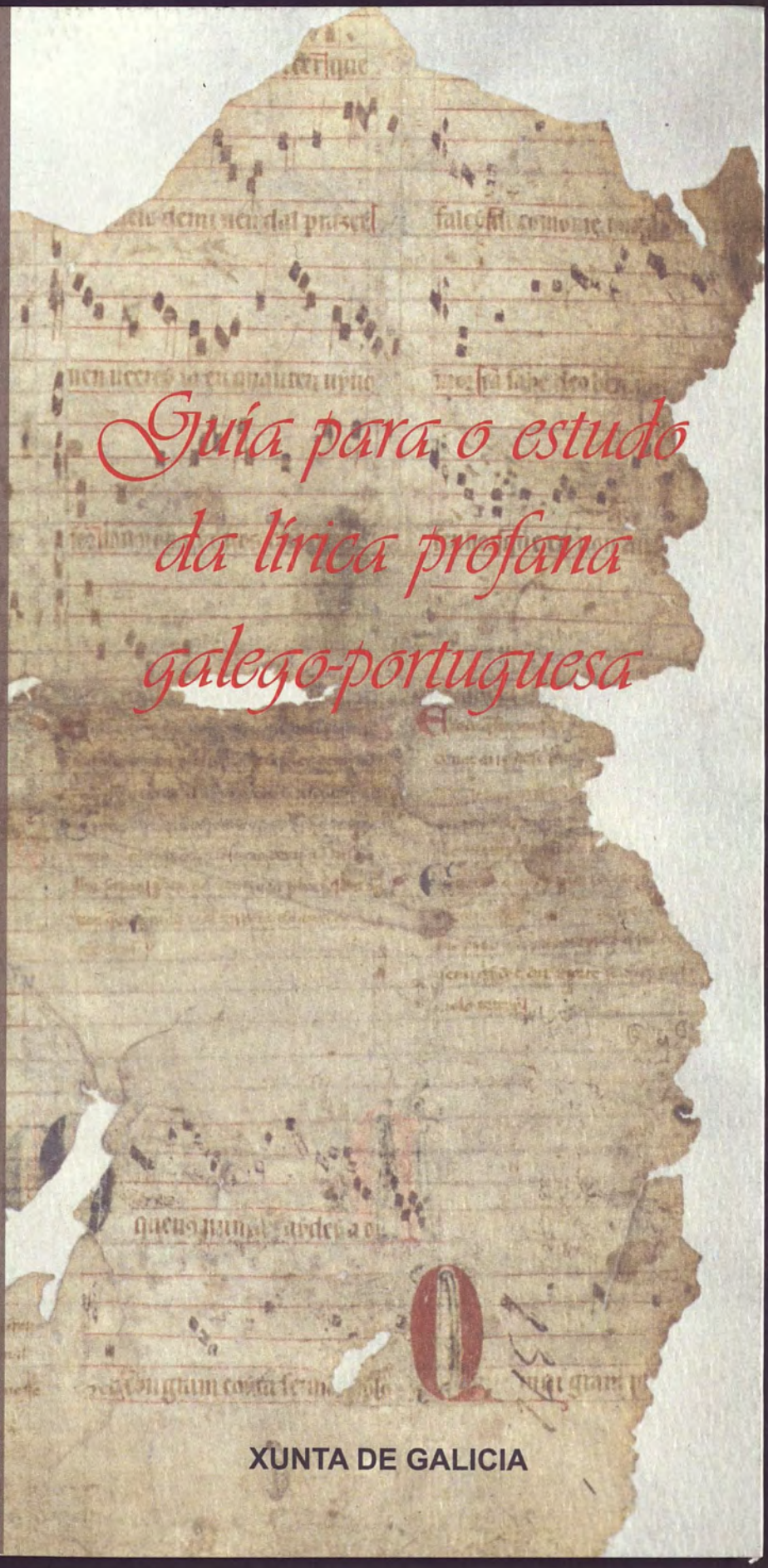
Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa



XUNTA DE GALICIA

PUBLICACIÓNS DO ARQUIVO GALICIA MEDIEVAL

— Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, 2 vols., 1996

— Antonio Fernández Guiadanes, Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández, María del Carmen Vázquez Pacho (eds.), *Cantigas do Mar de Vigo*, 1998

— Pilar Lorenzo Gradín, José António Souto Cabo (coords.), *Livro de Tristan e Livro de Merlin. Estudio, edición, notas e glosario*, 2001

— Santiago Gutiérrez García, *Orixes da Materia de Bretaña*, 2002

— José Luis Pensado Tomé, *Tratado de Albeitaria*, 2004

— Elvira Fidalgo (coord.), *As Cantigas de Loor de Santa María*, 2004

— Elvira Fidalgo e Milagros Muíña, *Cantigas de Santa María: proposta de explotación didáctica*, 2005

— Laura Tato Fontaíña, *O Cancioneiro de Pero Meendiz da Fonseca*, 2007

— Paulo Roberto Sodré, *Cantigas de Madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, 2008

— Mercedes Brea (coord.), *Pola Melhor Dona de Quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani* 2009

EQUIPO ACTUAL DE INVESTIGACIÓN

MARÍA ALONSO TORREGROSA
MARÍA CANEDO SOUTO
OLALLA GARCÍA MARTÍNEZ
DAVID GONZÁLEZ COUSO
MARINA MELÉNDEZ CABO

Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa

Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa

Marina Meléndez Cabo
Isabel Vega Vázquez

Coordinación
Esther Corral Díaz

Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Santiago de Compostela
2010

Este traballo inscríbese nos seguintes Proxectos de Investigación: *Cancioneiros galego-portugueses: edición crítica e estudo*, financiado pola Xunta de Galicia (PGIDIT06CSC20401PR); *El sirventés literario en la lírica románica medieval*, financiado polo MICINN (FFI2008-05481), e *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa*, financiado pola Dirección xeral de I + D da Xunta de Galicia (INCITE09 204 068 PR).

Cuberta: *Pergamiño Sharrer*
Torre do Tombo de Lisboa

Edita:
Xunta de Galicia
Consellería de Educación e Ordenación Universitaria
Secretaría Xeral de Política Lingüística

Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

Coordinador científico:
Manuel González González

Director Técnico de Literarura:
Anxo Tarrío Varela

Director Técnico de Lingüística:
Guillermo Rojo Sánchez

Maquetación e impresión:
Gráficas Sementeira, S.A.
graficas@graficassementeira.com

Depósito Legal: C 3177-2010
I.S.B.N.: 978-84-453-4937-3

Santiago de Compostela
2010

Limiar

O Centro Ramón Piñeiro puxo a andar un proxecto sobre lírica galego-portuguesa aló polo ano 1994. O obxectivo principal era ofrecer á comunidade científica un instrumento en rede que facilitase a investigación sobre esta parcela importante da nosa literatura; para logralo, estableceronse varias fases que desembocaron, primeiro, na publicación en 1996 dos dous volumes que recollen o corpus completo dos nosos trobadores e, logo, en 1998, na primeira base de datos (*MedDB*) que compilaba eses textos e permitía facer buscas variadas neles.

Pero iso foi só o arranque de novos estudos que deron lugar á publicación de edicións, monografías e artigos, a unha nova versión (en 2008) de *MedDB*, á posta en rede doutra ferramenta complementaria –unha base de datos bibliográfica (*BiRMED*)–, e, sobre todo, ao convencemento de que, ademais de atender as necesidades dos especialistas, tiñamos a obriga de difundir e dar a coñecer a un público moito máis amplo un patrimonio de primeira orde e plenamente integrado no ámbito cultural da Europa medieval.

Por tal motivo, o equipo de investigación deste proxecto foi consciente, desde o primeiro momento, da conveniencia de proporcionar a usuarios menos familiarizados co obxecto de estudo unhas pautas que faciliten o seu coñecemento e disfrute. Pensouse, de maneira especial, nos profesores de Ensinanza Secundaria e nos estudantes universitarios que puideran ter dúbidas sobre a forma de medir os versos ou de explicar os recursos formais utilizados polos trobadores. O grupo inicial (Fernando Magán, Nacho Rodiño, Mª Carmen Rodríguez Castaño, Xavier Ron e, con eles, Antonio Fernández Guiadanes e Mª Carmen Vázquez Pacho) traballara xa nun primeiro deseño do que podería ser un manual sinxelo que explicase as nocións básicas que artellan o estudo da lírica trobadoresca. Pero sempre había tarefas máis urxentes e inmediatas que atender, e o proxecto foi adiándose. Hai uns dous ou tres anos parecía chegado o momento de abordalo e encomendouse a Xavier Ron e Gerardo Pérez Barcala que ordeasen un guión que irían completando os bolseiros do Centro, e a Esther Corral que coordinase todo o traballo.

Isabel Vega Vázquez iniciou a redacción desta guía, pero o remate da súa bolsa impediulle levala a cabo. Colleu o relevo Marina Meléndez Cabo, que tivo que refacer casi por completo o que estaba feito porque, a medida que se avanzaba, íanse vendo novas maneiras de organizar o material e novas posibilidades explicativas. Elas dúas (sobre todo, Marina Meléndez) son as autoras materiais do texto, pero Esther Corral revisouno varias veces e fixo as oportunas propostas de mellora. O resultado é un manual que, malia estar destinado a usuarios non especializados, se beneficiou da investigación levada a cabo no Centro Ramón Piñeiro sobre a lírica galego-portuguesa, de xeito que os textos ofrecidos como exemplo están tomados da base de datos *MedDB* (versión 2.0) –que segue, en liñas xerais, os resultados da pioneira versión impresa, *Lírica Profana Galego-Portuguesa* (1996), na que se reproduce o texto das cantigas a partir das edicións de máis solvencia–. A eses traballos remite, ademais, a numeración das composicións: cada cantiga está asociada a un número identificativo formado por dous díxitos separados por unha coma, dos que, seguindo unha orde alfabética, o primeiro sinala o autor e o segundo fai referencia á posición que ocupa unha cantiga dentro da produción completa do trobador ao que corresponde o primeiro número. Por outro lado, seguindo a entusiasta suxestión de Xosé Luís Couceiro, incorporouse en apéndice unha versión abreviada dos manuais de uso de *MedDB* e *BiRMED*, que serve para presentar e animar a utilizar estas ferramentas informáticas que facilitan o coñecemento e estudo da produción trobadoresca. Por último completouse a *Guía* cunha bibliografía de referencia ou "básica", que orienta o lector neste inicial achegamento a unha tradición de capital importancia nas orixes do uso literario do galego.

Ademais de ás persoas xa citadas, cómpre darlles as grazas, polas leituras críticas que fixeron do borrador, a Miguel A. Pousada, Antonio Fernández Guiadanes (que se ocupou asimesmo da revisión lingüística) e, sobre todo, Gerardo Pérez Barcala, que non só aportou correccións e suxestións importantes senón que tamén contribuíu eficazmente á organización final dos contidos deste libro.

Mercedes Brea
Marzo de 2010

I
A cantiga

1
A CANTIGA

Na tradición galego-portuguesa, o termo *cantiga* designaba a todo poema lírico, tanto de carácter relixioso como profano, coa súa respectiva melodía. O termo fai referencia, pois, a un tipo de poesía composta para ser cantada, polo que debía presentar unha combinación harmoniosa de palabras (letra) e sons (música). Aínda que na actualidade, e no ámbito da lírica profana, só se conserva a melodía de seis cantigas de amigo do xograr Martin Codax e fragmentos de sete cantigas de amor do rei Don Denis, esta combinación era sistemática: os textos que hoxe lemos foron compostos para ser cantados e acompañábanse dunha melodía executada con determinados instrumentos musicais, como a cítola, o *organistrum*, o salterio ou a arpa, dos que temos noticia grazas ás ilustracións miniadas coas que se adornaban algúns códices da época e a outras expresións artísticas medievais (imaxes, portadas, capiteis, etc.).

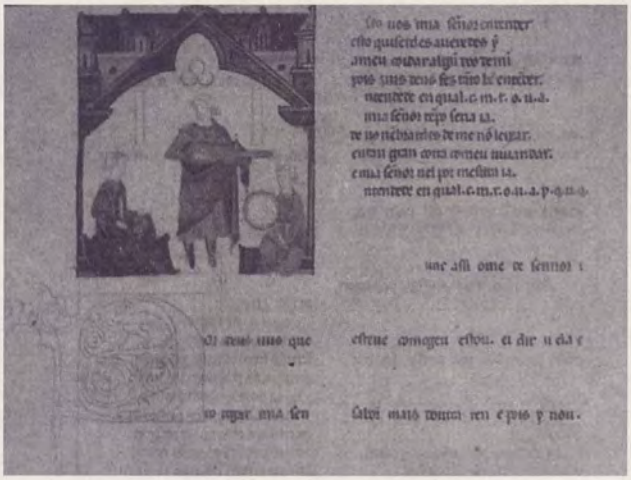


Fig. 1. Miniatura do Cancioneiro da Ajuda (fol. 48r.), na que se recolle a interpretación dunha cantiga con axuda de instrumentos musicais.

A música composta polos trobadores galego-portugueses é monódica, é dicir, consta dunha única voz. A melodía empregada na primeira

estrofa da cantiga repetíase sen variacións nas demais estrofas da mesma composición. Neste sentido, hai que ter en conta que o texto e a música na lírica monódica articúlanse a partir dun elemento común: a estrutura métrico-formal.

1.1. Estrutura métrica

As unidades fundamentais que constitúen a estrutura métrica da cantiga son a *métrica* e a *rima* (vid. *infra* o cap. 5).

1) A *métrica* –ou medida– defínese como a cantidade de sílabas ou golpes de voz das que se compón cada un dos versos que forman o poema e as diversas normas que se empregan para computalas. Na lírica galego-portuguesa, como na provenzal, a medida do verso establécese contando ata a última sílaba tónica. Esta norma relaciónase co principio fundamental que rexe a medida silábica na nosa tradición, isto é, o da regularidade métrica: dentro dunha mesma estrofa pode haber versos de diferentes medidas, mais sempre se aplica o mesmo esquema métrico a todos os versos que conforman a cantiga. Destaca, polo tanto, o isosilabismo –isto é, a igualdade métrica dos versos constituíntes da composición– no cómputo silábico.

2) A *rima* é a concordancia total ou parcial de fonemas entre dúas ou máis palabras a partir da última vogal acentuada, en dous ou máis versos ou unidades rítmicas. É nela onde se localiza unha gran parte da dificultade compositiva das cantigas. Aínda que a rima ofrece unha tipoloxía moito máis ampla e complexa, na poesía galego-portuguesa cultiváronse dous tipos de rima, que se establecen, como xa se comentou, dende a última vogal tónica, a rima *oxítona* ou *masculina*, e a rima *paroxítona* ou *feminina* (representada esta última no esquema cun apostrófe).

Mentres que os trobadores provenzais amosaban unha marcada preferencia polas rimas difíciles (cun predominio de rimas agudas ou masculinas), que contribuían a facer do poema un exercicio de habilidade e mestría, os poetas galego-portugueses preferiron elaborar as súas pezas dun xeito menos rebuscado, empregando xeralmente infinitivos verbais (como *amar* ou *morrer*), sufixos nominais (como *–al* ou *–ura*), e certos elementos lingüísticos recorrentes (como *non*, *ben*, *mal* ou *ja*). Xa non

interesaba a rima complicada, difícil; a adopción dunhas poucas rimas, moi sinxelas, capaces de cubrir a maior área posible de vocabulario, non só lles permitía facilitar a tarefa de buscar as rimas aos trobadores galego-portugueses, senón tamén situar en posición de rima os termos clave dos seus poemas.

1.2. Estrutura formal

1.2.1. A unidade estrutural da cantiga é a ***cobra*** –termo técnico empregado na *Arte de Trovar*[1] para designar a estrofa–. A cobra constituía unha unidade non só poética senón tamén musical, pois proporcionaba a melodía da cantiga, e estaba integrada por un número variable de versos –de 2 ata 13–. As máis usadas son as cobras de:

— Sete versos (63% das cantigas):

> Nostro Senhor, quen m' oj' a min guisasse
> o que eu nunca guisad' averei,
> a meu cuidar, per quanto poder ei,
> ca non sei og' eu quen s' aventurasse
> ao que m'eu non ous' aventurar,
> pero me veg' en mayor coit' andar
> ca outra coita que oj' om' achasse!
>
> [Fernan Gonçalvez de Seabra 44,6]

[1] Con este nome coñécese o breve e fragmentario tratado de poética, de intencionalidade práctica, conservado ao inicio do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (folios 3 e 4), que presenta unha importante lagoa inicial que remonta ao orixinal perdido. O texto, disposto en dúas columnas, do mesmo xeito que as composicións do códice, foi transcrito pola man do humanista italiano Angelo Colocci e pola do copista dese cancioneiro identificado como *a*. Dividido en títulos e estes en capítulos, o comezo de cada apartado vai marcado con letras capitais. O que se conserva iníciase polo capítulo 4 do título III, que contén nove capítulos relativos á clasificación dos xéneros: as cantigas dialogadas, a cantiga de escarnio, a cantiga de maldicir, a tensón, a cantiga de *vilão* e a cantiga de seguir. O título IV, con seis capítulos, aborda cuestións de métrica e de composición: a *palavra perduda*, as cantigas *ateúdas*, a *fiinda*, o *dobre* e o *mordobre*. O título V inclúe tan só dous capítulos sobre a concordancia dos tempos verbais e dos tipos rítmicos. O tratado finaliza coa mención ao título VI, que trataría sobre os posibles erros dos trobadores e o hiato.

— Tres versos (15% das cantigas):

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo,
ca novas mi disseron ca ven o meu amigo;
ca ven o meu amigo, tan bon dia comigo
[Bernal de Bonaval 22,9]

— Seis versos (10% das cantigas):

Covilheira velha, se vos fezesse
grand'escarnho, dereito i faria,
ca me buscades vós mal cada dia;
e direi-vos en que vol'entendi:
ca nunca velha fududancua vi
que me non buscasse mal, se podesse
[Afons' Eanes do Coton 2,9]

— Oito versos (8% das cantigas):

Dê'-lo dia en que eu amei
mia senhor, e lhi quis gran ben,
mayor que mi, nen outra ren,
sempr' eu punhei en lhi buscar
quant' eu sòubi mayor pesar.
Mais ora non me saberei
conselhar, quando lh' averei,
sen meu grad', a buscar prazer
[Fernan Rodriguez de Calheiros 47,5]

— Catro versos (5% das cantigas):

Mester avia Don Gil
un falconcinho bornil,
que non voass'e
nemigalha nen filhasse
[Alfonso X o Sabio 18,25]

1.2.1.1. Polo que se refire á estrutura da cobra, esta vén determinada pola ordenación das rimas. Catro son as modalidades máis empregadas polos trobadores galego-portugueses:

a) Sete versos sen refrán organizados a partir dos esquemas *abbacca* (18% das cantigas), *ababcca* (3,5% das cantigas), *ababccb* (3,5% das cantigas), *ababcca* (3,4% das cantigas) ou *abbaccb* (2,3% das cantigas):

Maria Pérez se maenfestou	a = -ou
n' outro dia, ca por mui pecador	b = -or
se sentiu, e log' a nostro Senhor	b = -or
pormeteu, polo mal en que andou,	a = -ou
que tevess' un clerig' a seu poder	c = -er
polus pecadus que lhi faz fazer	c = -er
o demo, con que x' ela sempr' andou.	a = -ou

[Fernan Velho 50,2]

Poys mha senhor de mi non quer pensar,	a = -ar
nen gradecer-mi quanto a servi,	b = -i
non me quer'eu por en desemparar,	a = -ar
ca mh acharey eu quen mi faça assy,	b = -i
ca sey eu ben que nunca mh' á falir	c = -ir
a quen eu servha, sse poder servir,	c = -ir
mays non que eu tam muyto possa amar	a = -ar

[Afonso Paez de Braga 8,5]

b) Seis versos cos esquemas *abbaCC* (24,3% das cantigas) ou *ababCC* (4% das cantigas):

Coitado vivo, á mui gran sazon,	a = -on
que nunca ome tan coitado vi	b = -i
viver no mundo, des quando naci.	b = -i
E pero x' as mias coitas muitas son,	a = -on
non querria d'este mundo outro ben	C = -en
se non poder negar quen quero ben!	C = -en

[Afonso Mendez de Besteiros 7,3]

Non me queredes vos, senhor, creer	a = -er
a coita que me fazedes levar;	b = -ar
e poi'-la eu ja sempr' ei a sofrer,	a = - er
non mi ten prol de vo'-lo mais jurar:	b = -ar
Mais Deus, que tolh' as coitas e as dá,	C = -a
el dê gran coit' a quen coita non á!	C = -a

[Fernan Fernandez Cogominho 40,8]

c) Dous versos monorrimos seguidos dun verso de refrán de rima independente (6,5% das cantigas):

Ai cervos do monte, vínvos preguntar:	a= -ar
fois' o meu amigu' e, se alá tardar,	a = -ar
qué farei, velidas?	B = -idas
[Pero Meogo 134,1]	

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,	a = -endo
sa voz manselinha fremoso dizendo	a = -endo
cantigas d'amigo	B = -igo
[Estevan Coelho 29,1]	

1.2.1.2. A diferenza dos provenzais, que construían as súas *cansós*[2] con seis ou sete estrofas, ou incluso con oito, os poetas galego-portugueses reduciron considerablemente o número de cobras nas súas composicións: a *cantiga* componse normalmente de tres ou catro estrofas (máis raramente, de dúas ou cinco). O máis empregado é o decasílabo (58% das cantigas), verso de tipo culto moi utilizado polos trobadores occitanos, mais sen someterse ás ríxidas convencións establecidas naquela tradición, que facía da *cansó* trobadoresca unha composición a base de decasílabos, normalmente con acentos na cuarta e décima sílabas, e cunha cesura despois da cuarta. O decasílabo galego-portugués parte duns esquemas prosódicos que se caracterizan pola supresión das restricións impostas en provenzal e francés, tanto para o acento como para a cesura. Ademais, a acusada tendencia ao encabalgamento en todas as manifestacións da lírica galego-portuguesa, e especialmente na *cantiga de amor*, contribúe a esvaer os límites do verso e a flexibilizar a

[2] A *cansó* é a forma poética por excelencia da lírica trobadoresca occitana cultivada nas cortes do Sur de Francia durante os séculos XII e XIII e transmite a expresión máis depurada do universo ideolóxico da *fin'amor*. De temática amorosa, a *cansó* ía destinada á unha muller de posición social elevada e sempre casada, o que transformaba o amor do trobador nun sentimento prohibido e secreto. O discurso da *cansó* occitana exprésase en termos propios do sistema feudal: a dama, obxecto do amor do poeta, representa o señor feudal (denominada *midons*) e o namorado é o seu servo quen, como tal, promete prestarlle servizo e respecto incondicionais. A cambio, e segundo esixían os usos feudais, a *senhor* debía corresponder ao seu servidor con certas recompensas ou *galardóns*. Dende o punto de vista formal, a *cansó* presenta un conxunto de cinco, seis ou sete ***coblas*** de idéntica estrutura, seguidas dunha ou varias ***tornadas***, que funciona como conclusión (e / ou envío) por parte do poeta. O verso máis empregado é o decasílabo, ao que seguen os octosílabos e heptasílabos.

ríxida estrutura que sustenta o verso occitano. Ao decasílabo séguenlle en preferencia de uso o octosílabo (27,6% das cantigas) e o heptasílabo (19,1% das cantigas), acentuados xeralmente arredor da terceira sílaba:

CANTIGA EN VERSOS DECASÍLABOS AGUDOS CO ESQUEMA
a10 b10 a10 b10 c10 c10

— Pero da Pont', en un vosso cantar,
que vós ogano fezestes d' amor,
foste-vos i escudeiro chamar.
E dized' ora tant', ai, trobador:
pois vos escudeiro chamastes i,
por que vos queixades ora de min,
por meus panos, que vos non quero dar?

— Afons' Eanes, se vos en pesar,
tornade-vos a vosso fiador;
e de m' eu i escudeiro chamar,
e por que non, pois escudeiro for?
E se peç' algo, vedes quant' á i:
non podemos todos guarir assi
come vós, que guarides per lidar.

— Pero da Ponte, quen a mi veer
desta razon ou doutra cometer,
querrei-vo-lh' eu responder, se souber,
como trobador deve responder:
en nossa terra, se Deus me perdon,
a todo escudeiro que pede don
as mais das gentes lhe chaman segrel.

— Afons' Eanes, est' é meu mester,
e per esto dev' eu guarecer
e per servir donas quanto poder;
mais i ũa ren vos quero dizer:
en pedir algo non digu' eu de non
a quen entendo que faço razon,
e alá lide quen lidar souber.

CANTIGA EN VERSOS OCTOSÍLABOS GRAVES E AGUDOS CO ESQUEMA
a8' b8 a8' b8 c8 c8 a8'

Se eu a mia senhor ousasse
por algũa cousa rogar,
rogar-l' ia que me leixasse
u ela vivesse morar;
e rogar-l' ia outra ren:
que o pesar, que ouvesse én,
que todavia mi-o negasse

Por Deus, e que de min pensasse
(de que nunca quiso pensar!)
e de mia cuita se nembrasse,
de que se nunca quis nembrar,
nen Deus, que mi-a fez tan gran ben
querer per que perdi o sen,
e nunca quis que o cobrasse.

E se m' ela por Deus mandasse
o que me nunca quis mandar
–que me non fosse, e que ficasse
ali u ela ouvess' estar,–
a mui gran coita 'n que me ten,
lhe perdõasse Deus por én!
e mais, se lh' ela mais rogasse!

E coid' eu que lhe perdõasse,
se quisess' ela perdõar
a min, e non quand' al achasse
que lh' eu fige, se non cuidar.
E se lh' esto disser' alguen,
que est' é mal, diga-lhe quen
quis Deus fazer que non cuidasse.

[Johan Soarez Somesso 78,23]

— Pero da Ponte, se Deus vos perdon,
non faledes mais en armas, ca non
vos está ben, esto sabe quen quer.

— Afons' Eanes, filhar eu en don
é verdad', e vós, ai, cor de leon?
E faça quis-cada-quen seu mester.
[Afons' Eanes do Coton 2,18; Pero
da Ponte 120,34]

1.2.2. A cobra pode presentar un ***refrán***. Trátase dun ou varios versos que se repiten, normalmente, ao final de cada unha das estrofas que compoñen a cantiga, e que frecuentemente presentan unha rima diferente das outras empregadas na cobra. O refrán condensa o tema principal da composición e podía estar composto tanto por unha frase de carácter conclusivo como por unha construción que contiña as palabras clave. Concíbese como un elemento propio da *cantiga de amigo*, acorde co carácter tradicional e popular que normalmente se lle asigna. Na indicación do esquema rimático dunha cantiga, a presenza do refrán indícase con letras maiúsculas. Así, por exemplo, o da seguinte peza de Afons'Eanes do Coton será a7' b7' a7' b7' C7' C7':

Quando se foi meu amigo,
jurou que cedo verria,
mais, pois non ven falar migo,
por en, por Santa Maria,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes.

Quando se foi, fez-mi preito
que se verria mui cedo,
e mentiu-mi, tort' á feito,
e, pois de mi non á medo,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes.

O que vistes que dizia
que andava namorado,
pois que non veo o dia

que lh' eu avia mandado,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes.
[Afons'Eanes do Coton 2,20]

Aos exemplos que responden a esta presentación do retrouso, a máis habitual, cómpre sumar outros nos que se empregan outras dúas modalidades distintas de refrán, que deben poñerse en relación con determinadas estruturas da lírica medieval e que poden identificarse en función do lugar no que se ubique:

a) fálase de *refrán intercalar* cando a totalidade ou parte dos versos que compoñen o retrouso están insertos no corpo da cobra. Na lírica profana galego-portuguesa consérvanse un total de 59 cantigas que presentan este tipo de refrán:

Desej' eu muyt' a veer mha senhor;	a = -or
e pero sei que, poys d' ant' ela for,	a = -or
non lh' ei a dizer ren	B = -en
de com' oj' eu averia sabor	a = -or
e lh' estaria ben!	B = -en
Po-la veer moyr' e po-la servir;	a = -ir
e pero sei que, poys m' ant' ela vir,	a = -ir
non lh' ei a dizer ren	B = -en
de com' oj' eu poderia guarir	a = -ir
e lh' estaria ben!	B = -en
Se lh' al disser, non me dirá de non;	a = -on
mays da gran coita do meu coraçon	a = -on
non lh' ei a dizer ren	B = -en
que lh' eu diria en bõa razon	a = -on
e lh' estaria ben!	B = -en
Pero ei gran sabor de lle falar,	a = -ar
quando a vejo, por lle non pesar,	a = -ar
non ll' ei a dizer ren	B = -en
de com' eu poderia led' andar	a = -ar
e ll' estaria ben!	B = -en

[Airas Carpancho (Corpancho) 11,5]

b) fálase de *refrán inicial* cando os versos correspondentes ao retrouso da cantiga aparecen ao comezo da composición, facendo ás veces de *exordio*[3]. Na nosa tradición, consérvanse 13 cantigas que presentan refrán inicial, nas que ese dístico inicial é repetido tamén como "refrán" no corpo da cantiga, agás en tres composicións (145,10; 16,1 e 18,32):

Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:	B = -inho
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais meninho.	B = -inho
Non casará con ele nen polos seus dinheiros;	a = -eiros
e esto saben donas e saben cavaleiros,	a = -eiros
ca dos escarmentados se fazen mais ardeiros.	a = -eiros
Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:	B = -inho
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais meninho.	B = -inho
Non casará con ele, pola cobrir d' alfolas,	a = -olas
nen polos seus dinheiros velhos, que ten nas olas;	a = -olas
o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas.	a = -olas
Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:	B = -inho
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais meninho.	B = -inho
Non casará con ele por ouro nen por prata,	a = -ata
nen por panos de seda, quant' é por escarlata,	a = -ata
ca dona de capelo de todo mal se cata.	a = -ata
Poren Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:	B = -inho
pero x'el é mancebo, quer-x'ela mais meninho.	B = -inho

[Afonso Soarez Sarraça (Sança) 10,1]

1.2.3. A presenza ou ausencia de refrán permite establecer dúas modalidades de *cantiga*: a ***cantiga de refrán*** –54% das cantigas de

[3] O exordio identifícase coa primeira parte do discurso, empregada tanto na Antigüidade coma na Idade Media para procurar a atención e simpatía do auditorio polo asunto tratado a través do tópico da *captatio benevolentiae*. A súa finalidade tivo como consecuencia a introdución de *topica* ou *loci communes*, é dicir, expresións fixas vinculadas ás formas mencionadas. Así, por exemplo, o autor pode manifestar a inadecuación da súa personalidade e dos seus coñecementos para abordar un tema determinado (*humilitas* autorial) ou pode chamar a atención do receptor aludindo á novidade do asunto tratado, entre outras posibilidades. Dentro destes *topoi* destaca o da descripción da natureza, agrupado en torno a dúas categorías, os *argumenta a tempore* e os *argumenta a loco*, que darán lugar na tradición galorrománica aos coñecidos exordios estacionais.

amor, 90% de amigo e 31% de escarnio–, caracterizada por incorporar ese retrouso, e a ***cantiga de mestría*** –45'4% das cantigas de amor, 10% de amigo e 69% de escarnio–, que non o leva. Mentres que o primeiro tipo está fortemente relacionado coa lírica de tipo tradicional, a segunda supón unha forma vinculada coa poesía máis culta e aristocrática, máis achegada, polo tanto, ao modelo occitano, e –polo menos teoricamente– máis axeitada para a composición de *cantigas de amor*.

As composicións pertencentes á estrutura de *cantiga de mestría* adoitan estar formadas por catro cobras de seis ou sete versos octosílabos ou decasílabos, articuladas xeralmente arredor de tres rimas e cun esquema rimático pouco variado (*abbaccb*, *abbacca*, *ababcca* ou *ababccb*). As *cantigas de refrán* adoitan estar formadas por cobras de entre seis e oito versos, dos que o refrán ocupa os dous últimos (aínda que hai retrousos dun verso, de tres e, con carácter máis excepcional, de máis de tres), e coas rimas organizadas preferentemente a partir dos esquemas *abbaCC* e *ababCC*.

Cantiga de mestría co esquema **abbcca** e versos octosílabos con rima aguda

Non me poss' eu, senhor, salvar
que muito ben non desejei
aver de vos; mais salvar-m' ei
que non cuidei end' acabar
mais do que vus quero dizer:
cuidei vos, senhor, a veer.
Tanto ben ouv' eu en cuidar!

E digu' esto por me guardar
d' ũa cousa que vus direi:
nen cuidedes que al cuidei
de vos, mia senhor, a gãar
se non que podesse viver
na terra vosqu', e deus poder
ma leix' aver d' i sempr' estar;

E dê-me poder de negar

Cantiga de refrán co esquema **ababCC** e versos heptasílabos con rima grave

Quando se foi meu amigo,
jurou que cedo verria,
mais, pois non ven falar migo,
por en, por Santa Maria,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes

Quando se foi, fez-mi preito
que se verria mui cedo,
e mentiu-mi, tort' á feito,
e, pois de mi non á medo,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes

O que vistes que dizia
que andava namorado,
pois que non veo o dia

sempr' a mui gran cuita que ei
por vos aas gentes que sei
que punhan en adevinhar
fazenda d' om' e 'n-a saber.
E os que esto van fazer,
Deu-los leix' ende mal achar.

E Deu-los leix' assi ficar
com' eu, senhor, sen vos fiquei,
u vos vi ir, e non ousei
ir con vusco, e de pesar
ouvera por end' a morrer:
tan grave me foi de soffrer
de m' aver de vos a quitar!
[Johan Soarez Somesso 78,13]

que lh' eu avia mandado,
nunca mi por el roguedes,
ai donas, fé que devedes
[Afons' Eanes do Coton 2,20]

1.2.4. Finalmente, a *cantiga* pode rematar cun pequeno grupo de versos finais denominado ***fiinda*** –próxima á *tornada*[4] occitana, aínda que a *fiinda* non posúa o carácter de dedicatoria encuberta da composición á dama ou ao poeta que caracterizaba a *tornada*–, que se empregaba a modo de *cabo* ou epílogo, polo que cumpre normalmente un papel de compendio ou conclusión das ideas expostas nas estrofas previas. Esta *fiinda* constaba dun número de versos menor có do resto das cobras –que vai de un ata catro– e que podía rimar tanto co refrán (*cantiga de refrán*) coma coa estrofa precedente (*cantiga de mestría*), aínda que non faltan excepcións a esa preceptiva regra establecida pola *Arte de Trovar* (IV, 4). Na tradición galego-portuguesa, un 27% da cantigas presentan *fiinda*:

[4] A *tornada* é a estrofa final con que adoitaba rematar a *cansó* provenzal, presenta un número de versos máis reducidos que a composición e retoma a rima da derradeira cobra (ou ben a dos versos finais da mesma). A tornada emprégase a modo de cabo ou epílogo, cun carácter conclusivo, mais tamén funciona como envío, pois xeralmente se introducía nela o nome encuberto da dama (*senhal*) e mesmo podían aparecer o nome do protector do poeta, a apelación ao xograr encargado de difundir a composición e, incluso, a mención a outro trobador ao que ía dedicado o texto. O substantivo *senhal* designa o pseudónimo co que o trobador denominaba a dama na lírica trobadoresca occitana e que, frecuentemente, aparecía na *tornada* baixo a forma dun nome encuberto ou unha palabra ou frase a modo de invocación ás calidades físicas ou morais da amada; o emprego deste recurso xustificábase polo feito de que o amante cortés debía ser, ante todo, discreto, pois esta era unha das virtudes máis prezadas dentro do código da *fin' amor*, xa que a dama cantada era sempre unha muller casada, polo que compría non desvelar a súa identidade.

CANTIGA DE REFRÁN CO ESQUEMA **abbaCC**
DE VERSOS OCTOSÍLABOS CON RIMA AGUDA E *FIINDA*
QUE RIMA CO REFRÁN (**cc**)

Pero que eu mui long' estou
da mha senhor e do seu bem,
nunca me dê Deus o seu bem,
pero que m' eu tam long' estou,
se nom é o coraçom meu
mais preto d'ela que o seu.

E pero long' estou d' ali
d' u agora é mha senhor,
nom aja bem da mha senhor,
pero m' eu long' estou d' ali,
se nom é o coraçom meu
mais preto d'ela que o seu.

E pero longe do logar
estou, que nom poss' al fazer,
Deus nom mi dê o seu bemfazer,
pero long' estou do logar,
se nom é o coraçom meu
mais preto d'ela que o seu.

C' a vezes tem em al o seu,
e sempre sigo tem o meu.
[Don Denis 25,73]

1.2.5. Variacións formais da cantiga

1.2.5.1. As cantigas deben presentar en todas as súas cobras unha mesma estrutura, é dicir, igual número de versos, idéntica distribución das rimas, etc., así como a mesma melodía ao longo de toda a peza. Cando isto non sucede, a composición denomínase ***descordo***, modalidade que se distingue por trazos propiamente formais, e non por características relacionadas co contido, xa que se trata de composicións que infrinxen as normas da regularidade métrica propia da nosa tradición; é dicir, este tipo de textos presenta unha variación do número de versos e

de sílabas, e mesmo, ocasionalmente, poden variar as linguas empregadas. Na lírica galego-portuguesa só unha peza é susceptible de ser adscrita claramente a esta categoría, aínda que certos autores apuntan algún caso máis:

Agora me quer' eu ja espedir
da terra, e das gentes que i son,
u mi Deus tanto de pesar mostrou,
e esforçar mui ben meu coraçon,
e ar pensar de m' ir alhur guarir.
E a Deus gradesco porque m' én vou.

Ca a meu grad', u m' eu d' aqui partir',
con seus desejos non me veeran
chorar, nen ir triste, por ben que eu
nunca presesse; nen me poderan
dizer que eu torto faç' en fogir
d' aqui u me Deus tanto pesar deu.

Pero das terras averei soidade
de que m' or' ei a partir despagado;
e sempr' i tornará o meu cuidado
por quanto ben vi eu en elas ja;
ca ja por al nunca me veerá
nulh' ome ir triste nen desconortado.

E ben dig' a Deus, pois que m' én vou, verdade,
se eu das gentes algun sabor avia,
ou das terras en que eu guarecia.
Por aquest' era tod', e non por al;
mais ora ja nunca me será mal
por me partir d' elas e m' ir mia via.

Ca sei de mi
quanto sofri
e encobri
en esta terra de pesar.
Como perdi
e despendi,

vivend' aqui,
meus dias, posso-m' én queixar.

E cuidarei,
e pensarei
quant' aguardei
o ben que nunca pud' achar.
Esforçar-m' ei,
e prenderei
como guarrei
conselh' agor', a meu cuidar.

Pesar
d' achar
logar
provar
quer' eu, veer se poderei.
O sen
d' alguen,
ou ren
de ben
me valha, se o en mi ei!

Valer
poder,
saber
dizer
ben me possa, que eu d' ir ei.
D' aver
poder,
prazer
prender
poss' eu, pois esto cobrarei.

Assi querrei
buscar
viver
outra vida que provarei,
e meu *descord*' acabarei.

[Nun' Eanes Cêrzeo 104,1]

1.2.5.2. A ***balada***, modalidade relacionada co *rondeau* francés e coa *balada* occitana, é un tipo de composición caracterizada tanto pola finalidade á que orixinariamente se destina (o baile, a danza), coma polas súas particularidades formais. Entre estas, destaca a presenza dun refrán constituído por un dístico que ocupa os dous últimos versos de cada cobra e que se introduce no corpo da estrofa, de xeito que o seu primeiro verso reaparecerá como segundo da cobra (esquema rimático aA'abA'B), ou ben os dous se reproducirán en primeiro e terceiro lugares na estrofa (esquema rimático A'bA"bA'A"). Finalmente, pode existir un dístico inicial idéntico ao refrán. No *corpus* lírico galego-portugués só se rexistra unha *balada*, a cantiga *Anda triste o meu amigo* (35,2), do trobador Estevan Reimondo:

Anda triste o meu amigo	A' = -igo
mha madr', e á de mi gran despeito	b = -eito
por que non pode falar migo	A" = -igo
e non por al, e faz gran dereito	b = -eito
d'andar triste o meu amigo	A' = -igo
por que non pode falar migo.	A" = -igo
Anda triste o meu amigo	A' = -igo
mha madr', e tenho que seja morto	b = -orto
por que non pode falar migo	A" = -igo
e non por al, e non faz gran torto	b = -orto
d'andar triste o meu amigo	A' = -igo
por que non pode falar migo.	A" = -igo
Anda triste o meu amigo	A' = -igo
mha madr', e anda por en coitado	b = -ado
por que non pode falar migo	A" = -igo
e non por al, e faz mui guisado	b = -ado
d'andar triste o meu amigo	A' = -igo
por que non pode falar migo.	A" = -igo

[Estevan Reimondo 35,2]

1.2.5.3. É importante destacar a presenza dun tipo de cantigas que se caracteriza por imitar –ou *contrafacer*– outro poema, e que se coñece como ***cantiga de seguir***. A imitación, literal ou con certas modifica-

cións, podía ser tanto da música coma da estrutura métrica, rimática ou do *refrán* da cantiga orixinal. Atendendo ao modo de *contrafacer* a cantiga previa, hai tres tipos de *cantiga de seguir*, segundo se describe na *Arte de Trovar* (III, 9):

— *Seguir en son*: Considerado o de menor mérito e dificultade, este modo de *seguir* consiste en adoptar a estrutura métrica e a melodía dun texto previo: "filha-se o son d'outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tam iguaes come as outras, pera poder em elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque non toman nada das palavras da cantiga que segue".

— *Seguir palabra por palabra*: Consiste en adoptar a melodía e o esquema métrico e rimático da cantiga imitada: "conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas silabas ũas come as outras, pera poderen caber en aquele son mesmo".

— *Seguir en todo*: Ademais dos requisitos anteriores, o terceiro grao de seguir, o máis dificultoso e de maior mestría, esixía a repetición de varios dos versos do texto de orixe. Nestes casos, o trobador podía reproducir o sentido global dos versos ou incluso tomar o refrán da cantiga previa e reformulalo dándolle un sentido novo: "pera maior sabedoria podenlhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refran outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragen as palavras da cobra a condordaren con el".

Este modelo era empregado normalmente nas *cantigas de escarnio*, mais tamén se conserva algún caso de seguir nas de *amigo* e *amor*. Dentro do *corpus* das cantigas galego-portuguesas pódense recoñecer, polo menos, tres *cantigas de seguir* (66,3; 66,7; 87,16), grazas ás rúbricas explicativas (vid. *infra* § 2.1) que as acompañan:

Diz a cantiga de vilão:
"a pee d'ũa torre, baila corpo brioso:
vedes o cós, ai, cavaleiro!"

Vosso pai na rua,
ant' a porta sua:
vede-lo cós, ai, cavaleiro!

Ant' a sa pousada,
en saia 'pertada:
vede-lo cós, ai, cavaleiro!

En meio da praça,
en saia de baraça:
vede-lo cós, ai, cavaleiro!

Esta cantiga seguiu *Joan de Gaia per aquela de cima de vilão, que diz a refran: "Vede-lo cós, ai, cavaleiro!". E feze-a a un vilão que foi alfaiate do bispo Don Domingos Jardo de Lisbõa e avia nome Vicente Dominguez, e depois pose-lhi nome o bispo Joan Fernandez; e feze-o servir ante si de cozinha e talhar ant' el; e feze-o el-Rei Don Denis cavaleiro; e depois morou na freguesia de San Nicolau e chamaron-lhi Joan Fernandez de San Nicolao.*

[Johan de Gaia, escudeiro 66,7]

II
Os cancioneiros e a transmisión manuscrita

2
OS CANCIONEIROS E A TRANSMISIÓN MANUSCRITA

2.1. Os Cancioneiros

A maior parte das cantigas compostas polos trobadores galego-portugueses chegaron ata nós grazas a que foron copiadas en cancioneiros. O cancioneiro é un libro que reúne pezas líricas, dun ou varios autores, seleccionadas e ordenadas por un compilador a modo de antoloxía, e que ás veces inclúe a notación musical das mesmas. A orixe destas compilacións remóntase á Antigüidade clásica, mais será a partir da Idade Media cando tiveron unha gran difusión, sobre todo co florecemento da lírica trobadoresca románica medieval (occitana, galego-portuguesa, francesa, etc.). Presenta unha estrutura moi variada, que vai dende unha concepción restrinxida (cancioneiros individuais de autores ou dun só xénero), ata conformacións máis amplas, de tipo antolóxico, nas que se combinan diversos criterios (cronolóxicos, de autores, de xéneros, etc.). Estes últimos son os máis difundidos por ofrecer un panorama amplo e representativo dunha determinada tradición poética. Tres son os cancioneiros fundamentais que transmitiron as cantigas galego-portuguesas de tema profano:

— O *Cancioneiro da Ajuda* (*A*): Depositado na Biblioteca do Pazo da Ajuda, en Lisboa, é o manuscrito máis antigo do movemento trobadoresco galego-portugués, pois é contemporáneo ao período de creación poética, ao ser elaborado a finais do século XIII ou comezos do XIV nun *scriptorium* aínda sen determinar. Integrado por 88 folios de pergamiño, contén 310 composicións sen nome do autor, adscribibles, con algunha excepción, ao xénero de *cantiga de amor*, polo que resulta un testemuño bastante incompleto da nosa tradición lírica. A súa estrutura responde a un dos tipos máis habituais entre os cancioneiros románicos medievais: está copiado a dúas columnas; a produción de cada autor empeza nun folio distinto e vén indicada pola presenza dunha miniatura (aínda que a maioría delas están inacabadas); a primeira estrofa contén espazos interlineais reservados para a notación musical (que non se chegou a reproducir), e o inicio de cada composición destá-

Fig. 2. Parte do folio 33r de A.

case cunha letra *capital*[5] de gran tamaño, mentres que o comezo de estrofa vén sinalado con outra de dimensións inferiores.

—O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (cód. *10991*), o antigo *Colocci-Brancuti* (*B*): É un manuscrito *apógrafo*[6], xa que non se trata dun testemuño orixinal –como podería ser o da *Ajuda*–, senón dunha copia tardía en papel, confeccionada arredor dos anos 1525-1526 por orde do humanista italiano Angelo Colocci, dun manuscrito anterior, perdido, probablemente o *Livro das Cantigas* do Conde de Barcelos, citado no seu testamento de mediados do século XIV. Está formado por 355 folios agrupados en 41 cadernos, copiados por seis mans diferentes, e con intervencións do mesmo Colocci, que corrixe ou completa algún elemento, ademais de engadir anotacións de diversos tipos nas marxes. Este cancioneiro –que se abre coa única *poética* conservada para a lírica galego-portuguesa, a acéfala *Arte de Trovar*– é o que reco-

[5] Trátase do tipo de letra que aparece ao comezo dunha obra, capítulo ou parágrafo e que presenta un tamaño maior que as restantes letras maiúsculas ou minúsculas do texto, ocupando, polo xeral, o espazo de dúas ou tres liñas de texto, aínda que non é raro que a letra capital ocupe máis liñas e que, incluso, se estenda ao longo da marxe esquerda de toda a columna do texto ou da páxina do libro. Durante a Idade Media, o emprego de letras capitais ricamente ornamentadas foi unha constante, constituíndo auténticas obras de arte. A súa función, á parte da estética, centrábase en marcar os principios dos parágrafos, permitindo localizar unha pasaxe concreta dentro do propio texto.

[6] *Apógrafo* é aquel manuscrito que transmite un texto non saído directamente da man do propio autor ou compilador, senón que se considera unha copia directa do orixinal. Tanto *B* como *V* son "apógrafos" de orixe italiana, confeccionados por orde do humanista Angelo Colocci a principios do século XVI sobre un orixinal perdido.

lle un maior número de composicións (1567 cantigas) e autores, e nel están representados todos os xéneros líricos galego-portugueses, distribuídos en tres grandes sectores, aínda que con algunhas alteracións no seu interior. Non obstante, *B* non recolle a notación musical de ningunha cantiga, e nin sequera deixou, como *A*, espazo para incorporala.

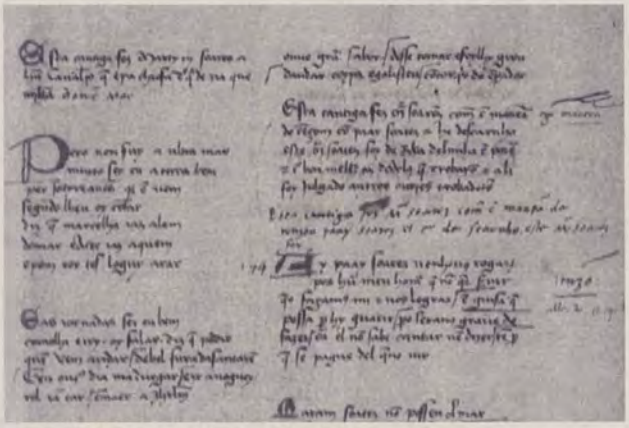


Fig. 3. Parte do folio 36r de B, no que se pode apreciar a presenza de notas adicionais nas marxes do folio.

— O *Cancioneiro da Vaticana* (cód. *Vat. Lat. 4803*) (*V*): É outro cancioneiro apógrafo, copiado na mesma época que *B* (posiblemente, a partir do mesmo orixinal), e, como este, tampouco recolle a notación musical dos textos. Composto por 210 folios de papel agrupados en 11 cadernos e elaborado por un único copista da Curia Vaticana, contén arredor de 1200 composicións dos tres xéneros principais do *trobar* galego-portugués. A causa dunha mutilación, faltan en *V* as 390 primeiras cantigas de *B*, de xeito que *V* 1 = *B* 391. Deste cancioneiro consérvase, na Bancroft Library da Universidade de Berkeley en California, unha copia manuscrita realizada entre 1592 e 1612 (*K*).

Estes dous manuscritos apógrafos (*B* e *V*) conteñen, ademais, unha serie de *rúbricas* ou breves anotacións en prosa que acompañan as cantigas e que son obra de Angelo Colocci ou ben dos copistas dos respectivos códices. Procedente do vocábulo latino *ruber*, a rúbrica debe o seu nome á tinta vermella que se empregaba para escribir nos cancioneiros os epígrafes que contiñan os títulos das composicións, algunhas aclaracións ou, simplemente, os nomes dos autores. Estas rúbricas poden ser de varios tipos:

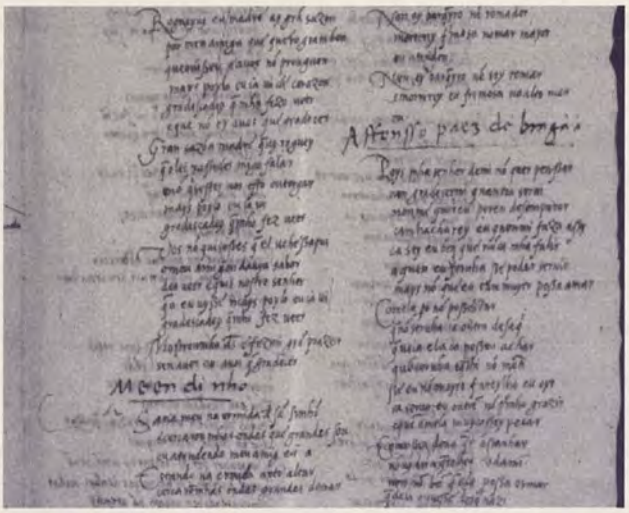


Fig. 4. Parte do folio 70r de V no que se pode apreciar a presenza de rúbricas atributivas que acompañan as cantigas.

a) Unhas ofrecen só o nome do autor dun grupo de cantigas; neste caso estamos ante as denominadas *rúbricas atributivas*.

b) Outras tentan esclarecer o contido dos poemas a través da indicación das circunstancias en que foron producidos ou dos acontecementos que lle deron orixe e, nalgúns casos, indican o xénero das cantigas; a estas dáselles o nome de *rúbricas explicativas* –equivalentes ás *razós* occitanas[7]–. Unha gran parte das *cantigas de escarnio*, tres *tensóns*, tres *cantigas de amor* e os cinco *lais* conservados presentan textos esexéticos deste tipo, que teñen a finalidade de apuntar a ocasión que determina a composición da peza, resumir o seu contido burlesco ou mesmo sinalar o seu destinatario. O motivo para a súa introdución fundamentaríase na necesidade de proporcionar unha clave de lectura que orientase o sentido dos textos poéticos.

[7] As *razós* son breves textos en prosa que, xunto coas *vidas*, preceden as composicións nos cancioneiros provenzais co obxecto de aclarar as circunstancias de composición dun poema, polo que a maioría destes textos que acompañan a cancións de amor fan referencia aos estados de ánimo dos autores ou ben se centran en anécdotas curiosas. Deste xeito, é probable que unha *razó* servise de explicación preliminar antes da execución dunha *cansó*. Para a tradición occitana consérvanse uns 230 textos deste tipo, compostos na primeira metade do século XIII (posiblemente entre 1220 e 1240) nas cortes do Norte de Italia, e, aínda que non se coñeza o nome dos seus autores, a crítica considera que a maioría foron escritos por Uc de Saint Circ e Miquel de la Tor.

c) Existe, aínda, un terceiro tipo de rúbricas, que presentan información relativa á tradición manuscrita dos textos a través da indicación da transmisión dos poemas ou da súa ordenación por xéneros; estas rúbricas son denominadas *rúbricas codicolóxicas*.

Por outra parte, *B* e *V* presentan, ademais de dúas *laudas marianas*[8], algúns textos tardíos, alleos á tradición lírica galego-portuguesa, que pertencen a gustos e estilos poéticos posteriores e que foron copiados aproveitando algúns espazos que quedaron en branco nos folios dos mencionados cancioneiros, como son algunhas *cancións de amor*[9], *cobras xocosas*[10] e *preguntas*[11].

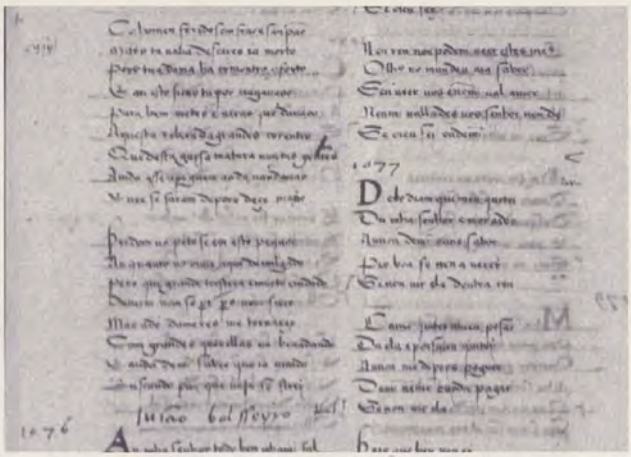


Fig. 5. Parte do folio 228r de B no que se recolle unha cobra xocosa copiada antes das composicións do trobador Juião Bolseiro, tal como indica a rúbrica atributiva.

[8] Con este nome coñécense dúas composicións líricas do tipo das "cantigas de loor" contidas nas *Cantigas de Santa María*. Trátase de dúas pezas de gabanza á Virxe María, *Deus te salve, groriosa* (18,9) e *Falar quer' eu da senhor ben cousida* (18,18), que foron incluídas no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (*B*).

[9] De temática similar ás *cantigas de amor*, estas composicións líricas presentan unha serie de características (léxicas, retóricas, lingüísticas, etc.) que as sitúan en épocas posteriores á tradición galego-portuguesa. Sete son as *cancións de amor* interpoladas tardiamente nos cancioneiros galego-portugueses (18,40; 19,1; 25,72; 37,1; 53,1; 85,8; 145,7), copiadas nalgúns espazos en branco dos folios dos cancioneiros italianos.

[10] Fronte ao *escarnio*, que persegue a denuncia, a *cobra xocosa* ten un carácter intrascendente, xa que a súa única finalidade é a de provocar a risa pola risa. Nos cancioneiros galego-portugueses consérvanse dous textos, tal vez fragmentarios (145,1; 145,9), que, polo léxico, a forma e o contido, son tardíos.

[11] É unha modalidade lírica propia do século XV que presenta certas similitudes cos xéneros dialogados galego-portugueses e da que os cancioneiros transmitiron dúas composicións (20,1; 26,1).

2.2. Outros testemuños

Ademais dos tres grandes cancioneiros cóntase con outros testemuños que non achegan textos novos, pois os que conteñen están tamén en *B* e *V*. Os máis destacados son dous pergamiños soltos, de importancia capital no estudo da lírica profana galego-portuguesa por seren os únicos exemplares nos que se transmitiu a música dalgunhas cantigas:

— O *Pergamiño Vindel* (*N*): Copiado a finais do século XIII ou comezos do XIV, trátase dunha folla de pergamiño que conserva sete cantigas de amigo compostas polo xograr galego Martin Codax, seis delas acompañadas da correspondente notación musical na primeira estrofa (as restantes repetían a mesma melodía). O seu nome actual vén dado polo feito de ter sido descuberto, en 1914, polo libreiro Pedro Vindel. O *Pergamiño* facía de reforzo da encadernación do *De officiis* de Cicerón. Desde 1977 custódiase na Pierpont Morgan Library de Nova York (ms. *M979*).

Fig. 6. Pergamiño Vindel, no que se recollen as sete cantigas de Martin Codax.

— O *Pergamiño Sharrer* (*D*): Conservado en Lisboa, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, foi descuberto en 1990 por Harvey L. Sharrer como parte da encadernación dun libro de rexistros notariais do século XVI, se ben a folla debía pertencer a un códice copiado a finais do século XIII ou comezos do XIV. Transmite fragmentos de sete cantigas de amor compostas polo rei Don Denis. Está escrito polas dúas caras a tres columnas, en letra gótica redonda e cursiva, e a súa importancia vén dada polo feito de constituír, xunto co *Pergamiño Vindel*, a

fonte manuscrita conservada máis antiga de música profana en lingua vernácula, aínda que polo seu pésimo estado de conservación non transmite completa a notación musical.

Fig. 7. Pergamiño Sharrer, no que se recollen cantigas do rei Don Denis coa súa notación musical.

— A tradición manuscrita da lírica profana galego-portuguesa complétase cunha copia dos *lais* contida no códice Vat. Lat. 7182 da Biblioteca Vaticana e con dúas copias do século XVII dunha *tensón* mantida entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende, conservadas respectivamente no volume misceláneo da Biblioteca Nacional de Madrid (fol. 25r) (*MS 9249*) (*M*) e no heteroxéneo *MS 419* da Biblioteca Pública Municipal do Porto (pp. 9-11) (*P*), que copian o texto en dúas columnas e introducen cada estrofa co nome do autor ao que lle corresponde intervir.

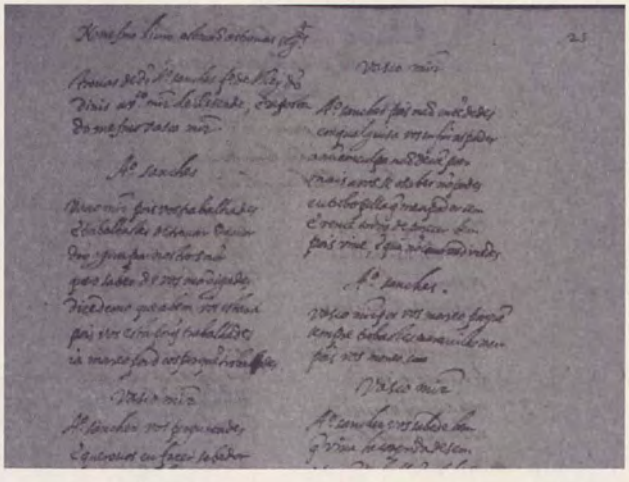


Fig. 8. Parte do folio 25r do volume misceláneo MS 9249 no que se reproduce a tensón entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende.

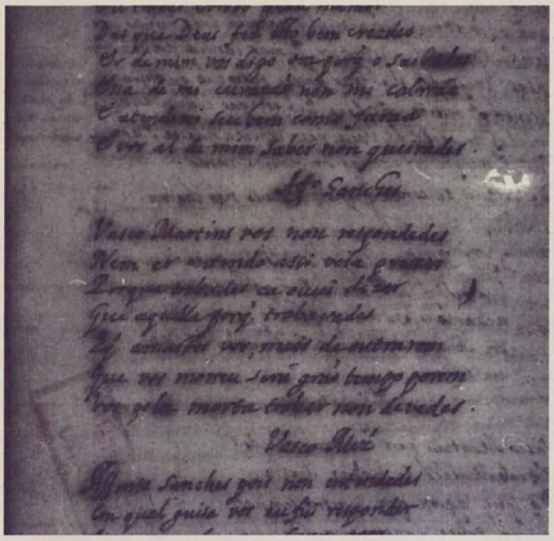


Fig. 9. Páxina 10 do volume misceláneo MS 419, coa tensón entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende.

III
Os trobadores

3
OS TROBADORES

O termo *trobador* aparece no Sur de Francia, na primeira metade do século XII, para denominar os poetas e compositores que introduciron nas cortes señoriais desta rexión cancións de temática predominantemente amorosa. A asimilación do termo na Península Ibérica ao longo do século XII prodúcese grazas á presenza de moitos deses trobadores en círculos rexios e cortesáns do norte da Península. Aínda que resulta difícil datar con precisión a difusión da lírica trobadoresca no ámbito galego-portugués, sábese da visita de compositores occitanos ao norte da Península desde a primeira metade do século XII; así, por exemplo, Marcabru acompañou a Guilhem X, fillo de Guilhem de Peitieu (o primeiro trobador coñecido), na súa peregrinación a Santiago de Compostela, e poida que tamén o fixese Cercamon, que dedicou un pranto á morte de Guilhem nesa viaxe; e a *Historia Compostellana* dá conta das relacións entre o propio Guilhem IX e o bispo de Santiago de Compostela, Diego Xelmírez. Non obstante, a crítica, á vez que non descoida a importancia cultural do camiño de Santiago no asentamento da lírica trobadoresca na Península, sinala como un dos acontecementos históricos de maior repercusión o casamento, en 1170, de Afonso VIII de Castela con Leonor Plantagenet, filla de Leonor de Aquitania (e bisneta, polo tanto, de Guilhem de Peitieu) e Henrique de Inglaterra, así como a chegada ao trono portugués de Afonso, o Boloñés, procedente de Francia, dun ámbito no que se cultivaba a lírica, tanto en occitano como en francés, e no que se estaba producindo unha interesante narrativa que acadaría ampla difusión por toda Europa.

Na nosa tradición, o *trobador* aparece asociado aos tres xéneros por excelencia (*cantigas de amor*, *de amigo* e *de escarnio*), e a súa actividade, como a dos compositores de procedencia ultrapirenaica, esixía coñecementos (e non parece que fosen poucos) de gramática, de retórica e de música.

3.1. A delimitación dos axentes de produción

As rúbricas, tanto as atributivas como as explicativas, que complementan as cantigas galego-portuguesas en *B* e *V* non só dan conta do nome do autor da maior parte dos textos poéticos, senón que contribúen a recoñecer dous tipos básicos de axentes da actividade lírica: os *trobadores* e os *xograres*.

A oposición *trobador / xograr* fundaméntase nun criterio social: a procedencia dos trobadores parece que se corresponde preferentemente coa nobreza, mentres que os xograres son de condición humilde e póñense ao servizo dos primeiros para gañar a vida. Neste sentido, adóitase dicir que os primeiros son, en xeral, autores do texto e da música que producen, mentres que os segundos se presentan como intérpretes das composicións daqueles, percibindo, así, algún tipo de salario a cambio da súa actividade.

A orixe da voz *trobador* está no verbo *trobar*, que designa o proceso de elaboración dos textos líricos, combinando letra e son. A súa etimoloxía é discutida, pero debe de ter que ver con TROPUM, termo utilizado en retórica para indicar a substitución dunha expresión por outra que ten un sentido figurado, pero tamén en música, onde sinala a altura baseada na oitava media das voces, que conformaba o elemento principal da estructura musical. A necesaria formación dos trobadores nos dous ámbitos é posta en relación coa pertenza a un nivel social medio-alto e a un contexto aristocrático; e o feito de que o primeiro trobador de nome coñecido con textos conservados fose efectivamente un gran señor como o duque de Aquitania e conde do Poitou incide na mesma dirección. É certo que tanto en Francia coma na Península Ibérica hai trobadores reis (Ricardo Corazón de León, Alfonso II de Aragón, Thibaut de Champagne –rei de Navarra–, Alfonso X, Don Denis), príncipes (como Jaufre Rudel, príncipe de Blaia; ou os fillos bastardos de Don Denis) e membros da alta e media nobreza; pero tamén o é que os datos coñecidos dalgúns autores importantes, por todos considerados *trobadores*, os sitúan máis abaixo na escala social, como membros de familias de menor rango ou cabaleiros de pouca fortuna, e mesmo fóra da nobreza de sangue. Non deixa de ser significativo o que se conta, por exemplo, de Raimbaut de Vaqueiras, de quen se di que foi nomeado cabaleiro polo seu mecenas, o marqués de Monferrato, grazas aos seus méritos

artísticos, aínda que tamén acompañou ao seu señor en campañas militares e na cruzada.

Na tradición galego-portuguesa hai, de feito, ademais de reis e fillos de rei, grandes señores (Afonso Lopez de Baian, Estevan Coelho, Per'Eanes Marinho ou Vasco Gil) e personaxes de certa revelancia política (Pai Gomez Charinho ou Gomez Garcia, abade de Valadolide); pero é probable que a maior parte deles non pasase de pertencer a liñaxes sen gran prestixio, é dicir, a unha nobreza secundaria de infanzóns ou cabaleiros, ao servizo, moitas veces, das cortes señoriais máis importantes (Fernand'Esquio, Johan Garcia de Guilhade, Pero Goterrez, ou Pero da Ponte), e mesmo ao clero e ordes militares (Gil Sanchez, Martin Moxa, Roi Fernandiz, clérigo de Santiago, ou Roi Gomez, o Freire).

O xograr –substantivo que deriva do latino IOCULATOR– é o descendente dos *mimi*, *histriones* e *thymelici* que realizaban uns espectáculos condenados repetidamente polos autores cristiáns dende finais da Antigüidade. Ata o século XII, a súa actividade redúcese á memorización e transmisión de textos narrativos, sobre todo de carácter épico e haxiográfico, ou ben aparecen asociados a actividades de tipo teatral[12]. No século XIII, debido á implantación da lírica provenzal nos reinos leonés e portugués, os xograres aparecen asociados á poesía lírica como cantores e instrumentistas mais tamén como produtores de textos[13]. A implicación dos xograres na produción –e non só na execución– lírica é unha realidade ben documentada na tradición galego-portuguesa e dela dan conta as críticas das que, por iso mesmo, algúns deles foron obxecto ou a individualización dun "cancioneiro de xograres galegos" na tradición manuscrita. Na configuración desta puido influír a diferenza establecida polo feito de pertencer a unha ou outra categoría profesional, xa que a primeira recolla selectiva de composicións parece que se correspon-

[12] Un dos nomes máis coñecidos deste momento é o de Palla, xograr de Afonso VII o Emperador, documentado entre 1136 e 1154.

[13] Os textos literarios e a documentación peninsular deste período cronolóxico destacan a división e xerarquización do mundo xograresco. Entre estes cobra especial interese a *Declaratio* de Alfonso X á *Suplicatio* que o provenzal Guiraut Riquier lle dirixiu ao rei Sabio. Na *Declaratio* ofrécese unha lista dos diferentes tipos de xograres existentes na Península, entre os que destacan os *bufões* e *cazurros*, de condición social máis baixa ao desenvolver a súa actividade en rúas e prazas públicas; os *trejeitadores* e *arremedadores*, relacionados coa mímica e outros espectáculos de ámbito teatral; e o *jogral* ou *segrel*, dedicados á parte instrumental e, mesmo, compositiva das pezas que executan.

dería, segundo o estudoso António Resende de Oliveira, cun *cancioneiro de cabaleiros*; logo viría un segundo *cancioneiro aristocrático*, e a estes dous sumaríase nalgún momento, entre outros, un *cancioneiro de xograres galegos*.

Da maior parte dos xograres descoñécense case por completo os datos biográficos e dunha parte deles non quedou máis có nome de pía, asociado ás veces ao indicativo da profesión ou a un topónimo (así, por exemplo, Caldeiron, Johan de Cangas ou Johan, jograr morador en León). A produción xograresca aparece asociada, sobre todo, ás *cantigas de amigo,* aínda que tamén poden participar en *tensós* e compoñer *cantigas de escarnio*, e incluso poden aparecer como autores de *cantigas de amor*, que se amosa como o máis aristocrático dos tres xéneros principais que configuran a lírica galego-portuguesa.

Existe aínda outro factor que dificulta a delimitación dos axentes da produción lírica galego-portuguesa, pois nunha serie de *tensóns* e *cantigas de escarnio* (como 1,1; 2,18; 16,3; 56,6; 79,52; 115,1; 120,8 e 131,6) se usa o termo *segrel*, que, vinculado ben á forma *SEQUERE (do latín clásico SEQUI) ben a SAECULARIS, debeu de chegar ao galego a través do occitano ou do francés: segundo se deduce das propias cantigas, designa o xograr que, ademais de interpretar, sabía compor cantigas, se ben na maioría dos casos se emprega como sinónimo de *xograr*, polo que a crítica incide na escasa pertinencia de manter unha distinción do tipo *trobador / segrel / xograr*, tanto pola escasa marxe de diferenza entre os termos *xograr / segrel*, coma pola mesma limitación dos testemuños que transmiten o termo e que parecen corresponder a un período comprendido entre o segundo e o terceiro terzo do século XIII.

A pesar de que aínda hoxe quedan unha serie de composicións anónimas, as rúbricas permiten ter constancia da identidade de 156 autores que desenvolven a súa actividade poética en catro períodos cronolóxicos, que, segundo as investigacións do historiador António Resende de Oliveira, son os seguintes:

1) As primeiras experiencias (1170-1220), período ao que pertencen os trobadores Johan Soarez de Pávia e Garcia Mendiz d'Eixo. De feito, a crítica especializada considera como unha das primeiras pezas da lírica galego-portuguesa a cantiga *Ora faz ost' o senhor de Navarra* (80,1), de Johan Soarez de Pávia, composta contra o ano 1200.

2) A fase de implantación ou "segunda xeración" de trobadores (1220-1240). A maior parte dos autores deste momento –entre os que se contan Bernal de Bonaval, Pai Soarez de Taveirós, Osoir'Anes ou Pero Garcia d'Ambroa– pertence á nobreza secundaria e localízase no noroeste peninsular, en Galicia e no territorio portugués ao norte do Douro.

3) A expansión para Castela (1240-1300). Esta xeración caracterízase por unha maior heteroxeneidade sociolóxica dos trobadores, entre os que destacan Airas Nunez, Alfonso X, o Sabio, Johan Airas, burgués de Santiago, ou Pai Gomez Charinho.

4) O refluxo (1300-1350). Nesta fase, o movemento cultural galego-portugués retráese xeograficamente ao territorio portugués, cobrando importancia autores como Estevan da Guarda, Afonso Sanchez, Johan Mendiz de Briteiros ou Vasco Martinz de Resende.

A procedencia xeográfica dos trobadores e xograres dos que se conservan datos biográficos non se limita á área lingüística galego-portuguesa, senón que abrangue a maior parte da Península Ibérica e mesmo excede as fronteiras peninsulares. Deste xeito, tense constancia de autores posiblemente portugueses (que representan o 50% do total, entre os que destacan Afonso Lopez de Baian, Estevan Coelho, Fernan Rodriguez de Calheiros e Don Denis), galegos (40%, entre os que figuran Airas Carpancho, Bernal de Bonaval, Johan de Requeixo, Martin Codax ou Pero da Ponte), casteláns (5%, como Alfonso X, o Sabio, Pero Garcia Burgalês, Estevan Faian e Gomez Garcia, abade de Valadolide), leoneses (1%, representado por autores como Fernan Soarez de Quinhones, Johan, jograr *morador en León*, e Pero Goterrez), aragoneses (Caldeiron e Martin Moxa), sevillanos (o trobador Afonso Fernandez Cebolhilha). Sábese mesmo de autores de procedencia occitana, como Picandon, xograr ao servizo do trobador Sordel, e que figura nos cancioneiros como interlocutor de Johan Soarez Coelho nunha *tensón*, ou Arnaut (probablemente o occitano Arnaut Catalan), que, durante a súa estadía na corte de Alfonso X, mantén con este unha *tensón* bilingüe. E mesmo podería lembrarse o xenovés Bonifaci Calvo (= Bonifaz de Genua), que, malia compoñer en occitano, deixou dúas cantigas en galego-portugués, ademais dun sirventés trilingüe no que o galego foi unha das linguas empregadas.

3.2. Problemas de atribución e de autoría

A maior parte dos textos poéticos galego-portugueses non presenta problemas de autoría, pois, como xa se sinalou, as rúbricas que acompañan as cantigas en *B* e *V* aseguran o nome dos seus autores. Con todo, existen algúns problemas de atribución causados pola dispar disposición de determinadas cantigas nos manuscritos e algunhas pezas (en concreto, as conservadas exclusivamente en *A*) permanecen anónimas, se ben para unha parte delas é posible propoñer unha atribución a partir do estudo da súa situación no mesmo bloque que outros textos transmitidos tamén en *B* e / ou *V*.

Neste sentido, no *corpus* galego-portugués 91 composicións amosan problemas de atribución, ofrecéndose para elas distintas propostas de autoría, coas repercusións que este particular ten no *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* do romanista Giuseppe Tavani –ferramenta na que se establece a numeración dos trobadores e das cantigas galego-portugueses, así como o número de esquema de cada unha das composicións–, no que para esas pezas se propón unha dobre numeración. Así, por exemplo, *A gram dereyto lazerey* aparece atribuída en *B* a Afons'Eanes do Coton (2,2), mentres que en *V* se adscribe a Airas Engeitado (12,1).

IV
Os xéneros líricos

4
OS XÉNEROS LÍRICOS

Atendendo ao ámbito da lírica profana galego-portuguesa, o *corpus* completo comprende 1691 cantigas, cunha cronoloxía que se estende ao longo de século XIII e chega polo menos ata 1350-54, data do famoso *Livro das Cantigas*, hoxe desaparecido, do Conde de Barcelos, citado no seu testamento de mediados do século XIV e considerado como a última gran compilación xeral da lírica galego-portuguesa. No comezo de *B*, antes das cantigas, atópase un fragmento dun tratado poético (*Arte de Trovar*) que explica as características e preceptos da lírica trobadoresca. Nesta *Arte de Trovar* establécese a existencia de tres xéneros distintos, que se corresponden coas tres seccións en que aparecen divididos *B* e *V* (aínda que ás veces esa orde está alterada pola incorporación dalgúns autores en momentos sucesivos).

4.1. Cantiga de amor

O primeiro sector dos cancioneiros (o único presente en *A*) está formado polo xénero da *cantiga de amor*. Trátase dun tipo de composición de temática amorosa –polo xeral, amor non correspondido–, posta en boca do namorado que solicita o *ben* da súa *senhor*, ou lamenta a súa indiferenza ou desdén. A perspectiva é, por conseguinte, sempre masculina e resulta case indispensable a presenza do vocativo *senhor* referido á dama cantada polo trobador (polo tanto, o substantivo concerta sempre neste uso en feminino, aínda que na lingua medieval *senhor* era tanto masculino coma feminino).

Xeralmente estruturada como solicitude de amor á dama ou como lamento pola súa indiferenza, a *cantiga de amor* adopta moldes poéticos e fórmulas lexicalizadas recollidas da tradición occitana, que chegaría á Península Ibérica por diversas vías, entre elas o camiño de Santiago, ademais das relacións existentes entre as cortes dun e outro lado dos Perineos. Como resulta lóxico, a adaptación dunha tradición anterior ao novo contexto xeográfico, histórico e mesmo lingüístico, trouxo apare-

llados diversos cambios e readaptacións. Así, a *cantiga de amor* presenta un maior grao de subxectividade e unha maior presenza do compoñente abstracto, tanto na idea transmitida coma no vocabulario empregado. A tristeza, a desesperación e a introspección psicolóxica dos efectos mortais dun amor non correspondido resultan, sen dúbida, as marcas máis definitorias debido ao abundante emprego deste tipo de temas e motivos no xénero, no que a hipérbole amorosa xoga un papel moi importante:

Como vos sodes, mia senhor,
mui quite de me ben fazer,
assi m' ar quit' eu de querer
al ben, enquant' eu vivo for',
se non vos. E sei ũa ren:
se me vos non fazedes ben,
nen eu non vos faço prazer.

E per bõa fe, mia senhor,
por quite me tenh' eu d' aver
vosso ben, enquant' eu viver',
nen al en que aja sabor.
Mais vos en preito sodes én,
ca me vus non quit' eu por én
de vosso vassalo seer;

E quant' eu prendo, mia senhor,
de vos, quero vo-lo dizer:
ei mui gran cuita de soffrer,
ca non prendo de vos melhor.
E pois mi-assi de vos aven,
ome seria eu de mal-sen,
se non punhass' en vus veer.

[Vasco Fernandez Praga de Sandin 151,2]

Pois ora faz Deus que eu viver aqui
poss', u non poss' –¡assi Deus me perdon!–
vee-la senhor do meu coraçon,
e por én non moiro, digu' eu assi,
por atal cousa que passa per min:
pois esto faz e non posso morrer,
toda-las cousas se pod' én fazer

que son sen guisa; ca sen guisa é
en viver eu u non veja os seus
olhos, que eu vi por aquestes meus
en grave dia; mais pois assi é
que eu non moiro ja, per bõa fé,
pois esto faz e non posso morrer,
toda-las cousas se pod' én fazer

que son sen guisa; ca u non cuidar
en qual a vi, e aver a guarir
u a non vej', a mia morte partir
non deveria, con este pesar;
mais pois non moiro, ben posso jurar,
pois esto faz e non posso morrer,
toda-las cousas se pod' én fazer

que son sen guisa; ¡mais tamben viver
pod' o morto, se x' o Deus quer fazer!

[Rodrigu'Eanes Redondo 141,5]

As primeiras composicións galego-portuguesas influídas pola concepción da *fin'amor*[14] sitúanse a comezos do século XIII, e durante máis dun século levarase a cabo unha reformulación de temas e motivos de procedencia occitana, formas estróficas e conceptos básicos, que a vinculan ao seu precedente literario de maneira moi evidente, aínda que dando cabida tamén a trazos e recursos orixinais.

Consérvase un total de 701 cantigas adscritas a este xénero (un 41% do total do *corpus*), atribuídas a 96 trobadores diferentes (o que quere dicir que un 61% dos autores identificados compuxo cantigas de amor), de entre os cales 12 (Bonifaci Calvo, Diego Moniz, Estevan Perez Froian ou Nuno Rodriguez de Candarei, entre outros) cultivaron o xénero de forma exclusiva.

Polo que respecta á súa estrutura compositiva, dúas son as características máis importantes das pezas do xénero amoroso. A primeira consiste na xa referida mención da dama a quen se dirixe a composición, xa no verso inicial ou *incipit*[15], por medio do termo *senhor*. A segunda é un desenvolvemento conceptual caracterizado pola ausencia de elementos descritivos, espaciais ou temporais –algo máis frecuente no xénero de amigo–, e pola presenza de teorizacións de carácter abstracto e subxectivo baseadas nas experiencias ou crenzas do *eu* lírico e referidas, loxicamente, ao amor:

---

[14] *Fin'amor* é unha expresión frecuente na poesía dos trobadores provenzais para designar a concepción do amor, tamén coñecida como "amor cortés", recollida en boa parte da produción literaria da Idade Media. O amor concíbese como un culto, unha relixión que permite o perfeccionamento e ennobrecemento do amante, que debía posuír un conxunto de virtudes e valores integrados no amplo concepto de *cortesía* –tales como *sen* (sentido común), *pretz* (valía ética e intelectual), *ensenhamen* (sabedoría), *mezura* (moderación dos impulsos), *largueza* (xenerosidade) ou *jovens* (virtude espiritual que implicaba a predisposición á cortesía)– que o capacitan para a superación dunha serie de etapas nas que se desenvolve a relación amorosa ata alcanzar a *joi*: *fenhedor* ou aspirante, *pregador*, que suplica unha correspondencia, *entendedor* ou namorado aceptado, e finalmente *drutz*, se conseguía os favores da dama. Outro rasgo característico da *fin'amor* é que o sentimento amoroso se expresa en termos propios do entorno feudal, ata o extremo de adoptar a linguaxe propia das relacións de vasalaxe: o amor é dirixido a unha dona (*midons* < MEUS DOMINUS) da que o namorado se declara vasalo, polo que se produce o enxalzamento da muller.

[15] Nun primeiro momento, o vocábulo *incipit* designaba a primeira palabra ou conxunto de palabras con que comezaban os códices e que se empregaba como fórmula identificadora do inicio do texto. Na lírica medieval o termo especializouse como referencia do verso inicial dunha composición, xa que estas carecían de título. A función identificadora do *incipit* reflíctese en índices, catálogos, descricións bibliográficas de manuscritos, incunables e outra clase de textos sen titular.

Ai senhor fremosa, por Deus,
e por quam boa vos el fez,
doede-vos algunha vez
de mim, e d' estes olhos meus
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

E por que vos fez Deus melhor
de quantas fez, e mais valer,
querede-vos de mim doer
e d' estes meos olhos, senhor,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.

E porque o al nom é rem,
se nom o bem que vos Deus deu,
querede-vos doer do meu
mal e dos meus olhos, meu bem,
que vos virom por mal de si,
quando vos virom, e por mi.
[Don Denis 25,3]

4.1.1. Temas e motivos

Atendendo ao contido, como trazos definitorios deste xénero destacan dous elementos principais: o amor e a visión da muller.

a) O amor:

Na tradición trobadoresca, o sentimento amoroso exprésase en termos propios da linguaxe feudal: a dama representa o *senhor* e o namorado é o seu submiso *vassalo*, quen, como tal, promete prestarlle *serviço* e respecto incondicionais. O amor enténdese así como un longo camiño ou proceso: o amante cortés debía cubrir unha serie de etapas que o levan do estado de *fenhedor* ou aspirante ao de *pregador* que se atreve a reclamar unha resposta; deste pasa ao de *entendedor* ou namorado aceptado ou, polo menos, tolerado e, finalmente, ao de *drudo*, isto é, ao de amante.

O léxico feudal herdado da *cansó* trobadoresca supón unha constante na *cantiga de amor* galego-portuguesa. Emprégase unha terminolo-

xía moi específica que constitúe, polo seu repetido uso, un lugar común fosilizado: vocábulos como *senhor*, *vassalo*, *galardon* ou *servir* son bos exemplos desta metáfora:

> De vus servir, mia senhor, non me val,
> pois non atendo de vós ren, e al
> sei eu de vós: que vos ar fez Deus tal
> que nunca m' al faredes, e por én,
> quer me queirades, senhor, ben, quer mal,
> pois me de vós non veer mal nen ben
> ...
>
> Pois de vus servir ei mui gran sabor
> e non atendo ben do grand' amor
> que vos eu ei, ar sõo sabedor
> que nunca m' al avedes de fazer:
> quer me queirades ben, quer mal, senhor,
> pois mal nen ben de vós non ei d' aver
> ...
>
> Pois de vos servir é meu coraçon
> e non atendo por én galardon
> de vós, ar sei, assi Deus me perdon,
> que non faredes m' al por én, senher,
> quer me queirades ben, quer mal, quer non,
> pois eu de vós mal nen ben non ouver
> ...
>
> [Afonso Sanchez 9,3]

Un dos tópicos máis frecuentes do amor cortés é o segredo amoroso (na lírica provenzal a *senhor* era sempre unha muller casada), que constitúe un elemento fundamental na *cantiga de amor* a través do motivo da "reserva da dama". Na nosa tradición o temor do namorado respecto aos *miscradores* (os *lauzengiers* da lírica provenzal[16]) céntrase, máis

[16] O *miscrador* é un personaxe pertencente á tradición galego-portuguesa que se emparenta cos *lauzengiers* da lírica occitana e que, como estes, se define pola súa caracterización negativa en relación coa parella de namorados, aínda que a súa función é diferente. Nun principio, os *lauzengiers*, para obter beneficio (persoal ou social), vixiaban a dama e o seu namorado co obxecto de informar o marido da máis pequena demostración de infidelidade que puidese cometer a súa

que no feito de que descubran os seus amores, na posibilidade de que o delaten perante a súa *senhor* para indispoñela contra el. O namorado deberá *gardarse* de manifestar o seu sentimento posto que a dama, en caso de coñecer o amor de quen lle canta, pode comportarse de forma moi cruel:

> Mentre non soube por min mia sennor,
> amigos, ca lhe queria gran ben,
> de a veer non lle pesava en,
> nen lle pesava dizer lle: "sennor".
> Mays alguen foy que lle disse por min
> ca lle queria gran ben, e des i
> me quis gran mal, e non mi ar quis veer.
> Confonda Deulo que llo foy dizer!
>
> De me matar fezera mui mellor
> quen lle disse ca ll' eu queria ben,
> e de meu mal non lle pesava en,
> e fezera de me matar mellor,
> ca, meus amigos, des que a non vi,
> desejo morte que sempre temi,
> e ei tan gran coita pola veer
> qual non posso, amigos, nen sei dizer.
>
> A esta coita nunca eu vi par,
> ca esta coita peor ca mort' é,
> e poren sei eu ben, per bõa fe,
> que non fez Deus a esta coita par,
> ca pero veg' u é mia sennor, non
> ous' ir veela, si Deus me perdon!
> e non poss' end' o coraçon partir,
> nen os ollos, mais non ous' ala ir.

---

esposa (pois o amor cortés implicaba unha relación adúltera); preséntanse como aduladores que, ás veces, se comportan como "maldicentes" ou calumniadores, dos que o namorado debía protexerse para evitar que divulgasen a súa relación amorosa e puxesen en perigo a reputación da dama. Pola súa parte, os *miscradores* buscan *miscrar*, é dicir, enturbar a relación revelando o sentimento do trobador á dama, o que provoca o celo e a aversión da *senhor* ante as declaracións do seu poeta namorado; a súa intervención orixina, ademais, a reacción airada do poeta, que sente a necesidade de defenderse das inxustas acusacións das que foi obxecto.

E quand' a terra veg' e o logar,
e vej' as casas u mia sennor é,
vedes que faç' enton, per bõa fe:
pero mi as casas veg' e o logar,
non ous' ir y, e peç' a Deus enton
mia morte muit' e mui de coraçon,
e choro muit', e ei m' end' a partir,
e non vou y, nen sei pera u ir!
[Pero Garcia Burgalês 125,22]

A falta de correspondencia provoca que o amor sexa, case sempre, desgraciado, aínda que o servizo esixe do leal amador que non perda a esperanza, que sufra pacientemente o rexeitamento ou a indiferenza da dama. A *coita* constitúe, polo tanto, unha característica esencial e definidora do xénero e concíbese como un proceso evolutivo que afecta ao namorado e que pasa por diversas gradacións.

O punto de partida do proceso é o "nacemento do amor". Para desenvolver este motivo recórrese con frecuencia á alusión de distintos elementos que toman parte activa no namoramento, tales como os ollos –causantes primeiros do amor ao contemplar a dama– ou o corazón –onde se aloxan o sentimento e a paixón–. Ás veces, o *eu* poético aparece desdobrado e tanto os ollos coma o corazón teñen vontade propia, como pode verse na cantiga de Martin Soarez que se reproduce abaixo. Non obstante, é máis frecuente que o amante apareza xa preso de amor ao inicio do poema. As variantes afectan ao modo de darse esta presentación: como unha confesión de amor, ou ben como un anuncio impersoal ou dirixido a un determinado interlocutor –Deus, Amor, os ollos do poeta, etc.–:

Pero que punh' en me guardar
eu, mha senhor, de vus veer,
per rem non mh-o querem sofrer
estes que non poss' eu forçar:
meus olhos e meu coraçon
e Amor: todos estes son
os que m' en non leixam quitar.

Ca os meus olhus van catar
Ay, Deus, com' ando cuytado d' amor!
e, se o for dizer à mha senhor,
logo dirá que lhi digo pesar;
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

Pero m' eu moyro querendo-lhi ben,
se lhi disser a coita 'n que me ten,
logo dirá que lhi digo pesar;

esse vosso bon parecer,
e nonus poss' end' eu tolher,
neno coraçon de cuidar
en vos; e a toda sazon
ten con eles amor, e non
poss' eu con tantus guerrear.

Ca lhi non poderei guarir
nelhur, se o provar quiser;
e por esto non mh-a mester
de trabalhar en vus fogir,
ca eu como vus fugirei
pois estes, de que tal med' ei,
me non leixan de vos partir?

E pois m' alhur non leixan hir,
estar-lhis-ei, mentr' eu poder,
hu vus vejan, se vus prouguer;
e aver-lhis-ei a conprir
esto que lhis praz, eu o sei,
e outro prazer lhis farei:
morrer-lhis-ei, poys vus non vir.
[Martin Soarez 97,30]

e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.

Ben m' oyrá, se al dizer quiser!
Mays, se lhi ren de mha coyta disser,
logo dirá que lhi digo pesar;
e quero-mh-ante mha coyta 'ndurar
ca lhi dizer, quando a vir, pesar.
[Arias Carpancho (Corpancho) 11,1]

Preso de amor, o sufrimento reflíctese a través de diversas manifestacións (os denominados *signa amoris*[17]): a *loucura* ou *sandice*, que pode afectar tanto ao namorado como á dama, é a máis recorrente, aínda que tamén aparecen a perda do sono, do apetito ou da visión, e os choros:

Amigos, non poss' eu negar
a gran coyta que d'amor ey,
ca me vejo sandeu andar,
e con sandece o direy:

Vistes tal cousa, senhor, que mh-aven
cada que venho convosco falar?
Sol que vos vejo, logu' ey a cegar,
que sol non vej', e que vos venha bem,

[17] Baixo este nome inclúense os tópicos utilizados na tradición literaria para expresar os efectos físicos que o amor produce na parella de namorados, toda vez que o amor se concibe como unha enfermidade á que hai que buscarlle remedios e curas (*remedia amoris*). Vinculado á poesía de temática amorosa, o sufrimento amoroso reflíctese no amante a través de manifestacións como o insomnio, a perda de apetito, a intranquilidade, os choros e, incluso, a loucura. Todos estes efectos constitúen a proba máis explícita de que o poeta sofre a enfermidade do amor.

os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assí.

Pero quen quer x'entenderá
aquestes olhos quaes son,
e d'est'alguen se queyxará;
mays eu ja quer moyra quer non:
os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assí.

Pero non devia a perder
ome que ja o sen non á
de con sandece ren dizer,
e con sandece digu' eu ja:
os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assí.

[Johan Garcia de Guilhade 70,9]

poys mh-assy cega vosso parecer;
se ceg'assy quantos vos vam veer!

Cegu' eu de pram d' aquestes olhos meus,
que ren non vejo, par Deus, mha senhor;
atant' ey ja, de vos veer, sabor
que sol non vej', e que vos venha bem,
poys mh-assy cega vosso parecer;
se ceg'assy quantos vos vam veer!

Vosso parecer faz a min entom,
senhor, cegar, tanto que venh' aqui
por vos veer, e logu' eu ceg' assy
que sol non vej', e que Deus vos perdon,
poys mh-assy cega vosso parecer;
se ceg'assy quantos vos vam veer!

E poys eu cego, Deus, que á poder,
non ceg' assy quantos vos vam veer!

[Johan Mendiz de Briteiros 73,9]

Finalmente, a *morte d'amor*, desenlace lóxico da *coita* amorosa, representa o motivo central e caracterizador da lírica galego-portuguesa. O argumento fundamental céntrase en que non existe máis saída para o desamor cá propia morte do individuo:

Am' eu tan muito mia senhor
que sol non me sei conselhar!
E ela non se quer nembrar
de min... e moiro-me d' amor!
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal,
nen quer meu ben!

E quando lh' eu quero dizer
o muito mal que mi-amor faz,
sol non lhe pesa, nen lhe praz,
nen quer en min mentes meter.
E assi morrerei por quen

A dona que eu am' e tenho por senhor
amostrade-mh-a, Deus, se vos en prazer for,
se non dade-mh-a morte.

A que tenh' eu por lume d'estes olhos meus
e por que choran sempr', amostrade-mh-a, Deus,
se non dade-mh-a morte.

Essa que vós fezestes melhor parecer
de quantas sey, ay, Deus!, fazede-mh-a veer,
se non dade-mh-a morte.

Ay, Deus! que mh-a fezestes mays ca min amar,

nen quer meu mal, nen quer meu ben!

Que ventura que me Deus deu,
que me fez amar tal molher
que meu serviço non me quer!
E moir', e non me ten por seu!
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!

E veede que cuita tal,
que eu ja sempr' ei a servir
molher que mi-o non quer gracir,
nen mi-o ten por ben, nen por mal!
E assi morrerei por quen
nen quer meu mal, nen quer meu ben!

[Nuno Fernandez Torneol 106,4]

mostrade-mh-a hu possa con ela falar,
se non dade-mh-a morte.

[Bernal de Bonaval 22,3]

Fronte a esta corrente xeral de pesimismo e tristeza débese destacar a existencia dun grupo de cantigas que reflicten estados anímicos máis próximos á *joi*[18] occitana. Nelas o tradicional tratamento da *coita* dá paso a unha visión máis alegre e esperanzada do proceso amoroso. Os seus cultivadores máis destacados foron o rei portugués Don Denis e o trobador galego Airas Nunes:

Amor faz a min amar tal señor
que é mais fremosa de quantas sei,
e faz-m' alegr' e faz-me trobador,
cuidand' en ben sempr'; emais vos direi:
.....[-ar]
faz-me viver en alegrança,
e faz-me todavia en ben cuidar.
Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.

[18] Concepto fundamental da *fin' amor* de difícil tradución e explicación, a *joi* representa na lírica occitana a exaltación interior do amante ante a correspondencia amorosa, un estado do espírito que eleva o home por riba de si mesmo, ou, incluso, unha alegría tan violenta que todo o ser se sente renovado. Pode ter tamén un significado de felicidade carnal, asociándose á entrega total do amor.

Ca per amor cuid' eu mais a valer
e os que d' el desasperados son
nunca poderán nẽũu ben aver,
mais aver mal. E por esta razon
.....[-ar]
trob' eu, e non per antollança,
mais pero que sei lealment' amar.
Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.

Cousecen min os que amor non han
e non cousecen si, ¡vedes que mal!,
ca trob' e canto por señor, de pran,
que sobre quantas oj' eu sei mais val
de beldad' e de ben falar,
e é cousida sen dultança.
Atal am' eu, e por seu quer' andar.
Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.

[Airas Nunez 14,2]

b) A visión da muller:

O segundo tema principal da *cantiga de amor* céntrase na visión da muller, protagonista e eixo absoluto da acción lírica. Na adopción do código feudal para expresar o amor, o namorado asume a condición superior da dama á que denomina *senhor* e lle rende vasalaxe. Deste xeito, a muller cantada nas *cantigas de amor* –igual que na *cansó* trobadoresca– será concibida como un ser superior, topificado e mesmo divinizado. Dela adoitarase subliñar unha serie de calidades importantes, comúns ás dúas tradicións literarias: beleza, perfección e preponderancia por riba de calquera outra muller do mundo.

Non obstante, o retrato feminino resulta moi simple ou case inexistente, coa supresión de referencias ao aspecto físico da amada, pois a súa beleza e perfección debía quedar implícita no discurso do *eu* lírico masculino. Neste xénero, as loanzas á muller sitúanse sempre nun plano subxectivo: a descrición da dama emprega fórmulas moi vagas relativas

á fermosura do seu rostro (*fremoso parecer*), ao seu talle perfecto (*ben talhada*), a calidades relativas á súa maneira de ser (*bon sen*), ou mesmo á súa consideración social (*bon prez*), mais sempre poñendo de relevo a súa íntima conexión co elemento divino:

> Quer' eu em maneira de proençal
> fazer agora um cantar d' amor,
> e querrei muit' i loar mha senhor
> a que prez nem fremosura nom fal,
> nem bondade; e mais vos direi em:
> tanto a fez Deus comprida de bem
> que mais que todas las do mundo val.
>
> Ca mha senhor quizo Deus fazer tal,
> quando a fez, que a fez sabedor
> de todo bem e de mui gram valor,
> e com tod' esto é mui comunal
> ali u deve; er deu-lhi bom sem,
> e desi nom lhi fez pouco de bem
> quando nom quis que lh' outra foss' igual.
>
> Ca em mha senhor nunca Deus pos mal,
> mais pos i prez e beldad' e loor
> e falar mui bem, e riir melhor
> que outra molher; desi é leal
> muit', e por esto nom sei oj' eu quem
> possa compridamente no seu bem
> falar, ca nom a, tra-lo seu bem, al.
>
> [Don Denis 25,99]

Como xa se comentou, a dona retratada nas cantigas amorosas galego-portuguesas aparece definida topicamente polo seu comportamento co namorado: a *senhor* raramente corresponde de xeito satisfactorio aos requirimentos daquel e mantén unha actitude fría e despótica, que rompe co vínculo vasalático que está na base da concepción literaria e amorosa medieval. Neste sentido, na lírica galego-portuguesa non aparece apenas ningunha referencia ao contacto físico inherente á relación afec-

tiva, e cando se menciona alude a unha evocación de tempos pasados ou ao desexo dunha realización amorosa:

Senhor fremosa, que de coraçon
vos servi sempr' e servh' e servirey,
por muyto mal que eu lev' e levey
por vós tenh' eu que seria razon
de mi fazerdes aver algun ben
de vós, senhor, por quanto mal mi ven.

Do vosso talh' e do vosso catar
muyt' aposto ven a mim muyto mal
e, poys de vós nunca pud' aver al,
razon seria já, a meu cuydar,
de mi fazerdes aver algun ben
de vós, senhor, por quanto mal mi ven.

E a mesura que vos quis dar Deus
e mui bon talh' e muy bon parecer
son meu gram mal; por mh a morte tolher,
temp' era já, lume dos olhos meus,
de mi fazerdes aver algun ben
de vós, senhor, por quanto mal mi ven.
[Martin Perez Alvin 96,5]

4.2. Cantiga de amigo

A *cantiga de amigo*, denominación empregada para se referir á segunda das tres grandes modalidades xenéricas da lírica profana galega-portuguesa, é un tipo de composición lírica de orixe "popular" e "tradicional", que se integra dentro da tradición da *canción de muller* medieval[19]. Dende un punto de vista cuantitativo, as *cantigas de amigo*

[19] A canción de muller é a denominación do código poético máis arcaico e estendido da lírica medieval –caracterizado pola heteroxeneidade do material conservado, mais cunha importante homoxeneidade poética–, no que se inscribe toda unha serie de textos en latín, francés, occitano e catalán, italiano e castelán, ademais doutro grupo de interese dentro da Península: as *kharxas* mozárabes e as *cantigas de amigo* galego-portuguesas. O trazo distintivo da canción de muller é a presenza finxida dunha voz feminina que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través da expresión dos seus sentimentos, alegrías e coitas, da súa relación co namorado e dos

(das que se conservan arredor de 500 textos, é dicir, case un 30% do total do *corpus*) representan o conxunto máis importante de "canción de muller" medieval conservado ata os nosos días.

Tanto trobadores coma xograres compuxeron *cantigas de amigo*, aínda que é especialmente destacable o papel dos xograres no cultivo do xénero, pois a eles se debe a maior parte das composicións conservadas. Non obstante, o autor máis prolífico é, sen dúbida, Don Denis, a quen se atribúe medio centenar de pezas e o mellor aproveitamento das posibilidades estéticas que esta modalidade ofrecía.

O trazo característico da *canción de muller* é a presenza –finxida, porque a autoría é sempre masculina– dunha voz feminina que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través da expresión dos seus sentimentos, alegrías e coitas, da súa relación co namorado e dos seus avatares na busca dese amor, moitas veces inalcanzable. A voz feminina constitúe a diferenza máis inmediatamente perceptible entre os dous xéneros amorosos do lirismo galego-portugués –*cantiga de amor* e *cantiga de amigo*–. De feito, a fragmentaria *Arte de Trovar* (III, 4), ao abordar as cantigas dialogadas, incide na importancia desa voz de muller para diferenciar a *cantiga de amigo* da *cantiga de amor*:

> E porque algũas cantigas i há en que falan eles e elas outrossi, per én é ben de entenderdes se son d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falan na primeira cobra e elas na outra, é d'amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falan na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falan en ũa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro.

Segundo se desprende da definición, unha *cantiga* é *de amor* cando a voz poética que abre o diálogo é masculina, e é *de amigo* se é a muller a que expón o seu punto de vista (perspectiva feminina). Téñase en conta, non obstante, que, como xa foi advertido, o autor da composición sempre é un home, pois non se ten constancia da implicación da muller no labor poético en ámbito galego-portugués (fronte ao que sucedía na tradición provenzal coas *trobairitz*).

---

seus afáns na busca dese amor, case sempre desgraciado. Desde o punto de vista formal, predomina o emprego de procedementos acumulativos e repetitivos, con abundantes estruturas paralelísticas, elementos simbólicos e fórmulas fosilizadas.

Á súa vez, a etiqueta de *cantiga de amigo* –acuñada polos propios cultivadores– coa que se coñece este xénero poético, pon de relevo o importante papel que se lle outorga no canto feminino ao personaxe masculino: o *amigo* ou namorado presenta o papel de interlocutor da voz lírica, aínda que non é o único, porque tamén poden selo outros personaxes femininos (nai, irmás, amigas) ou mesmo elementos da natureza; deste xeito, o substantivo *amigo* aparece frecuentemente no *incipit* dos textos e funciona como palabra-chave connotadora do xénero.

Un dos aspectos máis problemáticos é o referente ás orixes da *cantiga de amigo*. Aínda que os conservados son, evidentemente, textos cultos elaborados por escritores formados intelectualmente, as composicións parecen evocar ou basearse nunha forma autóctona e popular, máis afastada dos moldes trobadorescos cós restantes xéneros líricos galego-portugueses. As *cantigas de amigo* son froito, polo tanto, dunha coidada fusión de elementos tomados da tradición máis popular, anterior á época trobadoresca –con personaxes, argumentos poéticos e localizacións espaciais exclusivas da lírica galego-portuguesa–, e da formulación poética orixinada nas cortes occitanas, con estruturas e temas propios da lírica cortés.

Unha das evidencias do carácter popularizante deste xénero atópase na súa relación coa *kharxa* mozárabe[20] –a forma lírica románica máis primitiva–, coa que amosa diversos trazos comúns: o lamento dunha voz feminina desgraciada en amores, o emprego dunha linguaxe sinxela e repetitiva (con fórmulas paralelísticas) e a presenza da figura materna (ou das irmás) como interlocutora. Como diferenzas máis salientables entre unhas e outras composicións deben destacarse, ademais de certos elementos de contido e do contexto de produción, o forte carácter sen-

[20] A *kharxa* é a estrofa ou conxunto de versos en mozárabe que serve de peche a uns poemas escritos en árabe ou hebreo denominados *moaxajas*, aínda que ás veces a *kharxa* é a base sobre a que se constrúe a *moaxaja* e, mesmo, pode chegar a repetirse a mesma *kharxa* en varios autores. As *kharxas*, das que se conservan máis de sesenta exemplos, foron compostas entre mediados do século XI e finais do XII e representan os testemuños máis antigos da poesía lírica en lingua vulgar, polo que se insiren na tradición lírica pre-trobadoresca peninsular; ademais, ao estar postas en boca dunha muller, inscríbense dentro da tradición da canción de muller. O tema máis frecuente que desenvolve este tipo de composicións é o sufrimento e a desesperación da moza pola ausencia do seu amigo (*habībī*) e polas penas que se derivan do seu sentimento. Con todo, o amor que expresa a moza é, moitas veces, apaixonado e ousado. Á parte da parella de namorados, poden intervir outros personaxes como a nai (*mamma*), as irmáns ou as amigas (*yermanellas*), que actúan como confidentes da moza.

sual da composición mozárabe, derivado do marco literario árabe na que se inscribe, fronte á tradición trobadoresca na que se insire a *cantiga de amigo*. Aínda hoxe existe unha viva polémica entre os estudosos sobre a relación existente entre as *kharxas* e as *cantigas de amigo*.

Polo que respecta á súa estrutura narrativa, a *cantiga de amigo* destaca polo emprego da técnica dramática na maioría das composicións, xa sexa a través da intervención directa dos personaxes en forma de monólogo (a máis frecuente), da exhortación dirixida a múltiples elementos (personaxes humanos, pero tamén naturais, como as *ondas* e os *cervos*) ou do diálogo –mantido pola moza con outros personaxes, como a nai ou as amigas–:

> Ai cervos do monte, vínvos 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?*
>
> [Pero Meogo (Me)ogo, Mõogo) 134,1]

4.2.1. Temas e motivos

A *cantiga de amigo* presenta unha gran riqueza temática, de xeito que poden establecerse tres núcleos principais con pequenas variantes e motivos: o amor, a natureza e a muller.

a) O amor:

O amor é, sen dúbida, o tema principal e máis vasto da *cantiga de amigo*, ata o extremo de que comparte motivos definitorios coa *cantiga de amor*. Hai, en efecto, un grupo de composicións, tanto de *amor* coma de *amigo*, caracterizado por presentar un diálogo entre a dama e o seu namorado e que funciona a modo de ponte entre as dúas modalidades discursivas de temática amorosa da lírica galego-portuguesa, de tal xeito que a diferenza entre ambos se centra, nestes casos, na voz poética da primeira intervención; así, se é o home quen fala primeiro a composición é de *amor*, mentres que se é a muller a que inicia o diálogo o texto é unha *cantiga de amigo* (vid. *supra*). Por isto, as relacións entre os dous xéneros veñen determinadas pola comunidade de elementos que com-

parten. Entre eles están o emprego de análogos adxectivos para referirse á amada (*fremosa*, *mesurada*), as expresións que fan referencia á cerimonia feudal da vasalaxe (*preito*, *fazer menage*) ou as series léxicas que, relacionadas coa dor que provoca o amor, se centran na *coita* e a *soidade*. Hai, ademais, algunhas *cantigas de amigo* que se presentan como resposta a outra *de amor* do mesmo trobador, como sucede, por exemplo, coas pezas dionisíacas 25,38 e 25,122. Esta intertextualidade e diálogo entre xéneros supón unha innovación da lírica galego-portuguesa, ao situar nun mesmo plano as dúas modalidades discursivas de carácter amoroso (*amor* e *amigo*):

Senhor, que bem parecedes!
se mi contra vós valvesse
Deus que vos fez, e quizesse
do mal que mi fazedes
mi fezessedes enmenda;
e vedes, senhor, quejenda
que vos viss', e vos prouguesse.

Bem parecedes, sem falha,
que nunca vio omem tanto,
por meu mal e meu quebranto;
mais, senhor, por Deus vos valha,
por quanto mal ei levado
por vós, aja em por grado
veer-vos, siquer ja quanto.

Da vossa gram fremosura,
ond' eu, senhor, atendia
gram bem e grand' alegria
mi vem gram mal sem mesura;
e pois ei coita sobeja,
praza-vos ja que vos veja
no ano ũa vez d' um dia.

[Don Denis 25, 122]

Falou-m' oj' o meu amigo
mui bem e muit' omildoso
no meu parecer fremoso,
amiga, que eu ei migo;
mais pero tanto vos digo:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

Disse-m' el, amiga, quanto
m' eu melhor ca el sabia,
que de quam bem parecia
que tod' era seu quebranto;
mais pero sabede tanto:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

Disse-m' el: Senhor, creede
que a vossa fremosura
mi faz gram mal sem mesura,
porem de mi vos doede;
pero, amiga, sabede:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

E foi-s' end' el tam coitado
que tom' end' eu ja cuidado.

[Don Denis 25, 38]

A *cantiga de amigo* traspasa os límites da concepción cortés e engade elementos que proporcionan unha visión moito máis variada e complexa que a reflectida nas *cantigas de amor*. Entre eses rasgos diferenciadores pode lembrarse a introdución da tradicional simboloxía popular e da contextualización rústica e campestre que fan que este xénero presente unha visión máis sensual, e mesmo erótica, do tópico amatorio. Deste xeito, a temática do amor pode revestirse de formas diversas (amor insatisfeito, concordia de amor, obstáculos á satisfacción amorosa):

i) O amor desgraciado é a vertente máis común no tratamento do tema. O efecto máis frecuente que produce o amor é a *coita*, aínda que tamén os celos, a desilusión, a separación ou, en menor grao, a infidelidade. Os motivos son análogos aos da *cantiga de amor*, mais nas *de amigo* están vistos dende a perspectiva feminina e presentan unha dobre cara, en tanto que poden referirse aos sentimentos que experimenta a moza ou ao sufrimento que por ela padece o namorado e que eses aspectos poden ser presentados pola voz feminina nos textos monologados ou polo *amigo* nos dialogados.

A *coita* amorosa –principal motivo da *cantiga de amor*– pode desembocar, nas *cantigas de amigo*, en *sanha* e desexos de vinganza, dando lugar a composicións máis elaboradas dende o punto de vista conceptual, nas que se percibe unha maior influenza do código da *fin' amor*:

> Disseron mh ora de vós ũa ren,
> meu amigo, de que ei gran pesar,
> mais eu mho cuido mui ben melhorar,
> se eu poder, e poderei mui ben,
> *ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,*
> *e eu vos fiz e eu vos desfarei.*
>
> Dizen mi que filhastes senhor tal
> per que vos cuidastes de min partir,
> e ben vos é, se vos a ben sair,
> mais deste ben farei vos end' eu mal,
> *ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,*
> *e eu vos fiz e eu vos desfarei.*
>
> Senhor filhastes, com' oí dizer,
> a meu pesar, e perderedes i,

se eu poder, e poderei assi
como fiz sempr' e posso me poder,
ca o poder, que sempre ouvi, m'ei,
e eu vos fiz e eu vos desfarei.

E, pois vos eu tornar qual vos achei,
pesar mh á en, mais pero vingar m' ei.
[Johan Perez d' Aboim 75,5]

A principal causa que produce ese estado de *coita* é a separación do amigo, que constitúe un dos motivos máis frecuentes e convencionais da escola peninsular. A ausencia pode ser voluntaria ou forzada –expedicións militares a terras inimigas, viaxes a diversas cortes peninsulares, etc.–, aínda que moitas veces non se dan indicacións sobre as causas da separación:

Par Deus, coitada vivo,
pois non ven meu amigo;
pois non vem, que farei?
meus cabelos, con sirgo
eu non vos liarei.

Pois non ven de Castela,
non é viv', ai mesela,
ou mi-o detem el-rei:
mias toucas da Estela,
eu non vos tragerei.

Pero m' eu leda semelho,
non me sei dar conselho;
amigas, que farei?
en vós, ai meu espelho,
eu non me veerei.

Estas dõas mui belas
el mi-as deu, ai donzelas,
non vo-las negarei:
mias cintas das fivelas,
eu non vos cingarei.
[Pero Gonçalvez de Portocarreiro 128,4]

A ausencia do amigo pode deberse tamén á infidelidade ou á mentira. Nestes casos, o suxeito delator adoita ser a nai ou unha amiga confidente, aínda que pode ser a propia namorada quen o descubra cando ve o amigo falar con outra muller:

Amiga, do meu amigo
oí eu oje recado;
que é viv' e namorado
d' outra dona ben vos digo,
mais jur' a Deus que quisera
oir ante que mort' era.

Eu era maravilhada
por que tan muito tardava,
pero sempr' esto cuidava,
se eu d' el seja vingada,
mais jur' a Deus que quisera
oir ante que mort' era.

Mui coitada per vevia,
mais ora non sei que seja
de min, pois outra deseja
e leixou min que servia,
mais jur' a Deus que quisera
oir ante que mort' era.

E a el mui melhor era
e a min mais mi prouguera.
[Sancho Sanchez, clérigo 150,3]

Ao igual que na *cantiga de amor*, entre os efectos que produce o "amor non correspondido" destacan a perda do xuízo, a *loucura* ou *sandice*, ou a perda do sono, que conducen á tópica "morte de amor". Os exemplos que ofrece o repertorio de *amigo* son numerosísimos e, como na *cantiga de amor*, a súa frecuencia de uso fai que a fórmula perda o seu significado orixinario e apareza como lexicalizada:

Madre, des que se foi d' aqui
meu amigo, non vi prazer
nen mi o queredes [vós] creer,

e moir', e, se non é assi,
non vejades de mi prazer
que desejades a veer.

Des que s' el foi, per bõa fe,
chorei, madre, dos olhos meus
con gran coita, sab' oje Deus,
e moir', e, se assi non é,
non vejades de mi prazer
que desejades a veer.

De mia mort' ei mui gran pavor,
mia madre, se cedo non vén,
e al non dovidedes én,
ca, se assi non é, senhor,
non vejades de mi prazer
que desejades a veer.
[Afonso Lopez de Baian 6,6]

ii) A concordia de amor constitúe un motivo de especial interese nas *cantigas de amigo*, pois, ao contrario do que sucede na maioría das *cantigas de amor*, nas pezas destoutro xénero a muller pode corresponder ao namorado. É mesmo posible falar de series léxicas propias para expresar a ledicia que senten os amantes cando poden estar xuntos e que se manifesta tanto na espera do encontro coma durante este:

Que leda que oj' eu sejo
porque m' enviou dizer
ca non ven, con gran desejo,
coytado, d' u foy viver,
ay dona', lo meu amigo,
senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo.

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.

Nulha coyta non avya,
tanto creede per mi,
outro, nen el non viinha,
mays porque verria aqui:
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]

iii) Entre os obstáculos á satisfacción do amor, o fundamental é o representado, na maioría dos casos, pola nai, que ten un papel destacado como *garda* ou protectora da amiga. A crueldade da nai pode chegar ao extremo de permitir o encontro dos namorados só cando sabe que o amigo está tan mal que xa morre sen remedio:

Vistes, filha, noutro dia
u vos dix' eu que gran prazer
eu avia d' irdes veer
voss' amigo que morria
non volo dix' eu por seu ben,
mais por que mi dissera quen
no viu que ja non guarria

Por al vos non mandaria
vee-lo, mais oí dizer
a quen o viu assi jazer
que tan coitado jazia
que ja non guarira per ren;
mandei volo veer por en,
por mal que vos del seria

E, por que non poderia
falar vos nen vos conhocer

nen de vós gasalhad' aver,
pero vos gran ben queria,
mandei volo veer enton
por aquesto, que por al non,
filha, par Santa Maria
[Johan Nunez Camanez 74,8]

b) A natureza:

A inclusión do elemento natural e paisaxístico supón outra das evidencias da pertenza da *cantiga de amigo* a unha corrente lírica tradicional moi antiga e constitúe un elemento sumamente recoñecible do xénero. Deste xeito, na tradición galego-portuguesa –exenta de toda referencia especial e temporal– a natureza serve como marco concreto que recrea, aparentemente, un ambiente máis real e preciso. En ocasións, a súa mención só se inclúe como ornamento; non obstante, con frecuencia adquire un rol moito máis importante, con connotacións simbólicas –asociadas a elementos como o mar, a fauna do bosque ou a flora– que o elevan ata a categoría de personaxe ao cal o *eu* lírico adoita dirixirse por medio de apóstrofes. Os elementos da natureza que cobran especial relevo dentro da *cantiga de amigo* son a auga e as flores:

i) A *auga* (o mar, as ondas, o río), símbolo tradicional de fecundidade, de vida e tamén de pureza, adquire nas *cantigas de amigo* un valor erótico ou sexual. Neste sentido, cobra importancia o motivo de *lavar* no *río* ou na *fonte* os *cabelos* ou a *camisa* da amiga, pois ambos os dous elementos representan o erotismo da muller (a muller solteira levaba o cabelo á vista, mentres que a casada tiña que recollelo):

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei m' eu delos
e de mi, louçana.

Fui eu, madre, lavar mhas garcetas
a la fonte e paguei m' eu delas
e de mi, louçana.

A la fonte e paguei m' eu deles;
aló achei, madr', o senhor deles
e de mi, louçana.

E, ante que m' eu d' ali partisse,
fui pagada do que m' ele disse
e de mi, louçana.
[Johan Soarez Coelho 79,25]

O *mar* e as *ondas* tamén se empregan con valores varios. Nalgunhas ocasións, as *ondas* simbolizan a separación do amigo, mais, ao mesmo tempo, ao viren de lonxe, son a única vía de conexión da moza namorada co seu amado. Noutros casos, representan a paixón amorosa:

Seiam' eu na ermida de San Simion
e cercaronmi as ondas que grandes son.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?

Estando na ermida ant' o altar,
cercaronmi as ondas grandes do mar.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?

E cercaronmi as ondas que grandes son;
non ei i barqueiro nen remador.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?

E cercaronmi as ondas do alto mar;
non ei i barqueiro nen sei remar.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?

Non ei i barqueiro nen remador:
morrerei eu, fremosa, no mar maior.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?

Non ei i barqueiro nen sei remar:
morrerei eu, fremosa, no alto mar.
Eu atendendo meu amigu'! E verra?
[Mendinho 98,1]

ii) Polo que se refire ás *flores*, cómpre advertir que, fronte á poesía occitana –que introducía un preámbulo que fixaba a composición nunhas determinadas coordenadas espaciais e temporais–, a presenza das flores como *signum* primaveral é case inexistente na lírica galego-por-

tuguesa, onde non se cultiva o tópico do exordio estacional nin a descrición do *locus amoenus*[21]. Sen dúbida, as flores máis coñecidas das *cantigas de amigo* son as *flores do verde pino* que o rei portugués Don Denis inseriu nunha das súas cantigas facéndoas intervir no diálogo para anunciar a chegada do amigo. Este elemento enriquécese con valores polivalentes noutras composicións, pois as *frores* poden simbolizar o amigo e o amor:

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,
aquel que mentiu do que pos conmigo?
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amado,
aquel que mentiu do que mh a jurado,
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amigo?
E eu bem vos digo que é viv' e sano.
Ai Deus, e u é?

Vós preguntades polo voss' amado?

As frores do meu amigo
briosas van no navio,
e van se as frores
d'aqui ben con meus amores
idas son as frores

As frores do meu amado
briosas van ẽno barco.
e van se as frores
daqui ben con meus amores
idas son as frores

Briosas van no navio
pera chegar ao ferido,
e van se as frores
daqui ben con meus amores
idas son as frores

Briosas van ẽno barco
pera chegar ao fossado,
e van se as frores

[21] Este modelo literario de descrición paisaxística, inicialmente vinculado á poesía bucólica, caracterízase pola presenza de elementos como a fonte (ou o río), o prado e a árbore (ou as árbores), aos que se lles pode sumar o canto das aves, as flores e o sopro da brisa. Esta ambientación invita á tranquilidade, ao descanso e, por suposto, ao amor. Na lírica trobadoresca de ascendencia galorrománica, o *locus amoenus* forma parte do exordio, especialmente ligado ao *argumentum a tempore*, no que se produce a mención da chegada da primavera como a estación que convida ao amor e ao canto poético, coa utilización por parte dos provenzais dun repertorio moi limitado de elementos. Na lírica galego-portuguesa, a práctica inexistencia do tópico do exordio primaveral fai que a descrición do *locus amoenus* non apareza, aínda que algún dos elementos naturais que conformaban este *topos* poden introducirse nas *cantigas de amigo* como marca da acción do discurso poético ou con valor simbólico.

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?
[Don Denis 25, 2]

daqui ben con meus amores
idas son as frores

Pera chegar ao ferido
servir mi, corpo velido,
e van se as frores
daqui ben con meus amores
idas son as frores

Pera chegar ao fossado
servir mi, corpo loado,
e van se as frores
daqui ben con meus amores
idas son as frores
[Pai Gomez Charinho
114,4]

c) A muller:

A *cantiga de amigo* amosa unha maior variedade e complexidade cá de *amor* no que se refire á caracterización feminina, presentando dende a rapaciña invadida dunha enorme alegría de vivir polo seu amor correspondido á moza chea de despeito polas contrariedades propias da paixón, e pasando pola dama enérxica, dominante, superior, que se presenta como unha auténtica *senhor*. A figura da muller adquire, pois, unha dimensión máis complexa que a afasta parcialmente da ofrecida pola concepción cortés.

Como se comentou, na tradición lírica galego-portuguesa o retrato da muller resulta moi simple ou case inexistente, pois apenas se atopan descricións femininas e se suprimen as referencias ao aspecto físico da amada. Con todo, na *cantiga de amigo* introdúcese unha serie de motivos que supoñen unha innovación con respecto á *cantiga de amor*. Neste sentido cómpre salientar a percepción e gabanza que a namorada fai da propia fermosura, de tal xeito que a muller é sempre *fremosa* e *de bon parecer* ou *de mui bon prez*, se ben poden incluírse novos cualificativos como *louçãõa, velida, delgada, bem talhada* (integrados con frecuencia en expresións do tipo *corpo velido, corpo delgado*, etc.). Consciente da súa beleza, a propia protagonista declara moitas veces o seu

orgullo a través dun "autoeloxio" en textos que ofrecen unha variante minoritaria da *descriptio puellae*[22].

Quer'eu, amigas, o mundo loar
por quanto ben mi Nostro Senhor fez:
fez-me fremosa e de mui bon prez;
ar faz-mi meu amigo muit'amar.
Aqueste mundo x'est'a melhor ren,
das que Deus fez, a quen El i faz ben.

O Paraiso bõo x'é, de pran,
ca o fez Deus, e non digu'eu de non;
mai-los amigos que no mundo son
amigos, muito ambos lezer an.
Aqueste mundo x'est'a melhor ren,
das que Deus fez, a quen El i faz ben.

Querria-m'eu o Parais'aver,
des que morrese, ben come quen quer;
mais, poi-la dona seu amig'oer
se con el pode no mundo viver,
aqueste mundo x'est'a melhor ren,
das que Deus fez, a quen El i faz ben.

E quen aquesto non tever por ben,
ja nunca lhi Deus dé en ele ren!
[Johan Garcia de Guilhade 70,44]

[22] É o tópico retórico empregado na tradición literaria para a descrición da figura feminina. Este retrato debía conter certos atributos fundamentais do corpo (*descriptio superficialis*) e do espírito (*descriptio intrinseca*). As artes poéticas medievais establecían unhas leis moi estrictas para a descrición física da muller, que tiña que seguir unha orde descendente: inicialmente, o retrato céntrase na cara, despois no corpo e, por último, no vestido. En cada unha destas partes cada elemento ten un lugar predeterminado, de tal xeito que a descrición do aspecto externo se examina seguindo unha orde moi pautada: o cabelo, a fronte, as cellas, os ollos, as meixelas e a súa cor, o nariz, a boca, os dentes e o queixelo; a continuación pásase ao corpo facendo referencia ao pescozo, a caluga, os ombreiros, os brazos, as mans, o peito, a cintura, o ventre, as pernas e os pés. Na lírica galego-portuguesa o retrato feminino resulta moi simple ou case inexistente, pois apenas se atopan descricións físicas da amada, dado o predominio do elemento abstracto nesta tradición.

Outras veces, a amiga laméntase da súa beleza, ben porque se converte en *coita* para o amigo, ben porque sen el carece de valor.

4.3. Variantes temáticas dos xéneros amorosos

Dentro dos xéneros amorosos canónicos da lírica galego-portuguesa é posible recoñecer algunhas modalidades discursivas que evidencian, no interior deste conxunto textual, unha variedade e riqueza que veñen determinadas polo desenvolvemento de certos elementos conceptuais, e que permiten o aproveitamento de recursos e o emprego da ironía e da parodia para provocar novos efectos sen abandonar un molde ben establecido.

4.3.1. Pastorela

Xénero trobadoresco de procedencia occitana que ten como argumento principal o encontro entre un cabaleiro e unha muller (nomeada tradicionalmente como *pastor*), normalmente nun *locus amoenus*, cun diálogo no que o cabaleiro require de amores á moza, obtendo, segundo o caso, unha resposta afirmativa ou negativa. Polo que se refire á tradición galego-portuguesa, non existe acordo entre os estudosos á hora de incluír estas composicións no xénero "de amor" ou no "de amigo", complicándose o asunto pola dispar ubicación dos textos en cuestión nunha ou outra sección dos cancioneiros: a favor da súa consideración como *cantigas de amor* están o seu carácter narrativo e a perspectiva e a voz masculinas, mentres que a importancia que nelas posúe a voz feminina (mais nunca narrativa) podería apoiar a súa adscrición ao xénero das *cantigas de amigo*. En efecto, dos nove textos transmitidos polos cancioneiros que son susceptibles de integrarse nesta tipoloxía, tan só tres obedecen ás normas convencionais do xénero (116,29; 25,135 e 63,58). As seis cantigas restantes presentan importantes problemas de clasificación, xa que posúen un alto grao de hibridación que as afasta do modelo occitano e lles confire características específicas no ámbito galego-portugués:

> Quand' eu hun dia fuy en Compostela
> en romaria, vi hunha pastor

que, poys fuy nado, nunca vi tan bela,
nen vi outra que falasse milhor,
e demandey-lhe logo seu amor
e fiz por ela esta pastorela.

Dixi-lh' eu logo: "Fremosa poncela,
queredes vós min por entendedor,
que vos darey boas toucas d' Estela,
e boas cintas de Rrocamador,
e d' outras doas a vosso sabor,
e ffremoso pano pera gonela?"

E ela disse: "Eu non vos queria
por entendedor, ca nunca vos vi
se non agora, nen vus filharia
doas que sey que non som pera min,
pero cuyd' eu, sse as filhass' assy,
que tal á no mundo a que pesaria.

E, se vẽess' outra, que lhi diria,
sse me dizesse ca per vós perdi
meu amigu' e doas que me tragia?
Eu non sey rem que lhi dissess' aly;
se non foss' esto de que me tem' i,
non vos dig' ora que o non faria".

Dix' eu: "Pastor ssodes bem rrazõada,
e pero creede, se vos non pesar,
que non est' oj' outra no mundo nada,
se vós non sodes, que eu sábia amar,
e por aquesto vos venho rrogar
que eu seja voss' ome esta vegada".

E diss' ela, come bem ensinada:
"Por entendedor vos quero filhar
e, poys for a rromaria acabada,
aqui, d' u sõo natural, do Sar,
cuydo-m' eu, se me queredes levar,
ir-m' ei vosqu' e fico vossa pagada".

[Pedr' Amigo de Sevilha 116,29]

4.3.2. Escondit

Modalidade de orixe occitano caracterizada por presentarse, segundo o modelo xurídico, como unha defensa das falsas acusacións realizadas polos maldicentes (*lauzengiers*), que pretenden malmeter entre os amantes corteses. A composición occitana que mellor responde a esta definición é a peza *Ieu m'escondic, domna, qe mal no mier*, de Bertran de Born, na que o namorado se defende dos ataques dos *lauzengiers*. Na tradición galega obsérvanse trazos característicos desta modalidade tanto no xénero de *amor* coma de *amigo*: no primeiro caso, o *eu* lírico masculino procura defenderse das falsas acusacións dos *miscradores* ante a súa dama; na *cantiga de amigo* será a muller quen se defenda das malas linguas que a poñen a mal co seu namorado:

Quen vus foy dizer, mia sennor,
que eu desejava mais al
ca vus, mentiu vos, se non mal
me venna de vos e de Deus!
e se non, nunca estes meus
ollos vejan niun prazer
de quant' al desejan veer!

E veja eu de vos, señor,
e de quant' al amo, pesar
se nunca no vosso logar
tive ren no meu coraçon;
atanto Deus non me perdon
nen me dê nunca de vos ben
que desej' eu mais d' outra ren!

E per bõa fe, mia señor,
amei vus muito mais ca mi,
e se o non fezesse assi,
de dur verria 'qui mentir
a vos, nen m' iria partir
d' u eu amasse outra moller
mais ca vos; mais pois que Deus quer

que eu a vos queira mellor,

Dizen, amigo, que outra senhor
queredes vós, sen meu grado, filhar,
por mi fazerdes con ela pesar;
mais, a la fe, non ei end' eu pavor,
ca ja todas saben que sodes meu
e nen ũa non vos querra por seu.

E fariades-mi vós de coraçon
este pesar, mais non sei oj' eu quen
me vos filhass', e ja vos non val ren,
ai meu amigo, vedes por que non:
ca ja todas saben que sodes meu
e nen ũa non vos querra por seu.

E quen vos a vós esto conselhou
mui ben sei eu ca vos conselhou mal,
e con tod' esso, ja vos ren non val,
ai meu amigo, ¡tardi vos nembrou!,
ca ja todas saben que sodes meu
e nen ũa non vos querra por seu.

¡Cofonda Deus a que filhar o meu
amigu', e min, se eu filhar o seu!

[Johan Airas, burgués de Santiago 63,21]

valla m' El contra vos, sennor,
ca muito me per é mester!

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,14]

4.3.3. Mala cansó

Modalidade temática da *cantiga de amor*, tamén de ascendencia ultrapirenaica, na que *eu* lírico masculino ataca duramente á dama polo desdén que lle produce ou ben culpa a Deus ou o Amor da súa desventura amorosa. Na lírica galego-portuguesas, estas composicións poden chegar a adquirir o carácter de verdadeiros escarnios:

Senhor, que mal vos nembrades
de quanto mal por vós levei
e levo, bem o creades
que par Deus ja poder nom ei
de tam grave coita sofrer;
mais Deus vos leixe part' aver
da mui gram coita que mi dades.

E se Deus quer que ajades
parte da mha coita, bem sei,
pero m'ora desamades
logu' entom amado serei
de vós, e podedes saber
qual coita é de padecer
aquesta de que matades.

E senhor, certa sejades
que des entom nom temerei
coita que mi dar possades,
e tod' o meu sem cobrarei
que mi vós fazedes perder;
e vós cobrades conhocer
tanto que m'algum bem façades.

[Don Denis 25,124]

4.3.4. Comjat e chanson de change

Nunha serie de cantigas, o namorado, desesperado polo rexeitamento e indiferenza da dama, non atopa outra solución que abandonala. Esta actitude, recollida normalmente na última estrofa ou na *tornada*, dá orixe a unha modalide discursiva que recibe o nome de *comjat* (na lírica occitana) ou *congé* (na lírica francesa) –é dicir, "despedida"–, e que pode relacionarse coa *mala cansó*. Na lírica galego-portuguesa, o motivo pode ir acompañado doutro elemento adicional e "anticortés", o cambio de *senhor*, que vén xustificado polo comportamento extremadamente negativo da dama e que dá lugar a composicións coñecidas como *chanson de change*. Na tradición peninsular, estes motivos son máis propios da *cantiga de amor*, aínda que tamén aparecen algunhas referencias ao cambio de namorada nas *cantigas de amigo*:

Con vossa graça, mia senhor
fremosa, ca me quer' eu ir,
e venho-me vos espedir,
porque mi fostes traedor,
ca, avendo-mi vós desamor,
u vos amei sempr' a servir
des que vos vi, e des enton,
m' ouvestes mal no coraçon.

Pero, de vós, é a min peor,
porque vos vej' assi falir,
que eu ben poderei guarir
oi-mais sen vós, ca mui milhor
dona ca vós ei por senhor
e que non sabe assi mentir,
que fara adur tal traiçon
sobre seu ome, sen razon.

E veeredes qual amor
vos eu fazia, pois partir
me vin de vós; e descobrir-
vos-ei d' un voss' entendedor
vilão, de que vós sabor
avedes e a que pedir

foste-la cinta; por én non
vos amarei nulha sazon.
[Fernan Paez de Talamancos (Tamalancos) 46,1]

4.3.5. Cantiga de romaría

Modalidade propia da lírica galego-portuguesa, concretamente da *cantiga de amigo*, na que se fai referencia á intención de ir en romaría ou peregrinación a diversas ermidas e santuarios relixiosos –especificados a través do nome do santo ou da súa localización–. Nestas cantigas recréanse varios motivos tradicionais, que poden aparecer combinados ou por separado, entre os que destacan a relación das actividades que se levan a cabo durante a romaría (o rezo e o baile), a existencia dalgún tipo de impedimento para a reunión co amado ou as diversas expresións do estado anímico da moza (ledicia por ver o amigo ou, ao revés, tristeza por non poder velo). Na maioría dos casos, a peregrinación ao santuario constitúe un pretexto circunstancial para a reunión social ou o encontro dos namorados. De feito, o recoñecemento de que este é o verdadeiro motivo da romaría supón un tópico recorrente deste tipo de composicións. Por esta razón, o sentimento de ledicia é frecuente nestas cantigas, pois a cita co amigo causará, en caso de que se produza, unha inmensa alegría a ambos. No *corpus* profano galego-portugués consérvanse arredor de 30 cantigas adscritas a esta categoría, aínda que o repertorio non é definitivo. Os seus máximos cultivadores foron os xograres Johan de Cangas, Johan de Requeixo e Johan Servando:

Por fazer romaria, pug' en meu coraçon,
a Santiag', un dia, por fazer oraçon
e por veer meu amigo logu'i.

E sse fezer tenpo, e mha madre non for,
querrey andar mui leda, e parecer melhor,
e por veer meu amigo logu'i.

Quer' eu ora mui cedo provar se poderey
hir queymar mhas candeas, con gran coita que ey,
e por veer meu amigo logu'i.
[Airas Carpancho, 11,10]

4.3.6. Mariñas e barcarolas

Modalidade que constitúe, como a *cantiga de romaría*, unha variante específica da lírica galego-portuguesa. Caracterízase por presentar unha temática centrada no mar ou, por extensión, no río, que actúa como variante. Na liña temática do "amor desgraciado", o mar ocasionaba a separación da parella e tamén podía servir de medio de reencontro, ao mesmo tempo que funcionaba como símbolo de fecundidade. Aquelas pezas que tamén están ambientadas no mar e que inclúen a imaxe do barco, que trae ou leva o amigo, son coñecidas como *barcarolas*. Un total de 19 composicións galego-portuguesas inclúe os elementos propios da *mariña* ou *barcarola*, e 16 delas pertencen ao xénero de *amigo*:

Per ribeyra do rio
vi remar o navio,
e sabor ey da ribeyra.

Per ribeyra do alto
vi remar o barco,
e sabor ey da ribeyra.

Vi remar o navio:
i vay o meu amigo,
e sabor ey da ribeyra.

Vi remar o barco:
i vay o meu amado,
e sabor ey da ribeyra.

I vay o meu amigo,
quer-me levar consigo,
e sabor ey da ribeyra.

I vay o meu amado,
quer-me levar de grado,
e sabor ey da ribeyra.
[Johan Zorro 83,10]

4.3.7 Alba ou alborada

Modalidade da *cantiga de amigo* que se relaciona coa *alba*, xénero galorrománico ao que pertence un grupo de textos que narraban a despedida dos amantes ao amencer, despois de teren pasado a noite xuntos, e que desenvolven a acción nunha parte do día evocada en ocasións precisamente co termo *alba* que, como marca distintiva, se inclúe en posicións estratéxicas do texto lírico (particularmente a modo de *mot-refranh*). As pezas galego-portuguesas que poderían ser adscritas a esta categoría carecen dalgunhas das características esenciais do seu referente poético occitano, como a queixa da muller ante a separación do seu amado coa chegada do novo día, o encontro nocturno da parella, ou a imprescindible figura do *gaita* que avisa os amantes da inminencia dun mencer que os obrigará a distanciarse.

Na lírica galego-portuguesa hai un único texto que se aproxima, nas primeiras estrofas, ao xénero galorrománico: a cantiga *Levad', amigo, que dormides as manhãas frias*, de Nuno Fernandez Torneol (106,11). Non obstante, os estudosos relacionan tamén coas *albas* outras composicións galego-portuguesas (85,18; 85,7; 85,5; 25,31; 134,5, e 25,43), ao aparecer nelas a palabra *alva* como *mot clé* ou ao relacionarse con certas composicións castelás que se caracterizan por presentaren o encontro dos namorados ao amencer (as denominadas *alboradas*).

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

Levantou-s' a louçana,
levantou-s' alva,
e vai lavar delgadas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar camisas,
levantou-s' alva;
o vento lh' as desvia

e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delgadas,
levantou-s' alva;
o vento lh' as levava
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lh' as desvia,
levantou-s' alva;
meteu-s' alva em ira
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lh' as levava,
levantou-s' alva;
meteu-s'alva em sanha,
e-no alto.
Vai-las lavar alva.
[Don Denis, 25,43]

4.3.8. Bailada

Modalidade propia da *cantiga de amigo* galego-portuguesa á que pertence unha serie de composicións caracterizadas por incluír unha mención explícita ao baile (14,4; 14,5; 83,1; 91,3; 136,4; 157,28; 157,35). O termo que designa esta variedade temática da *cantiga de amigo*, *bailada*, non se emprega, neste caso, no seu sentido orixinario (é dicir, como canción que acompaña o baile, aínda que tamén podería selo), senón que fai referencia a aquelas cantigas que aluden a esa actividade festiva:

"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 vos ũa ren:
de viver el pouco muito vos pagades,
pois me vós mandades que baile ant' el ben".

"Rogo-vos, ai filla, por Deus, que bailedes
ant' o voss' amigo, que ben parecedes".
"Bailarei eu, madre, pois mi·o vós dicedes,
mais pero entendo de vós ũa ren:
de viver el pouco gran sabor avedes,
pois me vós mandades que baile ant' el ben".

"Por Deus, ai mia filla, fazed' a bailada
ant' o voss' amigo, de so a milgranada".
"Bailarei eu, madre, d'aquesta vegada,
mais pero entendo de vós ũa ren:
de viver el pouco sodes mui pagada,
pois me vós mandades que baile ant' el ben".

"Bailade oj', ai filla, por Sancta Maria,
ant' o voss' amigo, que vos ben queria".
"Bailarei eu, madre, por vós todavia,
mais pero entendo de vós ũa ren:
en viver el pouco tomades perfia,
pois que me mandades que baile ant' el ben".
[Airas Nunez 14,4]

4.3.9. Cantiga de malmaridada e cantiga de malmonxada

A *cantiga de malmaridada* é unha cantiga de temática amorosa de ascendencia galorromance caracterizada por reflectir a imaxe dunha muller que, casada contra a súa vontade, se queixa da súa penosa situación e suspira polo seu amante e, en consecuencia, por permitir reconstruír o triángulo amoroso que está na base do amor cortés (no que a dama cantada era sempre casada). Na lírica galego-portuguesa só se conserva unha cantiga deste tipo, composta polo rei portugués Don Denis e adscrita ao xénero da *cantiga de amigo* ao presentarse como monólogo da muller dirixido ao seu *amigo* para comentarlle a este o seu temor polo seu marido (ao que se refire como *hirado*, *mal bravo* e *sanhudo*):

Quisera vosco falar de grado,
ay meu amigu' e meu namorado!

mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gram medo do hirado.
Hirad' aja Deus quem me lhi foy dar!

En cuydadus de mil guysas travo,
per vos dizer o con que m' agravo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey muy gram medo do mal bravo.
Mal brav' aja Deus quem me lhi foy dar!

Gran pesar ey, amigo, sofrudo,
per vus dizer meu mal ascondudo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gram medo do sanhudo.
Sanhud' aja Deus quem me lhi foy dar!

Senhor do meu coraçon, cativo
sodes en eu viver con que vivo;
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,
ca ey mui gram medo do esquivo.
Esquiv' aja Deus quem me lhi foy dar!
[Don Denis 25,102]

Pola súa parte, a *cantiga de malmonxada* é unha variante do tema da malmaridada, caracterizada por presentar unha rapaza que, feita monxa pola forza, se laia pola súa situación. No conxunto da produción lírica galego-portuguesa, só hai unha peza (*Preguntei ũa dona en como vos direi* (140,4), de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos) que desenvolve o motivo referido e que, en sentido estrito, hai que adscribir ás *cantigas de amor*, ao presentarse como un diálogo que inicia unha voz poética masculina que se dirixe a unha *senhor* que "filhou orden":

Preguntei ũa dona en como vos direi:
"Senhor, filhastes orden?". E ja por én chorei.
Ela enton me disse: "Eu non vos negarei
de com' eu filhei orden, assi Deus me perdon;
fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?
Trager-lhi eu os panos, mais non o coraçon".

Dix' eu: "Senhor fremosa, morrerei con pesar,
pois vós filhastes orden e vos an de gardar".
Ela enton me disse: "Quero-vos én mostrar
como serei guardada, se non, venha-me mal;
esto, por que chorades, ben devedes cuidar:
Tragerei eu os panos, mais no coraçon al".

E dix' eu: "Senhor minha, tan gran pesar ei én,
porque filhastes orden, que morrerei por én".
E diss' inda logo: "Assi me venha ben,
como serei guardada dizer-vo-lo quer' eu:
se eu trouxer os panos, non dedes por én ren,
ca terrei o contrario eno coraçon meu".

[Rodrigu' Eanes de Vasconcelos 140,4]

4.3.10. Cantiga de tear

Tipoloxía lírica na que se recrea a escena dunha muller tecendo. Deriva da chamada *chanson de toile*, xénero lírico-narrativo francés que se caracteriza por ser unha peza curta na que se relataba unha historia amorosa –infeliz, polo xeral–, mentres a protagonista realiza labores asociados á figura da muller na época (coser, tecer, incluso ler), cun estilo sinxelo e sen adornos retóricos. Na lírica galego-portuguesa só unha cantiga cun alto grao de hibridez, *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (29,1), do trobador portugués Estevan Coelho, se compón a partir do motivo comentado:

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d'amigo.

Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
sa voz manselinha fremoso cantando
cantigas d'amigo.

—Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes
amor mui coitado que tan ben dizedes
cantigas d'amigo.

Par Deus de Cruz, dona, sei eu que andades
d' amor mui coitada que tan ben cantades
cantigas d'amigo.

—Avuitor comestes, que adevinhades.
[Estevan Coelho 29,1]

4.4. Cantiga de escarnio e maldicir

A *cantiga de escarnio e maldicir*, que continúa a tradición do *sirventés* occitano[23], constitúe o terceiro gran xénero dos cancioneiros galego-portugueses. Este sector caracterízase por non presentar un criterio único de clasificación, xa que nel aparecen incluídas tanto as pezas de ton satírico e burlesco –sátiras morais, políticas, literarias, maledicencias persoais...– coma as que, por defecto, non presentan trazos claros da cantiga de *amor* ou *amigo*. Esta ambigüidade terminolóxica comportou, dunha banda, a inclusión dentro da *cantiga de escarnio* de "escarnios" e "maldicires", xéneros poéticos dotados de estrutura propia, e, por outra, a definición da tipoloxía por negación ao confluíren todas as composicións que non se clasifican dentro dos dous xéneros do rexistro amoroso.

As consideracións da *Arte de Trovar* (III, 5-6) e a existencia de rúbricas do tipo *esta cantiga é de mal dizer*, *fez estas cantigas d'escarnho e de maldizer* ou *esta é de mal dizer* permiten establecer unha distinción entre aquelas cantigas que critican de maneira aberta e clara, sen dobres sentidos (*cantiga de maldicir*) e aqueloutras que escarnecen de forma indirecta, mediante o uso da *aequivocatio* e do dobre sentido (*cantiga de escarnio*), sendo o máis habitual que o equívoco se consiga a través

[23] O substantivo *sirventés* designa unha forma poética da lírica trobadoresca cultivada nas cortes do Sur de Francia a partir do século XII. A súa etimoloxía fai referencia ao feito de que nas composicións deste xénero o trobador "se servía" da melodía e do esquema estrófico dunha composición previa. As preceptivas provenzais recollen os contidos transmitidos polas pezas deste xénero, entre os que destacan os seguintes: o sirventés moral, o político (no que se inclúe a variante de "canción de cruzada"), o literario (no que, ademais dos clásicos debates e polémicas están presentes aquelas composicións nas que un trobador lle indica a un xograr o repertorio literario que debe coñecer (*ensenhamens*)), e o persoal. Polo tanto, o *sirventés* presenta unha gran variedade de rexistros e situacións co obxectivo de provocar, na maioría dos casos, a risa, a comicidade, a burla e a ironía a través da inversión dos valores feudais e corteses.

dunha única palabra que ofrece unha dobre interpretación, unha literal e outra metafórica, e que o eufemismo mostre case sempre connotacións de tipo sexual. Mais a sutileza da diferenciación, xunto còa confusión xa presente nos cancioneiros e a tendencia habitual dos editores modernos a incluílas todas baixo un epígrafe común, aconsellan manter polo momento unha etiqueta globalizadora *–cantiga de escarnio–* e aplicala logo atendendo, sobre todo, aos aspectos temáticos: escarnio social, escarnio persoal, escarnio literario, etc.

Deste xeito, na *cantiga de escarnio* teñen cabida todas as clases sociais como obxecto de sátira e, nalgúns casos, nelas reflíctense as tensións e os conflitos existentes entre os trobadores, que xeralmente pertencían á nobreza, e os xograres, de baixa extracción social; mais en ocasións tamén a *cantiga de escarnio* pode ser unha parodia dos sistemas de referencias da *cantiga de amor*, como se observa, por exemplo, en *Donzela, quen quer entendería* (121,8), de Pero d'Armea, onde a expresión *branqu'e vermelha*, que adoita aplicarse ao rostro da dama na *cantiga de amor*, fai referencia neste contexto ao 'traseiro' do poeta:

Donzela, quen quer entenderia
que vós mui fremosa parescedes;
se assi é, como vós dizedes,
no mundo vosso par non avia;
a min, que i vosso par ouvesse,
quen a meu cuu concela posesse,
de parescer ben vencer vos ia.

Vós andades dizend' en concelho
que sobre todas parescedes ben,
e con tod' esto non vos vej' eu ren,
pero põedes branqu' en vermelho;
mais, sol que s' o meu cuu de si pague
e poser un pouco d' alvaiade,
reveer-s' á con vosco no espelho.

Donzela, vós sodes ben talhada,
se no talho erro non prendedes
ou en essa saia que vós tragedes;
e, pero sodes ben colorada,

quen ao meu cuu posesse orelhas
e lhi ben fingesse as sobrancelhas,
de parescer non vos devera nada.
[Pero d'Armea 121,8]

Os textos que pertencen a este xénero conteñen unha enorme riqueza de termos relativos ao corpo humano, ao vestiario, á paisaxe (esencialmente urbana), ilustrada por unha adxectivación moi variada e unha riqueza léxica que contrastan co reducido repertorio que contiñan os xéneros amorosos. Nótese ademais que as expresións empregadas son, moitas veces, claramente obscenas e escatolóxicas:

Don Domingo Caorinha
non á proe
de sobir ena Marinha
Caadoe;
quand' ela jaze, sobinha,
mal a roe
a grossa pixa misquinha,
que lhi no seu cono moe.
Por aquesto, Don Domingo,
non digades que m'enfingo
de trobar:
eu doutra cinta me cingo
e doutra Martin Colhar.

Don Domingo, a Deus loado,
daqui atró en Toledo
non á clérigo prelado
que non tenha o degredo
...
e vós, Marinha, co dedo
avede lo con' usado,
que non pode teer medo.
Por aquesto, Don Domingo
non digades que m'enfingo
de trobar:
eu doutra cinta me cingo
e doutra Martin Colhar.

Esta ama cuj' é Joham Coelho,
per bõas manhas que soub' aprender,
cada hu for achará bon conselho,
que sabe ben fiar e bem tecer,
e talha mui ben bragas e camisa
e nunca vistes molher de sa guysa
que mays limpha vida sabha fazer.

Ant' é oje das molheres preçadas
que nos sabemos en nosso logar,
ca lava ben e faz boas quejadas
e sabe ben moer e amassar
e sabe muyto de bõa leiteyra.
Esto non digu' eu por ben que lhi queira,
mays porque est assy, a meu cuydar.

E sseu marido de crastar verrões
non lh' achan par de Burgos a Carrhon,
nen a ela de capar galiões
fremosament', assi Deus mi pardon!
Tod' esto faz, e cata ben argueyro
e escanta ben per olh' e per calheyro
e ssabe muyta bõa escantaçon.

Non acharedes en toda Castela,
graças a Deus, de que mh-agora praz,
melhor ventrulho nen melhor morcela

Don Domingo, non podedes
...
que con a pissa tragedes
...
mais como moa fodedes
...
e sobides e decedes,
quebrand' i vossos colhões
Por aquesto, Don Domingo,
non digades que m'enfingo
de trobar:
eu doutra cinta me cingo
e doutra Martin Colhar.

Don Domingo, vossa vida
é con pea,
pois Marinha jaz transsida
e sen cea,
per que vos aa sobida
cansou essa cordovea:
ficou-vo-la pissa espida
que já xe vos non enfrea.
Por aquesto, Don Domingo,
non digades que m'enfingo
de trobar:
eu doutra cinta me cingo
e doutra Martin Colhar.
[Johan Servando 77,10]

do que a ama com ssa mão faz.
E al faz ben, como diz seu marido:
faz bon souriç' e lava ben transsido,
e deyta ben galinha choca assaz!
[Fernan Garcia Esgaravunha 43,4]

Consérvanse 494 cantigas deste xénero (é dicir, preto dun 30% do total do *corpus*) cunha cronoloxía que se concentra na segunda metade do século XIII e ten como centros poéticos a corte castelá de Alfonso X e a portuguesa do seu neto Don Denis. A partir de 1285 serán os trobadores portugueses os que se interesen de forma particular polo xénero de *escarnio* ata mediados do século XIV, data comunmente establecida como o final do lirismo galego-portugués (á que remontaría a compilación representada polo famoso *Livro das Cantigas*).

4.4.1. Modalidades temáticas

A temática tratada nas cantigas satíricas é bastante máis variada cá dos outros dous xéneros galego-portugueses, de xeito que poden distinguirse cinco grandes bloques que comprenden a sátira de carácter persoal, social, literaria, política e moral.

4.4.1.1. Escarnio persoal

Esta modalidade foi a máis cultivada polos trobadores galego-portugueses, xa que é a que conta con máis composicións (case 70). Nela exprésase unha burla dirixida a unha persoa concreta, xeralmente pertencente ao círculo nobre e cortesán (tanto mulleres –abadesas e soldadeiras[24]– coma homes), que sofre os ataques do poeta por diversos motivos: defectos físicos, abuso de poder, cobiza, luxuria (de cregos e abadesas), homosexualidade, vicios sexuais e vellez de soldadeiras. Entre os cultivadores máis destacados están os trobadores galegos Afons' Eanes do Coton e Airas Perez Vuitoron, o portugués Estevan da Guarda ou o rei Alfonso X o Sabio:

Achei Sancha Anes encavalgada,
e dix' eu por ela cousa guisada,
ca nunca vi dona peior talhada,
e quige jurar que era mostea;
vi-a cavalgar per ũa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,
e non ia milhor un cavaleiro.
Santiguei-m' e disse: – Gran foi o palheiro
onde carregaron tan gran mostea;

Estavan oje duas soldadeiras
dizendo ben, a gran pressa, de si;
e viu a ũa delas as olheiras
de sa companheira, e diss' assi:
—Que enrugadas olheiras tẽedes!
E diss' a outra: Vós com' as veedes
desses cabelos sobr' essas trincheiras?

...
...
...

[24] *Soldadeira* é un termo empregado nun grupo de *cantigas de escarnio* galego-portuguesas para designar as mulleres que acompañaban o xograr ou o trobador na execución das pezas a través do canto, da danza ou do acompañamento instrumental, percibindo algún tipo de salario a cambio da súa actividade. Non obstante, segundo se desprende das mesmas composicións, o substantivo aparece en moitos casos como sinónimo de "meretriz". A ambigüidade do termo parece dar conta da degradación das calidades artísticas que este tipo de mulleres desenvolvían, complementada pola maior atracción exercida polo seu corpo, xa que é precisamente a faceta física e sexual da soldadeira a que trobadores e xograres deixaron impresa nas súas composicións. Neste sentido, a soldadeira que maior celebridade alcanzou, grazas ao número de cantigas que lle foron dedicadas por trobadores e xograres, foi Maria Peres Balteira.

vi-a cavalgar per ũa aldeia
e quige jurar que era mostea.

Vi-a cavalgar indo pela rua,
mui ben vistida en cima da mua;
e dix' eu: – Ai, velha fududancua,
que me semelhades ora mostea!
vi-a cavalgar per ũa aldeia
e quige jurar que era mostea.

[Alfonso X o Sabio 18,1]

en esse vosso rostro. E des i
diss' el' outra vez: —Já vós dult' avedes;
mais tomad' aquest' espelh' e veeredes
tôdalas vossas sobrancelhas veiras.

E ambas elas eran companheiras,
e diss' a ũa en jogo outrossi:
Pero nós ambas somos muit' arteiras,
milhor conhosqu' eu vós que vós a min.
E diss' a outra: —Vós, que conhocedes
a min tan ben, por que non entendedes
como son covas essas caaveiras?

E, depois tomaron senhas masseiras
e banharon-se e loavan-s' a si;
e quis Deus que, nas palavras primeiras
que ouveron, que chegass' eu ali;
e diss' a ũa: —Mole ventr' avedes;
e diss' a outr': —E vós mal ascondedes
as tetas, que semelhan cevadeiras.

[Johan Baveca 64,11]

4.4.1.2. Escarnio social

A diferenza das cantigas de *escarnio persoal* –que adoitan facer burla dos defectos dunha persoa en concreto–, esta modalidade atende a aqueles vicios ou accións reprobables dun grupo social concreto ou da sociedade en xeral. A variedade de clases e estamentos que foi obxecto de crítica nos cancioneiros é extensísima. Os aspectos que se reflicten con máis frecuencia nestas composicións son o comportamento sexual do clero, os abusos da nobreza, a covardía e falsidade dos cabaleiros ou as diversas supersticións da época. Consérvanse arredor de 13 cantigas desta categoría, das que destacan especialmente as compostas polo xograr galego Pero da Ponte, o trobador galego Johan Airas e o portugués Johan Garcia de Guilhade:

Os que dizen que veen ben e mal
nas aves, e d' agoirar preço an,
queren corvo seestro quando van

alhur entrar, e digo-lhis eu al:
que Iesu-Cristo non me perdon,
se ant' eu non queria un capon
que ũu grande corvo carnaçal.

E o que diz que é mui sabedor
d' agoir' e d' aves, quand' algur quer ir,
quer corvo seestro sempr' ao partir,
e poren digu' eu a Nostro Senhor
que Ele me dé, cada u chegar,
capon cevado pera meu jantar,
e dé o corvo ao agoirador.

Ca eu sei ben as aves conhocer,
e con patela gorda máis me praz
que con bulhafre, voutre nen viaraz,
que me non pode ben nen mal fazer;
e o agoirador torpe que diz
que máis val o corvo que a perdiz,
nunca o Deus leixe melhor escolher.

[Johan Airas, burgués de Santiago 63,50]

4.4.1.3. Escarnio literario

Constitúen este tipo de *cantigas de escarnio* aquelas pezas nas que o *eu* lírico realiza unha burla ou ataque dirixido a outro compositor –trobador ou xograr–, en relación á súa actividade literaria, artística ou musical. Na maior parte dos casos, a cantiga de *escarnio literario* especifica desde o primeiro verso a vítima das burlas, sinalando o atacado co nome (e en moitos casos co apelido). O tema máis recorrente das cantigas deste grupo é, en efecto, o da acusación de incompetencia profesional –e por derivación, a ousadía, a mediocridade e o intrusismo– entre trobadores e xograres, e a consecuente disputa arredor do *ben trobar*. En xeral, as cantigas conservadas –arredor de 40– reflicten a tensión e rivalidade que existía entre eses dous axentes, ben diferenciados, da actividade lírica, que pugnan por demostrar a súa supremacía artística. Aínda que contamos con algunhas pezas nas que un xograr ataca a un trobador utilizando a modalidade da *tensón* (como no caso de *Johan Vaasquez, moiro por saber* (88,7), do xograr Lourenço) ou a outro

xograr (como en *Pedr' Amigo duas sobervhas faz* (88,11), do mesmo autor), as críticas máis frecuentes prodúcense de trobador a trobador e, sobre todo, de trobador a xograr, grupo no que despuntan, sen dúbida, as composicións contra Lourenço e as do portugués Martin Soarez dirixidas ao xograr Lopo:

Cavaleiro, con vossos cantares
mal avilastes os trobadores;
e, pois assi per vós son vençudos,
busquen per al servir sas senhores;
ca vos vej' eu mais das gentes gaar
de vosso bando, por vosso trobar,
ca non eles, que son trobadores.

—Lourenço jograr, ás mui gran sabor
de citolares, ar queres cantar;
des i ar filhas-te log' a trobar
e teest' ora ja por trobador.
E por tod' esto ũa ren ti direi:
Deus mi confonda, se oj' eu i sei
destes mesteres qual fazes melhor.

Os aldeiãos e os concelhos
tôdolos avedes por pagados;
tamben se chaman por vossos quites,
como se fossen vossos comprados,
por estes cantares que fazedes d' amor,
en que lhis achan os filhos sabor
e os mancebos, que teen soldados.

—Johan Garcia, soo sabedor
de meus mesteres sempr' adeantar,
e vós andades por mi os desloar;
pero non sodes tan desloador
que con verdade possades dizer
que meus mesteres non sei ben fazer;
mais vós non sodes i conhocedor.

Ben quisto sodes dos alfaiates,
dos peliteiros e dos reedores;
do vosso bando son os trompeiros
e os jograres dos atambores,
por que lhis cabe nas trombas vosso son;
pera atambores ar dizen que non
achan no mund' outros sõos melhores.

—Lourenço, vejo-t' agora queixar
pola verdade que quero dizer;
metes-me ja por de mal conhocer,
mais én non quero tigo pelejar
e teus mesteres conhocer-t' os ei,
e dos mesteres verdade direi:
"ess' é que foi con os lobos arar".

Os trobadores e as molheres
de vossos cantares son nojados,
as ũas por que eu pouco daria,
pois mi dos outros fossen loados;
ca eles non saben que xi en fazer:
queren bon son e bõo de dizer
e os cantares fremosos e rimados.

—Johan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger,
e leixade mi, que sei ben fazer
estes mesteres que fui começar,
ca no vosso trobar sei-m' eu com' é:
i á de correger, per bõa fe,
máis que nos meus, en que m' ides travar.

E tod' aquesto é mao de fazer

—Ves, Lourenço, ora m' assanharei,

a quen os sol fazer desiguados.
[Martin Soarez 97,3]

pois m'ali entenças, e tod'o farei
o citolon na cabeza quebrar.

—Johan Garcia, se Deus mi pardon,
mui gran verdade digu' eu na tençon,
e vós fazed' o que vos semelhar.
[Johan Garcia de Guilhade 70,28;
Lourenço, jogral 88,8]

4.4.1.3.1. Escarnio de amor e de amigo

En ocasións tómanse como punto de partida para o escarnio as convencións literarias corteses e os lugares comúns das cantigas que pertencían ao rexistro amoroso. O resultado é unha modalidade discursiva que se coñece como *escarnio de amor*, que é, pois, froito dun cruce xenérico ao tratarse dunha composición híbrida que toma elementos tanto da *cantiga de amor* –sobre todo, no vocabulario– coma das de *escarnio* –en particular, na intención satírica–; de feito, algunhas destas cantigas foron copiadas nos cancioneiros no sector de *escarnio*, pero outras aparecen na sección das de *amor*, e, en ocasións, as rúbricas explicativas que as acompañan revelan o seu carácter satírico. Este tipo de pezas presenta, en fin, unha marcada intencionalidade paródica na utilización de regras da lírica amorosa e da doutrina da *fin'amor* como o segredo de amor, a *coita* e as súas manifestacións, a *descriptio puellae* e outros elementos:

Ũa donzela coitado
d' amor por si me faz andar;
e en sas feituras falar
quero eu, come namorado:
rostr' agudo come foron,
barva no queix' e no granhon,
o ventre grand' e inchado.

Sobrancelhas mesturadas,
grandes e mui cabeludas,
sobre-los olhos merjudas;
e as tetas pendoradas
e mui grandes, per boa fé;

á un palm' e meio no pé
e no cós três polegadas.

A testa ten enrugada
e os olhos encovados,
dentes pintos come dados...
e acabei, de passada.
Atal a fez Nostro Senhor:
mui sen doair' e sen sabor,
des i mui pobr' e forçada.
[Caldeiron 24,2]

Na actualidade consérvanse unhas 20 composicións que poden ser consideradas *escarnios de amor*. A estas cómpre sumar unhas 10 cantigas galego-portuguesas que poden interpretarse como *escarnios de amigo*: trátase de pezas nas que se parodian os temas e motivos, as formas ou o vocabulario propios da *cantiga de amigo*; os cultivadores máis importantes desta modalidade son o rei Alfonso X o Sabio e o cabaleiro portugués Johan Garcia de Guilhade:

Fez meu amigo gran pesar a mi,
e, pero m' el fez tamanho pesar,
fezestes me lh', amigas, perdoar,
e chegou oj', e dixi lh' eu assi:
"Vīide ja, ca ja vos perdoei;
mais pero nunca vos ja ben querrei."

Perdoei lh' eu, mais non ja con sabor
que eu ouvesse de lhi ben fazer;
e el quis oj' os seus olhos m' erger,
e dixi lh' eu: "Olhos de traedor,
vīide ja, ca ja vos perdoei;
mais pero nunca vos ja ben querrei."

Este perdon foi de guisa, de pran,
que ja mais nunca mig' ouvess' amor,
e non ousava viir con pavor,
e dixi lh' eu: "Ai cabeça de can
vīide ja, ca ja vos perdoei;

mais pero nunca vos ja ben querrei."
[Johan Garcia de Guilhade 70,24]

4.4.1.4. Escarnio político

Esta modalidade do xénero satírico atende a aqueles vicios ou accións reprobables dun determinado grupo ou estamento social, sempre dende unha postura de crítica ou ataque aberto; censúranse os abusos de poder, a covardía dos cabaleiros, as traizóns entre a realeza ou o clero. A este tipo adscríbense arredor de 30 cantigas nas que se desenvolven fundamentalmente tres núcleos temáticos: a deposición de Sancho II de Portugal, a covardía dos cabaleiros castelás na guerra de Granada ou os abusos dos favoritos reais:

Don Foão, que eu sei que á preço de livão,
vedes que fez ena guerra -daquesto soo certão:
sol que viu os genetes, come boi que fer tavão,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.

Don Foão, que eu sei que á preço de ligeiro,
vedes que fez ena guerra -daquesto son verdadeiro:
sol que viu os genetes, come bezerro tenreiro,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.

Don Foão, que eu sei que á prez de liveldade,
vedes que fez ena guerra -sabede-o por verdade:
sol que viu os genetes, come can que sal de grade,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.
[Afonso Mendez de Besteiros 7,4]

4.4.1.5. Sátira moral

Consérvase unha serie de cantigas, que, cualificadas frecuentemente como *sirventeses morais*, pretenden reflexionar sobre a sociedade, a vida cotiá e o conxunto de comportamentos que poñen en perigo a estabilidade moral do mundo. Raras veces se fai referencia a persoas concretas, xa que se trata, máis ben, de consideracións de carácter xeral e

non persoal. Na lírica galego-portuguesa adscríbense a esta modalidade cantigas como as 14,12; 18,26; 49,5; 56,9; 94,2; 94,9; 94,13; 94;18; 95,15; 127,4; 131,9, das que se reproduce o célebre canto do Rei Sabio:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d' amor nen de mixon
nen d' armas -ca ei espanto,
por quanto
mui perigoosas son-,
come dun bon galeon,
que m' alongue muit' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son;
ca dentro no coraçon
senti deles a espinha!

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d' amor razon
nen d' armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazon;
mais tragerei un dormon,
e irei pela marinha
vendend' azeit' e farinha;
e fugirei do poçon
do alacran, ca eu non
lhi sei outra meezinha.

Nen de lançar a tavolado
pagado
non sõo, se Deus m' ampar,
aqui, nen de bafordar;
e andar de noute armado,
sen grado
o faço, e a roldar;

ca mais me pago do mar
que de seer cavaleiro;
ca eu foi ja marinheiro
e quero-m' oi-mais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.

E direi-vos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar
que me faça ja falar
en armas, ca non m' é dado
(doado
m' é de as eu razõar,
pois-las non ei a provar);
ante quer' andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algũa terra buscar,
u me non possan culpar
alacran negro nen veiro.

[Alfonso X o Sabio 18,26]

4.4.1.6. Cantiga epigramática

Con esta denominación coñécese un pequeno grupo de cantigas –9 en total (2,4; 2,7; 2,14; 6,1; 16,16; 18,19;47,9; 47,32; 97,27)– que se describen como composicións breves, incisivas, de carácter preferentemente satírico e rematadas cun rasgo inesperado –tamén chamado "punta"–. A *cantiga epigramática* posúe, ademais, unha estrutura bipartita do tipo suceso-comentario (*descriptio-conclusio*), ou preparación e "punta":

A min dan preç', e non é desguisado,
dos mal talhados, e non erran i;
Joan Fernández, o mour', outrossi
nos mal talhados o vejo contado;
e, pero mal talhados somos nós,
s' omen visse Pero da Ponte en cós,
semelhar-lh'-ia moi peor talhado.

[Afons' Eanes do Coton 2,4]

4.5. Xéneros dialogados

Na tradición galego-portuguesa consérvase unha serie de cantigas (arredor de 33) caracterizadas por presentar un debate entre dous autores. Malia a homoxeneidade destas diálogos entre trobadores, os cancioneiros non ofrecen unha sección exclusiva reservada para eles e, de feito, estas composicións aparecen dispersas polo tres grandes sectores dos testemuños da tradición manuscrita galego-portuguesa. Estas pezas presentan, polo tanto, unha autoría compartida polos dous autores que participan no debate e poden adscribirse a dúas modalidades:

4.5.1. Tensón

O anónimo tratadista da *Arte de Trovar* (III, 7) ofrece a seguinte definición de *tensón*:

> Outras cantigas fazen os trobadores que chaman tenções, porque son feitas per maneiras de razon que un haja contra outro, en que el diga aquelo que por ben tever na primeira cobra, e o outro responda-lhe na outra dizendo o contrairo.
> Estas se poden fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer, pero que deven de ser de mestria. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo por cada ũa a sua par. Se i ouver d'aver finda, fazen ambos senhas, ou duas duas, ca non conven de fazer cada un mais cobras nen mais findas que o outro.

Como se desprende da explicación da *Arte*, a *tensón* é unha cantiga dialogada na que, seguindo un mesmo esquema métrico, dous trobadores levan a cabo un debate, xeralmente de carácter satírico ou disquisitivo. Desde o punto de vista do contido, o asunto da disputa debe ser escollido e discutido con toda liberdade e igualdade, aínda que é necesaria a existencia dun mínimo de trazos de oposición entre os dous contrincantes. Atendendo á súa temática consérvanse dúas *tensóns de amor* (125,49 e 135,3) e preto de 30 *tensóns de escarnio*, nas que a disputa xira arredor de cuestións relativas á competencia no *trobar* ou ao *status* social dos contrincantes e das donas por eles cantadas (vid. *supra* 4.4.1.3). As características formais da *tensón* galego-portuguesa, que conta tamén con precedentes na lírica transpirenaica, concrétanse nun-

ha maior extensión có resto das cantigas (a *tensón* pode ser considerada unha suma intercalada de dúas cantigas), así como na obrigatoriedade de presentar un número par de cobras –co fin de permitir que os contrincantes teñan o mesmo espazo para as súas intervencións e para a exposición de criterios sobre o asunto debatido–, feito que condiciona, ao mesmo tempo, a presenza de dúas *fiindas*. Formalmente, as *tensóns* son cantigas de mestría estruturadas en *cobras dobras* (vid. *infra* § 5.2.3) nas que se dá voz alternativamente aos dous contrincantes para elaborar os diversos argumentos dialécticos dun xeito ben pautado. A maior parte dos textos do xénero dátase entre os anos 1250 e 1280:

—Joan Soárez, comecei
de fazer ora un cantar;
vedes por que: por que achei
boa razon pera trobar,
ca vej' aqui un jograron,
que nunca pode dizer son
neno ar pode citolar.

—Joan Pérez, eu vos direi
por que o faz, a meu cuidar:
por que beve muit', eu o sei;
e come fode, pois, falar
non pode; por esta razon
canta el mal; mais atal don
ben dev' el de vós a levar.

—Joan Soárez, responder
non mi sabedes d' esto ben:
non canta el mal por bever,
sabedes, mais por ũa ren:
por que, des quando começou
a cantar, sempre mal cantou
e cantará, mentre viver.

—Joan Pérez, por mal dizer
vos foi esso dizer alguen,
ca, pelo vinh' e per foder,
perd' el o cantar e o sen;

mais ben sei eu que o mizcrou
alguen convosqu' e lhi buscou
mal, pois vos esso fez creer.

—Joan Coelho, el vos peitou
noutro dia, quando chegou,
pois ides d' el tal ben dizer.

—Joan Pérez, já eu vos dou
quanto mi deu e mi mandou
e quanto mi á-de remeter.

[Johan Perez d' Aboim 75,8; Johan Soarez Coelho 79,29]

4.5.2. Partimen

Tamén coñecido como *joc partit*, é un xénero de orixe occitana no que se establece un debate entre dous trobadores, feito que explica que algúns estudosos o consideren unha variante da *tensón*, coa que comparte os trazos formais. Non obstante, diferénciase do outro xénero dialogado polo feito de que, no *partimen*, o segundo autor é quen elixe unha de entre as dúas opcións propostas na cobra inicial polo primeiro contrincante, que debe defender a outra. Deste xeito, o *partimen* preséntase como unha *tensón* estruturada a modo de xogo argumentativo que remataba por dirimir un xurado imparcial. No *corpus* da lírica galego-portuguesa conservado só se rexistran dous *partimens* (64,22 e 120,9):

—Pedr' Amigo, quer' ora ũa ren
saber de vós, se o saber poder:
do rafeç' ome que vai ben querer
mui boa dona, de que nunca ben
atende ja, e o bõo, que quer
outrossi ben mui rafece molher,
pero que lh' esta queira fazer ben,
¿qual destes ambos é de peor sén?

—Johan Baveca, tod' ome se ten
con mui bon om', e quero-m' eu teer
logo con el; mais por sen conhocer
vos tenh' ora, que non sabedes quen

á peor sén; e pois vo-l' eu disser,
vós vos terredes con qual m' eu tever;
e que sabedes vós que sei eu qu' én
o rafeç' om' é de peior sén.

—Pedr' Amigo, des aqui é tençon,
ca me non quer' eu convosc' outorgar;
o rafeç' ome a que Deus quer dar
entendiment', en algũa sazon,
de querer ben a mui bõa senhor,
este non cuida fazer o peor;
e quen molher rafeç' a gran sazon,
quer ben, non pode fazer se mal non.

—Johan Baveca, fóra da razon
sodes, que m' ante fostes preguntar;
ca mui bon home nunca pod' errar
de fazer ben, assi Deus me perdon,
e o rafeç' ome que vai seu amor
empregar u desasperado for,
este faz mal, assi Deus me perdon,
e est' é sandeo e estoutro non.

—Pedr' Amigo, rafeç' ome non vi
perder por mui bõa dona servir,
mais vi-lh' o sempre loar e gracir;
e o mui bon home, pois ten cabo si
molher rafeç' e se non paga d' al,
e, pois el entende o ben e o mal,
e, por esto, non a quita de si,
quanto é melhor tant' erra máis i.

—Johan Baveca, des quand' eu naci
esto vi sempr' e oí departir
do mui bon home: de lh' a ben saír
sempre o que faz; mais creede per mi,
do rafeç' ome que sa comunal
non quer servir, e serve senhor tal
por que o tenhan por leve, por mi,
quant' ela é melhor, tant' erra mais i.

—Pedr' Amigo, esso nada non val,
ca o que ouro serve e non al,
o avarento semelha des i;
e parta-s' esta tençon per aqui.

—Johan Baveca, non tenho por mal
de se partir, pois ouro serv' atal
que nunca pode valer máis per i;
e julguen-nos da tençon per aqui.

[Johan Baveca 64,22; Pedr'Amigo de Sevilha 116,25]

4.6. Outros xéneros

Inclúese nos cancioneiros unha serie de textos que, polas súas características temáticas ou formais, dificilmente se poden inserir baixo a etiqueta dos xéneros anteriores, como son os *lais*, os *prantos* e as *cantigas encomiásticas*.

4.6.1. Lai

Fóra da ordenación en seccións, entre a *Arte de Trovar* e o comezo do sector de amor de *B* (isto é, ao inicio do cancioneiro), atópanse cinco textos que, tanto nas rúbricas que os acompañan coma no interior das propias composicións, aparecen denominados como *lais* e que foron tamén transmitidas polo manuscrito *Vat. lat. 7182* (*V*ª) da Biblioteca Apostólica Vaticana. O *lai* é unha designación ambigua e polivalente en francés e provenzal, que na lírica galego-portuguesa se refire a unha cantiga de temática amorosa caracterizada por presentar unha queixa de amor e por posuír un contido que, ademais, se relaciona coa *Materia de Bretaña*[25]. De feito, os *lais* galego-portugueses derivan do chamado *lai* "*artúrico*", expresión coa que se designan poemas de temática bretona

[25] Con este nome desígnase o ciclo literario formado polo conxunto de lendas sobre os celtas e a historia das Illas Británicas centradas no Rei Arturo e os Cabaleiros da Mesa Redonda, as historias de Tristán e Iseo, e un número importante de relatos breves coñecidos como *lais* bretóns, que se cultivaron fundamentalmente na segunda metade do século XII e o século XIII como desenvolvemento da *Historia Regum Britanniae* (ca. 1138), de Geoffrey de Monmouth, escrita en latín e considerada a obra fundacional do ciclo. O proceso de novelización en romance da

que formaban parte, a modo de descanso lírico, dunha trama narrativa de textos en prosa. Na nosa tradición consérvanse cinco *lais* (157,5; 157,18; 157,28; 157,32; 157,35), todos eles de autoría anónima, dos cales tres son en realidade adaptacións de modelos franceses –en concreto, da gran prosificación do *Tristan en prose*–:

> Ledas sejamos ogemais!
> E dancemos! Pois nos chegou
> e o Deus con nosco juntou,
> cantemos-lhe aqueste lais!
> *"Ca este escudo é do melhor*
> *omen que fez Nostro Senhor!"*
>
> Con este escudo gran prazer
> ajamos! e cantemos ben!
> E dancemos a nosso sen,
> pois lo avemos en poder!
> *"Ca este escudo é do melhor*
> *omen que fez Nostro Senhor!"*
>
> Oy nus devemos alegrar,
> e este escudo, que Deus aqui
> trouxe, façamo'-lo assi:
> Puinhemos muito e'-no onrar!
> *"Ca este escudo é do melhor*
> *omen que fez Nostro Senhor!"*
> [157,28]

4.6.2. Pranto

O *pranto*, que deriva do *planh* provenzal, é un canto a modo de lamento fúnebre por algunha persoa nobre que acaba de falecer, normalmente o protector do trobador. Os elementos máis característicos son a invitación ao lamento, a loanza do defunto, a pregaria ou oración pola alma do morto e, no caso de reis, a enumeración de países ou per-

---

materia de Bretaña culmina con Chrétien de Troyes, escritor champañés ao que se lle debe a creación da narrativa extensa románica (o *roman*). Tras el inícianse dúas vías de desenvolvemento da materia: o denominado *roman* posclásico en verso e o subxénero do *roman* en prosa.

soas enloitadas e o eloxio do sucesor. O número de *prantos* no ámbito galego-portugués é moi reducido, pois tan só se conservan 5 textos, dos cales 4 son de Pero da Ponte (120,28; 120,32; 120,41; 120,42) e o outro pertence ao xograr leonés Johan (62,2): trátase dun *pranto* dedicado ao pasamento do rei Don Denis, que constitúe, ademais, un valioso documento do inicio da decadencia da escola lírica galego-portuguesa, pois a morte do monarca portugués marca o declive da actividade literaria no occidente da Península Ibérica:

Os namorados que troban d' amor
todos devian gran doo fazer
e non tomar en si nen un prazer,
por que perderon tan boo senhor
como el rei don Denis de Portugal,
de que non pode dizer nen un mal
homen, pero seja posfaçador.

Os trobadores que pois ficaron
eno seu regno e no de Leon,
no de Castela, e no d' Aragon,
nunca pois de sa morte trobaron;
e dos jograres vos quero dizer:
nunca cobraron panos nen aver,
e o seu ben muito desejaron.

Os cavaleiros e cidadãos
que deste rei avian dinheiros
e outrossi donas e scudeiros
matar se devian con sas mãos,
por que perderon a tan bon senhor,
de que posso eu ben dizer sen pavor,
que non ficou tal nos cristiãos.

E máis vos quero dizer deste rei
e dos que d' el avian ben fazer:
devian-se deste mundo a perder
quand' el morreu, per quant' eu vi e sei,
ca el foi rei assaz mui prestador
e saboroso e d' amor trobador.
¡Todo seu ben dizer non poderei!

Mais con tanto me quero confortar
en seu neto, que o vai semelhar
en fazer feitos de muito boo rei.
[Johan, jograr morador en León 62,2]

4.6.3. Cantiga encomiástica

Trátase dunha modalidade caracterizada por presentar a gabanza das virtudes e logros dunha persoa importante pola súa valía ou *status* social, principalmente reis, como Fernando III (120,30), Jaume I (120,31) e Afonso IV de Portugal (62,1). Nalgúns casos, como na cantiga 114,6, baixo a forma dunha cantiga encomiástica, escóndese unha crítica sagaz ou unha ironía moi sutil, polo que pode verse nela unha variante da *cantiga de escarnio*:

O muy bon Rey, que conquis a fronteyra
e acabou quanto quis acabar
e que se fez, con razon verdadeyra,
en todo o mundo temer e amar,
este bon Rey de prez, valent' e fis,
rey don Fernando, bon Rey que conquis
terra de mourus ben de mar a mar.

A quen Deus mostrou tan gram maravilha
que ja no mundo sempr' an que dizer
de quam ben soube conquerer Sevilha
per prez e per esforç' e per valer.
E da conquista mays vus contarei:
non foy no mund' enperador nen rey
que tal conquista podesse fazer.

Non ssey oj' ome tan ben razonado,
que podesse contar todo o ben
de Sevilha; e per end', a Deus grado,
ja o bon Rey en sseu podê'-la ten!
E mais vus digu': en todas tres las leys,
quantas conquistas foron d' outros reys,
apus Sevilha todo non foy ren!

May'-lo bon Rey, que Deus manten e guya,
e quer que sempre faça o melhor,
este conquis ben a Andaluzia,
e non catou hi custa nen pavor.
E direy-vus hu a per conquereu:
hu Sevilha a Mafomede tolheu,
e erdou hi Deus e Sancta Maria!

E des aquel dia que Deus naceu,
nunca tan bel presente reçebeu,
como d' el reçebeu aquele dia

de San Clement', en que sse conquereu,
e en outro tal dia sse perdeu:
quatro centus e nov' anus avya.
[Pero da Ponte 120,30]

V
Estrutura formal da cantiga

5
ESTRUTURA FORMAL DA CANTIGA

Na organización da cantiga xoga un papel fundamental a rima, que é, xunto coa medida dos versos, a que establece o esquema que permite identificala formalmente, de xeito que saber *rimar* e *iguar* se presentaban como as virtudes que debía posuír todo bo compositor (cfr. *supra* § 1.1).

No relativo á métrica, as composicións trobadorescas galego-portuguesas tenden á isometría, é dicir, a facer que a medida dos versos sexa regular en todas as estrofas da cantiga, aínda que o número de sílabas poida variar dun verso a outro. Con todo, atópanse exemplos de irregularidades métricas no *corpus* galego-portugués que veñen provocadas, na maioría dos casos, pola falta ou exceso dunha sílaba (que levan a falar de hipometría ou hipermetría respectivamente). A cuestión dos encontros vocálicos (frecuentemente, entre vogais átonas) é un tema moi controvertido, pois a crítica ofrece distintas solucións das que dependerá que unha unidade métrica sexa considerada ou non "regular" no interior da estrutura na que se integra. Así, ante un segmento anómalo dende o punto de vista silábico, hai dúas posibles solucións: a) conservar intacto o verso "desigual", apoiándose no argumento musical (en tanto que a música podería eliminar ou tornar imperceptibles pequenas irregularidades métricas); b) emendar o verso para restituír a isometría silábica mediante a adición ou supresión da sílaba deficitaria ou excedentaria. O exame sistemático dos encontros vocálicos realizado nos últimos anos por distintos estudosos revela que estes estaban intimamente ligados a factores gramaticais. Así, nas cantigas galego-portuguesas atópanse exemplos do emprego dunha mesma palabra en distintos contextos que ofrecen diferentes solucións articulatorias (sinalefa[26],

[26] A sinalefa é unha figura de dicción que consiste na unión nunha mesma sílaba da última vogal, ou das últimas vogais, dunha palabra coa primeira vogal da seguinte, formándose un ditongo co obxectivo de axustar o número de sílabas ao metro empregado no poema.

elisión[27] ou dialefa[28]) en función do esquema métrico esixido polo texto.

En canto á rima, aínda que a súa función orixinaria era facilitar a memorización dos textos para a súa transmisión oral, non cumpre só unha finalidade práctica. A pesar de que a fragmentaria *Arte de Trovar* non ofrece demasiada información sobre o funcionamento da rima nos textos, a tratadística provenzal destaca a súa importancia na composición dos poemas e as pautas polas que se rexía o seu emprego. A rima ofrece, nas poéticas provenzais, unha variada tipoloxía que atende tanto á natureza dos sons implicados coma á súa ordenación nas estrofas. Este segundo aspecto revélase de grande importancia na construción da composición porque, seleccionadas as cadeas fónicas que daban lugar á rima, cumpría organizalas. O trobador establecía así o esquema sobre o que se habían de construír as estrofas e, por outro lado, víase na obriga de decidir se o rimario se mantiña en todas as cobras ou se modificaba en todas ou algunhas, xa que a rima determinaba tamén a adscrición dos textos a unha tipoloxía estrófica concreta, como veremos a continuación. A importancia da rima no deseño do texto era tal que a elección das rimas e dos rimantes (termos situados en posición de rima) podería representar o inicio da elaboración da composición, á vez que podía asegurar tamén o correcto establecemento da estrutura dunha serie de cantigas que nos manuscritos non sempre fan coincidir cada liña de escritura cun verso. Ademais, ao ser a rima un procedemento fónico que ten a súa base na repetición, non é de estrañar que, aproveitando a iteración do son orixinada pola rima, a posición final do verso se convertese nun lugar privilexiado polos trobadores para introducir nese lugar algunhas figuras repetitivas que concorrían tamén no deseño da composición dos textos. Estas iteracións de rimantes, particularmente cando teñen a súa base nos principios da simetría e da sistematicidade, contribuían a resaltar elementos claves na liña argumentativa, mais tamén reforzaban as estruturas estróficas seleccionadas polo trobador, axudando deste modo a dar unidade formal ao conxunto.

---

[27] Na prosodia silábica do verso, a elisión é o fenómeno polo cal se produce a desaparición dunha vogal final de palabra que está en contacto con outra vogal que inicia a palabra seguinte co obxectivo de axustar o número de sílabas ao metro da composición.

[28] Con este nome coñécese a figura de dicción, tamén coñecida como diérese, que consiste na desunión dun ditongo e a formación dun hiato, polo que unha sílaba gramatical se converte en dúas sílabas métricas coa finalidade de adecuar o número de sílabas ao metro empregado na composición.

5.1. A rima

Deixando ao marxe o problema suscitado pola existencia (ou non) dunha hipotética rima "imperfecta" entre vogais nasalizadas e vogais orais ou entre as vogais de grao medio abertas e pechadas –cuestión que aínda hoxe constitúe unha viva polémica entre a crítica especializada, se ben adoita considerarse que non estaba permitida a rima entre vogais orais e nasais ou entre vogais abertas e pechadas–, na poesía galego-portuguesa a rima ofrece unha variada tipoloxía que pode establecerse atendendo a criterios distintos que non son excluíntes. Por un lado, a ubicación do último acento do verso é determinante para o cómputo métrico e tamén para o establecemento da rima. Por outro lado, a identidade total ou só vocálica dos sons que constitúen a rima permite caracterizala desde unha perspectiva distinta.

5.1.1. Aguda (masculina) / Grave (feminina)

a. Considérase que a rima é *aguda*, *masculina* ou *oxítona* (na lírica occitana, *rims mascles*) cando a última palabra do verso é aguda, polo que o acento tónico recae na última sílaba:

Poys mha senhor de mi non quer pens**ar**,	a10 = -ar
nen gradecer-mi quanto a serv**i**,	b10= -i
non me quer' eu por en desempar**ar**,	a10 = -ar
ca mh acharey eu quen mi faça ass**y**,	b10 = -i
ca sey eu ben que nunca mh á fal**ir**	c10 = -ir
a quen eu servha, sse poder serv**ir**,	c10 = -ir
mays non que eu tam muyto possa am**ar**	a10 = -ar
Com' ela, pero non me poss' est**ar**	a10 = -ar
que non servha ja outra des aqu**i**,	b10 = -i
que veja ela ca poss' eu ach**ar**	a10 = -ar
quen servha e que eu lhi non ment**i**,	b10 = -i
sse eu non moyro, farey-lho eu oy**r**	c10 = -ir
ca servo eu outren, non por mh o grac**ir**,	c10 = -ir
e que am'ela muyt'a sseu pes**ar**.	a10 = -ar

[Afonso Paez de Braga 8,5]

b. Fálase de rima *grave*, *feminina* ou *paroxítona* (na lírica occitana, *rims fembres*) cando a última palabra do verso é grave, de xeito que o acento tónico recae na penúltima sílaba:

— Que adubastes, amigo, alá en Lug' u andastes	a15' = -astes
ou qual he essa fremosa de que vós vus namorastes?	a15' = -astes
— Direi-vo-lo eu, senhora, poys me tam bem preguntastes:	a15' = -astes
o amor que eu levei de Santiago a Lugo,	B14' = -ugo
esse me aduss' e esse mh-adugo.	B9' = -ugo

— Que adoubastes, amigo, hu tardastes n' outro dia	a15' = -ia
ou qual he essa fremosa que vus tam bem parecia?	a15' = -ia
— Direi-vo-lo eu, senhora, poys hi tomastes perfia:	a15' = -ia
o amor que eu levei de Santiago a Lugo,	B14' = -ugo
esse m' aduss' e esse mh-adugo.	B9' = -ugo

— Que adoubastes, amigo, lá u avedes tardado	a15' = -ado
ou qual é essa fremosa de que sodes namorado?	a15' = -ado
— Direi-vo-lo eu, senhora, poys me avedes preguntado:	a15' = -ado
o amor que eu levei de Santiago a Lugo,	B14' = -ugo
esse me aduss' e esse mh-adugo.	B9' = -ugo

[Fernand' Esquio 38,6]

O recoñecemento do tipo de rima ten consecuencias inmediatas sobre a medida dos versos, pois o cómputo silábico se realiza ata a última sílaba acentuada do verso. Ademais, no establecemento do esquema dunha cantiga, a natureza *feminina* da rima de cada verso indícase tipograficamente mediante un apóstrofe despois do número, como pode verse nos esquemas dos exemplos presentados.

5.1.2. Consonante / Asonante

A rima *consonante* é aquela na que son iguais todos os fonemas (vocálicos e consonánticos) a partir do último acento do verso, mentres que a rima *asonante* se produce cando só coinciden as vogais a partir da última sílaba tónica:

Rima asonante

Levantou-s' a vel**ida**,
levantou-s' alva,
e vai lavar cam**isas**
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

Levantou-s' a lou**çana**,
levantou-s' alva,
e vai lavar delg**adas**
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar cam**isas**,
levantou-s' alva;
o vento lh' as desv**ia**
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

E vai lavar delg**adas**,
levantou-s' alva;
o vento lh' as lev**ava**
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

O vento lh' as desv**ia**,
levantou-s' alva;
meteu-s' alva em **ira**
e-no alto.
Vai-las lavar alva.
[Don Denis 25,43]

Rima consonante

Ai meu amigo, coit**ada**
vivo, por que vos non v**ejo**
e, pois vos tanto des**ejo**,
en grave dia foi n**ada**,
*se vos cedo, meu am**igo**,*
*non faço prazer e d**igo**.*

Pois que o cendal venç**i**
de parecer en Val**ongo**,
se m' ora de vós al**ongo**,
en grave dia nac**i**,
*se vos cedo, meu am**igo**,*
*non faço prazer e d**igo**.*

Por quantas vezes pes**ar**
vos fiz, des que vos am**ei**,
algũa vez vos far**ei**
prazer e Deus non m' amp**ar**,
*se vos cedo, meu am**igo**,*
*non faço prazer e d**igo**.*
[Martin de Padrozelos 95,1]

Na lírica galego-portuguesa é moito máis frecuente a rima consonante, que se converte na preferida polos trobadores. A rima asonante aparece case exclusivamente nalgunhas cantigas de *amigo* de tipo popularizante, polo que na escola peninsular o emprego da asonancia se circunscribe ás composicións de tipo tradicional, como as que se constrúen con estruturas paralelísticas.

5.2. Tipos de ligazón interestrófica

Normalmente na lírica galego-portuguesa mantense un esquema estrófico único para toda a composición, de xeito que todas as cobras da cantiga presentan unha mesma distribución das rimas. Non obstante, é preciso ter en conta que existen diversos tipos de cantigas segundo a disposición das rimas empregadas. Os modelos estróficos que se poden individualizar segundo sexa a distribución dos timbres no conxunto da composición a partir do esquema seleccionado son os que a seguir se enumeran.

5.2.1. Cobras singulares

É a tipoloxía estrófica que se caracteriza por respectar o mesmo esquema de distribución de rimas ao longo de todas as cobras que compoñen a cantiga, pero os timbres que corresponden a cada rima varían en cada unha das estrofas. Esta é a técnica máis utilizada polos trobadores galego-portugueses, pois é a empregada no 63% das *cantigas de amor*, no 85% das de *amigo* e no 60% das de *escarnio*; o seu uso, con todo, vincúlase maioritariamente á modalidade estrutural das cantigas de refrán –á que pertence o 73% das pezas construídas en *cobras singulares*–, nas que o retrouso, ao introducir unha rima fixa en todo o texto, funciona como nexo de unión entre as cobras.

Ben me cuidei eu, Maria Garcia,	a10' = -ia
en outro dia, quando vos fodi,	b10 = -i
que me non partiss' eu de vós assi	b10 = -i
como me parti já, mão vazia,	a10' = -ia
vel por serviço muito que vos fiz;	c10 = -iz
que me non destes, como x' omen diz,	c10 = -iz
sequer un soldo que ceass' un dia.	a10' = -ia
Mais desta seerei eu escarmentado	a10' = -ado
de nunca foder já outra tal molher,	b10 = - ẹr
se m' ant' algo na mão non poser,	b10 = - ẹr
ca non ei por que foda endoado;	a10' = -ado
e vós, se assi queredes foder,	c10 = -ẹr
sabedes como: ide-o fazer	c10 = -ẹr

con quen teverdes vistid' e calçado.	a10' = -ado
Ca me non vistides nen me calçades	a10' = -ades
nen ar sej' eu eno vosso casal,	b10 = -al
nen avedes sobre min poder tal	b10 = -al
por que vos foda, se me non pagades;	a10' = -ades
ante mui ben e mais vos en direi:	c10 = -ei
nulho medo, grado a Deus e a el-Rei,	c10 = -ei
non ei de força que me vós façades.	a10' = -ades
E, mia dona, quen pregunta non erra;	a10' = -erra
e vós, por Deus, mandade preguntar	b10 = -ar
polos naturaes deste logar	b10 = -ar
se foderan nunca en paz nen en guerra,	a10' = -erra
ergo se foi por alg' ou por amor.	c10 = -or
Id' adubar vossa prol, ai, senhor,	c10 = -or
c' avedes, grad' a Deus, renda na terra.	a10' = -erra

[Afons' Eanes do Coton 2,8]

5.2.2. Cobras unisonantes

Unha cantiga está formada por *cobras unisonantes* cando os sons son os mesmos para cada unha das rimas en todas as estrofas que compoñen o texto, que, por norma, seguen o mesmo esquema de distribución das rimas. Esta tipoloxía estrófica, adoptada polo 22% das *cantigas de amor*, o 3% das de *amigo* e o 16% das de *escarnio*, implica unha gran pericia compositiva e aparece asociada á modalidade compositiva da mestría –á que se adscribe o 75% do total das cantigas organizadas en cobras *unisonantes*–, o que contribúe a relacionar o uso deste tipo estrófico co rexistro aristocratizante.

Sennor fremosa, conven-mi a rogar	a10 = -ar
por vosso mal, en quant' eu vivo for,	b10 = -or
a Deus, ca faz-me tanto mal Amor,	b10 = -or
que eu ja senpr' assi Ll' ei de rogar	a10 = -ar
que El cofonda vos e vosso sen	c10 = -en
e min, sennor, porque vus quero ben,	c10 = -en
e o amor, que me vus faz amar.	a10 = -ar

E vosso sen, que por én mi errar	a10 = -ar
vus faz tan muito, serei rogador	b10 = -or
a Deus assi que confonda, señor,	b10 = -or
El muit' e vos e min, en que errar	a10 = -ar
vus El faz tanto. E al mi-ar conven	c10 = -en
de lle rogar que ar cofonda quen	c10 = -en
me non leixa vosco mais morar.	a10 = -ar
E os meus ollos, a que vus mostrar	a10 = -ar
fuy eu, por que viv' oge na mayor	b10 = -or
coita do mundo, ca non ei sabor	b10 = -or
de nulla ren, u vo'-lles eu mostrar	a10 = -ar
non poss' e Deus cofonda min por én	c10 = -en
e vos, señor, e eles e quen ten	c10 = -en
en coraçon de me vosco mezcrar.	a10 = -ar

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,16]

5.2.3 Cobras dobras

Esta tipo de organización rimática caracterízase polo feito de que, malia manterse o mesmo esquema en toda a cantiga, as rimas se modifican por parellas consecutivas de cobras, o que quere dicir que os timbres que corresponden a cada rima mudan en cada par de cobras. O procedemento require que as cantigas estean formadas, como mínimo, por un número par de estrofas para que se poida verificar esta mudanza dos timbres. As *cobras dobras* –coas que se constrúe o 11% das *cantigas de amor*, o 0,8% das *de amigo* e o 9% das *de escarnio*– vincúlanse á modalidade de mestría –á que pertence o 89% das composicións organizadas en *cobras dobras*– e son a tipoloxía máis axeitada para a composición de *tensóns* –xénero ao que se adscribe o 80% das pezas que utilizan esta organización das rimas–, nas que o xogo de invocacións que se dirixen os trobadores dá lugar á práctica desta tipoloxía estrófica:

— Vaasco Martĩiz, pois vós trabalhades	a10' = -ades
e trabalhastes de trobar d' amor,	b10 = -or
do que agora, par Nostro Senhor,	b10 = -or
quero saber de vós que mi o digades;	a10' = -ades
dizedemio, ca ben vos estará:	c10 = -a
pois vos esta, por que talhastes ja	c10 = -a
morreo, par Deus, por quen trobades?	a10' = -ades

— Afonso Sanchez, vós me preguntades	a10' = -ades
e querovos eu fazer sabedor:	b10 = -or
eu trobo e trobei pola melhor	b10 = -or
das que Deus fez, esto ben o creades;	a10' = -ades
esta do coraçon non me salra	c10 = -a
e atenderei seu ben se mi o fara,	c10 = -a
e vós al de min saber non queirades.	a10' = -ades
— Vaasco Martïiz, vós non respondedes,	a10' = -edes
nen er entendo, asi veja prazer,	b10 = -er
por que trobades, que ouvi dizer	b10 = -er
que aquela por que trobad' avedes	a10' = -edes
e que amastes vós máis doutra ren	c10 = -en
que vos morreo á gran temp' e por én	c10 = -en
vós pola morta trobar non devedes.	a10' = -edes
— Afonso Sanchez, pois non entendedes	a10' = -edes
en qual guisa vos eu fui responder,	b10 = -er
a min én culpa non deven poer,	b10 = -er
mais a vós, se o saber non podedes:	a10' = -edes
eu trobo pola que m' en poder ten	c10 = -en
e vence todas de parecer ben,	c10 = -en
pois viva é, ca non como dizedes.	a10' = -edes
— Vaasco Martïiz, pois vos morreu por quen	c10 = -en
sempre trobastes, maravilhom' én,	c10 = -en
pois vos morreo, como non morredes.	a10' = -edes
— Afonso Sánchez, vós sabede ben	c10 = -en
que viva é e comprida de sén	c10 = en-
a por que trob' e sabelo edes.	a10' = -edes

[Afonso Sanchez 9,14; Vasco Martinz de Resende 153,1]

Non obstante, na lírica galego-portuguesa rexístranse composicións formadas por tres cobras que a crítica adscribe tamén a este modelo estrófico, a pesar de que unha das cobras, normalmente a última, queda desemparellada. Algúns estudosos consideran, en efecto, este tipo de composicións como un produto poético característico do occidente peninsular, resultante da adaptación deste modelo estrófico ás caracte-

rísticas formais do *trobar* galego-portugués, no que as cantigas adoitaban estar constituídas por tres cobras:

Entend' eu ben, senhor, que faz mal sén	a10 = -en
quen vai gram ben querer quen lh' o non quer,	b10 = -ęr
e quen deseja muit' atal molher	b10 = -ęr
de que non cuida ja mais aver ben;	a10 = -en
e, mia senhor, tod' est' a mi aven	a10 = -en
de vós, e non entend' eu a folia	c10' = -ia
que faç' i, grand', e entendela ia	c10' = -ia
se a fezess' outre, e non ei ventura	d10' = -ura
de saber-me guardar de gran loucura.	d10' = -ura
E mia sennor, sei eu guardar outren,	a10 = -en
e a min, que mi avia máis mester,	b10 = -ęr
non sei guardar; e se me non valver	b10 = -ęr
escontra vós, mia sennor, outra ren,	a10 = -en
non mi á min prol, quando me prol non ten	a10 = -en
cousimento, que me valer devia;	c10' = -ia
mia sennor, ¡vel por Santa Maria!	c10' = -ia
pois Deus non quer eu faça cordura,	d10' = -ura
fazed' i vós cousiment' e mesura!	d10' = -ura
E, de pran, segundo meu conhocer,	a10 = -ęr
en vós querer mui gran ben, mia senhor,	b10 = -or
eu que non cuido, mentre vivo for,	b10 = -or
senhor fremosa, de vós ben aver,	a10 = -ęr
máis mi o deviades vós a gradeçer	a10 = -ęr
ca se vos eu, mia senhor, amasse	c10' = -asse
por algun ben que eu de vós cuidasse	c10' = -asse
aver; mais Deus non me dé de vós grado,	d10' = -ado
se eu, sennor, ei ren d' este cuidado.	d10' = -ado

[Pai Soarez de Taveirós 115,6]

5.2.4. Cobras ternas

Trátase dunha técnica de enlace interestrófico por medio da cal, utilizando un mesmo esquema en todas as cobras, as mesmas rimas se repiten cada tres estrofas consecutivas. Para que se poida verificar a

mudanza de rima, o procedemento esixe que as cantigas estean formadas, como mínimo, por seis estrofas. A esta tipoloxía só se adscribe un texto, a *cantiga de amigo* do trobador Fernan Rodriguez de Calheiros, *Perdud' ei, madre, cuid' eu, meu amigo* (47,23).

Perdud' ei, madre, cuid' eu, meu amigo;	a10' = -igo
macar m' el viu, sol non quis falar migo,	a10' = -igo
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu
Macar m' el viu, sol non quis falar migo	a10' = -igo
e eu mi-o fiz, que non prix seu castigo,	a10' = -igo
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu
E eu mi-o fiz que non prix seu castigo	a10' = -igo
mais que mi val ora, quando o digo?	a10' = -igo
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu
Fiei-m' eu tant' en qual ben m' el queria	a10' = -ia
que non meti mentes no que fazia,	a10' = -ia
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu
Que non meti mentes no que fazia,	a10' = -eu
e fiz pesar a quen mi-o non faria,	a10' = -ia
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu
E fiz pesar a quen mi-o non faria,	a10' = -ia
e tornou-s' en sobre mi a folia,	a10' = -ia
e mia sobervia mi-o tolheu,	B8 = -eu
que fiz o que m' el defendeu.	B8 = -eu

[Fernan Rodriguez de Calheiros 47,23]

5.2.5. Cobras alternativas

Este procedemento consiste en facer coincidir a rima das estrofas impares por un lado e a das pares polo outro. Esta técnica de enlace

interestrófico é característica das cantigas que se constrúen con paralelismo e *leixaprén* –estrutura á que responde o 1,2% das *cantigas de amor*, o 9% das *de amigo* e o 0,2% das *de escarnio*–, polo que aparece, sobre todo, nas pezas de *amigo* do rexistro popularizante, nas que as *cobras alternativas*, xunto aos outros procedementos referidos, se converten en elementos formais definitorios:

Molher com' eu non vive coytada:	a9' = -ada
tragen-me mal e sõo guardada	a9' = -ada
por vós, amigo.	B8 = -igo
A mha coita non lhi sei guarida:	a9' = -ida
trage-me mal mha madre velida	a9' = -ida
por vós, amigo.	B8 = -igo
Tragen-me mal e sõo guardada,	a9' = -ada
e pouco á que foy mal julgada	a9' = -ada
por vós, amigo.	B8 = -igo
Trage-me mal mha madre velida	a9' = -ida
e pouco á que fui mal ferida	a9' = -ida
por vós, amigo.	B8 = -igo

[Airas Carpancho (Corpancho) 11,8]

5.2.6. Cobras alternadas

A diferenza do que sucede coas *cobras alternativas*, nas *cobras alternadas* lévase a cabo o intercambio recíproco dos timbres correspondentes a dúas rimas, de xeito que a rima *a* da I cobra é a *b* da II segunda, e, ao revés, a *a* da II cobra é a *b* da I. Na lírica galego-portuguesa, é moi reducido o número de cantigas que se constrúen utilizando esta disposición das rimas.

Meus ollos, quer vus Deus fazer	**a**8 = **-er**
ora veer tan gran pesar	**b**8 = **-ar**
onde me non poss' eu quitar	**b**8 = **-ar**
sen mort', e non poss' eu saber	**a**8 = **-er**
por que vus faz agora Deus	C8 = -eus
tan muito mal, ay ollos meus!	C8 = -eus

Ca vos faran cedo veer	a8 = -er
a por que eu moiro, casar;	b8 = -ar
e nunca me d' ela quis dar	b8 = -ar
ben, e non poss' or' entender	a8 = -er
por que vus faz agora Deus	C8 = -eus
tan muito mal, ay ollos meus!	C8 = -eus
E de quen vos esto mostrar,	**a8 = -ar**
nunca vos mostrará prazer,	**b8 = -er**
ca logu' eu i cuid' a morrer,	**b8 = -er**
ollos, e non poss' eu osmar	**a8 = -ar**
por que vos faz agora Deus	C8 = -eus
tan muito mal, ay ollos meus!	C8 = -eus

[Pai Soarez de Taveirós 115,7]

Como se observa no exemplo, na terceira cobra intercámbianse os timbres correspondentes ás rimas *a* e *b* do primeiro par de estrofas. Esta coincidencia rimática das dúas primeiras cobras fronte á terceira permite adscribir a composición ao tipo estrófico das *cobras dobras*, mais o feito de que as rimas do par inicial se conmuten na terceira dá lugar a unha tipoloxía estrófica que podería denominarse *cobras alternadas per doblas*, que, segundo se pode concluír, consiste na substitución dos timbres entre pares estróficos.

O principio no que se fundamenta o funcionamento das *cobras alternadas* fai que a conmutación só afecte a un número par de rimas, polo que, nas pezas de mestría que presentan tres rimas no seu esquema, só poderán intercambiarse dous deles, como pode observarse na cantiga *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (148,24) de Roi Queimado, na que a conmutación afecta ás rimas *a* e *b* mentres que *c* mantén o mesmo timbre en todas as cobras (polo que *c* é unha rima *unisonante*). A diferenza do que se observa no exemplo anterior, nesta *cantiga de amor*, as rimas *a* e *b* conmútanse no primeiro par estrófico por un lado e no segundo polo outro, de xeito que a substitución dos timbres se produce dentro de cada parella de cobras e non entre os pares estróficos, polo que esta organización rimática dá orixe a unha tipoloxía que se denomina *cobras dobras alternadas*:

Senhor, que Deus mui melhor parecer	**a**10 = **-ẹr**
fez de quantas outras donas eu vi,	**b**10 = **-i**
ora soubessedes quant' eu temi	**b**10 = **-i**
sempr(e) o que ora quero cometer:	**a**10 = **-ẹr**
de vus dizer, senhor, o mui gran ben	c10 = -en
que vus quero, e quanto mal me ven,	c10 = -en
senhor, por vos, que eu por meu mal vi.	**b**10 = **-i**
E sabe Deus que adur eu vin i	**a**10 = **-i**
dizer-vus como me vejo morrer	**b**10 = **-ẹr**
por vos, senhor; mais non poss' al fazer!	**b**10 = **-ẹr**
E vel por Deus, doede-vus de mi,	**a**10 = **-i**
ca por vos moir', esto sabede ben;	c10 = -en
e se quiserdes, mia senhor, por én	c10 = -en
non me deviades leixar morrer.	**b**10 = **-er**
E ja que vus comecei a dizer	**a**10 = **-ẹr**
ben que vus quero, se vus non pesar',	**b**10 = **-ar**
senhor fremosa, quero-vus rogar	**b**10 = **-ar**
que vus non pes, por Deus, de vus veer,	**a**10 = **-ẹr**
nen de falar vosqu'; e faredes ben	c10 = -en
e gran mesura, e, quant' é meu sen,	c10 = -en
tenho que non á por que vus pesar.	**b**10 = **-ar**
E mia senhor, por eu vosco falar	**a**10 = **-ar**
nunca vos i ren podedes perder,	**b**10 = **-ẹr**
e guarredes min; e se o fazer	**b**10 = **-ẹr**
quiserdes (quero-vus desenganar,	**a**10 = **-ar**
senhor), todos vo'-lo terran por ben.	c10 = -en
E mia senhor, mais vus direi eu én:	c10 = -en
muito perdedes vos en me perder.	**b**10 = **-ẹr**
Ca, mia senhor, sabedes vos mui ben	c10 = -en
como que vus non ei a custar ren,	c10 = -en
e servir-vus-ei ja, mentr' eu viver'.	b10 = -ẹr

[Roi Queimado 148,24]

5.2.7. Cobras retrogradadas

Unha cantiga está formada por *cobras retrogradadas* cando a distribución de rimas dunha cobra anterior se repite en orde inversa na

seguinte e o proceso se estende ao longo de toda a composición, de xeito que nun esquema con catro rimas a *retrogradatio* consistiría en que *d* I = *a* II, *c* I = *b* II, *b* I = *c* II e *a* I = *d* II, como se observa no pranto de Pero da Ponte Nostro *Senhor Deus! Que prol vus ten ora* (120,28):

Nostro Senhor Deus! ¿Que prol vus ten ora	**a**10' = **-ora**
por destroyrdes este mund' assy,	**b**10 = **-i**
que a melhor dona que era hy,	b10 = -i
nen ouve nunca –vossa madre fora–	a10' = -ora
levastes end'? E penssastes mui mal	**c**10 = **-al**
d' aqueste mundo falss' e desleal;	c10 = -al
que, quanto ben aqueste mund' avya,	**d**10' = **-ia**
todo lh' o vos tolhestes en un dia!	d10' = ia
Que pouc' ome, por en, prezar devia	**a**10' = **-ia** (= d I)
este mundo, poys bondad' y non val	**b**10 = **-al** (= c I)
contra morrer! E poys el assy fal,	b10 = -al
seu prazer faz quen per tal mundo fia;	a10' = -ia
ca o dia que eu tal pesar vy,	**c**10 = **-i** (= b I)
ja, per quant' eu d' este mund' entendi,	c10 = -i
per fol tenh' eu quen por tal mundo chora,	**d**10' = **-ora** (= a I)
e per mays fol quen mays en ele mora!	d10' = -ora
En forte ponto et en forte ora	**a**10' = **-ora** (= d II)
fez Deus o mundo, poys non leixou hy	b10 = **-i** (= c II)
nenhun conorto e levou d' aqui	b10 = -i
a bona Raynha, que end' é fora,	a10' = -ora
dona Beatrix! Direy-vus eu qual:	c10 = **-al** (= b II)
non fezo Deus outra melhor nen tal,	c10 = al
nen de bondade par non lh' acharia	d10' = **-ia** (= a II)
home no mundo, par Santa Maria!	d10' = -ia
[Pero da Ponte 120,28]	

En calquera caso, o máis habitual no *corpus* galego-portugués é que a *retrogradatio* se aplique parcialmente na cantiga, ás veces de forma continuada ou por grupos de estrofas, segundo se aprecia no seguinte exemplo de Pai Soarez de Taveirós:

Cuidava-m' eu, quando non entendia	a10' = -ia
que mal sen era de vós ben querer,	b10 = -er

senhor fremosa, que m' én partiria	a10' = -ia
atanto que o podess' entender;	b10 = -er
mais entend' ora que faç' i mal sen	**c**10 = **-en**
de vós amar, pero non me part' én,	c10 = -en
ante vos quero melhor todavia.	**a**10' = **-ia**
En mi cuidava que non poderia	**a**10' = **-ia** (= a I)
de vós viir, mha senhor, se non ben,	**b**10 = **-en** (= c I)
ca non cuidei que me de vós verria	a10' = -ia
tan muito mal como m' agora ven;	b10 = -en
e fazia dereito, ca non al,	**c**10 = **-al**
en non cuidar que me veesse mal,	c10 = -al
senhor fremosa, d' u o non avia.	**a**10' = **-ia**
E por mui gran maravilha terria,	**a**10' = **-ia** (= a II)
senhor, que ora soubesse de qual	**b**10 = **-al** (= c II)
guisa me ven –e dereito faria–,	a10' = -ia
ca nunca vistes maravilha tal,	b10 = -al
ca me ven mal d' u Deus non o quis dar,	**c**10 = **-ar**
senhor, e coita mui grand' e pesar	c10 = -ar
de vós, de que mi viir non devia.	**a**10' = **-ia**
Poren, senhor, cousimento seria	**a**10' = **-ia** (= a III)
e mesura grand' –assi Deus m' ampar!–	**b**10 = **-ar** (= c III)
de mi fazerdes vós ben algun dia,	a10' = -ia
pois tanto mal me fazedes levar;	b10 = -ar
e se mi ben fezessedes, senhor,	c10 = -or
sabed', a vós xe estaria melhor;	c10 = -or
e demais Deus vo-lo gradeceria.	a10' = -ia

[Pai Soarez de Taveirós 115,4]

5.2.8. Cobras capcaudadas

É un mecanismo caracterizado pola recuperación da rima do verso final dunha cobra no primeiro da seguinte. O procedemento esixe que a concatenación interestrófica se estenda á totalidade da composición, aínda que tamén pode darse en grupos consecutivos de estrofas. A primeira das posibilidades é a que se observa na cantiga en *cobras singulares* de Fernan Garcia Esgaravunha que se reproduce; a segunda constá-

tase na composición, en *cobras dobras*, *En grave dia me fez Deus nacer* (121,9), na que o procedemento das *cobras capcaudadas*–que se estende mesmo, aínda que de forma consecutiva, ás dúas *fiindas*–, contribúe a individualizar esa organización, ao manifestarse en cada par estrófico de forma independente e ao garantir a realización do *mordobre* (cfr. *infra* § 5.3.10) nos catro primeiros versos de cada cobra:

APLICACIÓN CONSECUTIVA DAS *COBRAS CAPCAUDADAS* NUNHA CANTIGA EN *COBRAS SINGULARES*

Quand' eu mha senhor conhoci	a8 = -i
e vj o seu bon parecer	b8 = -er
e o gram ben que lhi Deus dar	c8 = -ar
quis por meu mal, logu' entendi	a8 = -i
que por ela ensandecer	b8 = -er
me veeriam e levar	c8 = -ar
grandes coytas e padecer.	**b8 = -er**
Pero que eu soub' entender,	**a8 = -er**
quando os seus olhos catei,	b8 = -ei
que per ela, e non per al,	c8 = -al
me veerian morte prender,	a8 = -er
perque me logu' i non quitei	b8 = -ei
d' u a non visse? Que o mal,	c8 = -al
que oj' eu sofro, rechei.	**b8 = -ei**
Muyt' er temi; mays eu cuidei	**a8 = -ei**
con mui mal-sen que ouv' enton,	b8 = -on
que podess' eu sofrer mui ben	c8 = -en
as grandes coytas que levei	a8 = -ei
per ela eno coraçon,	b8 = -on
e provei-o, e poys, quand' én	c8 = -en
me quis partir, non foy sazon	**b8 = -on**
de m' én partir; ca en outra ren	c8 = -en
non pud' eu cuidar des enton!	b8 = -on

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,11]

APLICACIÓN DAS *COBRAS CAPCAUDADAS* POR PARELLAS DE ESTROFAS NUNHA CANTIGA EN *COBRAS DOBRAS*

En grave dia me fez Deus nacer	a10 = -er
en aquel dia en que eu naci;	b10 = -i
en grave dia me fezo veer	a10 = -er
a mha senhor, hu a primeyro vi;	b10 = -i
en grave dia vi os olhos seus;	c10 = -eus
en grave dia me fez enton Deus	c10 = -eus
veer quan ben pareç' e parecer.	**a**10 = **-er**
En grave dia mi fez entender	**a**10 = **-er**
Deus quan muyto ben eu d' el' entendi;	b10 = -i
en grave dia mi fez conhocer,	a10 = -er
aquel dia en que a conhoci:	b10 = -i
en grave dia mh-a fez enton, meus	c10 = -eus
amigos, grave dia mh-a fez Deus	c10 = -eus
tam gram ben, como lh' eu quero, querer.	a10 = -er
En grave dia por mi lhi faley,	a10 = -ei
aquel dia en que lh' eu fuy falar;	b10 = -ar
en grave dia por mi a catey	a10 = -ei
dos meus olhos, quando a fuy catar,	b10 = -ar
e grave dia foy por mi enton,	c10 = -on
quando a vi, grave dia, ca non	c10 = -on
eu dona tan fremosa veerey.	**a**10 = **-ei**
En grave dia por mi comecey	**a**10 = **-ei**
con mha senhor, quand' eu fuy começar	b10 = -ar
con ela; grave dia desejey	a10 = -ei
quam muyto ben m' ela fez desejar;	b10 = -ar
grave dia foy-mi, de' la sazon	c10 = -on
que a eu vi, grave dia; poys non	c10 = -on
morri por ela, nunca morrerey.	**a**10 = **-ei**
E, por que m' eu d' ela enton quitey,	**a**10 = **-ei**
esmoresco mil vezes e non sey,	a10 = -ei
por bõa fé, nulha parte de mi.	**d**10 = **-i**

E non mi ponhan culpa des aqui	**d** = **-i**
de seer sandeu, ca enssandeçi	d = -i
pola mays fremosa dona que ssey.	a = ei

[Pero d' Armea 121,9]

Como pode verse na cantiga de Pero d' Armea, o mecanismo vese favorecido pola circunstancia de que o seu esquema, *ababcca*, sexa circular (isto é, a rima que abre e pecha as cobras é a mesma, *a*). Por tal motivo, a utilización de esquemas rimáticos deste tipo en pezas organizadas en *cobras unisonantes* impón obrigatoriamente o enlace das estrofas a través do procedemento das *cobras capcaudadas*, de xeito que en todas estas composicións o mecanismo se reduce á recuperación dunha única rima (*a*) de maneira consecutiva entre todas as estrofas:

Oymais quer' eu punhar de me partir	a10 = -ir
d' aqueste mund', e farei gran razon,	b10 = -on
poi'-lo leixou a mia senhor, e non	b10 = -on
pud' i viver e fui alhur guarir.	a10 = -ir
E por esto quer' eu por seu amor	c10 = -or
leixá'-lo mundo falso, traedor,	c10 = -or
desemparado, que me foi falir.	**a**10 = **-ir**
E non ouvera pois que'-no servir	**a**10 = **-ir**
com' eu servi, nen tan longa sazon;	b10 = -on
e ficará desemparad' enton,	b10 = -on
pois m' end' eu for', que mia senhor fez ir.	a10 = -ir
E pois que ja non á prez nen valor	c10 = -or
eno mundo, d' u se foi mia senhor,	c10 = -or
¡Deus me cofonda, se eu i guarir'!	**a**10 = **-ir**
E pois que eu i mia senhor non vir',	**a**10 = **-ir**
e vir' as outras que no mundo son,	b10 = -on
non me podia dar o coraçon	b10 = -on
de ficar i. E por vus non mentir,	a10 = -ir
quero-m' end' ir; e, pois que m' end' eu for'	c10 = -or
d' aqueste mundo, que est a peor	c10 = -or
cousa que sei, querrei-me d'el riir!	**a**10 = **-ir**

[Afonso Mendez de Besteiros 7,10]

Con certa frecuencia, a rima que se ve implicada na práctica das *cobras capcaudadas* é unha *palavra perduda* (cfr. *infra* § 5.3.12), segundo pode observarse na seguinte cantiga en *cobras singulares* de Johan Mendiz de Briteiros, na que o timbre do último verso dunha estrofa (que carece de correspondencia rimática dentro da cobra e é, polo tanto, unha *palavra perduda*) se recupera no inicial da seguinte (verso este cuxo timbre, á súa vez, non se repite no interior da estrofa e constitúe, xa que logo, outra *palavra perduda*), e o proceso chega mesmo a estenderse á *fiinda*:

Eya, senhor, aque-vos min aqui!	a10 = -i
Que coyta ouvestes, ora, d' enviar	b10 = -ar
por min? Non foy se non por me matar,	b10 = -ar
poys todo meu mal tedes por bem:	c10 = -em
por én, senhor, mais val d' eu ir d' aquem	c10 = -em
ca d' eu ficar, sem vosso bem fazer,	**d**10 = **-er**
de mais aver esses olhos veer	**a**10 = **-er**
e desejar o vosso ben, senhor,	b10 = -or
de que eu sempre foy desejador,	b10 = -or
e meus desejos e meu coraçon	c10 = -on
nunca de vós ouveram se mal non;	c10 = -on
e, por est', é milhor de m' ir, par Deus	**d**10 = **-eus**
hu eu non possa poer estes meus	**a**10 = **-eus**
olhos nos vossos, de que tanto mal	b10 = -al
me vem, senhor, e gran coita mortal	b10 = -al
me vós destes eno coraçon meu,	c10 = -eu
e, mha senhor, pero que m' é muy greu,	c10 = -eu
nulh' ome nunca mh-o estrayará.	**d**10 = **-a**
E, pois m' eu for, mha senhor, que será?	**d**10 = **-a**
Pois mh-assy faz o voss' amor ir ja	d10 = -a
como vay cervo lançad' a fugir.	e10 = -ir

[Johan Mendiz de Briteiros 73,3]

5.2.9. Cobras redondas

Esta técnica de enlace interestrófico caracterízase por presentar as mesmas rimas en todas as cobras, mais distribuídas en función dun pro-

ceso cíclico que se inicia retomando a última rima dunha cobra como primeira da seguinte e a primeira da cobra inicial como segunda da estrofa que segue, a segunda como terceira, e así sucesivamente. Deste xeito, por exemplo, nunha cantiga con catro rimas, de existir unha quinta cobra, nesta a sucesión das rimas sería idéntica á da estrofa inicial. Sen contar aquelas pezas en que algún dos mecanismos descritos se utilizan parcialmente, o certo é que a técnica das *cobras redondas* é de utilización escasa no *corpus* galego-portugués, do que se recolle como mostra a seguinte cantiga de Bonifaci Calvo:

Mui gram poder á sobre mi Amor,	**a**10 = **-or**
poys que me faz amar de coraçon	**b**10 = **-on**
a ren do mundo que me faz mayor	a10 = -or
coyta sofrer; e por tod' esto non	b10 = -on
ouso pensar sol de me queixar én,	**c**10 = **-en**
tan gram pavor ey que mui gram ben	c10 = -en
me lhi fezesse, por meu mal, querer.	**d**10 = **-er**
E non mh-á prol este pavor aver,	**a**10 = **-er** (= d I)
poys cada dia mh-a faz mui melhor	**b**10 = **-or** (= a I)
querer por mal de min e por fazer-	a10 = -er
me prender morte en cab': e pois sabor	b10 = -or
á de mha morte, roga-lh' ei que non	**c**10 = **-on** (= b I)
mh-a tarde muyto, que é gram sazon	c10 = -on
a que a quis e desejey por én.	**d**10 = **-en** (= c I)
Poys ja entendo que guisada ten	**a**10 = **-en** (= d II)
Amor mha morte, non pode seer	**b**10 = **-er** (= a II)
que me non mat' e sey eu hũa ren:	a10 = -en
que mi val mays logu' i morte prender	b10 = -er
que viver cuytad' en mui gram pavor,	c10 = -or (= b II)
ca non averey, poys eu morto for,	c10 = -or
tal coita com' ey no meu coraçon.	**d**10 = **-on** (= c II)
E quem soubesse como mi vay, non	**a**10 = **-on** (= d III)
terria que eu sõn de bon sen	**b**10 = **-en** (= a III)
en me leixar viver, ca sen razon	a10 = -on
me dá tal coit' Amor, que mi conven	b10 = **-en**
a viver trist' e sen todo prazer,	c10 = -er (= b III)

e mi conven atal afam sofrer — c10 = -er
que mayor non fez Nostro Senhor. — **d**10 = **-or** (= c III)
[Bonifaci Calvo (Bonifaz de Genua) 23,1]

5.2.10. Esquemas estróficos "mixtos"

Non é infrecuente que os trobadores galego-portugueses aproveitasen as posibilidades estéticas de utilización da rima. Así, por exemplo, hai casos nos que se introduce unha rima idéntica en estruturas baseadas na variación dos timbres ao longo de toda a cantiga, como acontece, por exemplo, en *A rem que mh-a mi mays valer*, de Airas Engeitado (12,2) –na que, malia estar organizada en *cobras singulares* a partir do esquema *abbacacd*, a derradeira rima é idéntica en todas as estrofas (polo que se trata dunha rima *unisonante*, que, ademais, ao carecer de equivalencia no esquema é unha *palavra perduda*)–, na *tensón Abril Pérez, muit'ei eu gran pesar* (22,2) –onde nas *cobras dobras* ordenadas co esquema *ababccb*, os contricantes, Bernal de Bonaval e Abril Perez, manteñen a rima *a* sen variacións en todo o texto (polo que *a* é no conxunto unha rima *unisonante*)–, ou na composición amorosa *Ay eu coitado! e quand'acharei quen* (125,3) –na que Pero Garcia Burgalês modifica os timbres en todas as cobras, organizadas co esquema *abbabcc*, se ben a rima *a* se modifica en cada par estrófico (de xeito que *a* é unha rima *dobra*)–; tamén hai exemplos nos que se incorpora unha rima distinta en pezas nas que as timbres se repetían na mesma orde en toda a composición, segundo pode verse no escarnio persoal de Airas Perez Vuitoron *Don Bernaldo, por que non entendedes* (16,3) –que, malia organizarse en *cobras unisonantes* a partir do esquema *abbacca*, varía a rima *c* en cada estrofa (polo que é unha *rima singular*)–.

A destreza dos autores galego-portugueses multiplicaba as posibilidades combinatorias dos distintos tipos de rimas na súas composicións, ata o extremo de que en ocasións poñen en funcionamento rimas diferentes en idéntica proporción, polo que nestes casos non é posible adscribir a cantiga a unha tipoloxía determinada e cómpre falar de "estruturas rimáticas mixtas" ou "esquemas mixtos". Trátase dunha práctica que, malia non ser de abundante emprego, permitía ao trobador xogar con distintos tipos de rimas máis sen que domine ningún, como pode verse, por exemplo, no escarnio *Nostro Senhor, com'eu ando coitado* de

Martin Soarez (97,22) –no que o rimario das cobras se dispón seguindo o esquema *ababba*, no que os timbres correspondentes á rima *a* son diferentes en cada estrofa (é, pois, unha rima *singular*), mais os de *b* coinciden nas cobras pares por un lado e nas impares polo outro (polo que *b* é unha rima *alternativa*)– ou na cantiga *Cativo! mal conssellado!* (94,7), co esquema *ababcdcd*, onde as rimas *a* e *b* son *unisonantes* (isto é, idénticas en todas as cobras), mentres que *c* e *d* son *singulares* (é dicir, varían en cada estrofa), circunstancia que con moita habilidade é aproveitada por Martin Moxa para conseguir un dos máis acabados exemplos de *mordobre* da lírica galego-portuguesa (cfr. *infra* § 5.3.10).

Cativo! mal conssellado!	**a** = consell **ado**
que me non sey conssellar,	**b** = consell **ar**
e sempre viv' en cuydado,	**a** = cuyd **ado**
pero non posso cuydar	**b** = cuyd **ar**
cousa que me proe tenna	*c* = t **enna**
contra quen m' en coyta ten:	*d* = t **en**
ante, cuyd' eu que me venna	*c* = v **enna**
peor do que m' or' aven.	*d* = av **en**
Cuyd' est', e cuydo guisado,	**a** = guis **ado**
ca me quis Deus aguisar	**b** = aguis **ar**
que sempr' amey desamado,	**a** = desam **ado**
e faz-me sennor amar	**b** = am **ar**
tan de prez, e que parece	*c* = par **ece**
tan ben que, per parecer	*d* = par**ec er**
e per prez, outre merece	*c* = mer **ece**
que a possa merecer.	*d* = merec **er**
Mays non am' eu per meu grado,	**a** = gr **ado**
nen ar cuyd' a gradoar	**b** = grado **ar**
d' Amor, que me ten forçado;	**a** = forç **ado**
pero quero m' esforçar,	**b** = esforç **ar**
con sén e con lealdade,	*c* = leald **ade**
d' amar e seer leal;	*d* = le **al**
e sennor tan sen maldade,	*c* = mald **ade**
non me fará sempre mal.	*d* = m **al**
Ca sempr' eu serey pagado	**a** = pag **ado**

de quanto ss' ela pagar	**b** = pag **ar**
e de fazer seu mandado,	**a** = mand **ado**
se m' ela quiser mandar,	**b** = mand **ar**
como se me ben fezesse,	*c* = fez **esse**
assi como me mal faz,	*d* = f **az**
ou ll' o meu amor prouguesse,	*c* = prougu **esse**
assi como lle despraz.	*d* = despr **az**

[Martin Moxa 94,7]

5.3 Recursos formais

Un dos trazos máis peculiares da tradición galego-portuguesa é a grande importancia que na súa escala de valores estéticos se concedía aos recursos de repetición ligados, xeralmente, á rima. Non son artificios exclusivos nin orixinais desta escola poética, pois as distintas modalidades de *repetitio* aparecen recollidas xa nas retóricas da antigüidade clásica e nos tratados medievais; o que chama a atención é o abundante emprego deste tipo de figuras que se rexistra na lírica profana galego-portuguesa. Os procedementos repetitivos presentan, en efecto, unha importancia capital na caracterización formal e conceptual das cantigas, pois a súa finalidade é fundamentalmente a de insistir nos contidos máis importantes da composición e, ao mesmo tempo, reforzar as estruturas estróficas do texto. Deste xeito, o normal é que a maior carga conceptual se formule na primeira cobra da cantiga e as restantes introduzan leves modificacións que pouco engaden ao contido do texto. A maioría destes recursos foran empregados xa polos trobadores provenzais (de feito, os termos con que se denominan son tomados ou adaptados dos tratados desa tradición lírica), mais outros, que aparecen recollidos na *Arte de Trovar*, si parecen específicos da nosa escola poética, aínda que tampouco sexa improbable para eles unha orixe ultrapirenaica.

5.3.1. A técnica do paralelismo

Dende o punto de vista formal e estrutural, o paralelismo é, sen dúbida, o procedemento máis característico da escola galego-portuguesa, xa que o seu emprego é tan frecuente que máis da metade das cantigas o

empregan en calquera das súas variedades. Vinculado coa lírica popular –e, polo tanto, na escola peninsular coa *cantiga de amigo* en particular–, o recurso consiste na repetición dun determinado período en lugares fixos de cada estrofa –normalmente en dous versos, un deles o primeiro– e formulado en termos idénticos ou moi semellantes ao longo do texto. O paralelismo é unha figura repetitiva que pode realizarse con base nas palabras, no ritmo e na sintaxe, ou nos conceptos; son os que, seguindo a pioneira clasificación de Eugenio Asensio, a crítica denomina respectivamente paralelismo *verbal*, *estrutural* e *semántico*. Estas tres variedades parten da estrofa inicial e baséanse na repetición, que proporciona ao texto unha gran cohesión formal e conceptual; de aí o gran número de figuras acumulativas que con tanta frecuencia se localizan nestas composicións.

5.3.1.1. *Paralelismo literal* ou *verbal*. Esta variedade realízase por medio de tres procedementos: a) a repetición case literal do verso inicial variando só a súa parte final, frecuentemente mediante a introdución dun sinónimo poético ou por transposición de termos; b) a reiteración dun mesmo concepto mediante a intensificación negativa e, c) a reprodución do mesmo verso mediante esquemas rítmicos e sintácticos diferentes. Deste xeito, nas cantigas paralelísticas a importancia da primeira cobra é fundamental, xa que é a que proporciona o contido semántico principal do texto, que se desenvolve mediante variacións parciais nas estrofas sucesivas articuladas mediante o uso das figuras de repetición, entre as que cómpre destacar a súa relación co *leixaprén* (cfr. § 5.3.4), como pode verse nas seguintes cantigas do xograr Johan Zorro:

PARALELISMO LITERAL

— Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m' enviou por elos!
Madre, que lhis farey?
— Filha, dade-os a el-rey.

— Garcetas, las myas garcetas,
el-rey m' enviou por elas!
Madre, que lhis farey?
— Filha, dade-as a el-rey.

[Johan Zorro 83,2]

PARALELISMO LITERAL LIGADO AO *LEIXAPRÉN*

— 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!

Barcas novas mandey lavrar

e no mar as mandey deytar,
ay mya senhor velida!

Barcas novas mandey fazer
e no mar as mandei meter,
ay mya senhor velida!
[Johan Zorro 83,4]

5.3.1.2. *Paralelismo semántico*. Este recurso consiste na repetición dos mesmos conceptos nas cobras da composición, mesmo sen que se perciban reiteracións de ningún tipo no léxico ou nas estruturas formais, a través do seguinte procedemento: o núcleo inicial, presentado na primeira cobra (que proporciona, como no caso anterior, a clave temática da cantiga), enriquécese de xeito progresivo ata alcanzar a *fiinda*, que pecha o movemento circular iniciado na primeira cobra e na que converxen todos os elementos a modo de síntese. Por esta razón, as cantigas que se constrúen con esta variedade de paralelismo ofrecen unha maior diversidade estilística, xa que o procedemento permite que o material poético se presente cunha variedade expresiva máis ampla cá que se observa no paralelismo literal, segundo se ve no seguinte exemplo que xira arredor do desexo da namorada de ver o seu amigo malia a prohibición exercida pola nai:

Oje quer' eu meu amigo veer;
por que mi diz que o non ousarei
veer mia madre, de pram vee-lo-ei
e quero tod' en ventura meter,
e dés i saia per u Deus quiser.

Por en qual coita mia madre ten
que o non veja, no meu coraçon
ei oj' eu posto, se Deus mi perdon,
que o veja e que lhi faça ben,
e dés i saia per u Deus quiser.

Pero mi-o ela non quer outorgar,
i-lo-ei veer ali u m' el mandou
e por quanta coita per mi levou
farei-lh' eu est' e quanto m' al rogar,
e dés i saia per u Deus quiser.

Ca diz o vervo ca non semeou
milho quen passarinhas receou.
[Johan Soarez Coelho 79,41]

Neste tipo de composicións os contidos dilátanse mediante a iteración de termos en intervalos irregulares, de tal xeito que as mesmas cláusulas ou sintagmas pasan de estrofa a estrofa sen ocupar unha sede fixa e con alteracións sintácticas de pouca relevancia. Na maioría dos casos introdúcense anáforas[29], amplifícase a mesma secuencia mediante a sinonimia ou reprodúcense os mesmos contidos con distinta formulación léxica. Nas cantigas de refrán evidénciase unha preferencia por introducir figuras repetitivas no verso anterior ao retrouso ou no verso intercalar, co obxectivo de marcar o paso da reiteración semántica á literal:

O voss' amig', ai amiga,
de que vós muito fiades,
tanto quer' eu que sabhades
que unha que Deus maldiga,
vo-lo tem louqu' e tolheito,
e moir' end' eu com despeito.

Nom ei rem que vós asconda,
nem vos será encoberto;
mais sabede bem por certo
que ũa que Deus confonda,
vo-lo tem louqu' e tolheito,
e moir' end' eu com despeito.

Nom sei molher que se pague
de lh' outras o seu amigo
filhar, e porem vos digo
que ũa que Deus estrague
vo-lo tem louqu' e tolheito,
e moir' end' eu com despeito.

[29] A anáfora é unha figura de dicción que consiste na iteración dunha ou varias palabras ao comezo de varios versos próximos ou de diversas secuencias que se suceden de modo consecutivo ou moi proximamente nun período. A figura produce un efecto de simetría rítmica, con valor poético pola súa capacidade enfática.

E faço mui gram dereito,
pois quero vosso proveito.
[Don Denis 25,67]

5.3.1.3. *Paralelismo estrutural*. Nesta variedade, o principio de iteración afecta ao ritmo e á sintaxe da composición, mais para cada estrofa selecciónase un material verbal diverso. Combinado habitualmente co paralelismo verbal ou co semántico, é a variedade menos empregada nas cantigas galego-portuguesas, e, ao tratarse da repetición de estruturas, non é infrecuente que se introduzan figuras como a anáfora:

Anda triste o meu amigo,
mha madr', e á de mi gran despeito,
por que non pode falar migo
e non por al, e faz gran dereito
d'andar triste o meu amigo,
por que non pode falar migo.

Anda triste o meu amigo,
mha madr', e tenho que seja morto
por que non pode falar migo
e non por al, e non faz gran torto
d'andar triste o meu amigo,
por que non pode falar migo.

Anda triste o meu amigo,
mha madr', e anda por en coitado,
por que non pode falar migo
e non por al, e faz mui guisado
d'andar triste o meu amigo,
por que non pode falar migo.
[Estevan Reimondo 35,2]

5.3.2. Cobras capdenais

É un procedemento repetitivo que se caracteriza pola utilización da anáfora, pois consiste na repetición dos constituíntes da parte inicial dun mesmo verso, que se retoman en idéntica posición nalgunha das cobras sucesivas. A aplicación das regras das poéticas occitanas deter-

minaba que, en sentido estrito, o recurso se conformase pola iteración do mesmo enunciado ao comezo do verso inicial de dúas ou máis estrofas, mais son poucos os exemplos nos que o procedemento segue unhas pautas estruturais tan precisas, xa que o máis habitual é que os enunciados se repitan de forma menos sistemática na cantiga, excepción feita das *tensós*, nas que o xogo de invocacións que se dirixen os interlocutores dá lugar á práctica do mecanismo aplicado de dúas en dúas cobras e pode considerarse, xunto a outros trazos (como o predominio das *cobras dobras*), como unha marca distintiva dese xénero. Aínda que a iteración pode afectar a unha simple palabra, por exemplo unha conxunción ou un adverbio, dende unha perspectiva literaria é máis funcional aquela que reproduce sintagmas ou cláusulas que entran en contacto directo coa temática da composición e que permite vincular a práctica ao paralelismo. A figura contribúe á eficacia do argumento tratado na composición, xa que á función meramente informativa da primeira posición da palabra engádese o valor encarecedor e enfático da segunda ocorrencia.

Cobras capdenais
(asociadas ao paralelismo)

Valer vos ia, amigo, meu ben,
se oj' eu ousasse, mais vedes quen
me tolhe d' aquest' e non al:
mha madre, que vos á mortal
desamor, e, con este mal,
de morrer non mi pesaria.

Valer vos ia, par Deus, meu ben,
se eu ousasse, mais vedes quen
me tolhe de vos non valer:
mha madre, que end' á poder
e vos sabe gran mal querer
e por en mha morte queria.
[Don Denis 25,134]

Cobras capdenais nas *tensós*

Ay Pedr' Amigo, vós que vos tẽedes
por trobador, agora o verei
eno que vus ora preguntarei
e no recado que mi tornaredes.
Nos que avemos mui bon rei por senhor,
se no'-lo alhur fazeren emperador,
dizede mi-ora quant'-i entendedes.

Joan Vaasques, pois me cometedes,
direi-vus én quant' i entend' e sei:
pois nos avemos aquel melhor rei
que no mund' á, porque non entendedes,
que o seu preço e o seu valor
todo noss' est pois emperador for'?
O demo lev' o que vos i perdedes!

Ay Pedr' Amigo, eu non perderia
enquant' el Rei podesse mais aver

en bõa terra e en gran poder,
ca quant' el mais ouvesse, mais valria;
mais perde o rein' e vos perdedes i,
os que sen el ficaredes aqui,
pois que s' el for' d' Espanha sa via.

Joan Vaasques, eu ben cuidaria
que o reino non á por que perder
por el rei nosso senhor mais valer,
ca rei do mund' é, se se vai sa via!
Valer-á el mais, e nos per el i.
De mais quis Deus que ten seu filh' aqui,
que se s' el for', aqui nos leixaria!

Ay Pedr' Amigo, pois vus ja venci,
d' esta tençon que vosco cometi,
nunca ar migo filhedes perfia.

Joan Vaasques, sei que non é 'ssi
d' esta tençon, ca errastes vos i
e diss' eu ben quanto dizer devia.
[Johan Vasquiz de Talaveira 81,1;
Pedr' Amigo de Sevilha 116,1]

5.3.3. Cobras capfinidas

Con este nome coñécese unha técnica repetitiva que consiste na aplicación da figura coñecida como anadiplose[30] e que, polo tanto, se caracteriza por retomar unha palabra ou grupo de palabras do último verso dunha estrofa no primeiro da seguinte. Cando o recurso se emprega nunha cantiga de refrán, o verso inicial da segunda cobra pode repetir un termo do verso previo ao refrán ou do último verso do refrán, circunstancia esta última na que se fala de *cobra capfinida ao refrán*, como se pode apreciar no seguinte exemplo de Johan Garcia de Guilhade –no que, ademais, o artificio se liga coas *cobras capdenais*–:

[30] A anadiplose é unha figura elocutiva que se orixina cando unha mesma unidade se repite ao final dun enunciado e ao principio do seguinte.

Ai, dona fea, fostes-vos queixar
que vos nunca louvo en meu cantar;
mais ora quero fazer un cantar
en que vos loarei toda via;
e vedes como vos quero loar:
***dona fea**, velha e sandia!*

Dona fea, se Deus mi pardon,
pois avedes atan gran coraçon
que vos eu loe, en esta razon
vos quero já loar toda via;
e vedes qual será a loaçon:
***dona fea**, velha e sandia!*

Dona fea, nunca vos eu loei
en meu trobar, pero muito trobei;
mais ora já un bon cantar farei,
en que vos loarei toda via;
e direi-vos como vos loarei:
dona fea, velha e sandia!
[Johan Garcia de Guilhade 70,4]

Unha modalidade do procedemento foi a practicada polo xograr Pero da Ponte na cantiga *Agora me part' eu mui sen meu grado* (120,1), na que a unidade repetida coincide coa totalidade do verso, isto é, o verso final de cada cobra –que carece de rima no conxunto estrófico e é, polo tanto, unha *palavra perduda* (cfr. *infra* § 5.3.12)– se reproduce como o inicial da seguinte:

Agora me part' eu mui sen meu grado
de quanto ben oj' eu no mund' avya,
c' assy quer Deus e mao meu pecado,
ay eu!
De mays, se mi non val Santa Maria,
d' aver coyta muyto tenh' eu guysado;
mays rog' a Deus que mays d' oj' este dia
non vyva eu, se m' el dá consselho.

Non vyva eu se m' el hi non dá consselho,

nen vyverei, nen é cousa guisada,
ca, poys non vyr meu lum' e meu espelho,
ay eu!
ja per mha vida non daria nada,
mha senhor; e digo-vus en concelho
que, sse eu morr' assy d' esta vegada,
que a vo'-lo demande meu linhage!

Que a vo'-lo demande meu linhage,
senhor fremosa, ca vos me matades,
poys voss' amor en tal coita me trage,
ay eu!
e ssol non quer Deus que mh' o vos creades,
e non mi val hi preyto nen menage.
E hydes-vus e min desemparades;
desempare-vus Deus, a que o eu digo!

Desempare-vus Deus, a que o eu digo
ca mal per fic' oj' eu desemparado!
De mays non ei parente nen amigo,
ay eu!
que m' aconsselh'! E desaconsselhado
fiqu' eu sen vos, e non ar fica migo,
senhor, se non gram coyta e cuydado.
Ay Deus! Valed' a hom que d' amor morre!

[Pero da Ponte 120,1]

5.3.4. Leixaprén

O *leixaprén* é un procedemento repetitivo que se relaciona coas *cobras capfinidas* e que consiste en encadear as cobras a partir dun mecanismo no que a terceira estrofa comeza repetindo o segundo verso da primeira e a cuarta cobra realiza a mesma operación co segundo verso da segunda cobra, e así sucesivamente ata un máximo de oito estrofas. O *leixaprén* é unha técnica que encadea os versos da composición e que pon de manifesto a unidade e a continuidade do poema, á vez que facilita a lembranza do texto. Na inmensa maioría dos casos este recurso rexístrase en composicións con estrofas formadas por un dístico monorrimo, con versos preferentemente longos (doce ou catorce síla-

bas), máis un refrán; e combínase, habitualmente, con outros artificios, como o paralelismo literal e as *cobras alternativas*, que restrinxen as súas posibilidades expresivas, pero contribúen a crear a atmosfera de indefinición e misterio que o caracteriza. De feito, o habitual é que o paralelismo verbal se combine coa técnica do *leixaprén* en composicións formadas, polo xeral, por un número de estrofas pares (como mínimo catro, pero o máis frecuente é que sexan entre seis e oito) organizadas en *cobras alternativas* a partir do esquema *aaB* e semellantes. Trátase, polo tanto, dun mecanismo característico das cantigas de amigo máis vinculadas á tradición popular. Nestas pezas prodúcese unha dobre correspondencia métrico-rítmica, pois as cobras non só están emparelladas dúas a dúas de maneira consecutiva pola propia correspondencia paralelística, senón tamén de forma alterna grazas ao mecanismo do *leixaprén*.

Bom dia vi, amigo,
pois seu mandad' ei migo,
louçana.

Bom dia vi, amado,
pois migu' ei seu mandado,
louçana.

Pois seu mandad' ei migo,
rogu' eu a Deus e digo:
louçana.

Pois migu' ei seu mandado,
rogu' eu a Deus de grado,
louçana.

Rogu' eu a Deus e digo,
por aquel meu amigo,
louçana.

Rogu' eu a Deus de grado
por aquel meu amado,
louçana.

Por aquel meu amigo
que o veja comigo,
louçana.

Por aquel namorado
que fosse ja chegado,
louçana.
[Don Denis 25,19]

5.3.5. Cantigas ateúdas

No título IV da *Arte de Trovar* (IV, 3) que abre o cancioneiro *B*, o tratadista describe da seguinte forma a técnica coñecida como *cantiga ateúda*:

> Outrosi fezeron os trobadores algunas cantigas a que desinaron "ateudas", e estas poden ser tan ben de mestria come de refran. E chamaron-lhe "ateudas" porque conven que a prestomeira palavra da cobra non acabe a razon per fin, mais ten a primeira palavra da outra cobra que ven apos ela <...> de entendimento e fará concluson. E toda a cantiga assi deve de ir ata a finda, e ali deve d'ensarrar e concludir o entendimento todo do que ante non acabou nas cobras.

A definición establece que a cantiga *ateúda* é aquela que non fai coincidir as pausas estróficas coas sintácticas, senón que está construída de principio a fin con encabalgamento interestrófico, é dicir, o enunciado do derradeiro verso da primeira estrofa continúa no primeiro verso da estrofa seguinte, e así sucesivamente vanse encadeando as cobras unhas ás outras. Deste xeito, a unidade básica da cantiga, a cobra, difumínase a favor dunha unidade superior, a de toda a composición. Distínguese, ademais, entre *ateúdas ata a fiinda* (cando o encabalgamento abrangue a *fiinda*) e *ateúdas sen fiinda* (cando o encabalgamento non afecta aos versos conclusivos do texto), que se poden exemplificar respectivamente coas seguintes cantigas de Don Denis e Johan Airas –nas que o procedemento non se pode desligar do uso das *cobras capdenais* (cfr. *supra* § 5.3.2)–

CANTIGA *ATEÚDA* ATA A FIINDA

Da mha senhor que eu servi
sempr' e que mais ca mi amei,
veed', amigos, que tort' ei
que nunca tam gram torto vi;
ca pero a sempre servi
grand'é o mal que mha senhor
mi quer, ***mais quero-lh' eu maior***

Mal que posso; sei per gram bem
lhi querer mais c' a mim nem al,
e se aquest' é querer mal,
est' é o que a mim avem;
ca pero lhi quero tal bem
grand'é o mal que mha senhor
mi quer, ***mais quero-lh' eu maior***

Mal que posso; se per servir
e pela mais ca mim amar,
se est' é mal, a meu cuidar
este mal nom poss' eu partir;
ca pero que a fui servir
grand'é o mal que mha senhor
mi quer, ***mais quero-lh' eu maior***

Mal que poss'; e pero nozir
nom mi devia desamor,
c' al que no bem nom a melhor.
[Don Denis 25,25]

CANTIGA *ATEÚDA* SEN FIINDA

Vi eu donas, senhor, en cas d' el-rei,
fremosas e que parecian ben,
e vi donzelas muitas u andei;
e, mia senhor, direi-vos ũa ren:
a máis fremosa de quantas eu vi,
long' estava de parecer assi

Come vós. Eu muitas vezes provei
se acharia de tal parecer
alga dona, senhor, u andei;
e, mia senhor, quero-vos al dizer:
a máis fremosa de quantas eu vi,
long' estava de parecer assi

Come vós. E, mia senhor, preguntei
por donas muitas, que oi loar
de parecer nas terras u andei;
e, mia senhor, pois mi as foron mostrar,
a máis fremosa de quantas eu vi,
long' estava de parecer assi.
[Johan Airas, burgués de Santiago 63,81]

5.3.6. Palabra rima

Con este nome desígnase unha figura repetitiva que, emparentada co artificio coñecido como *mot-refranh* na lírica provenzal, consiste, como naquela tradición, na repetición dun mesmo termo (ou segmento textual de maior extensión) como rimante no mesmo verso de todas as cobras da cantiga, o que lle confire á técnica unha funcionalidade análoga á do refrán. Deste xeito, o recurso emprégase non só para destacar semanticamente o termo iterado, que adquire unha especial relevancia na liña

argumental da cantiga, senón que desempeña tamén un papel importante na estrutura métrica das composicións ao asociarse coa rima, pois require da identidade rimática dos versos en que se inserta. Por esta razón, as composicións que presentan *cobras unisonantes* ou aquelas nas que se introduce unha rima fixa constitúen os contextos máis frecuentes para a inserción do procedemento, como se observa respectivamente nos seguintes exemplos:

CANTIGA EN *COBRAS UNISONANTES*

Vos que mi-assi cuitades, **mia senhor**,
que eu me quite de vus ben querer,
de pran ¿cuidades que algun poder
ei eu, senhor, de me vus én quitar?
ca vos por al non o ides fazer.
Mais a verdade vus quer' eu dizer:
este poder nunca mi-o Deus quis *dar*.

Mais se mi-o Deus dess(e) ora, **mia senhor**,
ainda me poderia valer,
ca logo m' eu quitaria d' aver
gran cuita e de vus fazer pesar;
mais o vosso fremoso parecer,
que eu por mi non ouver' a veer,
me quitou ja de mi-o Deus nunca *dar*.

E quitou-me por sempre, **mia senhor**,
per bõa fé, de nunca eu saber
sen veer-vus, senhor, que x' é prazer;
e, senhor, non vo-lo quer' eu negar:
se vus de mi non quiserdes doer,
veer-m' edes cedo por vos morrer,
ca ja m' end' eu vejo de guis' *andar*.

E se vus digo pesar, **mia senhor**,
non me devedes én culpa põer,
ca entanto com' eu pude soffrer
mia cuita, non vus fui d' ela falar,
nen me soub' ende soo trameter,

CANTIGA EN *COBRAS SINGULARES*, MAIS COA RIMA **a** *UNISONANTE*

Quen vus foy dizer, mia **sennor**,
que eu desejava mais al
ca vus, mentiu vos, se non mal
me venna de vos e de Deus!
e se non, nunca estes meus
ollos vejan niun prazer
de quant' al desejan veer!

E veja eu de vos, **señor**,
e de quant' al amo, pesar
se nunca no vosso logar
tive ren no meu coraçon;
atanto Deus non me perdon
nen me dê nunca de vos ben
que desej' eu mais d' outra ren!

E per bõa fe, mia **señor**,
amei vus muito mais ca mi,
e se o non fezesse assi,
de dur verria 'qui mentir
a vos, nen m' iria partir
d' u eu amasse outra moller
mais ca vos; mais pois que Deus quer

que eu a vos queira mellor,
valla m' El contra vos, sennor,
ca muito me per é mester!

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,14]

mais non sei ora conselho prender
a esta cuita 'n que me vej(o) *andar*.
[Vasco Fernandez Praga de
Sandin 151,29]

No *corpus* galego-portugués atópanse composicións nas que o elemento léxico repetido pode variar nas distintas estrofas, coincidindo ou non cun cambio de rima, e mesmo casos máis elaborados nos que se cambia a ubicación da *palabra rima* aproveitando as distintas ocorrencias dunha rima. Estes usos, que dan lugar a múltiples posibilidades de presentación do artificio –co conseguinte enriquecemento do mesmo–, son os que se observan, por exemplo, no derradeiro verso das cobras da cantiga de Vasco Fernandez Praga de Sandin reproducida precedentemente –pois, sen que haxa variación na rima (as cobras son *unisonantes*), se modifica a *palabra rima* do último verso en cada parella de cobras (*palabra rima dobra*)–, na composición amorosa de Pero Garcia Burgalês *Ora vej' eu que fiz mui gran folia* (125,32) –onde a introdución dunha rima alternativa (a *c*) nun esquema *abBAcca* en *cobras unisonantes* propicia que a *palabra rima* sexa distinta nas estrofas pares por un lado e nas impares polo outro– ou no escarnio *Non levava nen dinheyro* de Gonçal' Eanes do Vinhal (60,7) –que, ao organizarse en *cobras dobras*, a modificación das rimas por pares estróficos consecutivos impón a variación léxica da *palabra rima* introducida no verso final das cobras–:

CANTIGA EN *COBRAS UNISONANTES* CON INTRODUCCIÓN DUNHA RIMA *C*, *ALTERNATIVA* (*PALABRA RIMA ALTERNATIVA*)

Ora vej' eu que fiz mui gran folia
e que perdi ali todo meu sen,
por que dixe ca queria gran ben
Joan' ou Sancha, que dix', ou Maria,
ca por aquesto que eu dixe aly,
me soube log'ũa dona **des i**
daquestas tres, que por ela dizia.

CANTIGA EN *COBRAS DOBRAS*

Non levava nen dinheyro
ogano hu ouvi passar
per Campus, e quix pousar
en casa d' un cavaleyro
que sse ten por infançon,
e soltou-mh-um can enton
e mordeu-mh-o **seendeyro**.

E por quant' eu esto dixe, devia
mort' a prender, per bõa fe, poren,
por que dixe ca queria gran ben
Joan' ou Sancha, que dixe, ou Maria,
ca por aquesto que eu fuy dizer,
mi ouv' o gran ben que lle quero a **saber**
esta dona que ante non sabia.

Ca non soubera que lle ben queria
esta dona, se non por meu mal sen,
por que dixe que queria gran ben
Joan' ou Sancha, que dixe, ou Maria,
e des que soub' esta dona por mi
ca lle queria ben, sempre **des i**
me quis gran mal, mayor non poderia,

Por mui gran ben que lle quis toda via,
des que a vi, que me soube poren,
por que dixe ca queria gran ben
Joan' ou Sancha, que dixe, ou Maria;
e des que ouv' esta dona poder
do mui gran ben que ll' eu quero **saber**,
nunca mi ar quis veer des aquel dia.

[Pero Garcia Burgalês 125,32]

Por meu mal enton, senlheyro,
ouv' aly a chegar,
¡que non chegass' a logar
hu á atal fareleyro!,
ca el se fosse çancon,
non fora ao vergalhon
roxo do meu **seendeyro**.

Non vistes peyor parado
albergue do que achey
enton, quand' a ele cheguey,
nen vistes mays estirado
home ca fuy d' un mastin,
e fez-mi tal no rocin
que semelhava **lobado**.

Non fui eu ben acordado,
poy' lo da porta catey
dentro; porque o chamey
pos-mh-o gram can enrriçado,
que nunc' a morder fez fin,
ata que fez en min
qual fez no rocin **lobado**.

[Gonçal' Eanes do Vinhal 60,7]

5.3.7. Palabra volta

Co nome de *palabra volta* desígnase un procedemento de repetición léxica que se emparenta co coñecido como *mot tornat* na tradición provenzal (aínda que non se corresponde exactamente con el). Trátase dunha iteración léxica que tamén se liga intimamente á rima, mais que, a diferenza do que acontece coa *palabra rima*, se produce naqueles casos nos que unha ou varias rimas dalgunha(s) estrofa(s) se repite(n) noutra(s) cobra(s) sen que esta iteración rimática veña determinada polos mecanismos descritos en § 5.2. O funcionamento da técnica, que non sempre resulta de fácil delimitación con respecto á *palabra rima*, pode observarse na cantiga de Johan Lopez d' Ulhoa *Ando coitado por veer*, onde a repetición da rima *a* da cobra inicial como *b* da última e a da

rima *c* da terceira estrofa como *a* da primeira e tamén como *c* da cuarta leva asociada a iteración de distintos vocábulos no final de varios versos:

Ando coitado por **veer**	a = ve **er** (= b IV)
un ome que aqui chegou,	b = cheg **ou**
que dizen que viu mia senhor;	c = senh **or** (= a III; c IV)
e dirá-me, se lhe falou.	b = fal **ou**
E falarei con el muit' i	D = **i**
en quan muit' á que a non vi.	D = v **i**
Por amor de Deus, que'-no vir',	a = v **ir**
diga-lhe que sa prol será	b = ser **a**
de me veer. E veê'-l'-ei	c = **ei**
porque a viu, e falar-mi-á.	b = **a**
E falarei con el muit' i	D = **i**
en quan muit' á que a non vi.	D = v **i**
Ca muito per á **gran sabor**	a = sab **or** (= c I, c IV)
quen senhor ama, de falar	b = fal **ar**
en ela, se acha con quen.	c = qu **en**
E por én vou aquel buscar!	b = busc **ar**
E falarei con el muit' i	D = **i**
en quan muit' á que a non vi.	D = v **i**
Pero sei eu d' ela, de pran,	a = pr **an**
ca non m' enviou ren dizer,	b = diz **er** (= a I)
mas do om' ei eu **gran sabor**,	c = sab **or** (= c I, a III)
porque a viu, de o **veer**.	b = ve **er**
E falarei con el muit' i	D = **i**
en quan muit' á que a non vi.	D = v **i**
Ca nunca vi, des que a vi,	d = v **i**
outro prazer, se a non vi.	d = v **i**

[Johan Lopez d' Ulhoa 72,3]

Este tipo de repeticións vocabulares "aleatorias", consideradas como un defecto compositivo na lírica trobadoresca, só parecen atopar xustificación nas poéticas medievais cando no proceso iterativo se ve impli-

cada a *fiinda* da cantiga. Deste xeito, naqueles casos en que nos versos conclusivos da peza se repite unha palabra dalgunha das estrofas pode decirse que estamos ante usos "correctos" da vicio da *palabra volta*.

O voss' amigo trist' e sen razon
vi eu, amiga; muy pouco parey
e preguntey-o porque, e non sey
d' el se non tanto que me disse entom:
des que "el vyra" hua sa senhor
hir d' u el era, fora sofredor
de grandes coytas no seu coraçon.

Tan trist' estava que ben entender
pode, quenquer que o vir, que trist' é,
e preguntey-o, mays, per boa fe,
non pud' eu d' el mays de tanto aprender:
des que "el vira" hũa que quer ben
hyr d' u el era, por dereito ten,
ta que a vyr, de non tomar prazer.

Da ssa tristeça ouv' eu tal **pesar**
que foy a el e preguntey assy
en que coidava, mays non aprendi
d' el se non tanto que lh' y oy falar:
des que "el vira" quen lhi coitas deu
hir d' u el era, no coraçon seu,
ta que a vir, ledo non pod' andar.

E enton pode perder seu **pesar**
du, quen "el vyra" hyr, veer tornar.
[Fernand' Esquio 38,5]

5.3.8. Palabra equívoca

Unha das posibles realizacións do recurso retórico coñecido como *aequivocatio* é a *palabra equívoca*, que, intimamente ligada ao uso da rima, se orixina cando no final de dous ou máis versos se repite unha palabra, aínda que con significado diferente nas súas ocorrencias co obxectivo de xogar coa ambigüidade semántica suscitada pola polise-

mia, homofonía ou homografía do termo repetido. O uso deste procedemento vincúlase ás cantigas de escarnio –nas que se advirte unha tendencia a realizar o equívoco entre substantivo e verbo, entre adxectivo e substantivo ou entre adverbio e substantivo– e ten un dos seus máis coñecidos exemplos na célebre composición de Johan Soarez Coelho, *Maria do Grave, grav'é de saber* (79,34), na que a *aequivocatio* ligada á voz *grave* está na base do desenvolvemento conceptual da peza.

Maria do **Grave**, **grav'** é de saber
por que vos chaman Maria do **Grave**,
cá vós non sodes **grave** de foder,
e pero sodes de foder mui **grave**;
e quer', en gran conhocença, dizer:
sen leterad' ou trobador seer,
non pod' omen departir este "**grave**".

Mais eu sei ben trobar e ben leer
e quer' assi departir este "**grave**":
vós non sodes **grav'** en pedir aver,
por vosso con', e vós sodes **grave**,
a quen vos fode muito, de foder;
e por aquesto se dev' entender
por que vos chaman Maria do **Grave**.

E pois vos assi departi este "**grave**",
tenho-m' end' ora por mais trobador;
e ben vos juro, par Nostro Senhor,
que nunca eu achei molher tan **grave**
com' é Maria -e já provei-
do **Grave**; nunca pois molher achei
que a mi fosse de foder tan **grave**.

[Johan Soarez Coelho 79,34]

5.3.9. Dobre

O procedemento repetitivo coñecido como *dobre* é obxecto dunha coidada exposición na *Arte de Trovar* (IV, 5):

Dobre é dizer ũa palavra cada cobra duas vezes ou mais, mais deven-o meter na cantiga mui gardadamente: e conven, como a meterem en ũa das

> cobras, que assi o metan nas outras todas. E se aquel dobre que meteren na ũa meteren nas outras, poden-no ir meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meteren na primeira. E outrossi o deven de meter na finda per aquela maneira.

A definición establece que o recurso consiste en repetir unha palabra (ou un segmento textual de maiores dimensións) nunha estrofa da cantiga dúas ou máis veces e estender este proceso iterativo a todas as cobras da composición, mesmo á *fiinda*, respectando os principios da simetría e da sistematicidade. Por outra parte, os termos que orixinan o procedemento repetitivo poden ser os mesmos en todas as cobras ou mudar en cada unha delas, o que, segundo algúns estudosos, dá lugar a dous tipos diferentes de *dobre* coñecidos respectivamente como *dobre unisonante* (aquel en que é o mesmo o vocábulo repetido na mesma posición en todas as estrofas da cantiga) e *dobre singular* (isto é, aquel en que o segmento repetido cambia en cada cobra), este último o máis practicado polos trobadores. En ambos casos, a variedade máis estendida é aquela na que o proceso repetitivo se produce en dous versos de cada estrofa:

Dobre unisonante

Amigas, tamanha **coyta**
nunca sofrí, poys foy nada;
e direy-vo-la gran **coyta**
con que eu sejo coytada:
amigas, ten meu amigo
amiga na terra sigo.

Nunca vós vejades **coyta**,
amigas, qual m' oj' eu vejo;
e direy-vos a mha **coyta**
con que eu coytada sejo:
amigas, ten meu amigo
amiga na terra sigo.

Sej' eu morrendo con **coyta**,
tamanha coyta me filha;
e direy mha coyta e **coyta**
que tragu' e que maravilha:

Dobre singular

Bem entendi, meu **amigo**,
que mui gram pesar ouvestes
quando falar nom podestes
vós noutro dia comigo;
mais certo seed', **amigo**,
que nom fui o vosso pesar
que s'ao meu podess'iguar.

Mui bem soub' eu **por verdade**
que erades tam cuitado
que nom avia recado;
mais, amigo, acá tornade,
sabede bem **por verdade**,
que nom fui o vosso pesar
que s'ao meu podess'iguar.

Bem soub', amigo, por **certo**
que o pesar d' aquel dia

amigas, ten meu amigo
amiga na terra sigo.
[Johan Garcia de Guilhade 70,8]

vosso, que par nom avia;
mais pero foi encoberto,
e porem seede **certo**
que nom foi o vosso pesar
que s'ao meu podess'iguar.

Ca o meu nom se pód' osmar
nem eu nom o pudi negar.
[Don Denis 25,18]

Os exemplos nos que o termo pode repetirse máis de dúas veces en cada estrofa son menos frecuentes e entre eles pode mencionarse a cantiga, xa reproducida (cfr. § 5.3.8), *Maria do Grave, grav'é de saber* (79,34), de Johan Soarez Coelho –na que a voz equívoca *grave* se reproduce no final dos versos 2, 4 e 7 de cada estrofa– ou na seguinte composición de Pero Garcia Burgales, na que a repetición se dá en todos os versos das cobras, e mesmo chega a estenderse ás *fiindas* (seguindo neste punto unha regra da *Arte de Trovar* que só cumpren esta e outra cantiga do mesmo trobador):

Ay eu coitad'! e por que **vi**
a dona que por meu mal **vi**!
Ca Deus lo sabe, poila **vi**,
nunca ja mais prazer ar **vi**,
per boa fe, u a non **vi**;
ca de quantas donas eu **vi**,
tan boa dona nunca **vi**.

Tan comprida de todo **ben**,
per bõa fe, esto sei **ben**,
se Nostro Sennor me dé **ben**
dela! que eu quero gran **ben**,
per bõa fe, non por meu **ben**!
Ca pero que ll' eu quero **ben**,
non sabe ca lle quero **ben**.

Ca llo nego pola **veer**,
pero nona posso **veer**!
Mais Deus que mi a fezo **veer**,

rogu' eu que mi a faça **veer**;
e se mi a non fezer **veer**,
sei ben que non posso **veer**
prazer nunca sena **veer**.

Ca lle quero mellor ca **min**,
pero nono sabe per **min**
a que eu vi por mal de **min**,

Nen outre ja, mentr' eu o **sen**
ouver; mais se perder o **sen**,
direi o con mingua de **sen**;

Ca vedes que ouço **dizer**
que mingua de sen faz **dizer**
a ome o que non quer **dizer**!
[Pero Garcia Burgalés 125,2]

Como pode observarse, o artificio adquire unha notoria importancia estrutural ao vincularse a todas ou algunhas das ocorrencias dunha ou varias rimas da cantiga. Permanece aínda aberto entre os estudosos a discusión ao respecto da existencia da técnica naqueles casos nos que no proceso iterativo se ve afectado parcial ou totalmente o refrán da cantiga, en textos como o seguinte, no que, ademais de introducir dous *dobres* no corpo estrófico, Pero d' Armea podería estar utilizándoo tamén no retrouso:

Mha senhor, por Nostro Senhor,
por que vos eu venho *rogar*,
quero-vos agora *rogar*,
mha senhor, por Nostro Senhor
*que vos non pes de vos **amar**,*
*ca non sey al tan muyt' **amar**.*

Senhor, e non vos rogarey
por al, ca ei de vos *pesar*
pavor, e, se vos non *pesar*,
oyde-m' e rogar-vos-ey
*que vos non pes de vos **amar**,*

ca non sey al tan muyt' ***amar***.

E non vos ous' eu mays dizer,
senhor e *lume d'estes meus*
olhos, ay *lume d'estes meus*
olhos, e venho-vos dizer
que vos non pes de vos ***amar***,
ca non sey al tan muyt' ***amar***.
[Pero d'Armea 121,12]

5.3.10. Mordobre

O anónimo tratadista da *Arte de Trovar* (IV, 6) ofrece, con respecto ao *mordobre*, a seguinte definición:

> "Mozdobre" é tanto como dobre quanto é no entendimento das palavras, mas as palavras desvairan-se, porque mudan os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr' en aquela guisa e per aquela maneira que o meteren en ũa cobra, assi o deven de meter nas outras e na finda, pera ser mais comprimento.

Como se desprende desta definición, o *mordobre* é un procedemento repetitivo que, do mesmo xeito que o *dobre*, debe empregarse de maneira simétrica e sistemática ao longo de toda a composición. Distínguese do *dobre* en que os termos repetidos son sometidos a variacións de flexión, polo que supón a posta en práctica da figura coñecida como políptoto[31]. Aínda que a o procedemento comprendería calquera tipo de modificación morfolóxica efectuada a partir dun mesmo lexema a variación verbal é a máis empregada, segundo se aprecia no seguinte exemplo de Pero da Ponte, que estende o *mordobre* mesmo ao refrán (ademais de introducir *eu* como *palabra rima* no verso 5 das estrofas):

Se eu podesse **desamar**
a quen me sempre **desamou**,
e podess' algun mal **buscar**

[31] O políptoto é unha figura retórica que consiste en repetir unha palabra en distintas formas gramaticais.

a quen mi sempre mal **buscou**!
Assy me vingaria eu,
se eu podesse coyta ***dar***,
a quen mi sempre coyta ***deu***.

Mays sol non posso eu **enganar**
meu coraçon que m' **enganou**,
per quanto mi faz **desejar**
a quen me nunca **desejou**.
E per esto non dormio eu,
porque non poss' eu coita ***dar***,
a quen mi sempre coyta ***deu***.

Mays rog' a Deus que **desampar**
a quen mh' assy **desamparou**,
ou que podess' eu **destorvar**
a quen me sempre **destorvou**.
E logo dormiria eu,
se eu podesse coyta ***dar***,
a quen mi sempre coyta ***deu***.

Vel que ousass' en **preguntar**
a quen me nunca **preguntou**,
per que me fez en ssy **cuydar**,
poys ela nunca en min **cuydou**.
E por esto lazero eu,
porque non poss' eu coita ***dar***,
a quen mi sempre coyta ***deu***.
[Pero da Ponte 120,46]

O *mordobre* está intimamente ligado ao paralelismo semántico, polo que a miúdo o artificio aparece combinado con outras figuras repetitivas (sobre todo, coa epífora[32]). Segundo se aprecia, a técnica, como outras anteriormente descritas, reforza a estrutura do texto ao vincularse ao uso da rima.

[32] A epífora, tamén coñecida como *conversio* e *epístrofe*, é unha figura elocutiva simétrica da anáfora, que consiste na iteración dun elemento ao remate de secuencias sucesivas (versos, frases, períodos).

5.3.11. Rima derivada

Trátase dunha figura repetitiva que consiste na reiteración dun termo, sometido a variacións de flexión (sendo a máis empregada a modificación verbal), en posición de rima en dous ou máis versos dunha composición, sen que tal repetición veña propiciada polas regras estruturais sobre as que se constrúe o *mordobre*:

Moir', amiga, desejando
meu amigu', e vós no vosso
mi falades, e non posso
estar sempr' en esto **falando**;
mays queredes falar migo?
Falemus no meu amigo.

Queredes que todavya
eno voss' amigo **fale**
vosqu', e se non que me cale,
e non poss' eu cada dia;
mays queredes falar migo?
Falemus no meu amigo.

Amiga, sempre queredes
que fale vosqu' e **falades**
no voss' amigu' e cuydades
que poss' eu; non o cuydedes;
mays queredes falar migo?
Falemus no meu amigo.

Non avedes d'al coydado:
sol que eu vosco ben diga
do voss' amigu' e, amiga,
non poss' eu nen é guisado;
mays queredes falar migo?
Falemus no meu amigo.

[Pedr' Amigo de Sevilha 116,18]

5.3.12. Palavra perduda

A *Arte de Trovar* dedica o capítulo 2 do título IV á técnica da *palavra perduda*, que o tratadista define da seguinte forma:

> Porque alguns trobadores, pera monstraren moor mestria meteron en sas cantigas que fezeron una palavra que non rimasse con as outras, e chaman-lhe "palavra perduda". E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra, en qual logar quiser. Pero que, se a meter em ũa cobra, deve-a meter nas outras, en cada ũa delas en aquel lugar. E esta palavra deve de ser de moor mestria: ou er pode meter senhas palavras en cada cobra, que rimen ũas outras, ou, se er quiser, en cada cobra de senhas rimas. E outrosi poden meter na cobra palavra perduda duas vezes per esta maneira.

Como se desprende da definición, a *palavra perduda* é un fenómeno que consiste na integración dun verso sen correspondencia rimática en todas as cobras da composición, aínda que a opción de introducir dúas *palavras perdudas* tamén foi practicada polos trobadores peninsulares. Se ben a colocación do verso é libre, este debe respectar a simetría nas distintas estrofas da cantiga, polo que a *palavra perduda* debe aparecer en todas as cobras na mesma altura estrutural. O timbre do verso que carece de rima na estrofa pode ser o mesmo en todas as cobras ou cambiar en cada unha delas. Na práctica do procedemento por parte dos trobadores galegos o máis frecuente é que o timbre final do verso que constitúe a *palavra perduda* sexa o mesmo en todas as cobras da peza. Ao tratarse dun recurso que implica un alto grao de dificultade compositiva, aparece asociado ás cantigas de mestría, aínda que pode ser empregado tamén en cantigas de refrán, sempre e cando nestas últimas o verso sen rima non coincida co verso do refrán.

A función deste artificio céntrase no seu papel de enlace interestrófico, ben presentando a mesma rima nunha cantiga en *cobras singulares* (nas que a presenza dese verso solto actúa como elemento de unión que dá conta da mestría do trobador), ben introducindo unha rima diferente en composicións *unisonantes*, ben modificando o timbre por parellas consecutivas no caso das cantigas organizadas en *cobras dobras*. Ademais, este valor vese reforzado pola súa combinación con outros recursos de ligamento interestrófico, como a *palabra rima*, ou as *cobras cap-caudadas* (cfr. *supra* § 5.2.8).

CANTIGA EN *COBRAS UNISONANTES* NA QUE SE INTRODUCE UNHA *PALAVRA PERDUDA* COA MESMA RIMA (**c**) EN TODAS AS COBRAS, E NA QUE SE INTRODUCE UNHA *PALABRA RIMA* NO VERSO "LIBRE"

Tod' ome que Deus faz morar	a = -ar
hu est a molher que gram ben	b = -en
quer, ben sey eu ca nunca ten	b = -en
gram coyta no seu **coraçon**,	**c = -on**
pero se a pode veer;	d = -er
mays quen end' á lonj' a viver	d = -er
aquesta coyta non á par!	a = -ar
Ca, pois hu ela é, estar	a = -ar
pode, non sabe nulha rem	b = -en
de gran coyta ca, de pran, ten	b = -en
assi eno seu **coraçon**	**c = -on**
qual ben lhi quer de lh' o dizer	d = -er
e non pode gram coita aver	d = -er
enquant' en aquesto cuydar'.	a = -ar
E quen ben quiser' preguntar	a = -ar
por gran coita, mjn pregunt' én,	b = -en
ca eu a sey, vedes per quen:	b = -en
per mjn e per meu **coraçon**.	**c = -on**
E mha senhor mh' a faz saber	d = -er
e o seu muj bon parecer	d = -er
e Deus, que m' en faz alongar	a = -ar
por viver sempr' en gran pesar	a = -ar
de mjn, e por perder o sen	b = -en
com aver a viver sen quen	b = -en
sei eu ben no meu **coraçon**.	**c = -on**
Ca nunca ja posso prazer	d = -er
hu a non vir', de ren prender.	d = -er
Vedes que coyta d' endurar!	a = -ar
E o que atal non sofrer',	d = -er

CANTIGA EN *COBRAS SÌNGULARES* NA QUE SE INTRODUCE UNHA *PALAVRA PERDUDA* CON RIMA DISTINTA (**b**) EN TODAS AS COBRAS

"De longas vias, mui longas mentiras":	**a = -iras**
aqueste verv' antigu' é verdadeiro,	b = -eiro
ca un ricom' achei eu mentireiro,	b = -eiro
indo de Valedolide pera Toledo;	c = -edo
achei sas mentiras, entrant' a Olmedo,	c = -edo
e sa reposta en seu pousadeiro.	b = -eiro
Aquestas son as que el enviara,	**a = -ara**
sen as outras que con ele ficaron,	b = -aron
de que paga os que o aguardaron,	b = -aron
á gran sazon; e demais seus amigos	c = -igos
pagará delas e seus ẽmiigos,	c = -igos
ca tal est' el, que nunca lhi menguaron	b = -aron
Nen minguaran, ca mui ben as barata	**a = -ata**
de mui gran terra que ten ben parada,	b = -ada
de que lhi non tolhe nulh' ome nada;	b = -ada
e gran dereit' é, ca el nunca erra:	c = -erra
dá-lhis mentiras, en paz e en guerra,	c = -erra
a seus cavaleiros, por sa soldada.	b = -ada

[Nuno Fernandez (Torneol ?) 106,7]

non o devedes a creer d = -er
de gran coita, se hi falar'! a = -ar
[Fernan Garcia Esgaravunha 43,20]

Nas cantigas de refrán, o recurso reviste dúas funcións fundamentais: ou ben actúa como un verso de volta que dá paso ao retrouso, ou ben asume un papel semellante o do refrán intercalar, pois permite a interrupción de esquemas rítmicos tan frecuentes como a sucesión de rimas abrazadas (*abba*) e alternas (*ababa*):

Amigo, sey que á muy gram sazon a = -on
que trobastes sempre d' amor por mi b = -i
e ora vejo que vus travam hy, b= -i
mays nunca Deus aja parte comigo, **c = -igo**
se vus eu des aqui non dou razon a = -on
per que façades cantigas d'amigo. C = -igo

E, poys vus eles teen por melhor a = -or
de vus enfengir de quen vus non fez b = -ez
ben, poys naceu, nunca nenhũa vez, b= -ez
e poren des aqui vus jur' e digo **c = -igo**
que eu vus quero dar razon d' amor a = -or
per que façades cantigas d'amigo. C = -igo

E ssabe Deus que d' esto nulha ren a = -en
vus non cuydava eu ora fazer, b = -er
mays, poys vus cuydan o trobar tolher, b= -er
ora verey o poder que am sigo, **c = -igo**
ca de tal guisa vus farey eu ben a = -en
per que façades cantigas d'amigo. C = -igo
[Johan Baveca 64,5]

Apéndice

Os estudosos e interesados na lírica profana galego-portuguesa teñen a súa disposición dous recursos electrónicos, as bases de datos MedDB 2.0. e BiRMED, incluídos no subproxecto *Lírica galego-portuguesa*, que forma parte do *Arquivo Galicia Medieval*, desenvolvido no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (CRPIH). O acceso a estas dúas bases é totalmente gratuíto e realízase a través do Servidor de Información na rede Internet do CRPIH, en http://www.cirp.es/. Antes de comezar a utilizar estas bases aconséllase a consulta dos "Manuais de uso" que as acompañan, dispoñibles nas pantallas iniciais de cada base, en concreto, na opción "Documentación" do menú da esquerda da pantalla.

a) *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB 2.0.)

Trátase dunha base de datos que contén o *corpus* completo das cantigas profanas medievais dos trobadores galego-portugueses, acompañado de información detallada tanto das composicións coma dos aspectos histórico-biográficos dos autores. A base inclúe, ademais, as imaxes, en alta resolución e calidade, de todos os manuscritos orixinais conservados, que posibilita un coñecemento moito máis profundo e certeiro dos textos consultados, non só no ámbito da investigación, senón tamén no divulgativo. O obxectivo de MedDB é proporcionar información áxil aos investigadores e estudosos da lírica galego-portuguesa e poñer a disposición do usuario unha información seleccionada e estruturada que avale a efectividade das buscas e consultas.

Cómpre ter presente que existen algúns casos de atribucións dubidosas ou dobres atribucións que, nalgúns casos, obrigaron a adoptar decisións que alteran tanto o sistema de codificación numérico das cantigas de Tavani (no seu *Repertorio metrico della lirica galego-portohese*), como o xa adaptado para a *Lírica profana galego-portuguesa*. En concreto, a base presenta tres casos excepcionais que é necesario ter en conta:

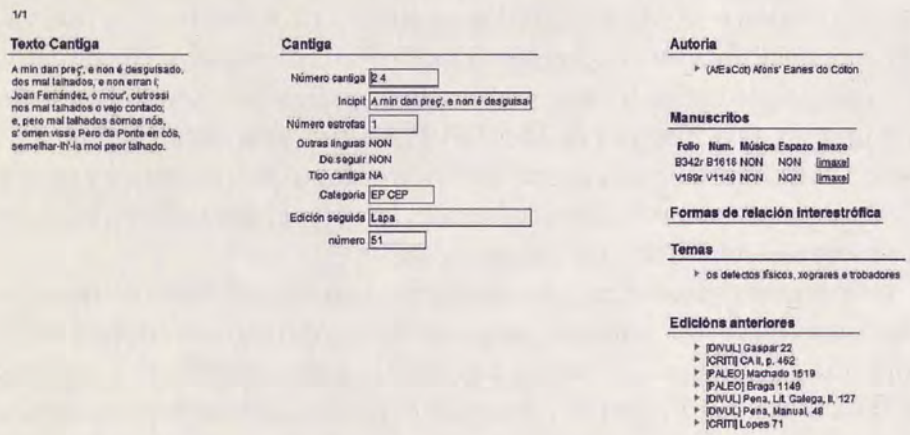
a) A cantiga 71,4, *Senhor, genta*, atribuída por boa parte da crítica a Johan Lobeira, pasa a ser considerada na base de autoría anónima: 157,61^{bis}.

b) A cantiga 145,1, *Assaz hé desassisado*, de Roi Martinz do Casal, pasa a ser incluída entre as anónimas, por ser espúrea e tratarse dunha interpolación tardía, coa numeración: 157,6.

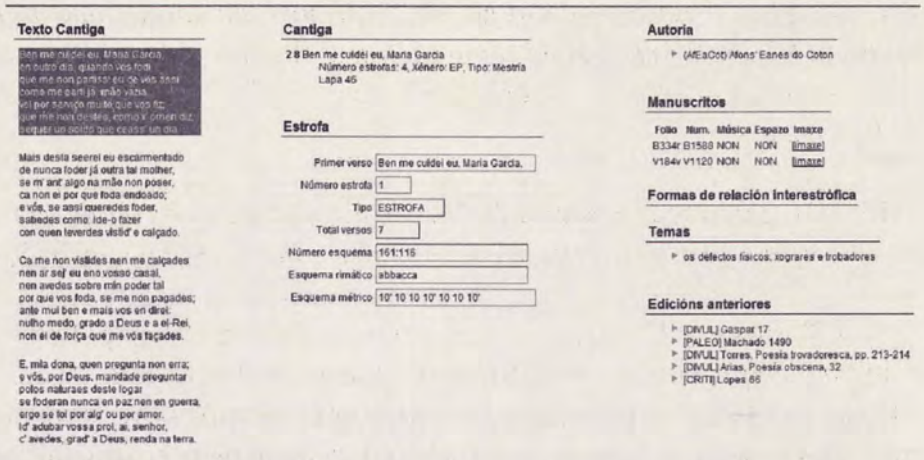
c) Do mesmo xeito, as cantigas 97,25, *Nunca tan coitad'ome por molher*; e 97,33, *Pois non ei de Dona Elvira*, atribuídas a Martin Soarez, pasan a ser consideradas de autoría anónima: 157,34^{bis} e 157,43^{bis}, respectivamente.

MedDB 2.0. ofrece a posibilidade de realizar buscas a través de catro grandes categorías: por cantigas, por estrofas, por versos e por trobadores.

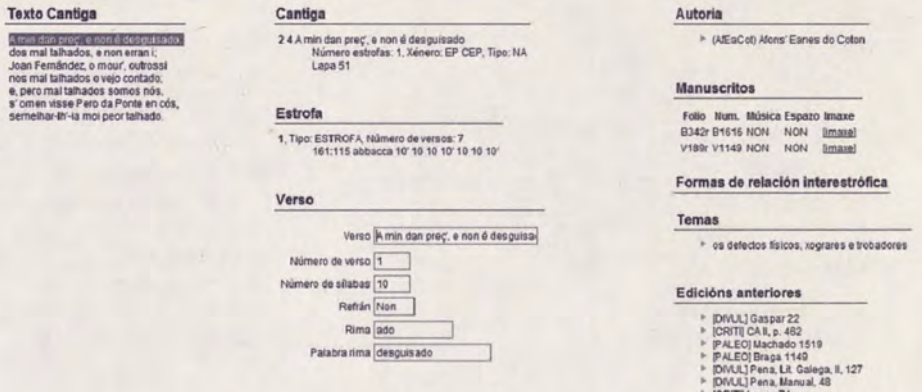
1) A **Táboa das Cantigas** ofrece, ademais do *corpus* completo das cantigas galego-portuguesas medievais, toda unha serie de información relativa a cada cantiga precisada en diferentes seccións. Ao lado das indicacións indispensables relacionadas co *incipit* e número da composición, atópanse precisións sobre o número de estrofas que a conforman, a lingua na que está composta, a forma (modalidade compositiva, relacións interestróficas, recursos retóricos), o contido (categoría xenérica, temas e subtemas), a situación nos manuscritos ou a relación de edicións publicadas de cada cantiga.



2) A **Táboa das Estrofas** inclúe 5.925 rexistros que recollen información completa de cada estrofa das cantigas, que, como na pantalla anterior, aparece estruturada en diferentes seccións: o tipo de estrofa, o número total de versos que a compoñen, o seu número de esquema e o seu esquema métrico e rimático.

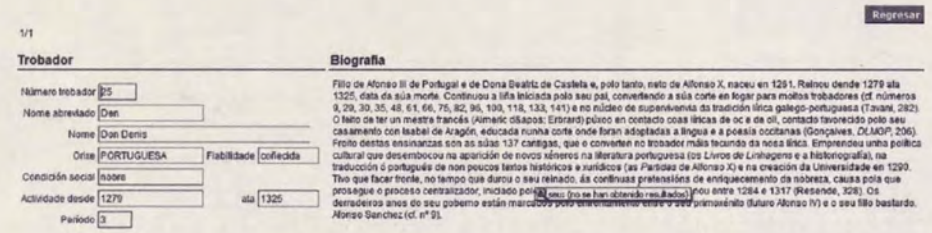


3) A **Táboa dos Versos** ofrece 34.231 rexistros acompañados de información completa de cada verso das cantigas galego-portuguesas. A información ofrecida refírese tanto ao número de sílabas do verso analizado, como á posición do verso na estrofa na que se inserta, os elementos que configuran a rima e información acerca da palabra rimante.



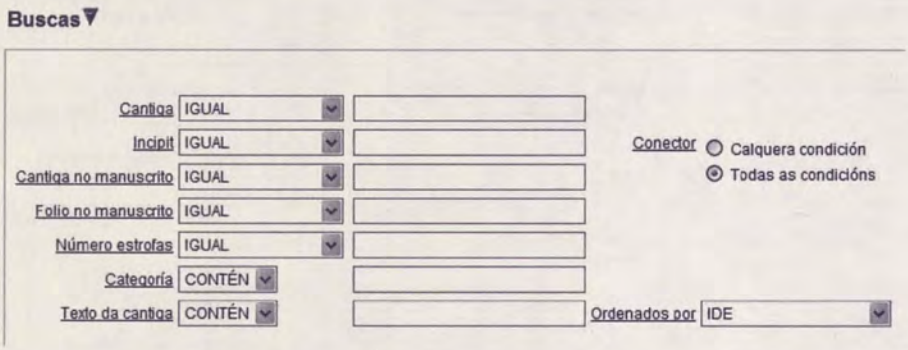
4) A **Táboa dos Trobadores** presenta o estudo biográfico dos autores. Na pantalla atópanse 156 rexistros que ofrecen a biografía completa dos trobadores con produción conservada nos diferentes cancioneiros, máis un rexistro para a autoría anónima. O criterio de selección da información proporcionada foi o da recorrencia e efectividade. Procuráronse os elementos que aparecen con seguridade en todas as biografías.

Ademais, dáse a coñecer información relativa á orixe, condición social e período de actividade poética dos autores.

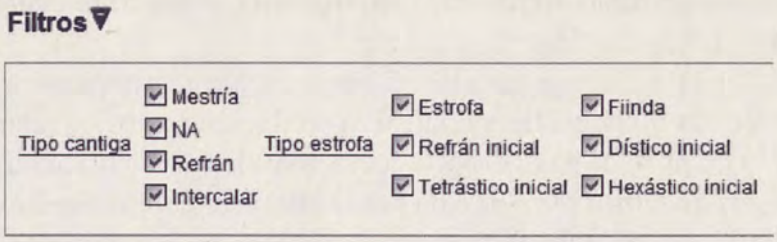


Cada unha das táboas sinaladas permite facer buscas na base de datos, presentando unha versión resumida do conxunto de resultados en forma de táboa con paxinación. As táboas presentan tres rexións:

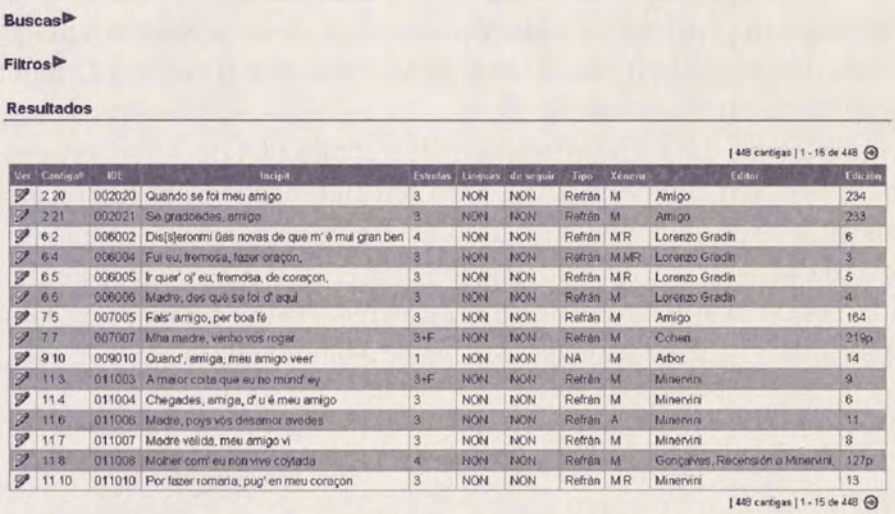
1) **Buscas: panel de construción de consultas**. A rexión 'Buscas' contén elementos que permiten extraer da base aqueles rexistros que nos interesan. Varía con cada táboa, pero sempre se conta con algún recurso interactivo (listas de operadores, caixas para escribir valores, etc.):



2) **Filtros: panel de construción de filtros**. Esta rexión permite restrinxir o conxunto de resultados sobre os que se fará a busca. Se seleccionamos algún valor na lista asociada a un campo, unicamente os rexistros que teñan ese valor participarán na busca de valores do panel 'Buscas':



3) **Resultados: visualización resumida do conxunto de resultados**. Este panel mostra unha versión resumida do conxunto de resultados que se axusta aos criterios de busca e aos filtros introducidos. Os resultados preséntanse en formato tabular paxinado, con controis para avanzar ou retroceder nas páxinas. Na táboa inclúese un ou varios campos por cada rexistro que nos axudan a identificalo. O enlace incluído por cada rexistro permite ver o seu contido completo.



Ver	Cantiga#	IDE	Incipit	Estrofas	Linguas	de seguir	Tipo	Xénero	Editor	Edición
	2 20	002020	Quando se foi meu amigo	3	NON	NON	Refrán	M	Amigo	234
	2 21	002021	Se gradoedes, amigo	3	NON	NON	Refrán	M	Amigo	233
	6 2	006002	Dis[s]eronmi ûas novas de que m' é mui gran ben	4	NON	NON	Refrán	M R	Lorenzo Gradin	6
	6 4	006004	Fui eu, fremosa, fazer oraçon,	3	NON	NON	Refrán	M MR	Lorenzo Gradin	3
	6 5	006005	Ir quer' oj' eu, fremosa, de coraçon,	3	NON	NON	Refrán	M R	Lorenzo Gradin	5
	6 6	006006	Madre, dos que se foi d' aqui	3	NON	NON	Refrán	M	Lorenzo Gradin	4
	7 5	007005	Fals' amigo, per boa fé	3	NON	NON	Refrán	M	Amigo	164
	7 7	007007	Mha madre, venho vos rogar	3+F	NON	NON	Refrán	M	Cohen	219p
	9 10	009010	Quand', amiga, meu amigo veer	1	NON	NON	NA	M	Arbor	14
	11 3	011003	A maior coita que eu no mund' ey	3+F	NON	NON	Refrán	M	Minervini	9
	11 4	011004	Chegades, amiga, d' u é meu amigo	3	NON	NON	Refrán	M	Minervini	6
	11 6	011006	Madre, poys vós desamor avedes	3	NON	NON	Refrán	A	Minervini	11
	11 7	011007	Madre velida, meu amigo vi	3	NON	NON	Refrán	M	Minervini	8
	11 8	011008	Molher com' eu non vive coytada	4	NON	NON	Refrán	M	Gonçalves, Recensión a Minervini,	127p
	11 10	011010	Por fazer romaria, pug' en meu coraçon	3	NON	NON	Refrán	M R	Minervini	13

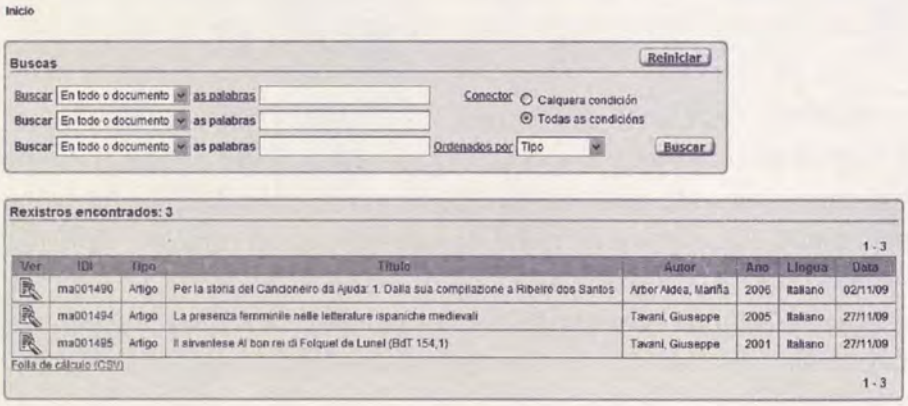
[448 cantigas] 1 - 15 de 448

Ademais, cada unha das táboas, salvo na dos trobadores, ofrece a opción de acceder á imaxe dixitalizada do folio do manuscrito que transmitiu cada unha das cantigas. Deste xeito, a MedDB permite achegarnos non só ao texto orixinal da cantiga senón tamén ás rúbricas explicativas e atributivas, obra do humanista Angelo Colocci, que acompañan a moitas composicións nos cancioneiros *B* e *V*, así como as ilustracións miniadas ou a notación musical que complementan a un reducido número de textos.

b) *Bibliografía de Referencia do Arquivo Galicia Medieval* (*BiRMED*)

BiRMED é unha base de datos na que se inclúe un extenso repertorio de referencias bibliográficas relativas á produción científica relacionada coa lírica profana galego-portuguesa, mais tamén da lírica relixiosa (*Cantigas de Santa María*) e da prosa literaria galega medieval. O obxectivo é ofrecer unha ferramenta de traballo aos estudosos da literatura galega medieval proporcionando un rápido acceso ao conxunto de referencias bibliográficas e facilitando o intercambio entre docentes e investigadores de diversos ámbitos xeográficos. Neste sentido, a base ofrece, ademais, un "índice de citas" que permite non só coñecer a bibliografía citada en cada rexistro, senón tamén saber onde está citado o traballo en cuestión. Non obstante, esta información ten dúas limitacións: aplícase unicamente aos estudos publicados a partir do ano 2003 e só recolle as citas recibidas por traballos incluídos na BiRMED.

Na páxina principal da base atópase unha interface de busca e un listado das últimas obras incluídas no *corpus*. As obras aparecen nun listado tabular no que se ofrece a seguinte información: o número de identificación da ficha na base de datos, a categoría –establecida de forma convencional–, á que se adscribe cada traballo (actas, artigo, artigo en actas, capítulo dun libro, libro, libro sen publicador, publicación electrónica, tese de doutoramento e traballo de grao / posgrao), o título principal da obra citada, a identificación do(s) autor(es), o ano de publicación, a(s) lingua(s) na que o traballo está redactado e a data de inserción e / ou última actualización de cada rexistro bibliográfico.



No interior de cada ficha están presentes os datos de publicación da obra buscada e as denominadas "palabras clave". Estas palabras son unha lista pechada de termos que identifica os contidos abordados en cada obra fichada aludindo a cuestións de autoría, temática, clasificación, transmisión, contexto de produción, peculiaridades literarias, etc. A relación de palabras clave obedece a unha convención formal coa que se pretende orientar ao usuario sobre os aspectos máis salientables do estudo ao que se incorporan. No "Manual de uso" da base atópase o listado completo destas palabras.

Do mesmo xeito, na marxe dereita de cada ficha bibliográfica aparecerán dous recadros coa información correspondente á bibliografía citada e aos lugares onde o traballo en cuestión aparece citado, de tal xeito:

O sistema de buscas está deseñado para operar en catro ámbitos distintos: 'Autor', 'Título', 'Palabras clave' e 'En todo o documento', podéndose inserir ata tres condicións de busca á vez. Na propia axuda en liña e no "Manual de uso" é posible atopar información sobre os diferentes operadores que cómpre utilizar nas buscas de termos ou palabras.

Bibliografía

1. Fontes primarias

Astey, L., *Una edición del "Pergamino Vindel"*, Lisboa: Nova, 1976.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991. 1. Reprodução facsimilada, ed. de L. F. Lindley Cintra, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

Cancioneiro Português da Vaticana, Cod. 4803, reprodução facsimilada, Lisboa: Instituto da Alta Cultura, 1973.

Ferreira, M. P., *O som de Martin Codax (sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unysis / Imprensa Nacional, 1986.

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

Tavani, G., *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, Edição e Fac-símile*, Lisboa: Edições Colibrí, 1999.

Vasconcelos, C. Michäelis de, *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da edição de Halle [1904], acrecentada de um prefacio de Ivo Castro e do glosario das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.

2. Antoloxías

Alvar, C. e V. Beltrán, *Antología de la lírica gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra, 1984.

Alvar, C. e J. Talens (eds.), *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán)*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2009.

Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1993.

Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais, 2003.

Beltrán, V., *Canción de Mujer, Cantiga de Amigo. Traducción, edición y notas por Vicente Beltrán*, Barcelona: PPU, Textos Medievales, vol. 8, 1987.

Brea, M. (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M. del C. Rodríguez Castaño e X. X. Ron Fernández, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996.

Cohen, R., *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, Clássicos Portugueses, 2003.

Correia, N., *Antologia de poesia portuguesa erótica e satírica*, Lisboa: Antígona / Frenesi, 1999[3].

Ferreiro, M. e C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Ferreiro, M. e C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Ferreiro, M. e C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de escarnho e de maldizer (e outras híbridas e dos xéneros menores). Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Fidalgo Francisco, E., *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo: Editorial Nigratrea, 2009.

Fonseca, F. V. Peixoto da, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores Galego-Portugueses* Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1971[2].

Gonçalves, E. e Mª A. Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1983.

Jensen, F., *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*, New York, London: Garland Publishing, Inc, 1992.

Lapa, M. R., *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970[2].

Lopes, G. Videira, *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

Marcenaro, S., *Canti di scherno e maldicenza*, Alessandria: Edizioni dell' Orso, 2006.

Nunes, J. J., *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glosario*, New York: Kraus Reprint, 1971.

Nunes, J. J., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro-Cultura Lusíada, 1973, 3 vols.

Pena, X. R., *Manual e antoloxía da Literatura Galega Medieval*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1993.

Spina, S., *A lírica trovadoresca*, São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Torres, A. P., *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (sécs. XII-XIV). Introdução, notas, paráfrases e glossário de Alexandre Pinheiro Torres, Professor Extraordinário da Faculdade de Letras da Universidade de Cardiff*, Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.

3. Estudos

Beltrán, V., *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais, 1995.

Billy, D., P. Canettieri, C. Pulsoni e A. Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci Editore, 2003.

Brea, M. (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000.

Brea, M. e P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998.

D'Heur, J-M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles). Contribution à l'étude du "Corpus des troubadours"*, [s. l.], 1975.

Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa, organização e coordenação de Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993.

Filgueira Valverde, J., "Lírica medieval gallega y portuguesa", en G. Díaz Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, pp. 543-642.

Lanciani, G. e G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995.

Lapa, M. R., *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1981[10].

Oliveira, A. Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estructura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séc. XIII e XIV*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1994.

——, *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo: Xerais, 1995.

——, *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias Editorial, 2001.

Tavani, G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

——, "La poesia lirica galego-portoghese", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Genres Lyriques*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980, vol. II, T. 1, fasc. 6, pp. 5-165.

——, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986.

——, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002.

4. Bases de datos

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.0., Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, http://www.cirp.es

Bibliografía de Referencia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa (*BiRMED*), Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, http://www.cirp.es

Índice

LIMIAR 5

1. A CANTIGA 7
1.1. Estrutura métrica 10
1.2. Estrutura formal 11
1.2.1. Cobra 11
1.2.2. Refrán 16
1.2.3. Cantiga de refrán / Cantiga de mestría 19
1.2.4. Fiinda 21
1.2.5. Variacións formais da cantiga 22
1.2.5.1. Descordo 22
1.2.5.2. Balada 24
1.2.5.3. Cantiga de seguir 25

2. OS CANCIONEIROS E A TRANSMISIÓN MANUSCRITA 27
2.1. Os cancioneiros 29
2.2. Outros testemuños 34

3. OS TROBADORES 37
3.1. A delimitación dos axentes de produción 40
3.2. Problemas de atribución e de autoría 44

4. OS XÉNEROS LÍRICOS 45
4.1. Cantiga de amor 47
4.1.1. Temas e motivos 50
4.2. Cantiga de amigo 59
4.2.1. Temas e motivos 62
4.3. Variantes temáticas dos xéneros amorosos 74
4.3.1. Pastorela 74
4.3.2. Escondit 76
4.3.3. Mala cansó 77
4.3.4. Comjat *e* chanson de change 78
4.3.5. Cantiga de romaría 79
4.3.6. Mariñas e barcarolas 80
4.3.7. Alba ou alborada 81
4.3.8. Bailada 82
4.3.9. Cantiga de malmaridada e cantiga de malmonxada 83
4.3.10. Cantiga de tear 85
4.4. Cantiga de escarnio e maldicir 86
4.4.1. Modalidades temáticas 90

4.4.1.1. Escarnio persoal 90
4.4.1.2. Escarnio social 91
4.4.1.3. Escarnio literario 92
4.4.1.3.1. Escarnio de amor e de amigo 94
4.4.1.4. Escarnio político 96
4.4.1.5. Sátira moral 96
4.4.1.6. Cantiga epigramática 98
4.5. Xéneros dialogados 99
4.5.1. Tensón 99
4.5.2. Partimen 101
4.6. Outros xéneros 103
4.6.1. Lai 103
4.6.2. Pranto 104
4.6.3. Cantiga encomiástica 106

5. ESTRUTURA FORMAL DA CANTIGA 109
5.1. A rima 113
5.1.1. Aguda (masculina) / Grave (feminina) 113
5.1.2. Consonante / Asonante 114
5.2. Tipos de ligazón interestrófica 116
5.2.1. Cobras singulares 116
5.2.2. Cobras unisonantes 117
5.2.3. Cobras dobras 118
5.2.4. Cobras ternas 120
5.2.5. Cobras alternativas 121
5.2.6. Cobras alternadas 122
5.2.7. Cobras retrogradadas 124
5.2.8. Cobras capcaudadas 126
5.2.9. Cobras redondas 130
5.2.10. Esquemas estróficos "mixtos" 132
5.3. Recursos formais 134
5.3.1. A técnica do paralelismo 134
5.3.1.1. Paralelismo literal ou verbal 135
5.3.1.2. Paralelismo semántico 136
5.3.1.3. Paralelismo estrutural 138
5.3.2. Cobras capdenais 138
5.3.3. Cobras capfinidas 140
5.3.4. Leixaprén 142
5.3.5. Cantigas ateúdas 144
5.3.6. Palabra rima 145

5.3.7. Palabra volta 148
5.3.8. Palabra equívoca 150
5.3.9. Dobre 151
5.3.10. Mordobre 155
5.3.11. Rima derivada 157
5.3.12. Palavra perduda 157

APÉNDICE 161
BIBLIOGRAFÍA 171

CENTRO RAMÓN PIÑEIRO
PARA A INVESTIGACIÓN EN HUMANIDADES

XACOBEO 2010
Galicia

ISBN 978-84-453-4937-3

XUNTA
DE GALICIA