26:124)
III	6'	6'	7'		III	-igo	-iro	-edo (26:124)
IV	6'	7'	7'		IV	-ado	-ado	-edo

Notas ós versos

1. Segundo Ferreira (1986:137-139), o verso estaría composto por unha *base* (“Ondas do mar”) e unha *coda* (“de Vigo”), entre as cales habería “uma verdadeira cesura poético-musical”. Baseándose na consideración de Cunha de que as cantigas galego-portuguesas, fronte ás provenzais ou ás francesas, se distinguían polo “uso da assonânciam e a preferênciam pela final trocaica dos versos”, e que isto se traducía na aparición dun *e* paragóxico en posición de pausa verbal ou de hemistiquio, o musicólogo portugués edita “mare”, con ese apoio vocálico final. Se ben pode ser xustificable musical e lingüisticamente, pensamos que na fixación crítica do texto tal intervención non é necesaria. Nos mesmos termos exprésase Macedo (Reckert / Macedo, 1993:164, n. 5): “Parece desnecessário no entanto representar graficamente o *-e* paragógico que este [= M. P. Ferreira] acrescenta a *mar* nos versos 1 e 4, e que seria suprido espontaneamente no canto” (subliniado noso). Cunha (1961:171), pola súa banda, comenta que “nas poesias trovadorescas letra e música estavam indissolúvelmente ligadas e, assim sendo, não se lhes podem analisar os versos dentro dos princípios de uma regularidade rígida, a que costumam obedecer os que foram compostos apenas para serem ditos, pois que os acentos do canto, se necessário, haveriam de nélles mascarar, ou mesmo eliminar, as pequenas excrescências ou lacunas de sílabas que, não raro, apresentam na lição dos códices”. Anos más tarde (1985:69-71) afirmaba que a “paroge se acrecentaría ás nossas cantigas paralelísticas sempre que os seus versos terminassem em sílaba tônica”, e puña o exemplo da cantiga de Meendinho, a cal “deveria ser cantada com finais graves e não agudos” (subliniado noso), é dicir, con apéndice vocálico ó final dos versos (“San Simione”, “grandes sone”, “altare”, “mare”, “remadore”...). Segundo Ripoll (1997:279), a intervención de Ferreira no texto crítico estaría xustificada musical e ritmicamente: “O *e* paragóxico engadido por Ferreira, ademais de estar xustificado pola música, contribúe á regularización do ritmo acentual, evitando versos paralelos de ritmo mixto”.

Michaëlis (1990, II:928, n. 3) comenta, a propósito da secuencia “mar de Vigo” da cantiga V, a súa proposta de substituír “de Vigo” por “*salido* como synonymo usual de *levado*”; na rectificación feita pola propia autora (1915:266-267) indicaba como base daquela primeira hipótese “a sinonimia das palabras rimantes das duas redacções concatenadas que as constitúen. Se a *amigo* corresponde *amado*, a *vivo*, *sano*, e *coidado* a *sospiro*, deveria em rigor corresponder a *levado* o sinónimo *salido*. E costuma corresponder-lhe”, o que exemplifica coa cantiga *Pela ribeyra do rio salido* de Johan Zorro (83,9) e coa III de Martin Codax (vid. infra). Un estudio máis sosegado das singularidades poéticas do xograr, permitiuille darse conta de que “Martin Codax, muito poético, mas pouco correcto, se afasta das regras consagradas em mais de um punto. [...] nem de longe emprega sempre rimas sinónimas, nem mesmo palavras objectivas, lexicográficas. [...] Peca portanto contra as leis do paralelismo”, cualificando negativamente os que, sen dúbida, poden considerarse como estilemas propios do autor e, polo tanto, como o alicerxe da súa orixinalidade. Segundo a Michaëlis, Nunes edita tamén “mar salido” na primeira edición da súa *Crestomatia*, pero restaura a lectura orixinal en posteriores edicións e en Nunes (1973); cf. Nunes (1981).

2. Ferreira considera que os dísticos desta composición están formados por versos heptasílabos graves e non por hexasílabos graves; se no primeiro verso recorre á inclusión dun *e* paragóxico, neste segundo recorre á separación de *meu* en dúas sílabas, e igualmente o pronome *eu* do v. 8. A razón deste cómputo é estritamente musicolóxica, e fundaméntase na “distribución de *mare*, *meu* e *eu* por duas figuras musicais” (1986:139). Se ben é indiscutible que texto poético e texto musical están intimamente vencellados, tamén é certo que estes poden comportarse de xeito semi-independente e, como advirte o propio Ferreira, que “bastaria uma pequena alteración articulatória ou a simples omissão de uma nota sobre a cesura para que um verso de treze sílabas [está a falar da cantiga III de Codax] se pudesse cantar com a música de um de catorze” (ibid.:149); con isto queremos dicir que podemos estar diante dun verso de seis sílabas que se canta coa música dun de sete, mediante o recurso á parágoxe ou á escisión vocálica dun ditongo. Ripoll, que aceptaba a introducción do *e* paragóxico de Ferreira no primeiro verso do dístico, discrepa agora na escansión de *meu* en dúas sílabas, por entender que orixina versos isosílabicos pero amétricos ritmicamente (1997:279). Tampouco considera a existencia de diérese en *eu*, se ben admite que “a concordancia do texto coas notas musicais provocaría un alongamento das sílabas que, na execución cantada correspondería a unha duración dobre, concordando plenamente o ritmo poético co musical no caso de *meu* e producindose unha aparente falta de sintonía en *eu* por coincidir cun tempo non marcado por contigüidade de monosílabos, considerándose palabra métrica a secuencia *eu sospiro*” (ibid.:280).

A entoación e puntuación dos dísticos desta composición é obxecto de controversia entre os distintos editores. Cunha, Oviedo y Arce, Jensen e Ferreira rematan este v. 2 cun signo de interrogação, “se vistes meu amigo?”, mentres que Nunes o puntúa de forma exclamativa, “se vistes meu amigo!”. Como a maioría dos editores, pensamos que o ton deste dístico, e en xeral do resto da composición, é interrogativo (o enunciado lírico é o dunha moza que inquire ás ondas acerca do seu amigo), pero consideramos que se trata de cláusulas interrogativas indirectas, das que estaría ausente o verbo *dicendi* (“[decídeme] se vistes meu amigo”), e que, polo tanto, non precisan o signo de interrogação. Ó respecto, comenta Machado (1949-64, V:391): “A interrogativa indirecta não exige entoación claramente interrogativa e, ainda menos, exclamativa. Já a ouvi a persoas do Norte de Portugal, em casos semelhantes ao desta cantiga, sem haver entoación diferente da afirmativa”.

De tódolos xeitos, a fronteira entre interrogativa directa e indirecta non é sempre nítida. Xa en latín a conxunción que introducía as interrogativas indirectas aparecía tamén no discurso directo. Por exemplo, na Vulgata poden atoparse casos como: “Ait autem illi quidam: Domine, si pauci sunt qui salvantur?” (Lc. 13,23), “Et respondens Iesus dixit ad legisperitos et phariseos, dicens: si licet sabbato curare?” (Lc. 14,3). Este fenómeno inscríbese noutro máis amplio no que a distinción entre os estilos directo e indirecto se torna más borrosa; así, tamén na Vulgata, atopamos numerosos exemplos de *quia* (e, en menor medida, de *quoniam*) introducindo estilo directo: “Et mulieri dicebant: quia iam non propter tuam loquelam credimus: ipsi enim audivimus, et scimus quia hic est vere Salvator mundi” (Ioh. 4,42).

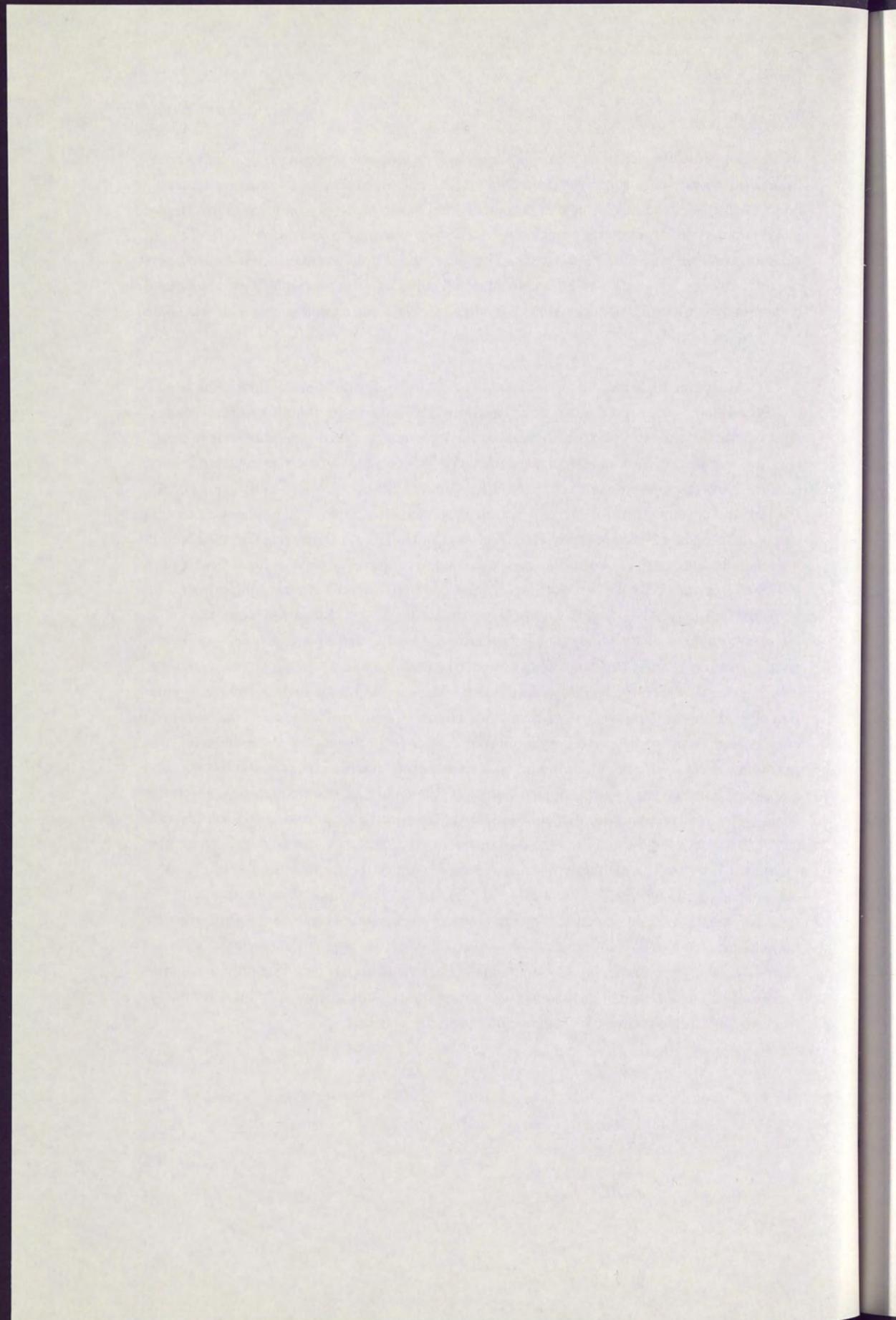
3. O verso de refrán atópase fortemente ligado, desde o punto de vista da entoación e da puntuación, ó dístico que o precede; por ese motivo, e dependendo das distintas interpretacións, as solucións ofrecidas polos críticos diverxen: Braga, Nunes, Bell, Cunha e Spaggiari considerárono exclamativo, “[...] se verrá cedo!”; Jensen interprétao como interrogativo; Oviedo y Arce e Ferreira coinciden en distinguir claramente dúas partes entoativas no refrán, unha primeira exclamativa (“E ai Deus!”) e unha segunda interrogativa (“se verrá cedo?”). Ferreira afirma que a interrogación aparece “musical e paleográficamente demarcada daquela exclamação: sobre *se ve...*, retoma-se o *topos* de entoación que abre a cantiga, o que não pode assinalar senão um recomeço, que por sua vez pressupõe o esgotamento do tom exclamativo de *E ai Deus*; as duas secções do refrão aparecem separadas, para além disso, por uma barra vertical colocada sobre o pentagrama. O ponto de exclamação dever-se-á pois introduzir após *E ai Deus*, e não no final de verso” (1986:139). Tamén Cunha advertira que “não só do ponto de vista melódico, mas también do lingüístico, o refrám está realmente dividido em duas partes”, pero que se diferencian polo tono e polo emprego dun tempo verbal distinto; concordamos con este crítico brasileiro en que as palabras finais, “se verra cedo”, “misto de dúvida e de desejo [...] contém una pregunta, sem dúvida, mas una pregunta sem enderézo e sem resposta, porque mais exclamativa que interrogativa” (1956:42).

Para Jensen, o valor da conxunción *e* é de coordinación (así o fai notar na súa tradución ó inglés, ‘and’), mentres que, máis acertadamente, para Nunes se trata dunha conxunción expletiva “muito do agrado popular” (1973, III:418) e para Cunha “o seu emprego em fórmulas tais reveste carácter estilístico” (*ibid.*:43). Vid., tamén, a nota ó v. 14 da primeira cantiga de Johan de Cangas.

8. Oviedo y Arce, Cunha, Ferreira e Jensen, que deran unha entoación interrogativa ós vv. 2 e 5, fan o propio co v. 8 e co seu paralelístico 11, pois se trata dos mesmos versos, recollidos polo leixa-prén, agora amplificados mediante unha oración de relativo modificadora do substantivo *amigo / amado*. Frente á opinión dalgúns críticos (Jensen, p. ex.) que entenden o *o* deste verso, e igualmente o do v. 11, como pronome, nós considerámolo artigo determinado. Cómpre subliñar que nos cancioneiros son numerosos os exemplos da construción artigo determinado + proposición de relativo encabezada por unha preposición: “que viva é e compresa de sen / a por que trob’ e [vós] sabê-lo-edes” (9,14 vv. 2-3 II); “O por que vus sempr’ amei, / per ren non mi-o tenhades” (13,1, vv. 3-4 III); “ca non é jog’ o de que omen chora!” (18,13 v. 3 f); “Mais se fez Deus a tam gran coita par / come a de que serei sofredor” (25,60 vv. 1-2 III); “En cuydadus de mil guyas travo, / per vos dizer o con que m’ agravo” (25,102 vv. 1-2 II); “Mais non pod’ aquesto saber / se non o a quen Deus quer dar / a coita que El fez aver” (43,8 vv. 1-3 III); “que depoys nunca poderon servir / as por que morreron, nen lhis pedir / ren” (114,11 vv. 2-4 III); “e non ouso dizer / o de que moyr’, e quen me faz morrer” (125,7 vv. 5-6 I); “Joana est’ ou Sancha, ou Maria / a por que eu moiro e por que perdi / o sen” (125,40 vv. 6-7 IV, 1 f); cf., ademais, 8,4 vv. 3-4; 25,5 vv. 1-3 III; 70,5 vv. 5-6; 70,13 v. 6 III; 88,16 v. 4 II; 106,5 vv. 1-2 I, II; 106,17 vv. 5-7 II; 110,3 v. 1 IV ou 115,7 vv. 1-2 II, entre outros.

Esta construcción deriva da latina pronome *ille* (non artigo) + proposición de relativo encabezada por preposición. Dita estructura latina pasa ó galego medieval –co pronome convertido xa en artigo–, pero pérdese nunha fase posterior. Ó noso modo de ver, trátase dun artigo e non dun pronome. A gramática tradicional, baseándose nun criterio semántico, tendería a considerala pronome, polo feito de poder ser substituído sempre polo pronome demostrativo *aquel* (*aquela, aqueles, aquellas*). Sen embargo, desde un punto de vista funcional, é evidente que o comportamento do artigo determinado en *o namorado* ou *o que mi ben queria* é idéntico ó de *o por que eu sospiro*.

11. As diferentes lecturas proporcionadas polos apógrafos quiñentistas, por unha banda, e o Pergamiño Vindel, pola outra, suscitaron ó redor deste verso algunas controversias á hora de editalo. En cantigas paralelísticas como a que nos ocupa, o esperable sería a repetición dos versos coa mesma estructura sintáctica e de contenido, variando únicamente a parte final mediante un sinónimo poético (paralelismo literal). Sendo así, a lectura ofrecida por BV (“o por que ei gran cuidado”) sería o correlato paralelístico da do v. 8, aínda que presenta unha sílaba máis. Oviedo y Arce, Bell, Nunes, Cunha e Jensen, que rexeitan esta lectura “paralelisticamente mais correcta, metricamente inaceitável”, en palabras de Ferreira (1986:139), optan pola de N (“por que ei gran coidado”). Para Ferreira, a hipermetría do verso non existiría pois, como xa vimos, os versos serían de sete sílabas coa segmentación de *eu, meu...* en dúas sílabas. Spaggiari e Reckert, pola contra, decántanse pola lectura de BV, paralelisticamente más perfecta, aínda que corrixe a súa medida nun intento de regularización métrica: Reckert, na 2^a edición de Reckert / Macedo *Do Cancioneiro de amigo*, regulariza elidindo o *e* do relativo *que*, o que atenta contra o “hiatismo sistemático das vogais da conjunção e do pronome *que* e das conjunções *e, ca e se* com uma vogal subsequente”, que defendía Cunha (1961:172); na 3^a edición, sen embargo, corrixe esta solución e repón o *e*. Spaggiari, pola súa parte, procura o isosilabismo eliminando, en contra da lectura de tódolos testemuños, o adjetivo *gran*, “di cui è chiara su base strutturale la natura ascitizia [accesoaria]” (1980:395). Ripoll, pola súa banda, considera innecesarias as diéreses de Ferreira para regulariza-lo ritmo e a medida e decántase pola lectura do Pergamiño Vindel, ofrecendo o mesmo patrón rítmico para os vv. 8 e 11: (o o ó) (o o ó). Preferimos segui-la lectura de BV, más paralelística, tendo en conta, como xa apunta Ferreira que “a omissão do *o* inicial no PV poderia, aliás, ter-se devido, ou a um fenómeno de crase, no acto de ditar o texto, com o *o* final da palabra precedente, *amado*, ou a uma licença escribal pela qual este último *o* significaría tanto a vogal terminal de *amado* como o pronome *o* subsequente” (ibid.). A heterometría resultante solucionaríase, pensamos, na execución musical.



II. Mandad' ei comigo

N 2, cols. *a-b*; B 1279, fol. 269v, cols. *a-b*; V 885, fol. 139v, col. *a*; K 885, fol. 198r, cols. *a-b*.
91,4; D'Heur (1975): 1296.

I		Mandad' ei comigo ca ven meu amigo. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	80
II		Comig' ei mandado ca ven meu amado. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	
	5		
III		Ca ven meu amigo, e ven san' e vivo. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	85
IV	10	Ca ven meu amado, e ven viv' e sano. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	
V		Ca ven san' e vivo, e d' el rei amigo. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	90
	15		
VI		Ca ven viv' e sano, e d' el rei privado. <i>E irei, madr', a Vigo.</i>	95

1 Mandadey B, Mandade VK 3 E NB, *om.* VK || madr a N, madre BVK || uigo N, vyuo B, uyuo VK 4 omig ei N, Comigue BV, Comiguē K 5 *om.* todo o verso B || amade V 6 *om.* todo o verso B, E N, *om.* VK 7 *om.* todo o verso B 9 e N, *om.* BVK 11 uiu e N, uyue BV, uyuē K || ſano N, ſenō VK 12 E N, *om.* BVK 13 ſan e N, ſamē K || uiuo N, uyuo BV, mao K 15 E N, *om.* BVK 16 uiuo τ N, vyue B, uyue VK 18 E N, *om.* BVK.

2 uen NVK, uē B 3 hirey BVK 5 uen NVK 6 hirey VK || uigo N 7 uen NVK 8 uen NVK, uē B || ſan e N, ſanē K || uiuo N, uyuo BVK 9 hirey BVK || uigo N 10 uen NVK, uē B 11 uen NVK, uē B 12 hi· B, hirei V, hirey K || uigo N 13 uen NVK, uē B 14 Rey B, rey VK 15 hirey BVK || uigo N 16 uen NVK, uē B || ſano N 17 Rey BK, rey V || priuado NBVK 18 hirey BVK || uigo N.

1 “Mandal’ é” Braga. 3 Ej om. Braga; “madr’ e vyvo” Braga, igual nos vv. 6, 9, 12, 15 e 18. 4 “Comigu” Braga, Machado, Nunes (1931) e (1973), Cunha, Spaggiari, Ferreira; “é” Braga. 11 “vyvo e” Braga. 16 “viv’(o) τ” Oviedo y Arce.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:302) 885; Braga (1878:166) 885; Oviedo y Arce (1916-17:62-63); Nunes (1931:14, 18, 21); Machado (1949-64, V:392) 1228; Spaggiari (1980:404, 406, 408); Ferreira (1986:79).

Edicións críticas

Oviedo y Arce (1916-17:88-90) 2; Bell (1923:165) 2; Nunes (1931:24, 31) 2; Nunes (1973, II:441-442; III:419, 567) 492; Cunha (1956:47-52) 2; Spaggiari (1980:396); Ferreira (1986:130, 142-145) 2.

Situación nos manuscritos

As cinco primeiras estrofas da composición sitúanse na segunda metade da col. *a* do Pergamiño Vindel, e a estrofa derradeira ó comezo da col. *b*. A primeira cobra presenta en *scripta continua*, separando só por punto os versos 2 e 3. Ten, como a cantiga anterior, notación musical. Como é habitual, no resto das estrofas sepáranse os versos e indícase o seu final mediante puntos. Salvo a estrofa II, as demás comezan con inicial maiúscula coloreada en vermello e azul alternativamente, sendo a da primeira unha capital ornamentada. Do mesmo xeito, comeza tamén con maiúscula o verso de refrán, que se presenta completo ó longo de toda a composición. No caso da estrofa II, o escriba non copiou a inicial correspondente, un <C>, seguramente por un salto de igual a igual xa que tódalas estrofas, menos a primeira, comezan coa mesma consoante.

En B, a cantiga está formada só por cinco estrofas, das cales, as catro primeiras sitúanse na segunda metade da col. *a* do fol. 269v, e a última no inicio da col. seguinte. O carácter repetitivo, derivado do paralelismo e do leixa-prén, provocou que o copista saltase do verso 2 da estrofa II ó 2 da estrofa III, quedando sen copiar tres versos. Deste xeito, a estrofa II desta composición aparece neste cancioneiro formada por unha mistura de versos da segunda (v. 1) e da terceira (v. 2) estrofas do orixinal (que N e V transcriben de forma correcta). Son maiúsculas as iniciais de tódolos versos; a que abre a composición esténdese por toda a primeira estrofa e está adornada; as restantes iniciais de estrofa son de maior tamaño e trazo máis grosso cás de comezo de verso. O refrán transcríbese ó completo só na primeira estrofa, abreviándose no resto das cobras (II: “hirey:-

--”; III: “hi·:---”; IV: “hirey·:---” e V: “hirey”). Á altura da inicial capital, na marxe esquerda, aparece o número 1279; por riba do primeiro verso, na marxe interna do folio, lese a nota colocciana “tornel”.

A metade inferior da col. *a* do fol. 139v no Cancioneiro da Vaticana ocúpaa a segunda das cantigas do trobador. O seu comezo está marcado cun ángulo ó lado esquierdo do primeiro verso. Son maiúsculas as iniciais de estrofa; o refrán só se transmite completo na estrofa I, quedando reducido á primeira palabra (hirey / hirei) nas seguintes estrofas (leva punto nas estrofas III e VI).

A case totalidade da composición esténdese pola col. *a* do fol. 198r do Cancioneiro de Berkeley; só se copia na col. *b* a palabra <hirey>, abreviación do refrán da última estrofa. Son maiúsculas as iniciais de estrofa. O refrán está completo na estrofa I e abreviado en <hirey> nas restantes. Na marxe inferior central aparece o reclamo <hirey>, que é o comezo da col. *b*.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	A		a	a	A	
I	5'	5'	6'	I	-igo	-igo	-igo	
III	5'	5'	6'	III	-igo	-ivo	-igo	
V	5'	5'	6'	V	-ivo	-igo	-igo	
	a	a	B		a	a	B	
II	5'	5'	6'	II	-ado	-ado	-igo	(26:135)
IV	5'	5'	6'	IV	-ado	-ano	-igo	(26:135)
VI	5'	5'	6'	VI	-ano	-ado	-igo	(26:135)

Notas ós versos

1. V e o seu *descriptus* ofrecen a lectura “mandade comigo” fronte a B e N “mandad ey comigo”; no v. 4 a variante que presentan os manuscritos agrúpaos de forma distinta, xa que só N ten a lectura “mandad ey comigo”. Para este problema entre os mss., Spaggiari (1980:396) prefire a variante uniforme ofrecida polo Pergamiño Vindel, pero tenta xustifica-la forma “mandade” como unha reducción da forma “è<ei>habeo” atestada dialectalmente, xa que, seguindo a Leite de Vasconcelos, afirma que “il dittongo *ei* di qualunque provenienza si riduce ad *e* davanti a consonante (mentre si mantiene davanti a vocal) nel Trás-os-Montes,

nella Beira-Baixa, e in tutto il Sud". Tal explicación non convence a Cunha (1986:75), que a matiza aclarando que a reducción de "ey" a "e" non se dá nunca en final absoluto e, ainda así, nas áreas onde acontece tal reducción "ouve-se um [y] enfraquecido, quando o ditongo está em final de vocabulo". Así pois, para o crítico brasileiro ámbolos dous exemplos de *e* por *ey*, presentes nos apógrafos, serían "erros óbvios, como está a mostrar a lição concordante *Mandal' ey comigo* no v. 1 de *B* e *PV*". Sen embargo, a lectura "*Mandal'* é *comigo*" é completamente lexíma, tanto porque admite unha explicación teórica perfectamente plausible canto porque os propios textos demostran a súa vixencia. En efecto, tamén en latín o verbo SUM se usaba frecuentemente para expresar posesión (acompañado dun dativo –en principio de persoas–): *liber est mihi...* 'teño un libro...', ou –para exemplificar cunha fórmula fixa– *nomen est mihi...* 'teño por nome..., chámome...'. Pero non se esqueza que o verbo adquiriu ese valor de posesión por cambio semántico; exemplos como os anteriores non significaban en orixe máis que 'hai un libro para min, á miña disposición' ou 'o nome é para min...'.

Pero, dada a confusión nas funcións dos casos característica do latín –e acentuada cada vez máis co paso do tempo–, a posesión tamén era posible expresala mediante o caso ablativo, principalmente mediante circunstanciais de compañía ou de lugar. Así, xunto a unha frase como *non est mihi laetitia* ('non hai ledicia para min, non teño alegria'), eran posibles outras –menos académicas– como *non est cum me laetitia, non est in me laetitia* (compárese co actual 'non hai en min alegria'), ou mesmo *non est apud me laetitia* (recórdese que a preposición de lugar *apud* está parcialmente na orixe de certas preposiciones galorrománicas de compañía: *amb*, *ab*).

Polo que respecta á construcción que nos ocupa, a de verbo *seer* + circunstancial de compañía, con significado global de posesión, nunha cantiga de Bernal de Bonaval (22,9) lese, xunto a "e and' end' eu muy leda poys tal mandad' ey migo" (v. 2 III), "e and' [end'] eu muy leda poys migu' é tal mandado" (v. 2 IV). Sen embargo, a pesar da claridade da lección do manuscrito tanto neste caso como no do verso que é obxecto desta nota, esta evidencia non abondaría por si soa para quen, como Spaggiari, buscase para ela unha explicación fonética. Sen embargo, a dobre posibilidade de construcción sintáctica é innegable –pois o suxeito do v. *seer* está en plural– no v. 8 da cantiga IV de Codax, que en N aparece como "e nullas gardas non ei comigo", pero en BV figura así: "e nelñas guardas non son comigo".

O motivo do *mandado*, que a protagonista das cantigas de amigo vén de recibir ou agarda ansiosamente, atopámolo nunhas cincuenta cantigas de amigo. É un motivo en clara relación co encontro e separación dos namorados, pois este mandado tan desexado polos amantes acostuma traer novas da chegada da persoa amada que, por diversos motivos, tivo que ausentarse. Este motivo ten que ver tamén co enfado e o desacougo dos dous protagonistas da canción amorosa, xa que, ás veces, as promesas que se fan entre eles non se cumplen: o amigo rompe a súa promesa de vir no día establecido; non vén e, o que é máis grave, non lle envía recado do motivo da súa tardanza. Nesta cantiga de Martin Codax a amiga está leda porque recibiu do amigo o *mandado* da súa chegada e o seu posible encontro; no corpus atopamos outros exemplos *semellantes* a este: "e and' end' eu muy leda poys tal mandad' ey migo, / poys tal mandad' ey migo", "e and' [end'] eu muy leda poys migu' é tal mandado, / poys migu' é tal man-

dado” (22,9 vv. 2-3 III, IV) –nesta cantiga *mandado* aparece como sinónimo de *novas* nos vv. 2 I, II, 1 III, IV; “pois seu mandad’ ei migo”, “pois migu’ ei seu mandado” (25,19 vv. 2 I, 1 III, 2 II, 1 IV); “Mandal’ ei migo qual eu desejei” (92, 4 v. 1 I); “Ben m’ é con este mandado que ei / de meu amigu’, e non o negarei” (107,4 vv. 1-2 II); “Pois eu mig’ ei seu mandado” (134,8 v. 1 II). Tamén hai outras cantigas nas que, a diferencia das anteriores, a amiga se queixa porque non ten *mandado* do seu namorado: “Poys eu migo seu mandado non ey” (22,7 v. 1 III); “nen que non óuvi seu mandad[o] migo” (154,1 v. 7).

2. A cláusula subordinada substantiva que constitúe este segundo verso modifica ó *mandado* do v. 1. Este tipo de cláusulas, modificadoras dun substantivo ou dun adxectivo, van, normalmente, precedidas de preposición. Sen embargo, na lingua da época, podía darse a construción sen preposición: un bo exemplo deste feito éo este verso no que non témo-la preposición *de*; non é este un caso illado nas cantigas nas que atopamos, entre outros, estes exemplos: “Muy gram sabor avedes, mha senhor, / que nunca perça coita nen pesar” (3,2 vv. 1-2 I); “atre-vendo-te que sabes trobar” (30,28 v. 3 III); “pois avedes [a]tan gran coraçon / que vos eu loe, en esta razon” (70,4 vv. 2-3 II); “E quen sse fez de min consellehador / que eu viss’ o vosso bon parecer” (97,14 vv. 1-2 III); “pois vos non avedes sabor / que vos eu diga nulha ren” (149,1 vv. 4-5 I); “pois vejo que avedes gran sabor / que vos non diga quanto mal me ven / por vos” (157,12 vv. 4-6 I), no canto de construccíons como *aver sabor de ou atreverse en*.

3. A diferente lectura que presentan BV, “(E) irey madre vyvo”, fronte a N, “E irei madr a vigo”, é froito, sen dúbida, dunha mala interpretación do antígrafo dos cancioneiros coloacionais ou un erro que xa existía naquel. A lectura dos apógrafos non ten sentido nin sintáctica nin semanticamente pola falta de concordancia entre o suxeito lírico feminino e o suposto adxectivo masculino. Sen dúbida ningunha, a boa lectura é a transmitida pola folla trecentista. Braga, ó non coñecer N, tenta dar unha lectura con sentido a este verso (“hirey, madr’ e vyvo!”), no que se debería interpretar “vyvo” como 1^a p. do presente de indicativo do verbo *vivir* e non como un adxectivo masculino; Machado, pola contra, corrixe a lectura errada en: “E hirey, madr– [a] Vygo”.

A connexión copulativa que encabeza o verso de refrán aparece en N ó longo de toda a composición, mentres que en V non existe e en B só a temos na primeira estrofa.

Cunha e Ferreira consideran que o verso de refrán está formado por seis sílabas e o corpo da cobra por versos pentasílabos. Spaggiari (1980:378) afirma que tódolos versos contan cinco sílabas, incluído o refrán. Malia indicar que “si applica regolarmente la sinalefa nell’ incontro di due atone o di atone con tonica”, non marca a suposta sinalefa entre a connexión *e* e o verbo *irei* que encabezan o verso de refrán –única posibilidade para facer que dito verso pase a ter cinco sílabas–. Celso Cunha, falando dos encontros da connexión *e* + vocal tónica e átona, afirma que non é desacertado dicir que “a versificación trovadoresca desconhecia a dip-tongação da copulativa com a vogal seguinte. A perda do valor silábico desta conjunção parece mesmo um fato tardio. Os seus começos poden ser fixados no século XV, mas só se consu-

ma na segunda metade do século XVI, com a implantação definitiva das novas formas métricas” (1961:49). Para o estudioso brasileiro a ditongación correspondería co cambio de “pronúncia do *e*, ou seja, à sua crescente atonificación”, feito que se debe poñer en relación co progresivo “esvaecimento da autonomia dos monossílabos na versificación românica” (*ibid.*:53). O hiatismo neste contexto non sería un feito singular do galego-portugués, senón que afectaría ó occitano, francés e castelán. Para corroborar isto achega tres evidencias en diferentes linguas: “As *Leys* ensinam mesmo como evitar o hiato decorrente do referido encontro: “Apres aques- ta copulativa *e*, deu hom pauzar *t* o *z*, per esquivar hyat, can las seguens dictios comensa per vocal”. E note-se, incidentemente, que adicionar à copulativa o *-t* (ou *-d*) caduco, nos casos em que ela antecedia fonemas vocálicos, não era proceso destruidor da colisão peculiar aos dialetos occitânicos. Outras línguas românicas o conheciam. Em francês, por exemplo, diz-nos o cônego J.-M. Meunier, “dès le X^e siècle le *t* ne se prononce plus dans *et*, puis tombe devant une consonne, mais est maintenu devant une voyelle. Vers la fin du XI^e s. il est probable que dans ce cas, le *t* s’ était affaibli en *d*, *d'* ou *ed* devant voyelle et *e* devant consonne. Mais dès le XII^e s. le souvenir du latin tend à restaurer partout *et*. Cependant le *t* était irrémédiablement tombé dans la prononciation””. No caso do castelán, os encontros deste tipo tamén se resolvían sempre en hiato. “Aliás, de um modo geral, a métrica espanhola antiga observava o princípio da autonomia vocabular, o que parece representar, em certo sentido, a conservação de um dos fundamentos da rítmica latina medieval. Cumpre não esquecer, no entanto, que para isso concorreriam possivelmente razões fonéticas. Ainda hoje, os monossílabos fracos não atingem em espanhol a atonicidade que possuem no português da Europa, nem a sílaba final átona dos polissílabos apresenta a mesma debilidade nos dois idiomas peninsulares”. Tendo en conta o dito, conclúa Cunha afirmando que “o hiato como solução do encontro de copulativa + vogal é um fato românico, sem dúvida provocado pela semitonice que se emprestaria à conjunção na fase primitiva das línguas neolatinas. Em decorrência, o efeito sinizético só aparece como fenômeno posterior, condicionado à atonificação que sofreu a copulativa na maioria desses idiomas. Por outro lado, cumpre-nos ter em mente que a linguagem poética, por definição conservadora, demoraria mais tempo em desligar-se do princípio autônomico dos monossílabos, característica da versificação rítmica latina e que se mantivera, provavelmente, por força da tradição” (*ibid.*:54-57). Ripoll, no comentario rítmico desta cantiga, considera que é “unha cantiga de ritmo anapéstico absolutamente regular formada por bímetros dun só hemistiquio co pé-metro inicial incompleto bisílabo, tanto nos dísticos como no refrán” (1997:409). Temos, pois, que o esquema rítmico da cantiga sería o seguinte (*o ó*) (*o o ó*). Para conseguir este esquema no refrán debemos ter en conta que “o encontro de dúas vocais resolvese en diptongo en [ejrei]” (*ibid.*). De facérmo-la sinalefa no verso de refrán entre a copulativa e o verbo teríamos unha cantiga con versos de cinco sílabas e con acentos regulares en segunda e quinta.

4. Cunha, no comentario a este verso, critica a Oviedo y Arce, Michaëlis, Bell e Nunes por non “acrescentar à forma elidida *comig* o indispensável apéndice labial *u*” (1956:49). Para Spaggiari, o “comigu” de BV fronte ó “comig” de N é unha diverxencia máis entre as dúas

ramas da tradición manuscrita, e inclúea entre as “varianti grafiche di peso irrisorio” (1980:374); considera, como Cunha, que se trata dun “appendice labiale” (*ibid.*:375). Tavani, na súa reseña á estudiosa italiana, criticaa por definir este *u* como tal, “tomando por elemento fonético o sinal gráfico habitualmente usado para representar a velar *g* em presenza de vogal anterior” (1988a:269). Tras unha comprobación nos manuscritos dalgunhas palabras que, en determinados contextos sintácticos, poden levar ou non ese apéndice (p. ex., *algo, amigo, comigo, digo, ergo, folgo, logo, migo, rogo*, etc.) observamos que:

- a) tanto no *Cancioneiro da Ajuda* como nos apógrafos italianos, conviven ámbalas dúas formas nos mesmos contextos, é dicir, formas con e sen apéndice, podendo darse casos como o de A 209 (72,18) no que aparece “rogueu” no v. 5 I e “rogueu” nos vv. 5 II, III; ou o da cantiga 101,4, copiada en dous lugares diferentes (B 718, V 319 e B 403, V 13), transcribindo no primeiro caso “comigue” e no segundo “comige”, no v. 3 I;
- b) na inmensa maioría dos casos, a un termo sen apéndice no texto de A correspónelle, nos cancioneiros coloccianos, o mesmo termo co apéndice: A 209 “rog eu”, B 360 “rogueu” (72,18 v. 5 I); A 70 “rogueu”, B 183 “rrogueu” (106,10 v. 1 III); A 265 “log y”, B 449 “loguy” (23,1 v. 4 III); A 231 “log enton”, B 421 “logu enton” (70,49 v. 2 III); A 91 “log esta”, B 195 “loguesta” (125,25 v. 4 III); A 78 “folg o meu”, B 181^a “folgue meu” (106,1 v. 4 III); A 228 “dig esto”, B 418 “diguesto” (70,43 v. 4 IV); A 81 “digeu”, B 184^a “digueu” (106,15 v. 2 IV); A 198 “digi”, B 349 “digui” (147,12 v. 3 I); A 99 “dig al”, B 206 “digual” (125,18 v. 8 II); A 240 “amig e”, B 428 “amigue” (31,4 v. 6 I); A 230 “amig en”, B 420 “amiguen” (70,47 v. 5 I).

Ante esta situación, as solucións dos editores son dispares, ben decantándose por unha das formas e unificando tódalas aparicións, ben respectando a alternancia de formas. Nós preferimos non restablecer este *u* porque observamos que N, manuscrito base, non presenta tal característica, mentres que en BV a norma xeral é a introducción deste apéndice. Esta característica gráfica que, segundo Cunha (1986:70-71), é típica do Pergamiño Vindel, do *Cancioneiro da Ajuda* e das *Cantigas de Santa María*, debe ser conservada, xa que é un hábito á hora de escribir que separa estes códices dos apógrafos italianos.

5. O copista de B cometeu un erro de copia, frecuente nestas cantigas con paralelismo e leixa-prén, ó saltar do v. 5 ó v. 8; por isto, neste ms. (B 1279), a composición presenta unha estrofa menos, xa que as cobras II e III dos outros mss. redúcense a unha soa: “Comigue mandado / e uē sane vyuo”. Outros exemplos, neste tipo de cantigas, de omisión de estrofas nun dos manuscritos son os seguintes: a 11,8 en B 662 ten catro cobras, mentres que en V 263-264 falta a estrofa III; a 25,2 presenta en B 568 oito estrofas e V 171 só sete, xa que falta a quinta; a 63,36, que en V 606 está composta por tres cobras e unha fienda, en B 1016 non contén a cobra II; a 93,3, formada en V 879 por catro estrofas, en B 1270 presenta tres, posto que a última é a mestura das estrofas III e IV do orixinal (v. 1 III máis v. 2 IV); a 93,5, formada en V por seis dísticos monorrímos mais un verso de refrán, en B 1273 non contén a estrofa V; a 108,1 –única composición conservada de Nuno Porco– en

V 719 presenta catro cobras e en B 1127 só tres, porque falta a estrofa III; na 117,4 que en B 829 ten oito cobras en V 415 fáltalle a VI; na 128,3 as catro estrofas de V 507 redúcense a tres en B 920 por non conte-la última estrofa; a 134,5 en B 1188 ten seis cobras e en V 793 fáltalle a última.

En K, a palabra en rima é *amado*, pero está corrixida por riba de *amigo*. Este erro, igual có anterior, é típico deste tipo de composicións con paralelismo e leixa-prén, onde é moi fácil saltar duns versos a outros e dunhas cobras a outras. Vexamos outros casos similares de *incipiens error* dos apógrafos italianos: 25,2 (B 568) no v. 1 V a palabra en rima é “amado” e non a que debería, “amigo”, para que rimase con “vyvo”, do mesmo xeito que na estrofa VI “amado” rima con “sano”; 25,19 (B 565) no v. 1 II a palabra en rima é “amigo” e non “amado” como debería ser e así nos transmite V 168; 25,70 (V 192) o copista salta do v. 1 III ó v. 1 IV, pero dáse conta do erro e riscá o verso; 38,8 (B 1298) no v. 1 IV o copista riscá a palabra “andar” porque se decata de que cometera un erro ó copia-lo v. 1 III (verso paralelístico con inversión das palabras finais: “andar vi” e “vi andar”); 77,17 (B 1149) copia como v. 2 III o v. 2 II, como v. 1 IV o v. 1 III e como v. 2 IV o v. 2 III; 83,1 (V 761) no v. 5 I a palabra en rima é “granadas” e non “frolidas” como transmite B [1158^{bis}], xa que o copista saltou ó v. 5 II; 83,10 (B 1150^a) entre as estrofas III e IV hai un verso riscado, xa que o copista se decatou de que copiaba o v. 1 V; 93,1 (V 883) o copista copia no v. 2 III “vagar”, palabra en rima da estrofa seguinte, que riscallo e corrixe co termo correcto “lezer”; 93,3 (B 1270) no v. 1 II a palabra en rima é “amigo” e non “amado” como transmite V 876; 93,5 (B 1273) no v. 2 III témo-la palabra “cuydado” riscada e, ó lado, “perfia”, xa que o copista advertiu que a palabra que copiara primeiro era o termo en rima da estrofa seguinte; 110,2 (V 808) no v. 2 II a palabra “parecer” está riscada e corrixida en “semelhar”, ó percibi-lo copista que copiara a palabra en rima do v. 2 da estrofa seguinte; 145,8 (B 1162) no v. 2 II aparece riscado o termo “morar” ó lado de “viver” porque o copista se decatou de que cometera un erro, pois copiara o v. 1 III (o seu correlato paralelístico).

8. Sobre o mantemento do *n* intervocálico da forma *sano* deste verso e dos seus paralelísticos 11, 13 e 16, véxase a nota ó v. 1 da cantiga III.

13 e 16. En sentido estricto, o leixa-prén encadearía pares de estrofas repetindo o “segundo verso da primeira estrofa como primeiro da terceira, o segundo da segunda como primeiro da cuarta, e así sucesivamente” (LPGP:35). Nesta cantiga, acontece isto nos vv. 2 e 5 que se repiten como 7 e 10, mentres que nos versos 8 e 13 e 11 e 16, onde debería pasa-lo mesmo, observámos unhas lixeiras diverxencias. Para expicalas, Cunha (1956:49) remítenos ó comentario do v. 4 da cantiga VI, onde ve un caso de paralelismo literal, con pequenas diferencias, entre o v. 1 (“Eno sagrado, en Vigo”), e o v. 4 (“En Vigo, no sagrado”), que Nunes na súa edición do texto regulariza integrando un *e* (1973, II:445). Non nega o editor brasileiro que a solución de Nunes sexa a acertada, pero afirma que prefire aterse “à letra dos manuscritos, em tudo justificável”, e, unha vez máis, advírtenos de que “a obediéncia a preceitos rígidos não é a característica de

Codax. Poeta, e não artífice do verso, como bem salientou D. Carolina Michaëlis (*RFE*, II, p. 267), infringiu êle as leis do paralelismo em mais de um ponto, principalmente no que se refere às alternâncias sinonímicas”(ibid.:76). Cunha, a continuación, dános unha serie de exemplos que mostran que o paralelismo e o leixa-prén non estaban sometidos a leis tan ríxidas como, de contíno, os editores nos fan ver. Alega que adoita facerse isto sen ter en conta a tradición manuscrita, e que o seu único fin é busca-la isometría dos versos, sen se decatar de que están ante cantigas paralelísticas “de versificación predominantemente acentual e não silábica” –esta mesma interpretación silábico-acentual é a que defende para o estudio da versificación das cantigas Ripoll (1997) e (1998)–. Así mesmo, advirte que “se nelas, por influxo dos modelos cortesãos, se observa uma tendênciá à isometria, esta nunca foi suficientemente forte para impedir-lhes certa fluctuação dos versos, condicionados, na estrutura, aos acentos do canto e da dança” (ibid.:78). Contra esta tendencia a busca-la isometría dos versos manifestouse tamén a profesora Elsa Gonçalves, que nos fala das súas “dúvidas sobre a legitimidade da atitude crítica que consiste em resolver os problemas da edición de texto com a eliminação ou acrecento de palabras, apenas para obter, a todo o custo, a isometría estrófica” (1995:45). Vexamos a continuación os exemplos que aporta Cunha pero que nós copiamos directamente dos mss. (ibid.:77-78): “Nas rrybas do lago hu ē andar vy”, “En nas rribas do lago hu eu andar vi” e “Nas rribas do lago hu eu vi andar”, “En nas rribas do lago hu eu ui ãdar” (38,8 vv. 2 I, 1 III e 2 II, 1 IV, B 1298 / V 902); “Leuad amigo q̄ dormid̄ as manhanas frias”, “Leuad amigo q̄ dormide las frias manhanas” (106,11 vv. 1 I, II, B 641 / V 242); “Dizia la ben talhada”, “A ben talhada dizia” e “Ca ſſea uifſſeu penada”, “Penada ſea eu uifſſe” (117,2 vv. 1 I, II e 1 III, IV, B 828 / V 414). A estes exemplos podemos engadi-los seguintes: “comeſtou damor ferida”, “E comeſtou damor ferida” e “comeſtou damor coytada”, “E comeſtou damor cuytada” (9,4 vv. 3 I, 1 III e 3 II, 1 IV, B 784 / V 368); “E nō men uya mandado”, “E nō mē uy ou mandado” (112,1 vv. 2 I, 1 III, B 1237 / V 842); “brioſas uan no nauyo”, “brioſas uan ēno nauyo” e “b'oſas uā no barco”, “brioſas uan enō barco” (114,4 vv. 2 I, 1 III e 2 II, 1 IV, B 817 / V 401); “Passou seu amigo q̄ lhi bē q̄ria”, “Passa seu amigo q̄ lhi bē q̄ria” (134,5 vv. 2 III, 1 IV, B 1188 / V 793). No caso que nos ocupa, a diferencia que presentan estes versos, unidos polo leixa-prén, non é más que a convención que os encabeza: nos vv. 8 e 11 é un *e* copulativo mentres que nos vv. 13 e 16 é a convención *ca*.

14 e 17. Na época medieval, co substantivo *rei* aparece normalmente a forma do artigo determinado *el*; chega ata os nosos días como unha forma de respecto. Ferreiro, máis que considerala un castelanismo, asturianismo ou leonesismo opina que debemos pensar que é esta unha forma autóctona. A súa explicación etimolóxica debemos buscala nunha pronuncia enfática de: *ILLU REGE* > *élo rége > el rei (1995:250-251).

O paralelismo literal, que une estes dous versos, fai que funcionen como sinónimos poéticos *amigo* e *privado*. Para Michaëlis sería este outro exemplo das incorreccións que cometé Codax nas súas composicións. A ilustre editora comenta ó respecto: “Eu inclinava-me a substituir *amigo* por *valido*, o verdadeiro sinónimo de *privado*, usado nos *Livros de Linhagens* e nos *Cancioneiros*, antes de me ter convencido das incorrecções dos textos de M. C.”

(1915:268). Esta suposta incorrección do trobador e outras, como a substitución do habitual “mar salido” polo seu característico “mar de Vigo” como parella sinonímica de “mar levado” son, para nós, trazos de estilo que caracterizan positivamente ó noso autor, como xa dixemos na nota ó v. 1 da cantiga I.

En contra do que afirma Michaëlis, non documentámoo-la forma *valido* nin nas cantigas profanas nin nas relixiosas. Por outra banda, esta sería a única aparición do termo *privado* no xénero amoroso utilizado nun contexto positivo, equivalente a *d' el rei amigo*. O resto das ocorrências do termo témolas en tres cantigas de escarnio e unha cantiga moral, pero sempre para critica-la conducta destes personaxes, sobre todo os abusos de poder, o mal emprego dos seus privilexios, a opulencia da que se rodeaban, etc. (30,6 vv. 7 I, 1 II; 56,9 vv. 4-5 I; 118,7 vv. 1-3 I e 118,11^{bis} vv. 2 I, 1 II, 7 III).

III. Mia irmana fremosa, treides comigo

N 3, col. b; B 1280, fol. 269v, col. b; V 886, fol. 139v, col. b; K 886, fol. 198r, col. b.
 91,5; D'Heur (1975): 1297.

I	Mia irmana fremosa, treides comigo a la igreja de Vigo, u é o mar salido. <i>E miraremos las ondas!</i>	
II	Mia irmana fremosa, treides de grado a la igreja de Vigo, u é o mar levado.	100
5	<i>E miraremos las ondas!</i>	
III	A la igreja de Vig' u é o mar salido, e verra i mia madr' e o meu amigo. <i>E miraremos las ondas!</i>	
IV	10 A la igreja de Vig' u é o mar levado, e verra i mia madr' e o meu amado. <i>E miraremos las ondas!</i>	105

3 miraremolas BVK 5 amor K 6 miraremolas BVK 7 u N, *om.* BVK || leuado N, salido B, jalido sobre leuado V, sailido K 8 uerra NVK, ueira B || mia N, *om.* BVK || amado N, amigo BK, amijo sobre amado V 9 miraremolas BV, miraremollas K 10 uig N, uigo BVK || u N, *om.* BVK || amor K || jalido N, leuado BVK 11 uerr(ras.) N, ueira B, uerra VK || mia N, *om.* BVK || madreo N, madro B, madre VK || amigo N 12 (*lac.*)remos N, miraremolas B, mirraremolas VK.

1 Mha BK, M^ha V || yrmana N || fr(*lac.*) N, fremosa BVK || lac. N, treydes BVK || comygo VK 2 ygrieia N, igreia BVK || ui(*lac.*) N, uigo VK || lac. N, Hu B, hu VK || salido N 4 Mha BVK || fremoſa N || Treydes B, treydes K 5 ygrieia N, ig'ia BVK || uigo NBVK || Hu B, hu VK || leuado NBVK 7 Al(ras.) N, Ala BVK || ygrieia N, ig'ia BK, Ig'ia V || uigo NBVK 8 y N, hi B, hy VK 10 ygrieia N, ig'ia B, Ig'ia VK 11 ras. N, E B, e VK || y N, hy BVK.

1 “irmāa” Nunes (1973) igual no v. 4. 2 “Vig’, u” Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Cunha, “Vig’ u” Bell, Jensen, igual no v. 5. 3 “miraremo las” Machado, “miraremo-las” Nunes (1931) e (1973), Jensen, “miraremo-las” Spaggiari, igual nos vv. 6, 9 e 12. 5 “Vig’(o), ú”

Oviedo y Arce, igual no v. 10. **7** “Vigo hu” Braga, “Vigo [hu]” Machado, “Vigo u” Spaggiari, igual no v. 10; “mar levado” Ferreira. **8** “ueira” Machado, igual no v. 11; “hy, madre” Braga; “madre, o” Braga, Machado, Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Bell, Jensen, Spaggiari, igual no v. 11; “madre [e]” Ferreira, igual no v. 11; “meu amado” Ferreira. **10** “mar salido” Ferreira. **11** “meu amigo” Ferreira.

Ediciones paleográficas

Monaci (1875:302) 886; Braga (1878:166) 886; Oviedo y Arce (1916-17:63); Nunes (1931:15, 18, 21-22); Machado (1949-64, V:393) 1229; Spaggiari (1980:404, 406, 408); Ferreira (1986:79).

Ediciones críticas

Oviedo y Arce (1916-17:91-92) 3; Bell (1923:165) 3; Nunes (1931:24-25, 27-28) 3; Nunes (1973, II:442-443; III:420, 567-568) 493; Cunha (1956:53-60) 3; Spaggiari (1980:397-398); Ferreira (1986:131, 146-151) 3; Jensen (1992:210, 513).

Situación nos manuscritos

Parte da primeira estrofa desta composición está afectada, en N, por unha lagoa, producto do paso do tempo e do defectuoso estado de conservación do Pergamiño, situada ó lado dereito da col. *b*. Letra e música aparecen cercenadas por un considerable buraco; isto non supón unha perda grave, xa que a reconstrucción da letra (fr<emosa treides> no v. 1, e uig<o u e o> no v. 2) pódese levar a cabo recorrendo ós outros testemuños, B e V. Non sucede o mesmo coa música, que se perdeu irremediablemente. As catro estrofas de que consta a cantiga ocupan a parte central da col. *b* da folla voante. Igual cás anteriores, a estrofa I está escrita como prosa, acompañada dun pentagrama coa notación musical. O resto da composición aparece xa coa división en versos e co habitual emprego de punto para indica-lo seu final (falta, sen embargo, este punto entre o segundo verso e o verso de refrán da estrofa I). Como nas anteriores, as iniciais de estrofa e refrán son maiúsculas, as primeiras de maior tamaño e coloreadas alternativamente en vermello e azul; a da primeira cobra é unha capital adornada. En tódalas estrofas aparece o refrán na súa integridade.

Baixo o número 1280, situado na marxe interna do fol. 269v de B, témo-la terceira composición de Codax, transcrita en catro estrofas de catro e cinco versos; mentres N ofrece unha disposición en pareados de versos longos mais un de refrán, en B a primeira delas presenta catro versos ó desdobra-lo segundo en dous versos curtos; a segunda estrofa transcribe os catro hemistíquios como versos independen-

tes, polo que ten cinco versos; e a terceira e a cuarta presentan catro versos: os dous primeiros aparecen como versos curtos e o terceiro como longo, ademais do refrán. Son maiúsculas tódalas iniciais de verso; as de estrofa son de maior tamaño e trazo más groso e a capital inicial adornada abrangue toda a estrofa I. O verso de refrán márcase cun ángulo á súa esquerda. De forma inusual, está completo nas dúas primeiras estrofas e abreviado nas dúas restantes ("E miraremolas:----"). Na marxe dereita, por riba do primeiro verso, a nota coloçiana "tornel" indica que se trata dunha cantiga de refrán. Debaixo desta nota aparece outra que indica a correcta disposición desta cantiga en versos longos: "Jyll"².

No Cancioneiro da Vaticana, esta composición comeza a col. b do fol. 139v. A primeira estrofa presenta unha disposición semellante á que ten en B: só o primeiro verso é longo. As estrofas restantes dispónense en versos curtos, en correspondencia cos hemistiquios. Comezan con maiúscula as iniciais de estrofa. O refrán transcríbese do mesmo xeito que en B: completo nas dúas primeiras estrofas e de forma abreviada nas dúas restantes.

En K, a col. b do fol. 198r ocúpaa case totalmente esta cantiga. A distribución dos versos e a copia do refrán son idénticas ás do seu antígrafo, V. Os erros corrixidos polo escriba de V non pasan ó *descriptus*. Son maiúsculas as iniciais de estrofa.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*mariña e ¿cantiga de santuario?*).

Estructura paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	B		a	a	B	
I	12'	13'	7'	I	-igo	-ido	ondas	*(26:43)
II	12'	13'	7'	II	-ado	-ado	ondas	*(26:43)
III	13'	12'	7'	III	-ido	-igo	ondas	*(26:47)
IV	13'	12'	7'	IV	-ado	-ado	ondas	*(26:47)

² Outra das típicas notas métricas que abondan nos cancioneiros. Entre as preocupacións filolóxicas do humanista italiano estaba a de anotar "il numero delle sillabe (con preferenza per i versi lunghi che il Colocci riconosce anche se la disposizione data dal codice è a versi brevi: così "14 syll.", "16 syll.", etc.)" (Bertolucci, 1966b:16). Sen embargo, nesta composición e na cantiga IV do mesmo Codax, Colocci non indica o número de sílabas con que contan os versos, sinalando únicamente "syll.".

Notas ós versos

1. A distribución silábica do demostrativo posesivo *mia* non coincide nos distintos editores: Cunha opina que nos vv. 1 e 4 “e possivelmente nos vv. 8 e 11, o possessivo não é monosílabico” (1956:54). Spaggiari en nota ó verso indica “*Mia* monosillabico in iato; *mha* di VB è forma grafica valida tanto per l'atono *ma* in proclisi, quanto per il tonico *mia* con dittongo ascendente (da cui *mãa minha*)” (1980:397). O feito de que na notación musical do Pergamínio a esta palabra lle correspondan dúas notas corrobora a existencia de hiato e non de ditongo, como xa indicara Cunha (*ibid.*) e como se desprende da partitura musical que ofrece Ferreira (1986:131). Para Ripoll (1997:411-414), *mia* sería monosílabo, como se desprende do patrón rítmico proposto para este v. 1: (o o ó) (o o ó) || (-ó) (o o ó).

Este mesmo feito, a existencia de dúas notas diferentes, serve para non considerar lícita a sinalefa que ofrecen algúns editores entre a vocal átona final do posesivo e a vocal átona inicial do substantivo: *mia / irmana*.

Tanto Cunha (*ibid.*:397) como Spaggiari (*ibid.*:55) critican a solución adoptada por Nunes (1973), *irmãa*, que consideraba o -n- intervocálico como mero signo gráfico indicativo da nasalización vocálica. Xunto con Cunha e Spaggiari, o resto dos editores optan por conserva-la lectura dos manuscritos, co mantemento do -n-, *irmana*. A conservación dese -n- intervocálico en palabras como *irmana, louçana, fontana, mañana ou pino*, por exemplo, é frecuente en cantigas principalmente de amigo, paralelísticas e de factura tradicional. Non existe, ó respecto, unha explicación totalmente satisfactoria para estes termos que, na época dos trobadores, continúan mantendo unha graffía que se perdera xa en época preliteraria, tendo en conta, ade más, que son minoritarias, no corpus, con respecto ás formas que constatan a perda e posterior nasalización (*irmão/-a, loução/-a, são/-a, vilão...*), e que, nalgúns casos e nalgúns zonas, se está producindo xa o paso evolutivo posterior de desnasalización da vocal correspondente (vid. Ferreiro, 1995:126). A cronoloxía do fenómeno fonético da perda do -n- intervocálico non é dodata de establecer; ó respecto comenta Pérez Pascual (1982:202): “el terreno de la datación cronológica se nos presenta bien espinoso: no podemos llegar a afirmaciones taxativas, pues es imposible delimitar un cambio fonético tan complejo con la ayuda de unas grafías, sobre todo por lo que hacen referencia a las nasales, más que dudosas, en las que una tilde ~ puede representar tanto una resonancia nasal como a la propia consonante nasal; de la misma manera, la grafía *n* podría reflejar una consonante nasal dental o palatal, una simple nasalidad vocálica, e incluso conservarse gráficamente, bien por latinismo, bien por castellanismo, sobre todo en el caso de los documentos gallegos más tardíos”.

Como sinalan Gonçalves / Ramos (1983:98-99), as posibilidades de interpretación son dúas: ou ben é unha mera representación gráfica da vocal nasal, e, polo tanto, estaría marcando o hiato entre vocal nasal e vocal oral; ou ben non é máis que un arcaísmo gráfico-fonético que responde a motivos estético-literarios. A primeira das interpretacións é a defendida por Maia: “parece poder concluir-se que *n*, que surge de modo esporádico nalgumas palabras registadas em textos de Portugal e, de modo mais intenso, em documentos escritos na Galiza,

sobretudo nos correspondentes ao período mais antigo, era um signo gráfico para representar a nasalidade da vogal anterior. Durante algum tempo, *-n-* e til foram processos gráficos equivalentes, embora o segundo fosse muito mais frequente que o primeiro” (1986:580). Engade a citada autora que “ao lado desse valor, o grafema *n* poderia representar uma consonante nasal alveolar. Isso aconteceria muito particularmente com as formas registadas em textos do século XV e XVI, muito afectados pela influência castelhana; mas é possível que também algumas formas idênticas de textos dos séculos XIII e XIV sejam castelhanismos” (*ibid.*). Frente a estas duas opções –grafia dunha nasal e castelanismo–, a maioria dos editores que abordaram este aspecto nalguna edición consideran que se trata de arcaísmos intencionados, solução que para Gonçalves / Ramos é a más difícil de explicar (vid. Azevedo Filho, 1995:123, s. v. “Louçana”; Cunha, 1956:133, s. v. “Irmana”; *ibid.*:163, s. v. “Sano”; Pena, 1998:95, n. 1).

Outros casos de conservación de *-n-* son: *irmana* (18,19 vv. 1, 4; 22,15 vv. 1 I, 3 III; 38,8 vv. 1 I-II); *irmano* (62,1 v. 2 III; 87,5 v. 1 III); *louçana* (14,5 v. 3 II; 25,19 v. 3; 25,43 v. 1 II; 93,1 v. 3; 93,8 vv. 3-5; 95,5 v. 1 I; 134,2 v. 1 II; 134,5 vv. 1 I, II; 136,1 v. 10); *louçano* (25,31 v. 1 II); *fontana* (134,2 vv. 2 I, II e 1 III, IV; 134,5 vv. 2 I, 1 III, 2 II, 1 IV); *manhana* (106,11 vv. 1 I, II, nos dous versos lese “manhanas” nos manuscritos, fronte ó que edita Nunes, *manhãas*); *avelana* (14,5 vv. 2, 5 I, II; 83,1 vv. 2, 5 I, II; 14,9 vv. 6 II, 8 III; 106,18 v. 3, nos manuscritos lese “avelanal”, que Nunes edita *avelāal*); *pino* (25,2 v. 1 I); *mano* (38,8 vv. 2 IV, 1 VI, 1 V; 62,1 v. 3 II); *sano* (25,2 vv. 2 V, VI, 1 VII, VIII; e na cantiga II de Codax); *vilano* (131,6 vv. 3 II, 4 III).

A forma *treides*, quinta persoa do presente de indicativo do verbo *traer*, pero con valor de imperativo (‘vide’) aparece nun total de dez composicións (oito se exclúimo-las dúas de Martin Codax, a presente e a quinta). Salvo nun caso, o escarnio persoal *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha*, de Johan de Gaia (66,3 v. 1 VI, “Treides migú”, e comeredes muitas boas assaduras”; no v. 1 II aparece tamén a variante “trei-nos”, co valor de ‘vámonos’, “O jantar está guisado e, por Deus, amigo, trei-nos”³), o emprego desta forma limitase ó xénero de amigo; en efecto, a expresión aparece sempre en boca da moza protagonista que pide a alguén que a acompañe a ve-lo seu namorado; esa invitación-exhortación vai dirixida á irmá ou irmás (“irmāa, treides comigo, ca me dizen que ven i”, “irmāa, treides comigo, ca sei que ven i de grado”, “treides comig”, ai irmāa, ca mi dizen que chegou”, 15,3 vv. 2 I, III; “e, irmāas, treides migo”, 15,4 v. 2 I; “treide-lo veer comigo, / irmāa, o meu amigo”, 152,3 vv. 3-4; e, ademais, a cantiga de Codax que nos ocupa), á nai (“Treides, ai mia madr’, en romaria”, “E treides migo, madre, de grado”, 93,8 vv. 1 I, II), ás amigas (“Treydes todas, ay amigas! con migo”, 70,48 v. 1 I) ou a tódalas que saben amar ou teñen un amigo (“Quantas sabedes amar amigo, / treides comig’ a lo mar de Vigo”, vv. 1-2 I da cantiga V do propio Martin Codax); casos especiais son os da cantiga de Johan Zorro, *Quen viss’ andar fremosña* (83,11), na que a amiga se dirixe, no refrán, a Amor (“Ay amor, leyxedes-m’ oje / de sô lo ramo folgar / e depoys treydes-

³ Lapa (1970), no *Glossário*, s. v. “traer”, comenta que “a forma *trei-nos*, se não é erro por *treimos* < TRAHIMUS (= despachemo-nos), explicar-se-á por um proceso fonético: *treimo-nos* > *treim’nos* > *trei-nos*”.

-*vos migo / meu amigo demandar*"); ou a de Don Denis, *Amad' e meu amigo* (25,4), na que a moza pide directamente ó amigo que a acompañe ("treide-vos, ai amigo, / e guisade d' andar", "treide-vos, ai amado, / e guisade d' andar", vv. 2-3 V-VI). Nas *Cantigas de Santa María*, ó lado da forma *treides* ("e disso-l": 'Ai, moller, treides oge mig' a un logar", 216, v. 23; "hūa sa filla lle disse: 'Treides, se Deus vos perdon, / albergar mais adeante'", 278, vv. 24-25), atopámos-la forma esperable de segunda persoa do imperativo, *trei*, co valor de 'ven': "adormeceu, e a Virgen lle disse: Sal acá fora / deste logar e trei migo, ca eu te porrei na via", 325, vv. 46-47. Tamén se documenta a forma nunha composición tardía –e allea á tradición lírica trobadoresca, pero conservada no Cancioneiro da Vaticana (V 410)–, a pregunta de Álvaro Afonso, *Luis Vaasquez, depois que parti* (20,1), posta en boca da serrana ("Vós treedes comigo: deçê-vus a terra", v. 7 I).

Dos exemplos anteriormente citados, pódese deducir que a forma *treides* é bisflaba, pois esa é a medida silábica necesaria para a isometría cos versos restantes en cada composición. Así a considera tamén Ferreira na cantiga V: ofrece o esquema métrico 7'+2', é dicir, trei-des-co-mi-g'a-lo-ma-(re) + de-Vi-(go). Sen embargo, nesta cantiga considera que é trisflaba –o verso, segundo el, é de trece sílabas e divídeo do seguinte xeito: Mi-a-ir-ma-na-fre-mo-sa,-tre-i-des-co-mi-(go)-; hai que ter en conta, sen embargo, que o Pergamínio Vindel presenta unha lagoa que afecta á secuencia "fremosa treides" e, polo tanto, non aparece a notación musical correspondente; Ferreira reconstrúe esta lagoa e adxudicalle a *treides* tres notas, fronte ó que acontece na cantiga V, na que lle corresponden só dúas notas. Ripoll considéraa bisflaba nas dúas cantigas (1997:412, 422).

2. A medida silábica deste verso, xunto cos seus paralelísticos 5, 7 e 10, é punto de confrontación entre os distintos editores. Nunes considerábaos versos hendecasflabos e propuña facer unha sinalefa entre "la" e "igreja", proposta aceptada por Lapa (1982:193), Spaggiari (1980:378) e Ripoll (1997:413), pero rexeitada por Cunha (1956:56) e Ferreira (1986:149) baseándose na notación musical.

Sobre a secuencia "Vigo u é", as diverxencias son maiores, tanto na fixación textual como na división silábica. Procurando a isometría, Braga, Machado e Spaggiari unifican a lectura destes catro versos, editando "Vigo u"; a mesma regularización, pero en "Vig' u", fana Oviedo y Arce, Nunes, Bell, Cunha e Jensen, aínda que con medidas silábicas distintas (para Nunes son versos hendecasflabos, para Jensen e Oviedo dodecasflabos e para Cunha serían versos de trece sílabas, sempre graves). Ferreira, pola súa parte, mantén unha pequena diverxencia entre os versos 2 e 5 con respecto ós paralelos 7 e 10, "Vigo u" e "Vig' u", respectivamente, en base á lectura dos manuscritos. En efecto, o que se pode ler nos cancioneiros é o seguinte: v. 2 "uigo / hu" BVK, "ui[...]" N; v. 5 "uigo / hu" BVK, "uigo u" N; v. 7 "uigo" BVK, "equivalente a uig u", en palabras de Ferreira (*ibid.:147*), "uigou" N, "sugerindo uma sinalefa" tamén en opinión de Ferreira; e, finalmente, v. 10 "vigo" BVK, "uig ú" N, con elisión do o. Para Ferreira, esta diverxencia tería a súa explicación na execución musical, sendo o resultado da adaptación do verso –cantado nun principio coa melodía do segundo verso do dístico (α')– á melodía do primeiro verso do dístico (α).

Concordamos con este autor na edición dos versos (“Vigo u”, nos vv. 2 e 5, “Vig’ u” nos vv. 7 e 10), pero consideramos que a medida silábica é a mesma, trece sílabas, con sinalefa en “Vigo u”, e que o que acontece é unha inversión (12’ 13’, ou $\alpha \alpha'$, en I-II, e 13’ 12’, ou $\alpha' \alpha$, en III-IV).

Sobre a secuencia “u é” as opiniós son, tamén, diversas. Nunes (1973, III:420) afirmaba que “*Vig'ué* contam por duas sílabas”; igualmente, Tavani (1988a:269-270) considera que “*Vigo u é* não pode senão equivaler a duas sílabas”; unha opinión contraria maniféstana Lapa, “não podendo contudo fazer-se a contracção de *Vig'ué* contada por 2 sílabas, como quer N[unes]” (1982:193), e Cunha, “mas não se pode admitir a ditongação dos monossílabos *u* e *é*, por contrária ao regime dos encontros vocálicos interverbais na primitiva poesía galego-portuguesa” (1956:56).

3. Preferimos conserva-la lectura de N, “miraremos las”, sen asimilación do *-s* final co *l-* do artigo, por estimala, igual que Cunha (1986:78), “um estágio lingüístico mais antigo”. Frente a N, B e V presentan a forma con asimilación, “miraremolas”, e así editan o refrán Machado, Nunes, Spaggiari e Jensen. A asimilación das dúas consoantes por fonética sintáctica era un fenómeno que xa se tiña producido na época en que os trovadores compuñan as súas obras; proba diso son os numerosos exemplos que podemos rexistrar nos cancioneiros. Pero no uso poético, máis conservador, observamos casos de mantemento das dúas consoantes, non só de *-s* senón tamén de *-r* ante *l-*: “E quen vos pois vir la saia molhada” (64,10 v. 1 II), “ide ssarrar la porta, vosso quedo” (64,24 v. 4 IV), “ca por dizer la, si Deus me perdon!” (125,43 v. 6 III), “veer la señor que ben quer!”, “Esta tenh’ eu por la mayor / coita do mund(o), a meu coidar” (152,6 vv. 5 II, 1-2 III), “e a sa terra foi bever los vinhos” (18,29 v. 2 IX), “ca non son mais de dous, e averedes- / -los a perder polos muit[o] afrontar” (18,17^{ns} vv. 3-4 I), “que mais que todas las do mundo val” (25,99 v. 7 I), “todas las coitas que soffrer poder” (114,20 v. 4 I), “de parecer todas las vos vencedes” (152,15 v. 4 II); se ben, ó tratarse algúns deles de autores ben tardíos, debe de responder a un emprego arcaizante. No propio Martin Codax, observámolo-a convivencia das dúas formas (“*E miraremos las ondas*”, no refrán desta cantiga, frente a “e veeremo-lo meu amigo” / “e veeremo-lo meu amado” nos vv. 8 e 11 da cantiga V), o que, en palabras de Cunha, sería o “representativo efecto de certa liberdade lingüística, ou seja, no caso, a possível escolha, por parte do trovador, entre duas fórmulas de expresión: uma arcaizante, outra mais de acordo com a fala do tempo” (1956:72).

5. Como dixemos anteriormente, no Cancioneiro da Vaticana cópianse como versos independentes os hemistiquios que constitúen cada un dos versos, salvo o verso de íncipit que se copia todo seguido. Un evidente erro de copia fai que o segundo hemistiquio deste v. 5 estea riscado: o copista decatouse immediatamente de que o verso que copiara (“é o mar salido”) non era o correcto (“u é o mar levado”, que escribe a continuación), confundido, sen lugar a dúbidas, pola exacta literalidade do hemistiquio que os precede (“a la igreja de Vigo”), por mor do paralelismo. Esta mesma razón explica as correccións feitas polo copista na estrofa seguinte: no segundo hemistiquio do v. 7 sobre “levado” escribe “salido”, e no hemistiquio final do v. 8 sobre “amado” escribe “amigo”.

7-8 e 10-11. Os dísticos III e IV da composición aparecen en distinta orde nos manuscritos: mentres BV presentan como terceira e cuarta estrofas as rematadas en *salido / amigo* e *levado / amado*, respectivamente, o Pergamínio Vindel presenta *levado / amado* como terceira e *salido / amigo* como cuarta. Cunha, baseándose na rixidez das normas de concatenación de estrofas neste tipo de cantigas paralelísticas, corrixe a lectura de N “em virtude da evidéncia do erro” (1956:56). Esta mesma solución é a adoptada pola totalidade dos editores codacianos. Así de contundente se mostra, por exemplo, Michaëlis (1915:269): “A ordem dos dísticos 3 e 4 está invertida na folha solta, caso que se repete na cantiga 6^a, mas foi rectificada nos Cancioneiros. E que não fosse, devíamos nós corregi-la. Em composiciones de forma fixa, como as paralelísticas, nem mesmo um compositor tão independente como Martin Codax podia introducir tales alterações” (subliniado noso). Tan só Ferreira respecta a orde existente en N. Segundo o musicólogo portugués, “essa aparente anomalia” podería responder a unha intención poética orixinal e sería unha mostra máis da habilidade deste autor para escapar ás regras poéticas consagradas (1986:147-149). Esa disposición orixinal viría confirmada non só polo testemuño do pergamiño senón tamén por V, en parte coincidente con B, pero que presenta na estrofa III as palabras en rima *levado* e *amado* corrixidas en *salido* e *amigo*; a que podería ser considerada a autocorrección dun erro por parte do propio copista, perfectamente comprensible neste tipo de composicións, para Ferreira é a decisión editorial dun transcriptor que copia dunha versión con dísticos invertidos de orde (*ibid.*:147). ¿Trátase, entón, dun erro de copista ou, pola contra, dunha intencionalidade que nos obrigaría a revisar ou matiza-la definición do leixa-prén? As cantigas que empregan este recurso compositivo son un total de corenta e cinco, pertencentes a 20 autores distintos (entre os que destacan, pola súa frecuencia de uso, Don Denis, con oito cantigas; Martin Codax, con seis; e Johan Zorro, Martin de Ginzo e Nuno Fernandez Torneol con catro cada un deles); desas composicións, a práctica totalidade emárcase no xénero de amigo, sendo tan só dúas de amor (a 15,1 e a 83,4). Despois de facer unha comprobación sobre a transmisión destas composicións nos manuscritos, observamos que a práctica totalidade das cantigas construídas co artificio do leixa-prén presentan unha ordenación “canónica”, é dicir, as estrofas encadeadas dúas a dúas, retomando como primeiro verso das estrofas terceira e cuarta os segundos versos das estrofas primeira e segunda (abC-a'b'C-bdC-b'd'C-deC-d'e'C..., onde x' indica que é un verso paralelístico con respecto a x). Tan só seis cantigas presentan unha ordenación “anómala” e non de todas elas se poden extraer-las mesmas conclusións. Por exemplo, pouco achega a cantiga 117,2 –que non ten leixa-prén–, que presenta nos manuscritos (B 828, V 414) as estrofas rematadas en “rogasse” / “chegasse” e “disesse” / “veesse” como V e VI, respectivamente, e que tódolos críticos editan, invertíndoas, como VI e V; neste caso, non se produce ningún efecto de importancia xa que estas dúas estrofas non presentan versos ligados, mediante o paralelismo literal, a versos de estrofas anteriores; as cantigas 106,18 e 110,2 presentan nos dous cancioneiros (B 644, V 245 e B 1203, V 808, respectivamente) unha disposición con estrofas alteradas: na primeira delas, as estrofas III e IV, na orde fixada polo seu editor –Nunes–, aparecen invertidas e copiadas, nos manuscritos, como IV e III, co que a alternancia de rimas dos dísticos é –er, –ar, –ar, –er, –er, –ar;

neste caso, o esquema sería abC-a'b'C-b'd'C-bdC-deC-d'e'C, é dicir, o verso 2 I retómase como 1 IV e o 2 II como 1 III, o 2 III como 1 VI e o 2 IV como 1 V; no segundo caso, a 110,2, a estrofa IV aparece copiada ó final, polo que a alternancia de rimas sería -on, -ar, -er, -ar, -er, -on; esta disposición tan arbitraria gañaría en artificiosidade se se coloca a estrofa IV no seu lugar “correcto”, xa que obteríamos un leixa-prén non cada dúas senón cada tres estrofas. Tanto na 128,3 como na 134,5, a composición preséntase de forma incompleta nalgún dos cancioneiros: na primeira, en B falta unha estrofa e as tres conservadas presentan a rima de forma alterna (-io, -ado, -io), mentres que en V aparecen todas (-io, -ado, -ado, -io); no caso da segunda, no Cancioneiro da Vaticana falta a estrofa VI e a estrofa IV aparece, nos dous cancioneiros, copiada ó final. Por último, o caso máis curioso e significativo é o que nos ofrece a cantiga 134,3 (B 1189, V 794), e que afecta ás estrofas III e IV: en B aparecen invertidas de orde (I-II-IV-III-V-VI-VII-VIII), mentres que en V se copian ó final (I-II-V-VI-VII-VIII-III-IV); sen embargo, no Cancioneiro da Vaticana dáse a particularidade de que ó lado da estrofa III hai unha marca (+) que aparece tamén entre a II e a V, e coa que o copista, ou Colocci, está indicando o lugar correcto desas estrofas finais. En palabras do editor, “os vv. 10, 11 e 12 (quarta estrofe) são os vv. 22, 23 e 24 do CV, por engano do copista, corrigido no próprio manuscrito com o sinal: +, colocado antes da terceira estrofe e ao lado da séptima. A retificação vem sendo feita por todos os bons editores do texto. A terceira e quarta estrofes estão de acordo com a ordem em que aparecem no CV e não no CBN, pois é evidente á engano do copista” (Azevedo Filho, 1995:74). Se temos en conta, por un lado, que os versos destas estrofas “desordenadas” son praticamente idénticos –pois só varían a súa parte final cun sinónimo poético– e, por outro lado, que estes versos poden estar copiados considerando os hemistiquios como versos independentes –e polo tanto, infinitude de “versos” repetiranse sen a mínima variación–, non é difícil pensar nas grandísimas posibilidades que tiñan os copistas para se equivocaren. O feito de existiren tamén autocorrecções detectadas a tempo (vid. nota ó v. 5 da cantiga II de Codax) fainos pensar que estamos máis ben ante errores de copia e non orixinalidades compositivas.

8 e 11. A propósito destes dous versos comenta Ferreira: “Atendendo a que a música do 2º verso dos dísticos I e II se aplica igualmente ao 2º verso dos dísticos III e IV, seria normal, tratando-se de uma melodia de articulação silábica, que esse segundo verso conservasse a mesma medida ao longo de todo o poema. Aparentemente, porém, isso não se verifica: os versos 2 e 4 [os nosos 2 e 5] contam catorze sílabas, ao passo que os versos 6 e 8 [os nosos 8 e 11] –*e uerra y mia madré meu amado, [e] uerr[a] y mia madreó meu amigo*, na lição do PV – não parecem comportar mais do que treze” (1986:149). O mesmo Ferreira reconoce que “uma pequena alteração articulatória ou a simples omissão de uma nota sobre a cesura” permitiría que un verso de trece sílabas se puidese cantar coa melodía dun de catorce.

Sen embargo, é posible outra solución relacionada cun aspectoecdótico controvertido da composición: a distinta consideración da frase “mia madre” como vocativo ou como suxeito, é dicir, “mia madr’ e”, e que xa fora sinalado por Michaëlis (1915:268-269). Como vocativo edí-

tana a maioria dos críticos: Oviedo y Arce, Bell, Nunes, Spaggiari e Jensen. D'Heur (1975:402-404) comparte esta mesma opinión: "La pièce 1297 de Martin Codax allonge la formule Mia irmāa en Mia irmāa fremosa [...]. Mais ce n'est pas là sa particularité la plus notable. Après l'adresse à la soeur, des couplets I et II, les couplets III-IV offrent en effet une nouvelle apostrophe adressée cette fois à la mère, mia madre en position intermédiaire dans les vers 8 e verrá i, mia madre, o meu amigo et 11 e verrá i, mia madre, o meu amado. [...] Le Ca ven o meu amigo du v. 2 ou du v. 7 de la pièce 1296 et le e verrá i, mia madre, o meu amigo du v. 8 de la pièce 1297 où l'adverbe i représente l'église de Vigo (d'où on découvre la baie), se répondent. L'ami viendra, mais sans être accompagné de la mère de son amie: la lecture madr'e est inacceptable si on consent à juxtaposer les pièces, et non pas fondamentalement pour des raisons grammaticales ni encore moins rythmiques, puisque l'accord du verbe ne serait pas impossible avec le sujet le plus rapproché [...]"". Esta opción conta co apoio da frecuencia de "mia madre" como vocativo nas cantigas de amigo, pero tamén co inconveniente do dobre destinatario: a irmá e a nai da protagonista nas estrofas I-II e III-IV, respectivamente. En palabras de Jensen (1992:513), "the poem contains a very unusual double invocation, first to the girl-friend (vv. 1, 4) and then (vv. 8, 11) to the mother. This problem has not been definitively resolved". Spaggiari (1980:398) exprésase en termos parecidos: "Forse è più credibile il doppio vocativo, giustificato anche su base strutturale: nelle prime due strofe la fanciulla invita l'amica a recarsi con lei nella chiesa di Vigo, dove incontrerà l'innamorato; nelle ultime due si rivolge alla madre per informarla del prossimo convegno amoroso: ma ci sarà la *irmāa* con lei, e tutti insieme guarderanno le onde". Igualmente pensa Lorenzo Gradín (1990:122-123): "[...] aquí se ha preferido –no sin serias dudas– considerar *mia madre* vocativo y no sujeto [...] En las dos primeras estrofas, la joven invita a la *irmāa* para que la acompañe a la *igreja de Vigo* (quizás, para tranquilizar el ánimo de la madre, teniendo en cuenta que allí se verá al amigo); en las dos últimas se comunica a la madre –al igual que se había hecho en la cantiga anterior: *Mandad'ey comigo / Ca ven meu amigo; / E irei, madr'a Vigo* (Cunha, *MartCod* 2, vv. 1-3)– el motivo de la ida a la ermita: *e verrá, mia madre, o meu amigo ~ amado*"". E continua: "La interpretación del sintagma como vocativo parece más justificable teniendo en cuenta, por una parte, el desarrollo lineal que adquiere el discurso en la serie de las siete cantigas del trovador, por otra, la estructura semántica de la cantiga de amigo gallego-portuguesa, en la que éste sería el único caso en que la madre acudiese junto con el amigo a la cita".

A aparición de *madre* coa función de vocativo é bastante frecuente nas cantigas de amigo. D'Heur (1975:387) indica que son 89 as cantigas nas que a protagonista se dirixe á nai (grupo IIe, "Les chansons d'ami de la fille adressée à sa mère"), sendo os seus autores –corenta e nove, en concreto– na súa maior parte xogares. Pola contra, á parte desta composición de Martin Codax, non se documentaría outra cantiga con dobre vocativo. Lorenzo Gradín (*ibid.*) cita unha composición de Pai Gomez Charinho na que, efectivamente, hai unha dobre invocación: "*¡Ay, Santiago, padrón sabido, / vós mh' adugades o meu amigo! / Sobre mar vén quen frores d' amor ten, / myrarey, madre, as torres de Geén*" (114,2 vv. 1-4 I), pero, a diferencia da de Martin Codax, nesta cantiga só habería un interlocutor real e presente, a nai.

Para unha recente revisión deste aspecto, vid. Brea (1998a), onde se defende a interpretación “e verrá i, mia madre, o meu amigo”.

Cunha, Tavani e Ferreira defenden, pola súa parte, a outra solución, a de “madre” funcionando non como vocativo senón como suxeito. Deste xeito, para Ferreira (1986:149), “os versos em questão ganham o sentido de “e virá à igrexa de Vigo a minha mãe, e o meu namorado”, o que é de admitir, já que a ida da mãe ao local do encontro amoroso não deixaria de ser vista pela *irmána* como uma consagración da expectativa da protagonista e, nessa medida, como uma garantía de que valeria a pena acompañá-la até lá”. Tavani (1988a:272-273), comentando a edición de Spaggiari neste punto, defende a lectura proposta por Cunha e engade: “Porventura não faz parte dos campos sémicos da *cantiga d'amigo* también a mãe consciente e até prounba e presente nos encontros amorosos?”. Como resposta podería vale-lo comentario de Cunha (1956:58): “Nada de estranho apresenta, enfim, o ato de a namoradinha, acompañhada de amiga, ir encontrar-se com a mãe no mesmo lugar em que estaria o amado. Nem tódas as mães são acusadas pelos trovadores de guardarem suas filhas. De algumas se diz até que lhes facilitavam os colóquios com os namorados”. E pon como exemplo dúas composicións de Johan Nunez Camanez: “Se eu, miá filha, for / voss' amigo veer, / porque morre d' amor / e nom pode viver, / *iredes comigu' i?* / Par Deus, miá madr', irei!” (74,7 vv. 1-6 I), “Id', ai miá madre, vee-lo meu amigo / que é coitado porque nom fala migo; / e irei eu convosco, se vós quiserdes” (74,2 vv. 1-3 I). Pero poderíamos engadir algúns exemplo máis, non só de nai consentidora ou mediadora (“Madre velida, ide-lhi dizer / que façan ben e me venha veer”, 11,7 vv. 1-2 III; “Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades, / ant' o voss' amigo, que vós moit' amades”. / “Bailarei eu, madre, pois me vós mandades”, 14,4 vv. 1-3 I; “Pero mia madre non foss' i, / mandou-mi que o visse”, 79,5 vv. 1-2 II) senón tamén de encontro nai-amiga-amigo (“Vivos, madre, con meu amig' aqui / oje falar, e ouv' em gram prazer”, “El pos os olhos nos meus entom, / quando vistes que xi vos espediu, / e tornou contra vós led' e río”, 25,136 vv. 1-2 I, 1-3 III; “Treides, ai mia madr', en romaría / orar u chamam Santa Cecilia: / e, louçana irei, / ca já i est' o que namorei, / e, louçana, irei”, 93,8 vv. 1-5 I; “Poys nossas madres van a San Simon / de Val de Prados candeas queymar, / nos, as meninhas, punhemus d' andar / con nossas madres, e elas enton / queyment candeas por nos e por sy, / e nos meninhas baylarem hy”, “Nossus amigus hiran por cousir / como baylamus, e poderan veer / baylar moças de bon parecer”, 136,4 vv. 1-6 I, 1-3 III; “-Madre, quer' oj' eu ir veer / meu amigo que se quer ir / a Sevilha el-rei servir; / ai madre, ir-lo-ei veer. / -Filha, ide; eu vosqu' irei. / -Faredes-me atan prazer! / ca non sei quando mi-o verei”, 142,5 vv. 1-7 I).

Outras posibles interpretacións son a de Pena (1990, II:203), que considera que irmá e nai están “fundidas nunha mesma persoa”, ou a de Cunha (*ibid.*:59), que, baseándose nun posible erro de copia comenta a posibilidade de que “o copista do arquétipo podería inadvertidamente ter escrito *mia madre* por *mia irmána*, ou vice-versa, e êsse erro, repetido nos apógrafos, se perpetuaría nos trés que chegaram até nós”.

Ferreira entende que no *e* final de *madre* están representadas tanto o *-e* final do substantivo como a conxunción copulativa *e*, licencia gráfica non descoñecida, polo que decide integrar

un “[e]” e conseguir así un verso de catorce sílabas. Pensamos, sen embargo, que pode ser defendible a simple separación en “madr’ e” e conta-lo verso con doce sílabas.

Xunto ó habitual valor de ‘irmá’, o *irmana / irmãa* dos nosos cancioneiros adquire en determinados contextos o claro significado de ‘amiga, compañeira’. Este valor é evidente nunha cantiga de Airas Nunez onde *irmana* e *amiga* aparecen como sinónimos poéticos en dous versos paralelísticos: “Bailemos nós ja todas tres, ai amigas”, “Bailemos nós ja todas tres, ai irmanas” (14,5 vv. 1 I, II), exemplo xa comentado por Cunha (*ibid.* e *Glossário*, s. v. “Irmana”). Aínda que pertencente ó xénero de escarnio, poderíamos engadi-la composición de Pero Garcia d’ Ambroa, *Sabedes vós: Meestre Nicolao* (126,14), na que o trobador nos conta como o Mestre Nicolao se dirixe a un incauto paciente como “amigo” e como “irmão” (“e diz: “Amigo, esto t’ é mester;”, “E outra rren te direi, meu irmão”, vv. 5 II, 1 IV).

Voltando á nosa cantiga, a construcción sintáctica da mesma non sería incorrecta xa que, tratándose dun suxeito múltiple, “mia madr’ e o meu amigo”, “mia madr’ e o meu amado”, é perfectamente factible a concordancia do verbo só co suxeito máis próximo (Cunha, 1956:57).

IV. *Ai Deus, se sab' ora meu amigo*

N 4, cols. *b-c*; B 1281, fol. 269v, col. *b* – fol. 270r, col. *a*; V 887, fol. 139v, col. *b* – fol. 140r, col. *a*; K 887, fol. 198r, col. *b* – fol. 198v, col. *a*.
 91,1; D'Heur (1975): 1298.

I		Ai Deus, se sab' ora meu amigo com' eu senneira estou en Vigo! <i>E vou namorada!</i>	110
II		Ai Deus, se sab' ora meu amado com' eu en Vigo senneira manno! <i>E vou namorada!</i>	
III		Com' eu senneira estou en Vigo, e nullas gardas non ei comigo! <i>E vou namorada!</i>	115
IV	10	Com' eu senneira en Vigo manno, e nullas gardas migo non trago! <i>E vou namorada!</i>	
V		E nullas gardas non ei comigo, ergas meus ollos que choran migo! <i>E vou namorada!</i>	120
VI		E nullas gardas migo non trago, ergas meus ollos que choran ambos! <i>E vou namorada!</i>	125

2 jenneira N, senlheyra BV 4 *om.* N, o BVK 5 (*lac.*)eira N, sēlheyra B, senlheyra VK 6 uou NB, nou VK 7 *Jenn(lac.)* N, sēlheira, senlheyra VK 8 nullaf N, nēlhas BVK || ga(*lac.*) N, guardas BVK || sō BV, son K 9 *me* N 10 jenneira N, sēlheyra B, senlheira VK 11 guardas BVK 13 gardaf N, guardas BVK || e BVK 16 guardas BVK.

1 Ay NBVK || deo NV, dō B || ſe N || ſab N 2 eſtou NV || uigo NV 3 uou NBV 4 Ay NBVK || deo N, dō B, dō V || ſe N || ſab N 5 ui(*lac.*) N, uigo BVK || manho BVK 7 lac. N, eſtou BV || uigo NVK 8 lac. N, nō BVK 9 uou NBVK 10 uigo NBVK || manho BVK 11 nulhas BVK || ñ N, nō BV 12 uou NBVK 13 nullaf N, nulhas BVK || nō NBVK 14 ergaf N || meo NBV || olhō BV, olhos K || q NBVK || chorā NBVK

15 uou NBVK **16** nullas N, nulhas BVK || ñ N, nō BVK **16** ergaſ N || meo NBVK || olhø BV, olhos K || q NBVK || chorā NBVK || anbø BVK **17** uou NBVK.

2 “senlheira/-eyra” Braga, Machado, Nunes (1931) e (1973), Spaggiari, Jensen, igual nos vv. 5, 7 e 10. **4** “o meu” Braga, Machado. **5** “senlheyra en Vigo” Spaggiari. **8** “nen lhas” Machado; “guardas” Braga, Machado, Nunes (1931) e (1973), Spaggiari, Jensen, igual nos vv. 11, 13 e 16; “son comigo” Braga, Machado. **10** “en Vigo senneira / senheyra / senlheira/-eyra” Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Bell, Cunha, Jensen. **13** “é comigo” Braga.

Edicións paleográficas

Monaci (1875:302-303) 887; Braga (1878:166) 887; Oviedo y Arce (1916-17:63); Nunes (1931:15-16, 18-19, 22); Machado (1949-64, V:394) 1230; Spaggiari (1980:404-405, 407, 408-409); Ferreira (1986:79).

Edicións críticas

Oviedo y Arce (1916-17:93-95) 4; Bell (1923:165-166) 4; Nunes (1931:25, 28-29) 4; Cunha (1956:61-66) 4; Nunes (1973, II:443-444; III:420-421, 568) 494; Spaggiari (1980:398-399); Ferreira (1986:132, 152-155) 4; Jensen (1992:214, 514-515).

Situación nos manuscritos

Das seis estrofas que conforman a cantiga, as tres primeiras están situadas ó final da col. *b* do Pergamiño; as tres restantes encabezan a col. *c*. Outro buraco, este de menor tamaño có primeiro, afecta á transmisión da letra desta cantiga: en concreto, á parte central dos versos 2-3 da estrofa II e 1-3 da III. Esta lagoa pode subsanarse a partir da colación de tódolos mss. e, *ope ingenii*, a partir das partes conservadas no propio pergamiño. Como sempre, a primeira estrofa, en *scripta continua*, vai acompañada da notación musical, mentres que o resto se presenta en versos independentes marcados cun punto final. Iniciais maiúsculas de estrofa e de refrán –a da estrofa I unha capital adornada e a cor, e as restantes de maior tamaño có refrán e tamén a cor–, é a disposición gráfica que presenta o texto. O refrán aparece completo en tódalas cobras.

Na copia de estudio e de traballo de Colocci, a primeira cobra da cantiga remata o fol. 269v; o resto da composición comeza a col. *a* do fol. seguinte. Tódolos versos comezan por maiúscula, sendo de maior tamaño e grosor as de estrofa; a capital inicial, ornamentada, abrangue toda a extensión da estrofa I. O refrán está completo só

na estrofa I, aínda que, tal vez por erro, se lle engadiu o signo que indica abreviación do refrán (·----). Na estrofa II, redúcese a “E vou namo·----”, e nas restantes “E vou na·----”. Na marxe inferior do fol. 269v Colocci anotou “syllal” (vid. cantiga III). Na marxe interna do fol., un pouco por riba do primeiro verso, aparece o número 1281.

No Cancioneiro da Vaticana, o texto transcríbese en dous folios: tres cobras no final do 169v e outras tres ó comezo do 170r. Son maiúsculas as iniciais de estrofa. A copia do refrán é igual á de B, só que na estrofa IV abréviase en “E vou.”

No Cancioneiro de Berkeley falta a estrofa I. A estrofa II da composición cópia-se no final do fol. 198r, e o resto no fol. seguinte. Son maiúsculas as iniciais de estrofa. O refrán non aparece completo en ningunha das estrofas, sen dúbida, pola omisión da estr. I; a abreviación do refrán coincide coa de V. Na marxe inferior dereita do fol. 198r aparece o reclamo “Comeu”, frase coa que comeza o seguinte folio.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	B		a	a	B	
I	9'	9'	5'	I	-igo	-igo	-ada	(26:100)
II	9'	9'	5'	II	-ado	-anno	-ada	(26:100)
III	9'	9'	5'	III	-igo	-igo	-ada	(26:100)
IV	9'	9'	5'	IV	-anno	-ago	-ada	(26:100)
V	9'	9'	5'	V	-igo	-igo	-ada	(26:100)
VI	9'	9'	5'	VI	-ago	ambos	-ada	(26:100)

Notas ós versos

1. O apóstrofe que encabeza a cantiga (*Ai Deus*) reproduce un suspiro de desalento que a rapaza profire para reclama-la atención do Ser Supremo. Frente a tendencia, en certo modo abusiva, doutros editores a multiplica-los signos de exclamación nós prescindimos del despois do apóstrofe, considerando que é suficiente co que figura ó final da oración. Esta expresión, como interxección ou apóstrofe, aparece en vintecatros cantigas do corpus lírico profano. No xénero de amor son doce as ocorrencias que atopamos (3,7; 11,1; 11,2; 22,3; 22,4; 22,10; 71,5; 94,6; 94,12; 104,4; 120,1; 125,1); este número redúcese case á metade, en concreto sete aparicións, no xénero de amigo (9,4; 22,7; 25,2; 72,1; 79,2; 91,6; 123,1). Por último, no xénero escarnino só en cinco cantigas se emprega a expresión (18,8; 56,13; 56,14; 120,27; 136,1). É evidente que *Ai* é unha interxección (vid. Glosario, s. v. “ai”), mentres que *Deus* podémola

considerar unha interxección impropia. Discernir se estamos ante un apóstrofe ou unha interxección impropia (*Deus*) non resulta, nalgúns casos, nada doado. De feito, os editores puntúan esta expresión de dúas formas distintas: *Ai, Deus* ou ben *Ai Deus*. Despois de revisa-los numerosos exemplos do corpus cremos que ese *Deus* funciona case sempre como unha interxección impropia, aínda que nalgúns casos sería posible a outra interpretación. D'Heur (1975:415), na súa clasificación das cantigas de amigo en función do destinatario, mostra as súas dúbidas con respecto á composición de Johan Soarez Coelho *Ai Deus, a vó-lo digo* (79,2) que, en principio, considera dirixida a Deus, é dicir, *Deus* como apóstrofe, xa que podería considerarse igualmente unha interxección: “La pièce 705 de Johan Soarez Coelho est apparemment la seule qui puisse rentrer dans cette variété, et cependant le doute subsiste que Ai, Deus! en soit qu' une interjection, non un apostrophe. Le pronom vós représenterait alors l' assistance, un auditoire indéterminé [...]:

Ai, Deus! a vó-lo digo,
foi-s' or' o meu amigo
e se o verei, velida”.

A partícula *se* (vid. nota ó v. 2 da cantiga I) é unha conxunción que introduce unha oración interrogativo-exclamativa; en palabras de Cunha (1956:63) “o corpo desta cantiga não encerra propriamente uma pergunta, como o da I, q. v., mas o lamento da namorada em forma de conjecturas, um solilóquio interrogativo-exclamativo, em que o segundo elemento prepondera, não só en decorrência do carácter hipotético do contexto, mas também por força da invocación *Ay Deus!*, que o impresiona todo”. O mesmo, aínda que con palabras distintas, opina Nunes (1973, III:421) que, no comentario a este *se* dos vv. 1 e 4, nos remite á explicación do verso do refrán da cantiga 491 [= Cantiga I de Codax]: “Aqui a partícula *se* indica ao mesmo tempo desejo e ansiedade, provenientes de se ignorar se se realizará ou não o que se almeja”; no comentario ó v. 23 da cantiga 339 [= 116,34] afirma que “ascende já ao latim o emprêgo da partícula *si*, em português *se*, em orações integrantes”. Para Jensen (1992:511) a partícula tería un valor semellante ó que lle atribúen os editores anteriores, e así, no comentario ó v. 2 da cantiga I, emite ó respecto da función do *se* o seguinte xuízo: “the true function of *se* we have here is that of introducing an indirect question. It often appears, as is the case here, in a mixture of direct and indirect discourse. This stylistic feature is also commonly found in French and Provençal syntax”. Totalmente opostas ás anteriores son as opinións de Oviedo y Arce (1916-17:93) e Reckert / Macedo que consideran que *se* é unha conxunción condicional; estes afirman que “a apódoze da condición “se sab” ...!”, é expressa em cantigas análogas de Estêvam Coelho –“Se hoj' o meu amigo / soubess', iria migo.”” (1996:169).

2. A conxunción *como* introduce unha interrogativa indirecta obxectiva con valor modal que funciona como complemento directo de *sabe*.

Ata o descubrimento do Pergamiño Vindel, os estudiosos que se achegaron á obra de Codax editaron sempre *senlheira*, pois era esta a única posibilidade de edición ofrecida polos

cancioneiros quiñentistas. Coa aparición de N xurdiu unha nova lectura, que fixo que os editores tiveran que decantarse por unha forma ou outra. Así, Nunes, Spaggiari e Jensen prefiren e editan a forma dos códices quiñentistas; a filóloga italiana elixe *senlheira* por presentar unha “fase più arcaica dell’ evoluzione lingüistica, precedente all’ assimilazione” (1980:398); pola súa banda, Jensen (1992:514) xustifica a elección desta mesma forma por ser utilizada por outros trovadores e por se-la máis antiga. Pola contra, Oviedo y Arce, Bell, Cunha e Ferreira prefiren a forma do pergamiño. Cunha, na súa edición, fala amplamente do problema que rodea a esta palabra (1956:63, 165-168). Critica a postura de Michaëlis por dicir que *senlheira* é a forma galega da palabra e *senneira* a forma portuguesa (1915:265), e a de Oviedo y Arce por afirmar que a forma sen asimilación sería un lusismo (1916-17:93). O estudioso brasileiro considera que as dúas explicacións non teñen consistencia ningunha, xa que “se fundam em uma substancial separação lingüística, ao tempo, entre povos que habitavam as duas margens do Minho” (1956:167), polo que estudiar de novo este problema supón traballar con outras hipóteses. O cotexo das formas documentadas desta palabra na época mostra o predominio da forma con –nlh– sobre a outra (p. ex., áñda que nas cantigas profanas só se documenta *senhos* –dúas aparicións–, nas CSM e na prosa abonda a forma *senhos*), o que evidencia que “por esse tempo, já se completara a evolución –nlh– > –nh–. A língua viva da época devia servir-se únicamente das formas mais modernas, que, por vulgares, eram não raro evitadas na prosa dos clérigos e dos notários e na arcaizante linguagem poética [...] *Senheyra* está, pois no mesmo caso de *ergas* e *gardas*. Era um vulgarismo na linguagem trovadoresca, talvez normal na jogaresca, mas certamente a forma viva da palavra ao tempo e como ainda se conserva na Galiza” (ibid.:167). Anos máis tarde o filólogo brasileiro volve trata-lo problema das variantes lingüísticas da palabra en cuestión; admite de novo o predominio de *senlheira* nos textos da época, pero segue advertindo que ámbalas dúas formas “poderiam conviver na própria língua oral, pertencendo *senlheyra* à norma culta, a um registro mais alto que *senheyra*, embora esta, com o tempo, viesse a predominar” (1986:77).

3. O refrán desta cantiga, segundo Cunha (1956:63), presenta “um tônus afetivo [...], sem a menor dúvida, de natureza exclamativa”, e do mesmo xeito ca el marcámolo cun signo de admiración, igual que xa o fixeran Oviedo y Arce, Nunes e Jensen. Ferreira (1986:153) admite a afirmación do brasileiro, pero matiza que “a música finaliza de uma forma tão pouco afirmativa, tão terna, tão suspensiva, que só as reticências se adequam à expressividade que veicula”.

Como acertadamente afirma Nunes (1931:29), no seu comentario ó verso do refrán, aquí “*vou vale tanto como estou, ando*”.

4. Braga e Machado editan “o meu amado” pois é esta a lectura dos apógrafos italianos. Para Cunha (1956:63) a presencia deste *o* é un “êrro notório” que presentan os cancioneiros fronte á lectura do Pergamiño Vindel, que non presenta o artigo. A expresión *meu amado / amigo* é moi recorrente no corpus lírico e, como xa dixemos (vid. a nota ó v. 3 da cantiga de

Meendinho), o posesivo pode ir ou non precedido do artigo. Temos pois que, gramaticalmente, é tan lícita a lectura que ofrecen BV como a que ofrece N. Agora ben, non sucede o mesmo se temos en conta o cómputo silábico, xa que en BV teríamos un verso hipérmetro de dez sílabas, fronte ó resto dos versos que non teñen máis ca nove, áinda que esta pequena discrepancia métrica ben podería ser corrixida facendo unha sinalefa entre o artigo *o* e a sílaba final do adverbio *ora*. Por todo isto, preferimos adopta-la lectura de N.

5 e 10. Estes versos, ligados polo recurso literario do leixa-prén, presentan unha alteración na orde dos seus elementos constitutivos nas tres versións manuscritas en que chegaron ata nós: “com’ eu en Vigo senneira manno” no v. 5 fronte a “com’ eu senneira en Vigo manno” no v. 10. Cunha e Spaggiari, tendo en conta que o leixa-prén sería un fenómeno ríxido –que non permite este tipo de alteracións– consideran necesario restablece-la suposta orde. Estes dous críticos, para logra-lo restablecemento da orde dos elementos deste verso, optan por dúas vías distintas. Cunha, na súa edición, cambia a orde dos elementos do v. 10, tomando como modelo o v. 5, “para que não sofra a elementar e rígida norma da repetición nas cantigas paralelísticas” (1956:64), decisión que tamén adoptan Oviedo y Arce, Nunes, Bell e Jensen. Pola súa banda, Spaggiari (1980:398) segue o proceso inverso, regularizando o v. 5 a partir do v. 10, afirmando que “la correzione è resa indispensabile dal confronto con IV 1 e dal rispetto dell’ invariabilità della base”, feito que Tavani (1988a:273) considera como única diverxencia aceptable entre a edición de Spaggiari e Cunha. Asensio na súa reseña á edición do filólogo brasileiro critica a Nunes e á súa escola porque “corriendo tras una ilusoria regularidad alternan, trasponen y corrigen textos legítimos” (1957:432). Considera tamén que os editores “se dejen convencer y renuncien a curar pasos perfectamente sanos, en vez de sacrificar las normas usuales de la crítica a unas soñadas leyes fabricadas en círculo vicioso” (*ibid.*). Ferreira, tendo en conta estas suxerencias de Asensio, prefire deixá-los versos coa alteración que ofrecen os manuscritos, afirmando incluso que estariamos ante un “artificio poético retoricamente significativo” (1986:153). Na nosa opinión, a decisión de Ferreira sería a más correcta e fiel á tradición manuscrita, polo que coincidimos con el en non alterar estes versos, tendo en conta, unha vez máis, que non é esta a única cantiga na que Codax se desmarca dos “rigurosos preceptos” que rexían a composición de toda cantiga.

8, 11, 13 e 16. As diverxencias entre os apógrafos italianos e o testemuño coetáneo da época trobadoreasca volven poñer de manifesto a mellor lección transmitida por este último. Estes versos, ligados polo leixa-prén, ofrecen en N unha lectura uniforme, “e nullas gardas nō ei comigo”, fronte a BV que transmiten “E nēlhas guardas nō sō comigo” (v. 8) e “e nulhas guardas nō e comigo” (v. 13). Para Cunha, “as viciosas lições” de BV estarían corrixidas na versión de N (1956:64), e pensamos, coma el, que é a lectura do pergamiño a que se debe adoptar. A primeira discrepancia que se dá entre BV e N é a forma do indefinido que acompaña a *guardas*: no v. 8, BV transcriben *nēlhas*, fronte a *nulhas* nos vv. 11, 13 e 16 e en toda a composición en N. Non se coñecen outros casos do indefinido *nenlho* –fronte ós centenares

de aparicións de *nullo* (> NULLUM)–, pero a forma parece perfectamente explicable por analogía co seu sinónimo *nenhum* (> NEC UNUM) e co adverbio *nenllur*. Certamente, o feito de que a forma correspondente a *nenllur* sexa na actualidade *ningures* (do mesmo xeito que hoxe temos *algures* e non *alhur*) indica ás claras que *nenllo* garda estreita relación con *nenhum / nengum*. Por outra parte, a forma *nunllo*, que aparece unha vez nas CSM (266.24), semella un cruzamento entre *nullo* e *nenllo*, o que confirma a hipótese da aparición de *nenllo* por analogía. Igualmente, puido ter exercido algún tipo de influencia o distributivo *senllos* (> SINGULOS), pois non é descartable que, por etimoloxía popular, se percibise unha antonimia entre esta forma e *nenllos* en determinados contextos: *Deron-lhis senllos soldos / Non lhis deron nenllos soldos*.

Outra das diverxencias afecta ó substantivo *gardas*: a variante lingüística que presenta N, *gardas*, fronte a BV, *guardas*, podería dar conta dunha realidade “dialectal” da Idade Media que chega ata os nosos días, que é a conservación do wau na secuencia labiovelar latina frecuente no bloque oriental, na maior parte de Ourense e en falas do Baixo Miño pontevedrés, mentres que no resto do territorio se usa a forma evolucionada sen conservación do wau, que reduce a labiovelar a velar diante de /a/ (vid. Fernández Rei, 1991:51). Na actualidade, a conservación ou non do wau nos grupos QUA– e GUA– é unha característica que diferencia o galego estándar do portugués. Ámbalas dúas formas foron estudiadas detidamente por Cunha (1956:64, 120-123), e con el concordamos en considera-la perda da semivocal como un “fenômeno de fonética intravocabular” (1986:74) e non un mero feito gráfico. Segundo o editor brasileiro, a documentación da forma *garda* en textos da época “aconselha-nos a ver nela uma geovariante de Alêm-Minho, ou mesmo a cronomiante, mais moderna, usada em registros menos formais”. Para Nunes (1931:29), a variante do pergamiño sería a representante real da pronuncia da palabra na época que “ainda vive no povo”. Oviedo y Arce (1916-17:93) ve, desacertadamente, na forma *guardas* un lusismo. No corpus lírico profano galego-portugués as formas da palabra que predominan son as que conservan a semivocal; formas sen wau en *garda / gardar* só as atopamos na cantiga de Codax e noutras dúas máis: nunha de Gomez Garcia, abade de Valadolide, “A vossa mesura gardei” (59,1 v. 1 III) –pero onde tamén atopamos “gardei” no v. 3 II–; e noutra composición de Rodrigu’ Eanes de Vasconcelos, “pois vós filhastes orden e vos an de gardar” (140,4 v. 2 II) –fronte a “guardada” nos vv. 4 II, III–.

Nas cantigas de amigo é frecuente a presencia dun gardián que impide a relación amorosa entre amiga e amigo, xa que esta relación acostuma estar prohibida pola familia da rapaza namorada; por este motivo, cando se descobre o amor entre os namorados, a amiga comeza a ser vixiada pola nai ou por alguén mandado por ela. Deste xeito, a nai –ou quen ela manda– converteuse en garda, vixilante, acompañante da protagonista feminina das cantigas. É ela a que ten todo o poder sobre a súa filla. Se ben nalgúns compostos non se nos di quén é a persoa ou persoas que a custodian (42,4; 63,44; 63,65; 63,80; 64,19; 64,25; 77,22; 95,8; 116,22; 123,5), noutras é a nai quen permite ou non o encontro dos namorados (25,39; 25,91; 58,1; 63,37; 77,3; 77,17; 77,19; 86,10; 92,2; 93,5), ou mesmo a que castiga á rapaza (11,8). Singulariza á cantiga do xograr vigués o feito de que a mocía namorada nos diga que está soa

en Vigo, sen ninguén que a garde e lle prohíba o encontro co seu amigo. A vixilancia á que está sometida a muller maniféstase, a maioría das veces, mediante as formas do verbo *gardar*, mentres que o substantivo *garda(s)* –presente nesta cuarta cantiga– aparece en contadas ocasións: nunha cantiga de amor de Afonso Sanchez, “mais o que vos da[n] por guarda” (9,6 v. 5 I); noutra, tamén de amor, de Airas Paez, “Mayor guarda vos derom ca soyam senhor”, na que *guarda* pode significar ‘vixilancia’ ou ‘gardián’ (15,2 v. 1 I); noutra de Johan Baveca, “e, por aquestas guardas, tantas son” (64,19 v. 4 II); noutra de Martin de Padrozelos, “Pero sō[o] guardada, todavia quer’ ir / con vosc”, ai meu amigo, se mi a guarda non vir” (95,8 vv. 1-2 II); e nun escarnio persoal de Pedr’ Amigo de Sevilha, “e as guardas non se queren partir / de vós” (116,8 vv. 6-7 IV).

Unha terceira discrepancia afecta á forma verbal do verso. En N temos unha lectura única, “e nullas gardas non ei comigo”, que é a que adoptamos. A lectura do v. 8 de BV, “E nenhelas guardas non son comigo”, é tan válida como a que está presente en N (razón pola que foi aceptada polos editores de Codax ata a descuberta do pergamiño), aínda que, ó contrario do que acontecía nos outros versos, aquí *guardas* sería suxeito e non complemento directo; ó respecto, comenta Michaëlis que entre os testemuños non hai verdadeiras variantes e inclusive “*non son*, em vez de *non ei*, pode ser alteración arbitraria ou involuntaria de copista” (1915:265). Na lectura do v. 13 dos cancioneiros coloccianos, “e nulhas guardas non e comigo”, non sería posible facer unha interpretación semellante á do v. 1 da cantiga II, xa que aquí non habería concordancia entre un suxeito en 6^a p. e un verbo en 3^a p.; por todo isto, cremos que a lectura que transmite este verso ben podería ser froito dun erro de copia (ou dalgunha lagoa ou burato que eliminou do manuscrito o segundo elemento integrante do ditongo *ei*).

9. En N o verso de refrán presenta unha diverxencia con respecto ás outras estrofas: “e vou ~~me~~ namorada”. Ó respecto comenta Cunha (1956:64-65): “o *me* ex crescente que ocorre neste verso do PV é, sem dúvida, lapso do escriba, originado talvez, como supôs Oviedo y Arce, de lhe estar presente no espírito a variante do refrán, que se documenta, v. g., numa cantiga de Nuno Porco (CBN 1127— CV 719) [= 108,1]: e vou-m’ eu namorada”. Este erro do copista está xa corrixido no propio pergamiño, pois apréciase unha raia que indica que debería ser eliminado.

14 e 17. A preposición *ergas*, conservada nos tres manuscritos que nos transmiten a obra de Codax, convive con outra forma, *ergo*, da que non se diferencia semanticamente en nada. A primeira delas, na lírica profana, só aparece nos textos de Codax, nun texto de Afons’ Eanes do Coton e noutro de Johan Lopez de Ulhoa. Nas composicións do escudeiro galego aparecen ámbolos dous termos nun mesmo contexto; na cantiga 2,12 v. 4 II témo-la forma minoritaria *ergas* (“ergas se foi no coitelo poçon”), mentres que na cantiga 2,8 v. 5 IV a que atopamos é a variante máis estendida nos textos medievais *ergo* (“ergo se foi por alg’ ou por amor”). O caso de Ulhoa non é menos interesante có anterior, pois nunha mesma cantiga (B 700, V 301 [=72,7 v. 3]) documéntanse as dúas formas que nos ocupan; nos mss., no verso de refrán da primeira

cobra aparece a variante *ergas*, pero con asimilación do –s final ó seguirlle o artigo “lo” (“erga lo meu querria”); nas dúas cobras restantes (nas que o refrán non se copia de forma completa) a forma que aparece é *ergo* ó lado do artigo “o” (“ergo o meu”). Menos nestes tres casos, a forma *ergas* non se documenta nos textos medievais –Cunha (1956:118) documenta unha outra forma *erga* nun “passo de um acôrdo feito em 1282”–.

A preposición *ergo / ergas* aparece no corpus profano en trinta e dúas cantigas, a metade das veces en posición antevocálica e nas dezaseis restantes en posición anteconsonántica. Oviedo y Arce (1916:102-103) e Nunes (1931:29) e (1973, III:118-119) dubidaban da existencia da forma minoritaria *ergas* e, para a cantiga que nos ocupa, ofrecían a posibilidade de que esta rara preposición fora un erro por “erg’ os”, é dicir, a preposición mailo artigo. Das dezaseis cantigas nas que a palabra aparece en posición antevocálica só nun caso a vocal pertence a un artigo: é a mencionada cantiga de Lopez de Ulhoa, que nos mss. presenta unha diverxencia entre o verso de refrán da primeira estrofa “erga lo” e este mesmo verso nas cobras restantes, onde temos “ergo o”. No resto dos casos a preposición vai diante dun pronome (16,14; 91,3; 111,5; 125,37), dunha preposición (47,11; 47,21; 47,30; 64,29; 78,3; 78,10; 116,7; 151,22; 152,2), ou dun adverbio (78,7; 116,30). Oviedo y Arce formula a posibilidade de que sexa un “lapsus” porque podería o copista –tendo en conta que se trata de textos orais– ter confundido un *o* cun *a* e así “la frase *erg’ os meus olhos*, podía muy bien sonar al oído del amanuense de dicho manuscrito, *ergas meus olhos*, máxime por virtud de la sinalefa de la *o* final del supuesto *ergo* y de la crasis fonética de esta *o* con la *o* del también supuesto *os*” (1916-17:103). Aínda así, Oviedo y Arce non está totalmente seguro, polo que prefire non toma-la forma *ergas* como un erro. Esta explicación non sería válida para a primeira estrofa da cantiga de Ulhoa, pois vemos que nela o artigo está en singular e preséntase baixo a forma *lo*, polo que o –s de *ergas* desaparece mediante unha asimilación. Que a documentación da época mostre un claro predominio da forma *ergo* non nos autoriza “a inferir a inexistencia de *ergas* na língua do tempo e a ver nos [...] exemplos [...] mencionados simples transcripción falsa dos copistas, entre os quais se inclui o cuidadoso amanuense do PV, com tódas as probabilidades galego e contemporâneo do movimento trovadoresco” (Cunha, 1956:117). Cremos, como Cunha, na existencia de tres formas medievais *ergo*, *erga*, *ergas*: “*ergo* se ligaria à conjunção conclusiva latina *ergo*; *erga*, à preposição *erga* ‘contra’; e *ergas* se teria formado desta, pelo acréscimo do –s que apresentavam algúns advérbios em português arcaico: *foras*, *certas*, *nuncas*, etc.” [...]. Polo que respecta á orixe destas formas, Cunha considera acertada a explicación que ó problema ofrece Leo Spitzer, que “justifica a evolução de *ergo* através de três etapas significativas, tódas documentáveis em português: I. *ergo* ‘donc’ (conclusif), II. *ergo* ‘mais’ (adversatif), III. *ergo* ‘excepté’ (exclusif)”. E em relação a *ergas*, acrescenta: “si la forme *ergas* existe, elle est analogique et en prouve rien pour l’ étymologie *erga*”. Parece-nos que Spitzer está certo em considerar *ergo* a base das formas portuguésas, pois que às razões semánticas se alia o fato de ser a sua correspondente fonética a que primeiro se atesta no idioma e a preferida, de modo quase absoluto, durante todo o período medieval. *Ergas*, cuja existência –cremos– Spitzer só põe em dúvida por lhe conhecer apenas um exemplo, devia ser uma forma popular,

da linguagem jograresca, nascida provavelmente, como já disse Rodrigues Lapa (*Texto*, p. 20), da influênciia analógica de advérbios de tipo *foras*, *certas*, *nuncas*, etc. Quanto a *erga*, mais rara ainda do que *ergas*, ter-se-ia originado desta pelo modelo de oposições então vigentes: *nuncas / nunca, foras / fora, etc.*" (*ibid.*:118-119). Vid., ademais, Ferreiro, 1995:348.

Ben sabido é que o tópico do "chorar dos ollos" está presente na literatura desde sempre. En lingua romance xa se documenta nas primeiras manifestacións literarias, en textos épicos como a *Chanson de Roland* ou o *Poema de Mio Cid*. Este motivo tamén o atopamos na lírica profana medieval galego-portuguesa, como confirman non só esta cantiga de Codax, senón tamén outros trinta e un exemplos máis que recollemos no corpus. De todos estes casos, catorce son cantigas de amor (7,3; 7,13; 14,9; 22,3; 25,87; 43,3; 44,2; 70,22; 72,13; 72,14; 79,15; 81,16; 115,6^{er}; 143,16). Vexamos a continuación as dezasete cantigas de amigo onde aparece este mesmo motivo: 6,4 vv. 1-2 II; 6,6 vv. 1-3 II; 50,12 vv. 1-3 III; 51,5 vv. 1-2 III; 60,16 vv. 1-4 II, 3-4 III; 70,36 vv. 1-2 III; 77,2; 77,3 v. 4; 77,16 vv. 1-2 III; 79,6 vv. 1-4 III; 81,3 vv. 1-2 II; 81,14 vv. 1-2 II; 85,15 vv. 1 II; 92,2 vv. 1-2 II; 93,7 vv. 2-4 I; 95,2 vv. 1-4 I; 110,1 vv. 5-8. En todas elas, cantigas de amor e de amigo, podemos comprobar que o pranto do home namorado ou da rapaza está en clara relación coa *coita* que sofrerán.

Estes dous versos, ligados polo paralelismo literal, varían na súa parte final e non dunha forma convencional, xa que a variación non consiste nun sinónimo poético ou nunha simple transposición de termos como é o habitual; "ollos que choran migo" aparece en relación con "ollos que choran ambos" e podemos ver que *ambos* non é sinónimo de *migo*. Este feito debeñemos poñelo en relación con todos aqueles outros casos nos que Codax se aparta dos preceptos compositivos e mostra a súa orixinalidade á hora de trobar (p. ex., *mar de Vigo* en relación paralelística con *mar levado* ou *mar salido*); unha vez máis cremos que son trazos de estilo que caracterizan e individualizan a obra do xograr.

V. Quantas sabedes amar amigo

N 5, col. c; B 1282, fol. 270r, cols. a-b; V 888, fol. 140r, col. a; K 888, fol. 198v, cols. a-b.

91,7; D'Heur (1975): 1299.

I	Quantas sabedes amar amigo, treides comig' a lo mar de Vigo. <i>E bannarnos emos nas ondas.</i>	
II	Quantas sabedes amar amado, treides vos mig' a lo mar levado.	130
III	Treides comig' a lo mar de Vigo, e veeremo-lo meu amigo. <i>E bannarnos emos nas ondas.</i>	
IV	10 Treides [vos] mig' a lo mar levado, e veeremo-lo meu amado. <i>E bannarnos emos nas ondas.</i>	135

2 Treydes B, creydes VK 3 banharn⁹ em⁹ B, banharu⁹ em⁹ VK || lac. N, nan K 4 lac. N, damar BVK 5 lac. N, Treydes B, creydes V, creydes K || lac. N, u⁹ migo BV, n⁹ migo K || lac. N, ao BVK 6 (lac.)emos.n.o. N, barnharnosem⁹ B, banharnosem⁹ V, banhornosem⁹ K 7 ao BVK 10 mig N, migo BV, amigo K 11 ueeremo N, ueeremolo BVK 12 banharu⁹ em⁹ B, banharn⁹ em⁹ V, banharnos ~~ma~~ em⁹ K || ~~nas~~ logo copiado como outro verso B.

1 Jabedes N 2 uigo NVK 4 lac. N, Quātas B 5 (lac.)ar N || leuado NBVK 7 lac. N, Treydes BVK || uigo NBVK 8 (lac.)molo N, ueeremolo BVK 9 banharnosem⁹ BVK 10 Treydes BVK || leuado NBVK.

1 “amar” Ferreira, igual nos vv. 2, 4, 5, 7, 10. 2 “treydes comigu” Braga, Spaggiari. 4 “d’ amar” Braga. 5 “treydes vos migo” Braga, Machado, “treydes comigu” Spaggiari, igual nos vv. 7, 10; “ao” Braga, Machado, igual no v. 7. 7 “Treydes/Treides comigo” Braga, Machado, Bell. 10 “Treydes migo” Braga, Machado, “Treides comigo” Bell; “ao” Braga.

Ediciones paleográficas

Monaci (1875:303) 888; Braga (1878:166) 888; Oviedo y Arce (1916-17:63); Nunes (1931:16, 19, 22-23); Machado (1949-64, V:395) 1231; Spaggiari (1980:405, 407, 409); Ferreira (1986:79).

Edicións críticas

Oviedo y Arce (1916-17:96-97) 5; Bell (1923:166) 5; Nunes (1931:25-26, 29) 5; Cunha (1956:67-73) 5; Nunes (1973, II:444; III:421, 568) 495; Spaggiari (1980:399-400); Ferreira (1986:133, 156-159) 5; Jensen (1992:212, 514).

Situación nos manuscritos

Situada no centro da col. *c* do Pergamiño, a cantiga presenta unha lagoa que afecta á parte final do refrán da estrofa I, á parte inicial dos versos da estrofa II e dos dous primeiros da III. Igual que nos casos anteriores, a lagoa é subsanable a partir do cotexo cos outros testemuños (véxase, sen embargo, a nota ós versos 5 e 10). Polo que respecta á disposición dos versos, e ás iniciais maiúsculas, estas responden á mesma tónica: notación musical e *scripta continua* na primeira estrofa, separación dos versos nas restantes cobras, capital inicial adornada, iniciais de estrofa maiúsculas e a cor, maiúscula no refrán. Ó contrario das anteriores composicións, o refrán só se transmite completo (suposición máis que verosímil, a pesar da lagoa que o afecta) na primeira cobra, mentres que nas restantes se abrevian as dúas últimas palabras <.n.o.>.

Baixo o número 1282 situado na marxe esquerda do fol. 270r de B, aparecen as dúas primeiras estrofas e o primeiro verso da estrofa III; na col. seguinte complétase a composición. Son maiúsculas as iniciais de estrofa e de verso, as primeiras de maior tamaño e grosor; a capital inicial da composición é, como sempre, a de maior tamaño. O refrán aparece completo na estrofa I e de forma abreviada nas restantes (II: “E barnharnosem9”, III: “E banharnosem9:----”, IV: “E banharu9 em9 ~~nas~~ / Nas:----”). Enriba do íncipit, na parte dereita, témo-la nota colocciana “tornel”, coa que o humanista italiano marcaba a presencia de refrán.

En V, no medio da col. *a* do fol. 140r, marcado o seu inicio polo ángulo habitual, sitúase a quinta das cantigas de Martin Codax. Como sempre, as iniciais de estrofa son maiúsculas e o refrán só se transmite completo na estrofa I; nas restantes aparece abreviado da mesma maneira que en B (sen comete-los errores apreciables neste apógrafo). Márcase cun punto o final do verso de refrán (completo ou abreviado), así como do último verso do corpo da cantiga.

Na metade inferior da col. *a* do fol. 198v de K están as tres primeiras estrofas e o primeiro verso da cuarta desta composición; os dous últimos versos sitúanse na col. seguinte. O comezo da cantiga márcase cun pequeno trazo ondulado na marxe esquerda, á altura do íncipit. As iniciais de estrofa son maiúsculas. O refrán transmí-

tese do mesmo xeito que en V. Na marxe inferior e cara ó centro do folio, aparece o reclamo “eueremo”, secuencia pola que comeza a col. seguinte.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*mariña*).

Estructura paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas

	a	a	B		a	a	B	
I	9'	9'	8'		I	-igo	-igo ondas	(26:94)
II	9'	9'	8'		II	-ado	-ado ondas	(26:94)
III	9'	9'	8'		III	-igo	-igo ondas	(26:94)
IV	9'	9'	8'		IV	-ado	-ado ondas	(26:94)

Notas ós versos

1. Son poucas as cantigas que, como esta de Martin Codax, comezan co pronom relativo *quantos*, *-as*, co que a voz poética, masculina ou feminina, se dirixe a un colectivo no que se inclúe ou do que se pretende distanciar, integrado por “todos aqueles que” aman, sofren, padecen coita, etc. Neste caso, trátase dun apóstrofe hiperbólico, que nos fai pensar noutros exemplos construídos de forma semellante: *Quantus mal am se quiere[n] guarecer* (60,14), *Quantos an gran coyta d' amor* (70,41), *Quantus entenden, mha senhor* (97,39), *Quantos oge no mundo son* (103,2^{bis}), *Quantos og' andam eno mar aquí* (114,17), *Quantos aqui d' Espanna son* (115,10), *Quantos og' eu con amor sandeus sei* (125,39), *Quantas coytas, senhor, sofri* (143,15).

A expresión *saber amar*, no xénero amoroso, aparece sobre todo nas cantigas de amor. Adoita se-lo home o que manifesta que sabe amar a unha muller da que só recibe mal: “mais pero sei mui lealmente amar” (14,13 v. 7 II); “De mi valerde, senhor, nulha rem / nom errades, pois vos sei tant' amar” (25,28 vv. 1-2 II); “Pero sempre vos soub' amar / des aquel dia que vos vi” (25,85 vv. 1-2 II); “A mia senhor, que eu sei muit' amar” (63,8 v. 1 I); “Ja meus dias assy ey a passar: / en amando, mais que outro amador, / vós, mha senhor, que sempr' eu soub' amar / e servir mais que outro servidor” (73,7 vv. 1-4 II); “porque vus sey amar / mais d' outra ren (73,8 vv. 3-4 II); “ca non sey al tan muit' amar” (95,4 v. 5 IV); “Que nunca eu sob' amar al, / ergo ella que mi faz mal” (111,5 vv. 7-8 IV); “ca nunca soub' amar outra ren” (114,28 v. 5 III); “E, nobr(e) amiga, poys vos sey amar” (119,1 v. 1 II); “ca non sey al tan muyt' amar” (121,12 v. 6); “porque non sei eu ren no mund' amar” (151,14 v. 3 II); etc. En menor medida atopamos casos nos que o home namorado se queixa porque é a muller a que non sabe amar: “pero ella, que nunca soub' amar” (8,5 v. 3 IV); “e porque non sab' amar” (78,10 v. 6 II); “Pois ela nunca soub' amar” (111,4 v. 3 I); “que non sabe que é amar, / e sab(e) a ome penas dar”

(111,5 vv. 7-8 I). En cantigas de amigo atopamos estes exemplos: “como me vós sabedes muit’ amar” (63,44 v. 3 I); “Quando se foi, viu-me trist’ e cuidar, / e logo disse, por me non pesar, / que por meu ben me soube tant’ amar” (77,14 vv. 1-3 II); “E ben vus poss’ eu en salvo jurar / que outr’ ome vivo non sab’ amar / dereitamente” (116,34 vv. 1-3 IV). Como se ve, en todos estes exemplos o *saber amar* é un acto individualizado. Sen embargo, unha exhortación xeral como a de Codax, dirixida a tódalas que saben amar, non ten igual no resto do corpus, áñda que, sen tratarse de apóstrofes, atopamos unha referencia xenérica a cantas *saben amar* en Johan Airas (“sei muitas donas que saben amar / seus amigos, e soen-lhis falar, / e non lho saben, assi lhis aven”, 63,80 vv. 2-4 I), e outra a *quen algun sabe amar* na fienda dunha composición de Johan Vasquiz de Talaveira (“E, amiga, quen algun sab’ amar / mal pecado sempr’ end’ á o pesar”, 81,17 v. 1 f).

Polo que respecta ó e paragóxico de *amar* e *mar* deste verso e do seguinte (e dos seus paralelísticos), véxase a nota ó v. 1 da cantiga I, na que, segundo Ferreira (1986:137-139), igual que nesta, entre a base e a coda verífcase unha cesura poético-musical.

2. A forma “creydes”, que aparece en V, é un claro erro por “treydes”, erro que tamén pasou ó seu *descriptus*. O cambio de *t* por *c* é habitual no copista do *Cancioneiro da Vaticana* e é facilmente corrixe tanto polo sentido como pola comparación co outro apógrafo e con N.

Spaggiari e Braga editan “comigu’ a”, introducindo despois do *g* o sinal gráfico empregado habitualmente ante vocal palatal. Segundo Tavani, quizais Spaggiari “tenha querido introduzir uma labiovelar em substitución da velar registada pelos manuscritos, e isto revela, inequivocamente, como é insuficiente a sua familiaridade com o sistema fonológico português” (1988a:269); vid., na cantiga II, a nota ó v. 4.

Sobre *mar de Vigo* e as consideracións feitas por Michaëlis ó respecto desta frase véxase a nota ó v. 1 da cantiga I de Codax.

3. O verbo deste verso de refrán é un futuro analítico co pronomé *nos* intercalado entre o infinitivo *bannar* e a desinencia de primeira persoa de plural *emos*, é dicir, un futuro con mesóclise. Na actualidade, a énclise do pronomé cos futuros “domina o idioma da Galiza a todos os níveis, diatópicos e diastráticos” (Rodríguez, 1996:980). Pola contra, na lírica galego-portuguesa (e en toda a lingua medieval) conviven a mesóclise e a énclise áñda que a primeira “arvorase no padrão geral, enquanto a énclise com futuros reduzidos constitui um padrão especial, mas também regular” (ibid.:1011). Para José Luís Rodríguez “a presenza da énclise fora do seu contexto predilecto (com os futuros reduzidos) é quase testemunhal. Dúzia e meia de ocorrências nos textos poéticos, com mais meia dúzia nos prosísticos, que constitui percentagem de facto insignificante. Do punto de vista cronológico, e consoante os textos estudiados, a generalización da énclise à custa da mesóclise na variante galega tem de considerar-se posterior ao séc. XV, situando-se decerto nos chamados “séculos obscuros”” (ibid.:1012). Para o estudioso galego, a énclise nestas formas de futuro poderá se-lo froito “de o español se arvorar [...] em língua de cultura dos galegos, e mesmo en língua única de comunicación de algumas elites” (ibid.).

Como no verso anterior, V presenta un erro típico do seu copista que pasa de novo a K: a confusión de *n* e *u*. Moitas veces distinguir se nos atopamos ante un *n* ou un *u* non resulta nada doados; se o trazo superior do *n* non está ben marcado, áinda que nos pareza tal letra, dubidamos se reflectir unha lectura ou outra no aparato crítico. Igual que no caso anterior, este erro resólvese facilmente, xa que o normal é que o contexto ou a recorrenza a B aporte a solución axeitada.

4. Á hora de editar este verso observamos que case tódolos que se achegaron á obra do xograr vigués coinciden en elimina-la preposición *de* que precede ó verbo *amar* –só Braga e Pena (1998:98) manteñen “d’ amar”–. A única lectura conservada é a dos apógrafos italianos, pois N neste paso presenta un buraco. O recurso do paralelismo literal liga este verso ó primeiro da composición, variando só, como é habitual, a súa parte final mediante un sinónimo: *amigo / amado*. Para os editores, a expresión *saber de + infinitivo*, presente nestes versos, non sería pertinente, pois introduciría unha variación no verso que consideran unha incorrección. Outro dato que apuntan os estudiosos para eliminar esta preposición é a recorrenza da expresión *amar amigo / amar amado* no corpus lírico. Cunha, a pesar da coincidencia da lección de B e V, prefire suprimi-la “preposição excrescente não só para conformar o enunciado d'este verso ao do primeiro, seu paralelo natural, mas, principalmente, porque a expressão *amar amigo (amado)* era um lugar-comum na linguagem trovadoresca” (1956:71); Spaggiari califica a lectura *d’ amar* como unha “evidente innovazione dell’ antografo, che si elimina automaticamente per la testimonianza di P, per il confronto con I, 1 e per l’ equivalenza formulare dei sintagmi *amar amigo / amado* nel linguaggio dei canzonieri” (1980:400); Oviedo y Arce cualifica o sintagma *amar amigo* de “frase tópica” (1916-17:96) e Jensen di que este sintagma e o seu sinónimo *amar amado* “are common stereotyped locutions” (1992:514). Se buscamos nas cantigas decatámonos de que a expresión *amar amado* como tal só se documenta nesta cantiga, mentres que *amar amigo* podemos atopala, ademais de na de Martin Codax, noutras dúas: “*¡Que coita ei tan grande de sofrer, / amar amigu’ e non ousar veer!*” (14,9 vv. 6-7 III); “por amar amigu’ e non o veer”, “por amar amigu’ e non lhi falar!” (106,18 vv. 2 I, 1 III e 2 II, 1 IV). Con inversión dos elementos, *amigo amar*, temos outros dous casos máis: na cantiga de seguir de Johan Zorro, “*s’ amig’ amar*” (83,1 v. 4), e na cantiga seguida de Airas Nunez, “*se amigo amar*” (14,5 v. 4); atopamos outro caso con inversión de elementos, pero non co verbo en infinitivo: “*Ca se oj’ amig’ amasse*” (117,3 v. 1 III). A palabra *amad(o)* aparece usada como substantivo masculino trinta e seis veces nun total de vintedúas cantigas, todas elas cantigas de amigo nas que se emprega o recurso literario do paralelismo literal –con ou sen leixa-prén–. En Martin Codax, menos na cantiga VII, en todas aparece *amigo* como sinónimo de *amado*. As outras cantigas nas que *amado* é sinónimo poético en rima de *amigo* son as seguintes: 22,9 (vv. 2 I, II, 1 III, IV); 25,2 (vv. 2 I, II, 1 III, IV, 1 V, VI); 25,4 (vv. 1 I, II, 3 V, VI); 25,19 (vv. 1 I, II, 2 V, VI); 25,31 (vv. 2 I, 1 III e 2 II, 1 IV); 25,50 (vv. 1 I, II); 25,70 (vv. 1 I, II); 83,9 (vv. 2 I, II); 83,10 (vv. 2 III, 1 V e 2 IV, 1 VI); 93,3 (vv. 1 I, II); 108,1 (vv. 1 I, II); 114,2 (vv. 2 I, II); 114,4 (vv. 1 I, II); 117,4 (vv. 1 V, VI); 128,3 (vv. 1 I, II); 134,2 (vv. 1

V, VI). Vistos estes exemplos, comprobamos en primeiro lugar que a secuencia *amar amado*, en contra do que afirman os editores anteriores, non aparece nas cantigas. Se cadra, dano por suposto porque *amigo* e *amado* son sinónimos poéticos en moitas delas. En calquera caso, non vemos qué relación teña a frecuente aparición de *amar amigo* co réxime do verbo. Se ben é certo que a secuencia *saber d' amar* non se documenta noutras cantigas, si temos exemplos de *saber de + infinitivo*: “que ben vos juro que non sei / mais que un asno de foder” (2,1 vv. 6-7 I); “ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab' o asno de leer” (75,10 vv. 6-7 I); “Tan pouco soub' el de mercar, / que nunca eu tan pouco vi” (97, 45 vv. 1-2 II); “Pero –cousa que eu ben sei– / non sab' el muito de trobar” (120,7 vv. 1-2 II); “mais lo que sabe molher ben querer, / bem quanto sab' o asno de leer, / por namorado porque o metedes” (126,5 vv. 5-7 III). Este último exemplo que aportamos paréceno-lo más revelador, xa que nel temos dúas oracións que presentan a mesma estructura con *saber + infinitivo*, a primeira delas sen preposición e a segunda con ela.

Á vista destes exemplos, non parece tan claro que *sabedes d' amar* sexa un erro de copia, nin que deba rexeitarse sen máis dita lección. Sobre todo tendo en conta que a lingua conta con dobretes de fórmulas como: *tratar algo / tratar de algo; necesitar algo / necesitar de algo; falar algo / falar de algo; dubidar algo / dubidar de algo; crer algo / crer en algo; esperar algo / esperar en algo*. Entre os membros primeiros e segundos de cada unha das parellas, a diferencia semántica é de matiz, aportado pola preposición –como ben explica Hernández Alonso en quen se inspira a nosa argumentación (1986:75-76)–. ¿Que impide, por tanto, considerar *saber / saber de* outro caso análogo ós citados? Hernández, que aborda a cuestión desde unha perspectiva distinta á nosa –intenta probar que, desde un punto de vista sintáctico, o complemento directo e o suplemento son funcionalmente indistintos–, pon o seguinte exemplo: “Tratamos seriamente este asunto y menos formalmente de algunas otras cosas”. A posibilidade de coordinar ambos complementos –un prepositivo e outro non– constitúe para el unha proba da súa equifuncionalidade, pero, como el mesmo advire, a coordinación é posible nalgúns casos e noutros non, pois trátase tamén dunha cuestión de norma (ou, dito doutra forma, está en función dunhas ou outras unidades léxicas, representadas polos complementos en cuestión). Así, p. ex., sería discutible a gramaticalidade de “Tratamos este asunto y de otras cosas”, para emprega-lo mesmo verbo e complementos que os aducidos por Hernández, pero é evidente que construccóns así son possibles na lingua coloquial en determinados contextos; p. ex., nunha oración como “Sí, tratamos aquel asunto... y de otros muchos”, en que a pausa entre os dous complementos obedecese á reticencia ou á ironía do falante.

O propio Hernández, como xa indicamos, fala dunha diferencia de matiz no seo de cada dobrete. Iso é totalmente certo, pero, ademais, a diferencia semántica no caso do dobrete co que el exemplifica (*tratar / tratar de*) é moito menor que no caso doutros dobretes e/ou doutros complementos, pois é a norma o que determina o grao de sinonimia concreta, limitando polo tanto as posibilidades de commutación. Así, p. ex., *creo o que me di* é praticamente idéntico –semanticaamente– a *creo no que me di*, pero as cousas xa non están tan claras nalgún outro dobrete apuntado por el, como *esperar / esperar en*, onde as posibilidades de commutación se reducen bastante.

A única obxección importante que vemos á lectura *sabedes d' amar* é que, nos exemplos dos cancioneiros citados máis arriba, sempre existe un cuantificador, que sospeitamos pode se-lo causante da aparición da preposición *de* (como en “Fulano sabe moita filosofía” fronte a “Fulano sabe *moito de* filosofía”): ese cuantificador é *mais* na cantiga 2,1; *tan pouco* na 97,45 e *muito* na 120,7. Na cantiga 75,10 serían os cuantificadores da correlación comparativa *ben tanto... ben quanto...* os causantes da aparición da preposición (na 126,5 a correlación está implícita, por canto só aparece un dos elementos: *ben quanto*). Sen embargo, no antepenúltimo exemplo citado (“ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab’ o asno de leer”), a preposición *de* aparece na segunda cláusula, pero non na primeira (**ben tanto sabes tu de que é trobar...*), o que nos recorda en algo o caso que estamos comentando (“Quantas sabedes amar amigo” fronte a “Quantas sabedes d’ amar amado”), a non ser que postulemos que a construcción de Ambroa obedeza a algún tipo de “queísmo”, como o que se comenta na nota ó v. 2 da cantiga II de Codax.

5 e 10. A non ser Braga e Machado, tódolos editores da obra do vigués coinciden en regulariza-las diverxencias que, para estes versos, presentan os mss. en *a lo* e *comig*. Vexámolo-a lectura dos mss. para decatarnos de cál é o problema que afecta a estes versos:

v. 2: BV Treydes / creydes comig a lo mar de vigo / uigo

N treides comig a lo mar de uigo

As únicas diferencias entre BV e N son de tipo gráfico, a non se-lo erro que habitualmente comete o copista de V, confusión de *t* e *c*;

v. 5: BV Treydes / creydes u9 migo a q mar leuado

N ar leuado

a lagoa inicial de N fai que só teñamos unha lectura parcial para o problema que afecta a este verso: *u9 migo* e a contracción *ao*;

v. 7: BV Treydes comigo a o mar de uigo

N g a lo mar de uigo

en N temos unha lagoa inicial; fronte ó *comigo* de BV temos un posible *comig* (con elisión vocálica) de N; finalmente, BV presentan a forma *o* fronte a *lo* de N:

v. 10: BV Treydes migo a lo mar leuado

N Treides mig a lo mar leuado

a única diferencia está na elisión vocálica do pronome *mig* en N.

A regularización dalgúns editores en *comig* baséase no feito de que os versos están unidos polo fenómeno do leixa-prén. Como é sabido, este recurso retórico consiste en repeti-lo segundo verso da primeira estrofa no primeiro da terceira, o segundo da segunda no primeiro da cuarta, e así sucesivamente. Na case totalidade das corenta e cinco cantigas estructuradas a base deste fenómeno, os mss. dan conta dun escrupuloso respecto á literalidade nas repeticóns que o conforman. Esta realidade ten ocasionado que, nos poucos casos que constitúen a excepción a esta norma (vid. supra a nota ós vv. 13 e 16 da cantiga II), os editores teñan optado con frecuencia por emenda-los textos para eliminar calquera diferencia entre un verso e o seu

dobre. No caso concreto das cantigas de Codax, que representan as únicas composicións con leixa-prén transmitidas por tres testemuños –tódalas demais chegáronnos a través de B e/ou V–, varios foron os editores que corrixiron a lección dos mss. para obte-la perfecta identidade literal entre os versos en cuestión. Para iso, consecuentes coa súa perspectiva, outorgaron unha maior credibilidade ó testemuño do Pergamiño Vindel, por mor da súa antigüidade. Intento van nun caso como o que nos ocupa, pois tropeza con dificultades insalvables polo que respecta ó v. 5 –afectado por unha lagoa– e o v. 10 –que trae a lección *mig'*–.

Ademais, a postura deses editores parece esquecer que ningún recurso literario conforma unha realidade opaca, impermeable ou pechada á calquera innovación, senón que, por definición, son todos eles dinámicos e están abertos a novas posibilidades estéticas que nacen dunha tensión entre a tradición e a orixinalidade, exactamente igual que sucede na historia dos xéneros literarios ou nas transformacións que experimentan os tópicos poéticos (o que se verifica tamén –por suposto– nas cantigas). Para cinguirnos só ós recursos retóricos exclusivos da lírica profana galego-portuguesa, baste recorda-lo variado panorama que presenta, p. ex., o dobre –estudiado por Cunha (1961:201-219), Beltrán (1993a:219-220) e Lorenzo Gradín (1997:212-241)– e que impide aceptar sen máis a definición que ofrece a *Arte de Trobar*. Proba diso é a enorme dificultade que entraña intentar unha definición realmente acorde coa realidade textual de recursos como o mordobre, a palabra rima, as cobras *capcaudadas*, *capfinidas*, *capdenals*, etc...: todo iso malia contarmos coas definicións que nos proporcionan os coetáneos. Outro tanto cabe afirmar de fenómenos non sinalados polas poéticas medievais, pero inherentes á estética das cantigas galego-portuguesas e como definidores dela, cal é caso do paralelismo: os diferentes tipos sinalados por Tavani non naceron –evidentemente– todos de golpe, senón que tiveron a súa “historia”, xurdiron dun diálogo formal entre os trovadores. Un daqueles, o que se coñece como paralelismo literal, constitúe un valioso referente á hora de resolve-lo problema que nos ocupa, sendo como é que a norma (*¿non escrita?*) esixía a literalidade dos versos unidos polo paralelismo, excepción feita da parte final do verso, onde alternaban sinónimos poéticos en posición de rima (“ca ven meu amigo”, “ca ven meu amado” vv. 2 I, 2 II) que permitían a combinación deste recurso co leixa-prén (o cal tamén se lograba mediante a inversión da orde substantivo + adjetivo: *fontana fría / fría fontana*). Pero a realidade textual é más rica e, *de facto*, ofrece, non só pequenas diferencias que exclúen a literalidade perfecta dos versos en xogo, senón que explora novas posibilidades do mesmo fenómeno, como na cantiga biestrófica 83,2, de Johan Zorro, en que a “Cabelos, los meus cabelos” (v. 1 I) corresponde o verso “Garcetas, las mias garcetas” (v. 1 II). Este exemplo representa o único caso en todo o corpus de paralelismo literal a base dunha estrutura sintáctica fixa (“reduplicada”; en cambio, os segundos versos dos dous dísticos adecúanse a un dos procedementos habituais: “el rei m’ enviou por elos”, “el rei m’ enviou por elas”, vv. 2 I, II). Vemos cómo esa pugna entre tradición e renovación se resolve aquí nunha pequena innovación, un pequeno distanciamento dos modelos ó uso.

As diferencias que afectan a estes versos son basicamente dúas; por un lado, as diferentes formas do pronome que segue ó verbo *treides*: *comig / o, u9 migo e mig / o*; por outro lado, a forma do artigo: en N é sempre *lo* e en BV alternan *o / lo*. Para o segundo dos problemas, ainda

que podería ser correcta calquera das variantes (xa que nos textos conviven as dúas formas do artigo: *o, a, os, as e lo, la, los, las*), coincidimos plenamente con Cunha en que “se do v. 5 do PV nada podemos concluir, por lacunoso, os vv. 7 e 10 do rôlo membranáceo nos ensinam sobejamente que *a lo* é a leitura correcta, o que o testemunho de B e V, no v. 10 [...] só vem corroborar” (1956:68-69). O primeiro dos casos é o más problemático; ainda que non nos parecen desacertadas as razóns que levan a Cunha (*ibid.*) e a Spaggiari (1980:400) a regularizar en *comigo* as variantes dos mss., cremos que, sendo un pouco más fieis a estes, non debemos regularizar.

Para Cunha a lectura do v. 2 sería “a modelar: primeiro, por figurar o verso em apreço na estrofe inicial, de regra a melhor conservada nesses cantares, motivo que era gerador do poema e não raro preexistente de todo à sua elaboração, por pertencer a cantos tradicionais [...]; segundo, por ser a aconselhada pela regularidade métrica e pelo próprio texto dos manuscritos [...] Quanto à forma *comig(o)*, ocorrente no v. 2 dos três códices e no v. 7 de B e V – passo em que o PV é lacunoso –, não pode sofrer dúvida de ser ela a que convém aí e nos vv. 5 e 10. A lição dêste conservada pelo PV e concordante com os apógrafos italianos (que no v. 5 apresentam, no entanto, *u9 migo*), tira-lhe uma sílaba e só se explica por haver o copista substituído, no trasladá-la, a forma catacrética pela que com ela podia alternar. A existência, na língua do tempo, de três construções equivalentes *-treydes comigo, Treydes migo e treyde(s)- vos migo* [...] – levaria a confusão ao espírito nem sempre acautelado dos escribas, e daí poderia decorrer, como no caso vertente, o emprêgo de uma pela outra” (1956:68-69). Pola súa parte, Spaggiari regulariza en “*comigu’ a*” as variantes dos códices, ainda que admite que a lectura do v. 10 de “VB sarebbe di per sé accettabile per l’ esistenza di due costruzioni del tutto equivalenti: *treydes comigo e treydes migo*. La prima è attestata dai codici di comune accordo al v. I 2, la seconda al v. IV 1” (1980:400). Parece que Spaggiari non se decata de que a lección, en BV, do v. 5 (o seu II 2) non contén a mesma lectura que o v. 10 (o seu IV 1) *treydes u9 migo* fronte a *treydes migo*, polo que teríamos tres formas equivalentes –documentadas nos propios textos– e non dúas como ela afirma; no seu aparato crítico transcribe como *s* o signo de abreviatura de *-os* (9): “Creydes migo ao V, Treydes us migo ao B” (*ibid.*:399) e quizais estea aquí o seu erro. Para Tavani (1988a: 283), a lectura de BV do v. 5, “*u9 migo*”, “remonta a má interpretação do compêndio 9 (lido *-us*, em vez de *con-*) banalizada em “*u9*” (=vus), mediante adição de um *u* completamente ilegítimo”. Michaëlis (1990, II:928) edita a cantiga por V 888 conservando as variantes que para estes versos presentan os mss.: “treides comig’ ao mar de Vigo” (vv. 2, 7), “treides-vus mig’ ao mar levado” (v. 5) e “treides migo ao mar levado” (v. 10). O v. 2 non presenta ningún problema, xa que as tres lecturas son as mesmas, *comig*; o v. 7 por ser correlato do anterior debería ofrecer-la mesma lectura, e esta é igual, a non ser por unha pequena discrepancia entre BV e N, *comigo* vs. un suposto [*comi*]g –esta última forma é a que adoptamos por estar más xeneralizada a elisión cá sinalefa–. Os vv. 5 e 10 son os que ofrecen problemas de difícil solución; o primeiro deles só se conserva de forma completa nos códices italianos, e a lectura que transmiten é *u9 migo*; con esta forma teríamos un verso totalmente regular (metricamente falando) e con sentido pleno; o esperable para o v. 10, correlato

do anterior, sería que aparecese a mesma lectura, é dicir, os dous pronomes, pero non sucede tal, xa que a forma transmitida polos tres testemuños é *migo* en BV e *mig* en N. Temos pois, para estes versos, polo menos tres posibilidades á hora de editar (ademas da xa tradicional de regularizar tódolos versos en *comig'*):

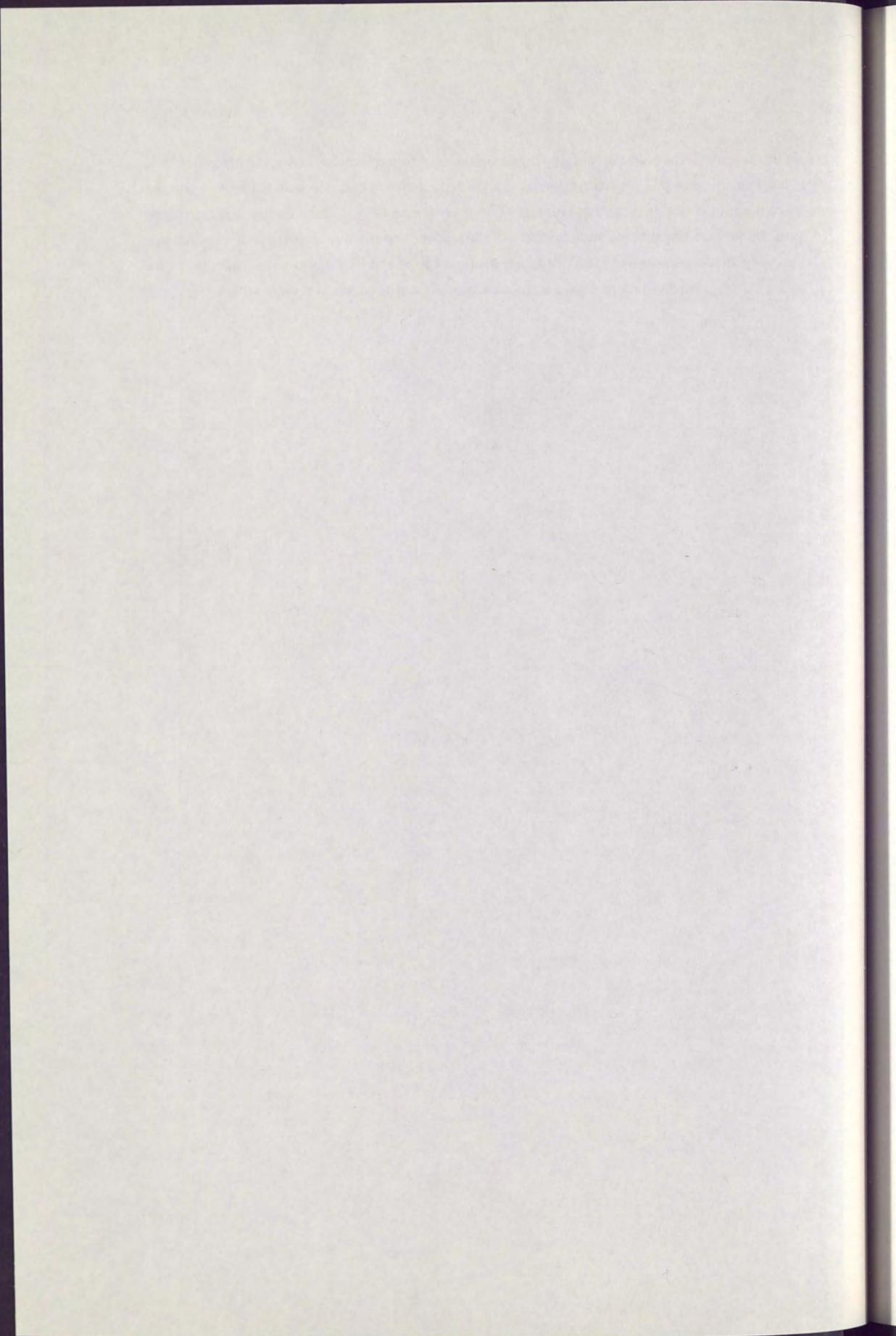
- Conservar para o v. 5 a lectura de BV *vos mig* e para o v. 10 a forma transmitida polos tres, *mig* –como vimos más arriba, esta é a opción adoptada por Michaëlis (1990, II:928)–.
- Conservar para o v. 5 a lectura de BV e regulariza-lo v. 10 con respecto a este, o seu correlato, editando en ámbolos dous versos *vos mig* –como se pode comprobar na edición do texto esta é a opción que a nós nos parece más acertada–.
- Regulariza-lo v. 5 tomando como modelo o v. 10 que presenta unha mesma lectura nos tres mss., polo que editariamos *mig* en ámbolos dous casos –esta última opción é a que recolle Pena (1998:98), ainda que considera necesario ou ler *treides* como trisílabo ou ben non facer elisión vocálica entre *migo* e a preposición *a*; esta última parécelle a “solución más económica” (*ibid.*), por iso edita nos dous versos *treides mig a lo mar de Vigo*–.

Calquera das tres opcións podería ser defendible con diversos argumentos. A primeira daría como resultado o mantemento dun leixa-prén cunha pequena discrepancia entre uns versos que supuestamente deberían ser iguais (hai exemplos que certifican que o leixa-prén podía non ser tan perfecto como se defende habitualmente). Admitindo a segunda das propostas dariámolle prioridade á lectura dos apógrafos –que realmente é a única que se nos conserva para o v. 2–; deste xeito, deberíamos integrar un [vos] no v. 10 e admitir un erro nos tres mss. Por último, podemos pensar que o erro estaría no antígrafo dos cancioneiros coloceanos no v. 5, que introduciría un *u* espurio, polo que editariamos *mig* aínda sabendo que os versos serían hipómetros –tendo en conta que o canto podería suplir este tipo de irregularidades–.

8 e 11. As formas primitivas do artigo, *lo, la, los, las*, evolúen e dan como resultado *o, a, os, as*. No caso que nos ocupa, “e veeremo-lo meu amigo”, témo-lo artigo precedido de *s*; neste contexto produciuse unha asimilación regresiva por fonética sintáctica que fixo que o artigo mantivese a forma primitiva, mentres que o verbo viu modificada a súa consoante final (vid. Ferreiro, 1995:250-255). Vid. ademais a nota ó v. 3 da cantiga III.

En N, no v. 11 o amanuense non copiou o artigo *lo* que recuperamos dos apógrafos e da comparación deste verso co seu paralelístico (v. 8). Neste mesmo verso, pero nos apógrafos italianos, hai un pequeno erro: o verbo deste verso do refrán presenta unha diverxencia con respecto á lectura que ofrece N e a que teñen aqueles no v. 8, *veeremolo / veremolo*. A lectura que preferimos é a do verbo con dobre *e* porque do contrario o verso sería hipómetro. Deste verbo, nos textos medievais, conviven dúas formas; unha con *e* duplo, *veer*, e outra cun *e* simple, *ver*, o cal afecta –loxicamente– ó cómputo silábico. Aínda así, nalgúns casos as formas verbais de *veer* poden contar como unha sílaba ó producirse unha crase entre as dúas vocais; esta crase podía darse na fala e non na escrita, que sempre evoluciona máis lentamente. Un claro exem-

plo desta crase teríamolo na cantiga fragmentaria de Afonso Sanchez; os seis versos que dela se nos transmiten están formados por 10 sílabas cada un; para que isto sexa así no v. 1 o verbo *veer* computa coma dúas sílabas, mentres que o *veeremos* do v. 5 debe contar como trisílabo (pois, de non ser así, o verso sería hendecasílabo). Este exemplo que acabamos de expoñer non é un caso illado nas cantigas (vid. tamén a cantiga 136,4 v. 2 III), aínda que o más frecuente sexa a correspondencia entre dúas vocais e dúas sílabas e unha vocal e unha sílaba.



VI. Eno sagrado en Vigo

N 6, cols. *c-d*; B 1283, fol. 270r, col. *b* – fol. 270v, col. *a*; V 889, fol. 140r, cols. *a-b*; K 889, fol. 198v, col. *b*.
 91,3; D'Heur (1975): 1300.

I		Eno sagrado en Vigo, bailava corpo velido. <i>Amor ei!</i>	140
II		En Vigo, no sagrado, bailava corpo delgado. <i>Amor ei!</i>	
III		Bailava corpo velido que nunc' ouver' amigo. <i>Amor ei!</i>	145
IV	10	Bailava corpo delgado que nunc' ouver' amado. <i>Amor ei!</i>	
V		Que nunc' ouver' amigo, ergas no sagrad' en Vigo. <i>Amor ei!</i>	150
VI		Que nunc' ouver' amado, ergas en Vigo no sagrado. <i>Amor ei!</i>	155

1 jagrado en N, sagrade BVK 2 uelido NB, uedilo VK 4 E B 7 Hu BV, Hn K || delgado N, uelido BVK 8 nūca B, nunca VK || amado N 10 uelido N 11 nūca B, nunca VK || amigo N 13 nūca B, *om.* VK 16 nūca B, nunca VK 17 no Vigo BVK || no N, *om.* BVK.

1 uigo NVK 2 baylaua NVK, Baylaua B 3 ey BVK 4 uigo NBVK || jagrado N 5 baylaua NVK, Baylaua B 7 Bailaua N, baylaua BVK 8 q NVK || ouu'a BVK 9 Am' B, am' VK 10 Bailaua N, Baylaua BVK 11 q NVK, Q B || ouu'a BVK 12 Am' B 13 ouu'a BVK 14 ergaʃ N || jagrado en N, sagradē B, sağdē VK || uigo NBVK 15 Am' B 16 ouu'a BVK 17 uigo NBVK || sağdo NBVK.

1 “sagrado en” Braga, Machado, Spaggiari. 4 “[e]no sagrado” Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Jensen. 7 “Hu baylaua” Braga, Machado; “corpo delgado” Ferreira. 8 “nunca” Braga, Machado, Nunes (1931) e (1973), Bell, Jensen, “nunc[a]” Oviedo y Arce, igual nos vv. 11, 13 e 16; “ouvera” Braga, Machado, igual nos vv. 11, 13 e 16; “ouver” amado” Ferreira. 10 “corpo velido” Ferreira. 11 “ouver” amigo” Ferreira. 17 “erg’(as)” Oviedo y Arce, “ergu” Nunes (1931) e (1973); “no Vigo en sagrado” Braga, “no Vigo sagrado” Machado, Spaggiari.

Ediciones paleográficas

Monaci (1875:303) 889; Braga (1878:166) 889; Oviedo y Arce (1916-17:63); Nunes (1931:16-17, 19-20, 23); Machado (1949-64, V:395-396) 1232; Spaggiari (1980:405, 407, 409); Ferreira (1986:79).

Ediciones críticas

Oviedo y Arce (1916-17:98-104) 6; Bell (1923:166-167) 6; Nunes (1931:26, 29-30) 6; Cunha (1956:74-83) 6; Nunes (1973, II:445; III:422, 568-569) 496; Spaggiari (1980:400-401); Ferreira (1986:134, 160-163) 6; Jensen (1992:208, 512-513).

Situación nos manuscritos

En N, a primeira estrofa desta composición remata a col. *c*, transcribindose o resto na col. *d*. A pesar de leva-lo pentagrama, debaixo do cal aparece en *scripta continua* o texto, é a única cantiga que non presenta notación musical. O final de cada verso vén indicado por un punto. As iniciais de estrofa son maiúsculas e a cor (azul e vermella, alternativamente), sendo a da estrofa I unha capital adornada. O refrán transcríbese de forma completa en tódalas estrofas.

Menos o último verso de refrán, que aparece no inicio do fol. 270v, a cantiga transmítesenos en B na col. *b* do recto deste folio. Debaixo do número 1283, situado na marxe interna do primeiro folio desta composición, está a capital inicial adornada que abarca toda a estrofa I. O resto dos versos comezan por letra maiúscula, sendo, como é habitual, más marcadas as iniciais de estrofa. As dúas palabras que conforman o refrán só se escriben na estrofa I. Nas outras só aparece a primeira palabra “amor:----” (estrofas II e VI) e abreviada “am’:----” (estrofas III, IV e V, nesta última sen o trazo final). Posúen ángulo de comezo de refrán só as dúas primeiras cobras. Na liña anterior ó íncipit, na marxe dereita, aparece a nota colociana “tornel”.

As dúas primeiras estrofas da composición ocupan en V a parte final da col. *a* do fol. 140r; as catro restantes sitúanse na col. seguinte. O inicio da cantiga vén marcado polo ángulo que comunmente se emprega con esta finalidade. Son maiúsculas as iniciais de estrofa. O refrán escríbese de forma completa na estrofa I e redúcese á primeira palabra (“Amor.”) na II, IV, V e VI, e á súa abreviatura (“Am’.”) na estrofa III.

En K, márcase o inicio da cantiga, na col. *b* do fol. 198v, cun pequeno trazo ondulado. Con maiúsculas aparecen as iniciais de estrofa. O refrán transcríbese da mesma maneira que en V.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*cantiga de santuario?*).

Estructura paralelística con leixa-prén.

Cobras alternas.

	a	a	B		a	a	B	
I	6'	7'	3	I	-igo	-ido	ei	*(26:119)
II	6'	7'	3	II	-ado	-ado	ei	*(26:119)
III	7'	6'	3	III	-ido	-igo	ei	
IV	7'	6'	3	IV	-ado	-ado	ei	
V	6'	7'	3	V	-igo	-igo	ei	
VI	6'	8'	3	VI	-ado	-ado	ei	

Notas ós versos

1. Cunha, tratando de reducir á isometría tódolos versos, considera que a medida heptasi-lábica grave sería a dominante nesta cantiga. Tan só habería dúas excepcións: o v. 4 e o v. 17 (o primeiro hexasílabo e o segundo octosílabo). Para logra-la medida silábica neste primeiro verso, Cunha vese obrigado a considerar hiato entre *sagrado* e *en*, o que xustifica pola lectura do manuscrito: “Ao contrario do que fêz no v. 14, o copista do PV não elidiu aqui o *-o* de *sagrado*, do que se depreende o perfeito enquadramento do verso no esquema setissílabo, estrutural da cantiga” (1956:75). Ferreira, pola súa parte, recoñece no Pergamiño Vindel “uma inegábel consisténcia métrica baseada na alternância, em cada dístico, de dúas medidas” (1986:161), algo que xa fora indicado por Spaggiari: “Altro fato degno di nota è l’alternarsi –nell’ambito di uno stesso distico– di versi che non hanno uguale misura sillabica, come si verifica nella c. 889” (1980:375-376). Sen embargo, as medidas que alternan na composición son, para Spaggiari, “ottosílabi piani ed eptasisílabi piani” (*ibid.*:378, n. 24, e 384), medidas que nos parecen imposibles de conseguir tal e como edita a crítica italiana (“En sagrad’ en Vigo”

no v. 1, p. ex.). Para Ferreira, como para nós, nas dúas primeiras cobras alternaría a medida hexasilábica do primeiro verso de cada dístico coa medida heptasilábica do segundo verso; o mesmo acontece nas estrofas V e VI (salvando a hipermetría do v. 17), mentres que nas estrofas III e IV o primeiro verso sería heptasílabo e o segundo hexasílabo (é dicir, I-II: 6'7'3, III-IV: 7'6'3, V: 6'7'3, VI: 6'8'3). Neste primeiro verso da composición tan só sería necesario, respectando a lectura do pergamiño –lémbrese que nos apógrafos italianos se le <Eno sagrade uigo>–, unha sinalefa en *Eno* ou en *sagrado en* (como advirte Ferreira, 1986:161, n. 25, por suxestión de Tavani).

Sobre o valor e aparicións de *sagrado*, vid. Glosario, s. v. “igreja”.

2. O sincretismo formal que caracteriza a primeira e terceira persoas do pretérito imperfecto e do pretérito pluscuamperfecto de indicativo provocou distintas interpretacións desta composición no que respecta ó suxeito lírico; así, a crítica discrepa na identificación do suxeito de *bailava* dos vv. 2, 5, 7 e 10 e de *ouver'* dos vv. 8, 11, 13 e 16. As posibilidades de análise son varias:

- a) pódese considerar que toda a composición está en boca dunha rapaza protagonista; o *eu* que declara, no refrán, que está namorada é o mesmo *eu* que afirma, no corpo da cobra, que bailaba no adro da igrexa e que nunca tivera un amigo, a non ser en Vigo; daquela, *corpo velido* e *corpo delgado* funcionarían como aposicións interxectivas de autoapóstrofes (cf. Glosario, s. v. “corpo”, “delgada” e “fremosa”), do mesmo xeito que na composición de Pai Gomez Charinho (“Pera chegar ao ferido / servirmi, corpo velido”, “Pera chegar ao fossado / (de) servirmi, corpo loado”, 114,4 vv. 1-2 V, VI). Esta é a interpretación de Oviedo y Arce, que afirma ó respecto: “La protagonista de las Cántigas Codacianas canta en esta el principio de sus amores. Joven y bella, conquista bailando en el atrio del Santuario de Vigo, su primer amor: ella –lo repite– nunca hasta entonces había tenido amante, pero ahora sí, ya le tiene, y de ello se gloria: *¡Amor ei!*” (1916-17:100). Jensen, na mesma liña, comenta o seguinte: “*bailava*: the subject is an unexpressed *eu*, and similarly in stanzas II, III and IV. [...] *Velido* and *delgado* (v. 5) are the traditional archaic epithets characterizing the young girl, who here speaks in the first person” (1992:512). Así o interpretan tamén Fidalgo (1998:110) e Pena (1998:99), que edita os versos deste xeito: “*bailava, corpo velido*”, “*bailava, corpo delgado*”.
- b) Pódese distinguir unha terceira persoa, no corpo da cobra, e unha primeira, no refrán. Neste caso, *corpo velido / corpo delgado* funcionarían como suxeito de *bailava*. Así o interpretou Nunes (1973, III:422), “*corpo velido, delgado* (isto é, uma formosa) *bailava no sagrado en Vigo*”, e Bell (1923:166-167), na súa tradución ó inglés: “In Vigo and on holy ground / A body fair danced round and round, / All in love am I” (estrofa I), “Danced a fair body round and round / That never had a lover found, / All in love am I” (estrofa III), traducción que aceptan Cunha e Ferreira.
- c) Por último, pódese considerar, tamén, que quen está narrando é a mesma persoa que fala

no refrán, pero tamén que pode ser un narrador, masculino ou feminino, que recolle no verso de refrán as palabras dunha rapaza namorada. Ou do propio trobador-narrador como suxire Álvarez Blázquez: “A forma descriptiva e impersonal, en tempo pretérito, suxire a idea do poeta evocando, acaso desde a distancia do tempo e mais do espacío, unha das súas gratas vivencias víguesas, e declarando no refrán, co vigor da súa afirmación en presente, que aínda está namorado da amiga. Sendo así, se consideramos que é o poeta quen lembra e non a namorada a que fala, acharémonos diante dunha fórmula moi orixinal no cancionero de amigo, na que se produce un xeito de suplantación de personalidade, en sentido inverso ao habitual” (vid. Pena, 1998:36).

En calquera caso, a composición non deixa de ser ambigua en canto ó suxeito da enunciación lírica e tódalas hipóteses vistas poden ser defendibles. Nós decantámonos pola segunda delas (vid. comentario).

Para os valores de *corpo*, vid. Glosario, s. v. “corpo”.

3. Para Cunha, “o tônus exclamativo dêste refram, dissociado do corpo da cantiga, deve ser indicado pela pontuação competente” (1956:76). Igual que Cunha, puntúan con signo de exclamación Oviedo y Arce, Nunes, Spaggiari e Jensen. Sen embargo, e como xa fixera na cantiga IV, Ferreira substitúe ese punto de exclamación por puntos suspensivos que considera más adecuados ó sentido do poema (1986:163). Braga e Bell, pola súa parte, rematan o verso de refrán cun simple punto.

Expresións semellantes á contida no refrán atopámolas no resto do corpus: “ei amor e quem amor á, / mal que lhi pês, de cuidar á” (42,1 vv. 5-6); “ai, madre, os seus amores ei” (47,12 vv. 3, 7); “amor ey migo / que non ouvesse!” (83,9 vv. 3-4); “ond’ eu amor ei!” (117,2 v. 3); “Non est a de Nogueyra a freyra ond’ eu ey amor” (117,6 v. 1 II); “Os amores ei” (134,2 v. 3); “Madre, pois amor ei migo” (142,4 v. 1 I); ou, “Amor ey” (156,2 v. 7, fragmentario).

4. Para logra-la isometría e o paralelismo total co v. 1, Nunes (1931) e (1973) integrhou un *e* neste verso, o seu paralelístico: “En Vigo [e]no sagrado”. A mesma integración efectuárona Oviedo y Arce e Jensen. Cunha, sen embargo, respecta a lectura dos mss. achacando a alteración a que “a obediencia a preceitos rígidos não é a característica de Codax” (1956:76), e que este tipo de variacións, ou “ligeiras discordâncias” (*ibid.*:78), provocadas pola construción dun verso paralelístico mediante a inversión dos elementos que o componen, non son infrecuentes noutros autores (vid. nota ós vv. 13 e 16 da cantiga II de Codax). Desde a nosa perspectiva, o paralelismo métrico co v. 1 mantense: alterando a disposición dos elementos do verso desaparece a posibilidade de facer sinalefa, respectando a medida silábica co emprego da variante *no* en lugar de *eno*.

7-8 e 10-11. A disposición das cobras III-IV diverxe no Pergamiño Vindel e nos apógrafos italianos: N presenta *delgado / amado* na cobra III e *velido / amigo* na IV; en B e V a situación é a inversa, *velido / amigo* (III) e *delgado / amado* (IV). A colocación das estrofas tal e

como están no pergamiño só é respectada por Ferreira defendendo unha “provábel intencionallide” como na cantiga III, e por Pena (1998). O resto dos editores, “pautando-se pela rígida norma da concatenação estrófica” (Cunha, 1956:78), optaron pola lectura dos apógrafos italianos. Véxase un comentario máis detallado na nota ós versos 7-8 e 10-11 da cantiga III.

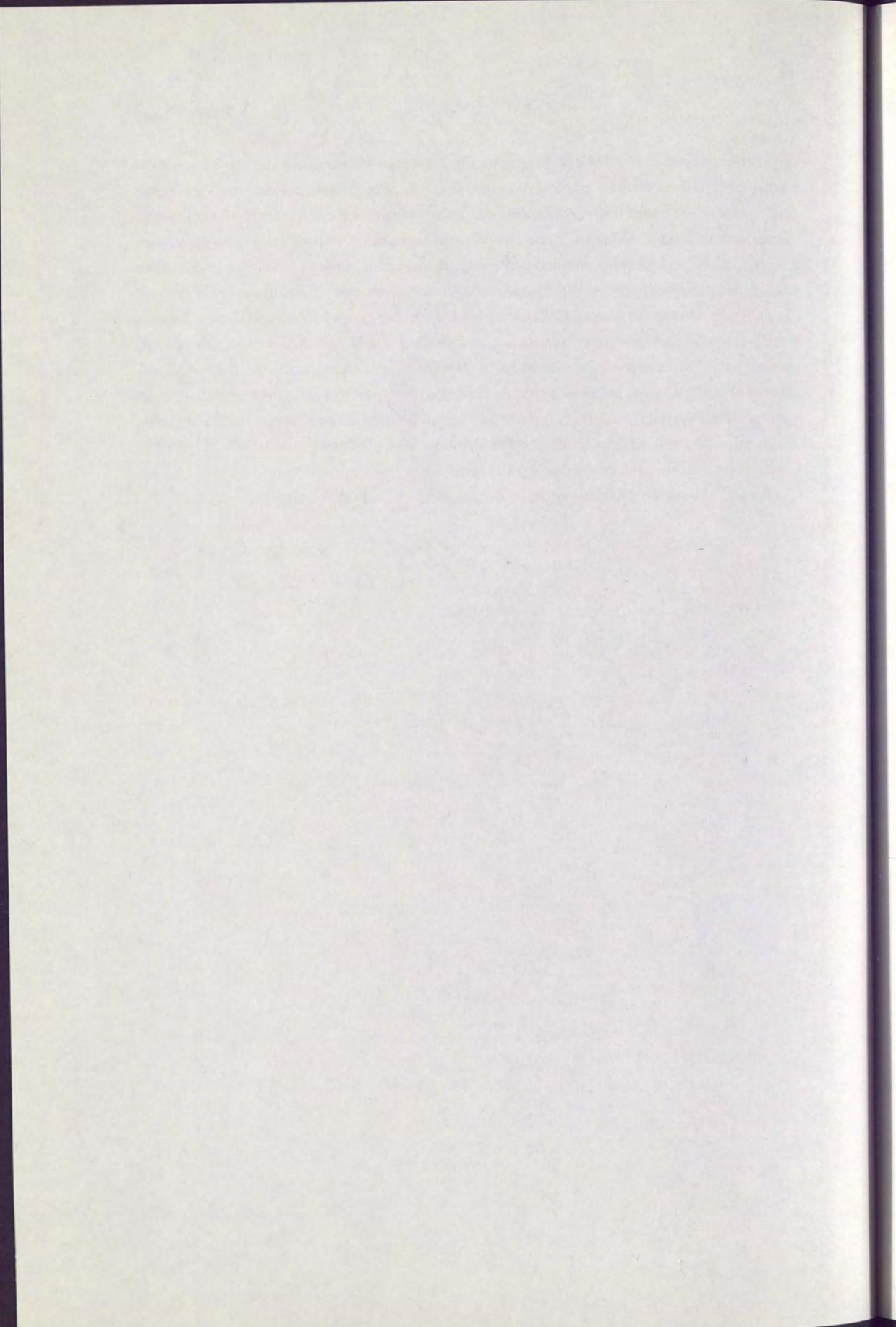
Nos apógrafos italianos, este verso –pero non o v. 10– comeza co adverbio *hu*, e así o editan Braga e Machado; pola contra, o resto dos editores, coma nós, seguen a lectura de N, sen o adverbio.

8. Mientras que N transmite neste verso e nos seus paralelísticos –11, 13 e 16– as formas elididas *nunc* e *ouver*, B e V transmiten as formas completas *nunca* e *ouvera*. Cunha admite a forma elidida de *ouver'* de N pero opta pola forma *nunca* de BV, baseándose non só en razóns métricas senón tamén en razóns de orde idiomática: “A nosso ver, porém, a par –ou acima– de razões métricas, outras, de ordem idiomática, reclamam a elisión da postónica débil na forma verbal e a sua conservación na adverbial. [...] Já a manutenção do –a de *nunca* só se explica satisfactoriamente pelo teor afetivo do advérbio ou por questões de eufonia [...], pois que, débil como a dos outros paroxítonos, essa vogal perdería quando, no verso, se antepunha a palabras de inicio vocálico, principalmente quando a subjuntiva do encontro era a inicial de um polissílabo. O certo é que, ou pela valorización afetiva, ou para se evitarem efectos cacofónicos, ou por motivo diverso, não apurado, a integridad do advérbio se apresenta como norma quase absoluta da linguagem trovadoresca” (1956:79). Bell, Nunes, Oviedo y Arce e Jensen optan pola mesma solución, *nunca ouver'*, con integración dun –a en *nunca* no caso de Oviedo y Arce. Spaggiari e Ferreira non concordan co editor brasileiro e admiten a dobre elisión: “La doppia elisione è attestata graficamente da P e resa necessaria dalla misura sillabica” (Spaggiari, 1980:401); “A transcripción por nós efectuada do PV indica porém com toda a clarza (uso de plica isolada) a intencionalidade da elisión do a de *nunca*, retirando pertinência ao argumento idiomático” (Ferreira, 1986:161). Braga e Machado, que seguen a lectura dos apógrafos italianos, conservan a vocal final nas dúas palabras, *nunca ouvera*. Nunha sondaxe non exhaustiva (no corpus rexistráronse cerca de 1300 ocorrencias de *nunc* / *nunca*), observamos que, nos manuscritos, o adverbio se mantén íntegro ante consoante e semiconsoante, tanto nos apógrafos italianos como no *Cancioneiro da Ajuda*. Diante de vocal, o comportamento é diferente: en A apréciase unha tendencia cara á elisión da vocal final de *nunca* (remarcada por espacio entre as palabras e a existencia de plica que indica esa elisión).

17. Se ben tódolos testemuños concordan na lectura do v. 14 (“ergas no sagrad’ en Vigo”), non o fan así na do seu correlato paralelístico, o v. 17. A lectura que ofrece N é perfectamente paralelística co v. 14 (“ergas en Vigo no sagrado”), pero metricamente irregular (octosílabo grave). A de BV é regular en canto á medida silábica (heptasílabo grave), pero paralelisticamente incorrecta (“ergas no Vigo sagrado”). Na preferencia por unha ou outra radica a diverxencia entre os editores codacianos. Machado e Spaggiari decántanse pola lectura dos apógrafos quiñentistas. Esta última autora rexeita a hipermetría de N e xustifica a lectura de BV como

“arcaísmo sintático” (1980:401). Esta solución presenta, ó noso modo de ver, un inconveniente, que é o de considerar neste verso *sagrado* como adjetivo modificador de *Vigo*, e non como substantivo como nos versos anteriores. Braga tamén segue a lectura dos cancioneiros italianos, pero modificánda en “ergas, no Vigo en sagrado”. Oviedo y Arce e Nunes seguen a lectura de N pero altérana minimamente para reconduci-lo verso á isometría: “erg’(as) en Vigo, no sagrado” e “ergu’ en Vigo, no sagrado”, respectivamente, substituíndo *ergas* por *erg’* / *ergu’*, más abundante. Cunha, Bell, Ferreira e Jensen conservan a lectura do testemuño máis antigo, malia a súa hipermetría, xustificada no caso de Ferreira por “decorrer da aplicación da técnica paralelística e por não contradizer a alternância, em cada dístico, de duas medidas” (1986:161-163). Cunha, pola súa parte, comenta que o verso “guarda, em simétrica inversão vocabular, sua perfeita sinonímia com o v. 14. Se da transposición de palabras resulta uma anacrusé, tal acréscimo silábico nada tem de ilegítimo nos cantares paralelísticos” (1956:81). Como estes autores, preferimos conserva-la lectura hipérmetra de N.

Para a explicación da forma *ergas*, vid. nota ós vv. 14 e 17 da cantiga IV.



VII. *Ai ondas que eu vin veer*

N 7, col. d; B 1284, fol. 270v, col. a; V 890, fol. 140r, col. b; K 890, fol. 198v, col. b – fol. 199r, col. a.

91,2; D'Heur (1975): 1301.

- I Ai ondas que eu vin veer,
 se me saberedes dizer
 por que tarda meu amigo sen min.
- II Ai ondas que eu vin mirar,
5 se me saberedes contar 160
 por que tarda meu amigo sen min.

2 mi BVK 3 mj N, mi BVK 4 dōnas V, dōnas K || lac. B, uirar VK 5 mi BVK.

1 y N, Ay BVK || q B || uin NVK || ueer NVK 2 ſe N || ſaberedes N 3 q B || ſe N 4 y N, Ay BVK || q NBVK || uſ N, lac. B, uin VK 5 ſe N || ſaberedeſ N 6 q NBV || m N.

1 “veere” Ferreira. 2 “mi” Braga, Machado, Spaggiari, igual no v. 5; “dizere” Ferreira. 3 Braga, Machado, Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Bell, Cunha, con separación do refrán en dous versos, igual no v. 6; “sen / sem mi” Braga, Machado, Oviedo y Arce, Nunes (1931) e (1973), Bell, Spaggiari, igual no v. 6. 4 “mirare” Ferreira; “vin virar” Spaggiari. 5 “contare” Ferreira.

Ediciones paleográficas

Monaci (1875:303) 890; Braga (1878:166-167) 890; Oviedo y Arce (1916-17:63); Nunes (1931:17, 20, 23); Machado (1949-64, VI:7) 1233; Spaggiari (1980:405, 407, 409); Ferreira (1986:79).

Ediciones críticas

Oviedo y Arce (1916-17:121-122) 7; Bell (1923:167) 7; Nunes (1931:26, 30) 7; Cunha (1956:84-87) 7; Nunes (1973, II:446; III:422, 569) 497; Spaggiari (1980:402-403); Ferreira (1986:135, 165-167) 7.

Situación nos manuscritos

Esta cantiga, situada na parte final da folla voante, na col. *d*, preséntase de forma inacabada; se ben leva notación musical, obsérvase a ausencia da capital inicial e tamén da letra inicial da segunda estrofa, para as cales xa estaba reservado o correspondente espacio. A carencia de puntos separadores de verso é outra mostra de que a cantiga non foi rematada. O refrán, completo na estrofa I, aparece abreviado na II

(“por q.t.m.A.s.m ”).

En B, a última composición de Codax encóntrase na col. *a* do fol. 270v, antes da rúbrica atributiva de man do copista “Ayras paez”. A estrofa I presenta unha capital adornada que a abrangue por completo. A letra inicial da estrofa II é maiúscula, como tódalas iniciais de verso, pero de trazo máis marcado. Ó lado esquierdo, a cantiga está numerada como 1284. O refrán, que aparece completo na estrofa I, transcríbese como se constase de dous versos; de feito, o segundo deles (“Sen mi”) cópiase con maiúscula inicial; o da segunda cobra, marcado cun ángulo, non presenta este suposto segundo verso. Na marxe interna, enriba do primeiro verso, lese a nota coloquiana “tornel”. Outra anotación interesante aparece no primeiro verso da estrofa II: unha *crux desperationis* sinala unha lagoa, debido a unha incomprensión do copista; esta cruz atópase repetida na marxe esquerda á altura do verso.

Na parte central da col. *b* do fol. 140r de V, cerra tamén a produción poética de Martin Codax esta cantiga. A seguir atopámoo-la rúbrica atributiva de man de Colocci “Ayras paez”. O comezo da cantiga márcase con ángulo. Son maiúsculas as iniciais de estrofa. O refrán aparece coa mesma disposición de B.

O primeiro verso da composición, en K, marcado na marxe interna cun trazo ondulado, sitúase na parte final da col. *b* do fol. 198v. O resto da cantiga cópiase no folio seguinte. Como é de esperar, a seguir, encóntrase a produción poética dun novo autor, tal como sinala a rúbrica atributiva “Ayras Paez”. A disposición de maiúsculas e a copia do refrán é similar á do seu antígrafo, V. Na parte inferior do fol. 198v aparece o reclamo “semi”, frase coa que comeza a col. *a* do folio seguinte.

Sinopse retórico-formal

Cantiga de amigo (*mariña*) estructurada segundo o procedemento do paralelismo literal.

Cobras singulares.

	a	a	B		a	a	B	
I	8	8	10		-er	-er	min	(26:103)
II	8	8	10		-ar	-ar	min	(26:103)

Notas ós versos

1. Mientras para Nunes, Cunha e Spaggiari o corpo da cobra estaría formado por versos octosílabos agudos, para Ferreira estaría por octosílabos graves, ó introducir *e* paragógico nas palabras finais dos dísticos (I: *veere / dizere*, II: *mirare / contare*). Baséase, para iso, non só na idea de Cunha de que esa sería a práctica corrente nas antigas cantigas paraleísticas con final agudo (vid. nota ó v. 1 da cantiga I), senón tamén en que “o carácter floreado das cudas desta cantiga parece exigir um apoio vocálico para o *r* final” (1986:165). Como xa explicamos na cantiga I, áñda que admitisemos que esa podería ter sido a práctica real na execución cantada da composición, non por iso sería imprescindible a presencia do *e* paragógico no texto crítico. Ó respecto, comenta Ripoll, que aceptaba o *e* paragógico na cantiga I: “A edición con *e* paragógico nos dísticos, suxerida como posibilidade por Cunha e proposta por Ferreira, é irrelevante desde o punto de vista da escansión rítmica, dado o carácter extramétrico das sílabas postónicas en posición final de verso ou hemistiquio, con independencia de que se xustifique mediante a presencia ou duración das notas musicais” (1997:406).

Sobre a puntuación do verso comenta Ferreira: “Não colocámos vírgula após *Ai ondas* para não quebrar o padrão rítmico com que se inicia a melodia, que exibe, aliás, uma notável continuidade até ao seu final” (ibid.:167). Cunha e Nunes si colocan coma entre *ondas* e a cláusula de relativo seguinte, mentres que Braga separa, únicamente, a interxección inicial (“Ay, ondas...”); Machado, pola súa parte, puntúa do seguinte xeito: “Ay! ondas, ...”.

2. Braga e Machado editan a forma pronominal *mi*, lectura que ofrecen os apógrafo italiani, fronte á lectura de N, *me*, que é a adoptada por Bell, Nunes, Oviedo y Arce, Cunha e Ferreira. De entre os editores modernos, só Spaggiari edita *mi*, debido á “preexceléncia concedida ás lições dos *Cancioneiros da Vaticana* e da *Biblioteca Nacional de Lisboa* e a marginalización da do *Pergaminho Vindel*” (Cunha, 1986:73). Preferimos, como a maioría dos editores, conserva-la lectura do testemuño máis antigo, “pela maior pureza lingüística que, em geral, apresenta a versão do rôlo membranáceo”, en palabras de Cunha (ibid.:85).

3. O aspecto codicolóxico máis interesante desta composición afecta á disposición gráfica do refrán. Os distintos editores diverxen na consideración dun refrán monóstico ou dun refrán de dous versos. A razón desa disparidade atópase na irregular situación escriptolóxica nos manuscritos. O Pergamiño Vindel transcribe a primeira cobra, coa súa notación musical, de forma seguida, á maneira de prosa, sen indicar, ó contrario do que acontece no resto das cantigas, o final dos versos cun punto. As dúas últimas liñas transcriben o seguinte: “dizer por que tarda meu // Amigo Jé m”. A segunda cobra, sen embargo, transcribe o refrán de forma abreviada e nunha única liña: “por q t.m.A.J.m”. B e V, pola contra, dispoñen o refrán en dous versos, “por que tarda meu amigo”, por un lado, e “sen mi”, polo outro (isto en canto á estrofa I, pois na II, como é práctica habitual, só se copia o comezo, curiosamente neste caso, todo o que sería primeiro verso de refrán, “por que tarda meu amigo”); obsérvese, ademais, que en B o <s> de “sen mi” gráfase con maiúscula, como tódalas iniciais de verso. Cunha afirma ó respecto: “A disposição dos versos nos apógrafo italiani aconsella, no entanto, a autonomia de *sen mi* (ou *min*, segundo o *PV*), o que, a nosso ver, melhor salienta o realce da expressão, indicado no próprio manuscrito musical e reconhecido pela escritora americana [= Isabel Pope, quen defendía un refrán dun só verso], ao dizer: ‘The time has a rather sentimental quality which is exaggerated in the final ascending cadence accompanying the exclamation “sen mi!”’” (1956:85). E, criticando a solución proposta por Michaëlis (1990, II:928) de suprimi-lo último verso por consideralo incompleto, continúa: “Se não a exige, de um ponto de vista estritamente lógico, o sentido geral da cantiga muito se enriquece com a expressão *sen min*. Seu valor estilístico é apreciável, pois nela se contém o ápice elegíaco do poema, a ansiosa interrogação da enamorada, que, sózinha, não comprehende como possa tardar o amigo sabendo-se sem ela ao lado” (*ibid.*). Como Cunha, dispuxeron o refrán en dous versos a maioría dos editores: Braga, Machado, Oviedo y Arce, Nunes e Bell.

Sobre este aspectoecdótico afirma Ferreira: “a favor da sua distribuição por duas linhas está o exemplo dos códices italiani e a levea autonomia musical de *sen mim*; contra uma tal distribuição, está o testemunho paleográfico e musical do Pergaminho Vindel, que sobrepuja àquele distinção uma mais importante segmentação do refrão em duas metades simétricas e complementares: as primeiras cinco sílabas e os primeiros cinco neumas reexpõem, com levea variação, fragmentos de música correspondente à estrofe; as cinco sílabas e os cinco neumas finais apresentam uma melodia simétrica desta, iniciada pelo seu neuma terminal e terminada pela sua nota inicial. O copista teve o cuidado de assinalar, no texto, a divisão simétrica do refrão, escrevendo a sexta sílaba com maiúscula, sem que lhe assistisse qualquer justificación para tal que não a musical, pelo que essa divisão se deve considerar conscientemente intencionada” (1986:165). Tamén Ripoll na súa análise rítmica da composición considera que o refrán está formado por dous hemistiquios, ós que lles corresponden senllos segmentos melódicos.

A interpretación do refrán como formado por un único verso é, tamén, a de Spaggiari. Tavani, no seu *RM*, contempla esta dobre posibilidade métrica sinalando dous esquemas: en primeiro lugar o 26:103 (a8a8B10) e, como alternativo, o 47:4 (a8a8B7'C2). Dada a disposición coa que aparece no Pergamiño Vindel, inclinámonos a pensar que se trata dun único verso de refrán.

Igual que Cunha e Ferreira, editámo-la forma pronominal con final nasal, *min*, pois esa é a lectura de N, fronte á de BV, *mi*, lectura seguida por Braga, Machado, Oviedo y Arce, Bell, Nunes e Spaggiari.

A expresión *sen min*, en boca da amiga e ligada ó motivo da separación prolongada dos amantes e á estraneza provocada na protagonista pola capacidade do amigo de poder vivir tanto tempo sen ela, é utilizada, no resto do corpus, nalgúnsas ocasións máis; neses outros exemplos, a expresión aparece, case exclusivamente, ligada ós verbos *viver*, *morar* e *guarir* / *guarecer*: “ca nunca tam gram maravilha vi, / poder meu amigo viver sem mi” (25,7 vv. 5-6 I), único caso no que, igual que na composición de Codax, a expresión aparece en posición de rima; “Meu amigo, nom poss’ eu guarecer / sem vós, nem vós sem mi” (25,46 vv. 1-2 I), versos que anticipan dalgunha maneira o coñecidísimo mote dos cancioneiros dos séculos XIV-XV, *Yo sin vós, sin mí, sin Dios* (presente, entre outros, no *Cancionero General*); “Por Deus, amigo, quem cuidaria / que vós nunca ouvessedes poder / de tam longo tempo sem mi viver!” (25,81 vv. 1-3 I); “Vai-s’ o meu amig’ alhur sem mi morar” (25,133 v. 1 I); “Non faç’ eu desaguisado, mia madr’, en no cuidar, / ca non podia muito sen mi alhur morar” (85,14 vv. 1-2 III); “*anda cuidand’ en se d’ aqui partir / e non s’ atreve sen mi a guarir*” (90,2 vv. 5-6); “Jurava-mi o meu amigo, / quand’ el falava comigo, / que nunc’ alhur viveria / sen mi” (122,4 vv. 1-4 I); “*mais eu non cuido, se el cuidasse / en mi, que tanto sen mi morasse*” (127,1 vv. 5-6); outros exemplos atopámoslos en 47,27 vv. 1-3 IV; 72,12 vv. 1-3 II, 5-6; 122,5 vv. 1-2 II; casos particulares son o da 22,8, na que a expresión aparece en boca da nai (“Filha fremosa, vedes que vus digo: / que non faledes ao voss’ amigo / *sen mi, ay, filha fremosa!*”, vv. 1-3 I), o da 63,64, único caso de cantiga de amor (“E vós guarredes sen mí, mia señor, / e eu morrerei des que vos non vir”, vv. 1-2 f), e o da 79,16, un escarnio literario, no que a expresión *sen mi* equivale a ‘sen o meu consentimento’ (“e ar chamad’ o comendador i, / que fezeron comendador sen mi / de mias comendas, per força de rei”, vv. 2-4 III).

En canto á puntuación deste verso, e en xeral de toda a composición, non concordamos coa rotundidade de Cunha: “correspondendo êstes dous versos ao término da pregunta dirigida ás ondas pela amiga, é óbvio que se lhes deve pospor ponto de interrogação, e não de exclamación ou simples punto final, conforme se vê em algumas edições” (1956:86). Efectivamente, esa é a tónica das edicións: Braga, Oviedo y Arce, Bell, Cunha e Ferreira finalizan o verso con signo de interrogação. Nunes, sen embargo, considera que o ton é exclamativo e non interrogativo. Nós, pola contra, como Spaggiari, optamos por non puntuar de ningunha das díusas formas ó considerar que se trata dunha interrogativa indirecta que non precisa puntuación algúna.

4. A lectura deste verso en N, “Ai ondas que eu vin mirar”, é totalmente clara e perfectamente paralelística coa do v. 1 da estrofa I, “Ai ondas que eu vin veer”, é dicir, repetición literal do verso coa substitución da parte final por un sinónimo, neste caso a parella sinonímica *veer* / *mirar*. Sen embargo, nos códices italianos a situación é ben distinta: en B, o copista interrompe a transcripción en *eu* e indica a dificultade atopada coa marca +, repetida logo na marxe; en V, o copista transcribe “uirar”. Fronte ó que fan tódolos editores, que é acolle-la lectura de

N, *mirar*, tan só Spaggiari dá crédito á lectura dos apógrafos e tenta xustificala como sinónimo de “veer” nunha breve pesquisa lexicográfica: “L’alternanza *veer/mirar* è tanto automatica che nessuno si è preoccupato di spiegare il comportamento piuttosto sconcertante di VB [...] Una breve indagine lessicografica, [...], ci ha infatti permesso di recuperare il *virar* trasmesso da V come sinonimo di *veer*, ancor oggi attestato nell’accezione di ‘star di frente’, quindi ‘guardare, volgere l’attenzione verso qualcosa o qualcuno’, accanto al più frequente significato tecnico navale” (1980:402). Os exemplos aducidos non son, ó noso entender, suficientemente convincentes e non pasan do significado actual que en galego ten “virar” de ‘xirar(se), voltar(se)’. Para unha crítica máis detallada á lectura de Spaggiari, véxanse Cunha (1986:77-78) e Tavani (1988a:270-271).

A frecuencia deste verbo nas cantigas profanas é moi exigua, sendo inexistente o seu emprego nas *Cantigas de Santa María*. Vid., ó respecto, Glosario, s. v. “mirar”.

6.2. Comentario

Téñense escrito moitas páxinas sobre a produción poética de Martin Codax. Non só contamos con varias edicións críticas das súas composicións, senón que ademais as súas cantigas son elemento indispensable en calquera antoloxía da lírica galego-portuguesa, ó tempo que foron obxecto de numerosos e variados estudos⁴. Sen dúbida, a razón radica tanto na peculiaridade da súa obra coma na singularidade da súa transmisión manuscrita.

A descuberta do Pergamiño Vindel nos comezos deste século puxo de manifesto por vez primeira a convención do texto e a música na lírica profana galego-portuguesa ó revelárno-la notación musical de seis das sete cantigas codacianas⁵, pero tamén demostrou que o azar non entende de tempos nin lugares, deixando así aberta a expectativa de novos achados⁶.

Este grande acontecemento no mundo filolóxico e musical supuxo a volta á obra de Codax, xa coñecida a través dos apógrafos italianos. Sen embargo, a atención dos estudiosos non se centrou unicamente nos aspectos paleográficos, pois non pasaba inadvertida a orixinalidade formal e de contido do mundo poético creado polo can- tor do mar de Vigo.

As nosas liñas darán cabida ás palabras dos investigadores que nos precederon para deixar patentes as diversas impresións e expresións. Pola nosa banda, tentaremos salienta-los rasgos característicos da obra de Martin Codax, para dedicarlle unha atención especial ó motivo que enmarca as súas composicións, o mar, que nos permitirá poñelas en relación non só con Meendinho e Johan de Cangas, senón tamén co resto do corpus trobadoresco.

6.2.1. Estructura formal

6.2.1.1. Aspectos métrico-rimáticos⁷

O corpus codaciano conta con sete cantigas de refrán que varían o número par das súas estrofes nunha alternancia regular. Mentre as cantigas pares (II, IV e VI) son as más longas, con seis cobras cada unha, as impares (I, III e V) –agás a última (VII), a máis curta, con unicamente dúas cobras– presentan catro estrofes cada unha.

⁴ Unha ollada á bibliografía pon de manifesto tales afirmacións. Ademais das edicións sinaladas no texto crítico podemos destaca-los traballos de Michaëlis (1915), o estudio de Jakobson (1986) sobre o funcionamento do paralelismo na cantiga V de Martin Codax ou o de Tavani (1983).

⁵ Vid. Capítulo 3.

⁶ Non hai moiito, en xullo de 1990, o Prof. Harvey L. Sharrer descubriu no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, en Lisboa, unha folla, tamén musicada, con fragmentos de sete cantigas de amor de Don Denis. Cf. Sharrer (1993).

⁷ Recomendámolo-la consulta dos esquemas métrico-rimáticos, que aparecen detallados na sinopse retórico-formal de cada unha das cantigas de Martin Codax.

Tódalas composicións se artellan segundo o esquema rimático de dístico monorítmico mais refrán (*aaB*), tal e como acontece na cantiga de Meendinho e na última de Johan de Cangas. O refrán é sempre independente do corpo da cantiga desde o punto de vista rimático, se ben no caso da II “o refram monóstico liga-se pela rima ao corpo da cantiga nas estrofes ímpares” (Cunha, 1956:48)⁸, o que orixina a existencia de dous esquemas diferentes⁹ (cf. Sinopse retórico-formal desta cantiga).

Desde o punto de vista métrico, a característica más salientable é a diversidade existente entre os versos do dístico e o do refrán, que pode presentar: *a)* maior número de sílabas que os versos do corpo da cantiga (un verso heptasílabo fronte ós hexasílabos do dístico na cantiga I; hexasílabo fronte a pentasílabos na II¹⁰; e decasílabo fronte a octosílabos na VII); *b)* menor número de sílabas que o resto dos versos da estrofa (heptasílabo fronte a versos de doce e trece sílabas na cantiga III; pentasílabo fronte a eneasílabos na IV; octosílabo fronte a eneasílabos na V; e un verso trisílabo no refrán fronte a versos hexasílabos e heptasílabos nos dísticos na cantiga VI).

Pero hai que sinalar que a medida tampouco é sempre fixa nos versos dos dísticos, como demostran as cantigas I, III e VI. Nestes casos a tendencia xeral da crítica non é outra que a busca da regularidade métrica. Sen embargo, como xa indicaba Cunha (1956:78), o principio da isometría é inaplicable ás cantigas paralelísticas, dada a súa versificación acentual (cf. nota ós vv. 13 e 16 da cantiga II). O estudioso brasileiro tamén rexeita calquera tipo de emenda en busca da regularidade métrica que supoña un afastamento da lectura ofrecida polos testemuños manuscritos: “mos-tramos o que há de arbitrário em emendas tais, que deturpam os textos manuscritos em busca de uma ilusória isometria estrófica em poemas cujos versos se regulavam, harmónicamente, pelos acentos da melodia e, não, pelas sílabas contadas” (*ibid.*:81). Ferreira (1986:173) afirma que “a versificación das cantigas paralelísticas deveria então reger-se tanto por critérios métricos (flexibilizados pela possível ocorrência de cesura) como por critérios acentuais [...] A exigência de conformidade acentual entre os versos das estrofes afigura-se portanto não menos fundamental que o princípio do isossilabismo: os versos deviam-se apresentar *rimados* (ritmados) e *iguais*. O princípio do isossilabismo podia mesmo, nas cantigas paralelísticas, ser subvertido pela ocorrência de cesura entre ‘bases’ e ‘cudas’, pelo que a *rima* (a rítmica acentual) se sobreporia, no estilo de versificación característico da escola trovadoresca galego-portuguesa, à *igualdade* do número de sílabas”.

⁸ Con respecto ó refrán da cantiga IV, este crítico sinala que a súa rima é diferente á dos dísticos, “embora apresente uma semi-assonância com os versos dos dísticos pares” (*ibid.*).

⁹ Tavani, no *RM*, ofrece o esquema 26:135 (5'a 5'a 6'B) para toda a cantiga, sen reparar na rima única (*a*) das cobras ímpares.

¹⁰ Ripoll (1997) defende a regularidade métrica desta cantiga en versos pentasílabos graves. Cf. nota 6 v. 3 desta composición.

Polo tanto, é o carácter acentual das cantigas o que xustificaría esta alteración métrica nos versos dos dísticos, solventada na execución musical, unha alteración na que se podería rastrexa-la funcionalidade dun xogo métrico, ó xeito da cantiga de Meendinho. Este xogo é manifesto nas cantigas III e VI, mentres que na I a “irregularidade” vén determinada por un único verso heterómetro (cf. nota ó v. 11). Na cantiga III os versos dos dísticos son de doce e trece sílabas, fronte ás sete sílabas que presenta o refrán. O máis singular nesta composición, desde o punto de vista métrico, consiste, non só na combinación de versos de distintas medidas, senón na súa inversión por pares de dísticos, de forma que o cómputo silábico nas cobras I-II é 12' 13' 7' e no último par de estrofas, III-IV, é 13' 12' 7'. O motivo desta inversión non podía ser outro que o fenómeno de repetición enlazada condicionado polo leixa-prén, que converte o segundo verso do par de dísticos inicial (de trece sílabas) en primeiro verso do par final¹¹. Pola súa banda, a cantiga VI é un intento “fallido” deste mesmo tipo de inversión métrica. Neste caso, combínanse nos dísticos versos hexasílabos e heptasílabos, ó lado do trisílabo que constitúe o refrán¹². A inversión é perfecta nas catro primeiras estrofas, pois, mentres I-II ofrecen a medida 6' 7' 3, III-IV trócan en 7' 6' 3. O último par de dísticos (V-VI) comeza na mesma liña, é dicir, invertindo a medida dos versos do par de dísticos precedente, algo que si sucede na estrofa V: 6' 7' 3; sen embargo, na última cobra, áinda que se respecta a orde establecida (o primeiro verso é o hexasílabo), a hipermetría do verso que pecha o dístico rompe a alternancia regular da diversidade métrica: 6' 8' 3¹³.

O rexistro métrico empregado por Martin Codax nas súas cantigas é do máis rico e variado. Un verso de tres sílabas abonda para crear un refrán cargado de expresividade na cantiga VI. O pentasílabo conforma o refrán da IV e os dísticos da II, que se combinan cun refrán hexasílabo. De versos hexasílabos nas cobras e heptasílabos no refrán consta a primeira cantiga, unha combinación que comparte o xogo métrico co octosílabo (v. 2 VI) na cantiga VI. O camiño aberto para o octosílabo maniféstase nos dísticos da última composición codaciana e no refrán da cantiga V, onde se confronta ós versos eneasílabos das cobras, que tamén dan forma ós dísticos da IV. O decasíla-

¹¹ De novo, a crítica prefire xustifica-la isometría de versos dodecasílabos. Só en Cunha (1956:53), e Spaggiari (1980:397), que respecta o esquema do editor precedente, atopámoo-la aceptación dun esquema destas características. Sobre os factores condicionantes desta diversidade métrica, cf. notas que acompañan esta cantiga. Tavani distingue dúas variantes métricas do mesmo esquema rimático, se ben a base do cómputo é o verso dodecasílabo e a variación vén determinada pola hipometría do segundo verso do par de cobras final. Así, ofrece o esquema 26:43 (12'a 12'a 7'B) para o primeiro par de dísticos, con versos dodecasílabos, e o 26:47 (12'a 11'a 7'B) para as cobras III-IV, que combinan versos de once e doce sílabas.

¹² Tavani presenta no *RM* un esquema métrico-rimático común a tódalas estrofas desta cantiga, distinguindo versos heptasílabos graves nos dísticos e un verso trisílabo agudo no refrán: 7'a 7'a 3B (26:119).

¹³ A solución presentada pola maior parte da crítica é a dun esquema regular de versos heptasílabos en tódolos dísticos. Cf. notas ós vv. 1 e 17.

bo únicamente se deixa ver no refrán da última cantiga¹⁴, mais son versos de doce e trece sílabas os que alternan e invirten o esquema da cantiga III.

No referente á rima é preciso indicar que a rima grave ou feminina caracteriza a produción codaciana, aínda que os versos agudos ou masculinos están presentes na última composición e no refrán da penúltima. A rima, distribuída en cobras alternas, varía a base vocálica en *i-o / a-o*, independentemente de que esta sexa asonante ou consonante. Non obstante, na última cantiga, que consta só de dúas estrofas, a rima masculina distribúese en cobras singulares de base vocálica *e / a* combinada coa vibrante (*-er / -ar*).

Por outra parte, a rima é consonante ó longo das cantigas V e VII, mentres a cantiga I rompe a consonancia na terceira estrofa e a cantiga II inicia o primeiro par de dísticos con rima consonante para facela asonante nas catro estrofas restantes¹⁵. Nas demais composicións as estrofas reparten de forma alterna a rima consonante e asonante. Así, na cantiga IV as cobras impares presentan rima consonante e as pares rima asonante¹⁶. Sucede ó revés nas cantigas III e VI, onde a rima consonante ocupa as estrofas pares e a asonante as impares; ademais, no caso concreto da penúltima composición, a última cobra impar, a estrofa V, non é asonante, como cabería esperar, senón consonante, ó facer confluír no mesmo dístico dúas das palabras en rima das cobras en asonancia (*amigo*, da estrofa III / *Vigo*, da estrofa I).

6.2.1.2. Paralelismo e leixa-prén

Martin Codax, igual que Meendinho, inscríbese na tradición compositiva do leixa-prén, fenómeno inseparable do paralelismo literal. As composicións estruturadas a partir destes dous procedementos “constam de duas redacções paralelas do mesmo tema” (Michaëlis, 1915:262). O fenómeno do paralelismo (cf. comentario a Meendinho) constrúe composicións de parés de dísticos de versos repetidos con leves modificacións, porque a variación e, sobre todo, a repetición son os dous pilares deste artificio. Deste modo, os versos reitéransen de forma case literal, con pequenas variantes que respectan o sentido do verso imitado; por iso falamos de paralelismo literal.

¹⁴ Sen embargo, xa Cunha (1956:84) ofrece na súa edición un refrán segmentado en dous versos, un heptasílabo grave e un bisílabo de rima masculina. Cf. nota 6 v. 3. Tavani (*RM*) recolle no esquema 47:4 (8a 8a 7'B 2C) esta posibilidade con segmentación do refrán.

¹⁵ En función da estructura paralelística e do leixa-prén, a asonancia desta cantiga II presenta non só a inversión de rimas das estrofas pares (IV: *-ado, -ano*; VI: *-ano, -ado*) e impares (III: *-igo, -ivo*; V: *-ivo, -igo*), senón tamén a inversión das palabras en rima nas cobras impares (III: *amigo, vivo*; V: *vivo, amigo*). Para as distintas acepcións do substantivo *amigo* nesta cantiga, cf. Glosario, s. v. “amigo,” e “amigo.”

¹⁶ Spaggiari (1980:383) sinala, en relación a esta cantiga, que “ha rime perfette *-igo* nelle estrofi dispari, nelle pari assonanze *-ado:-anho -anho:-ago -ago:-ambos* di cui l’ultima è l’unico esempio di assonanza imperfetta in tutto il canzoniere”.

A variación nas cantigas paralelísticas vén determinada normalmente polo emprego de dous procedementos: a sinonimia, “substituindo a palabra consoante por outra sinónima” (*ibid.*), e a transposición, “deslocando as suas partes” (*ibid.*), é dicir, cambiando a orde das palabras do verso.

Sen embargo, Martin Codax e Meendinho comparten o gusto tanto pola liberdade na escolla de sinónimos poéticos como polo afastamento da estricta literalidade que supostamente –á vista da totalidade dos exemplos do corpus– rexe este recurso.

É a sinonimia o recurso máis utilizado para o artellamento paralelístico nas cantigas de Codax. A parella *amigo / amado*, que constitúen os sinónimos poéticos por excelencia do xénero da cantiga de amigo galego-portuguesa (cf. nota ó v. 4 da cantiga V e comentario ó rimario), está presente en tódolos textos codacianos, agás o último. Nalgúnsas composicións aparece incluso máis dunha vez, ben condicionada pola repetición dos versos trenzados polo leixa-prén (cantigas I, II e VI), ben pola creación dun verso que tamén utiliza esta parella en posición de rima (na cantiga V: “Quantas sabedes amar amigo” / “Quantas sabedes amar amado” vv. 1 I, II e “e veeremo-lo meu amigo” / “e veeremo-lo meu amado” vv. 2 III, IV). Este procedemento condiciona tamén outras alternancias que non ofrecen dúbida, como demostran as parellas de infinitivos da última composición *veer / mirar* (vv. 1 I, II) e *dizer / contar* (vv. 2 I, II); ou a correlación única no corpus trobadoresco galego-portugués (cf. nota ó v. 2 da penúltima composición e Glosario, s.v. “corpo”)¹⁷ *corpo velido / corpo delgado* da cantiga VI (vv. 2 I, II e 1 III, IV, polo leixa-prén).

Ó lado deste emprego recto da sinonimia, advírtense outras parellas singulares que determinan a orixinalidade do xograr de Vigo. Así, o substantivo *amigo* aparece na cantiga II en correlación sinónímica con *privado* (vv. 2 V, VI), aludindo ás boas relacóns que mantén o namorado co rei. Trátase de sinónimos moi curiosos que xa suscitaron as dúbidas de Michaëlis (1915:268), quen nun principio propuña a substitución de *amigo* por *valido* procurando a alternancia correcta correspondente (cf. nota ós vv. 14 e 17). Por outra parte, en opinión de Cunha (1956:50), “além disso, e sobretudo, os sinónimos das cantigas paralelísticas são topismos do género e não se lhes debe dar acepción rigorosa como entendem alguns”.

Outra das “incorreções” referidas por Michaëlis (1915:266-267) é a da parella *mar de Vigo / mar levado* (vv. 1 I, II da cantiga I; e vv. 2 I, II e 1 III, IV da cantiga V, condicionados polo leixa-prén), que ela pretendía corrixir en *mar salido / mar levado* (cf. nota ó v. 1 da cantiga I e comentario ó rimario); xustificaba esta corrección baseándose tanto nas rimas da cantiga I, como na ocorrencia repetida –en fun-

¹⁷ Na cantiga 25,31 de Don Denis a parella é *corpo velido / corpo louçano* (vv. 1 I, II), alternando os mesmos adjectivos que en 25,43 (“Levantou-s’ a velida” / “Levantou-s’ a louçana” vv. 1 I, II). Pai Gomez Charinho, pola súa banda, emprega na cantiga 114,4 a correlación *corpo velido / corpo loado* (vv. 2 V, VI).

ción do leixa-prén– do par que ela consideraba correcto na cantiga III (vv. 2 I, II e 1 III, IV) e na súa presencia no resto do corpus galego-portugués¹⁸. Oviedo y Arce (1916-1917:67), na súa explicación ó adxectivo *levado*, insiste na orixinalidade do cantor do mar de Vigo: “sería chocante que Martín Codax aplicase el epíteto *levado* al apacible mar de Vigo, si no supiéramos que *levado* y su correlativo *salido*, eran tópicos que en casi todas las *marinas* y *barcarolas* del Cancionero galaico-portugués se aplicaban indistintamente al mar de la costa [...] y a los ríos (CV 760, etc.): no pueden, por lo tanto, estos dictados ser obstáculo a la identificación del *Vigo* cantado por nuestro trovador; máxime teniendo en cuenta que en esta y otra de sus Cántigas, Codax rompió los rutinarios moldes para sustituir el tópico *salido* por la frase *de Vigo*, que expresaba su patria y sonaba en el verso como la voz sustituída”¹⁹.

Outra parella singular é a que presenta a variación *o por que eu sospiro / o por que ei gran coidado* (vv. 2 III, IV da primeira cantiga) nunha substitución sinonímica que non garda unha equivalencia estricta. Tamén son peculiares as parellas que afectan á combinación do pronomé *(co)migo* (cf. Notas ó rimario); mentres na cantiga III atopámoo-la correlación *treides comigo / treides de grado* (vv. 1 I, II)²⁰, na IV alternan *choran migo / choran ambos* (vv. 2 V, VI; cf. nota ós vv. 14 e 17). Estamos ante o que Michaëlis (1915:267) denominou “rimas incolores” cando recoñecía a orixinalidade formal da obra codaciana: “nem de longe emprega sempre rimas sinónimas, nem mesmo palabras objectivas, lexicográficas. Basta vezas se encontram nos seus versos rimas incolores como *migo, comigo*, e a esse *migo, comigo* opõe *ora mandado, ora grado, ora trago, ora ambos*. Peca portanto contra as leis do paralelismo”.

A transposición, o cambio de orde das palabras no verso, é o outro medio de variación paralelística utilizado por Martin Codax. Así acontece nas cantigas pares:

- a) Nas cantigas II e VI a transposición constitúe o procedemento único na variación do paralelismo. Ademais, en ámbalas dúas composicións, este procedemento que, en principio, varía únicamente a parte final do verso, maniféstase tamén alterando a disposición das palabras do verso completo. Así, na cantiga II, mentres a alteración da orde das palabras afecta ó verso

¹⁸ A parella *salido / levado* cualifica a *rio* na cantiga 83,9 de Johan Zorro (vid. infra). Esta alternancia sinonímica foi estudiada por F. Magán no Congreso *O Mar das Cantigas* celebrado na Illa de San Simón en maio deseño mesmo ano.

¹⁹ Das apaixonadas palabras deste crítico despréndese que a parella *salido / levado* conforma un tópico moi estendido nas *mariñas* e *barcarolas* galego-portuguesas, algo que debemos desmentir, posto que as súas ocorrencias se limitan á cantiga III de Martin Codax e á 83,9 de Johan Zorro, como acabamos de indicar na nota precedente.

²⁰ Neste caso, parece que a variación do paralelismo está más determinada pola rima que pola sinonimia. Segundo Brea (1998a:67), non hai substitución sinonímica nestas secuencias, “que teñen significacións distintas, xa que no primeiro caso a invitación é a acompaña-la amiga, e no segundo exprésase case un rogo a facelo de boa gana”.

completo en “Mandalad’ ei comigo” / “Comig’ ei mandado” (vv. 1 I, II), nos vv. 2 III, IV e 1 V, VI, enlazados polo leixa-prén (“e ven san’ e vivo” / “e ven viv’ e sano” / “Ca ven san’ e vivo” / “Ca ven viv’ e sano”)²¹ varía unicamente a parte final. Na cantiga VI, a transposición afecta ós versos que abren e pechan a cantiga, e ós seus correspondentes paralelísticos: “Eno sagrado en Vigo” / “En Vigo no sagrado” (vv. 1 I, II) no primeiro par de dísticos²² (onde o procedemento afecta á totalidade do verso) e “ergas no sagrad’ en Vigo” / “ergas en Vigo no sagrado” (vv. 2 V, VI) no último par. Nesta cantiga a repetición transcende os límites do paralelismo e do leixa-prén, pois a composición goza dunha circularidade plena: comeza e remata en si mesma xogando co mesmo verso, que no dístico final se inicia coa preposición *ergas* (cf. nota ós vv. 14 e 17). Deste modo, non só se repiten os versos encadeados polo leixa-prén²³, senón que tamén os versos dos extremos son iguais.

- b) Na cantiga IV, os versos paralelísticos nos que funciona a transposición combinan tamén a sinonimia. Así, os vv. 2 I, II e 1 III, IV, artellados segundo o procedemento do leixa-prén, ademais de varia-la orde das palabras, presentan a sinonimia verbal *estou* / *manno*²⁴, de forma que as variantes resultantes son tres²⁵: “com’ eu senneira estou en Vigo” / “com’ eu en Vigo senneira manno” / “Com’ eu senneira en Vigo manno”. Tamén o primeiro verso do último par de dísticos establece o paralelismo desta maneira, pois, dun lado, percíbese a variación da orde das palabras na secuencia final do verso (adverbio de negación + verbo + pronome persoal no v. 1 V fronte a pronome persoal + adverbio de negación + verbo no v. 1 VI) e, polo outro, a substitución sinonímica do verbo (*ei* / *trago*): “E nullas gardas non ei comigo” e “E nullas gardas migo non trago”.

²¹ Vid. infra as irregularidades que presenta o leixa-prén nestes versos. Por outra parte, esta alternancia *san’ e vivo* / *viv’ e sano* aparece tamén enlazada polo leixa-prén na cantiga 25,2 de Don Denis (vv. 2 V, VI e 1 VII, VIII), unha cantiga na que amiga recibe a contestación das flores interpeladas para saber novas do amigo: “E eu bem vos digo que é san’ e vivo” / “Eu ben vos digo que é viv’ e sano”. Vid. infra o apartado 6.2.3.1.

²² Ferreira (1991:88) incide no que ela denomina “ritmo de ‘correlação binária’”, un proceso “com que se sublinha a ideia inicialmente expressa” que consiste en que o “segundo dístico é um desdobramento do primeiro, uma repetição simétrica, com substituição de um vocábulo e, neste caso, a inversão da ordem das palavras (4º v.)”.

²³ “Bailava corpo velido” (vv. 2 I, 1 III), “bailava corpo delgado” (vv. 2 II, 1 IV), “que nunc’ ouver’ amigo” (vv. 2 III, 1 V), “que nunc’ ouver’ amado” (vv. 2 IV, 1 VI).

²⁴ O emprego da sinonimia está xustificado desde o punto de vista rimático, pois nesta última forma verbal, *manno*, descansa a asonancia do segundo e cuarto dístico.

²⁵ Vid. infra a análise e solución dada polos críticos ás irregularidades que ofrece a repetición destes versos. Cf. tamén a nota ós vv. 5 e 10 da cantiga IV.

Martin Codax non só comete irregularidades nas alternancias sinonímicas. Existen outro tipo de alternancias no interior do verso que atentan contra a regularidade característica das cantigas paralelísticas. É o que acontece coas variantes *treides comigo / vus migo / migo* da cantiga V, que a crítica regulariza²⁶ segundo o criterio do procedemento do leixa-prén, pero que presenta a dificultade engadida do estado lacunoso de N (cf. nota ós vv. 5 e 10). Na cantiga VI, pola contra, o propio Cunha (1956:76) respecta a lectura dos manuscritos, a pesar da alteración *eno / no* (cf. nota ó v. 4).

Tamén o fenómeno do leixa-prén presenta irregularidades na produción codaiana. En principio cabería esperar versos que, repetidos literalmente, sen ningunha variación, enlazan dísticos alternos de forma que “além disso as duas redacções paralelas são concatenadas: o 2º verso do 1º dístico repete-se como 1º do 3º dístico; o 2º do 2º dístico repete-se como 1º do 4º, e assim por diante” (Michaëlis, 1915:262). Sen embargo, xa non nos estraña “a invenção gratuita de irregularidades e assimetrias nun esquema repetitivo, se sabemos que o próprio Martim Codax revela um gosto positivo pela irregularidade, ao que parece como medio de compensar a rigidez do paralelismo” (Reckert / Macedo, 1996:170).

A primeira alteración vén determinada pola diverxencia *e / ca* que encabeza os vv. 2 III, IV e 1 V, VI da cantiga II. Cando o esperable sería que os versos que inicián o último par de dísticos comezasen coa conxunción copulativa *e*, repetindo literalmente os versos que pechan o par de dísticos precedente, atopámonos con que a conxunción é substituída pola partícula *ca* (cf. nota ós vv. 13 e 16), de forma que os versos que inicián as estrofas V e VI (“Ca ven san’ e vivo”, “Ca ven viv’ e sano”) comezan da mesma maneira que os que inicián as estrofas III e IV (“Ca ven meu amigo”, “Ca ven meu amado”)²⁷.

Noutra cantiga par, a IV, tódolos manuscritos revelan a alteración na orde das palabras dos vv. 2 II, 1 IV (“com’ eu en Vigo senneira manno”, “Com’ eu senneira en Vigo manno”), que supostamente terían que repetirse literalmente. Mentre no caso anterior a crítica respectaba a diverxencia *e / ca*, aquí tendese á regularización, sexa a partir do v. 1 IV, como propón Spaggiari (1980:398), ou sobre o v. 2 II, como Cunha (1956:64). Pola contra, e sendo consecuente con “essa fuga” das regras do paralelismo que caracteriza as composicións de Martin Codax, Ferreira (1986:153) respecta a “inversão vocabular” dos manuscritos (cf. nota ós vv. 5 e 10).

²⁶ Así, por exemplo, Cunha (1956:68) regulariza sobre a forma *treydes comig'* do v. 2 (cf. nota ós vv. 5 e 10). A partir desta edición, Jakobson (1986) realiza un estudio sobre a “textura poética” desta cantiga, que “torna patente a oculta estrutura gramatical e fonológica da cantiga, cujas simetrias contrapontais alcançam os niveis mais profundos do texto” (Reckert / Macedo, 1996:170), analizando desde a segmentación dos versos en “tema” e “coda”, ata as clases gramaticais, pasando polo patrón acentual, as agrupacións fonéticas ou o equilibrio vocalíco.

²⁷ É así como se establecen cobras capdenais entre os primeiros versos das catro últimas estrofas.

De todas formas, de entre tódalas singularidades apreciables na obra codaciana, unha das más notables acaso sexa a inversión da orde dos dísticos III e IV que presentan as cantigas III e VI no Pergamiño Vindel. A ordenación revelada polos apógrafos italianos induce a pensar se se trata simplemente dun erro de copia ou se realmente continuamos na liña dun autor orixinal que gusta de altera-las formas. Sen embargo, a análise do corpus de cantigas artelladas segundo o fenómeno do leixa-prén parece demostrar que son bastante raros os casos de ordenación das estrofas similar á do Pergamiño Vindel para estas dúas cantigas, do que se deduciría entón que é más probable que se trate dun erro de copia que dunha orixinalidade compositiva (cf. nota ós vv. 7-8 e 10-11 da cantiga III).

Para remata-la análise formal da produción codaciana e poñer de relevo a orixinalidade poética deste autor que transcende a norma, gustaríanos lembra-las palabras de Cunha (1986:67):

Compreende-se que, na Idade Média, quando a individualidade do artista mais se exercia na variação do transmitido do que na criação integral [...], o ideal literário se cifrasse no perfeito domínio da técnica comum: o poeta seria tanto melhor quanto maior virtude canônica revelasse no uso dos processos, conteúdos e formas correntes.

Mas, justamente por isso, as manifestações divergentes dos quadros formalizados valem como testemunhos objetivos de uma realidade e definem o perfil de um escritor.

É o caso de Martin Codax.

6.2.2. Contido

Non podemos nega-la unidade lírico-narrativa que determina as cantigas de Martin Codax. Sen embargo, non nos convence a idea de que conformen un texto único, pois recoñecémo-la individualidade das composicións (cf. Introducción, apartado 1.2.). Cada cantiga ten coherencia e entidad propia, independentemente da linealidade e do contido das demais²⁸, porque cada unha delas comunica por si mesma un estado de ánimo, un sentimento, unha situación... recreando os motivos recorrentes do universo poético de Martin Codax.

Despois de reconoce-la peculiaridade formal da produción codaciana, chega o momento de prestar atención a todos aqueles elementos temáticos que a definen de maneira tan singular.

²⁸ Se cadra foi esa entidad propia a que permitiu xustifica-las máis diversas ordenacións ofrecidas pola crítica. Por outra banda, en opinión de Pena (1990, II:203), estas cantigas constitúen “diferentes momentos dunha paixón, non necesariamente artellados dramaticamente ou narrativamente, senón como sucesión desordenada de sentimentos diante da relación home-muller”.

As sete cantigas de Codax combinan a presencia do mar e o sentimento amoroso nas marxes da ría de Vigo. De feito, este topónimo, mencionado exclusivamente por este autor en todo o corpus trobadoresco, aparece en tódalas súas composicións, ocupando a maior parte das veces un lugar destacado²⁹, sexa no verso de íncipit (cantiga I), en posición de rima (cantigas IV, V e VI) ou no refrán (cantiga II). Unicamente na última cantiga está ausente este referente, que, de todas formas, se fai explícito a través da mención das *ondas*, que, como xa indicaban Gonçalves / Ramos (1983:267), se identifican coas ondas do mar de Vigo.

Tódalas composicións de Martin Codax son cantigas de amigo nas que un suxeito lírico feminino expresa o seu sentir namorado. Se cadra, hai que subliña-la ambigüidade deste suxeito lírico na cantiga VI. A pesar das diversas posibilidades de interpretación (cf. nota ó v. 2), ó noso modo de ver, estamos ante unha substitución metonímica do eu lírico expreso no refrán: a mención do seu corpo (*corpo velido / delgado*) abonda para identificala como suxeito da forma verbal en terceira persoa (*bailava, ouver*’). Trátase dunha *descriptio* de escasa recorrenza no corpus (cf. nota ó v. 2 e Glosario, s. v. “corpo”) e exclusiva de Martin Codax, se ben a expresión *corpo velido* é empregada por Pai Gomez Charinho (114,4) e Don Denis (25,31) en composicións artelladas segundo o procedemento do leixa-prén (cf. nota 17).

Esta voz feminina comunica a espera polo amigo ausente, unha espera que se manifesta a través de actitudes e situacions moi diversas. Así, a rapaza das cantigas codacianas móstrase preocupada pola tardanza do amigo (“*e, ai Deus, se verra cedo!*” v. 3 da cantiga I, “*por que tarda meu amigo sen min*” v. 3 da VII) ou está soa (“Ai Deus, se sab’ ora meu amigo / com’ eu senneira estou en Vigo!”, “Ai Deus, se sab’ ora meu amado / com’ eu senneira en Vigo manno” vv. 1-2 I, II da cantiga IV) e sen vixilancia (“*e nullas gardas non ei comigo!*”, “*e nullas gardas migo non trago*” vv. 2 III, IV e 1 V, VI). Esta situación está en perfecta concordancia coa da cantiga de Meendinho (cf. comentario), que reflicte nun refrán que lembra o da cantiga I de Martin Codax (“*Eu atendendo meu amig’! E ver[Ja]?*” v. 3) a incertidume da moza que agarda, a esperanza do pronto retorno do namorado. Tamén a soildade é un elemento compartido. Sen embargo, mentres a ausencia de *barqueiro* ou *remador* da cantiga de Meendinho comporta connotacións negativas –pois sen a súa axuda non pode escapar das ondas que a cercan na illa–, a situación da rapaza codaciana, que acode á cita co amigo sen gardas que a vixén, sería a anhelada por calquera parella de namorados que desexa estar en intimidade³⁰.

²⁹ Só na cantiga III figura sempre *Vigo* no interior do verso. Nas cantigas IV e VI, en función da variación do paralelismo por transposición, esta referencia aparece tanto en posición de rima como no interior do verso.

³⁰ Unha análise do emprego deste substantivo e do verbo *gardar* no corpus da nosa lírica figura na nota ós vv. 8, 11, 13 e 16 da cantiga IV.

Pero a moza das cantigas de Codax tamén se consola na súa soidade co recodo do encontro (cantiga VI) ou mostra a súa alegría cando recibe noticias de que o amigo está a chegar (“Mandal’ ei comigo, / ca ven meu amigo”, “Comig’ ei mandado, / ca ven meu amado” vv. 1-2 I, II da cantiga II). O *mandado*³¹ representa a esperanza certa do regreso e anuncia, ademais, que o amigo está ben e volta como privado do rei (“Ca ven san’ e vivo, / e d’ el rei amigo”, “Ca ven viv’ e sano, / e d’ el rei privado” vv. 1-2 V, VI da segunda cantiga), contextualizando, deste modo, a ausencia do amigo, que marchara a servir ó rei³². A súa alegría é compartida e, así, convida³³ á *irmana fremosa* (cantiga III) e a *quantas sabedes amar amigo* (cantiga V) a que a acompañen a celebrá-lo encontro co amigo, un encontro identificado coas ondas (“E miraremos las ondas!” v. 3 da cantiga III, “E bannarnos emos nas ondas” v. 3 da cantiga V)³⁴.

Non obstante, baixo todas estas circunstancias latexa un sentimento común, orixe e fin dos seus lamentos, preocupacións, inquietudes e alegrías: a rapaza está namorada, tal e como expresan os refráns das cantigas IV (“E vou namorada!”) e VI (“Amor ei!”)³⁵. Destacan precisamente estas dúas composicións polo verso de refrán, tanto no referente ó valor expresivo que encerrran como polo emprego do tempo presente, un presente que insiste na certeza dos sentimientos desa voz feminina. En efecto, contrastan co resto dos refráns codacianos, que, pola contra, se caracterizan por insinua-lo futuro, identificado co encontro dos namorados (“E miraremos las ondas!” v. 3 da cantiga III, “E bannarnos emos nas ondas” v. 3 da cantiga V), aínda que sexa marcado pola preocupación ante a tardanza do amigo (“e, ai Deus, se verra cedo!” v. 3 da cantiga I, “por que tarda meu amigo sen min”³⁶ v. 3 da cantiga VII).

³¹ Para outros exemplos no corpus do motivo do *mandado*, cf. nota ó v. 1 da cantiga II. Este motivo está presente tamén na cantiga I de Johan de Cangas (“chegoum’ ora seu mandado” v. 3 II), nunha composición na que a rapaza pide permiso á nai para ir ve-lo amigo (“leixedesmo ir veer” v. 5), insistindo unha e outra vez para convencela (“mia madre, fe que devedes”, “madre, por Santa María”, “mia madre, e por mesura”, “madre ben aventurada” v. 4); cf. comentario á produción de Johan de Cangas. Non acontece o mesmo na cantiga de Martin Codax, onde a moza non pide permiso, senón que dá por sentado no refrán que irá a Vigo para recibilo amigo (“E irei, madr’, a Vigo”).

³² Segundo Alvar / Beltrán (1989:338), “este tipo de composiciones solían interpretarse con motivo de la marcha de las huestes a las campañas de Andalucía”. Cf. tamén a intervención da profesora Giulia Lanciani no Congreso *O Mar das Cantigas* celebrado recentemente na Illa de San Simón, onde propónfa que as cantigas de amigo puideron te-la súa orixe como “canto de retagarda”.

³³ En ámbalas dúas cantigas a invitación está expresada pola forma verbal *treides*, de escasa ocorrencia na lírica galego-portuguesa (cf. nota ó v. 1 da cantiga III), se ben hai que subliñar que o seu uso se limita preferentemente ás cantigas de amigo, onde, como nestas dúas composicións, a protagonista convida e solicita a terceiras persoas femininas que a acompañen a encontrarse co amigo.

³⁴ Reckert / Macedo (1996:171-172) establecen unha comparación entre estas dúas composicións, sinalando que *la igreja de Vigo* da cantiga III é substituída por un espacio aberto, *o mar de Vigo*, na cantiga V; por outra parte, tamén a *irmana fremosa* da III se converte en *quantas sabedes amar* na V, de forma que, segundo eles, a solidariedade familiar pasa a ser solidariedade feminina; por último, no refrán suplementario una actividade estática (*mirar*, na cantiga III) por outra dinámica (*bannar*, na cantiga V).

³⁵ Pódense atopar expresións similares no resto do corpus (cf. nota ó v. 3 da cantiga VI).

³⁶ En principio, a forma verbal deste refrán (*tarda*) non está en futuro, senón en presente. De todas formas, haberá que liga-lo sentido ó do verbo principal (*saberedes*), que si está en futuro.

De certo, non podemos eludi-la funcionalidade dos tempos verbais nas cantigas de Martin Codax. En palabras de Luz Pozo Garza (1987:170), “o presente comporta sempre a ausencia ou a coita amorosa, fronte a un futuro esperanzado na entrega ou frente a un pasado feliz, libre de coidados”. A maior parte das composicións codacianas combinan o tempo presente nos dísticos e o futuro no refrán (cantigas I, II, III, V e VII³⁷), contrapoñendo a situación de espera, con tódolos matices que a definen (a confidencia ás ondas nas cantigas I e VII, a chegada do *mandado* na II, ou a invitación en III e V), ó ansiado encontro co amigo (“*E irei, madr'*, a Vigo” na II, “*E miraremos las ondas!*” na III, “*E bannarnos emos nas ondas*” na V), que mesmo tarda en chegar (“*e, ai Deus, se verra cedo!*” na I, “*por que tarda meu amigo sen min*” na VII).

Só as cantigas IV e VI escapan a esta *constructio* temporal, pois en ningunha delas ten cabida o futuro. Mientras a cantiga VI alterna o pasado nos dísticos e o presente no refrán, contrastando o recordo co sentimento, o presente contextualiza a totalidade da cantiga IV para facer patente a soildade da namorada na espera. Ademais, son precisamente estas dúas composicións as que recollen no refrán a manifestación aberta e sincera do sentir da protagonista (vid. supra): “*E vou namorada!*” (cantiga IV) e “*Amor ei!*” (VI).

Por outro lado, a namorada de Martin Codax fai partícipes da súa situación a unha serie de personaxes invocados que axudan a perfila-los trazos da súa experiencia³⁸. Así, “os personaxes participantes nas cantigas codacianas veñen marcados retoricamente por seren utilizados en apóstrofe, como destinatarios textuais da queixa de amor, trazo que comparten con *Deus* e coa natureza evocada polas *ondas do mar. Madre, irmána, Deus, amigas (quantas sabedes amar...)* e *ondas* reciben a confidencia e insinúanse como adxuvantes da namorada” (Flores, 1997:61-63).

A invocación a Deus vai ligada á incertidume da pregunta implícita na exclamación retórica que constitúe o refrán da cantiga I (“*e, ai Deus, se verra cedo!*”) e á conjectura coa que se inicia a cantiga IV (“*Ai Deus, se sab' ora meu amigo*”, “*Ai Deus, se sab' ora meu amado*” vv. 1 I, II). En ámbolos dous casos, a invocación á divindade³⁹ representa o suspiro desesperado de quen busca unha resposta definitiva que xustifique a ausencia do amigo.

³⁷ Neste caso, parece estar invertida a situación dos tempos verbais, pois o presente figura no refrán e o futuro no dístico, ó contrario do que sucede no resto das cantigas codacianas que alternan estes tempos. Sen embargo, a combinación, aínda que sexa á inversa, expresa os mesmos matices que no resto das cantigas.

³⁸ Non estamos ante cantigas dialogadas propiamente ditas, senón ante o que Pinto-Correia (1985:22) denominou “cantigas de intervención dramática dialogante subjectiva com interlocutor implícito”, pois, aínda que recoñecémo-la presencia doutros personaxes apelados polo suxeito lírico, únicamente escotámo-la voz da protagonista.

³⁹ Este tipo de invocación é utilizada noutras cantigas do corpus trobadoresco (cf. nota ó v. 1 da cantiga IV, onde se especifican as ocorrencias e o valor desta expresión).

Non obstante, adoitan ser personaxes femininos os que con maior frecuencia comparten o sentir da namorada. A exhortación pode manifestarse en forma de invitación individual (“Mia irmana fremosa, treides comigo”, “Mia irmana fremosa, treides de grado” vv. 1 I, II da cantiga III)⁴⁰ ou colectiva (“Quantas sabedes amar amigo”, “Quantas sabedes amar amado” vv. 1 I, II da cantiga V)⁴¹, unha invitación que pon en evidencia que a namorada desexa estar acompañada cando chegue o amigo ou, cando menos, que alguéén acoda con ela ó lugar do encontro.

Neste mesmo contexto cargado de connotacións positivas xorde tamén a figura da nai, a quen se dirixe a filla tan pronto como sabe novas do amigo; pero aquí, en lugar de solicita-lo seu permiso para encontrarse co amigo, como acontece na cantiga II de Johan de Cangas (cf. comentario), parece que o seu único interese consiste en comunicarlle de forma insistente –no refrán– e categórica a súa intención de ir a Vigo a recibilo (“*E irei, madr', a Vigo*” v. 3 da cantiga II). Deste modo, a nai é unha confidente máis, como a *irmana* ou as namoradas, é unha “madre-amiga” (Juárez Blanquer, 1978:140) que mesmo actúa de acompañante no encontro, tal e como revela o controvertido verso da cantiga III (“e verra i mia madr' e o meu amigo” v. 2 III), onde consideramos que a presencia materna é aludida, mais non invocada⁴².

Por último, a amiga fai cómplice dos seus sentimientos á natureza, personificada como elemento feminino nas ondas do mar de Vigo (cantigas I e VII). Trátase dun dos motivos característicos da producción codaciana (vid. infra). As ondas contextualizan perfectamente a espera no lugar da cita, nas ribeiras do mar, e representan o fío conductor entre os amantes, pois elas traerán de volta o amigo. A elas dirixe a amiga a súa preocupación cando lles pregunta polo amigo (“Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo”, “Ondas do mar levado, / se vistes meu amado” vv. 1-2 I, II da cantiga I) ou pola causa da súa demora (“se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min”, “se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen min” vv. 2-3 I, II da cantiga VII). Así pois, as ondas do mar son as interlocutoras na angustia e na incertidume da espera, mentres as demás personaxes femininas son invocadas para comparti-la alegría do próximo encontro.

⁴⁰ Recordemos que o cualificativo *fremosa* (cf. Glosario) aparecía tamén na composición de Meendinho (“morrerei [eu] fremosa no mar maior”, “morrerei eu fremosa no alto mar” vv. 2 V, VI) e na cantiga II de Johan de Cangas (“por mui fremosa que triste m' en parti!” v. 3 I).

⁴¹ Trátase dunha invitación única no corpus (cf. nota 6 v. 1).

⁴² Non hai acordo por parte da crítica á hora de establece-la funcionalidade do sintagma *mia madre* neste verso. Para unha consulta máis detallada desta controversia e da nosa decisión de considera-lo sintagma *mia madre* funcionando como suxeito, cf. nota ós vv. 8 e 11.

Mesmo na cantiga IV, que reflicte de forma patente a soidade da rapaza namorada (“com’ eu senneira estou en Vigo!”, “com’ eu en Vigo senneira manno!”, “Com’ eu senneira en Vigo manno” vv. 2 I, II e 1 III, IV), “os olhos acompanham a dor da donzela” (Souto Cabo, 1988:414) cando choran con ela a ausencia do amigo⁴³. Sen embargo, non se trata dunha invocación, coma nos casos precedentes, áinda que aquí “os olhos se mostram como elemento dotado de autonomía” (*ibid.*). A súa mención personificada acentúa a soidade da protagonista que non está vixiada e que non ten máis compañía que a de si mesma, a dos seus ollos (“E nullas gardas non ei comigo, / ergas meus ollos que choran migo!”, “E nullas gardas migo non trago, / ergas meus ollos que choran ambos!” vv. 1-2 V, VI)⁴⁴.

Por outro lado, a imaxe do propio físico tamén está presente na cantiga VI, se ben esta vez a acción relacionada non é o pranto, senón o baile (“bailava corpo velido”, “bailava corpo delgado” vv. 2 I, II e 1 III, IV). A referencia ó baile non é frecuente nas cantigas. Certamente non chegan á decena os textos que dan conta deste motivo, sendo a maioría deles cantigas de amigo⁴⁵. A través do baile a amiga manifesta a felicidade do seu namoramento, que comparte con todas aquellas que están namoradas coma ela, tal e como revela a cantiga 83,1 de Johan Zorro:

Baylemos agora, por Deus, ay velidas,
sô aquestas avelaneyras frolidas
e quen fôr velida, como nós velidas,
s' amig' amar,
sô aquestas avelaneyras frolidas
verrá baylar!

Baylemos agora, por Deus, ay loadas,
sô aquestas avelaneyras granadas
e quen fôr loada, como nós loadas,
s' amig' amar,
sô aquestas avelaneyras granadas
verrá baylar!

⁴³ Sobre o motivo do *chorar dos ollos* na nosa lírica, cf. a nota ós vv. 14 e 17.

⁴⁴ A preposición exceptiva *ergas* inicia tamén os versos que pechan o último par de dísticos da cantiga VI (“ergas no sagrad’ en Vigo”, “ergas en Vigo no sagrado” vv. 2 V, VI).

⁴⁵ Fóra deste xénero, rexistramos un lai anónimo (157,35) que combina o motivo do canto e da danza ó longo de toda a composición (“*Mal-grad’ ajal que cantamos / e que tan en paz dançamos!*”, tal como recolle o refrán) e onde aparece o termo *bailada* nun verso que a relaciona co canto (“cantando nossas bailadas!” v. 4 III).

O mesmo marco natural, o convite ó baile e a estructura formal foron reutilizados na cantiga de seguir que, a partir desta, elaborou Airas Nunez (14,5)⁴⁶, engadíndolle unha estrofa máis:

Bailemos nós ja todas tres, ai amigas,
so aquestas avelaneiras frolidas,
e quen for velida como nós, velidas,
se amigo amar,
so aquestas avelaneiras frolidas
verrá bailar.

Bailemos nós ja todas tres, ai irmãs,
so aqueste ramo d' estas avelanas,

⁴⁶ Ademais de introduci-lo motivo do baile, estas dúas cantigas, xunto coa 14,4, tamén de Airas Nunes (vid. infra), reproducen unha estructura formal de refrán intercalar. Tal e como aparece definida por Alvar (1993:78), “constitui o subgénero da *bailada* um pequeno grupo de composicións destinadas á danza, com características formais muito acentuadas: trata-se sempre de composicións com estribilho, em que a música representaría o aspecto essencial [...]. Mas a característica essencial da *bailada* é a inserción de qualquer verso do estribilho (normalmente é o primeiro) intercalado no corpo da estrofe, ocupando o lugar do segundo e quarto versos, embora en certos casos se insiriran os dois versos do estribilho na primeira e terceira posiciones”. Deste modo, unha designación que, en principio, suxeriría a presencia do motivo do baile, parece responder únicamente a unha estructuración baixo un esquema fixo de influencia occitana e francesa –cf. Beltrán (1984a), (1984d) e (1985); Tyssens (1993)–, e non a criterios de contido. Boa proba disto é que este esquema foi utilizado predominantemente en cantigas de escarnio (a 18,27 de Alfonso X; a 120,5 de Pero da Ponte; a 144,2 de Roi Gomez de Briteiros; a 147,9 de Roi Paez de Ribela), se ben tamén se rexistra en dúas cantigas de amor de Pero da Ponte (120,36 e 120,47) e nunha cantiga de amigo de Estevan Reimondo (35,2), ó tempo que en cinco CSM (41, 120, 143, 279 e 308), polo que se considera que o emprego desta forma se liga preferentemente á corte do rei Sabio. No que respecta ás tres composicións referidas (14,4, 14,5 e 83,1), a pesar de que son as únicas do corpus trobadoreco que presentan a combinación do motivo da invitación ó baile –criterio temático– e un esquema con refrán intercalado –criterio formal–, non reproducen a estructura característica desta modalidade formal coñecida como *bailada* ou *bailia*.

Outro dato importante é a presencia dos termos *bailada* e *bailia* en tres cantigas do corpus profano (a 14,4 de Airas Nunez, a 25,44 de Don Denis e o lai anónimo 157,35), así como na rúbrica da 66,3, cantiga de seguir de Johan de Gaia. Mais a súa mención non resulta de moita axuda á hora de determina-lo seu significado. Tanto a rúbrica (“Esta cantiga foi seguida per ū bailada que diz”) como o lai (“cantando nosas bailadas!” v. 4 III) parecen facer referencia a un tipo de composición concreta, tal vez cunha estructura formal determinada. Na cantiga de Airas Nunez, sen embargo, o termo *bailada* (“Por Deus, ai mia filla, fazed' a bailada / ant' o voss' amigo, de so a milgranada” vv. 1-2 III) parece referirse exclusivamente ó baile, á danza, pois está en correlación paralelística con outras formas do verbo *bailar*. Pola súa banda, a parella sinónímica *bailada* / *bailia*, localizada na cantiga de Don Denis (vid. infra), alude a unha celebración festiva.

Deste modo, observamos que, por un lado, a mención destes termos no corpus aparece en cantigas que inclúen o motivo do baile (14,4, 25,44 e 157,35), mentres, polo outro, se trata dunha designación determinada pola forma de certas composicións que nada teñen que ver con este motivo. Confluén, pois, criterios de forma (relacionados, ademais, con outras líricas) e de contido nunha ambigüidá que complica a definición do valor real das *bailadas* ou *bailias*.

e quen for louçana como nós, louçanas,
se amigo amar;
so aqueste ramo d' estas avelanas
verrá bailar.

Por Deus, ai amigas, mentr' al non fazemos
so aqueste ramo frorido bailemos,
e quen ben parecer como nós parecemos,
se amigo amar;
so aqueste ramo, sol que nós bailemos,
verrá bailar.

Nunha cantiga dialogada deste mesmo trovador (14,4)⁴⁷ a nai pide á filla que baile ante o amigo:

“Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades,
ant' o voss' amigo, que vós moit' amades”.
“Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,
mais pero entendo de vós ūa ren:
de viver el pouco muito vos pagades,
pois me vós mandades que baile ant' el ben”
(vv. 1-6 I)

Tamén á nai se dirixe a protagonista dunha cantiga paralelística con leixa-prén do rei Don Denis (25,44) para anunciarlle, despois de eloxiala (“Mha madre velida!”, “Mha madre loada!” vv. 1 I, II), que marcha á *bailia ou bailada* (“Vou-m’ a la bailia”, “Vou-m’ a la bailada” vv. 2 I, II e 1 III, IV). Neste caso parece facer referencia a unha celebración festiva “que fazem em vila / do que eu bem queria” (vv. 1-2 V), que, tal e como precisa o refrán (“*do amor*”), propicia o encontro dos namorados. Por outro lado, na composición 134,4 de Pero Meogo a nai reprende á filla porque bailando rompeu o brial (“Fostes, filha, eno bailar / e rompestes i o brial” vv. 1-2 I)⁴⁸, feito que encerra claras connotacións eróticas relacionadas coa perda da virxindade.

O erotismo do baile como “acto supremo de realización da amada diante do namorado e proceso de iniciación ao feito amoroso, ao tempo que explosión de xúbilo e alegria da “joi”” (Pena, 1990, II:203) insinúase de forma explícita na cantiga

⁴⁷ O esquema desta cantiga, con refrán intercalar, é semellante ó das dúas cantigas precedentes. Sobre a mención do substantivo *bailada* nesta composición (“Por Deus, ai mia filla, fazed' a bailada / ant' o voss' amigo, de so a milgranada” vv. 1-2 III), cf. a nota precedente.

⁴⁸ Nesta cantiga, estructurada segundo o paralelismo literal e o leixa-prén, debemos destaca-la parella sinónímica *bailar / loir* (“Fostes, filha, eno loir / e rompestes i o vestir” vv. 1-2 II).

136,4 de Pero Viviaeza, unha *cantiga de santuario* que pon de manifesto a dobre vertente da romaría (cf. Introducción e comentario a Johan de Cangas): dun lado, a actividade relixiosa (“candeas queymar” v. 2 I), vinculada á figura da nai; doutro, o carácter festivo, representado polo baile, *en cos* (v. 3 II), das rapazas ante os amigos:

Poys nossas madres van a San Simon
de Val de Prados candeas queymar,
nos, as meninhas, punhemus d' andar
con nossas madres, e elas enton
queymen candeas por nos e por sy,
e nos meninhas baylaremus hy.

Nossus amigus todus lá hiran
por nos veer, e andaremus nos
bayland' ant' eles, fremosas, en cos,
e nossas madres, pois que alá van,
queymen candeas por nos e por ssy,
e nos meninhas baylaremus hy.

Nossus amigus hiran por cousir
como baylamus, e poderan veer
baylar moças de.... bon parecer;
e nossas madres, poys lá queren hir,
queymen candeas por nos e por ssy,
e nos meninhas baylaremus hy.

A cantiga VI de Martin Codax presenta claras concomitancias con esta composición de Pero Viviaeza. Se ben na cantiga codaciana non atopámoo-la presencia da nai ou o suxeito colectivo, son o baile, motivo central da composición, e o escenario (“Eno sagrado en Vigo”, “En Vigo no sagrado” vv. 1 I, II), relacionado coas *cantigas de santuario*, os elementos que ligan ámbolos dous textos. Así, o lugar da cita amorosa contrapón as connotacións paganas do baile co sentido relixioso da romaría (cf. Tavani, 1983:160-161), excusa ideal para o encontro.

A mención do *sagrado*⁴⁹ neste emprego único no corpus trobadoresco (cf. Glosario, s. v. “igreja”) ubícanos na *igreja de Vigo*, que tamén constitúe o escenario

⁴⁹ Nunes (1931:29-30) comenta que “*sagrado*, a concordar com o substantivo oculto, *lugar*, ainda hoje se chama àquele espaço, nos cemitérios, prèviamente santificado pela benção do sacerdote, no qual se sepultam os católicos, e, como dantes, as jazidas eram dentro e no adro das igrejas, veiu àquele termo a tomar-se por este”.

da cantiga III. Polo tanto, son só estas dúas composicións de Martin Codax as que poderían ser consideradas específicamente *cantigas de santuario*⁵⁰, pois son as únicas que refiren como lugar de encontro dos namorados unha ermida, santuario ou similar (cf. Introducción e comentario a Johan de Cangas).

Por outra parte, a singularidade da cantiga III revélase na combinación do escenario característico das cantigas de santuario e a presencia do mar e as ondas, tal e como acontecía na cantiga de Meendinho (cf. comentario), unha convención exclusiva destes dous xogrades.

E precisamente é este, o escenario mariño, o que identifica a producción codaciana: un mar concreto (*mar de Vigo*), con forza propia (*mar salido / levado*) e coa personalidade feminina das *ondas*.

6.2.3. As ondas do mar de Vigo

Sen lugar a dúbidas, Martin Codax é o cantor do mar de Vigo por excelencia. O mar está presente de forma explícita en tódalas súas cantigas impares (I, III, V e VII) contextualizando o futuro encontro amoroso. Ademais de tratarse dun mar concreto e localizado, o *mar de Vigo* (“Ondas do mar de Vigo” v. 1 I da cantiga I; “treides comig’ a lo mar de Vigo” vv. 2 II, 1 IV da cantiga V), leva implícito no seu movemento, *mar salido / mar levado* (“Ondas do mar levado” v. 1 II da cantiga I; “a la igrexa de Vigo, u é o mar salido”, “A la igrexa de Vig’ u é o mar salido” vv. 2 I, 1 III da cantiga III, coa variante sinonímica “a la igrexa de Vigo, u é o mar levado”, “A la igrexa de Vig’ u é o mar levado” vv. 2 II, 1 IV da cantiga III; “treides vos mig’ a lo mar levado” vv. 2 II, 1 IV da cantiga V), o regreso do amigo, pois é a vía do reencontro dos namorados.

Pero o mar das cantigas codacianas tamén se manifesta a través das ondas, de forma que as “ondas do mar de Vigo” (v. 1 I) ou as “ondas do mar levado” (v. 1 II) da primeira cantiga de Codax recordan as “ondas grandes do mar” (v. 2 II) ou as “ondas do alto mar” (v. 1 IV) da cantiga de Meendinho (cf. comentario). Sen embargo, fronte á tensión que inspiraban as ondas da crecente marea en Meendinho, as ondas de Codax, contextualizadas tamén no marco da espera da protagonista polo amigo, crean un clima de intimidade e ambientan o próximo encontro co namorado.

Así, a mención das ondas pode estar relacionada cunha simple actividade contemplativa (“*E miraremos las ondas!*” v. 3 da cantiga III; “Ai ondas que eu vin

⁵⁰ Suscita certas dúbidas a cantiga II, posto que a presencia de motivos característicos da *cantiga de santuario* (o *mandado*, o “permiso” da nai, a resolución de ir ve-lo amigo) parece indicar que a simple mención do topónimo *Vigo* aludiría ó suposto lugar de encontro, a *igrexa de Vigo* (cf. Introducción). Sen embargo, se aceptamos esta identificación, cabería pensar que a referencia a *Vigo* na cantiga IV, onde o topónimo non modifica o substantivo *mar* (*mar de Vigo*, nas cantigas I e V), se enmarcaría no mesmo contexto.

veer”, “Ai ondas que eu vin mirar” vv. 1 I, II da cantiga VII), que se identifica coa espera no lugar do encontro. Ademais, o emprego desta parella sinónímica (*mirar / veer*) e, sobre todo do verbo *veer*, sempre ligado ó propósito da cita (“se vistes meu amigo”, “se vistes meu amado” vv. 2 I, II e 1 III, IV da cantiga I; “e veeremo-lo meu amigo”, “e veeremo-lo meu amado” vv. 2 III, IV da cantiga V), connota positivamente o futuro encontro, pois insiste no desexo de ve-lo amigo, un dos elementos característicos das *cantigas de santuario* e das *mariñas* e *barcarolas* (cf. Introducción).

Por outro lado, as ondas envólvense de significación erótica na invitación ó baño que a amiga fai a tódalas namoradas (“*E bannarnos emos nas ondas*” v. 3 da cantiga V), de maneira que auga e amor se identifican nese “símbolo universal de lo femenino y de la fecundidad” (Beltrán, 1984b:15)⁵¹. Se cadra, é o baño⁵² o motivo que máis claramente vincula a auga co erotismo⁵³, pois “junto al aseo del cuerpo, se desarrolla el valor traslaticio del placer y la sensualidad” (Lorenzo Gradín, 1990:211)⁵⁴. Sen dúbida, a cantiga que mellor exemplifica esta vinculación é a 29,2 de Estevan Coelho,

⁵¹ Recentemente, Portas Ferro tentou restarlle importancia ó sentido erótico da auga, presente áinda hoxe nas prácticas rituais de fecundidade na praia da Lanzada. Tras lembrar que “moitos ritos precristiáns foran incorporados, recontextualizados e reinterpretados pola Igrexa” (1998:127) e que a auga e o mar “son elementos frecuentísimos na liturxia” (ibid.:128), considera que “tratándose de obras integradas na actividade dos santuarios, cabe pensar que tamén a simboloxía relixiosa e cristiá tería o seu papel na descodificación do símbolo” (ibid.). Sen embargo, áinda que si é certo que algunas ermidas están situadas á beira do mar, debemos apuntar, dun lado, que hai moitas *cantigas de santuario* que non teñen nada que ver, polo menos aparentemente, coa auga, e doutro, que a auga tampouco é motivo exclusivo destas cantigas.

⁵² Fóra das cantigas de amigo, localízase unha cantiga de escarnio moi peculiar de Johan Baveca (84,11) que nos presenta a dúas soldadeiras que “começando por se tecer elogios, passam sempre aos reparos escarninhos e acabam por se despir, para terem melhor campo de observações e también de maledicencia” (Lapa, 1970:295, nº 193); non cabe dúbida de que Baveca non puido atopar mellor situación que a do baño para plasmar semellante escena de intimidade: “e, depois, tomaron senhas masseiras / e banharon-se e loavan-s’ a si” (vv. 1-2 IV).

⁵³ Tamén debemos interpretar nun contexto erótico as brincadeiras (“trebelhey, madre, con meu amigo”, “trebelhey, madre, con meu amado” vv. 2 I, II) en que enredan na beira do río os namorados da cantiga 83,9 de Johan Zorro ou a auga revolta polos cervos do monte das cantigas 134,2 e 134,5 de Pero Meogo. Por outra parte, enlaza co baño o motivo do lavado dos cabelos, que, ademais da connociación erótica determinada pola presencia da auga, dá conta da preparación ritual que precede á chegada do amigo. Este motivo está presente en dúas cantigas de Pero Meogo (134,3 e 134,5) e na 79,25 de Johan Soarez Coelho, funcionando en dúas delas (a 134,3 e a 79,25) a parella sinónímica *cabelos / garcetas*, alternancia característica da cantiga 83,2 de Johan Zorro. Ademais, na cantiga 25,43 de Don Denis (*Levantou-s' a velida*), que garda estreita relación formal (cf. Beltrán, 1984c) –o incipit, a estrutura paralelística e o contido erótico– coa cantiga 134,5 de Pero Meogo (*Levóus' a louçana, levóus' a velida*), o lavado dos cabelos é substituído polo lavado das camisas, “prenda que, como se sabe, iba en contacto con el cuerpo, por lo que la acción encierra un particular erotismo” (Lorenzo Gradín, 1990:221).

⁵⁴ Ademais, segundo esta estudiosa, “cabe añadir que en la iconografía profana el baño del hombre y de la mujer juntos simboliza –cuando menos desde el siglo XIII– el amor” (ibid.:213).

na que a rapaza manifesta no refrán⁵⁵ a súa intención de bañarse, ó tempo que é consciente de que, se o amigo o soubese, tamén se bañaría con ela:

Se oj' o meu amigo
soubess', iria migo:
eu al rio me vou banhar,
al mare.

Se oj' el este dia
soubesse, migo iria:
eu al rio me vou banhar,
al mare.

Quem lhi discess' atanto,
ca já filhei o manto:
eu al rio me vou banhar,
al mare.

Nas mesmas coordenadas debemos entende-lo baño das aves de Nuno Fernandez Torneol (106,11), pois “o baño dos paxaros non é outro que o baño de amor” (Beltrán, 1997:102)⁵⁶:

Vós lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian:
leda m' and' eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fontes u se banhavan:
leda m' and' eu.
(vv. 1-3 VII, VIII)

⁵⁵ A lectura dos manuscritos (B 721, V 322) revela un segundo verso do refrán *al mare*, que non tivo en conta Nunes (1973, II:142, nº 156) na edición desta cantiga. A parella *al rio*, *al mar* condúcenos á producción de Johan Zorro, concretamente ó íncipit da cantiga 83,5, *Jus' a lo mar e o rio*. Cf. Tavani (*RM*, esquema 37:61), Asensio (1970:45-46, n. 36) e Lorenzo Gradín (1990:211-212, n. 63). Véxase tamén a intervención de F. Magán no Congreso *O Mar das Cantigas*, celebrado na Illa de San Simón en maio de 1998.

⁵⁶ Neste caso, o feito de que as fontes onde as aves bebfan e se bañaban estean secas obedece ó cambio de situación que se opera na segunda parte da composición, de forma que “os elementos da natureza que simbolizan o amor esvaecen con el” (*ibid.*:107). A fonte enmarca case toda a producción de Pero Meogo, sendo o lugar de encontro ó que acode a bebe-lo cervo, mais tamén o lugar onde a rapaza vai lava-los seus cabelos, do mesmo xeito que acontece na cantiga 79,25 de Johan Soarez Coelho. Así mesmo, a presencia das aves da cantiga de Torneol caracteriza a cantiga 38,8 de Fernand' Esquio, única, por outra parte, que mostra como escenario as *rribas do lago*.

6.2.3.1. A natureza como confidente

A obra codaciana destaca polo papel das ondas como interlocutoras da namorada (cantigas I e VII). O mar aparece personificado na figura das ondas, de forma que a natureza se converte en cómplice e confidente da protagonista –do mesmo modo que as irmás e as amigas–, que se dirixe a elas no desalento da espera para preguntarles polo amigo (“Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo”, “Ondas do mar levado, / se vistes meu amado” vv. 1-2 I, II da cantiga I) e a súa tardanza (“se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min”, “se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen min” vv. 2-3 I, II da cantiga VII).

É así como a natureza cobra un protagonismo especial nas cantigas de amigo e non se limita a servir simplemente de pano de fondo, algo que xa comprobamos na cantiga de Meendinho (cf. comentario). De feito, non estamos ante o exordio estacional característico da lírica provenzal, posto que na lírica galego-portuguesa “a natureza nom tem essa clásica funciom introdutória” (Souto Cabo, 1986:388)⁵⁷, senón ante unha natureza ancorada nunha longa tradición simbólica, “fruto, la mayoría de las veces, de una ósmosis entre las creencias profanas y religiosas” (Lorenzo Gradín, 1990:193)⁵⁸. Así, xunto ás connotacións eróticas da auga, desprégase un abano de elementos da natureza que abrangue tanto o rexistro animal (o cervo e as aves)⁵⁹ coma o vexetal (árbores e flores)⁶⁰, para crear un ambiente simbólico cargado de significados relacionados co sentimento amoroso.

⁵⁷ Este artigo ofrece unha análise comparativa e contrastiva da lírica provenzal e a lírica galego-portuguesa tomando como referente o “estudo e classificaçom da descriçom da natureza pondo-a em relaçom com o estado sentimental do poeta” (*ibid.*:386).

⁵⁸ O capítulo quinto resulta de especial interese, pois presenta, ó longo de cinco apartados específicos (a auga, o vento e a brisa, as flores, as árbores e os froitos e, por último, os animais), unha análise minuciosa e detallada do emprego e funcionalidade da natureza na canción de muller.

⁵⁹ Desde o cervo das cantigas de Pero Meogo ata as aves de Fernand' Esquio (38,8) ou da alba de Nuno Fernandez Torneol (106,11), mais tamén o *avuitor* que simboliza o presaxio na fienda sentenciosa (“Avuitor comedest, que adevinhades”) da cantiga 29,1 de Estevan Coelho, ou o orixinal *papagai* que intervén na pastorela 25,128 de Don Denis, ou mesmo o *estorniño do avelanedo* (refrán II) doutra pastorela de Airas Nunez (14,9).

⁶⁰ Pero Meogo fala das *verdes ervas* (134,3 v. 1 I) e dos *verdes prados* (134,3 v. 1 II), así como dos *cervos do monte*. No *monte* agardaba tamén o amigo da protagonista da cantiga 142,7 (v. 3) de Roi Fernandez (cf. comentario Meendinho, apartado 4.2.1.2.). Baixo a *milgranada* (14,4 v. 2 III) ou as *avelaneiras frolidas* ou *granadas* (14,5 e 83,1 vv. 2, 5) bailan as mozas das cantigas de Airas Nunez e Johan Zorro (vid. supra), como a rapaza de Codax na cantiga VI. Mais o *avelanal* tamén enmarca unha cantiga de Nuno Fernandez Torneol (“*E pou sarei so lo avelaal*” 106,18 v. 3) e a pastorela xa citada de Airas Nunez (14,9), cantiga de seguir que recolle no refrán da estrofa III a estrofa inicial e o refrán da cantiga de Torneol. Outra árbore aludida nas cantigas de amigo é o *pino*, en alternancia sinónimica con *ramo*, baixo o cal perde o anel do amigo a namorada chorosa da cantiga 128,3 de Pero Gonçalves de Portocarreiro. Do *pino* son tamén as flores das cantigas 25,2 e 25,4 do rei Don Denis. Este elemento da natureza, as *flores*, singulariza non só a produción do rei portugués, senón tamén a de Pai Gomez Charinho (114,2 e 114,4). Ademais, mesmo poden formar parte do entretemento e a distracción, como ocorre coa pastora de Airas Nunez, que “fazia guirlanda de flores” (14,4 v. 3 III) mentres sospiraba e se queixaba de amores.

Neste ambiente simbólico debe centrarse entón a funcionalidade das ondas como interlocutoras, un dos trazos orixinais das cantigas de Martin Codax. Sen embargo, non se trata dun emprego exclusivo do xograr de Vigo, pois o corpus das cantigas de amigo revela a existencia doutras dúas composicións que presentan como confidentes elementos da natureza.

Nunha delas, unha cantiga de Pero Meogo (134,1), é un animal, o cervo⁶¹, o que fai as veces de interlocutor ou confidente, ó xeito das ondas das cantigas I e VII de Martin Codax:

Ai cervos do monte, víños preguntar:
fois' o meu amigu' e, se alá tardar,
qué farei, velidas?

Ai cervos do monte, vínvolo dizer:
fois' o meu amigu' e querría saber
qué farei, velidas?

Non cabe dúbida de que esta composición coincide tematicamente coas dúas cantigas codacianas, se ben parece establecer unha relación máis estreita coa última cantiga de Codax. Para empezar, tanto a cantiga de Meogo como a última de Martin Codax son cantigas paralelísticas artelladas en dúas cobras de dístico monorrímo e refrán. Desde o punto de vista formal, tamén coinciden, aínda que variando a orde, nas rimas dos dísticos: *-ar* (I), *-er* (II) en Meogo; *-er* (I), *-ar* (II) en Codax. Desde a perspectiva do contido, ademais de estar ante dúas composicións nas que a protagonista se dirixe a un elemento natural (que aparece invocado: “Ai cervos do monte” en Meogo, “Ai ondas” en Codax) para preguntarles pola tardanza do amigo, cómpre sinalar algunas coincidencias léxicas: ben relacionadas coa manifestación expresa da confidencia (“víños preguntar”, “vínvolo dizer” vv. 1 I, II en Pero Meogo; “Ai ondas que eu vin veer”, “Ai ondas que eu vin mirar” vv. 1 I, II da cantiga VII de Martin Codax), ou co desexo de saber novas do amigo (“e querría saber” v. 2 II en Pero Meogo; “se me saberedes dizer”, “se me saberedes contar” vv. 2 I, II na última de Martin Codax), ou ben coa súa tardanza (“se alá tardar” v. 2 I en Pero Meogo; “por que tarda meu amigo sen min” v. 3 na de Martin Codax).

⁶¹ Como ben sinala Lorenzo Gradín (1990:249), este animal, xa identificado co amante na lírica mozárabe, ademais de caracteriza-la producción poética de Pero Meogo, aparece tamén en dúas cantigas de amor: unha de Johan Mendiz de Briteiros (73,3 v. 3 f) e outra de Vidal, judeu d' Elvas (156,1 v. 6 I). Sobre a imaxe do cervo, véxase tamén Asensio (1970:51-52) e Beltrán (1984b).

Na outra composición, de Don Denis (25,2), son invocadas as “flores do verde pino” (v. 1 I) ou as “flores do verde ramo” (v. 1 II) como interlocutoras da protagonista feminina, quen lles pide información do amigo. Neste caso, a diferencia do que acontece nas composicións anteriores, as confidentes interveñen directamente na segunda parte da composición⁶², respostándolle á moza que o amigo está ben e non tardará en regresar:

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquele que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquele que mentiu do que mh a jurado,
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amigo?
E eu bem vos digo que é san' e vivo.
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amado?
E eu bem vos digo que é viv' e sano.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é san' e vivo,
e será vosc' ant' o prazo saido.
Ai Deus, e u é?

E eu bem vos digo que é viv' e sano,
e será vosc' ant' o prazo passado.
Ai Deus, e u é?

⁶² A intervención das flores é tan orixinal e novedosa como a do *papagai* dunha pastorela (25,128) deste mesmo autor. Unha vez máis, un elemento da natureza, neste caso un paxaro, forma parte da paisaxe simbólica que connota o encontro amoroso.

A cantiga de Don Denis enlaza perfectamente coas dúas de Martin Codax (cantigas I e VII) e coa de Pero Meogo (134,1), mostrando unha triple perspectiva da convención natureza-confidente: o mar (as *ondas*), o mundo animal (o *cervo*) e o mundo vexetal (*as flores do verde pino*) participan, interveñen no amor. Unha vez más son clarísimas as concomitancias: á pregunta e interese polo amigo, común ás tres composicións, hai que engadir nesta ocasión a interrogación retórica do refrán (“*Ai Deus, e u é?*”)⁶³, que garda íntima relación non só co refrán da cantiga I de Martin Codax (“*e, ai Deus, se verra cedo!*”), co que coincide mesmo na invocación a Deus, senón tamén coa parte final do refrán de Meendinho (“*E ver[r]Ja?*”). Por outra parte, non pasa inadvertido o emprego do sintagma con transposición *san' e vivo / viv' e sano* (vv. 2 V, VI e 1 VII, VIII), presente na cantiga II de Martin Codax (vv. 2 III, IV e 1 V, VI).

6.2.3.2. *Altas undas que venez suz la mar*

Estes que acabamos de ver son os únicos exemplos do corpus trobadoresco galego-portugués en que a natureza aparece personificada como elemento invocado pola protagonista. Pero ademais existe un texto particular composto en lingua provenzal que non podemos pasar por alto. Trátase dunha canción posta en boca de muller atribuída a Raimbaut de Vaqueiras:

Altas undas que venez suz la mar,
que fay lo vent çay e lay demenar,
de mun amic sabez novas comtar,
qui lay passet? No lo vei retornar!
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora-m dona joi et ad hora dolor!

Oy, aura dulza, qui vens dever lai
un mun amic dorm e sejorn'e jai,
del dolz aleyn un beure m'aporta·y!
La bocha obre, per gran desir qu'en ai.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora-m dona joi et ad hora dolor!

⁶³ Sobre o desaxuste do refrán nas estrofas que recollen a resposta das flores, cf. Beltrán (1997:108). Véxase tamén a nota 20 no comentario de Meendinho.

Mal amar fai vassal d'estran pais,
 car en plor tornan e sos jocs e sos ris.
 Ja nun cudehy mun amic me trays,
 qu'eu li doney ço que d'amor me quis.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora-m dona joi et ad hora dolor!

(Riquer, 1975:843-844, nº 165)

Non deixa de chama-la atención o verso de íncipit, onde o elemento realmente invocado son as ondas do mar, como acontece nas cantigas I e VII de Martin Codax⁶⁴. A comparación destes textos revela que son moitas as concomitancias, e tamén as diverxencias⁶⁵.

Se cadra, é a primeira cobra da composición provenzal a que permite relacioná-las a través de:

- a invocación ás ondas (“Altas undas que venez suz la mar” v. 1; “Ondas do mar de Vigo”, “Ondas do mar levado” vv. 1 I, II da primeira cantiga codaciana; “Ai ondas que eu vin veer”, “Ai ondas que eu vin mirar” vv. 1 I, II da última cantiga de Codax);
- a demanda de novas do amigo (“de mun amic sabez novas comtar” v. 3; “se vistes meu amigo”, “se vistes meu amado” vv. 2 I, II e 1 III, IV da cantiga I; “se me saberedes dizer”, “se me saberedes contar” vv. 2 I, II da cantiga VII);
- a preocupación polo amigo ausente e o desexo do seu pronto retorno (“qui lay passet? No lo vei retornar!” v. 4; “e, ai Deus, se verra cedo!” v. 3 da cantiga I; “por que tarda meu amigo sen min” v. 3 da cantiga VII);
- ou mesmo a invocación a Deus (“Et oy Deu, d'amor!” v. 5; “e, ai Deus, se verra cedo!” v. 3 da primeira cantiga).

O texto occitano, sen embargo, introduce no seu segundo verso un elemento diferente, o vento⁶⁶ –ausente en Martin Codax–, que se presenta como “principio dinámico que hace que las olas, carentes de energía en sí mismas, puedan ir de un sitio a

⁶⁴ Sen dúbida, é significativa tamén a presencia do mar e das ondas –a pesar de non seren invocadas na cantiga 143,14 de Roi Fernandiz e na composición de Meendinho, que curiosamente ofrece, tanto en B como en V, a lectura *undas* no v. 1 IV.

⁶⁵ Horrent (1971:305-313), tras un detido comentario da composición provenzal, establece as semeillanzas e diferencias entre este texto e os de Martin Codax.

⁶⁶ Esta composición representa, como indica Lorenzo Gradiñ (1990:220), a primeira referencia ó vento (v. 2 I) na tradición da canción de muller. Na lírica galego-portuguesa atopamos unha cantiga de Don Denis (25,43) –que garda relación coa cantiga 134,5 de Pero Meogo (vid. supra nota 53)–, na que o amigo se identifica co vento, un vento que “como fuerza activa, simboliza al principio masculino fecundador” (*ibid.*:221) e, segundo ela, coa súa força e violencia xoga coa intimidade (as *camisas / delgadas*) da moza dionisina (“o vento lh' as desvia”, “o vento lh' as levava” vv. 3 III, IV e 1 V, VI), provocando o seu enfado (“meteu-s' alva em ira”, “meteu-s' alva em sanha” vv. 3 V, VI). Tamén atopámolo emprego simbólico

otro y hayan visto al amigo desde sus crestas” (Lorenzo Gradín, 1990:221); de aí a invocación indirecta ó vento, que move as ondas “çay e lay”, do mesmo xeito que o amor “*Ad hora-m dona joi et ad hora dolor!*”. Unha vez máis, a natureza alíase cos sentimentos e así “la inestabilidad de las olas, del mar y del viento refleja la incertidumbre en el retorno del amigo” (*ibid.*), o movemento das ondas que veñen e van simboliza “l’image de l’illusion et de la désillusion” (Horrent, 1971:311), en perfeita sintonía coa funcionalidade do mar na cantiga de Meendinho (cf. comentario).

Mais este vento muda en *aura dulza*, invocada na segunda estrofa da composición provenzal. Esa brisa procedente do lugar onde está o amigo identifícarse co alento do amado, de forma que a sensualidade implícita nas ondas confidentes e mensaxeiras faise explícita na imaxe da boca aberta da amiga desexosa do alento do amado. En palabras de Flores (1997:89-91), “en ningún caso desaparece a connotación erótica das ondas do mar, pois na *cançó d’amic* provenzal despois dos elementos comunes [...] lese, na segunda estrofa, algo moi máis erótico, simbolizado polo *aire del país del amado*: a amiga respira o *aura* que vén de alí e, ebria de voluptuosidade, abre a boca para aspirar o alento do seu amigo *per gran desir qu’en ai*”.

Sen dúbida, tal e como opina D’Heur (1972:77), o principal encanto e a orixinalidade desta composición reside na “invocation aux éléments naturels”, unha dobre invocación que une e separa a tradición d’oc e a galego-portuguesa. Por unha banda, a confidencia coas ondas do mar representa o vínculo entre a primeira estrofa provenzal e as dúas composicións de Martin Codax. Pola outra, a diferencia vén determinada pola invocación á *aura dulza* procedente do lugar onde se atopa o ser amado, motivo arraigado na tradición d’oc e d’oil⁶⁷.

do vento, unido a outros elementos de carácter erótico –como os cabelos–, na lírica castelá de tipo popular dos séculos XVI e XVII. Cf. Beltrán (1984a) e (1984b:27-28) e (1984c). Non obstante, o vento, aínda que carente deste simbolismo, está presente na tensió bilingüe de carácter escatolóxico que mantéñen Alfonso X e Arnaldo, a quem o rei concede o título de “Almiral Sison” polas súas artes para a navegación (“c’ a totas las na[u]s que la son / eu les farai tal vent de me, / c’ or la van totas a ban[don]”, 21,1 vv. 6-8 I) e na cantiga de amigo de Pai Gomez Charinho que nos mostra a alegria (“muy ben é a min, ca (ia) non andarey / triste por vento que veia fazer”, 114,7 vv. 1-2 II) dunha rapaza que acaba de enterarse de “que non / é meu amig’ almirante do mar” (vv. 1-2 I). Ademais, o vento está relacionado cunha estación do ano no escarnio de Pero da Ponte contra Marinha Crespo (“Eno abril, quando gran vento faz”, 120,21 v. 1 III) ou ben representa o cambio que xamais experimentará o corazón de quen ama (“mudan-s’ os ventos e tod’ outra ren, / mais non se pod’ o corazón mudar / *do meu amigo de mi querer ben*”, 63,74 vv. 4-6 III).

⁶⁷ Precisamente D’Heur (1972:78-93) realiza un estudio do motivo nestas dúas tradicións, concluíndo que se manifesta tanto na cansó de amor coma no que el denomina “lyrique dramatique”, existindo ademais interferencias entre ámbalas dúas. A cansó está representada polos “cantos de exilio” de doux trobadores da segunda xeración, *Can la frej’ aura venta* de Bernart de Ventadorn, e *Ab l’alen tir vas me l’aire* de Peire Vidal, nas que o vento funciona como elemento de unión entre os namorados separados na distancia. Pola súa banda, la “lyrique dramatique” caracterízase polo desenvolvemento do motivo en forma de invocación, en composicións que pertencen principalmente ó xénero da canción de cruzada. Ademais da canción de Muller atribuída a Raimbaut de Vaqueiras, conservada nun manuscrito catalán do século XIV, son os seus expoñentes: a) o íncipit (*Vein, aura douza que vens d’outra la mar*) dunha composición occitana perdida e anónima –datada probablemente no século XII– recollido nun misterio provenzal do

Sen embargo, as semellanzas existentes entre o texto occitano e as cantigas codacianas suxiren un problema de difícil solución. Se é certa a atribución a Raimbaut de Vaqueiras⁶⁸, a composición podería datarse entre finais do século XII e principios do século XIII. Isto indicaría que, desde un punto de vista cronolóxico, Martin Codax tomaría o motivo da invocación ás ondas da lírica provenzal. Sen embargo, o criterio literario levaríanos a pensar que a influencia aconteceu en sentido inverso, pois, mentres *Altas undas* “n'a cependant pas son pareil en pays d'oc” (Horrent, 1971:313), son características da lírica galego-portuguesa tanto as composicións nas que a natureza adquire unha funcionalidade simbólica como aqueloutras que xiran arredor do motivo do mar. De todas formas, aínda que a cronoloxía non permita considerar que a influencia chegou a Provenza desde Galicia, non podemos descarta-la realidade apuntada por Horrent (*ibid.*:310, n. 16): “Mais Martim Codax a pu avoir des prédecesseurs”.

As posibles explicacións postulan desde a existencia deste motivo na poesía mediolatina, fonte común entón da lírica d'oc e da galego-portuguesa, ata a simple coincidencia⁶⁹, pasando pola hipótese de “que ambos poemas recojan un tópico difundido en la Romania” (Asensio, 1970:54). Pero baixo todas elas latela o problema da datación das orixes da nosa lírica e a cuestión do carácter tradicional, popular e xenuíño da cantiga de amigo galego-portuguesa.

século XIV, o *Jeu de sainte Agnès*; b) a quinta cobra da alba anónima occitana *En un vergier sozt fuella d'albespi*; c) unha pasaxe do *Charroi de Nîmes* e outra da *Prise d'Orange*, dous cantares de xesta d'oïl; d) unha canción de cruzada en lingua d'oïl, *Chanterai por mon corage*, de Guiot de Dijon, que adapta na súa cuarta cobra a primeira da cansó de Bernart de Ventadorn.

⁶⁸ Non hai acordo por parte da crítica á hora de aceptar esta atribución. E non faltan razóns. Para empezar, a peza en cuestión e unha alba son unicamente transmitidas polo cancionero Sg, copiado en Cataluña no século XIV. Ámbalas dúas ocupan, respectivamente, o último e penúltimo lugar dunha serie de vinteunha composicións atribuídas polo copista ó trobador provenzal Raimbaut de Vaqueiras. Tres son as razóns que expón D'Heur (1972:71-73) para rexeitar esta atribución: a) estraña a existencia de dous *única* cando a produción deste trobador foi amplamente transmitida; b) trátase dun manuscrito pouco digno de confianza porque, da serie de vinteunha composicións, sete son de atribución errónea, empezando pola primeira; ademais, o habitual na transmisión manuscrita é que as composicións que abren e pechan unha serie atribuída a un mesmo autor sexan de atribución incerta, de forma que o erro da primeira composición podería repetirse na última; c) o carácter da obra conservada de Raimbaut de Vaqueiras, que, a pesar de ser de contido moi variado, representa “une poésie hautement intellectualisée” (*ibid.*:73), onde distorsionarían unha alba e unha canción de muller tan simples desde o punto de vista formal. Pola súa banda, Horrent (1971:313-316) considera que non é tan insensata a atribución do copista se se ten en conta a variedade e singularidade da obra do trobador, o seu innegable interese por outras liricas románicas, á vista do descordo plurilingüe (no que emprega a lingua italiana, a francesa e o propio galego-portugués), e a súa sensibilidade. Ámbolos dous negan incluso a posibilidade de que, como opinan algúns críticos, o autor sexa de orixe catalana, pois, por unha parte, a presencia de catalanismos pode obedecer á man do copista (D'Heur, *ibid.*) e, pola outra, é innegable o convencemento co que o compilador insiste na atribución provenzal, cando o cancionero tamén recolle a produción de autores cataláns coma Cerverí de Girona, a quem podería ser facilmente atribuible esta composición (Horrent, *ibid.*:316).

⁶⁹ D'Heur (1972:97-104) expón no último apartado do seu traballo (“Place de la pièce [O]j, *altas undas* dans la lyrique occitane et ses relations avec la lyrique galicienne-portugaise”) as diferentes conclusións da crítica acerca dos problemas de filiación da composición provenzal e as dúas cantigas codacianas.

6.2.4. O mar nas cantigas. Mariñas e barcarolas

A presencia e o valor do mar nas cantigas de Martin Codax trae a colación o estudio das chamadas *mariñas* ou *barcarolas*, definidas por Alvar (1993a:78) como “uma variedade da cantiga de amigo em que o mar, e por extensão um rio (frequente sinónimo combinatório de mar), constituem o elemento essencial, pois são a causa da separação e o meio para o reencontro dos apaixonados: a presenza das ondas, ou de barcos que chegam, é só mais uma achega ao conjunto”.

Son varios os problemas suscitados por este grupo de composicións. Para empezar, as reflexións da crítica non coinciden na súa clasificación xenérica. Así, Quint (1998:1322) apunta que o mar “não é o cenário mais frequentemente evocado. Por isso, parece pouco justificado considerar as “marinhas” como um “sub-género” das cantigas de amigo. Aliás, embora seja nas cantigas de amigo que o motivo encontra um terreno de predilección, deve-se notar que aparece também em outros géneros”. Lorenzo Gradín (1990:44) relaciona este escenario co da ermida, rexeitando a consideración de que as *mariñas* ou *barcarolas* e as *cantigas de santuario* constitúan subxéneros da cantiga de amigo, posto que, segundo ela, “estas cantigas son simples realizaciones del género con una localización topográfica particular, que, si bien merece la pena resaltar por su originalidad dentro del lirismo romance, es un motivo marginal del texto”. Pola contra, Brea (1998b:18) e (1998c:31) defende que tanto as *mariñas* coma as *cantigas de santuario* constitúen “dúas das modalidades xenéricas consideradas más xenuínas e más “galegas” (polo menos na súa orixe, porque puideron acabar converténdose nunha especie de moda que se propagou por toda a Península, tanto no reino de Portugal coma no de Castela, e chegar a traspasar los Pirineos)”, o que xustificaría, segundo esta estudiosa, a relación entre *Altas undas* e a primeira e última cantiga de Martin Codax.

Un aspecto que dificulta estas consideracións é a carencia de base teórica, fronte ó que acontece con aqueles xéneros contemplados na *Arte de trobar* fragmentaria que precede a B. Por iso, “las clasificaciones en albas, cantigas de romería y cantigas marineras obedecen a la intervención de los críticos, que etiquetaron los poemas basándose fundamentalmente en criterios de contenido” (Lorenzo Gradín, ibid.:45).

Sen embargo, a pesar de que debemos admitir con Quint (ibid.) que a presencia do mar non é moi recorrente nin exclusiva das cantigas de amigo, non nos cabe a menor dúbida de que é neste xénero onde este escenario cobra un papel tan singular e significativo que non estraña que este grupo de composicións mereza unha atención á parte⁷⁰; en calquera caso, “la relativamente escasa frecuencia de apariciones queda compensada de sobras por el enorme atractivo que presentan” (Brea, 1996:144).

⁷⁰ Recentemente, no Congreso *O Mar das Cantigas*, celebrado o pasado mes de maio na illa de San Simón, M. Brea (no prelo) participou cun relatorio que precisamente trataba todos este aspectos.

Un repaso polo corpus permitirá analiza-lo valor do mar nas cantigas galego-portuguesas para individualiza-la súa funcionalidade nas cantigas de amigo.

É, sen dúbida, no xénero amoroso, áinda que non unicamente, onde o *mar* adquire toda a súa força simbólica e maior dramaticidade. Frente ó mar das cantigas de escarnio, un mar inmenso e poderoso, espacio concreto da viaxe⁷¹, o mar das cantigas de amigo transfrmase en vía de comunicación e encontro, ademais de simboliza-la separación, ó tempo que se deseña nun decorado perfilado polas connotacións (vid. infra); pola súa banda, o mar das cantigas de amor enlaza á perfección os valores de escarnio e de amigo.

Seguramente sirva como mellor nexo de unión o propio Pai Gomez Charinho, que cultivou os tres principais xéneros galego-portugueses e deixou en cada un deles a pegada característica deste motivo. Este trobador plasma en dúas cantigas o universo amoroso desde a perspectiva masculina, tanto para manifesta-la intensidade do seu sentimento (“*mar, nen terra, nen prazer, nen pesar, / nen ben, nen mal non ma poden quitar / do coração*”, 114,25 vv. 5-6) como para identificar na paronomasia *coita d’ amor / coita do mar* a falta de correspondencia amorosa co mar (“*coita d’ amor me faz escaecer / a muy gran coita do mar e têer*”, 114,17 vv. 5-6)⁷².

Sen embargo, son outras dúas cantigas de amor, unha de Roi Fernandiz (143,14) e outra de Johan Zorro (83,4), as que nos van achegando pouco a pouco ó mar das

⁷¹ O mar das cantigas de escarnio é un mar real e concreto, a propia realidade física. Aparece como tal nunha serie de escarnios persoais relacionados co ciclo de Ultramar (cf. Pérez / Rodríguez, 1994): Gonçal' Eanes do Vinhal (60,11), Pedr' Amigo de Sevilha (116,31) e Pero Gomez Barroso (127,7) ridiculizan a falsa peregrinación de Pero d' Ambroa a Terra Santa; Martin Soarez (97,28) e Estevan da Guarda (30,2) fan o propio con Soeir' Eanes e Álvar Rodríguez, respectivamente. Fóra deste ciclo de Ultramar, aparece tamén na tensó (21,1) de Alfonso X e Don Arnaldo (probablemente se trate do trobador provenzal Arnaut Catalan). O mesmo rei voltará a emprega-lo termo no seu coñecido “canto de desacougo” (18,26), unha composición que, xunto coa de Meendinho, “ilustram perfeitamente a ambivaléncia do mar na lírica dos *Cancioneiros galego-portugueses*” (Quint, 1998:1327); nesta ocasión, establécese unha clara oposición entre “a vida do cavaleiro e a vida do marinheiro mercador” (*ibid.*), de maneira que o mar representa a evasión, a fuxida dos problemas desa terra pragada de “alacrães”. O resto das aparicións circunscrbese ás modalidades das cantigas encomiásticas e os prantos: Pero da Ponte dirixe unha composición de cada un deses subxéneros ó rei Don Fernando, o encomio ó “bon Rey que conquis / terra de mourus ben de mar a mar” (120,30 vv. 6-7 I), e o pranto por “que tanto ben no mundo fez, / e que conquis de mar a mar!” (120,41 vv. 6-7 I). Finalmente, Pai Gomez Charinho, que presenta abundantes referencias ó mar nas súas composicións, dado o seu cargo de Almirante do Mar, compuxo unha cantiga encomiástica na que compara o poder e o comportamento do rei Sancho IV con este elemento da natureza (114,6; cf., sen embargo, Brea (1996:150), para quien “es posible que no se pueda hablar sin más de una intención satírica para esta cantiga, pero tampoco parece que pueda ser considerada una alabanza en sentido estricto”).

⁷² Ámbalas dúas composicións aparecen analizadas por Brea (1996:147-148), que relaciona a oposición *mar (prazer, ben) / terra (pesar, mal)* en 114,25 coa cantiga 18,26 de Alfonso X (vid. supra). Cf. comentario Meendinho, nota 35.

cantigas de amigo. A primeira reflicte a “perspectiva do amigo ausente no mar” (Reckert / Macedo, 1996:148) que añora nas ondas o amor da súa dona (vv. 3-4) e non deixa de maldicir no refrán ese *mare* que o separa dela:

Quand' eu vejo las ondas
e las muyt' altas ribas,
logo mi veen ondas
al cor, pola velyda:
maldito se[j]a 'l mare
que mi faz tanto male!

Nunca ve[j]o las ondas
nen as altas debrocas
que mi non venham ondas
al cor, pola fremosa:
maldito se[j]a 'l mare
[que mi faz tanto male!].

Se eu vejo las ondas
e vejo las costeyras,
logo mi veen ondas
al cor, pola ben feyta:
maldito se[j]a 'l mare
[que mi faz tanto male!]

A cantiga de Johan Zorro transmite a individualidade poética dun autor que decora toda a súa produción de ambiente mariño co mesmo motivo, o das barcas no mar portugués:

En Lixboa sôbre lo mar
barcas novas mandey lavrar,
ay mya senhor velida!

En Lixboa sôbre lo lez
barcas novas mandey fazer,
ay mya senhor velida!
(83,4 1-3 I, II)

Trátase dunha composición de grande orixinalidade. De feito, é a súa única cantiga de amor, distinta das de amigo non pola forma⁷³, senón principalmente polo apóstrofe recollido no refrán (“*ay mya senhor velida!*”), que ademais de constituí-la marca formal de xénero, está en boca do mesmo *rey* aludido noutras cantigas do seu cancioneiro⁷⁴.

Pinceladas como estas resaltan as cores do mar das cantigas de amigo: as ondas e a separación, as bárcas e a toponimia.

A aparición do mar nas cantigas de amigo (“nas ribeiras do mar” v. 3 II da cantiga II de Johan de Cangas), combinada ou non coa precisión toponímica ou coa presencia dunha ermida (“San Momede do Mar” v. 1 III da cantiga III de Johan de Cangas, ou “San Clemenço do mar”, 110,4 v. 1 I), perfílase como escenario do encontro amoroso.

O mar tamén se presenta como “elemento que se interpone entre los enamorados” (Beltrán, 1984b:17), sendo ó mesmo tempo “a causa da separação e o meio para o reencontro dos apaixonados” (Alvar, 1993a:78). Así, o mar representa a separación do amigo que marcha a servir a El-Rei:

Polo meu [mui gran] mal filhou el-rei
de mar a mar, assi Deus mi perdon,
ca levou sigo o meu coraçon
e quanto ben oj[e] eu no mund' ei
(86,9 vv. 1-4 I)

Do mar regresa o amigo dunha cantiga de Pai Gomez Charinho (“*Sobre mar vén quen frores d' amor ten*”, 114,2 v. 4)⁷⁵, que ela espera ansiosamente e para quen pide a protección de “Santiago, padrón sabido”. No caso da cantiga de Nuno Porco (108,1), a amiga acode a encontrarse co namorado para preguntarlle se quere ir vivir con ela e manifestando abertamente os seus sentimientos no refrán⁷⁶:

⁷³ Así, xunto á 15,1 de Airas Paez, son as únicas cantigas de amor artelladas segundo o procedemento do leixa-prén, característico das cantigas de amigo. Cf. nota ós vv. 7-8 e 10-11 da cantiga III de Martin Codax.

⁷⁴ “El-rey de Portugale / bárcas mandou lavrare”, “El-rey portugueese / bárcas mandou fazere”, 83,3 vv. 1-2 I, II; “U el-rey arma navio” / “U el-rey arma o barco”, 83,5 vv. 3 I, 1 III e 3 II, 1 IV; “Met' el-rey bárcas no río forte” / “Met' el rei bárcas na Estremadura”, 83,6 vv. 1 I, II.

⁷⁵ A presencia das “frores” nas cantigas de Pai Gomez Charinho (114,2 e 114,4) obedece tanto á intencionalidade poética como autobiográfica, pois “parecen cumplir una doble función: actuar como metáfora del amigo, y aun del amor, y recordar el escudo familiar del Almirante, en el que figuraban cinco flores de lis” (Brea, 1996:146). Cf. Asensio (1970:41).

⁷⁶ Refrán moi significativo que podemos relacionar, sen lugar a dúbidas, co da cantiga IV de Martin Codax (“E vou namorada!”), e mesmo co da VI (“Amor ei!”). Cf. nota ó v. 3 da cantiga VI.

Irei a lo mar vee-lo meu amigo;
pregunta-lo ei se querrá viver migo:
e vou-m' eu namorada.

Irei a lo mar vee-lo meu amado;
pregunta-lo ei se fará meu mandado:
e vou-m' eu namorada.
(108,1 vv. 1-3 I, II)

Alegria similar é a que invade á rapaza doutra cantiga de Pai Gomez Charinho (114,7) cando se entera de que o seu amigo xa non é almirante do mar, situación que agradece ó rei (“*o que do mar meu amigo sacou / sáqueo Deus de coitas qu' afogou*” vv. 5-6), pois librouna das súas preocupacións (“ca (ia) non andarey / triste por vento que veia fazer, / nen por tormenta non ei de perder / o sono” vv. 1-4 II)⁷⁷. Non faltan cantigas coma esta que advirtan dos perigos do mar: as *ondas do alto mar* (v. 1 IV) que cercaban a protagonista da cantiga de Meendinho (cf. comentario), o *mar salido / levado* das cantigas I, III e V de Martin Codax (cf. comentario e Glosario, s. v. “mar”).

A pesar da diversidade de matices que ofrece o mar nas cantigas de amigo⁷⁸, é indiscutible que a maior particularidade deste grupo de composicións radica na combinación do motivo do mar cunha serie de elementos afíns que, ademais de favorecer la ambientación, singularizan o entramado poético de cada autor. Trataremos de analizar cáles son e cómo se manifestan esas posibilidades combinatorias:

a) *O mar e as ondas*

Xunto ó mar xorde, como xa vimos, o protagonismo das ondas na produción de Martin Codax e Meendinho⁷⁹. As ondas codacianas do mar de Vigo invitan á con-

⁷⁷ Segundo Brea (1996:146), esta cantiga “admité asimismo una interpretación más sutil, de un muy fino escarnio”.

⁷⁸ Esta variedade vai desde a mera ambientación paisaxística da cantiga 60,13 de Gonçal' Eanes de Vinhal ata a simbólica imaxe do cervo que vai *morrer al mar* (v. 1 III) da cantiga 134,9 de Pero Meogo. Frente á cantiga 143,14 de Roi Fernandiz (vid. supra), onde a contemplación das ondas é a causa de que se reavive a paixón amorosa, na composición de Vinhal a *coita* aumenta a medida que a amiga se fixa no lugar “onde soya a bafordar” (v. 2 I) o amigo e na *cinta* que el lle deu. A presencia do mar na cantiga de Meogo resulta moi orixinal no corpus trobadoreSCO da nosa lírica; segundo Lorenzo Gradvn (1990:251), “la imagen del ciervo herido que busca refrigerio en las aguas es una imagen tradicional, que casi con seguridad, procede de la Biblia”.

⁷⁹ Como xa se comentou, as ondas aparecen tamén na cantiga de amor (143,14) de Roi Fernandiz (vid. supra), onde se identifican coa lembranza do amor, pois a súa visión inunda de paixón amorosa o corazón do trovador.

templación mariña na espera do amigo (“*E miraremos las ondas!*” v. 3 da cantiga III de Martin Codax), mais tamén a mergullarse nelas nun contexto cargado de erotismo (“*E bannarnos emos nas ondas*” v. 3 da cantiga V); chegan a ser personificadas (cantigas I e VII) para converterse nas confidentes que a amiga precisa co fin de saber “*por que tarda meu amigo sen min*” (v. 3 da cantiga VII)⁸⁰. A intimidade e sensualidade das ondas de Martin Codax trócanse en angustia e temor cando as *ondas do alto mar* (v. 1 IV) cercan a namorada da cantiga de Meendinho (cf. comentario), que non ten forma de escapar delas (“non ei [i] barqueiro nen sei remar” / “Non ei i barqueiro nen remador” vv. 2 IV, 1 V).

b) O mar e as barcas

O *barqueiro* de Meendinho, único na nosa lírica profana, abre o horizonte mariño a novas compañeiras: as barcas, “sinais que revelam as esperanças da amada” (Quint, 1998:1323), pois nelas regresa o namorado. A espera polo amigo da cantiga de Meendinho (“*Eu atendendo meu amig'!*” v. 3) transfórmase en espera polas barcas, como sucede nunha cantiga de Nuno Fernandez Torneol (106,22) na que a rapaza foi *aguardar / atender* (vv. 2 III, IV e 1 V, VI) “as barcas eno mar” / “as barcas eno ler” (vv. 2 I, II e 1 III, IV)⁸¹ e, como en Meendinho, morre de amor (“*e moiro-me d' amor*” v. 3) pola ausencia do amigo. A nai da moza dunha composición de Juião Bolseiro (85,19) ve “as barcas novas viir pelo mar” (v. 2 I), mentres en Johan Zorro (83,3) atopámo-las barcas que “mandou lavrare” / “que mandou fazere” o rei de Portugal para “e no mar as deytare” / “e no mar as metere” (vv. 2 III, IV). Noutra cantiga deste mesmo autor (83,5)⁸² funcionan como sinónimos, dun lado, *barco* e *navío*, e doutro *mar, rio* e *alto*, do que se deduce que o río “não é mais que uma extensão do mar” (*ibid.*).

c) As barcas e o río

O emprego deste “frequente sinónimo combinatório de mar” (Alvar, 1993a:78) é característico da produción de Johan Zorro. Gracias ás alusións toponímicas presentes nalgunhas das súas cantigas (*Portugale ou portugueese* 83,3 vv. 1 I, II⁸³; *Lixboa* 83,4 v. 1 I; *Estremadura* 83,6 v. 1 II), “podemos considerar que, [...], o río por onde entram as barcas que a dona virgo olha e aguarda desde a ribeira [...] é o Tejo,

⁸⁰ Nesta cantiga desaparece a presencia directa de *mar*, que cede todo o protagonismo ás ondas.

⁸¹ Xa apuntámo-la variación sinonímica *mar / lez* na cantiga de amor de Johan Zorro (83,4).

⁸² O refrán intercalar desta composición (“*eu namorada irey, / [...] / Amores, convusco m' irey*”) lembra o das cantigas IV e VI de Martin Codax (cf. nota 23).

⁸³ Cf. comentario de Meendinho, nota 23.

o rio de Lisboa" (Quint, 1998:1323; cf. Tavani, 1991:149), polo que non nos estraña que mar e río se fundan na desembocadura. Neste marco quedan contextualizadas as barcas que mete o rei *no rio forte* (83,6 v. 1 I) ou o *barco / navío* que ve *remar*⁸⁴ a namorada da cantiga 83,10. Do mesmo modo, a "ribeyra do río" / "ribeyra do alto" (83,8 e 83,10 vv. 1 I, II) representan, como a ribeira do mar, o lugar ideal para o encontro amoroso, que mesmo incita ó canto da rapaza da cantiga 83,8:

Pela ribeyra do río
cantando ia la dona-virgo
d' amor:
"Venhan nas barcas polo río
a sabor"

Pela ribeyra do alto
cantando ia la dona-d' algo
d' amor:
"Venhan nas barcas polo río
a sabor"

lembrándono-la pastora de Airas Nunez (14,9)⁸⁵; non estraña, pois, que noutra cantiga deste mesmo autor a moza afirme "*e sabor ey da ribeyra*" (83,10 v. 3).

Por outra banda, nunha cantiga do mesmo Johan Zorro (83,9)⁸⁶ abonda unicamente a mención da "ribeyra do río salido" / "ribeyra do río levado" (vv. 1 I, II) para ambienta-lo xogo dos namorados suxerido polo emprego do verbo "trebelhar" ("trebelhey, madre, con meu amigo" / "trebelhey, madre, co meu amado" vv. 2 I, II). As mesmas connotacións eróticas atopamos na cantiga 29,2 de Estevan Coelho (vid. supra e cf. nota 53) cando a moza reitera no refrán "*eu al río me vou banhar, / al mare*", que nos recorda a invitación que a protagonista da cantiga V de Martin Codax

⁸⁴ Termo tamén empregado por Meendinho (cf. comentario, Glosario e rimario).

⁸⁵ "A composición insírese dentro da modalidade da cantiga de seguir ó recoller na estr. III un refrán de Nuno Fernandez Torneol (nº 106,18) e no primeiro refrán da estr. IV un da cantiga 83,8 de Johan Zorro" (*LPGP*:123, n. 30). Ademais, esta composición presenta na estrofa I dous trazos que nos permiten relacionala coa cantiga IV de Martin Codax: dun lado, tanto a *pastor* como a rapaza de Codax están soas ("e a pastor estaba senlleira", 14,9 v. 3 I; *senneira* nos vv. 2 I, II e 1 III, IV da cantiga IV de Martin Codax); e ámbalas díus exclaman que os seus ollos chorran ("*jchoran ollos d' amor!*", 14,9 v. 8 I; "ergas meus ollos que choran migo!" / "ergas meus ollos que choran ambos!" vv. 2 V, VI da cantiga IV de Martin Codax).

⁸⁶ Nesta composición, de só dous cobras, hai que reseña-las concomitancias que a ligan á producción codaciana: dun lado, a utilización sinonímica de *salido / levado*, neste caso aplicado a río, como na cantiga III de Martin Codax (as cantigas I e V combinan *mar de Vigo / levado*); ademais, o primeiro verso do refrán ("*amor ey migo*") recorda o da penúltima cantiga codaciana.

fai a quien está namorada coma ela (“*E bannarnos emos nas ondas*” v. 3). Semellante contexto de “intimidad amorosa de los sexos” (Asensio, 1970:47) está implícito nas augas do río enturbiadas polo cervo de Pero Meogo (134,2)⁸⁷.

Así mesmo, a presencia das barcas é suficiente en dúas composicións: a 85,14 de Juíao Bolseiro e a 114,4 de Pai Gomez Charinho. Na primeira delas a moza agarda xunto á súa nai⁸⁸ a chegada das *barcas novas* que traen o amigo. A cantiga de Charinho é a única que mostra cómo a namorada despede o *barco / navío* en que marcha o amigo “pera chegar ao ferido” / “pera chegar ao fossado” (vv. 2 III, IV e 1 V, VI)⁸⁹.

Deste modo, xunto ó problema de delimitación do corpus das cantigas que recollen o motivo do mar, xorde tamén a cuestión práctica da denominación desta modalidade da cantiga de amigo (cf. Introducción). A identificación que fan certos críticos de *mariña* con *barcarola* non responde á realidade textual, pois non son nomenclaturas equivalentes. En principio, cabería denominar *barcarolas* aquellas cantigas caracterizadas pola presencia das barcas. Mais as barcas non aparecen en tódalas cantigas mariñeiras, e en dúas ocasións (vid. supra) é suficiente a súa mención, prescindindo do mar coma motivo. Pola súa banda, o termo *mariña* é moito más amplio, encerra máis significados que o da chegada ou saída das barcas e, como acabamos de comprobar, ás veces desbórdase noutras augas que non son especificamente mariñas⁹⁰. Brea (1998c:31-32) advirte a falsa identificación dos termos:

O termo *mariña* fai referencia a aquellas cantigas nas que o mar desempeña un papel protagonista, sexa como elemento de separación entre os amantes ou como signo de esperanza no retorno do amado. Ás veces, esta variedade da cantiga de amigo recibe tamén o nome de *barcarola*, en atención a que o medio de transporte utilizado para a partida ou o regreso son os navíos, polo que incluso pode deixar de mencionarse expresamente o mar, bastando como referente a presencia das barcas. A denominación de *barcarola* pode se-la más axeitada para un grupo de cantigas de Johán Zorro, e algunha de Juíao Bolseiro, pero non pode substituír a *mariña* naqueles casos en que os barcos nin aparecen no cadro nin tan sequera son suxeridos como adorno do

⁸⁷ O refrán desta composición (“*Os amores ei!*”) enlaza directamente non só coa cantiga VI de Martin Codax (“*Amor ei!*”), senón tamén cun verso do refrán da cantiga 83,9 de Johan Zorro (“*amor ey migo / que non ouvesse! / fiz por amigo / que non fezesse!*” vv. 3-6), que utiliza a expresión sintética das outras composicións para desenvolvela de forma negativa. Vid. supra, nota 82.

⁸⁸ Cf. comentario a Meendinho, nota 18.

⁸⁹ De novo, podemos relacionar esta cantiga co resto do corpus analizado. Por unha parte, o emprego dos sinónimos *barco / navío* está localizado en dúas composicións de Johan Zorro, a 83,5 e a 83,10. Por outra, o autoeloxio da rapaza (*corpo velido / loado* vv. 2 V, VI) enlaza coa cantiga VI de Martin Codax (*corpo velido* vv. 2 I, 1 III e *corpo delgado* vv. 2 II, 1 IV). Cf. ademais a nota 17.

⁹⁰ É o que sucede nas cantigas de Johan Zorro, onde o mar se confunde poeticamente co *rio* (vid. supra), ou na cantiga 38,8 da Fernand' Esquio, única do noso corpus que aparece ambientada *nas rribas do lago* (v. 2 I). Cf. nota 56.

mesmo, porque a función do mar é moi diferente. [...] Pero hai, sobre todo, un tipo particular de *mariña* que nunca podería ser designado *barcarola*: aquel en que o mar exerce un poder fertilizante por medio das ondas.

Se candra, e para non rexeitar ningunha das dúas designacións, cabería falar de *mariñas* e *barcarolas*, indicando así, dun lado, que non estamos ante termos equivalentes, e doutro, que podemos singularizar dentro das *mariñas* un grupo de composicións caracterizadas ademais pola presencia das barcas.

O mar, igual que outros elementos da natureza, adquire unha función poética e simbólica nun corpus de cantigas de amigo de autores coma Johan Zorro, Juião Bolseiro, Nuno Fernandez Torneol, Airas Nunez, Meendinho, Martin Codax, Nuno Porco, Pero Meogo..., relacionados entre si por unha clara intertextualidade que pode servir como punto de partida para a análise dese hipotético *Cancioneiro de Xográres Galegos* (cf. capítulo 3). Desde logo, o éxito deste tipo de composicións ponse de manifesto desde o texto provenzal *Altas undas* atribuído a Raimbaut de Vaqueiras, ata a produción do propio rei Don Denis, que converte en flores as ondas confidentes.

O que non ofrece ningunha dúbida é que o mar envolve, en maior ou menor medida, a produción poética dos autores en estudio. As riveiras do mar contextualizan o encontro amoroso na ermida de San Momede do Mar nas cantigas de Johan de Cangas. As ondas do *alto mar* que cercan a ermida de San Simón ameazan a espera e o amor da rapaza da cantiga de Meendinho. E as ondas do *mar salido* ou *levado*, as ondas do mar de Vigo cantadas por Martin Codax, intiman coa amiga na confidencia, no baño e na contemplación.

Onadas domar de uigo
se uistes meu amigo. E ay
dias se acena cedo.

Nandas do mar leuado.
se uistes meu amado.
E ay deo se uem cedo.

Se uistes meu amigo.
o por que en sospiro.
E ay deo se uem cedo.
e uistes meu amado.
por que ei ign cordado.
E ay deo se uem cedo.

Manadas comigo ca uen meu
amigo. E ueni madre a uigo.
emig ei mandado.
ca uen meu amado.
E ueni madre a uigo.

Ca uen meu amigo.
e uen san e uiuo.
E ueni madre a uigo.

Ca uen meu amado.
e uen sua e sano.
E ueni madre a uigo.

Ca uen san e uiuo.
e del rei amigo.
E ueni madre a uigo.

Ca uen uiuo e f. no.
e del rei priuado.
E ueni madre a uigo.

Aia vrgie de u.
comigo. ala vrgie de u.

Mia irmana fielosa tristes de grito.
ala vrgie de uijo e o mar leuado.
Emuiremos las ondas.

Ala vrgie de uijo e o mar leuado.
e uaria p mia madre o meu amado.
E emuiremos las ondas.

Hla vrgie de uijo e o mar leuado.
querido mio. madre o meu amado.
E emuiremos las ondas.

Hy dia se sab ora meu
amigo. comei semear estou
en uigo. E uou namorada.

Hui deo se sab ora meu amado.
comei en uigo. una manha.

Comei semear en uigo.
e nullas gr. E uou me namorada.

Martin Codax

N, cols. c e d

Comeu lemura en uigo manu.
e nullas gardas uigo n̄ tu.
E uou namorada.

En nullas gardas nō ci comigo.
ergas meo ollos q̄ chorā uigo.
E uou namorada.

En nullas gardas uigo n̄ tu.
q̄s meo ollos q̄ chorā ambos.
E uou namorada.

Quantas saleres mareas
amigo. uideas comig alo mar
de uigo. e bannar nos emos

leuado.
emos.n.o.
lo mar de uigo.

leuado.
emos.n.o.
lo mar de uigo.

Creias mig alo mar leuado.
e uectemo meu amado.
e bannar nos emos.n.o.

Bon sagrado en uigo. bar
lana corpo uelido. Amor ei.

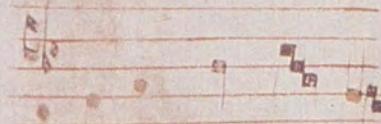
En uigo no sagrado.
barlana corpo delgado. amor ei.

Baylana corpo delgado
q̄ mine ouvir amado. amor ei.

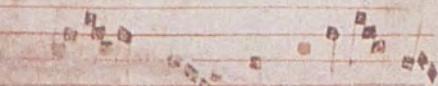
Bailana corps uelido.
q̄ mine ouvir de uigo. amor ei.

Que ruas ouvir amado.
ergas no sagrado en uigo. amor ei.

Que mine ouvir amado.
ergas en uigo no sagrado. amor ei.



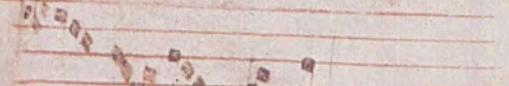
Pondas que eu nin



Salere la bereda



Voz por que raddi meu



amigo se uigo
p ondas q̄ eu uigo mur
seme saberedes contar
por q̄. r. m. d. l. uigo

Martin Codax

B, fol. 269r

Esse quisdes hrey meu degrado
con meu amigo

y uertudes de santa Cecília
Q sambido q se soy hun dia

O meu amigo

E tensse por morto

Essessa sanha no faz hy torco

O meu amigo

E tensse por morto

A uertudes de scā ermida
C grā por fez asta bida

O meu amigue

Tensse por morto

Essessa sanha no faz hi Torco

On mi digades madre mal eirey
Uelo se verlade q namorey

Na ermida do soneral

ha mal fez muitas uerez coytada eto

Na ermida do soneral

N omisgades madre mal se eu for
Uelo sen verladeo metedor

Na ermida do

Se el no uehi madre sey q farey
El sera se uerdade eu morerey

Na ermida

R ogen sea Cecilia enro senhor
Q achoica hy madro meu Traedor
Na ermida

D unca eu ni melhor ermida ne mayssia
O gresso de mi en finge em cantar
Dissero mi q assa coya seprauaca
Pormi ds auos grado
E dizem q coyo rado
por mi o periurado

do mat my ho parecer
Mandoulo adusse ranger
Loucana damores moyren

A do my bo semelhar
Mandoulo adusse sonar
Loucana damores moyren

M andoulo adusse ranger
E no lhi dava lezer
Loucana damores morreu

M andoulo adusse sonar
Non lhi davan vagar
Loucana damores morreu

Lartm codax
ndas do mar de nigo
Se uis tes meu amigo

Martin Codax

127
B, fol. 269v

E ay des se ueira cedo

Ondas do mar lenado

Se nes tes meu amado

E ay ds

S e nes tes meu amigo

O p q e sospiro

E ay ds

S e nes tes meu amado

O p q e gr a cuydado

E ay ds

R andaley comigo

C a n e meu amigo

E birey madre vyno

Comigue memdado

E ue sane vyno

birey

C a n e meu amado

E ue vyno sano

birey

C aue sane vyno

E del Rey amigo

birey

C aue vyno sano

E del Rey pruado

birey

M ha irmaua tremosa treydes comigo

A la igreia de nigo

birey e omor salido

E miraremolas ondas

M ha irmaua tremosa

Treydes degrado

A la igreia de nigo

birey e omor salido

E miraremolas ondas

A la igreia de nigo

E omor salido

E ueira hi madre o meu amigo

E miraremolas

A la igreia de nigo

E omor lenado

E ueira hy madre meu amado

E miraremolas

F y ds se sabora meu amigo

Comeu senbeyra estou on vigo

E nou namorada

Ay d^s se sabora omiu amado
Comiu en nigo selheira manho
E nou na nu.

Comiu selheira estou en Vigo
En elhas guardas no so trago
E nou na.

Comiu selheira en nigo manho
E melhas guardas migo no trago
E nou na.

E mulhas guardas no e comigo
Ergas me^s olhos gchora migo
E nou na.

E mulhas guardas migo no trago
Ergas me^s olhos gchora ambo
E nou na.

1282 Q uantas sabedes amar amigo
Treydes comigo alo mar de Vigo
E banharu^s em^s nas ondas

Q uantas sabedes amar amado
Treydes u^s migo ao mar lehado
E banharnosem^s

Treydes comigo ao mar de nigo

E ueremdo meu amigo
E banharnosem^s

Treydes migo alo mar lehado
E ueremdo meu amado
E banharu^s em^s nas
Has.

1283 Q uo sagrade vigo
Baylana corpo uelido
Amorey
F E uigo no sagrado
Baylana corpo delgado
Amor.

F u baylana corpo uelido
Que nuca ouia amigo
Am.

Baylana corpo delgado
Que nuca ouia amado
Am.

Que nuca ouia amigo
Ergas no sagrade nigo
Am

Que nuca ouia amado
Ergas no nigo sagado

128

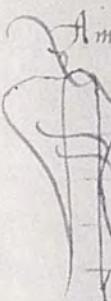
128

128

B, fol. 270v

Amor:

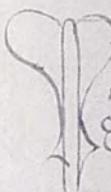
1284

 y ondas q eu vin veer
semisaberedes dizer
Por q carta meu amigo
Senmi

Ay ondas q eu
semisaberedes contar
Por q tarda meu amigo

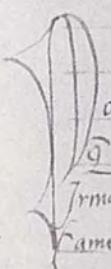
Ayras paez

1285

 quer byrasanta maria de recu
Ermamas Treides mig
E uera o namorado de bo grado
falar myo
Quer hir asca maria de recu
hu no fui mays agru poça

Seala fossirmama be sei
Q meu amqui veira
feme ueer qf falar mig
Calho no vi noutro dia
Quero hir a sia mia de

1286

 Por vella namorado
Q muy tu q eu ne ui
Irmana Treides comigo
Came dize q uen hir

6000 orza

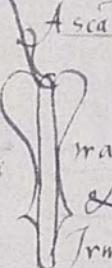
Quere

asanta triaria de leca

ferna dolijo

Por q ssøy cami q'r be
E p'q'ne bi mytado
Irmana Treides comigo
Casoy q'ue bi degrado
Asca maria de

Por uolo namorado
Q s'mi gr'a mal leon
Treides comigay irmania
Cami dize q chegou
Asca maria de

 masca triaria do laguey gr'a sabor
E perono hurey ala se anti no for
Irmania omen amigo

Dir asca maria do laguem gr'a be
E perono hurey ala se anti no ise
Irmania

Gr'a sabor aueria no meu coraço
Dir asca triaria se hy achasseto
Irmania

+ a iurey noutra dia
Qndo mendo parti
Q no fossala bermuda

13 full

Martin Codax

V, fol. 139v

Martin

Coda X

F 233

Ondas domar de uigo
seus tes meu amigo
cay deg se uerra gedo

Ondas lemar leuado
seus tes meu amado
cay des

Seus tes meu amigo
op' g eu sosprio
cay ds

Seus tes meu amado
op' g ey gm cuidado
cay ds.

Mandad comigo
ca uen meu amigo
hirey madri' uyne
Comigui mandado
cauen meu amado
hirey

Cauen meu amigo
eu en sand' ay no
hirey.

Cauen meu amado
eu en uy al seno
hirei

Cauen sand' uyao
edel rex amigo
hirey

Cauen uyao sand'
edel rex priuado
hirey.

A la irmana tremosa
ala igreia de uigo
hiu' o mar salido
emiraremolas ondas

A la irmana tremosa
treides d' grado
ala igria d' uigo
o mar salido
hiu' o mar leuado
emiraremolas ondas

A la igrla de uigo
o mar salido
euerra hy madri'
o meu amado
emiraremolas

A la igrla de uigo
o mar leuado
euerra hy madri'
meu amado
emiraremolas

Ay deg si sabora meu amigo
comeu sen hryra effou en uigo
euon namorada

Ay ds si sabora o meu amado
comeu en uigo sentirria manho
euon namo.

Comeu sen hryra effou en uigo
etnehas guardas no so comigo
euou na.

Martin Codax

V, fol. 140r

O meu senhor em uigo manho
e multas guardas migo no trago
eu ouv.

E multas guardas no e comigo
ergas meo olho gchora migo
eu ouv.

E multas guardas migo no trago
ergas meo olho gchora ambo
eu ouv.

*T*antas sabedes amar amigo
treydes comigo al mar de uigo
ebanharnos em nas ondas.

*T*antas sabedes amar amado
treydes uigo ao mar leuado
ebanharnose m.

*T*reydes comigo ao mar de uigo
eu queremolo meu amido
ebanharnose m.

*T*reydes migo al mar leuado
eu querem o meu amado.
ebanharnos em nas.

*S*o sagrado uigo
baylana corpo uelido
amor ex.

*S*o uigo no sagrado
baylana corpo delgado
amor.

*S*u baylana corpo uelido
gminca ouua amido
am.

*B*aylana corpo delgado
gminca ouua amado
amor.

*Q*ui ouua amido
ergas no sagrado uigo
amor.

*Q*ui nunca ouua amado
ergas no migo sagrado
amor.

*A*y ondas que en mi veer
se mi saberedes dizer
por q tarda meu amigo
sen mi

*A*y ondas q eu mi veir
se mi saberedes contar
por q tarda meu amigo.

Ayres 1 ac3

*Q*uer hir a sca maria del reca
e irmanas treydes migo
e uerra o namorado del grado
falar migo
quer hir a sca maria del reca
hu no fu a mi grá peca
*S*é ala fozir mana be sei
q meu amigui ueria
q mi veer q falar migo
catho non ui noutro dia
quero hir a sca maria del

Martin Codax

K, fol. 197v

neelo sen verdade que namrey
naermita dosouetal
Gremel fes muytas uesetas coystada esto
naermita dosouetal
Non mi digades madre mal se eu for
neelo seu verda deas mentidor
naermita do.
Se el no un si madre soy q' preey
el sera sen verdade eu mirey
naermita.
P' queu sea a alia enro sonbar
Gaboica si madre meu haedo
naermita
Hunca eu ui melho ermita
nei mays sca
o gresso de omi en fingeem canta
dissero omi que assa coysta sempre
p' omi deus auos grado ^{Cuanta}
edizemni que e' cuidado
p' omi opre uirado
on codas esta no acto p' oada
Alo muy bon parecer
mandos

mandoula aduffe tangue
loucana d'amores moyres
Alo muy bon semelhar
mandoula aduffe s'sonar
loucana d'amores moyres
Mandoula aduffe tangue
enontsi d'auan le Ror
loucanas d'amores moyres
Mandoula aduffe s'sonar
monky d'auan negar
loucana d'amores moyres

Martin Codax

233.

Ondas domar deuigo
Semilles meu amijo
cay deus se uerra edo
Ondas domar leuado
Semilles meu amado
cay ois
Semilles meu amijo
op!

Martin Codax

K, fol. 198r

194

op' que eu sosprio
cay os
S'eu istes meu amado
op' que ey g'mi cuidado
cay os
Mandade amigo
cauen meu amigo
brey madue uyus
Comigul mandado
cauen meu amigo
brey
Cauen meu amigo
eu en sanc' uyus
brey
Cauen meu amado
eu en uyu' seno'
brey
Cauen sanc' uua
edel rey amigo
brey
Cauen uyu' sanc
edel Rey priuado
brey

brey
Ma irmana feimosa hoy des comigo
ala igia de uijo
huc omor salido
emirare molas ondas
Ma irmana feimosa
hoy des de grado
ala igia de uijo
huc amor leuado
emirare molas ondas
Ala igia de uijo
omor salido
cuerra bymadre
omeu amigo
emirare molas
Ala Igia de uijo
eo amor leuado
cuerra bymadre
meu amado
emirare molas
Ay deus se sabora o meu amado
omeu en uijo sente via manbo
enou namo.

Comeu

Martin Codax

K, fol. 198v

Comu sebcyra estou enigo
enellas guardas m̄ son amigo
eu ouua!

eucemo lo meu amado
ebanharnos emys nas.

Comu senteira en uigo manbo
enellas guardas amigo montujo
eu ouua!

v Comosagrado' uigo
baylaua corpo uelido
amor ey

Comellas guardas m̄ ecomigo
ergas meus olhos q̄ dorá' migos
eu ouua!

Com uigo nosagrado
baylaua corpo delgado
amor.

Comellas guardas migos m̄ trago
ergas meus olhos q̄ dorá' ambis
eu ouua!

Hu baylaua corpo uelido
q̄ nunca ouua amijo
am.

Quantas sabedes amar amijo
oreydas amigalos mar de uigo
ebanharnos emys nan ondas

Baylaua corpo delgado
q̄ nunca ouua amado
amor.

Quantas sabedes amar amado
oreydesn migos aomar leuado
eban bōnosemys.

Que ouua amijo
ergas no sagrado' uigo
amor.

Treydes comigo amar de uigo
eucemus m̄ eu amijo
ebanharnos emys

Que' nunca ouua amado
ergas nonuigo sagro
amor.

Treydes amigo aomar leuado
eucemo

v Ay ondas que' eu uin ueer

Semi

Martin Codax

K, fol. 199r

199

semi sabere des ditar
por que tarda meu amigo
son mi.

Ay dornas q' eu vinn curar
semi sabere des contar
por que tarda meu amigo

A Irmis Paez

Quer bira Sca maria de'reea
dir manas breydes migos
euera oramorado de' grado
falar migos
quer bira sca maria de'reea
Su no' fui amuy gran feea
So' ala fitter mana be'sey

que meu amigo uiu uerria
p'me uer q' falav migos
calbo no' ui noutro dia
quero bira sca maria de'

Ponuello namorado
que muyta que uiu uiu

ir mana treides comigo
came d'ben que uentij
a Sca maria de'reea

Por q'ssey cami q' ben
ep' q' ne' bi maytzdu
ir mana treides comigo
casey q' u' bi de' grado
a Sca maria de'

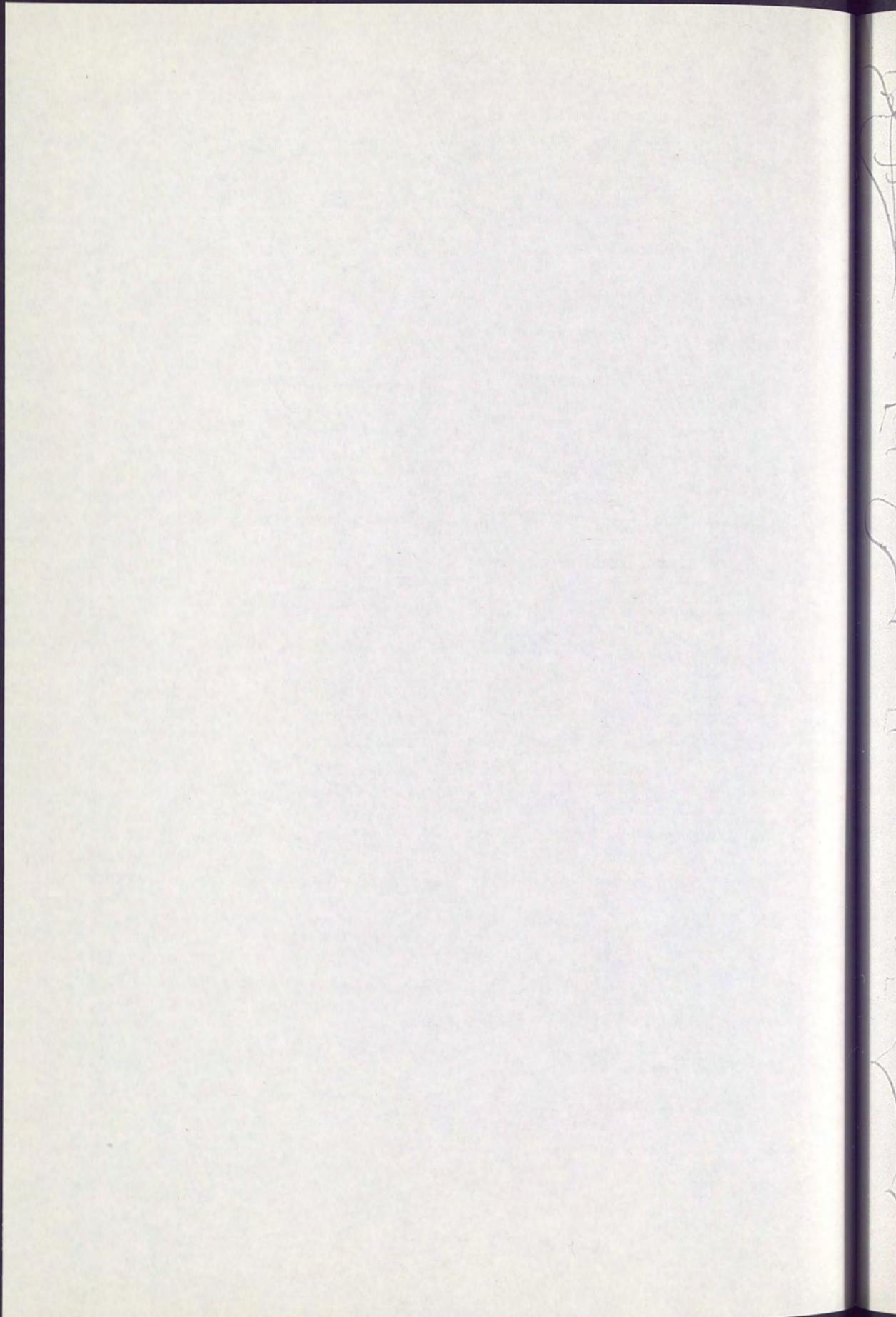
Ponuello namorado

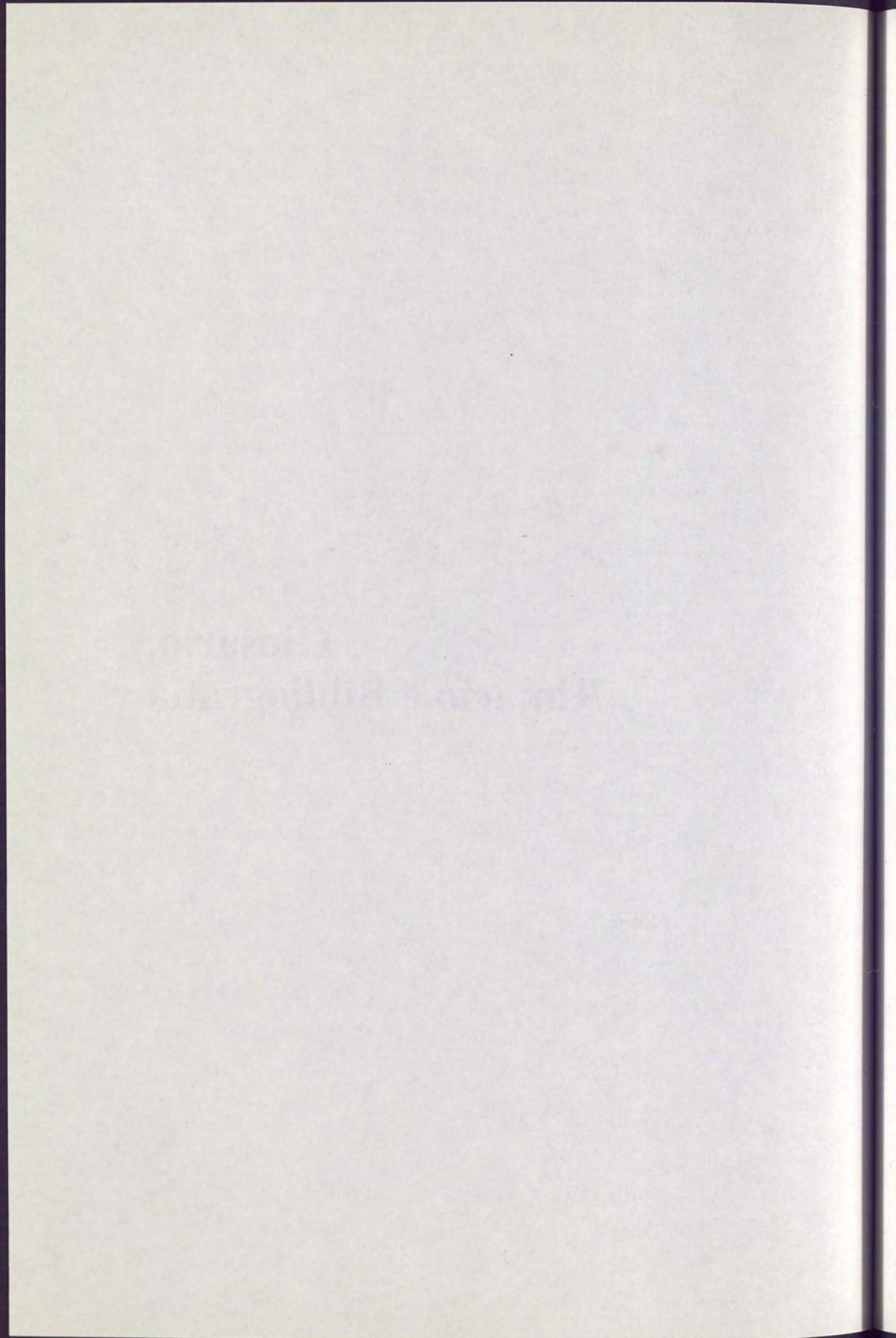
q' p' omign mal leuow
breydes ob mygay ir mana
cami d'be' q' degou
a Sca maria de'

Fernando Lago

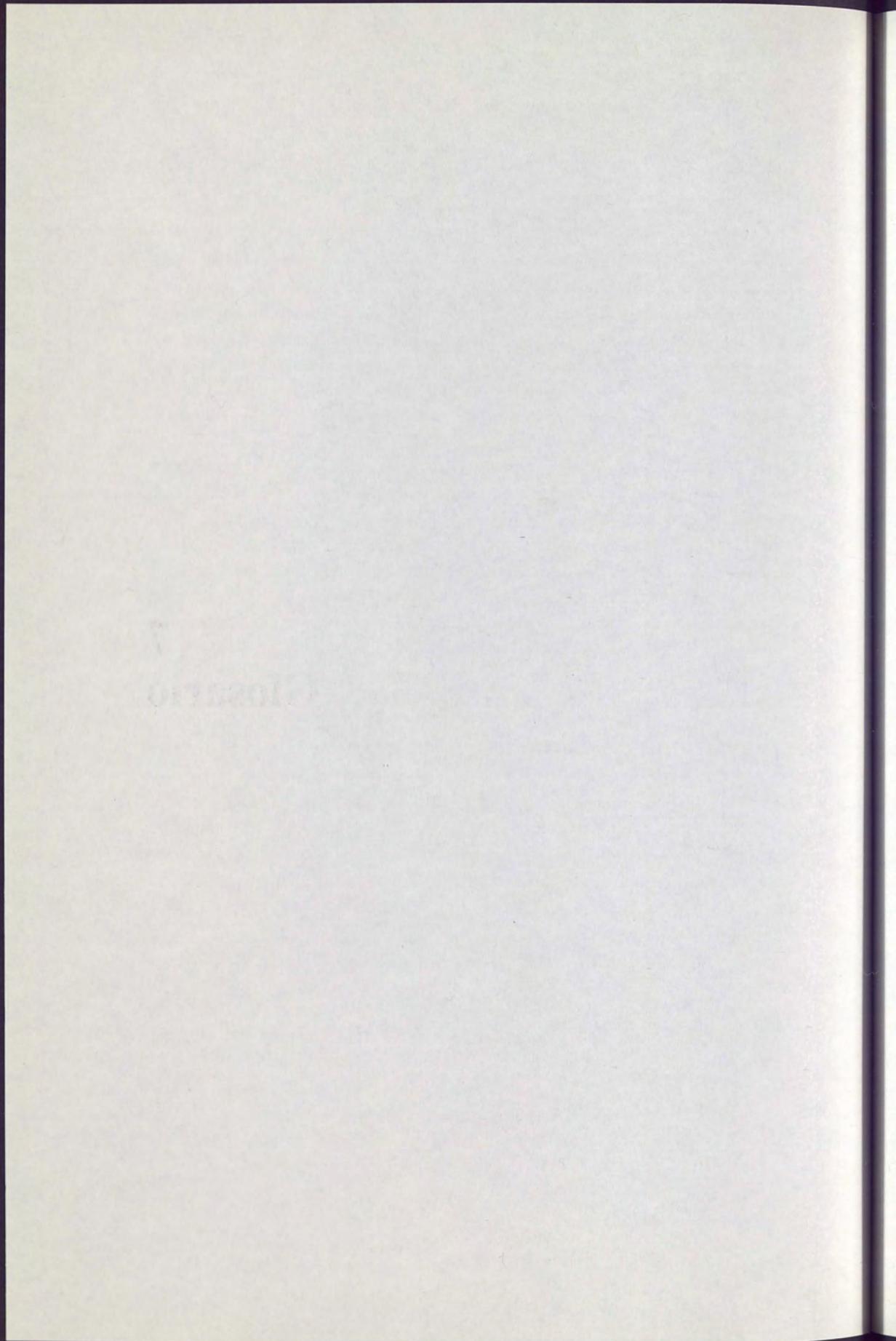
Dib a Sca Maria dolaguey grá'sabor
et po' non h'rey ala sc'anti nos
ir manas o meu amigo

Vdir a Sca maria
dolaguey grá' ben





7
Glosario



Os comentarios deste Glosario atenden unicamente ó significado léxico das palabras. Outro tipo de explicacións relativas a significados de tipo gramatical ou relacional deberán buscarse en todo caso nas notas lingüísticas que acompañan a cada cantiga. Para a súa confección optouse á vez por un *criterio restrictivo* e unha *perspectiva comparativa*. En efecto, como a edición está dirixida principalmente a un público iniciado, só se comentan aquelas palabras que a xuízo dos editores presentan problemas –malia o risco de subxectividade que supón incluír ou excluír o comentario a tal ou cal termo–, deixando de lado aqueles vocábulos que posúen significados de sobra coñecidos, ou xa recollidos nas edicións críticas más empregadas. Polo contrario, decidiuse aportar explicacións novas ou datos novedosos, establecendo para iso unha comparación con outras ocorrencias das palabras no corpus profano –e co relixioso, nalgún caso– da lírica galego-portuguesa, sabedores en calquera caso de que a extensión da comparación unicamente á lírica era tamén ela mesma parcial e incompleta.

Despois de cada entrada figuran: a análise morfolóxica correspondente, un exemplo por cada acepción e a indicación –segundo a numeración xeral da obra– de tódalas aparicións da palabra. Logo seguen, opcionalmente, os comentarios pertinentes.

Por razóns de claridade tipográfica, o Glosario presenta, no que se refire ó modo de citar, dúas pequenas diferencias con respecto ó resto da edición: a) calquera texto tomado de *LPGP* irá en cursiva, fronte á práctica seguida no resto do libro (onde as citas van entre comiñas, con cursiva para os versos de refrán); b) indícase só o verso onde se verifica a ocorrencia da palabra obxecto de comentario, aínda que a cita abrange máis dun verso.

a

Prep., cos seguintes valores: a) dirección. ‘a’: *Fui eu, madr’, a San Momed* 39; 45, 58, 80, 83, 86, 89, 92, 95, 97, 100, 102, 105, 127, 130, 132, 135; b) modo: *meu amigo, con que quisera falar / a mui gran sabor nas ribeiras do mar* 47 (vid. nota ó v.); c) cando forma parte de perifrase verbal, posúe significado gramatical e non léxico *En San Momed’, u sabedes / que viste-lo meu amigo, oj’ ouver’ a seer migo* 21 (vid. nota ó verso correspondente).

agora

Adv. de tempo. ‘agora’. *e dix’ eu como vos agora direi* 42.

Dependendo do contido temporal do verbo ó que complete, este adverbio, tanto na Idade Media como na actualidade, pode significar máis propiamente ‘dentro dun pouco’ (p. ex., neste caso, pois depende dun futuro) ou ‘hai un pouco’, como en *Quando m’ agora mandou mia senhor* (47,25 v. 1 I). Isto obedece á súa etimoloxía (hac hora), pois *hora* fai referencia non a un instante (o que en latín clásico se expresaría máis ben co adverbio *nunc*), senón a un espacio de tempo.

[*aguisar*]

V. tr. ‘aparellar, dispoñer alguén as cousas para que saian dunha determinada maneira’. Formas: *aguisar* 3^a p. fut. subx. *Serei vosqu’ en San Momede do Mar; / na ermida, se mio Deus aguisar* 64.

Úsase principalmente cando a vontade dalguén determina a actuación doutra persoa. Así, e dentro da concepción cristiá providencialista da época, o suxeito do verbo, nas cantigas, é, nunha abrumadora maioría dos casos, Deus. Pero tamén pode ser, p. ex., a nai, a actitude da cal é moitas veces determinante na relación amorosa que a filla mantén co namorado: *Mha morte quizestes, madre, nom al, / quand’ aguisastes que per nulha rem / eu nom viss’ o meu amigu’ e meu bem* (25,91 v. 2 III). Ou ben pódese atribuír, máis vagamente, ó destino o particular desenvolvemento dos acontecementos: *E ben assi mi-o quiso mia ventur’ aguisar, / que nunca sen vós ouvi sabor, ergu’ en chorar* (151,22 v. 1 IV).

ai

Interx. ‘ai’. e, *ai Deus, se verra cedo!* 68, 71, 74, 77; 108, 111, 156, 159.

Trátase dunha interxección “propia”, é dicir, daquelas que orixinariamente funcionan como tales e forman unha serie aberta pero reducida, fronte ás “impropias”, que son substantivos, verbos, etc., lexicalizados. É frecuente que a interxección vaya seguida dun vocativo (*Ai fals’ amigu’ e sem lealdade!* 25,1 v. 1 I). Toda interxección carece de valor conceptual, non significa nada, non denota nada referencialmente, senón que sinala un estado global de situacións emotivas. Por iso, no caso desta interxección, que ten unha orixe onomatopeica, non é posible equiparar exactamente o seu “significado” nos exemplos aducidos con aqueloutro que posúe cando é elemento rexente: *Ay eu! de min e que será?* (106,1 v. 1 I), construción que por certo non convive nos cancioneiros coa actual (*;Ai de min!*).

altar

S. m. ‘altar’. *Estando na ermida ant’ o altar / cercaronmi as ondas grandes do mar* 4.

alto

Adv. cualif. m. sing. (dentro do sintagma *alto mar*. Vid. *mar*). *E cercaronmi [as] ondas do alto mar* 10; 17.

amado

S. m. ‘amado, amigo, namorado’. *Ondas do mar levado / se vistes meu amado* 70; 75, 82, 87, 106, 111, 129, 136, 148, 153.

amar

V. tr. ‘amar’. *Quantas sabedes amar amigo* 126; 129.

ambos

Pron. num. m. ‘ámbolos dous’. *E nullas gardas migo non trago / ergas meus ollos que choran ambos* 124.

Ó longo dos cancioneiros atopamos máis de vinte ocorrencias de *ambos* (tres delas en feminino) con este significado. Sen embargo, existe un caso en que o pronominal presenta unha acepción totalmente atípica: *O paraiso bôo x' é de pran, / ca o fez Deus, e non digu' eu de non; / may-los amigos que no mundo son / [e] amiga[s], muyt' ambos lezer an* (70,44 v. 4 II). O sentido parece ser aquí ‘uns e outras, un e outro colectivos’, tal como apunta Domingues (1992:43) en nota á edición desta cantiga: “vv. 9-10: a transposición para a ordem directa daria o seguinte: *mas os amigos e amigas que estão no mundo têm ambos* (todos) *muito prazer*”. Con anterioridade, Nobiling (1908:680) e Nunes (1973, II:161, nº 178) editaran esta cantiga e ofreceran a mesma lectura, pero sen dar ningunha explicación ó peculiar emprego de *ambos*. O mesmo fan antólogos como Álvarez Blázquez (1975:112-113) e Cidade (1977:18-19). Lapa (1982:165), ofreceu a lectura alternativa *muit' ar nos lezer dan*, seguida posteriormente por Alvar / Beltrán (1989:265-266), e que se afasta notablemente da lección de B e V: *muytāb9 lezer an*. Esta proposta nace exclusivamente da necesidade de obvia-lo atípico significado de *ambos*.

Sen embargo, a explicación máis satisfactoria é a dun cambio semántico –suponemos que sobre todo no nivel da lingua coloquial, pois non se atopan outros exemplos literarios–, a partir do sentido primixenio ‘un e outro’, ata chegar ó de ‘uns e outras, un e outro colectivos’, probablemente a partir de substantivos de número singular pero de significado “colectivo”. É un uso que por outra parte existe hoxe na lingua coloquial: “Estou tan en contra duns como dos outros: ambos son nefastos”.

Cómpre matizar, por último, que, aínda que tódolos editores e antólogos aceptan, no caso indicado, a dobre integración *[e] amiga[s]*, só a segunda parece ser imprescindible, podendo se-la primeira eliminable, co que *amigas* sería un vocativo, o mesmo que aparece na primeira estrofa (concretamente no íncipit). Pero nese caso o significado de *ambos* sería aínda máis estranxo: “mais os amigos que no mundo están teñen todos eles –cada un deles– moito pracer”. En calquera caso, e isto é o reseñable, a acepción de *ambos* neste verso, non é a típica de ‘os dous’.

amigo

S. m. a) ‘amado, namorado’. *Ondas do mar de Vigo / se vistes meu amigo* 67; 3, 6, 9, 12, 15, 18, 20, 40, 46, 57, 59, 62, 65, 67, 72, 79, 84, 103, 108, 126, 133, 145, 150, 158, 161; b) ‘amigo, privado, favorito’. *Ca ven san' e vivo, / e d' el rei amigo* 91.

amor

S. m. ‘amor’. *Amor ei!* 140, 143, 146, 149, 152, 155.

andar

V. intr. ‘andar’. *O que vistes esse dia andar / por mi mui coitado* 25.

Ó longo dos cancioneiros, o verbo *andar*, co seu sentido primario de ‘camiñar’, a penas aparece nalgúnha fórmula fixa (*sse and' ou seja* 94,15 v. 4 I; *hu and' eu [ou] seja* 136,1 v. 2 II). Máis frecuente é a acepción ‘percorrer’ (*Andei, senhor, Leon e Castela* 63,14 v. 1 I; *andando vias* 49,5 v. 1 I; *pero que m' eu muitas terras andei* 125,6 v. 2 II; etc.) e a de ‘ir, marchar, emprende-la marcha’ (*selad' o baiosinho / e guisade d' andar* 25,4 v. 4; *Poys nossas madres van a San Simon / de Val de Prados candeas queymar, / nos, as meninhas, punhemos d' andar / con nossas madres* 136,4 v. 3 I). Con respecto a este último significado, non é alleo a el o contido sémico dos verbos de que depende *andar* (*guisade, punhemos*), nin a forma verbal (imperativo), o que dá conta xa dun certo grao de desemantización do verbo.

Dita desemantización constitúe a tendencia xeral do verbo na meirande parte dos seus usos e acepcóns. En efecto, na mayoría das veces que aparece no corpus profano, *andar* é un verbo case-atributivo: *muit' anda trist' o meu coraçon* (2,6 v. 7 I); *Cuidand' [en] ela ja ei perdudo / o sen, amigo, e ando mudo* (157,3 v. 2 III); etc. Nestes casos o significado é, aproximadamente, o de ‘estar, acharse, atoparse’, e a estructura sintáctica da oración responde a este esquema básico: suxeito + verbo case-atributivo + predicativo do suxeito. Dentro desta estructura cabe establecer un subgrupo: suxeito + verbo case-atributivo + xerundio. Entón trátase dunha perífrase, equivalente, máis ou menos, ó verbo principal na forma verbal do auxiliar (*anda morrendo por hun [e]scolar* 126,15 v. 7 I = ‘morre por un escolar’).

Como é sabido, o predicativo pode incidir –tanto no suxeito como no obxecto directo– ou ben directamente (*considéroo boa persoas*), ou ben indirectamente, mediante certas preposicóns (*téñoo por boa persoas*) ou a través da conxunción *como* (*considéroo / téñoo como unha boa persoas*). De acordo con esta posibilidade sintáctica, existe tamén nas cantigas a construción *andar + por + predicativo* do suxeito, que equivale máis ou menos a *andar + predicativo*: *Mays eu, que por ssandeu [e] tol-heyto / and', e como non moiros, catyvo?* (11,9 v. 6 II). Agora ben, se ese predicativo encerra a idea de posesión, o sentido pasa a ser máis ben o de ‘pasar por (ser), ser considerado (por todos) como’: *e por seu quer' andar* (14,2 v. 7 III); *por voss' andarei* (25,135 v. 4 III); *non pode por de Conca andar / bispo que de Conca non for* (116,35 v. 6 III). Frente a estes exemplos, tamén hai un caso en que o verbo presenta esta acepción sen que aparezca a preposición *por*: *e veeredes meus filhos andar / netos de G[u]Jed'* (97,32 v. 7 II).

Outros casos de notable desemantización son a enálaxe dunha cantiga de Johan Perez d’ Aboim: *Diga-x' andando quis o que quiser'* (75,11 v. 1 III; por ‘ande dicindo...’ ou ‘diga...’; cf. tamén 25,80, principalmente vv. 3-4 I); e a construción *ir + andar = ‘ir’*, presente en Roi Martinz do Casal: *meu amigo, que se foy andar / a Granada por meu amor lidar* (145,4 v. 5; cf. tamén 145,8, especialmente v. 2 I).

Por último, cómpre reseña-los usos de *andar* con certos complementos circunstanciais. Significa ‘proceder, actuar’ (e, por extensión, ‘tratar a alguén de determinada maneira’) tanto con circunstanciais de modo (*Pola ira (e)n que mi-andades, / tan graves dias levei* 111,3 v. 5 I; *Non vus and' eu per outras galhardias* 120,35 v. 1 II; *sempre con aleyy' andou* 120,42 v. 7 IV) como de finalidade (*Joan Garcia, soo sabedor / de meus mesteres sempr' adeantar, / e vós andades por mi os desloar* 70,28, 3 II; *diz que ando po-l' enganar* 116,12 v. 3 f). Esta acepción de *andar* pervive hoxe (*non anda con parvadas*), como tamén o uso do verbo en frases como *andar a las aves*, que no corpus só aparece na cantiga 38,8 vv. 2-3 I, II (cf. tamén 49,2 v. 3 IV).

ant[e]

Prep. de lugar. ‘diante de’. *Estando na ermida ant' o altar / cercaronmi as ondas grandes do mar* 4.

aqui

Adv. de lugar. ‘aquí’. *Pois mi aqui ren non podedes dizer, / id' u ajades comigo lezer* 60.

as

Art. det. fem. pl. ‘as’. *e cercaronmi as ondas que grandes son* 2, 7; 5, 10.

assi

Adv. de modo. ‘así’. *e dix' eu log' assi esta razon* 54; 48.

atal

Adx. indef. ‘tal’. *Pois el foi d' atal ventura / que sofreu tan muito mal* 29.

[atender]

V. tr. ‘esperar’. Formas: *atendendo* xerundio. *Eu atendendo meu amig'* 3, 6, 9, 12, 15, 18.

aventurada

Adx. cualif. fem. sing. ‘provista dunha determinada sorte’. *madre ben aventurada / leixedesmio ir veer* 37.

O mesmo que o substantivo *ventura* (vid.), o adxectivo *aventurado / venturado* pode ser tomado en bo ou mal sentido (‘con boa sorte’ ou ‘con mala sorte’), pero ten nun principio un valor neutro: *Nostro Senhor, / oj' eu foss' aventurada / que oyss' o meu amigo / com' eu este cantar digo!* (88,17 v. 4 I). Evidentemente, neste exemplo trátase dunha sorte que é propicia para a rapaza, pero iso vén dado polo contexto, non

polo adjetivo en si. A equivalencia nunha versión poética ó galego actual podería ser: “Deus, oxalá hoxe *me sucedese* que oíse o meu amigo cómo eu este cantar digo”. A comparación coas outras dúas estrofas desta cantiga non deixa lugar a dúbidas: *Prougues' a Santa María / que oyss' o meu amigo / com' eu este cantar digo* (4-6 II); *Peço a Deus por pediçon / que oyss' o meu amigo / com' eu este cantar digo* (4-6 III). É unha petición a Deus para que *suceda*, para que se faga realidade, o que a mociña desexa; pero esa boa sorte non a expresa aquí o adjetivo *aventurada*, aínda que hai algúns casos excepcionais en que o adjetivo alude xa propiamente á boa sorte, como 120,7 v. 5 II e 126,8 v. 1 I.

No exemplo concreto do v. 37 da nosa edición, o adjetivo vai inseparablemente unido ó adverbio que o precede (*ben*), formando un bloque sémico que non se repite en ningún outro lugar dos cancioneiros. Estamos probablemente ante unha expresión tomada da linguaxe e lírica relixiosas. Nas CSM é un dos epítetos más frecuentes referidos á Virxe e ten, como aquí, o sentido de ‘benaventurada, ditosa, afortunada, bendita’. Aboa esta tese o feito de que se trate dunha loanza que a filla dirixe á nai para que esta lle permita ir ve-lo amigo, do mesmo xeito que nas *cantigas de loor* a loanza está encamiñada á obtención de determinados favores.

No corpus profano, o antónimo de *ben aventurado* é o adjetivo *desaventurado* (16,8 v. 1 II; 72,11 v. 1 II; 151,21 v. 3 IV). Tamén existe un caso de *mal aventurado*: *Ora é já Martin Vaásquez certo / das planetas que tragia erradas, / Mars e Saturno, mal aventuradas, / cujo poder trax en si encoberto: / ca per Mars foi mal chagad' en peleja, / e per Saturno cobrou tal egreja / sen prol nen ūa en logar deserto. / Outras planetas de boa ventura / achou per vezes en seu calandairo* (30,22 v. 3 I); pero aquí o sentido non é “pasivo” (‘infeliz, desgraciadas’), senón “activo” (‘que traen mala sorte, que producen infortunio’). É exemplo que debe compararse co antes mencionado do xograr Lourenço (88,17 v. 4 I) e que nos confirma no valor en principio neutro do adjetivo *aventurado*.

Existe áinda outra acepción de *aventurado* (‘atrevido, ousado, valente’): *Sen esto, fostes courido sempre muit' e mesurado, / [...] / e [e]nos feitos ardido e muito aventureado* (18,14 v. 3 VI). É o participio do verbo *aventurarse*, que significa ‘atreverse’: *e des oymays me quer' aventurar / a lho dizer* (64,16 v. 4 I); *Et o yfante don Pedro, Seu filho, que s aventura / A hun grand usso matar* (62,1 v. 5 II); etc.

[aver]

V. tr. ‘ter’. Formas: *ei* 1^a p. pres. indic. *e nulhas gardas non ei comigo* 115, 120; 8, 11, 13, 16, 76, 78, 81, 140, 143, 146, 149, 152, 155; *ouver[a]* 3^a p. pret. plurc. indic. *Bailava corpo velido / que nunca ouver' amigo* 145, 150; 148, 153; *En San Momed, u sabedes / que viste-lo meu amigo, / oj' ouver' a seer migo* 21 (aqui con valor de condicional); *ajades* 5^a p. pte. subx. *se de Deus ajades grado* 36; 61.

[*bailar*]

V. intr. ‘bailar’. Formas: *bailava* 3^a p. pret. imp. indic. *En Vigo, no sagrado / bailava corpo delgado* 142, 147; 139, 144.

[*bannarse*]

V. reflex. ‘bañarse’. Formas: 4^a p. fut. indic. *E bannarnos emos nas ondas* 128, 131, 134, 137.

barqueiro

S. m. ‘barqueiro’. *Non ei i barqueiro nen remador* 8; 11, 13, 16.

ben

a) S. m. ‘ben, favor amoroso’ (dentro das expresións *fazer ben* e *querer ben*). *Por mi se perdeu / que nunca lhi fiz ben* 44, 50, 56; *e non vi o que mi queria gran ben* 52; 57; b) Adv. de modo ‘ben’. *madre ben aventurada* 37.

ca

Conx. completiva. ‘que’. *Comig' ei mandado / ca ven meu amado* 82, 87; 79, 84, 90, 93.

cedo

Adv. de tempo. ‘cedo’. *e, ai Deus, se verra cedo!* 68, 71, 74, 77.

[*cercar*]

V. tr. ‘cercar, rodear’. Formas: *cercaron* 6^a p. pret. perf. *cercaronmi as ondas grandes do mar* 5; 2, 7, 10.

[*chegar*]

V. intr. ‘chegar’. Formas: *chegou* 3^a p. pret. perf. *chegoum' ora seu mandado* 26.

[*chorar*]

V. intr. ‘chorar’. Formas: *choran* 6^a p. pres. indic. *ergas meus ollos que choran migo* 121; 124.

coidado

S. m. ‘coidado, pena, pesar’. *Se vistes meu amado, / o por que ei gran coidado* 76.

coitado, -a

Adv. cualif. ‘coitado, apenado, triste’. *Eu serei por el coitada / pois el é por mi coitado* 34, 35; 25.

comigo

Pron. pers. 1^a p. circ. de compañía. ‘comigo’. *id* u ajades *comigo lezer* 61; 78, 81, 96, 115, 120, 127, 132, 135. Vid. *migo*.

como

Conx. a) compar. ‘como’. *e dix’ eu como vos agora direi* 42; b) interr. indir. modal ‘como’. *se sab’ ora meu amigo / com’ eu senneira estou en Vigo* 109, 114; 112, 117.

con

Prep. ‘con’. Indica compañía: *e non vi meu amigo / con que quisera falar* 46; 53.

contar

V. tr. ‘contar, referir’. *se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen min* 160.

coraçon

S. m. ‘corazón’. *sospirei no coraçon e dix’ assi* 48.

Na lírica profana galego-portuguesa a palabra non aparece no seu sentido primitivo de ‘órgano do corpo que impulsa o sangue’, senón naqueloutro polo que, de acordo cunha antiquísima metáfora, o corazón simboliza o interior das persoas e particularmente os seus sentimentos, como sucede no exemplo que acabamos de ofrecer e na meirande parte das ocorrencias da palabra ó longo dos cancioneiros. A partir de aí, e por cambio semántico, o substantivo pasou a ter outras acepcións, algunha das cales aparece cunha frecuencia nada desdeñable:

- a) ‘propósito, intención, vontade de facer algo’. *Amiga, o coraçom seu / era de tornar ced’ aqui* (25,8 v. 1 III); *que El me dê mia morte, se non der’ / tal coraçon a vos d’ én non pesar* (43,13 v. 7 II); *Pois sabe ja quan grand’ amor / lh’ ei ¿por quê non á coraçon / de me fazer melhor* (47,20 v. 4 I); *Já eu non ei por quen trobar / e já non ei en coraçon, / por que non sei já quen amar* (56,5 v. 2 I); *El quis comprir sempre seu coraçon* (64,19 v. 1 II); *perdud’ an conhecer / quantos trovadores no reyno son / de Portugal: ja non an coraçon / de dizer ben que soian dizer* (70,3 v. 3 I); *Dona fea, se Deus mi pardon, / pois avedes [a]tan gran coraçon / que vos eu loe* (70,4 v. 2 II); *e por aquest’ é ‘ssi meu coraçon: / Ben querria que me fezesse ben... / pero non ben u perdess(e) ela ren!* (79,36 v. 4 III); *Ouvera el gran coraçon / de seer [i] vingado* (97,29 v. 1 II); *e de me dar [=Deus] coraçon de têer / por ben quanto m’ ela quiser’ fazer, / e atender temp’, e no’-me queixar* (148,12 v. 5 II); etc.
- b) ‘desexo, gana’. *e ouve coraçon / poys de beber* (43,6 v. 6 IV); *Noutro dia, en Carrion, / queria[n] un salmon vender, / e chegou i un infançon; / e, tanto que o foi veer, / creceu-lhi d’ el tal coraçon, / que diss’ a un seu om’ enton: / –Peixota quer’ oj’ eu comer* (120,29 v. 5 I).

- c) ‘valor, ánimo, bravura’. *avedes tan gran coraçon / que tanto dades que bon tempo faça / ben como mao nen como boança, / nen dades ren por tormenta do mar* (60,11 v. 4 I); *O mar dá muit’ e creede que non / se pod’ o mundo sen el governar / e pode muit’ e [á] tal coraçon / que o non pode ren apoderar* (114,6 v. 3 II). De aí, *de pobre corazón* como ‘pusilánime’: *com’ ant’ eu / era de pobre coraçon, / assi que nenhum ben enton / non cuidava que era meu, / E sol non me preçavan en ren* (157,5 v. 2 II).

corpo

S. m. ‘corpo’. *Eno sagrado en Vigo / bailava corpo velido* 139, 144; 142, 147.

Para explica-lo significado do substantivo nos sintagmas *corpo velido / corpo delgado* cómpre non esquece-los outros dous casos nos cancioneiros de dobrete poético co substantivo *corpo*. Un corresponde a Pai Gomez Charinho (*Pera chegar ao ferido / servirmi, corpo velido; Pera chegar ao fossado / servirmi, corpo loado* 114,4 vv. 2 V, VI) e outro a Don Denis (*De que morredes, filha, a do corpo velido? / Madre, moiro d’ amores que mi deu meu amigo; De que morredes, filha, a do corpo louçano? / Madre, moiro d’ amores que me deu meu amado* 25,31 vv. 1 I, II). Os tres danse en composicións construídas a partir do recurso ó leixa-prén e mailo paralelismo literal, funcionando os adjectivos que acompañan a “corpo” como sinónimos poéticos en final de verso. No caso da cantiga do “almirante do mar”, o parecido coa de Martin Codax é aínda maior pola ausencia do artigo, a pesar de que nesta o substantivo funcione como suxeito e naquela como aposición. Estes usos sen artigo deben de proceder sen dúbida de epítetos como os que emprega o rei de Portugal (*a do corpo velido / a do corpo loado*), que teñen resonancias das expresións formularias características da épica (cf. “verte as con el Çid el de la barba grant” PMC 2410, xunto a “¡Grado al Criador e a vos, Çid, barba velida!” PMC 2192).

Polo que respecta á expresión *tolher o corpo*, presente en catro cantigas, existe certa confusión nos Glosarios. En efecto, para Michaëlis (1990, I, s. v. “tolher”) significa ‘paralisar’ e cita un só exemplo dunha cantiga de Pero Garcia Burgalés: *E pero mais toller non me podia / do que me tolle, pero m’ ey pavor; / tolle mi o corpo que ja nunca dia / este, nen noite, que aja sabor / de min, nen d’ al! Que mi á mais a toller? / Nen veg’ ela, que moiro por veer, / que est’ o mais que me toller podia!* (125,17 v. 3 III). Sen embargo, a erudita alemana nin sequera alude a outro verso de Osoir’ Anes: *¿que prazer / avedes de me tolher / meu corpo, que vus servia?* (111,3 v. 9 V). Esta non é a súa norma, pois no *Glossário*, cando unha acepción se rexistra nun número reducido de casos, cítaos todos. Á parte destes dous casos, a expresión aparece nunha cantiga de amor de Pero d’ Armea (*Deus mi tolha este corp’ e quant’ ey, / se eu já muy gram coyta tenh’ en ren* 121,1 v. 4 III) e noutra de escarnio de Afons’ Eanes do Coton: *ca Deus me tolha o corp’ e quant’ ei, / se eu velha fududanca sei / oje no mundo a que gran mal non queira* 2,9 v. 4 III).

Esta expresión ten o seu correlato noutra –máis frecuente, pois aparece en trece cantigas– que aclara perfectamente o sentido de *tolher o corpo* e o significado do propio substantivo *corpo* nese contexto preciso. Tal expresión é *perder o corpo* (ou, substantivizada, a *perda do corpo*): *Maravilho-me como non perdeu / o corpo per quantas terras andou / por min ou como non ensandeceu* (139,1 vv. 1-2 II). Cómpre destacar que, na maioría das ocorrencias, *perder* leva outros complementos directos ademais de *corpo* (ou *perda* outros complementos do nome): *[e con tal] lhi leixasse Deus perder / a erdade, o corp' e o aver, / ca todo x' el depois cobraria* (16,14 vv. 5-6 II); *De mi valerdes era mui mester / por que perço quanto vos [eu] direi, / o corp' e Deus* (25,28 vv. 2-3 III); *Como perdeu, na guerra que passou, / corp' e amigos, verdad' é que já / non pod' aver al* (56,17 vv. 4-5 II); *con gran perda do que ei guanhado / ou da maior parte do que ouver, / per ventura ou do corpo ou da molher* (63,28 vv. 4-6 II); *fará-xe-m' én / perda do corpo e do sen* (151,1 v. 5 II); etc. Iso mesmo sucedía con *tolher o corpo*, como se pode comprobar comparando os exemplos citados más arriba. Estamos, pois, ante dous tópicos poéticos que cristalizan nunha fraseoloxía fixa (“feita”) –*perder o corpo, tolher o corpo*– que tende a caracterizarse pola presencia da figura retórica coñecida como zeugma. Aínda que nos manuais de retórica existe certa confusión sobre a definición deste recurso, no seu sentido máis clásico consiste no feito de que un verbo leva dous complementos directos, dos cales só un lle é aplicable propiamente (*tuas rumpere nuptias / et regnum Priami vetus* Horacio, *Carm.*, I, 15, 8).

O feito de tratarse de tópicos expresados mediante frases fixas, unido ó uso do zeugma, comporta, evidentemente, unha certa perda de carga semántica por parte do substantivo, que vén incidir sobre un contido sémico xa vago e inconcreto de seu. En efecto, tanto en *perder o corpo* como en *tolher o corpo*, pártese dunha metonimia de “corpo” por vida, pero *perder o corpo* non significa máis que por aproximación ‘perde-la vida, morrer’, igual que hoxe “estou morto de cansazo” ou “vas morrer de tanto traballar” non aluden propiamente á morte física. O mesmo cabe dicir da outra frase feita: *tolher o corpo* significa, tamén só por aproximación, ‘quita-la vida’.

Vid. *delgado*.

[*cuidar*]

V. tr. ‘coidar, pensar, xulgar, estimar’. Formas: *cuidei* 1^a p. pret. perf. *Fui eu, madr', a San Momed' / u me cuidei que veess' o meu amigu'* 39.

de

Prep., indicando a) posesión: *Ca ven viv' e sano, e d' el rei privado* 94; 1, 66, 91, 97, 100, 102, 105, 127, 132; b) modo: *treides de grado / a la igrexa de Vigo* 99; c) procedencia: *se de Deus ajades grado* 36; d) cualidade (vid. *ventura*): *Pois el foi d' atal ventura / que sofreu tan muito mal* 29. Vid. *do*.

delgado

Adx. cualif. m. sing. ‘delgado, fino, estilizado, fermoso’. *Bailava corpo delgado / que nunc' ouver' amado* 147; 142.

O adxectivo latino *delicatus*, *-a*, *-um* significaba, segundo os contextos, ‘delicioso’, ‘encantador’, ‘elegante’, ‘refinado’, ‘suave’, ‘tenro’, ‘fino’, etc. Por unha ampliación semántica natural, pasou a facer referencia tamén á delgadeza dos obxectos ou dos corpos, primeiro cunha connotación claramente positiva, despois adquirindo un carácter máis neutro e podendo denotar tanto os aspectos positivos como os negativos da delgadeza.

O latín contaba, polo menos, cun adxectivo para denota-la delgadeza negativa (*macer*, que deu “magro” en romance); pero varios máis tiñan significados moi próximos ós de *delicatus* arriba apuntados (*tenuis*, *gracilis*, *subtilis*, etc.) e, dado o caso, facían referencia tamén á delgadeza dos obxectos ou dos corpos. É algo parecido ó que sucede hoxe co adxectivo *fino* ou o substantivo *finura*, que poden predicarse, p. ex., dun papel de fumar, pero tamén aplicarse –con ironía ou sen ela, iso non importa– ás boas maneiras do comportamento social.

Polo que respecta ó corpus profano, á parte da cantiga VI de Martin Codax, hai outros dous casos de *delgado* acompañando ó substantivo *corpo* onde o significado é idéntico ó que arriba propuxemos. Un corresponde a Pero da Ponte, nunha cantiga que comeza así: *Senhor do corpo delgado, / en forte pont' eu fuy nado!* (120,47 v. 1 I). O outro é de Fernan Rodriguez de Calheiros: *Dúa donzela ensanhada / soo eu maravilhado / de como foi razoada / [es]contra mi noutro dia: / ca mi disse ca queria / seer ante mal talhada / que aver corpo delgado* (47,9 v. 7). Trátase dunha composición epigramática que agacha un xogo de palabras, pois, tal como nos informa a rúbrica, está dirixida a un tal Fernan Roiz alcumado “Corpo Delgado”; pero este detalle pouco importa cara á delimitación do significado do adxectivo. Sobre o resto dos cualificativos que, ó longo dos cancioneiros, aparecen xunto ó substantivo *corpo* en calidade de sinónimos poéticos en posición de rima, vid. *corpo*.

Segundo dentro do concepto de delgadeza en canto cualidade positiva –alí onde, segundo dicíamos, o adxectivo conserva parte dos seus significados latinos–, encontramos nunha cantiga de escarnio de Fernan Soarez de Quinhones: *Que amor tan delgado e tan frio, / mais non creo que dure até o estio* (49,1 v. 1 II). Estamos ante o mesmo significado, por moito que nesa cantiga, chea de maliciosos xogos de palabras edobres sentidos, atopemos pouco despois uns versos en aparência algo contradictorios cos anteriores: *Que amor tan astroso e tan delgado; / queno tevess' un ano soterrado!* (v. 1 IV).

Tamén cómpre sinalar dous casos especiais: a) a utilización en Nuno Fernandez Torneol (106,5 v. 3) de *delgada* como un vocativo co que a nai se dirixe á filla, e que permite conjecturar –á vista do que explicamos na entrada *fremosa* (vid.)– que noutras cantigas perdidas tal vez se utilizase tamén como unha especie de aposición case-

-interxectiva (**ai eu delgada > eu delgada > delgada*; cf. 116,20 v. 1 III), dun xeito que sería equifuncional a certos empregos de *fremosa, velida ou louçana*. b) a aparición do substantivo *delgadas* como sinónimo poético de *camisas* nunha composición de Don Denis: *e vai lavar camisas / e-no alto / [...] / e vai lavar delgadas / eno alto* (25,43 v. 3 I e 3 II).

Sen embargo, e fronte a todo o dito, os cancioneiros tamén recollen dúas aparicións do adxectivo que aluden á simple delgadeza (sen ecos xa dos significados latinos), e que aproximan xa o cualificativo á acepción máis habitual hoxe en día. Nun, do rei Alfonso, contrapone a *grossa* e –polo contexto– posúe connotacións claramente negativas: *Esta é a medida d' Espanha, / ca non de Lombardia nen d' Alamanha; / e, por que é grossa, non vos seja mal, / ca delgada pera gata ren non val* (18,21 v. 4 IV). No outro, de Fernand' Esquio, descríbese a besta que un infante prometera publicamente entregarlle ó chegar á fronteira: *nen he gorda, nen magra, nen delgada* (38,3^{bis} v. 4 II). Aquí, *magro* perfíllase como o grao extremo da delgadeza, xa sen posibles connotacións positivas, tal como sucede hoxe e segundo confirma a outra aparición do adxectivo nos cancioneiros: *e as sas rées sempre magra[s] son* (49,2 v. 6 II). Trátase dun escarnio social de Fernan Soarez de Quinhones no que o arquetipo fustigrado é o infanzón fachendoso pero morto de fame como o seu cabalo, e que parece prefigurar ou anticipa-la descripción daqueloutro cabalo “ético” do que nos fala Quevedo no capítulo II do Buscón. Claramente emparentada con aquela descripción está tamén a que Afons' Eanes do Coton fai do cabalo de Martin de Farazon (6,9), como o desmotra a comparación co *foron* (v. 6 I), presente tamén en Quinhones (v. 2 III).

Por último, cómpre reseñar que as poucas aparicións de *fraco* e os seus compostos fan referencia, non a delgadeza, senón a debilidade (*flaccus* en latín significaba ‘fláccido, caído’). Hoxe, “fraqueza” ou “fraquear” manteñen ese significado, pero referido a unha debilidade de tipo moral. Nos cancioneiros tamén poden aludir tanto á debilidade especificamente física (*Dona Ouroana, pois já besta avedes, / outro conselh' ar avedes mester: / vós sodes mui fraquelinha molher / e já mais cavalgar non podedes* 70,16 v. 3 I) como á moral ou do espírito (*Pero, coma mui gran gente á seer, / muitas vezes vos an a derrobar; / mais sempre vos avedes a cobrar / e eles an mais a enfraquecer* 64,7 v. 4 III; hoxe diríamos “fraquear na batalla, nun propósito”, etc.; pois “enfraquecer” emprégase só no sentido de ‘adelgazar’).

depois

Adv. de tempo. ‘despois’ (dentro da locución conxuntiva *depois que*). *Depois que fiz na ermida oraçon 51.*

Deus

S. m. ‘Deus’. *Ai Deus! se sab' ora meu amigo / com' eu senneira estou en Vigo* 108; 36, 64, 68, 71, 74, 77, 111.

[dever]

V. tr. ‘deber, estar obrigado a’. Formas: *devedes* 5^a p. pres. indic. *mia madre, fe que devedes, / leixedesmio ir veer* 22. Vid. *fe*.

dia

S. m. ‘día’. *O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado* 24.

dizer

V. tr. ‘dcir’. *Pois mi aqui ren non podedes dizer / id' u ajades comigo lezer* 60; 157. Formas: *direi* 1^a p. fut. indic. *e dix' eu como vos agora direi* 42; *dix[i]* 1^a p. pret. perf. *sospirei no coraçon e dix' assi* 48; 42, 54.

do

Contracción da prep. *de* + o art. det. *o. cercaronmi as ondas grandes do mar* 5; 10, 47, 63, 66, 69. En todos estos casos indica posesión. Vid. *de*.

e

Conx. copulativa. ‘e’. *Seiam' eu na ermida de San Simion / e cercaronmi as ondas que grandes son* 2; 3, 6, 7, 9, 10, 12, 15, 18, 31, 32, 40, 42, 45, 48, 52, 54, 58, 68, 71, 74, 77, 80, 83, 85, 86, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 101, 103, 104, 106, 107, 110, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 128, 131, 133, 134, 136, 137.

el₁

Pron. pers. 3^a p. m. *Pois el foi d' atal ventura / que sofreu tan muito mal* 29; 34, 35.

el₂

Art. det. m. sing. *Ca ven san' e vivo / e d' el rei amigo* 91; 94.

en₁

Prep. de lugar. ‘en’. *Com' eu senneira en Vigo manno* 117; 19, 63, 109, 112, 114, 138, 141, 151, 154. Vid. *eno, na, nas, no*.

en₂

Adv. de lugar. ‘de alí’. *que triste m' en parti!* 41.

eno

Contracción da prep. *en* + o art. det. *o. Eno sagrado en Vigo / bailava corpo velido* 138. Indica lugar. Vid. *en, na, nas, no*.

ergas

Prep. ‘excepto, salvo’. *E nullas gardas non ei comigo / ergas meus ollos que choram migo* 121; 124, 151, 154.

ermida

S. fem. ‘ermida’. *Seiam' eu na ermida de San Simión* 1; 4, 51, 64. Vid. *igreja*.

esse

Adv. demostrativo de 2^a p. m. sing. ‘ese’. *O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado* 24.

esta

Adv. demostrativo de 1^a p. fem. sing. ‘esta’. *E dix' eu log' assi esta razon* 54.

[*estar*]

V. intr. ‘estar’. Formas: *estou* 1^a p. pres. indic. *com' eu senneira estou en Vigo* 109, 114; *estando xerundio Estando na ermida, ant' o altar* 4.

eu

Pron. pers. 1^a p. ‘eu’. *o por que eu sospiro* 73; 1, 3, 6, 9, 12, 14, 15, 17, 18, 34, 39, 42, 45, 54, 109, 112, 114, 117, 156, 159.

falar

V. intr. ‘falar’. *e non vi / meu amigo, con que quisera falar* 46.

[*fazer*]

V. tr. ‘facer’. Formas: *fiz* 1^a p. pret. perf. *por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 44, 50, 56 (dentro da expresión *fazer ben*. Vid. *ben*); *Depois que fiz na ermida oraçon* 51.

fe

S. fem. ‘fe, fidelidade, lealdade á palabra dada’. *mia madre, fe que devedes / leixe desmio ir veer* 22.

Estamos ante unha fórmula fixa, que inclúe o substantivo *fe* + o verbo *dever*, unidos polo pronom relativo *que*. Úsase normalmente para apostrofar a un interlocutor, esixindo del unha determinada conducta, polo que adoita acompañar a un vocativo; ánda que tamén pode constituír unha fórmula de auto-apóstrofe. Nos cancioneiros encontrámolo seguitos exemplos: *nunca mi por el roquedes, / ai donas, fé que devedes* (2,20 v. 6); *Amigu', eu nom vos creerei, / fé que dev' a nostro señor / que m' avedes tam grand' amor* (25,34 v. 2 III); *mha señor, fe que devedes, / pois de vós nom ei nenhum bem, / de vós amar nom vos pes em* (25,76 v. 5 II); *e moir' eu, amigo,*

/ por vós, e, fe que devedes, / algun conselh' i ajamos, / ante que assi moiramos (63,37 v. 4 I); *E, don Ansur, pola fé que devedes, / poys vus el-Rey assy quer encimar; / [...] / per vós non fiqu'* (154,6 v. 1 III). Este último exemplo é o único en que o substantivo vai precedido de preposición (como na frecuentísima fórmula *per bōa fe*). Nos outros casos a preposición está ausente, probablemente debido á propia contundencia da fórmula, se é que non é un resto un tanto atípico de ablativo latino (*fide*).

[*filhar*]

V. tr. ‘tomar’. Formas: *filhou* 3^a p. pret. perf. *con gran pesar filhouxime gran tristen* 53.

A etimoloxía da palabra non está clara. Michaëlis (1990, I, s. v. “filhar”) postula un paso de *pilhar* –orixinariamente termo de caza– a *filhar*, do mesmo xeito que de *pechar* se pasou a *fechar*, descartando a formación a partir dun derivado de *filiu*. No corpus profano aparece en numerosísimas ocasións, cos máis variados complementos directos, sendo como é un verbo de máxima extensión e mínima comprehensibilidade semánticas: *filhar conselho* (18,17^{bis} v. 1 II), *orden* (140,4 v. 4 I), *dereito* (63,1 v. 2 I); *filhar sanha* de alguén (157,32 vv. 5-6 III); *filhar perfia* con alguén (110,3 v. 1 VI); *filhar unha dona por senhor* (38,4 v. 1 II) ou algo ou alguén por *adaíl* (18,13 vv. 4-5 I). Tamén ás veces ten o sentido de ‘roubar,uitarlle a alguén o que é seu’ (*ca mi filhou Deus mia senhor* 56,5 v. 5 I). Tamén é digna de mención a expresión *filhar-se a + infinitivo*, escasamente representada: *filha-s' a jurar / que é sandeu* (70,11 v. 1 II), *filhou-s' a chorar* (121,11 v. 6).

Polo que respecta ó contexto preciso en que aparece o verbo, *filhouxime gran tristen* (‘apoderouse de min unha grande tristeza’), estamos ante unha construción fixa que aparece noutros lugares do corpus profano. O núcleo de dita construción é: verbo *filhar* (sempre en 3^a p.) + obxecto de persoa + substantivo en función de suxeito cun significado sempre de pena ou tristeza (*doo, pesar, tristen*), sendo optativa a aparición do dativo de reforzo *xi / xe*. Así, na cantiga 64,1 vv. 4-5 II, recóllese o seguinte diálogo entre a mociña protagonista e unha amiga confidente: –[voss' amigo] morrerá, se vus d' el doo non filha. / –Sy, filhará, ay amiga, ja quando!. Outro caso no que o dativo ético está ausente é *d[e] m' ir, pesar non vos filhe d[e] min* (145,5 v. 2). No resto das ocorrencias aparece o pronome de reforzo: *Por Deus, filhe-xi-vos de min doo* (79,4 v. 1 III), *E filhe-xi-vos doo / como m' atende soo / meu amigo, no monte* (142,7 v. 1 III), *E non xe vos filhe pesar; / por vos eu muy de coraçon / amar* (143,6 v. 1 IV).

A expresión do sentimento mediante construccions nas que o verbo *filhar* está sempre en 3^a p. (cf. *que vus prenda doo por én / de mi* 109,1 v. 2 IV), sitúao nas proximidades da oración impersonal, e trae á nosa memoria os impersonais de sentimento latinos (*pudet me tui*: avergónome de ti). É fenómeno que debe relacionarse tamén coa utilización, frecuente na lingua medieval, da 3^a p. en verbos que expresan memoria. O caso máis típico é *nembrar*: *Non vus ne[m]bra, meu amigo, / o torto que mi*

fezestes? (125,27 v. 1 I), uso este que coexiste coas construccions que perviviron ata hoxe: *Porque vos non nembrastes vos de mi* (47,6 v. 1 II). Con respecto ó verbo *obri-darse*, nos cancioneiros aparece a construcción en 3^a p.: *non xi m' obrida o amor de Maria* (81,19 v. 3); hoxe consérvanse as dúas: “non se me olvida o que me dixeches / non me olvido do que me dixeches”. Outro tanto pódese dicir do verbo *escaecer*, que na Idade Media tamén se construía en 3^a p. (vid. 25,54 v. 5 I; 97,23 v. 6 II; 125,48 v. 3 IV; 143,18 v. 5 IV; etc.).

foi

Vid. *seer*.

fremosa

Adv. cualif. fem. sing. ‘fermosa’. *Mia irmana fremosa, treides comigo / a la igreja de Vigo* 96; 14, 17, 41, 99.

Do mesmo xeito que na cantiga de amor o adjetivo *fremosa* é omnipresente e adquire –no marco dun tópico poético– connotacións de distancia, inaccesibilidade, etc., na cantiga de amigo é frecuentísimo que este adjetivo se relate sobre todo con situacions tristes: o afastamento do amigo e, sobre todo, o feito de que non acuda ás citas acordadas. Ó noso modo de ver, trátase doutro tópico poético, e os textos así o apoian.

Por suposto que tamén a fermosura é motivo de gozo na cantiga de amigo, como en contextos de romaría (95,10), ás veces asociados ó motivo do baile (136,4), pero nun número bastante menor de casos. Outras veces serve de expresión a un gozo máis narcisista, a unha especie de activa autocomplacencia na propia beleza e no dominio que lle outorga sobre o amigo, como nas cantigas 63,26; 70,44; 127,3; 127,12. Pero, na grande maioría dos casos, a fermosura e a tristeza –en toda a amplitude do concepto: desde a tristeza desesperanzada a aquela que leva ó despeito, á *sanga*– van da man no xénero de amigo, como no v. 41 desta edición (*por mui fremosa que triste m' en parti!*) e tamén nos vv. 14 (*morrerei [eu] fremosa no mar maior*) e 17 (*morrerei eu fremosa no alto mar*), da cantiga de Meendinho.

O caso destes dous últimos exemplos é moi habitual: o adjetivo *fremosa* funcionando como unha aposición do suxeito –coincidente co eu lírico da composición–, chegando a ser case unha interxección impropria, equivalente a *ai, fremosa / ai eu, fremosa*. Coa perspectiva que dá a totalidade do corpus profano, non é posible considera-lo *fremosa* destes contextos como un predicativo. Véxase, p. ex., este caso: *Quando s' el ouve de Julhan a ir, / fiquei, fremosa, por vos non mentir, / pequena e d' el namorada* (123,1 v. 2 II). Está claro cál é o predicativo: *pequena e d' el namorada*, o mesmo có das outras dúas estrofas da composición –pois é o refrán–, sempre co verbo *ficar*. Outros exemplos de *fremosa* como aposición interxeactiva son: 6,4 v. 1 I; 6,5 vv. 1 I, 2 II, III; 25,31 vv. 2 V, VI; 60,13 v. 5 III; 67,2 v. 3 III; 79,23 v. 2 III; 79,44 v. 1 I; 86,1 v. 1 I; etc.

Dunha lectura detida destas cantigas despréndese: *a*) que o contexto no que aparece o adxectivo que nos ocupa é sempre o da tristeza de amor ou do despeito amoro; *b*) que dito contexto pode vir explicitado ademais pola presencia de adxectivo como *triste*, *coitada*, *sanhuda*, etc.; *c*) que outros adxectivos como *louçana*, *velida* e *ben talhada* son, dentro do marco concreto dese tópico poético, equifuncionais respecto a *fremosa*, podendo aparecer xuntos nun texto.

Estas mesmas consideracións valen para a aparición de *fremosa* en calquera outra función sintáctica nas cantigas de amigo, aínda que de feito esta adoita se-la de suxeito. O adxectivo substantivado (“a *fremosa*” ou, en diminutivo, “a *fremosinha*”) serve por si mesmo para presenta-la rapaciña que sofre de amor, como sucede en varios íncipits: 9,4 v. 1 I; 22,7 v. 1 I; 29,1 v. 1 I; 83,11 v. 1 I; etc. (nos exemplos citados máis arriba pódese ver que a aposición interxectiva tamén aparece con frecuencia no primeiro verso da composición). Pero poderían ademais multiplicarse os exemplos de aparición do cualificativo noutra altura estructural.

Ata tal punto o adxectivo *fremosa* tiña a connotación engadida de ‘triste’ que Pero da Ponte nos sorprende con este curioso predicativo: *E ben sse devia nembrar / das juras que m' enton jurou, / hu m' el mui fremosa leixou* (120,18 v. 3 III). ¿Que significa, se non, que “a deixou fermosa”? Que a deixou triste. A non ser que postulemos que ese predicativo teña un sentido concesivo (cousa que nos parece improbable en romance e mesmo moi forzada en latín).

fui

Vid. *ir*.

gardas

S. fem. pl. ‘garda’. *E nullas gardas non ei comigo, / ergas meus ollos que choram migo!* 120, 115; 118, 123.

grado

S. m. ‘boa disposición, boa vontade’. *se de Deus ajades grado 36; Mia irmána fremosa, treides de grado / a la igrexa de Vigo, u é o mar levado* (dentro da locución adverbial *de grado*) 99.

gran

Adx. cualif. (forma apocopada de *grande*) ‘gran’. *con gran pesar filhouxime gran tristen* 53; 47, 52, 57, 76. Vid. *grandes*.

grandes

Adx. cualif. pl. ‘grandes’. *e cercaronmi as ondas que grandes son* 2; 5, 7. Vid. *gran*.

Adv. de lugar. ‘aí, alí’. *Non ei i barqueiro nen remador* 13; *Fui eu, madr’, a San Momed’, u me cuidei / que veess’ o meu amigu’, e non foi i* 40; 8, 11, 16, 43, 49, 55, 103, 106.

igreja

S. fem. ‘igrexa’. *Mia irmana fremosa, treides comigo / a la igreja de Vigo, u é o mar salido* 97, 102; 100, 105.

En todo o corpus profano, a palabra *igreja* rexistra dez aparicións (e a variante *egreja*, cinco). En principio, significa sempre ‘templo, edificio destinado á reunión dos fieis para o exercicio do culto’, que é a acepción presente na cantiga III de Martin Codax. Así ocorre tamén nunha composición de escarnio de Johan Airas: *Que sera? / E i o clerigu’ está ja / revesti’ e maldizer-mi-á, / se me na igreja non vir* (63,75 v. 4 III), palabras postas en boca dunha dona que “ia por sa missa oir” e “por oir o sarmon”, pero que non se atreveu a saír da casa por medo dun corvo agoreiro. Idéntico significado presenta a palabra nas tres cantigas –dúas de Estevan da Guarda (30,18 e 30,22) e unha do Conde de Barcelos (118,3)– que escarnecen as supersticións astrolóxicas dun tal Martim Vasquez, polas que nun día creu firmemente que obtería o beneficio dunha igrexa. A última das mencionadas contén un dato revelador: *ca vio per estrologia / que averia igreja / grande, qual la el desea* (v. 5 I); *E diz que vio na [e]strela, / [...] / d’ aver igreja mui grande, / ca non igreja mesela; / ca da pequena non cura* (vv. 3-5 II). Polo tanto, igual que sucede hoxe, *igreja* é un termo moi impreciso canto ó tamaño concreto do edificio.

O significado xa non está tan claro nunha composición de Fernan Soarez de Quinhones e noutra do rei Alfonso. Á falta de rúbrica, na primeira (*Don Guilhelm’ e Don Adan e Don Migueel Carriço, / pela porta da igreja, que saiu do seu quiço / irado-los-á el Rei* 49,3 v. 2 I), é lexítima a suposición de que tal vez se esconde un xogo entre as acepcións de “igrexa” como ‘templo’ e como institución ou, máis precisamente, como a xerarquía que a rexe. Algo semellante é o que ocorre na outra cantiga, de Alfonso X: *Nen ar na egreja non vos conselh’ eu / de teer voz, ca vos non á mester; / ca, se peleja sobr’ ela ouver, / o arcebispo, voss’ amigu’ e meu, / [...] / querrá que seja quanto avedes seu* (18,37 v. 1 IV).

Por outra parte, parece totalmente evidente que “o sagrado” do que fala a cantiga VI de Martin Codax non é outro que a “igrexa” da cantiga III. ¿Trátase dun termo literario, posto que non se lle coñecen outras ocorrencias (salvo como adxectivo substantivado, ‘o sagrado, as cousas sagradas’, únicamente en 18,37 v. 5 IV)? Pode ser, pois cabe sospeitar que Martin Codax botou man del para crea-lo mesmo xogo de asonancias (i-o / a-o) que aparece nas outras cinco composicións do poeta construídas con leixa-prén. Téñase en conta ademais que, nas corenta e cinco cantigas estruturadas a base deste procedemento retórico, é frecuente que os autores empreguen

sinónimos poéticos en final de verso, de significado un tanto esvaradío e impreciso: *ramo* fronte ó más concreto *pino*; *delgadas* xunto a *camisas*; *garcetas* xunto a *cabelos*, *ferido* xunto a *fossado*...; e mesmo ás veces constitúen as únicas aparicións deses termos, como *levado* e *salido* (vid. *mar*).

Podería obxectarse que non sería imposible que “sagrado” fose unha palabra de emprego corrente, dado que si existe *sagraçon* en Bernal de Bonaval (22,7 v. 2 II) e en Golparro (58,1 v. 3 I). Sen embargo, ambas ocorrencias –a pesar de non haber leixa-prén– aparecen nunha posición sempre problemática lexicograficamente: en posición de rima; e, na segunda delas, no verso previo ó refrán, rimando con este.

Con todo, este último termo (*sagraçon*) ponos na pista do substantivo *ermida*, presente en Meendinho e mais en Cangas (vv. 1, 4 e 51, 64, respectivamente, desta edición). Tanto a *sagraçon* como a *igreja-sagrado* de Codax, como as *ermidas* cantadas por moitos trovadores (Fernan do Lago, Johan de Requeixo, Johan Servando, Martin de Ginzo, Pero de Bardia) son lugares de cita entre os namorados, chegue esta a realizarse ou non, sexa o encontro privado ou nun contexto de romaría. Polo tanto, dentro da ficción poética son realidades tópicas equifuncionais; de aí o carácter ata certo punto impreciso do seu significado, pois son sinónimos poéticos, áinda que non sempre en posición de rima.

ir

V. intr. ‘ir’. *leixedesmio ir veer* 23, 28, 33, 38. Formas: *vou* 1^a p. pres. indic. *E vou* 110, 113, 116, 119, 122, 125; *irei* 1^a p. fut. indic. *E irei, madr' a Vigo* 80, 83, 86, 89, 92, 95; *fui* 1^a p. pret. perf. *Fui eu, madr', a San Momed'* 39; 45; *id[e]* imperativo pl. *id' a San Momed', e veerm' edes* 58; 61.

irmána

S. fem. sing. ‘irmá’. *Mia irmána fremosa, treides de grado* 99; 96.

la

Art. det. fem. sing. ‘a’. *treides comigo / a la igreja de Vigo* 97; 100, 102, 105.

las

Art. det. fem. pl. ‘as’. *E miraremos las ondas* 98; 101, 104, 107.

[*leixar*]

V. tr. ‘deixar’. Formas: *leixedes* 5^a p. pres. subx. *leixedesmio ir veer* 23, 28, 33, 38.

levado

Adx. cualif. m. sing. (dentro do sintagma *mar levado*. Vid. *mar*) *Ondas do mar levado / se vistes meu amado* 69; 100, 105, 130, 135.

lezer

S. m. ‘descanso, pracer’. *id’ u ajades comigo lezer* 61.

O DRAG define na actualidade *lecer*, na súa segunda acepción (a primeira refírese ó tempo de lecer ou asueto), como “Estado anímico de quen goza de tranquilidade e sosego. *Desde que ti te fuches xa non tiven más lecer*”. Este é o significado presente na case totalidade das más ou menos vinte aparicións que rexistra a palabra ó longo dos cancioneiros: *Pois vós nom pudi veer, / jamais nom ouvi lezer* 25,12 v. 2 II; exemplo que, por certo, garda unha notable similitude co do DRAG que vimos de citar (o mesmo sucede en 45,3 v. 2 IV e 47,28 v. 5 I). Para estes e o resto dos casos, postos a condensa-la definición nunha soa palabra, á hora de facer unha versión moderna dun texto medieval, atopariámo-lo seu equivalente en ‘descanso’ ou ‘pracer’, segundo os contextos.

Sen embargo, cómpre engadir dúas peculiaridades: *a)* tanto Martin de Ginzo como Nuno Fernandez Torneol empregan, en senllas cantigas, o substantivo *vagar* como sinónimo poético –en posición de rima– de *lezer*: *e non lhi davan lezer / [e] non lhi davan vagar* (93,1 v. 2 III); *e non mi dan seus amores lezer / e non mi dan seus amores vagar* (106,18 v. 2 V). Este motivo aparece tamén en Lopo (86,6 v. 3), pero sen sinonimia poética e coa soa presencia do substantivo *vagar*; *b)* tendo en conta que os trovadores empregaban unha especie de koiné literaria, é plausible deducir que, no universo sémico peculiar que configuran as cantigas, *lezer* se debuxa tamén como antónimo poético (fóra sempre da posición de rima) dun substantivo clave no xénero de amor como é *coita*. Os textos así o apoian: *De gram coyta faz gram lezer / Deus, per quant’ eu entend’ e ssey, / e de gram pesar gram prazer* (143, 3 v. 1 I); *e en mi ten a coita e o lezer / e o pesar e quant’ á de prazer* (107,3 v. 5). En ambos casos, a antonimia *coita / lezer* resulta clara, dado que –polo contexto– se establece unha correspondencia con outra máis coñecida: *pesar / prazer*. Vid. ademais 85,4 vv. 3-4 II e 121,1 vv. 1-4 I.

Sen embargo, hai un caso nos cancioneiros en que parece que *lezer* está tomado na outra acepción que hoxe sinala o DRAG: “Tempo dispoñible para facer algo ou para descansar” (expresando este significado, só hai –que saímos– unha soa aparición, en todo o corpus profano, doutro substantivo, que é o xa mencionado sinónimo *vagar*: *Senhor, oj’ ouvess’ eu vagar / e Deus me dess’ end’ o poder, / que vos eu podesse contar / o gram mal que mi faz sofrer / esse vosso bom parecer* 25,119 v. 1 I). Referímonos a unha breve cantiga de Martin Moxa (94,19), na que se pode ler: *e que mi queirades valer, / [...] / ben ssey eu, se Deus mi perdon, / se o parades en lezer, / ja mha vida pouco será* (v. 4 II). Sen estendernos na dificultade de interpretación do verso (pois non obedece a *lezer*, senón ó significado que teña o verbo *parar* ou, máis ben, ó peculiar réxime: *parar en*), o que está claro é que non se trata da acepción máis frecuente, da que falamos ó principio: ‘descanso’ nun sentido positivo, senón ‘descanso’ no seu sentido negativo: un retraso, unha tardanza ou demora

neglixente (neste caso, por parte da dona, polo que respecta ó auxilio que debería prestar ó trovador); en definitiva, unha lentitude á hora de afronta-lo deber.

Por último, é preciso engadir que existen outros substantivos que gardan certa sinonimia con *lezer*, e un deles coméntase tamén neste Glosario (vid. *sabor*). Sen embargo, existe unha diferencia notable: *lezer* –o mesmo que *vagar*– posúe un significado más absoluto (“intransitivo”, por dicilo dalgún xeito), mentres que *sabor* (outro tanto podería dicirse de *conforto*, p. ex.) ten un significado más relativo ou “transitivo”. Nouras palabras, *sabor* é un substantivo –por certo, con moitísimas más aparicións– que, na inmensa maioría dos casos, vai especificado por un complemento (mediante un indefinido ou cun complemento do nome encabezado pola preposición *de*: *non ei sabor de min nen d' al*); en cambio, *lezer* e *vagar* non levan complemento, cunha soa excepción, que constitúe un caso ponte: *lezer e sabor aviades de me matar* (126,4 v. 3 II). Con todo, a sinonimia é clara, e pódese probar tamén textualmente. P. ex., a idea de que o propio trobar –por triste que sexa– serve para alivia-las coitas aparece en Martin Moxa expresada así: *E meu trobar, aquesto sey eu ja / que non mi á prol se non por ūa ren: / per queyxar om' a gran coyta que á, / ja que lezer semella que ll' én ven* (94,1 v. 4 IV). Fernan Gonçalvez de Seabra tamén incide sobre a mesma idea, pero emprega o substantivo *sabor* onde Moxa utiliza *lezer*: *Algun sabor prend' ome quando diz / ja-quê da coita que sofr' e do mal* (44,5^{bis} v. 1 III).

lhi

Pron. pers. 3^a p. sing. dat. ‘lle’. *por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 44, 50, 56; 31.

lo

Art. det. m. sing. ‘lo’. *e veeremo-lo meu amigo* 133; 20, 127, 130, 132, 135, 136.

log[o]

Adv. de tempo. ‘logo’. *e dix' eu log' assi esta razon* 54.

madre

S. fem. ‘nai’. *madre ben aventurada, / leixedesmio ir veer* 37; 22, 27, 32, 39, 80, 83, 86, 89, 92, 95, 103, 106.

[maer]

V. intr. ‘estar, acharse, permanecer’. Formas: *manno* 1^a p. pres. indic. *Ai Deus! se sab' ora meu amado / com' eu en Vigo senneira manno* 112, 117.

Só noutro lugar dos cancioneiros atopámo-lo verbo nesta acepción, tamén con ocasión dunha expectativa de encontro amoroso nunha ermida: *Foi um dia po-lo veer / a Santa Marta e maer / u m' el jurou que morria* (122,4 v. 2 II). No resto dos casos, *maer* significa ou ‘pernoctar, pasa-la noite’: *diz que pod' ir quen ben andar / de*

Belfurad' a Santarem, / se noutro dia madrugar, / e ir a Nogueirol jantar / e maer a Jerusalen (97,28 v. 7 II); ou ben, co matiz erótico engadido, ‘pasa-la noite con alguén’, como na cantiga *Sen meu amigo manh' eu senlheira* de Juião Bolseiro (85,18 vv. 1 I, 2 III, 5) ou na de Roi Paez de Ribela *Maria Genta, Maria Genta da saya cintada* (147,8 vv. 2 I, 1 III), ambas relacionadas dalgunha maneira coa tradición xenérica das albas. Tamén neste sentido erótico aparece nas composicións de escarnio 116,27 v. 6 II; 120,20 v. 5 I; 125,19 v. 4 III e 126,6 vv. 3, 6 I.

En latín, o significado primixenio do verbo *maneo, mansi, mansum* era ‘permanecer’. Pero o participio de pasado (*mansus*) –e tamén, p. ex., o substantivo derivado *mansio, -onis-* encerraban de seu a noción de ‘descanso’: para Ernout / Meillet (1994, s. v. “maneo”), *mansio* significaba tanto “lieu de séjour, halte, étape” como, por extensión, “où l'on fait étape”, p. ex. nos sintagmas *pecorum mansio, mansio equorum*. De aí que “mesón”, p. ex., significase orixinariamente en castelán ‘pousada, hospedaxe onde se proporciona albergue e comida a persoas e cabalerías’.

maior

Adx. cualif. en grao comparativo. *morrerei [eu] fremosa no mar maior* 14 (dentro do sintagma *mar maior*. Vid. *mar*).

mal

S. m. ‘mal’. *que sofreu tan muito mal / por mi e ren non lhi val* 30.

mandado

S. m. ‘recado’. *Comig' ei mandado / ca ven meu amado* 81; 26, 78.

mar

S. m. ‘mar’. *cercaronmi as ondas grandes do mar* 5; 10, 14, 17, 47, 63, 66, 69, 97, 100, 102, 105, 127, 130, 132, 135.

Cópre explica-lo significado dos sintagmas codacianos *mar levado* e *mar salido*, así como as expresións *alto mar*, *mar maior*, presentes en Meendinho:

- a) *Mar levado*. O significado actual de *levar* expresábase en latín principalmente mediante os verbos *ferre* ou *portare*. *Levare*, en cambio, significaba ‘levantar, alzar’. Durante a Idade Media coexistiron a acepción que finalmente triunfaría e a primixenia ou etimolóxica (*Levóus' a louçana, levóus' a velida* 134,5 v. 1 I), que terminaría por ser desprazada polo derivado *levantar* (lémbrese que hai outro íncipit que é *Levantou-s' a velida* 25,43 v. 1 I, e a segunda estrofa comeza *Levantou-s' a louçana*). Algún que outro dobrete similar, como *quebrar / quebrantar* (actual crebar / crebantar, áñda que persiste a forma sen metátese), non coñeceu co tempo un afastamento por cambio semántico tan notable.

Polo tanto, *mar levado* significa “levantado” (pola furia do vento), ‘encrespado’, con *ondas* que rampan, que soben ó ceo (explicitamente mencionadas nas tres cantigas onde aparece o sintagma, o que non deixa dúbidas acerca do seu sentido). Tanto nesta cantiga como noutra de Johan Zorro (83,9), o sinónimo poético de *levado* é *salido*, áñda que en Zorro estes adjectivos non acompañan ó substantivo *mar*, senón a *rio*.

- b) *Mar salido*. En latín “saír” dicíase *exire*. En cambio, *salere* significaba ‘saltar’ (e o seu frecuentativo, *saltare*, ‘bailar’). Por iso, a historia do verbo é como o reverso da do verbo “levar”, o seu correlato intransitivo (a súa “versión” intransitiva, se se quere): en efecto, igual que un hipotético *levare librum* pasou a significar ‘levar un libro’ a partir do feito material de “levantalo” (p. ex., da mesa onde pousaba), do mesmo xeito *salere* substituíu a *exire* porque moitas veces denotaba unha acción pola que un axente “saía dun salto” velozmente dun determinado sitio, p. ex. alguén que estivese sentado no chan. En consecuencia, *mar salido* significa tamén ‘mar encrespado’, igual que *mar levado*. Cunha (1956:163) cita algún parente próximo en latín, como o sintagma *aqua saliens*-(Plinio). *Saliens* é participio de presente (polo tanto, activo), mentres que *salido* é de perfecto (isto é, pasivo), pero non representa o único caso de participio con forma pasiva e valor activo (vid. na entrada *aventurado* o comentario a 30,22 v. 3 I).
- c) *alto mar* e *mar maior* son sintagmas que, en principio, parecen aludir á crecida da marea (á marea alta), pero non é descartable que signifiquen igualmente ‘mar embravecido’, sobre todo tendo en conta que –para o primeiro deles– os diccionarios Xerais recollen na actualidade esa acepción. De feito, nese poema si sabemos que subiu a marea, pero sabémolo porque se nos di: *e cer- caronmi as ondas que grandes son*, etc. Polo que respecta ó sintagma *mar maior*, que actúa como sinónimo poético do outro, é certo que *mare magnum* significa principalmente nos poetas latinos ‘vasto mar’, pero o latinismo moderno “maremágnum” alude á idea de caos ou voráxine, como se dun mar tempestuoso se tratase, o cal nos pode proporcionar unha pista sobre un posible cambio semántico, resultado da proximidade conceptual entre a subida da marea e a bravura do mar.

Vid. ademais Magán (1998).

Maria

Antropónimo. *madre, por Santa Maria, / leixedesmio ir veer* 27.

m[e]

Pron. pers. 1^a p. acus. ‘me’. *que triste m’ en parti!* 41; 39, 58, 157, 160. Vid. *mi, min.*

[mentir]

V. intr. ‘mentir’. Formas: *mençades* 5^a p. pres. subx. *Oje non mi mençades, amigo* 59, 62, 65.

mesura

S. fem. ‘mesura, medida, moderación’. *mia madre, e por mesura, / leixedesmio ir veer* 32.

meu

Adx. poses. m. de 1^a p. dun só posuidor e dunha soa cousa posuída. ‘meu’ *Eu atendendo meu amigo* 3, 6, 9, 12, 15, 18; 20, 40, 46, 67, 70, 72, 75, 79, 82, 84, 87, 103, 106, 108, 111, 133, 136, 158, 161. Vid. *meus e mia*.

meus

Adx. poses. m. de 1^a p. dun só posuidor e varias cousas posuídas. ‘meus’. *E nullas gardas non ei comigo, / ergas meus ollos que choran migo* 121; 124. Vid. *meu e mia*.

mi

Pron. pers. 1^a p. dat. ‘me’. *Pois mi aqui ren non podedes dizer* 60; 1, 26, 52, 57, 59, 62, 64, 65; circ. ‘min’. *O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado* 25; 31, 35, 44, 50, 56. Vid. *me, min*.

mia

Adx. poses. fem. de 1^a p. dun só posuidor e dunha soa cousa posuída. ‘miña’. *Mia irmana tremosa, treides comigo* 96; 22, 32, 99, 103, 106. Vid. *meu e meus*.

migo

Pron. pers. 1^a p. circ. de compañía. ‘comigo’. *oj' ouver' a seer migo* 21; 118, 121, 123, 130, 135. Vid. *comigo*.

min

Pron. pers. 1^a p. circ. ‘min’. *porque tarda meu amigo sen min* 158, 161. Vid. *mi, me*.

mirar

V. tr. ‘mirar’. *Ai ondas que eu vin mirar* 159. Formas: *miraremos* 4^a p. fut. indic. *E miraremos las ondas* 98, 101, 104, 107.

Ó longo dos cancioneiros, o verbo *mirar* só aparece en dúas cantigas de Martin Codax, nunha de Pai Gomez Charinho (*myrarey, madre, as torres de Geén* 114,2 v. 4) e noutra de Pedr' Eanes Solaz (*A que vi ontr' as amenas, / Deus, como parece ben! / E mirey-la das arenas: / des i penado me ten! / Eu das arenas la mirey, / e des enton sempre peney* 117,1 vv. 3 I e 5). Tan escasa presencia, fronte ós centenares de apari-

cíons de *veer* e *catar*, débese á historia da palabra. Efectivamente, en latín *mirari* significaba ‘admirar’ (de aí que do adxectivo neutro plural *mirabilia* ‘cousas admirables’ proveña o substantivo *marabilla*; e do substantivo *miraculum* ‘cousa marabillosa, sorprendente, digna de admiración’, *miragre*. Posteriormente, por cambio semántico, pasou a significar ‘contemplar, observar algo con atención’. Hoxe, nalgúnsas zonas de Galicia (centro e sur de Pontevedra, algúñ punto próximo do Salnés...), *mirar* ten substituído completamente a *ver*, pero no resto do dominio lingüístico do galego, mantense a distinción *mirar* ‘fixa-la vista de maneira intencionada en [algo ou alguén] / *ver* ‘recibi-las imaxes dos obxectos da realidade polo sentido da vista’ –definicións do *DRAG*; pode consultarse un mapa da actual extensión xeográfica do arquilexema *mirar* en Fernández Rei (1991:105)–. Tal distinción aparece clara nas cantigas, como se observa nos versos antes mencionados de Solaz, e non debe levar a equívoco o feito de que na séptima cantiga de Codax alternen os infinitivos dos dous verbos como sinónimos poéticos en final de verso (*Ai ondas que eu vin veer*; *Ai ondas que eu vin mirar*). Por outra parte, o significado do verbo na Idade Media está a cabalo entre o etimolóxico e o actual, combinándose as nocións de “contemplación” e “admiración”. A este respecto son indicativos os complementos directos que o acompañan: as ondas nas cantigas de Codax, e sobre todo, as torres de Xaén na de Charinho e a propia amada –divisada na distancia– en Pedr’ Eanes Solaz.

Momede

Antropónimo. *Quand' eu a San Momede fui* 45; 19, 39, 58, 63.

[*morrer*]

V. intr. ‘morrer’. Formas: *morrerei* 1^a p. fut. indic. *morrerei* [*eu*] *fremosa no mar maior* 14, 17.

mui

Adv. de cantidad (forma apocopada de *muito*) ‘moi’. *con que quisera falar / a mui gran sabor nas ribeiras do mar.* 47; 25, 41. Vid. *muito*.

muito

Adv. de cantidad. ‘moito’. *que sofreu tan muito mal / por mi* 30.

na

Contracción da prep. *en* + o art. det. *a*. *Seiam' eu na ermida de San Simion* 1; 4, 51, 64. Vid. *en*, *eno*, *nas*, *no*.

namorada

Adx. cualif. fem. sing. ‘namorada’. *E vou namorada* 110, 113, 116, 119, 122, 125.

nas

Contracción da prep. *en* + o art. det. *as*. *E bannarnos emos nas ondas* 128, 131, 134, 137; 47. Vid. *en*, *eno*, *na*, *no*.

nen

Conx. copulativa. ‘nin’. *nen ei [i] barqueiro nen remador* 8; 11, 13, 16.

no

Contracción da prep. *en* + o art. det. *o*. ‘no’. *morrerei [eu] fremosa no mar maior* 14; 17, 48, 141, 151, 154. Vid. *en*, *eno*, *na*, *nas*.

non

Adv. de negación. ‘non’. *non ei [i] barqueiro nen sei remar* 11; 13, 31, 40, 43, 45, 49, 52, 55, 59, 60, 62, 65, 115, 118, 120, 123.

nullas

Adx. indef. fem. pl. ‘ningunhas’. *e nullas gardas non ei comigo!* 115, 120; 118, 123.

nunca

Adv. de tempo. ‘nunca’. *que nunc' ouver' amigo* 145, 150; 44, 50, 56, 148, 153.

o₁

Art. det. m. sing. ‘o’. *Estando na ermida ant' o altar* 4; 24, 40, 52, 73, 76, 97, 100, 102, 103, 105, 106.

o₂

Pron. pers. 3^a p. acus. ‘o’. *leixedesmio ir veer* 23, 28, 33, 38; 64.

oje

Adv. de tempo. ‘hoxe’. *En San Momed', u sabedes / que viste-lo meu amigo / oj' ouver' a seer migo* 21; 59, 62, 65.

ollos

S. m. pl. ‘ollos’. *ergas meus ollos que choran ambos!* 124; 121.

ondas

S. fem. pl. ‘ondas’. *e cercaronmi as ondas que grandes son* 2; 5, 7, 10, 66, 69, 98, 101, 104, 107, 128, 131, 134, 137, 156, 159.

ora

Adv. de tempo. ‘agora’. *O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado / chegoum’ ora seu mandado* 26; 108, 111. Vid. *agora*.

oraçon

S. fem. ‘oración’. *Depois que fiz na ermida oraçon* 51.

ouver[a]

Vid. *aver*.

[*partir*]

V. tr. ‘partir’. Formas: *parti* 1^a p. pret. perf. *que triste m’ en parti!* 41.

[*perderse*]

V. reflex. ‘perderse’. Formas: *perdeu* 3^a p. pret. perf. *por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 44, 50, 56.

pesar

S. m. ‘pesar, pena, aflicción’. *con gran pesar filhouxime gran tristen* 53.

[*poder*]

V. modal. ‘poder’. Formas: *podedes* 5^a p. pres. indic. *Pois mi aqui ren non podedes dizer* 60.

pois

Conx. causal. ‘pois’. *Eu serei por el coitada / pois el é por mi coitado* 35; 29, 43, 49, 55, 60.

por

Prep. ‘por’. Indica: a) causa: *O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado* 25; 27, 31, 32, 34, 35, 44, 50, 56, 73, 76, 158, 161; b) concesión: *por mui fremosa que triste m’ en parti!* 41 (vid. nota 6 v.).

privado

S. m. ‘privado, favorito’. *Ca ven viv’ e sano, / e d’ el rei privado* 94.

quand[o]

Conx. temporal. ‘cando’. *Quand’ eu a San Mome de fui* 45.

quantas

Pron. relativo indef. fem. pl. ‘cantas, todas cantas’. *Quantas sabedes amar amigo* 126; 129.

que₁

Pron. a) relativo. ‘que’. *e cercaronmi as ondas que grandes son* 2; 7, 22, 24, 44, 46, 50, 52, 56, 73, 76, 121, 124, 145, 148, 150, 153, 156, 159; b) interr. ‘que’. *se me saberedes contar / por que tarda meu amigo sen min* 161; 158; c) exclam. ‘que’. *por mui fremosa que triste m’ en parti!* 41.

que₂

Conx. completiva. *u sabedes que viste-lo meu amigo* 20; 40; consecutiva. *Pois el foi d’ atal ventura / que sofreu tan muito mal* 30.

[*querer*]

V. tr. ‘querer’. Formas: *queredes* 5^a p. pres. indic. *Amigo, se mi gran ben queredes* 57; *queria* 3^a p. pret. imp. indic. *e non vi o que mi queria gran ben* 52; *quisera* 1^a p. plusc. indic. (con valor condicional) *meu amigo, con que quisera falar* 46.

razon

S. fem. ‘parlamento, palabras’. *e dix’ eu log’ assi esta razon* 54.

De acordo co procedemento de formación de substantivos deverbativos a través do sufijo -IO, -IONIS engadido ó tema de supino, o substantivo *ratio*, -onis procede de *ratus, -a, -um*, participio do verbo deponente *reor, reris, reri, ratus sum*, que tiña dous significados principais en latín: ‘contar, calcular’ e ‘estimar, xulgar, pensar, opinar’. Do primeiro significado procede o cultismo “ración” (por cambio semántico, de ‘cálculo’ –nun reparto, p. ex.–, pasou a significar ‘porción’; nas cantigas, *raçon*: *Aos mouros que aqui son / Don Álvaro ren non lhis dá, / mais manda-lhis filhar raçon / da cachaça, e dar-lhis-á / do al que na cozinh’ ouver* 120,4 v. 3 I; cf. tamén 70,14 v. 3 II, que Michaëlis (1990, I, s. v. “raçon”) interpreta do mesmo xeito, áinda que con dúbidas porque o contexto é bastante escuro); da segunda acepción procede “razón”, coa ampla gama de significados que presenta a palabra.

Nas cantigas son numerosos os contextos en que *razon* (tamén hai un caso de solución *raçon*, en 116,19 v. 5 III) significa ‘reflexión, razoamento’: *e dos [e]stornentos diz tal razon: / que mui ben pod’ en eles fazer son / todo ome que en seja sabedor* (2,15 v. 5 IV); *mais direi-vos ūa razon: / en mia terra, per boa fé, / a toda molher que prenh’ é / logo lhi dizen: – Ten baron!* (2,24 v. 4 III); *E disse el-rei logo: “Ide alá, don Vela; / desfiade e mostrade por min esta razon: / se quiseren, por cambio do reino de Leon / fillen por en Navarra ou o reino d’ Arangon* (14,6 v. 4 I); etc.

Mais a presencia de verbos *dicendi*, engadida ás veces ó estilo directo, propiciou o cambio semántico de ‘reflexión, razoamento’ a ‘palabras’ (e sobre todo porque moitas veces un “pensamento” tiña unha “expresión” fixa: refráns, sentencias, ditos, proverbios, adaxios...): *a don Velpelho moveu esta razon: / “¡Ay meu senhor! assy Deus vos perdon, / hu é Johan Aranha, o vosso companhon?”* (6,9 v. 19 I). Non se esqueza tampouco que existen varios substantivos máis ou menos sinónimos de *razon* que, a pesar da forma singular, expresan un sentido colectivo, como xa sucedía, p. ex., en latín con *sermo* (e que ademais presentan, entre as súas acepcións, a de ‘proverbio, refrán’). Así, *parabola* (‘comparación’) deu *palavra* tanto en galego como en castelán, e conserva en ámbalas linguas ó longo da Idade Media un sentido colectivo: *E, que'-na ben quiser oyr, / que forte palavra d' oyr: / “Don Tel' Affons' ora finou!”* (120,42 v. 2 f); Corominas (*DCECH*, s. v. “palabra”) cita exemplos de *palavra* como ‘comparación’ ou ‘frase’ (Berceo, *Mil.*, 16b) e como ‘refrán’ ou ‘sentencia’ (Alex., 401). Tamén *verbum* comezou a significar xa en latín ‘proverbio’: *In hoc enim est verbum verum: quia aliis est qui seminat, et aliis est qui metit* (Vulg., Ioh. IV, 37); nas cantigas *proverbio* dise *verv' antigo* –rara vez *vervo*, como en 33,7 vv. 1 I, 7, 2 f e 79,41 v. 1 f–.

Ás veces significa ‘razón (como facultade), xuízo’: *moir' e perdi o sem e a razom* (25,5 v. 3 III); *O vos[s]’ amigo trist’ e sen razon / vi eu, amiga* (38,5 v. 1 I). Outras, por unha especie de metábase de substantivo por adjetivo, significa ‘cousa xusta, apropiada, razonable, conveniente’: *Oymais quer' eu punhar de me partir / d' aqueste mund', e farei gran razon, / poi'-lo deixou a mia senhor* (7,10 v. 2 I); *e moyra eu por vós, com' é razon* (9,9 v. 5 III); *Poys, mha senhor, razon é, quand' alguen / serv' e non pede, / já que [rem] lhi den* (9,12 v. 1 f); *E de colherdes, razom seria, / da falsidade que semeastes* (25,1 v. 1 f); etc. Esta acepción, como vemos, adoita aparecer nas construccóns *fazer razon* ou *seer razon*. Idénticas construccóns existen co antónimo *senrazon*: *e, por én, tenh' eu que faz sem-rrazon / quen d' este mundo há muy gran sabor* (94,2 v. 6 III).

Citemos, por último, outras dúas acepcións importantes: ‘motivo’, igualmente habitual hoxe: *Que razom cuidades vós, mha senhor, / dar a Deus, quand' ant' el fordes, por mi / que matades* (25,98 v. 1 I); e, como tecnicismo dos poetas, calcado do provenzal, ‘materia, asunto (dunha cantiga)’ (véxase 120,48 vv. 5 II, III). Existen tamén acepcións moi minoritarias e hoxe caídas en desuso, como ‘modo, maneira’: *Min fez meter meu coraçon / en amar tal senhor que non / sei osmar guisa nen razon / por que lh' oimais possa guarir* (47,13 v. 3 I); *Por esto non poss' eu razon achar / como a veja* (86,5 v. 1 III).

rei

S. m. ‘rei’. *Ca ven san' e vivo / e d' el rei amigo* 91, 94.

remador

S. m. ‘remador, remeiro’. *nen ei [i] barqueiro nen remador* 8; 13.

remar

V. intr. ‘remar’. *non ei [i] barqueiro nen sei remar* 11; 16.

ren

a) S. fem. ‘cousa’. *pois i non ven, sei unha ren: / por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 43, 49, 55; b) Pron. indef. ‘nada’. *Pois mi aqui ren non podes dizer* 60; (circ.) ‘de nada’ *que sofreu tan muito mal / por mi, e ren non lhi val* 31.

ribeiras

S. fem. pl. ‘ribeiras’. *nas ribeiras do mar* 47.

[*saber*]

V. tr. ‘saber’. Formas: *sei* 1^a p. pres. indic. *pois i non ven, sei unha ren: / por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 43, 49, 55; 11, 16; *sabe* 3^a p. pres. indic. *Ai Deus! se sab' ora meu amigo / com' eu senneira estou en Vigo* 108; 111; *sabedes* 5^a p. pres. indic. *En San Momed' u sabedes / que viste-lo meu amigo* 19; 126, 129; *saberedes* 5^a p. fut. indic. *se me saberedes dizer / por que tarda meu amigo sen min* 157; 160.

sabor

S. m. ‘pracer’. *meu amigo, con que quisera falar / a mui gran sabor nas ribeiras do mar* 47.

Fronte a *lezer* (vid.) e *vagar*, *sabor* é un substantivo que –con moita frecuencia– tende a ser especificado sintacticamente, sobre todo mediante un complemento do nome encabezado pola preposición *de*. Isto comporta, desde a perspectiva que aquí interesa, unha certa concreción do seu contido sémico, de xeito que, máis que ‘pracer’ en xeral, moitas veces denota un pracer concreto, un ‘gusto por algo’: *Senhor, perdud' ei por vos ja o coraçon / e sabor do mundo que soía eu aver* (104,8 v. 2 I). Precisamente o motivo poético presente no segundo verso dos citados, que poderíamos chamar “a perda de gusto pola vida” (e que se inscribe dentro da desgana existencial como resultado da *coita*), é moi frecuente nas cantigas de amor (en menor medida nas de amigo) e, xustamente, adoita ser expresado –nunha porcentaxe altísima– mediante o substantivo *sabor* (algunha vez tamén mediante *prazer*). A súa formulación básica incide no desinterese por un mesmo e por todo o que lle rodea (“non ei sabor de min nen d' al / d' outra ren”): *direi-vos quant' á que sabor / non ar ouve d' al nen de mi* (79,6 v. 3 I); *que ja nunca dia / este, nen noite, que aja sabor / de min, nen d' al!* (125,17 v. 4 III); etc.

Sen embargo, a especificación sintáctica característica do substantivo *sabor* pode vir dada tamén por outros procedementos. En primeiro lugar, mediante o anafórico *én*, o cal resulta lóxico, pois equivale a *de + complemento*: *querrian morrer, eu o sey, / e averian en sabor* (70,41 v. 4 I). Despois, a través doutras preposicóns, como *con* (*E, per bōa fé, gran sabor per ei / con mia morte* 7,14 v. 2 III) ou *en* (*Pero que m' eu y ey a lazerar, / sabor m' ey en no que m' el ffaz cuidar* 8,2 v. 2 f). Un complemento encabezado por esta última preposición pode ser, evidentemente, substituído polo anafórico *i* (*sab' ora Deus que me fora gran ben / con a mia mort'! e ouver(a) i sabor!* 47,25 v. 4 I). Tamén o relativo *onde ‘de que’* pode se-lo complemento de *sabor*, como sucede nun escarnio político de Airas Perez Vuitoron (16,5) que –á luz do exposto– debe ser considerado ó mesmo tempo unha parodia do xénero amoroso, e no que se pode ler: *non vee causa ond' aja sabor* (v. 7 I). Igualmente cabe que *sabor* sexa completado por un adjetivo cualificativo que indique intensidade, como na construción *a mui gran sabor* do v. 47 desta edición (vid. nota ó v.), aínda que a estructura base (*a sabor*) podémola atopar en Johan Zorro (*Venhan nas barcas polo río / a sabor* 83,8 v. 5). Con respecto á posibilidade de que *sabor* vaia especificado sintacticamente mediante unha oración completiva, vid. nota 6 v. 79.

Por outra parte, se *min, al / outra ren e morte / morrer* son con moita frecuencia complementos de *sabor*, cómpre non esquecer que este substantivo admite moitos outros, de significado moi concreto. P. ex., da dona que foi demandar casas e pan á orde de San Xoán, comenta Gonçal' Eanes do Vinhal que *Das casas ouve sabor* (60,17 v. 1 II). A protagonista das cantigas de Johan Zorro ten *sabor* da “ribeira” (83,10 v. 3). A de certa cantiga de Pero Meogo (134,3), dos “cervos” e das “cervas”; etc.

Por último, cómpre sinala-la excepción dunha aparición de *sabor* con outro significado, e que por iso mesmo non precisa –sintacticamente– de ningún tipo de complemento. Trátase dun escarnio de amor de Caldeiron no que describe esperpenticamente as “feituras” dunha dona. A cantiga conclúe así: *Atal a fez Nostro Senhor: / mui sen doair' e sen sabor, / des i mui pobr' e forçada* (24,2 v. 6 III). A coordinación indícanos que *sabor* é sinónimo de *doaire* (que, como hoxe, significa ‘gracia’). A este respecto convén engadir que, en latín, tal como recollen frecuentemente os diccionarios, *homo sine sapore* significaba ‘home sen gracia, soso, insípido’. Á falta doutros testemuños, non é doado discernir se se trata dunha pervivencia desta acepción latina (o verbo *sapere* significaba orixinariamente ‘saborear’, antes de pasar a te-lo sentido de ‘saber’) ou ben se se reactivou xa en época romance –pero inversamente– unha metáfora que en latín xa propiciara un cambio semántico.

sagrado

S. m. ‘igrexa’. *Eno sagrado en Vigo / bailava corpo velido* 138; 141, 151, 154. Vid. *igreja*.

salido

Adx. cualif. m. sing. (dentro do sintagma *mar salido*). Vid. *mar*. *Mia irmana fremosa, treides comigo / a la igrexa de Vigo, u é o mar salido* 97, 102.

San

Adx. cualif. m. sing. (forma apocopada de *santo*). ‘santo’. *Serei vosqu’ en San Momede do Mar* 63; 1, 19, 39, 45, 58. Vid. *Santa*.

sano

Adx. cualif. m. sing. ‘san’. *e ven viv’ e sano* 88; 85, 90, 93.

Santa

Adx. cualif. fem. sing. ‘santa’. *madre, por Santa Maria, / leixedesmio ir veer* 27. Vid. *San*.

se₁

Conx. a) condicional. ‘se’. *Serei vosqu’ en San Momede do Mar, / na ermida, se mio Deus aguisar.* 64; 57; b) interr. indir. ‘se’. *Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo* 67; 68, 70, 71, 72, 74, 75, 77, 108, 111, 157, 160.

se₂

Pron. reflex. ‘se’. *por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 44, 50, 56.

se₃

Adv. (propio de oracións desiderativas). ‘así, oxalá’. *se de Deus ajades grado* 36 (vid. nota ó v.).

seer

V. copulativo. ‘ser, estar’. *oj’ ouver’ a seer migo* 21. Formas: *é* 3^a p. pres. indic. *pois el é por mi coitado* 35; 97, 100, 102, 105; *son* 6^a p. pres. indic. *e cercaronmi as ondas que grandes son* 2, 7; *seia* 1^a p. pret. imp. indic. *Seiam’ eu na ermida de San Simion* 1; *serei* 1^a p. fut. indic. *Serei vosqu’ en San Momede do Mar* 63; 34; *foi* 3^a p. pret. perf. *Pois el foi d’ atal ventura* 29; *e non foi i* 40.

sen

Prep. ‘sen’. *por que tarda meu amigo sen min* 158, 161.

senneira

Adx. cualif. fem. sing. ‘senlleira, soa’. *Ai Deus! se sab’ ora meu amigo / com’ eu senneira estou en Vigo* 109, 114; 112, 117.

seu

Adv. poses. m. de 3^a p. dun só posuidor e dunha soa cousa posuída. *chegoum' ora seu mandado* 26.

Simion

Antropónimo. *Seiam' eu na ermida de San Simion* 1.

[*sofrer*]

V. tr. ‘sufrir’. Formas: *sofreu* 3^a p. pret. perf. *que sofreu tan muito mal por mi* 30.

[*sospirar*]

V. intr. ‘suspirar’. Formas: *sospiro* 1^a p. pres. indic. *o por que eu sospiro* 73; *sospirei* 1^a p. pret. perf. *sospirei no coração e dix' assi* 48.

tan

Adv. de cantidade (forma apocopada de *tanto*). ‘tan’. *que sofreu tan muito mal / por mi* 30.

[*tardar*]

V. intr. ‘tardar’. Formas: *tarda* 3^a p. pres. indic. *por que tarda meu amigo sen min* 158, 161.

[*trager*]

V. tr. ‘traer’. Formas: *trago* 1^a p. pres. indic. *e nullas gardas migo non trago* 118, 123; *treides* 5^a p. pres. indic. (con valor de imperativo) *Mia irmána fremosa, treides comigo / a la igrexa de Vigo, u é o mar salido* 96; 99, 127, 130, 132, 135.

triste

Adv. cualif. ‘triste’. *por mui fremosa que triste m' en parti!* 41.

tristen

S. fem. ‘tristeza’. *con gran pesar filhouxime gran tristen* 53.

Nos cancioneiros aparece unha vez *tristeça* (38,5 v. 1 III) e tres *tristura* (14,13 v. 6 I; 18,9 v. 2 IV; 30,23 v. 7 III), que son as formas más frecuentes no galego actual. Sen embargo, Yakov Malkiel (1985), xa demostrou que, a pesar de que Nunes non soubera explicalo, o hápix *tristen* é perfectamente posible e debe relacionarse con outros substantivos galegos e astur-leoneses –algúns documentados no Medio Evo, outros que perviviron ata hoxe– con sufijo *-én* (cita *amarguém*, *gordén*, *magrérm*, *grandén*, *humedén*, *mourén*, *clarén*, *rouquén*, etc.). Este sufixo, que servía para derivar abstractos a partir de adjectivos primarios, “en el fondo, enlaza con

—EDINE, a cuyos reflejos —bastante numerosos y reconocibles con toda claridad— se han agregado unos cuantos vestigios, decididamente borrosos de —AGINE” (ibid.:411). El mesmo compara este cruzamento sufixal co resultado castelán *—edumbre*, que provén dunha mistura de —ITUDINE e —UMINE. Para Malkiel, o sufixo —EDINE era arcaico e “literario”, unha alternativa estética —en prol da novedade— a outros sufixos latinos más comúns (igual que o hápix catuliano *amarities* en vez de *amaritia*). Iso explicaría o pouco arraigamento do sufixo nas linguas romances, que polo xeral perpetúan a lingua rústica.

u

Conx. de lugar. ‘onde’. *En San Momed’, u sabedes / que viste-lo meu amigo* 19; 39, 61, 97, 100, 102, 105.

unha

Art. indet. fem. sing. ‘unha’. *sei unha ren: / por mi se perdeu que nunca lhi fiz ben* 43, 49, 55.

[valer]

V. intr. ‘valer’. Formas: *val* 3^a p. pres. indic. *e ren non lhi val* 31.

veer

V. tr. ‘ver’. *Ai ondas que eu vin veer* 156; 23, 28, 33, 38. Formas: *veeremo[s] 4^a p. fut. indic. e veeremo-lo meu amigo* 133; 136; *veeredes 5^a p. fut. indic.* (con pronome mesoclítico) *id’ a San Momed’ e veerm’ edes* 58; *vi 1^a p. pret. perf. e non vi o que mi queria gran ben* 52; 45; *vistes 5^a p. pret. perf. O que vistes esse dia / andar por mi mui coitado* 24; 20, 67, 70, 72, 75.

velido

Adx. cualif. m. sing. ‘belo, fermoso’. *Eno sagrado en Vigo / bailava corpo velido* 139, 144. Vid. *delgado*.

ventura

S. fem. ‘ventura, sorte’. *Pois el foi d’ atal ventura / que sofreu tan muito mal / por mi, e ren non lhi val; / mia madre, e por mesura, / leixedesmio ir veer* 29.

Estamos ante unha das palabaras que poden ser tomadas en bo ou mal sentido (boa ou mala sorte), como sucedía en latín con *sors, fides, tempestas*, etc. Cando o substantivo non vai cualificado, é o contexto —e só o contexto— o que nos informa de se se trata dunha sorte propicia ou adversa, pois o sentido é en si mesmo neutro: *Vi eu, señor, vosso bon parecer / por mal de min e d’ estes olhos meus, / e non quis pois mia ventura, nen Deus, / nen vós, que podess’ eu coita perder* (14,15 v. 3 I).

Precisamente por esa indeterminación –presente tamén, p. ex., na frecuente locución adverbial *per ventura*–, é moi habitual que nos cancioneiros o substantivo *ventura* vaia acompañado do indefinido *tal* –pronome ou adjetivo– máis a proposición correlativa correspondente, para explicitar así de qué tipo de sorte se trata: *Nunca tal ventura vistes qual eu ey / contra ela, que servi sempr' e amey, / polo non ousar dizer* (8,3 v. 1 IV). Con respecto á construción concreta *seer + preposición de + adjetivo + ventura*, vid. nota ó v. 29.

Os adjetivos cualificativos que, acompañando a *ventura*, serven para denotar unha sorte positiva son *boa / bōa / bona* (*Outras planetas de boa ventura / achou per vezes en seu calandairo* 30,22 v. 1 II) e *gran* (*e foi de gran ventura aquel dia, / que escapou que o non enforcaron* 47,32 v. 5; *Paai Rengel e outros doux romeus / de gran ventura, non vistes maior* 2,17 v. 2 I). Para a expresión da sorte negativa, a gama de adjetivos é máis ampla: *maa / mala* (*Per mia malaventura, tive un castelo en Sousa* 28,1 v. 1 III); *minguada* (*D' esto son os Zevrões de ventura minguada* 87, 8 v. 1 I); *falida* (*D' esto son os Zevrões de ventura falida* 87, 8 v. 1 II).

Vid. *aventurada*.

Vigo

Topónimo. *Ondas do mar de Vigo, se vistes meu amigo* 66; 80, 83, 86, 89, 92, 95, 97, 100, 102, 105, 109, 112, 114, 117, 127, 132, 138, 141, 151, 154.

[*vīr*]

V. intr. ‘ir, vir’. Formas: *ven* 3^a p. pres. indic. *pois i non ven, sei unha ren* 43, 49, 55; 79, 82, 84, 85, 87, 88, 90, 93; *verra* 3^a p. fut. indic. *Eu atendendo meu amigu!* *E ver[r]ja?* 3, 6, 9, 12, 15, 18; 68, 71, 74, 77, 103, 106; *vin* 1^a p. pret. perf. *Ai ondas que eu vin veer* 156; 159; *veesse* 3^a p. pret. imp. subx. *u me cuidei que veess' o meu amigu'* 40.

vivo

Adx. cualif. m. sing. ‘vivo’. *Ca ven meu amigo, / e ven san' e vivo* 85; 88, 90, 93.

vos

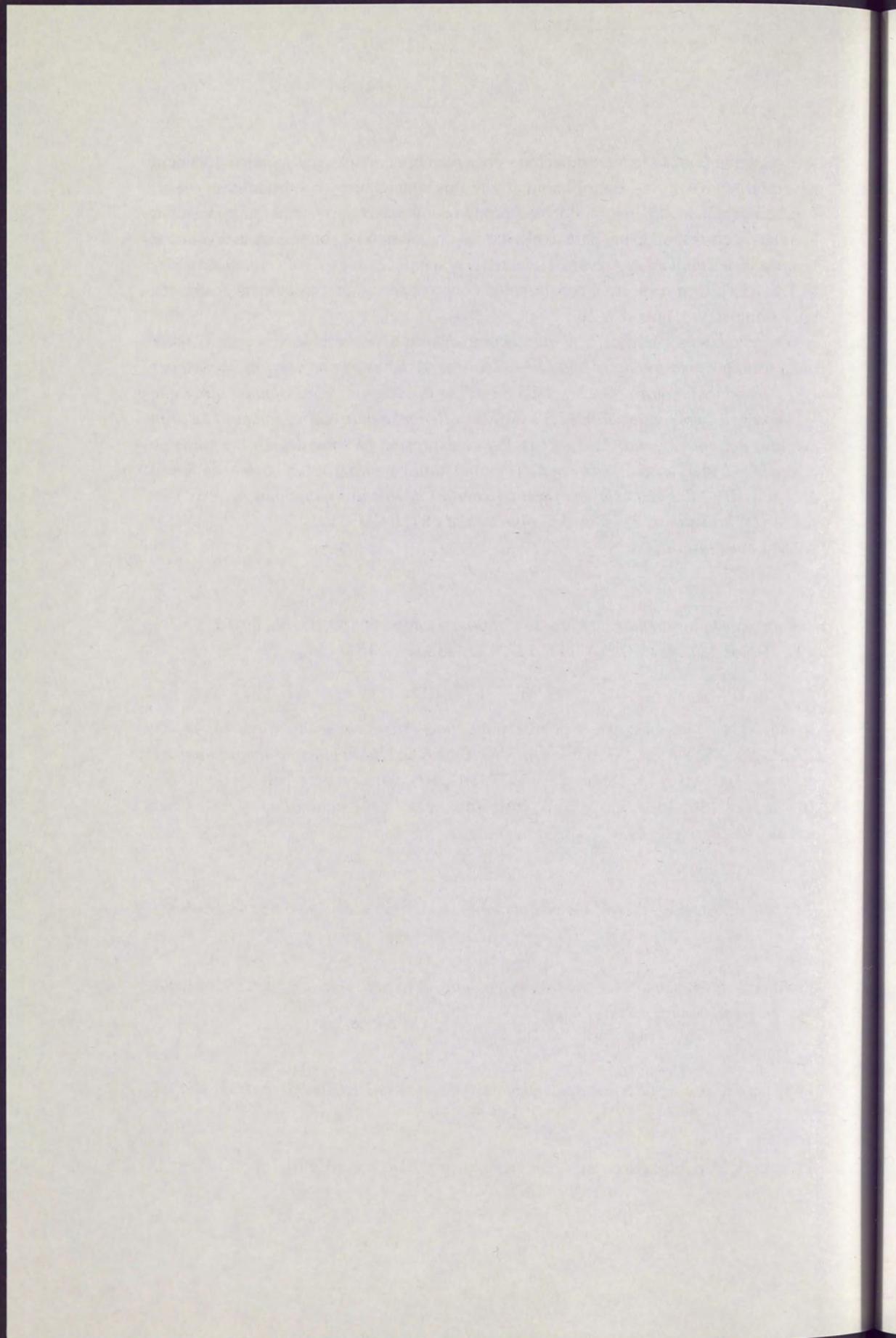
Pron. pers. 5^a p. acus. ‘vos’. a) *treides vos mig' a lo mar levado* 130, 135; b) dat. *e dix' eu como vos agora direi* 42.

vosco[o]

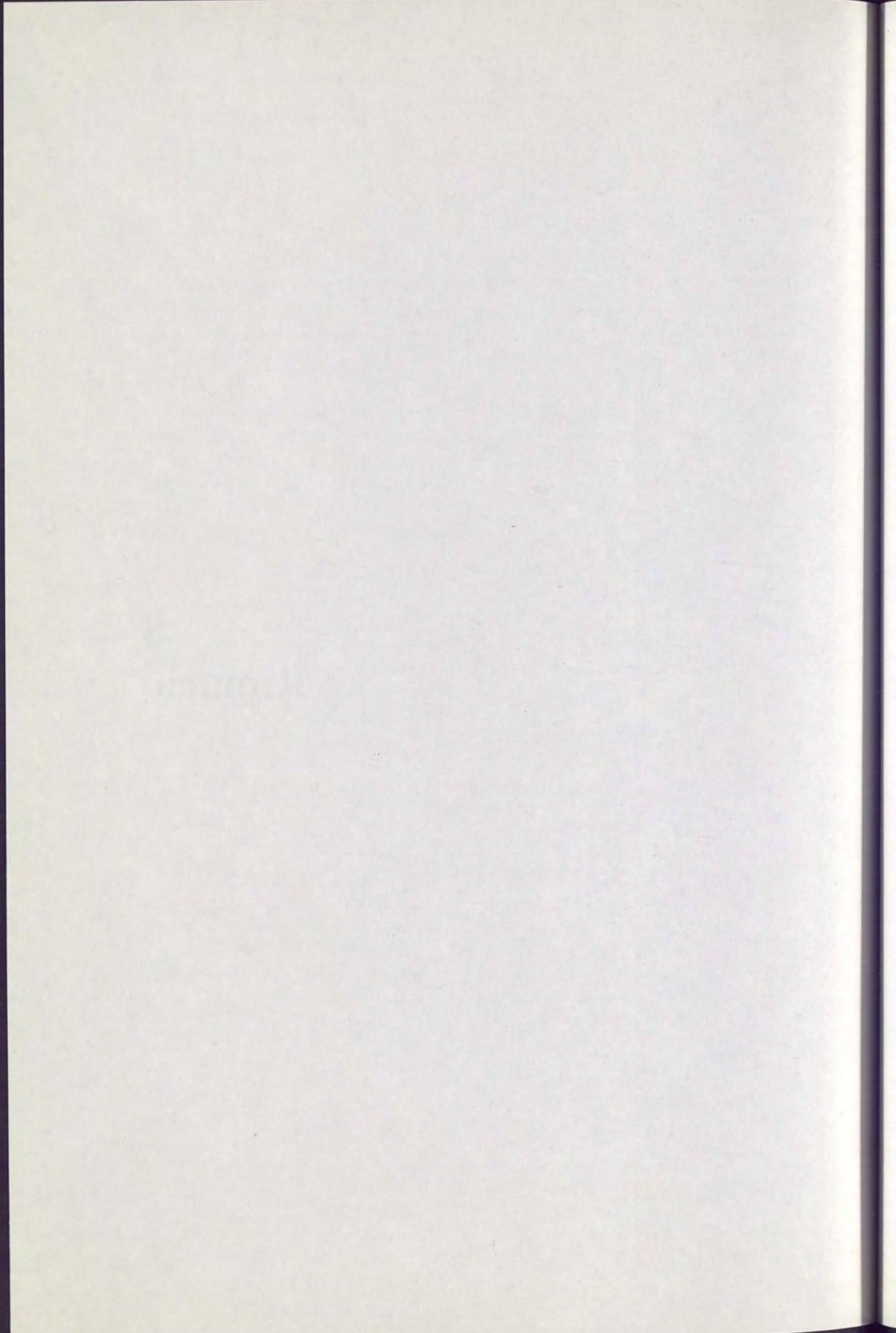
Pron. pers. 5^a p. circ. de compañía. ‘convosco’. *Serei vosqu' en San Momede do Mar* 63.

xi

Pron. pers. 3^a p. dat. ético. ‘se’. *con gran pesar filhouxime gran tristen* 53.



8
Rimario



Este rimario foi realizado tendo en conta algúns dos aspectos apuntados por A. Víñez (1989:63-64): “Un rimario es un inventario de rimas. Estas van dispuestas alfabéticamente encabezando la lista posterior que consiste en todos y cada uno de los términos rimantes de la rima en cuestión. Estos términos van ordenados también alfabéticamente. Tras cada rima y término figura un número entre paréntesis que indica el total de veces que aparece tanto la rima como el término”. Emprégase, igual que no Glosario, a numeración xeral da obra. Cando os versos pertenecen a unha mesma cantiga irán separados por comas, mentres que se forman parte de composicións distintas sinalarase mediante punto e coma. Marcámo-la asonancia mediante o emprego dun asterisco, que segue ó número de verso onde está presente; á súa vez, o refrán vai indicado entre corchetes e conta como unha única aparición.

- A (1)

- . ver[r]a (1): [3, 6, 9, 12, 15, 18]

- ADA (3)

- . aventurada (1): 37
- . coitada (1): 34
- . namorada (1): [110, 113, 116, 119, 122, 125]

- ADO (27)

- . amado (10): 70, 75; 82, 87*; 106; 111*; 129, 136; 148, 153
- . coidado (1): 76
- . coitado (2): 25, 35
- . delgado (2): 142, 147
- . grado (2): 36; 99
- . levado (5): 69; 100, 105; 130, 135
- . mandado (2): 26; 81
- . privado (1): 94*
- . sagrado (2): 141, 154

- AGO (2)

- . trago (2): 118*, 123*

- AL (2)

- . mal (1): 30
- . val (1): 31

- AMBOS (1)
 - . ambos (1): 124*
- ANNO (2)
 - . manno (2): 112*, 117*
- ANO (2)
 - . sano (2): 88*, 93*
- AR (12)
 - . aguisar (1): 64
 - . altar (1): 4
 - . contar (1): 160
 - . falar (1): 46
 - . mar (5): 5, 10, 17; 47; 63
 - . mirar (1): 159
 - . remar (2): 11, 16
- EDES (4)
 - . devedes (1): 22
 - . queredes (1): 57
 - . sabedes (1): 19
 - . veerm' edes (1): 58
- EDO (1)
 - . cedo (1): [68, 71, 74, 77]
- EI (3)
 - . cuidei (1): 39
 - . direi (1): 42
 - . ei (1): [140, 143, 146, 149, 152, 155]
- EN (4)
 - . ben (2): [44, 50, 56], 52
 - . ren (1): [43, 49, 55]
 - . tristen (1): 53
- ER (5)
 - . dizer (2): 60; 157

- . lezer (1): 61
- . veer (2): [23, 28, 33, 38]; 156

- I (4)

- . assi (1): 48
- . i (1): 40
- . parti (1): 41
- . vi (1): 45

- IA (2)

- . dia (1): 24
- . Maria (1): 27

- IDO (4)

- . salido (2): 97*, 102*
- . velido (2): 139*, 144*

- IGO (27)

- . amigo (13): 20; [59, 62, 65]; 67, 72*; 79, 84*, 91*; 103*; 108; 126, 133; 145*, 150
- . comigo (4): 78; 96*; 115, 120
- . migo (2): 21; 121
- . Vigo (8): 66; [80, 83, 86*, 89, 92*, 95]; 109, 114; 127, 132; 138*, 151

- IN (1)

- . min (1): [158, 161]

- IRO (1)

- . sospiro (1): 73*

- IVO (2)

- . vivo (2): 85*, 90*

- ON (5)

- . oraçon (1): 51
- . razon (1): 54
- . Simion (1): 1
- . son (2): 2, 7*

- ONDAS (2)

. ondas (2): [98, 101, 104, 107]; [128, 131, 134, 137]

- OR (3)

. maior (1): 14

. remador (2): 8*, 13

- URA (2)

. mesura (1): 32

. ventura (1): 29

Notas ó Rimario¹

AGUISAR (*guisar*)²: forma verbal que aparece en posición de rima en más de vinte cantigas. As asociacións más recorrentes danse con *pesar* (25,96; 25,115; 75,16; 92,7; 101,8) e con *amar* (25,85; 94,7; 95,4). A combinación co rimante *mar* é exclusiva da cantiga III de Johan de Cangas, vv. 63-64.

ALTAR: substantivo de funcionalidade rimática, xa que as únicas tres veces que aparece faino en posición de rima: na cantiga 93,7 v. 4 II de Martin de Ginzo, no v. 4 da cantiga de Meendinho e, por último, na 110,3 v. 2 III, de Nuno Treez. A combinación dos rimantes *altar* --- *mar* é exclusiva de Meendinho (vv. 4-5), xa que nos outros dous casos *altar* rima con *queimar* (93,7 vv. 2, 4 II) e con *andar* (110,3 vv. 1-2 III).

AMADO: termo de gran funcionalidade rimática, posto que, sobre un total de vintecatra cantigas, *amado* aparece en posición de rima en vintetres textos. Pese a esta frecuencia, a asociación *levado* --- *amado*, que aparece nas cantigas I, III e V (vv. 69-70; 105-106; 135-136) de Martin Codax, só volverá ser empregada por Johan Zorro (83,9 vv. 1-2 II) e por Afonso Sanchez (9,7 vv. 1, 3, 7 II, xunto con *peccado*). Pola contra, a combinación na orde inversa, *amado* --- *levado*, é exclusiva de Martin Codax (vv. 129-130 da cantiga V), que presenta no seu cancioneiro combinacións de rimantes exclusivas del: *amado* --- *coidado* (vv. 75-76 da cantiga I), *amado* --- *manno* (vv. 111-112 da cantiga IV), *amado* --- *sagrado* (vv. 153-154 da cantiga VI) e *delgado* --- *amado* (vv. 147-148 da cantiga VI). A parella de rimantes *amado* --- *sano* da cantiga II de Martin Codax (vv. 87-88) aparece tamén na producción poética de Don Denis, na cantiga 25,2 (vv. 1-2 VI), o que é interesante de seu á hora de demostra-lo coñecemento do cancioneiro codaciano por parte do rei portugués. Igualmente, a asociación con *mandado* da cantiga II (vv. 81-82) só consta noutras tres cantigas: a cantiga 22,9 (vv. 2, 4 II) de Bernal de Bonaval, a 25,19 (vv. 1-2 II) de novo de Don Denis e na 108,1 (vv. 1-2 II) de Nuno Porco.

AMBOS (*ambus*): palabra de escasa funcionalidade como rimante, o que dota dun relevo especial ás dúas cantigas nas que aparece o pronomé nesta posición, en combinación co mesmo rimante, *trago*. Un dos autores é Martin Codax (cantiga IV vv. 123-124), o outro é o xa aludido Don Denis, na cantiga 25,31 (vv. 1-2 VI), o que apoia a relación intertextual entre os dous.

¹ Estas notas pretenden compara-las combinacións de rimantes empregadas polos tres autores home-naxeados co resto das combinacións presentes no corpus profano. Cando se citan versos das once cantigas editadas, emprégase a numeración xeral da obra.

² As palabras situadas entre parénteses despois dos termos rimantes son variantes que se poden presentar nalgúns cantigas.

AMIGO: substantivo bastante recorrente en posición de rima, sobre todo na cantiga de amigo, por ser unha das palabras clave do xénero. A pesar de que na cantiga III (vv. 59, 62, 65) de Johan de Cangas o rimante está situado nun verso de refrán de rima independente, o máis habitual é achalo combinado con outros termos. Os cancioneiros dos tres autores desta edición asócianno cos seguintes rimantes: *migo, vivo, Vigo, comigo, sospiro, salido e velido*.

A asociación *amigo --- migo* (vv. 20-21) da cantiga I de Johan de Cangas é unha das más recorrentes nas cantigas de amigo. Cómpre poñer de relevo que esta parella de rimantes adoita estar situada na primeira estrofa debido, sen dúbida, á condición de leitmotiv do rimante *amigo* como, por exemplo, nas cantigas 2,20 (vv. 1, 3 I); 25,19 (vv. 1-2 I); 25,21 (vv. 2-3 I); 25,95 (vv. 2-3 I); 29,2 (vv. 1-2 I); 47,2 (vv. 1-2 I); 47,23 (vv. 1-2 I); 47,27 (vv. 1-2 I); 63,37 (vv. 3-4 I); 67,2 (vv. 2, 4 I); 67,3 (vv. 1-2 I); 70,7 (vv. 2, 4 I). A combinación *amigo -- Vigo* (vv. 108-109 da cantiga IV; vv. 150-151 da cantiga VI; vv. 126-127 da cantiga V) e *Vigo --- amigo* (vv. 66-67 da cantiga I e vv. 132-133 da cantiga V), así como as asociacións *amigo --- vivo --- Vigo* (vv. 84-86) e *vivo --- amigo --- Vigo* (vv. 90-92) son exclusivas de Martin Codax (II), xa que o topónimo Vigo só aparece neste trobador. Non obstante, a asociación *amigo --- vivo* é empregada por outros dous autores: Don Denis (25,2 vv. 1-2 V), unha vez máis, e Pero Gonçalvez de Portocarreiro na cantiga 128,4 (vv. 1, 2, 4 I) unida a *sirgo* (*vivo --- amigo --- sirgo*). Do mesmo modo, as combinacións *amigo --- sospiro* (vv. 72-73 da cantiga I) e *comigo --- amigo --- Vigo* (vv. 78-80 da cantiga II) de Martin Codax non volven aparecer en ningún outro autor. Non acontece o mesmo coa asociación de *amigo* con *salido* da cantiga III (vv. 102-103) de deste mesmo autor, xa que volve uni-la produción poética deste xograr coa de Don Denis, pois vémola na cantiga 25,50 (vv. 1-2 I), aínda que baixo a forma *salido* (*amigo --- salido*). A combinación aparece tamén en Johan Zorro (83,9 vv. 1-3, 5 I) xunto con *migo* (*salido --- amigo --- migo --- amigo*). Finalmente, a parella *velido --- amigo* une, outra vez, a cantiga VI (vv. 144-145) de Martin Codax á cantiga 25,31 (vv. 1-2 I) de Don Denis.

ASSI (assy, asy, asi): termo de uso moi frecuente como rimante debido a que constitúe unha das rimas más fáceis do cancionero trobadoresco galego-portugués. Proba desta recorrenza é que a combinación con *vi* da cantiga II (vv. 45, 48) de Johan de Cangas aparece noutras cantigas, tanto nesta orde (como nas cantigas 25,36 vv. 1, 4 III; 25,112 vv. 2-3 I; 25,135 vv. 5-6 I; 30,4 vv. 1, 3 I; 40,7 vv. 1, 4 II; 44,3 vv. 1-2 f; 63,81 vv. 5-6), como na inversa (véxanse, por exemplo, as cantigas 25,40 vv. 1, 4 II; 79,43 vv. 5-6; 151,20 vv. 2-3 III; 152,15 vv. 2-3 II).

AVENTURADA: adxectivo que aparece dúas veces en posición de rima, na cantiga I (vv. 34, 37) de Johan de Cangas rimando con *coitada*, e con *namorada* no texto

88,17 (v. 4 I) de Lourenço. O termo aparece en plural noutras dúas cantigas de escarnio, unha de tipo persoal (30,22 vv. 2-3 I) de Estevan da Guarda, outra de tipo moral (94,15 v. 9 II) de Martin Moxa.

BEN (*bem*): termo de gran funcionalidade como rimante e que participa dos procesos de repetición retórica más empregados na lírica galego-portuguesa debido á súa ambigüidade semántica. A pesar do seu elevado número de apariciones é posible reflectir unha tendencia maioritaria á combinación con outras palabras; así, non é raro ver a *ben* asociado a *ven* —*un xogo prosódico?*— como nas cantigas seguintes: 6,2 (vv. 1-2 I); 7,3 (vv. 1-2 f); 7,13 (vv. 5-6); 14,3 (vv. 1, 4); 36,3 (vv. 2-3 I); 39,1 (vv. 1-2 II); 44,1^{bis} (vv. 1, 4 I); 47,8 (vv. 1-2 IV); 60,9 (vv. 1, 6 I); 60,15 (2, 4 II); 63,10 (vv. 1, 2 I), ou velo formando parella con *sen*, outro termo clave da lírica amorosa como, por exemplo, nos textos 14,8 (vv. 2, 4); 17,3 (vv. 1, 3 III); 43,1 (vv. 5-6 I); 43,16 (vv. 5-6 I); 43,17 (vv. 5-6 I); 44,5 (vv. 1, 4 I) e 60,8 (vv. 2-3 I). Pero, *sen* dúbida, unha das combinacións más recorrentes é a parella *ben* --- *ren* da cantiga II (refrán) de Johan de Cangas, tal como o demostran os seguintes textos: 2,3 (vv. 1, 5 I); 3,7 (vv. 5-6 II); 7,5 (vv. 2-3 I); 7,11 (vv. 1, 4); 7,12 (vv. 2-3); 14,9 (vv. 1, 4 II); 22,15 (vv. 1, 4 II); 22,17 (vv. 2-3 III); 30,32 (vv. 2-3 III); 31,4 (vv. 4, 6 I); 42,2 (vv. 2-3 I); 47,5 (vv. 2-3 I), ou ainda estes outros, 11,5 (vv. 3, 5), 14,4 (vv. 4, 6); 47,14 (vv. 5-6); 50,12 (vv. 5-6); 63,2 (vv. 5-6); 63,26 (vv. 5-6), onde a parella de rimantes ocupa a mesma posición estratégica de refrán que na cantiga xa referida de Johan de Cangas. A asociación do rimante *ben* con *tristen* da cantiga II (vv. 52-53) de Johan de Cangas é exclusiva deste autor.

CEDO: termo de baixa rendibilidade rimática, xa que a pesar de ser un termo con moitas apariciones nos cancioneiros, só aparece en rima en dez ocasións, asociado en case tódolos casos a *medo* (2,20 v. 2 II; 77,15 v. 1 II; 88,5 v. 2 I; 113,1 v. 6; 115,9 v. 2 II, etc.). Sen embargo, na cantiga I (vv. 68, 71, 74, 77) de Codax o termo non se combina con ningunha outra palabra ó figura-lo rimante nun refrán de rima independente.

COIDADO (*coydado, cuidado, cuydado*): termo que aparece en bastantes ocasións en posición de rima, sobre todo en cantigas que xogan co recurso da cobra unisonante, orixinándose un múltiple proceso rimático, que fai difícil ofrecer unha tendencia numérica sobre as asociacións privilexiadas. Aínda así, os rimantes *alongado*, *aficado*, *nado* e *coitado* semellan se-los preferidos, como nas cantigas seguintes: 18,2 (vv. 1-2 I); 25,20 (vv. 1, 3, 6 II) con *alongado*; 25,16 (vv. 1, 3 II); 25,56 (vv. 1, 4, 7 III), con *aficado*; 25,120 (vv. 3-4 III); 79,11 (vv. 1, 4, 7); 120,47 (vv. 2-3 I); 152,15 (vv. 1, 4, 7 IV) con *nado*; 25,20 (vv. 1, 3, 6 II); 25,38 (vv. 1-2 f); 115,2 (vv. 1-3 III), con *coitado*. Para outra combinación, véxase *amado*.

COITADA (*coytada*): adxectivo que, na súa forma feminina, aparece en máis de vinte ocasións en posición de rima. É difícil establecer unha tendencia do rimante, xa que son variados os termos cos que rima. Aínda así, semella que *nada* é un dos preferidos á hora de formar parella con *coitada*, tal como o reflecten as sete cantigas que recollen a parella *coitada --- nada* (25,7 vv. 1, 4, 7 III; 25,22 vv. 1-3, 6; 25,128 vv. 1, 4, 5, 8; 70,8 vv. 2, 4 I; 95,1 vv. 1, 4 I; 116,3 vv. 5-6; 125,18 vv. 1, 3 II). Vid. *aventurada*.

COITADO (*coytado, cuitado, cuytado*): termo de gran frecuencia en posición de rima nas cantigas galego-portuguesas. A asociación *coitado --- grado* presente na cantiga I (vv. 35-36) de Johan de Cangas repítense noutras cantigas, tanto nesta orde (por exemplo, nas cantigas 2,21 vv. 2, 4 II; 15,3 vv. 1-2 II e 121,3 vv. 1, 4 II) como á inversa (coma nos textos 75,1 vv. 1, 3 IV e 93,8 vv. 1-2 II). Polo que respecta á parella de rimantes *coitado --- mandado* que figura na mesma cantiga de Johan de Cangas (vv. 25-26), atopámola noutras cantigas, tanto nesta orde (88,6 vv. 1, 4 II e a 93,8 vv. 1-2 IV), como á inversa (40,5 vv. 5-6; 60,15 vv. 1, 3 II; 67,3 vv. 1-2 II; 72,1 vv. 2, 4 I), e incluso unida a outros termos (25,56 vv. 1, 4, 7 II –con *irado*–; 64,3 vv. 1, 2, 4 II –con *jurado*–; 79,23 vv. 1-3 II –con *guisado*–).

COMIGO: termo de importante transcendencia rimática, aínda que menor que a do seu sinónimo *migo*. Igual que aquel rimante, na maior parte das cantigas do corpus, *comigo* rima con *amigo*. Dos tres autores é no cancionero codaciano onde nos encontramos con máis combinacións rimáticas do termo: na cantiga IV de Martin Codax, asociado a *Vigo* (vv. 114-115), topónimo que só aparece neste autor co que a parella non volverá darse no cancionero, e a *migo* (vv. 120-121). A parella *comigo --- migo* encontrámola tamén nas cantigas 55,2 (vv. 3-5 I, asociada con *amigo*) e 145,2 (vv. 3, 5 I). A outra aparición do rimante en Martin Codax dáse na III (vv. 96-97) onde rima con *salido*, conformando unha parella exclusiva deste autor. Vid. *amigo*.

CONTAR: forma verbal que adoita rimir, sobre todo, con outras formas verbais. A relevancia rimática do termo adquiere unha destacada importancia nos xéneros da cantiga de amor e de escarnio, xa que a presencia do rimante no xénero da cantiga de amigo redúcese á que ofrece a cantiga VII (vv. 159-160) de Martin Codax, onde *contar* rima con *mirar*.

CUIDEI (*cuiday, cuydei, cuydai, coidei*): termo que se presenta en numerosas composicións, e en distintas posicións, entre elas a de rima. Nesta última posición a asociación *cuidei --- direi* móstrase unicamente en cinco cantigas: na II de Johan de Cangas (vv. 39, 42); na 11,12 vv. 2-3 III; na 78,13 vv. 2-3 II; na 125,37 vv. 2-3 IV alterada a orde; e por último na 78,8 vv. 1, 4, 7 I unida á forma *sei*.

DELGADO: adxectivo de interesante transcendencia rimática xa que nas catro únicas cantigas onde aparece faino en posición de rima: (47,9 v. 7 I; 49,1 v. 1 IV; VI

v. 142 de Martin Codax e 120,47 v. 1 I). Sen embargo, a combinación *sagrado --- delgado* da cantiga VI (vv. 141-142) de Martin Codax é exclusiva deste autor. Para outras asociacións, véxase *amado*.

DEVEDES: forma verbal de bastante recorrenza como rimante, privilexiando, sobre todo, asociacións con outras formas verbais como na cantiga I (vv. 19, 22) de Johan de Cangas, onde nos encontramos coa parella *sabedes --- devedes*, parella que volveremos encontrar na cantiga 126,5 (vv. 1, 4, 7 I) de Pero Garcia d' Ambroa, áinda que asociada a *dizedes*.

DIA (dyá): substantivo empregado en numerosas ocasións en posición de rima, onde se pode observar unha notable variedade de asociacións, pois pode ir rimando con outros substantivos, con nomes propios, ou ben con formas verbais. Sen embargo, será a combinación *dia --- Santa Maria* presente na cantiga I (vv. 24, 27) de Johan de Cangas, unha das máis empregadas polos trobadores, tanto nesta orde (como nas cantigas 25,9 vv. 2, 4 I; 63,62 vv. 1-2 II; 123,4 vv. 1-2 I), como á inversa (por exemplo en 70,30 vv. 1-2 I; 63,38 vv. 1, 3 III; 122,1 vv. 1, 3 II; 123, 2 vv. 1-2 II).

DIREI (direy, dyrey): forma verbal de futuro que conta cun elevado índice de frecuencias e que, cando aparece situada en posición de rima, normalmente vai asociada a outras formas verbais. Vid. *cuidei*.

DIZER: verbo de gran frecuencia en posición de rima, sobre todo combinada con outras formas verbais, como na cantiga VII (vv. 156-157) de Martin Codax onde figura asociado a *veer*. A parella de rimantes *dizer --- lezer* da cantiga III (vv. 60-61) de Johan de Cangas só aparece en Nuno Fernandez Torneol (106,18 vv. 1-2 V) e en Martin Soarez (97,22 vv. 1, 3 f, en orde inversa).

EI (ey): aparece repetidas veces en tódalas posicións posibles dunha cantiga. Neste caso, interéstanos cando está situado no refrán e concretamente en posición de rima. Cando se atopa nesta situación, pode ir rimando con outra palabra (normalmente cunha forma verbal que na meirande parte dos casos é composta) ou ben soa, sen rimar con ningún outro termo. Esta última condición presentase únicamente en tres cantigas: na VI (vv. 140, 143, 146, 149, 152, 155) de Martin Codax, na 117,2 v. 3 de Pedr' Eanes Solaz e na 134,2 v. 3 de Pero Meogo. As tres comparten a característica engadida de estar formadas por seis dísticos mais un verso de refrán que non se liga pola rima co resto da composición, refrán que, por outra banda, é moi similar semicamente nas tres cantigas: na cantiga VI de Martin Codax *Amor ei!*; na 117,2 *ond' eu amor ei!* e na 134,2 *Os amores ei*.

FALAR: forma verbal de importante funcionalidade rimática, asociada frecuentemente a outras formas verbais. A pesar de que son numerosos os termos que se combinan con *falar*, é posible subliñar que un dos rimantes más recorrentes é *pesar*, configurándose así unha parella de palabras clave da ficción poética trobadoresca: o

trobador non quere ou non pode *falar á senhor*, xa que, de facelo, só lle causaría *pesar*. Isto é o que acontece, por exemplo, nas cantigas 11,2 vv. 1-3 III (con *enmentar*); 11,5 vv. 1-2, 4 IV (con *andar*); 14,7 vv. 2-3, 7 II (con *catar*); 17,4 vv. 1-4 II; 25,8 vv. 5-6; 25,47 vv. 2-3 I; 25,91 vv. 5-6; 25,92 vv. 2-3 II; 25,119 vv. 1-3 II; 38,5 vv. 1, 4, 7 III (con *andar*); 63,35 vv. 2-3 I; 72,17 vv. 1-3, 5 II (con *quitar e guardar*); 75,13 vv. 5-6. Pero tampouco faltan ocasións para que rime con substantivos; este é o caso da cantiga II (vv. 46-47) de Johan de Cangas e da 60,11 (vv. 1-2, 7 III) de Gonçal' Eanes do Vinal, onde *falar* rima con *mar*.

GRADO: substantivo de importante presencia en posición de rima, dándose unha variedade de formas coas que se asocia. Sen embargo, a combinación de palabras en rima *grado* --- *levado* empregada por Martin Codax na cantiga III (vv. 99-100) non será moi utilizada polos trobadores; de feito, será Don Denis o único que volva usar estes termos combinados, tanto nesta orde (25,76 vv. 2-3 II) como en orde inversa (25,122 vv. 5-6 II e 25,20 vv. 1, 3, 6 III, esta última unida tamén a *cobrado*). Para a asociación *coitado* --- *grado*, vid. *coitado*.

I (y, *hi*, *hy*): adverbio pronominal moi utilizado nas composicións galego-portuguesas en posición de rima. A combinación *i* --- *parti* só aparece nesta orde en tres cantigas: na cantiga II (vv. 40-41) de Johan de Cangas, na 88,4 vv. 2-3 II de Lourenço, jogral e na 95,4 vv. 5-6 II de Martin de Padrozelos (Pedrozelos). Pero tamén pode presentarse en orde inversa (39,1 vv. 1-2 IV), ou ben unida a outros termos (125,40 vv. 2, 4-5, 7 I e 120,51 vv. 1, 3, 6 II).

LEVADO: adjetivo cualificativo que figura en sete textos e sempre en posición de rima: Afonso Sanchez (9,7 v. 1 II, con *pecado e amado*), Don Denis (25,20 v. 1 III, con *grado e cobrado*; 25,66 v. 2 II, con *desmesurado*; 25,76 v. 3 II, con *grado*; 25,122 v. 5 II, con *grado*), Fernan Rodriguez de Calheiros (47,15 v. 2 IV, con *outorgado*), Johan Zorro (83,9 v. 1 II, con *amado*), Martin Codax (I v. 69, III vv. 100 e 105 e V vv. 130 e 135), Pedr' Amigo de Sevilha (116,20 v. 1 f) e Pero Garcia d' Ambroa (126,9 v. 6 II, con *esqueentado*). Para as combinacións das cantigas de Martin Codax véxanse *amado* e *grado*.

LEZER (*lezir*): termo de alta funcionalidade rimática, xa que as dezasete cantigas que o recollen utilizáno en posición de rima, onde aparece asociado con máis frecuencia a *prazer* (25,12 vv. 1-2, 5 II; 85,4 vv. 1, 4 II; 107,3 vv. 5-6 I; 143,3 vv. 1, 3 I), a *veer* (25,12 vv. 1-2, 5 II; 47,28 vv. 2, 4-5 I; 120,18 vv. 2-3 II), e a *dizer*, que xa foi comentada máis arriba.

MAIOR (*mayor*): termo de significativa presencia en posición de rima. Entre as súas unións con outros termos destaca a súa combinación con *senhor* e con *amor*. A parella de rimantes *remador* --- *maior* da cantiga de Meendinho (v. 13) é exclusiva deste autor.

MAL: palabra que conta cun elevado índice de frecuencia nas composicións. Sitúase tanto no corpo da composición como en posición de rima; nesta última coloca-

ción é bastante empregada a combinación *mal --- val*, presente na cantiga I vv. 30-31 de Johan de Cangas, usada tanto nesta orde (por exemplo nas cantigas 12,2 vv. 2-3 III; 14,2 vv. 2, 4 III; 14,13 vv. 2, 4 III; 18,3 vv. 5-6 I; 18,21 vv. 3-4 IV), como en orde inversa (como nas cantigas 47,20 vv. 1, 4 III; 63,39 vv. 4, 6 I; 79,20 vv. 2-3 I) e incluso combinada con outras palabras (coma nos seguintes textos 7,6 vv. 1-3, 5 IV; 9,3 vv. 1-3, 5 I; 24,1 vv. 1, 3, 6-7 II; 25,125 vv. 2, 4, 7 I).

MANDADO: Vid. *amado e coitado*.

MANNO: rimante que só aparece na cantiga IV de Martin Codax formando parella con *amado* (vv. 111-112) e *trago* (vv. 117-118). Vid. *amado*.

MAR: termo que aparece en case vinte cantigas en posición de rima. Sen embargo, a asociación entre *mar* e *remar* só aparece nos vv. 10-11, 16-17 da cantiga de Meendinho e nunha cantiga de Johan Zorro. Vid. para outras combinacóns *aguisar, altar e falar*.

MARIA: nome propio, case sempre acompañado do adxectivo *Santa*, que conta cun importante índice de frecuencias en posición rimática, normalmente asociadas a *dia*. Vid. *dia*.

MESURA: substantivo que aparece nunhas quince cantigas en posición de rima. A asociación con *ventura* da cantiga I (vv. 29, 32) de Johan de Cangas é precisamente unha das más recorrentes sendo empregada nas cantigas 63,66 (vv. 2-3 III); 65,2 (vv. 1, 4 III); 75,1 (vv. 1, 3 III); 79,10 (vv. 2-3 III); 94,4 (vv. 1, 3 f); 104,6 (vv. 2, 6 I); 111,8 (vv. 1, 3, 7 I, asociada a *cura*) e 147,9 (vv. 4, 6 I).

MIGO: forma habitual en posición de rima. Vid. *amigo e comigo*.

MIN (*mi*): forma pronominal que aparece en numerosas ocasións no corpus, tanto en posición interna como en rima, sobre todo con formas verbais ou ben con adverbios. Nesta última posición interésannos aqueles casos nos que *min* se presenta no refrán sen rimar co resto das palabras en rima. Estas características só son cumplidas por dúas cantigas, a 79,46 v. 5 de Johan Soarez Coelho e a VII (vv. 158, 161) de Martin Codax.

MIRAR: Vid. *contar*.

NAMORADA: adxectivo que aparece en doce cantigas en posición de rima, a maioría formando parte dun verso de refrán monóstico de rima independente: 77,13 v. 3; 88,1 v. 3; IV vv. 110, 113, 116, 119, 122, 125 de Martin Codax; 108,1 v. 3 e 123,1 v. 3. Todas estas cantigas presentan o trazo común de estar formadas por dísticos monorrímos mais un verso de refrán. Nas cantigas IV de Martin Codax e 108,1 de Nuno Porco hai que constatar que o rimante forma parte dun refrán case idéntico nas dúas cantigas: *E vou namorada* (IV); *e vou-m' eu namorada* (108,1). Nótese que tamén na cantiga 83,5 de Johan Zorro temos un verso de refrán moi similar a estes: *eu namorada irey*, presentando como diferencia respecto a estas que *namorada* non está en posición de rima.

ONDAS: substantivo moi pouco empregado no corpus da lírica galego-portuguesa. As únicas cantigas que presentan este rimante son dúas de Martin Codax (a III (vv. 98, 101, 104, 107) e a V (vv. 128, 131, 134, 137), onde non rima con nenhuma palabra por constituír un refrán monóstico de rima independente) e a cantiga 143,14, que recolle a parella *ondas --- ondas*.

ORAÇON: substantivo que aparece en posición de rima en quince cantigas (doce de amigo e tres de escarnio). Das diversas combinacións rimáticas destacan, pola súa recorrenza, as que se dan cos substantivos *coraçon* (6,5 vv. 1-2 I; 11,10 vv. 1-2 I; 58,1 vv. 4-7 –con *razon* e *San Treeçon*–; 93,7 vv. 2, 4 I; 110,2 vv. 1-2 I) e *perdon* (6,4 vv. 1, 4 I; 6,5 vv. 1-2 I; 67,5 vv. 2, 4 II; 77,7 vv. 1-3 –con *enton*–). A parella de rimantes *oraçon --- razon* (vv. 51, 54) de Johan de Cangas (II) aparece tamén nunha cantiga do trobador Golparro (58,1), áinda que unida a outros termos e en orde inversa: *razon --- oraçon --- Treeçon --- coraçon --- Treeçon* (vv. 3-7 II).

PARTI (*party*): termo bastante utilizado en posición de rima. Vid. *i*.

PRIVADO: substantivo que só aparece en dúas cantigas en posición de rima, nunha de escarnio de Estevan da Guarda (30,6 vv. 7 I-III), e outra de amigo de Martin Codax (cantiga II, vv. 93-94), onde o substantivo figura asociado mediante asonancia ó rimante *sano*, o que provoca unha combinación que non se volverá dar en todo o cancionero.

QUEREDES: forma verbal que conta cun elevado índice de aparicións. Pode estar situada tanto no interior da cobra como en posición de rima, combinada normalmente con outras formas verbais. Non obstante, a asociación *queredes --- veerm' edes* presente na cantiga III (vv. 57-58) de Johan de Cangas só foi usada por este trobador (xa que a forma verbal *veerm' edes* en posición de rima é exclusiva del).

RAZON (*raçon*): substantivo que aparece con frecuencia en posición de rima. Vid. *oraçon*.

REMADOR: substantivo de gran funcionalidade rimática, pois as dúas veces que aparece a palabra é en posición de rima. As dúas ocorrencias danse na cantiga de Meendinho, no v. 8 onde se asocia a *son* e no v. 13 onde rima con *maior*. Vid. *maior*.

REMAR: de reducida presencia como rimante, pero non por iso menos significativo, tal como se comentou en *mar*.

REN (*rem*): vid. *ben*.

SABEDES (*ssabedes*): empregada con bastante frecuencia en posición de rima asociada a diversas formas verbais. Vid. *devedes*.

SAGRADO: termo empregado en dúas ocasións (cantiga VI de Codax, vv. 141, 154) en posición de rima con *delgado*. Vid. *delgado* e *amado*.

SALIDO (*saido*): adjetivo que non é moi empregado na lírica galego-portuguesa. Preséntase en sete ocasións: unha na cantiga 25,2 v. 2 VII, dúas na 25,50 vv. 2

I, 1 III, unha na 70,12 v. 4 III, unha na cantiga 83,9 v. 1 I e finalmente dúas na III vv. 97, 102 de Martin Codax. Vid. *amigo* e *comigo*.

SANO (*sāo*): adxectivo que aparece nove veces en posición de rima, catro baixo a forma gráfica *sano* e cinco coa de *sāo*. Vid. *amado* e *privado*.

SIMION (*Simon*, *Simhon*): preséntase tres veces nas cantigas para representar diferentes realidades: en dous casos alude a lugares, se ben non son os mesmos, pois na cantiga de Meendinho trátase de *a ermida de San Simion* (v. 1) e na 136,4 v. 1 I fai referencia a *San Simon de Val de Prados*; no outro exemplo refírese a un mestre (154,13 v. 3 III: *maestre Simhon*). A combinación de rimantes *Simion --- son* (vv. 1-2) é exclusiva de Meendinho.

SON (*som*): 6^a persoa do presente de indicativo bastante empregada polos trobadores galego-portugueses en posición de rima. É bastante recorrente a súa asociación con *coraçon* como nas cantigas 2,6 vv. 1, 4, 7 I (con *Carrion*); 7,10 vv. 2-3 III; 30,12 vv. 5-6 III; 40,2 vv. 1, 4 III; 63,5 vv. 2-3 III; 63,43 vv. 5-6; 63,72 vv. 2-3 II; 64,19 vv. 1, 4 II; 70,22 vv. 2-3 II. Vid. *remador*.

SOSPIRO: vid. *amigo*.

TRAGO: vid. *amado*, *ambos* e *manno*.

TRISTEN: vid. *ben*.

VAL: igual que acontecía co termo co que rima (*mal*), o rimante conta cun elevado número de aparicións. Vid. *mal*.

VEER (*ver*): forma verbal que aparece en numerosas ocasións tanto no interior da cobra como en posición de rima. Nesta posición é moi frecuente a combinación *veer --- dizer* presente na cantiga VII (vv. 156-157) de Martin Codax (tamén se pode atopar en orde invertida e unida a outros termos). Tamén a súa aparición no refrán é bastante habitual, rimando sobre todo con outras formas verbais ou ben co substantivo *prazer*. Sen embargo, só en poucos casos, concretamente en tres, figura nun refrán monóstico que non se liga pola rima co corpo da cobra: na cantiga I de Johan de Cangas (v. 23), na 74,4 v. 3 e na 77,21 v. 3; ademais deste parecido podería considerarse que hai unha pequena similitude sémica entre o verso de refrán da cantiga I de Johan de Cangas (*leixedesmio ir veer*) e o da 77,21 (*i-lo quer' eu, madre, veer*).

VEERM' EDES: vid. *queredes*.

VELIDO: o seu uso é pouco frecuente nas cantigas, tal como o reflecten as catro ocorrências do adxectivo, pero de funcionalidade rimática relevante, xa que sempre o fai como rimante. A parella que forma con *Vigo* na cantiga VI (vv. 138-139) de Martin Codax é exclusiva deste autor. Vid. *amigo*.

VENTURA: vid. *mesura*.

VERRA (*verrá*): como rimante asóciase, normalmente, a outras formas verbais (*morrerá*, *averá*, *prazerá*, etc.). Con todo, resulta curioso que en todo o corpus só en tres casos figura no refrán, colocado en posición de rima (na 70,25 vv. 6-8; na

88,2 v. 5; e no refrán –vv. 3, 6, 9, 12, 15, 18– da cantiga de Meendinho). Existe un parecido entre a composición de Meendinho e a 70,25, pois ámbalas dúas ofrecen esta forma no refrán con rima independente. Sen embargo, tamén se observa unha diferencia entre elas, xa que, mentres na cantiga de Meendinho o refrán é monóstico, na 70,25 o refrán está formado por tres versos e ten como palabra en rima a mesma: *verrá --- verrá --- verrá*.

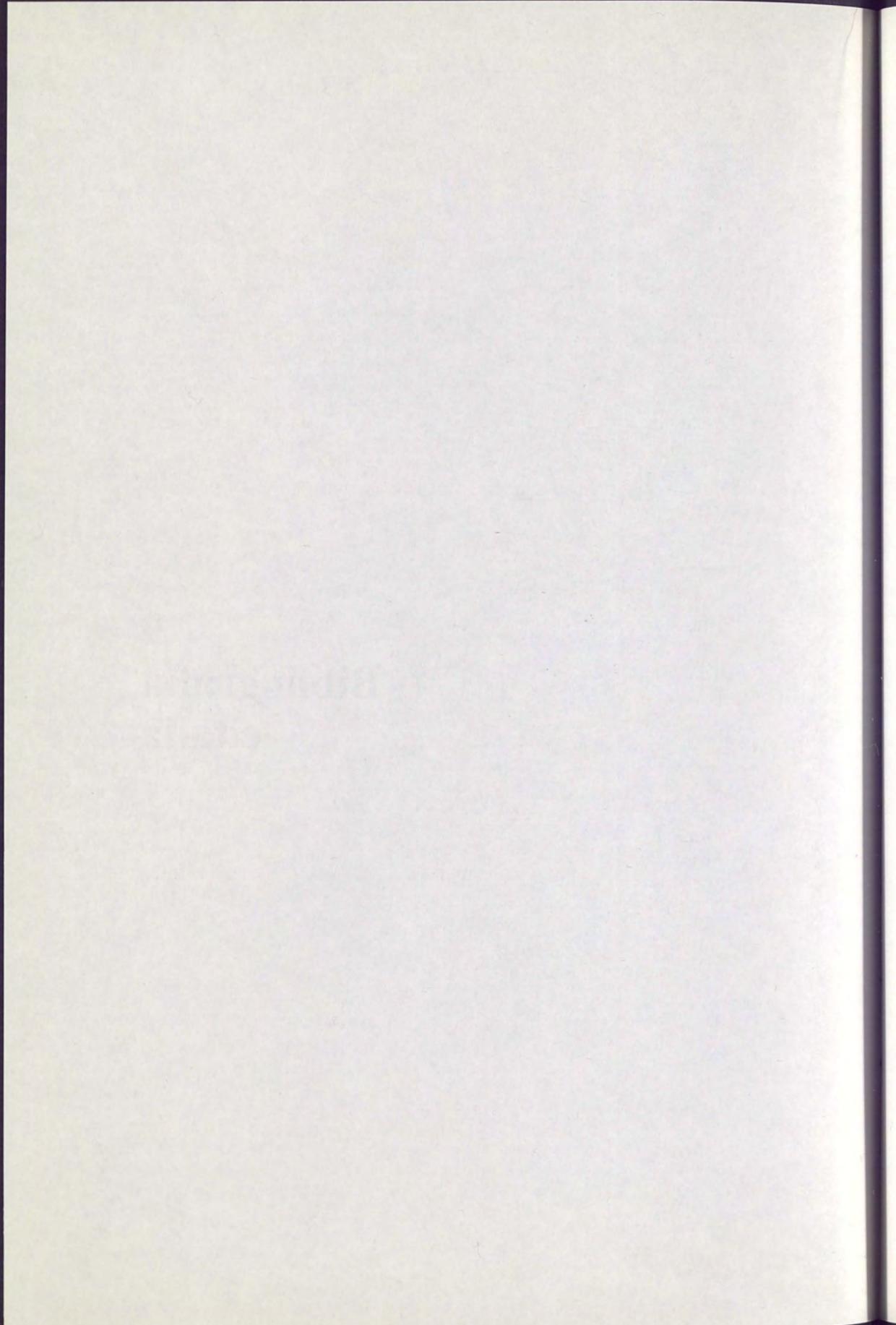
VI (vy): forma verbal de elevada frecuencia nas cantigas en posición de rima, onde normalmente vai unida a outras formas verbais, a adverbios e incluso, pero en menor medida, a formas pronominais. Vid. *assi*.

VIGO: topónimo que só foi empregado por Martin Codax. De feito fai a súa aparición en tódalas súas cantigas agás na VII, e normalmente figura en posición de rima. Vid *amigo, comigo e velido*.

VIVO (vyvo): forma verbal que conta con bastantes aparicións nos textos. Pode estar situada en calquera posición, pero predomina a súa colocación no interior da cobra (sendo moi frecuente a construción *eu vivo for*). Non obstante, tampouco faltan cantigas onde a súa localización é en posición de rima (25,2 vv. 1-2 V; 25,15 v. 7 IV; 25,102 v. 2 IV; 44,2^{bis} vv. 5-6, 2 f; vv. 85,90 da cantiga II de Martin Codax; 104,9 v. 1 I; 108,1 v. 2 III; 128,4 v. 1 I). Vid. *amigo*.

9

**Bibliografía
citada**



- Alonso Montero, Xesús (1982), *Homenaxe a Meendiño*. Edición e notas de Xesús Alonso Montero, Santiago de Compostela: Colexio Universitario de Vigo (Universidade de Santiago de Compostela), Velograf, S. A.
- (1983), *Homenaxe a Martín Codax*, Santiago de Compostela: Colexio Universitario de Vigo, Universidade de Santiago de Compostela.
- Alvar, Carlos (1985), *Las poesías de Pero Garcia d' Ambroa*, Pisa: Tip. Pacini.
- (1986), “Joan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*”, *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, coord. por Julio Fernández-Sevilla et al., Madrid: Gredos, t. III, pp. 7-12.
- (1993a), s. v. “Barcarola (ou marinha)”, *DLMGP*, pp. 78-79.
- (1993b), s. v. “Johan Soarez de Pávia”, *DLMGP*, pp. 361-362.
- Alvar, Carlos / Beltrán, Vicente (1989), *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra [reimpresión].
- Álvarez, Rosario / Monteagudo, Henrique (1998), “¿Sedía·m'eu? A propósito do *incipit da cantiga de Meendiño*”, *Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas 1998*, ed. ó coidado de Xosé Luís Couceiro Pérez e Lydia Fontoura, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 45-64.
- Álvarez Blázquez, José María (1962), *Martin Codax. Cantor del Mar de Vigo*, Vigo: Publicaciones de la Asociación de la Prensa de Vigo.
- (1975), *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*, Vigo: Castrelos.
- (1980), “Cuadros de Vigo en la Edad Media”, *Vigo en su historia*, coord. por José María Álvarez Blázquez e Álvaro Cunqueiro, Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, pp. 63-124.
- Anglade, Joseph (1971), *Las Leys d' Amors*, New York / London: Johnson Reprint Corporation [reimpresión da ed. de 1919].
- Arias Freixedo, X. Bieito (1997), “Eu atend' end' o meu amig[u]’, e un á. ¿É posible unha nova lectura da cantiga de Meendinho?”, *Boletín Galego de Literatura*, 18, pp. 119-123.
- Armas Castro, José (1992), *Pontevedra en los siglos XII a XV*, Pontevedra: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Asensio, Eugenio (1957), “Ferreira da Cunha, Celso.— *O cancionero de Martin Codax*, Río de Janeiro, 1956, p. 198, 10 láminas”, *Revista de Filología Española*, XLI, pp. 429-434.
- (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos.

- Askins, Arthur L-F. (1993a), s. v. "Cancioneiro da Bancroft Library", *DLMGP*, pp. 118-119.
- (1993b), "The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*", *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, org. por Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 43-47.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de (1986), "Uma leitura de Martin Codax", *Actas do I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza, Ourense, 20-24 Setembro 1984*, Ourense: AGAL, pp. 607-616.
- (1995), *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela: Laiovento [3^a ed. revista].
- Bango Torviso, Isidro (1980), "Iglesias románicas en el municipio de Vigo", *Vigo en su historia*, coord. por José María Álvarez Blázquez e Álvaro Cunqueiro, Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, pp. 127-149.
- Barreiros, António José (1992), *História da Literatura Portuguesa (séc. XII-XVIII)*, Braga: Editora Pax, 2 vols. [14^a ed.].
- Beltrán, Vicente (1984a), "De zéjeles y *dansas*: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, LXIV, pp. 239-266.
- (1984b), *O cervo do monte a auga volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, Ferrol: Esquio.
- (1984c), "O vento lh' as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular", *Bulletin Hispanique*, LXXXVI, pp. 5-25.
- (1984d), "Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa", *Studi Mediolatini e Volgari*, XXX, pp. 69-89.
- (1985), "La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa", *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 5-10 de marzo de 1984)*, ed. de Fernando Carmona y J. Flores, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 79-89.
- (1993a), s. v. "Dobre", *DLMGP*, pp. 219-220.
- (1993b), s. v. "Leixa-pren", *DLMGP*, pp. 386-387.
- (1995), *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais.
- (1997), "A alba de Nuno Fernandez Torneol", *Revista Galega do Ensino*, 17, pp. 89-109.
- Bell, Aubrey F. G. (1923), "The seven songs of Martín Codax", *Modern Language Review*, XVIII, pp. 162-167.
- Bertolucci, Valeria (1966a), "La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso di Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, pp. 10-135.
- (1966b), "Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi", *AION*, VIII, pp. 13-30.

- (1972), “Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi”, *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci, Iesi, 13-14 settembre 1969*, Palazzo della Signoria, pp. 197-203.
- Bertolucci, Valeria / Ferreira, Manuel Pedro (1993), s. v. “*Cantigas de Santa Maria*”, *DLMGP*, pp. 142-147.
- Braga, Teófilo (1878), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brea, Mercedes (1996), “Pai Gómez Charinho y el mar”, *Actas del Congreso Internacional “La literatura en la época de Sancho IV”*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, ed. al cuidado de Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 141-152.
- (1997), “Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos”, *VII^e Congrès de l’ Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 setembre de 1997)* [no prelo].
- (1998a), “E verrá i, mia madre, o meu amigo (Martin Codax, 91,5)”, *Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas 1998*, ed. ó coidado de Xosé Luis Couceiro Pérez e Lydia Fontoira, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 65-76.
- (1998b), “Mariñas e romarías na ría de Vigo”, *Revista Galega do Ensino*, 19, pp. 13-36.
- (1998c), *Martin Codax, Mendiño e Johán de Cangas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cabeza Quiles, Fernando (1988), “As preocupacións mariñeiras no folclore popular”, *Coloquio de Etnografía Marítima*, Noia: Museo do Pobo Galego / Consellería de Pesca, pp. 149-161.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Castro, Ivo de / Ramos, Maria Ana (1986), “Estratégia e táctica da transcrição”, *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque, Paris, 20-24 octobre 1981*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugaise, pp. 99-122.
- Castro, Maria Helena Lopes de / Vilares Cepeda, Isabel / Madureira, Virgílio / Castro, Ivo José de (1964-73), “Normas de transcrição para textos medievais portugueses”, *Boletim de Filologia*, XXII, pp. 417-425.
- Cidade, Hernâni (1977), *Poesia Medieval. I. Cantigas de Amigo*, Lisboa: Seara Nova [5^a ed. actualizada].
- Cohen, Rip (1996), “Dança jurídica. I. A poética da sanha nas cantigas d’ amigo. II, 22 cantigas d’ amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa”, *Colóquio / Letras*, 142, pp. 5-50.

- Corral, Esther (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, Publicacións do Seminario de Estudios Galegos.
- Correia, Ângela (1993a), s. v. “Cantiga de romaria”, *DLMGP*, pp. 140-141.
- (1993b), “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”, *Revista da Biblioteca Nacional*, série 2, 8 (2), pp. 7-22.
- Cotarelo Valledor, Armando (1933), “Encol do nome de Martin Codax”, *Nós. Boletín mensual da Cultura Galega*, t. V, 109, pp. 2-5.
- Cropp, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l' époque classique*, Genéve: Librairie Droz.
- CSM* = Mettman, Walter, *Afonso X o Sabio. Cantigas de Santa María*, Vigo: Xerais, 2 vols., 1981.
- Cunha, Celso Ferreira da (1956), *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro [tese policopiada].
- (1961), *Estudos de poética trovadoresca. Versificação eecdótica*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura.
- (1985), *Significância e Movência na Poesia Trovadoresca. Questões de Crítica Textual*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- (1986), “Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax”, *Critique textuelle Portugaise, Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre, 1981)*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp. 65-83.
- D'Heur, Jean-Marie (1972), “Le Motif du Vent venu du Pays de L'Être Aimé. L'Invocation au Vent, L'Invocation aux Vagues. Recherches sur une tradition de la lyrique romane des XII^e e XIII^e ss. (litt. d'oc, d'oïl et gal.-port.)”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, LXXXVIII, pp. 69-104.
- (1974), “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galicien-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des troubadours”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, pp. 3-43.
- (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galicien-portugais (XII-XIV^e siècles). Contribution à l' étude du “Corpus des troubadours”*, Liège.
- (1984), “Sur la généalogie des chansonniers portugais d' Ange Colocci”, *Boletim de Filologia. Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, XXIX, pp. 23-24.
- DCECH* = Corominas, J. / Pascual, J. A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols., 1991 [3^a reimpressão].
- DLMGP* = Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, org. e coord. por Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993.
- Dobarro Paz, Xosé María / Freixeiro Mato, Xosé Ramón / Martínez Pereiro, Carlos Paulo / Salinas Portugal, Francisco (1987), *Literatura Galego-Portuguesa Medieval*, A Coruña: Vía Láctea.

- Domingues, Agostinho (1992), *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsídios para o seu estudo linguístico e literário*, Barcelos: Edição da Câmara Municipal de Barcelos.
- DRAG = Diccionario da Real Academia Galega*, A Coruña: Xerais / Galaxia, 1997.
- Ernout, A. / Meillet, A. (1994), *Dictionnaire Étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris: Éditions Klincksieck [4^a ed., reimpressão].
- Espinosa Rodríguez, José (1949), *Tierra de Fragoso (Notas para la historia de Vigo y su comarca)*, Vigo: Faro de Vigo.
- Fangueiro, Oscar (1988), “Relações pesqueiras e comerciais luso-galegas”, *Coloquio de Etnografía Marítima*, Noia: Museo do Pobo Galego / Consellería de Pesca, pp. 251-276.
- Fernández de la Cuesta, Ismael (1982), “Les cantigas de amigo de Martín Codax”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV (3-4), pp. 179-185.
- Fernández de Viana y Vieites, José Ignacio, “Proposta para unha normativa de edición de documentos medievais en galego” [exemplar policopiado].
- Fernández Rei, Francisco (1991), *Dialectoloxía da lingua galega*, Vigo: Xerais [2^a ed.].
- Ferrari, Anna (1979), “Formazione e struttura del canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142.
- (1985), “Il disordine dei canzonieri e il problema dei generi nella lirica galego-portoghese”, comunicación presentada ó *I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela, 2 ó 6 de decembro de 1985) non publicada nas actas.
- (1991), “Le chansonnier et son double”, *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers (Actes du Colloque de Liège, 1989)*, ed. par Madeleine Tyssens, Liège: Université de Liège, pp. 303-327.
- (1993a), s. v. “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”, *DLMGP*, pp. 119-123.
- (1993b), s. v. “Cancioneiro da Biblioteca Vaticana”, *DLMGP*, pp. 123-126.
- Ferreira, Manuel Pedro (1986), *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: UNISYS / Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- (1993a), s. v. “Martin Codax”, *DLMGP*, pp. 433-436.
- (1993b), s. v. “Música”, *DLMGP*, pp. 468-470.
- (1993c), “Relatório Preliminar sobre o Conteúdo Musical do Fragmento Sharrer”, *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, org. por Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 35-42.
- (1994), “The Stemma of the Marian Cantigas: Philological and Music Evidence”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, VI, pp. 58-98.

- Ferreira, Maria do Rosário (1997), “*Nomina sunt res?* Do poder reificador das designações genéricas no corpus da lírica galego-portuguesa”, *O Género do texto medieval*, coord. por Cristina Almeida Ribeiro e Margarida Madureira, Lisboa: Cosmos, pp. 43-54.
- Ferreira, Maria Ema Tarracha (1991), *Antologia Literária Comentada. Idade Média. Poesia Trovadoresca*. Fernão Lopes, Lisboa: Editora Ulisseia [5ª ed.].
- Ferreira Priegue, Elisa (1988), “Arqueología naval medieval: problemas e interrogantes”, *Coloquio de Etnografía Marítima*, Noia: Museo do Pobo Galego / Consellería de Pesca, pp. 235-244.
- (1989), “El comercio de las villas costeras de Galicia en la baja Edad Media”, *El Museo de Pontevedra*, XLIII, pp. 246-264.
- Ferreiro, Manuel (1995), *Gramática histórica galega*, Santiago de Compostela: Laiovento.
- Ferreiro, Manuel / García Pereiro, María del Carmen (1974), s. v. “Joam de Cangas”, *GEG*, t. XVIII, pp. 102-103.
- Fidalgo, Elvira (1997), “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, LVII, pp. 253-276.
- (1998), “Corpo velido, corpo delgado: a descripción física da amiga”, *Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas 1998*, ed. ó coidado de Xosé Luis Couceiro Pérez e Lydia Fontoura, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 97-112.
- Filgueira Valverde, Xosé (1949), “Lírica Medieval Gallega y Portuguesa”, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, publicada bajo la dirección de Guillermo Díaz Plaja, Barcelona: Barna, vol. I.
- (1992), “Poesía de santuarios”, *Estudios sobre Lírica Medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo: Galaxia, pp. 53-69.
- Flores, Camilo (1974), s. v. “Martín Codax”, *GEG*, t. XX, pp. 138-140.
- (1997), *Martin Codax*, Vigo: Galaxia [ed. non venal; reproducción de Flores (1974)].
- Fortes Bouzán, Xosé (1993), *Historia de la Ciudad de Pontevedra*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- Fraguas, Antón (1960), “La virgen en el cancionero popular gallego”, *Museo de Pontevedra*, XIV, pp. 67-88.
- Galindo Romeo, Pascual (1950), *Tuy en la Baja Edad Media. Siglos XII-XV*, Madrid: Instituto “Enrique Flórez” / CSIC [1923, 1ª ed.].
- GEG* = *Gran Enciclopedia Gallega*, Santiago de Compostela – Xixón: Silverio Cañada, Editor, 1974.
- Gonçalves, Elsa (1976), “La Tavola Colocciana ‘Autori Portoghesi’”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, pp. 387-448.
- (1984), “Quel da Ribera”, *Cultura Neolatina*, XLIV, pp. 219-224.

- _____(1986), "Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) 'Quel da Ribera', (2) A romaria de San Servando", *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre, 1981)*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp. 41-53.
- _____(1989), "Filologia literária e terminologia musical *Martin Codaz esta non acho pontada*", *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant' anni dalla sua laurea*, Modena: Mucchi Editore, vol. IV, pp. 623-636.
- _____(1991a), *Poesia de rei: três notas dionisinas*, Lisboa: Cosmos.
- _____(1991b), "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*, ed. par Madeleine Tyssens, Liège: Université de Liège, pp. 447-467.
- _____(1993a), s. v. "Colocci, Angelo", *DLMGP*, pp. 163-166.
- _____(1993b), s. v. "Tavola colocciana (C)", *DLMGP*, pp. 615-618.
- _____(1993c), s. v. "Tradição manuscrita da poesia lírica", *DLMGP*, pp. 627-632.
- _____(1995), "Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa", *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 Julho/95)*, São Paulo: USP/UNICAMP/UNESP, pp. 36-51.
- Gonçalves, Elsa / Ramos, Maria Ana (1983), *A lírica galego-portuguesa (Textos Escolhidos)*. Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Elsa Gonçalves. Critérios de transcrição, nota linguística e glossário de Maria Ana Ramos, Lisboa: Comunicação.
- González Fernández, María Isabel (1978), *Sufijos nominales en el gallego actual, Verba. Anuario Galego de Filología*, Anexo 11, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago.
- González García, Miguel Ángel (1985-86), "Sobre el culto e iconografía de San Mamed en Galicia y León", *Boletín de Estudio del Seminario. Homenaje al H. Manuel Rodríguez*, 6-7, pp. 7-15.
- González Pérez, Clodio (1997), *Meendiño, Martín Codax, Xoán de Cangas*, Noia: Toxosoutos.
- _____(1998), "San Mamede do mar", *Irimia*, 523, pp. 10-11.
- Hernández Alonso, César (1986), *Gramática funcional del español*, Madrid: Gredos [2^a ed.].
- Horrent, Jules (1971), "Altas undas que venez suz la mar", *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la memoire de Jean Boutière*, Liège: Soledi, t. I, pp. 305-316.
- Jakobson, Roman (1986), "Sobre a textura poética de Martin Codax", *O Ensino*, 6/10, pp. 143-149.
- Jensen, Frede (1978), *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense: Odense University Press.
- _____(1992), *Medieval Galician-Portuguese poetry: an anthology*, New York-London: Garland.

- Juárez Blanquer, Aurora (1978), "Madre y cantiga de amigo", *Estudios Románicos*, 1, pp. 131-152.
- Juega Puig, Juan (1996), "Pontevedra na baixa Idade Media", *Historia de Pontevedra*, Perillo-Oleiros: Vía Láctea, pp. 99-131.
- Lang, Henry R. (1972), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag [reimpresión da ed. de 1894].
- Lapa, Manuel Rodrigues (1970), *Cantigas d' escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica pelo prof.—, Vigo: Galaxia [2ª ed., revista e acrescentada; reed. en 1995].
- (1976), *Crestomatia arcaica*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora [4ª ed.].
- (1982), *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora.
- Lemaire, Ria (1988), *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie médiévale en langues romanes*, Amsterdam: Rodopi.
- López Calo, José (1982), *La música medieval en Galicia*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.
- Lorenzo, Ramón (1975-77), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 2 vols.
- (1988), "Normas para a edición de textos medievais galegos", *Actes du XVIIIº Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Trèves, 1986), publiés par Dieter Kremer, Tübingen: Max Niemeyer Editore, vol. VI, pp. 76-85.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- (1995), "Mester con pecado: la juglaría en la Península Ibérica", *Versants (Les jongleurs en spectacle)*, 28, monográfico dirixido por L. Rossi, pp. 99-129.
- (1997), "El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría", *Vox Romanica*, 56, pp. 212-241.
- LPGP* = *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por Mercedes Brea, realizado por Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María del Carmen Rodríguez Castaño e Xosé Xabier Ron Fernández coa colaboración de Antonio Fernández Guiadanes e María del Carmen Vázquez Pacho, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 2 vols., 1996.
- Machado, Elza Paxeco / Machado, José Pedro (1949-64), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal, 8 vols.
- Madero, Marta (1992), *Manos violentas, palabras vedadas: la injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid: Taurus.

- Magán Abelleira, Fernando (1998), "Sobre os sintagmas *mar levado, mar salido, alto mar e mar maior*", *Actas do Congreso O Mar das Cantigas, celebrado na Illa de San Simón (21-23 de maio de 1998)* [no prelo].
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986), *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: INIC.
- Malkiel, Yakov (1985), "Las fuentes del sufijo luso-hispánico -én: -ÁGINE y -ÉDINE", *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, coord. por Julio Fernández-Sevilla et al., Madrid: Gredos, pp. 407-415.
- Martínez Eiras, Mª Esther (1998), "Unha nota a Johan de Cangas: aguisar", *Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas. Día das Letras Galegas 1998*, ed. ó coidado de Xosé Luis Couceiro Pérez e Lydia Fontoira, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 161-174.
- Mattoso, José (1993), *Fragments de uma composição medieval*, Lisboa: Estampa.
- Méndez Ferrín, Xosé Luis (1966), *O cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo: Galaxia.
- Meneghetti, Maria Luisa (1984), *Il pubblico dei trovatori*, Modena: Mucchi.
- (1993), "Schemi metrici 'à refrain' e tecnica parallelistica nella lirica romanza medievale", *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova: Editoriale Programma, pp. 135-146.
- Menéndez Pidal, Ramón (1991), *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa Calpe [1942, 1^a ed.].
- Michaëlis de Vasconcelos, Carolina (1915), "A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor", *Revista de Filología Española*, t. II, pp. 258-273.
- (1990), *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2 vols. [1904, 1^a ed.].
- Molteni, Enrico (1880), *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a. S.: Max Niemeyer Editore.
- Monaci, Ernesto (1875), *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S.: Max Niemeyer Editore.
- Monteagudo, Henrique (1998), *O son das ondas. Mendiño, Martín Codax, Johán de Cangas*, Vigo: Galaxia.
- Moralejo Lasso, Abelardo (1977), *Toponimia Gallega y Leonesa*, Santiago de Compostela: Pico Sacro.
- Nobiling, Oskar (1908), "As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, trovador do século XIII", *Romanische Forschungen*, Band 25, pp. 641-719.
- Nodar Manso, Francisco (1985), *La narratividad de la poesía lírica galaico-portuguesa*, Kassel: Reichenberger.
- Nunes, José Joaquim (1931), "Cantigas de Martim Codax, presumido jogral do século XIII", *Revista Lusitana*, XXIX, pp. 5-32.

- (1973), *Cantigas d' Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.
- (1981), *Crestomatia arcaica: excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa: Livraria Clássica Editora [8^a ed.; 1906, 1^a ed.].
- Nunes-Freire, Irène (1983), “Cantigas d' amigo et chansons de toile”, *Médiévaux*, 3, pp. 55-67.
- Oliveira, António Resende de (1987), “A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos”, *Biblos*, LXIII, pp. 1-22.
- (1988), “Do Cancioneiro 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, pp. 691-751.
- (1994), *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- (1995), *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo: Xerais.
- Orge Quinteiro, José (1991), “El lazareto marítimo de San Simón”, *El Museo de Pontevedra*, XLV, pp. 479-518.
- Oviedo y Arce, Eladio (1916-17), “El genuino ‘Martin Codax’, trovador gallego del siglo XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, t. X, pp. 1-16, 57-73, 89-104, 121-135, 153-162, 233-257 [complétase con Taffal Abad, S. (1917), “Texto musical de Martín Codax (interpretación y crítica)”, ibid., pp. 265-271].
- Pellegrini, Silvio (1954), “Ancora sul nome di Martin Codax”, *Studi Mediolatini e Volgari*, II, pp. 187-191.
- Pena, Xosé Ramón (1990), *Literatura Galega Medieval. I. A historia. II. Antoloxía de textos comentados (lírica e prosa)*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco [2^a ed. revisada e actualizada].
- (1998), *Xograres do mar de Vigo*, Vigo: Xerais.
- Pérez Barcala, Gerardo / Rodríguez Castaño, María del Carmen (1994), “A viaxe paródica a Ultramar: da canción de cruzada á cantiga de escarnio”, *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, coord. por Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 135-151.
- Pichel, Antonio (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trovadoresca galego-portuguesa*, A Coruña: Diputación Provincial.
- Piel, Joseph M. (1976), “Nótulas de onomástica trovadoresca (1. Sobre o apelido de Martín Codax)”, *Grial*, 51, pp. 74-77.
- Pimentel, José (1962), “La ermita de San Nomedio”, *El Museo de Pontevedra*, XVI, pp. 65-66.

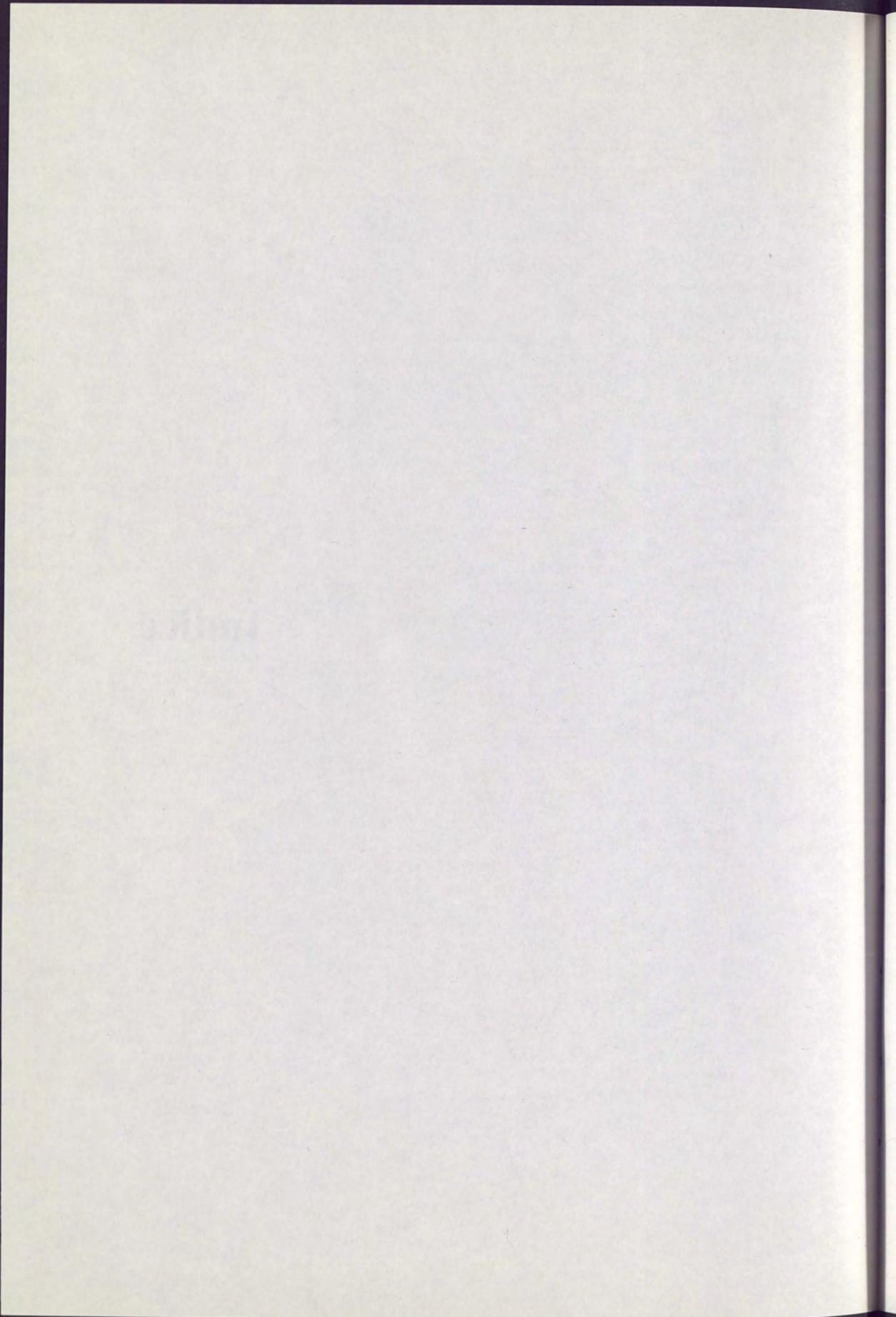
- Pinto-Correia, J. David (1985), "A dimensão espacial ou a 'paisagem' nas cantigas de amigo: –Registo discursivo de uma espacialização tópica ou/e da realidade extracontextual", *Boletim de Filologia*, XXX, pp. 17-32.
- Plénat, Marc (1979), "Relectura de una *cantiga d'amigo* de Martin Codax", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVIII, pp. 327-334.
- PMH* = *Portugaliae Monumenta Historica*, Nendeln / Liechtenstein: Kraus, 1967, vol. I: *Inquisitiones*.
- Polín, Ricardo (1997), *Cancioneiro Galego-Castelán (1350-1450). Corpus lírico da decadencia*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, Publicacións do Seminario de Estudios Galegos.
- Portas Ferro, Xesús (1998), "Tres xogares na igrexa sobe-lo mar", *Encrucillada*, 107, pp. 104-138.
- Portela, Ermelindo (1975), *La Región del obispado de Tuy en los siglos XII a XV: una sociedad en la expansión y en la crisis*, Compostellanum, XX, Santiago de Compostela: CSIC.
- Pozo Garza, Luz (1987), "Martín Códax: as sete cantigas", *Grial*, 96, pp. 151-171.
- Quint, Anne-Marie (1998), "O mar na lírica medieval galego-portuguesa", *Actas do Quinto Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas (Universidade de Oxford, 1 a 8 de setembro de 1996)*, org. e coord. por T. F. Earle, Oxford-Coimbra, t. III, pp. 1321-1330.
- Ramos, Maria Ana (1984), "A transcrição das *fiandas* no Cancioneiro da Ajuda", *Boletim de Filologia*, XXIX, pp. 11-22.
- _____(1986), "L' éloquence des blancs dans le Chansonnier d' Ajuda", *Stylistique, Rhétorique et Poétique dans les langues Romanes (Aix-en-Provence, 29 août – 3 septembre 1983)*, Marseille: Université de Provence, vol. 8, pp. 215-224.
- Raña, Román (1996), "'Illa de illas' (A cantiga de Meendinho e a 86 das *Cantigas de Santa María*)", *Boletín Galego de Literatura*, 15-16, pp. 145-152.
- Reckert, Stephen / Macedo, Helder (1996), *Do Cancioneiro de Amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim [3^a ed., corrigida e aumentada; 1976, 1^a ed.].
- Ripoll Anta, Alexandre (1997), *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, A Coruña: Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña [tese de doutoramento inédita].
- _____(1998), *Johan de Cangas. Edición crítica das cantigas*, Vigo: Xerais.
- Riquer, Martín de (1992), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 3 vols. [3^a ed.; 1975, 1^a ed.].
- Rivas Quintas, Elixio (1978), "A dona de Bagüin era de Marín y vivía en Marín", *El Museo de Pontevedra*, XXXII, pp. 133-140.
- _____(1982), *Toponimia de Marín, Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Anexo 18, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

- RM* = Tavani, Giuseppe, *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1967.
- Rocha, Hugo (1965): *Sete vozes perenes da Galiza lírica*, Porto: Athena, pp. 21-37.
- Rodiño Caramés, Ignacio (1997), "Diogo Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoreesco nos cancioneiros galego-portugueses", *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre 1995)*, ed. a cargo de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1297-1314.
- Rodríguez, José Luis (1980), *El Cancionero de Joan Airas. Edición y estudio*, Verba, Anexo 12, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1996), "Mesóclise e ênclise nos futuros (Luso-)Galegos Medievais", *Scripta philologica in memoriam Manuel Taboada Cid*, ed. a cargo de Manuel Casado Velarde, Antonio Freire Llamas, José Eduardo López Pereira e José Ignacio Pérez Pascual, A Coruña: Servicio de Publicacións da Universidade da Coruña, vol. II, pp. 979-1014.
- Rodríguez Figueiredo, Modesto (1992), *Ayer de Pontevedra. Efemérides*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro, Publicacións do Seminario de Estudios Galegos.
- Rossell, Antoni (1997), "A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música", *Anuario de estudios literarios galegos 1996*, pp. 41-76.
- Sá, Hipólito de (1996), "Los Templarios en Vigo", *Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, 2, pp. 119-127.
- Sacau Rodríguez, Gerardo (1996), *Os nomes da terra de Vigo. Estudio etimológico*, Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- Sáez Durán, Juan / Víñez Sánchez, Antonia (1995), "Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas", *Medievo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, ed. a cargo de Juan Paredes, Granada: Universidad de Granada, vol. IV, pp. 261-272.
- Sharrer, Harvey L. (1993), "Fragmentos de sete cantigas d' amor de Don Dinis, musicadas – uma descoberta", *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, org. por Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa: Cosmos, vol. I, pp. 13-29.
- Simões, Manuel (1991), *Il canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos*, L'Aquila: Japadre Editore.
- (1993), s. v. "Cuidar e sospirar", *DLMGP*, p. 196.
- Souto Cabo, José António (1986), "A natureza e o sujeito na poesia trovadoresca provençal. Paralelismos e divergências na lírica galego-portuguesa", *Agália*, 8, pp. 385-408.

- _____(1988), "Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo", *Agália*, 16, pp. 401-420.
- Spaggiari, Barbara (1980), "Il canzoniere di Martim Codax", *Studi Medievali*, 3^a serie, XXI, pp. 367-409.
- Spina, Segismundo (1966), *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Tavani, Giuseppe (1967), "La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese", *Cultura Neolatina*, XXVII, pp. 41-94.
- _____(1979), "A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese", *Medievo Romano*, VI, pp. 372-418.
- _____(1983), "Paralelismo e iteração. À margem do critério jakobsoniano de pertinência: a propósito das cantigas de Martin Codax", *Poesia e Ritmo para uma leitura do texto poético*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, pp. 143-164.
- _____(1988a), *Ensaios portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____(1988b), "Propostas para unha nova lectura da cantiga de Mendinho", *Grial*, 99, pp. 59-61.
- _____(1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia [3^a ed.].
- _____(1993a), "Mendinho", *DLMGP*, p. 456.
- _____(1993b), "Paralelismo", *DLMGP*, pp. 509-511.
- _____(1995), "Os jograis galegos e portugueses: considerações sobre a censura", *Versants (Les jongleurs en spectacle)*, 28, monográfico dirixido por L. Rossi, pp. 175-189.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1987), *Antología da Poesía Trovadoresca Galego-Portuguesa (Sécs. XII-XIV)*, Porto: Lello & Irmão-Editores [2^a ed.].
- Torres Fontes, J. (1989), "Galicia en la repoblación murciana del siglo XIII", *El Museo de Pontevedra*, XLIII, pp. 181-189.
- Tyssens, Madeleine (1993), "Cantigas d'amigo et chansons de femme", *Actas do Congreso O Cantar dos Trobadore (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, pp. 329-347.
- Vázquez Pacho, María del Carmen (1997), "A sanha nas cantigas de amigo", *VII^e Congrès de l' Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 setembre de 1997)* [no prelo].
- Ventura, Joaquim (1993), "Sátira e aldraxe entre trobadores e xograis", *Actas do Congreso O Cantar dos Trobadore (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Cultura da Xunta de Galicia, pp. 533-550.

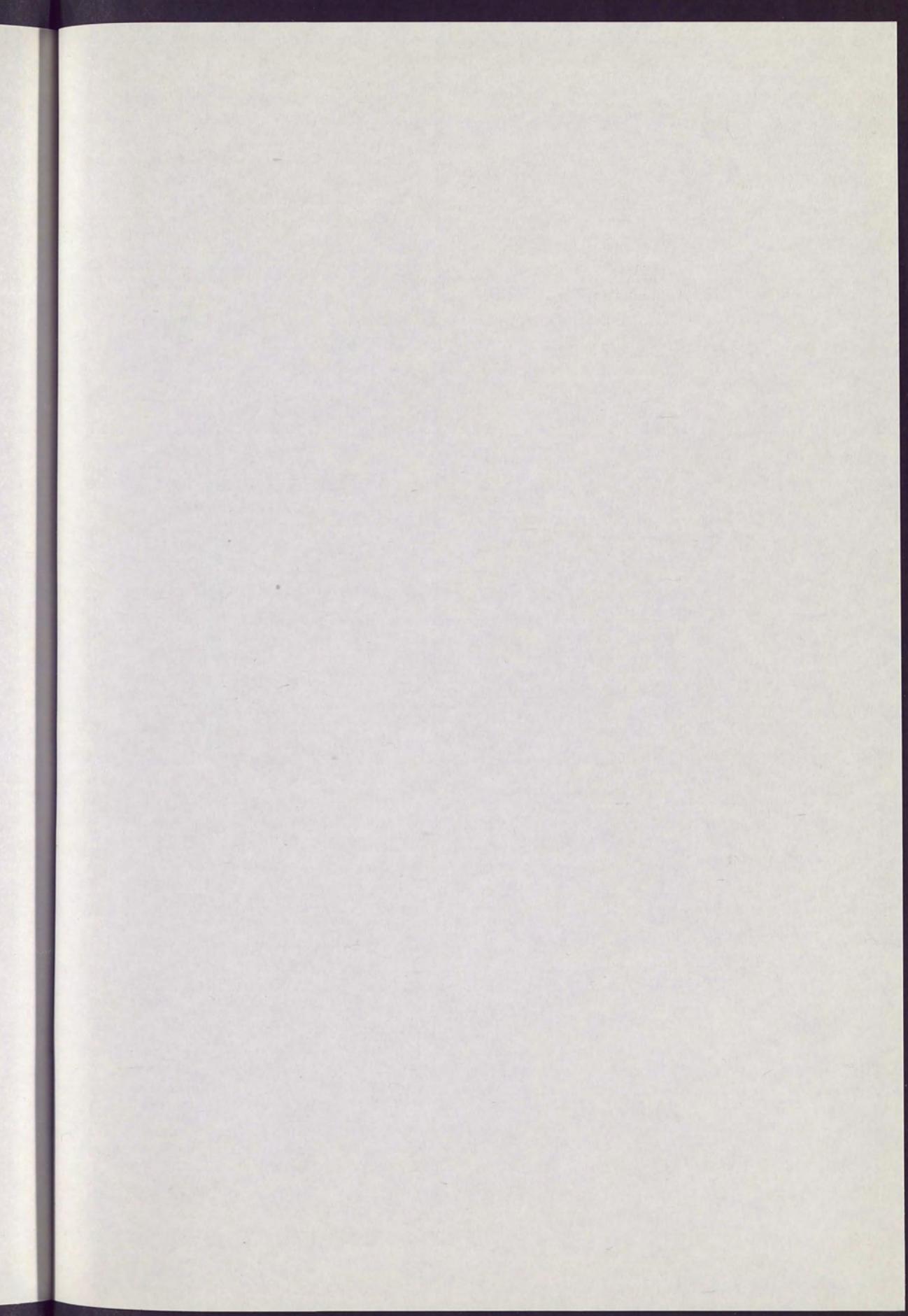
- Villanueva, Carlos (1998), "As cantigas do mar de Martín Codax", *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, pp. 13-53.
- Vindel, Pedro (1915), *Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII*, Madrid: ed. de autor.
- Víñez, Antonia (1989a), "Rimario del Cancioneiro da Ajuda", *Cuadernos de Estudios Románicos*, 1, pp. 55-143.
- (1989b), "Rimario do Cancioneiro de Ajuda", *Cuadernos de Filología Románica*, I, pp. 63-68.
- Víñez Sánchez, Antonia / Sáez Durán, Juan (1997), "Un rimario de las cantigas de amigo", *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre 1995)*, ed. a cargo de José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, vol. II, pp. 1589-1598.

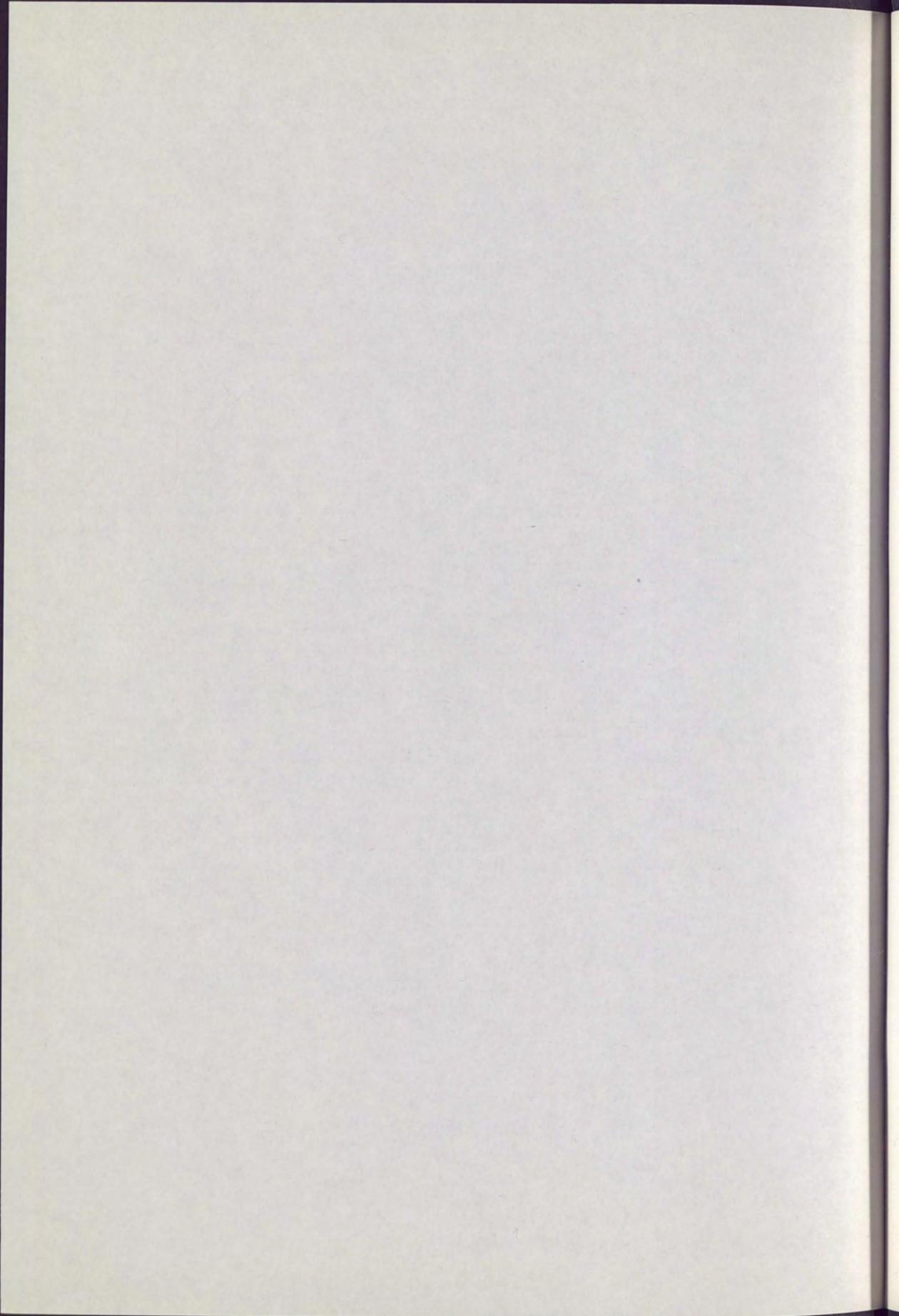
Índice

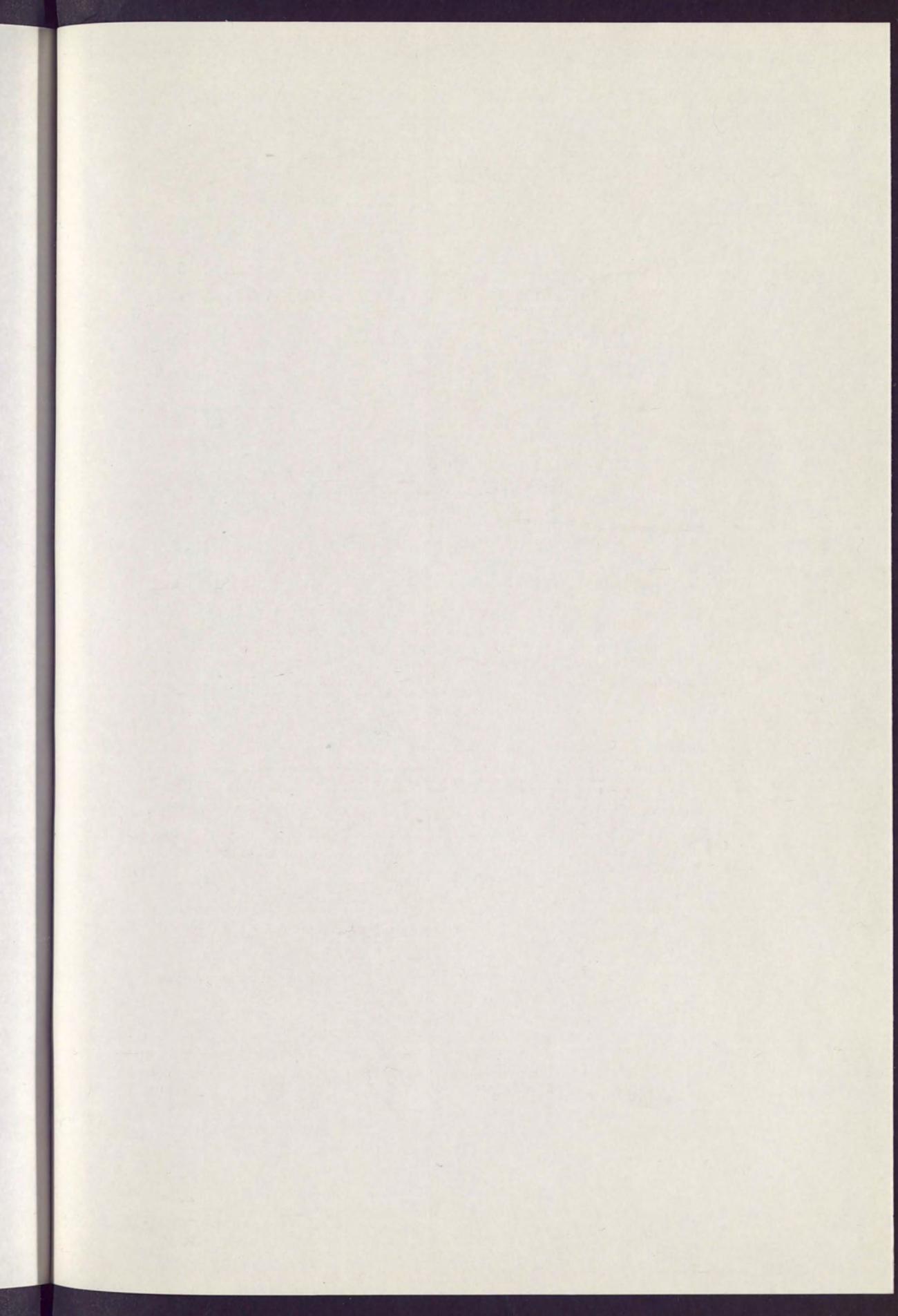


1. Introducción.	1
1.1. Romarías e mariñas: ¿xéneros específicos?	5
1.2. Texto vs. secuencia.	10
1.3. Apéndices:	13
I. <i>Cantigas de santuario</i>	13
II. <i>Mariñas</i>	15
2. Os autores.	17
2.1. Meendinho.	19
2.2. Martin Codax.	23
2.3. Johan de Cangas.	27
3. A tradición manuscrita.	31
3.1. Os testemuños.	33
3.1.1. Os cancioneiros.	33
3.1.2. O Pergamiño Vindel.	36
3.2. A colocación dos autores nos cancioneiros.	41
3.2.1. Johan de Cangas e Martin Codax.	46
3.2.2. Meendinho.	48
3.3. Cadros complementarios:	49
I. Táboa de correspondencias das referencias manuscritas.	49
II. Diverxencias entre N, B e V.	50
III. <i>Cancioneiro de Xograres Galegos</i>	52
Criterios de edición.	55
4. Meendinho.	61
4.1. Texto crítico.	63
<i>Seiam' eu na ermida de San Simion</i>	63
4.2. Comentario.	72
4.2.1. Estructura formal.	72
4.2.1.1. Aspectos métrico-rimáticos.	72
4.2.1.2. O refrán.	75
4.2.1.3. Paralelismo e leixa-prén.	80
4.2.2. Contido.	84
4.2.3. O escenario: a ermida, a illa e o mar.	87

5. Johan de Cangas.	99
5.1. Texto crítico.	101
<i>I. En San Momed', u sabedes</i>	101
<i>II. Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei</i>	111
<i>III. Amigo, se mi gran ben queredes</i>	123
5.2. Comentario.	126
5.2.1. Estructura métrico-rimática e rítmica.	127
5.2.2. Contido.	136
5.2.2.1. Organización retórica.	136
5.2.2.2. Elaboración temática e textual.	140
5.2.3. Conclusión.	166
6. Martin Codax.	177
6.1. Texto crítico.	179
<i>I. Ondas do mar de Vigo</i>	179
<i>II. Mandad' ei comigo</i>	187
<i>III. Mia irmana fremosa, treides comigo</i>	197
<i>IV. Ai Deus, se sab' ora meu amigo</i>	209
<i>V. Quantas sabedes amar amigo</i>	219
<i>VI. Eno sagrado en Vigo</i>	231
<i>VII. Ai ondas, que eu vin veer</i>	239
6.2. Comentario.	245
6.2.1. Estructura formal.	245
6.2.1.1. Aspectos métrico-rimáticos.	245
6.2.1.2. Paralelismo e leixa-prén.	248
6.2.2. Contido.	253
6.2.3. As ondas do mar de Vigo.	262
6.2.3.1. A natureza como confidente.	265
6.2.3.2. <i>Altas undas que venez suz la mar.</i>	268
6.2.4. O mar nas cantigas. <i>Mariñas e barcarolas.</i>	272
7. Glosario.	307
8. Rimario.	345
9. Bibliografía citada.	361







8

fradr

L e ixed

P

oys e

soff

pe mi e

frha

L e ixed de

E

u ser

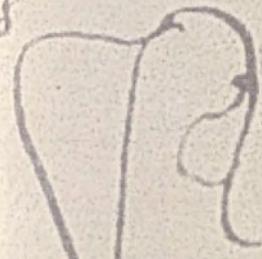
foys el

Se ded

fradre

L e ixed

g



hy

o ucess

for my



ISBN 84-453-2237-0

9 788445 322376

... se uouvi ade.
... se uouvi ade.
... se uouvi ade.
... se uouvi ade.

Futnos meu amigo.
... en que eu fôs p'ris.
... deo se uouvi ade.
... m'os moi amado.
... que ei ign' confado.
... se uouvi ade

... se uouvi ade.

amigo. E uouvi ade. a amigo.
emigo. E mandado.
ca uouvi ade amigo.
E intermado a amigo.

Ca uouvi amigo.

E uouvi amigo.
E intermado a amigo.
A amigo meu amado.
E uouvi amigo.

amigo. E uouvi ade.
... se uouvi ade.

Mui amana fîcia
... a iglesia de uou
... e m'os l'os.
Hu iglesia de uou
... e uouvi amado
... e m'os l'os.

Hu iglesia de uou
... e uouvi amado
... e m'os l'os.

amigo. amigo.
... se uouvi ade.

amigo. amigo.
... se uouvi ade.



CONSELLERÍA DE EDUCACIÓN
E ORDENACIÓN UNIVERSITARIA
DIRECCIÓN XERAL DE POLÍTICA LINGÜÍSTICA