

EN GRAN COITA VIVO, SENNOR
(A68, B[181BIS] / B1451, V1061)
UN POSIBLE CASO DE REELABORACIÓN EN LA
LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA

María Montserrat Muriano Rodríguez
Universidade da Coruña

La presente comunicación tiene como objeto de estudio un caso de doble atribución y doble transmisión dentro del ámbito de la lírica gallego-portuguesa. Se trata de la *cantiga de amor* cuyo *incipit* reza *En gran coita vivo, sennor*.

Esta composición se conserva en una versión de tres estrofas en A68 (fol. 17r) y con el mismo número de estrofas, atribuida a Nuno Rodrigues de Candarey, en B[181bis] (fol. 45v). La tradición manuscrita se complica si tenemos en cuenta que en B1451 (fols. 301v-302r) y en V1061 (fols. 172v-173r), este texto se presenta en una versión de cuatro estrofas atribuida a un trovador posterior a Nuno Rodrigues de Candarey: Joham de Gaya.

Pero antes de abarcar esta interesantísima irregularidad, debemos recordar otros casos similares al aquí expuesto en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa. Si hojeamos el *Indice dei primi versi* del *Repertorio* de Tavani nos encontramos con 58 casos de doble atribución en la lírica gallego-portuguesa, incluido nuestro texto, y uno de triple¹. Se trata de la *cantiga de escarnio* *Pero da Ponte, ou eu non vejo ben* (B1615/V1148), atribuida a Afonso'Eanes do Coton, Fernan Rodriguez Redondo y Rodrigu'Eanes Redondo [Ianes]². Pero doble transmisión con diferente atribución sólo se da en algunos de estos casos. Tras las investigaciones de Giuseppe Tavani y de Elsa Gonçalves³ son cuatro los casos documentados en los apógrafos italianos, aparte del estudiado, de atribución a dos poetas diferentes de composiciones con doble transmisión.

¹ Vid. G. Tavani (1967, pp. 335-372).

² Vid. G. Tavani (1967, 2,19; 48,2 y 141,4).

³ Elsa Gonçalves (1991, pp. 461-464).

Se trata de la *cantiga de amor O meu amigo que mi gran ben quer*, atribuida en B794/V378 a Johan Vasquiz de Talaveyra y en B1212/V817 a Pedr' Amigo de Sevilha⁴; *Quando se foy meu amigo*, atribuida en B640/V241 a Pay Soarez de Taveirós y en B827/V413 a Afons' Eanes do Cotom⁵; la *tenzón Vós que soedes en corte morar*, atribuida en B888/V472 a Martim Moxa y en V1036 al juglar gallego Lourenço⁶ y la *cantiga de amor A mia sennor, que eu mays d'outra ren*, presente en A291 y atribuida en B982/V569 a Pero da Ponte y en B394/V4 a Sancho Sanches.

De los cuatro casos expuestos el único que se presenta con un número de estrofas diferentes es el de *A mia sennor, que eu mays d'outra ren*; que en la redacción atribuida a Sancho Sanches está reducida a las estrofas primera y cuarta. La atribución a Pero da Ponte parece ser la más probable, sobre todo si tenemos en cuenta que la versión de dos estrofas está mutilada semánticamente⁷. Por otra parte, Pero da Ponte y Sancho Sanches vivieron hacia la segunda mitad del siglo XIII, por lo que podemos explicar el error de transmisión por la frecuente circulación del texto.

Más difícil resulta discernir las causas que han originado la doble atribución entre trovadores tan distantes como Nuno Rodrigues de Candarey y Joham de Gaya, puesto que el primero se sitúa entre el segundo y tercer cuarto del siglo XIII y el segundo entre 1287 y 1319.

En *Depois do espectáculo trovadoresco*, António Resende de Oliveira parece estar bastante seguro, teniendo en cuenta la cronología, de que el texto sería obra de Nuno Rodrigues de Candarey:

B atribui a Nuno Rodrigues três composições (B 180 a 181 bis). A última corresponde a A 68, sendo atribuída noutro local de B e em V (B 1451, V 1061) ao trovador João de Gaia. Ora, tendo o Cancionero da Ajuda sido compilado nos fins do séc. XIII e sendo João de Gaia um autor ainda activo pelo menos no primeiro quartel do séc. XIV, a composição deverá ser atribuída, sem grande margem para dúvidas, a Nuno Rodrigues⁸.

⁴ Son partidarios de atribuir este texto a Johan Vasquiz de Talaveyra: Giovanna Marroni (1968, pp. 192 y ss.), Giuseppe Tavani (1967, p. 479, n. 8) y Mariagrazia Russo (1993, p. 144, n. 6). La atribución de esta cantiga a Pedr' Amigo de Sevilha es defendida por Jean Marie D'Heur (1973, p. 32, núm. 1228)

⁵ Sobre la dudosa atribución de esta cantiga a Afons' Eanes do Coton vid. G. Tavani (1990, pp. 275-276) y E. Gonçalves (1991, p. 459). Sobre la atribución a Pay Soarez de Taveirós vid. Gema Vallín (1995, pp. 53-68).

⁶ Elsa Gonçalves (1991) no considera el caso de esta *tenzón* entre los de doble transmisión con diferente atribución. Se limita a subrayar que: «[...] cette tenson est la seule dans notre tradition qui ne nomme pas les interlocuteurs -elle n'a d'ailleurs que trois strophes, autre anomalie -et que par conséquent la double transmission du texte, d'abord sous le nom du premier partenaire, Martim Moya, et puis sous le nom du second, Lourenço, a évité un problème d'attribution» (p. 458).

⁷ Mariagrazia Russo, basándose en indicios codicológicos, así como en la falta de correspondencia semántica entre las dos estrofas del texto de Sancho Sanches, ha llegado a la conclusión de que el texto pertenece a Pero da Ponte (1993, pp. 139-140).

⁸ António Resende de Oliveira (1994, p. 397).

Pero el propio Oliveira también defiende la hipótesis, iniciada por Mariagrazia Russo, de que la composición del trovador gallego pudo haber sido reelaborada poéticamente por Joham de Gaya⁹. La investigadora italiana ha sido la primera en desvincularse de la tendencia, generalizada por la crítica, a asignar la paternidad del texto de cuatro estrofas al poeta bajo cuyo nombre se ha transmitido una lección de sólo tres. Su hipótesis se ha basado en la posibilidad de que Gaya “siguiese” a Nuno Rodrigues:

L'autore, partendo quindi dalle tre cobbole a lui pervenute e applicando perfettamente il sistema metrico e stilistico delle coblas doblas di 4 strofe, largamente diffuso sia in ambito occitanico sia in quello galego-portoghese, avrebbe potuto cimentarsi come esercizio poetico nella costruzione tutta artificiale di una stanza modellata sui versi dati di un componimento creato, su 3 o 4 strofe, forse più di mezzo secolo prima da Nuno Rodrigues de Candarey¹⁰.

Nuestra intención es plantear el estado de la cuestión con la mayor claridad posible y acercarnos a la resolución de las anomalías que plantea esta *cantiga de amor*¹¹. Para ello vamos a centrar nuestro estudio en el análisis de la cronología de los dos autores, de la métrica de los dos textos editados, de su disposición en los códices y de la producción literaria de Joham de Gaya. En primer lugar debemos acercarnos al texto atribuido a Nuno Rodrigues, que encontramos transmitido en una versión de tres estrofas métrica y semánticamente completas tanto en A68 como en B[181bis]¹². Hasta el momento todos los editores de esta *cantiga* de Nuno Rodrigues han optado por una versión de cuatro estrofas, añadiendo como segunda estrofa la de la composición atribuida a Joham de Gaya en B1451 y V1061¹³. En este sentido, merece especial atención la edición de Carolina Michaëlis, en cuyo aparato de variantes introduce la siguiente reflexión:

⁹ «Uma das suas cantigas de amor (B 1451/V 1061), atribuída a Nuno Rodrigues de Candarei em B181bis, aparece também no Cancioneiro da Ajuda (A 68). Ora, a presença desta composição em A torna mais credível a sua atribuição a Nuno Rodrigues, autor de meados do séc. XIII e colocado em B na zona correspondente à da colocação da composição no cancioneiro mais antigo, isto é, A. A versão da mesma cantiga atribuída a João de Gaia, com uma estrofe a mais, poderá ter resultado, no entanto, de um processo de reelaboração da composição por parte deste trovador português (Russo, 1991)» (1994, p. 361).

¹⁰ Mariagrazia Russo (1993, p. 143).

¹¹ Elsa Gonçalves (1991) ha estudiado estas anomalías y las sintetiza en tres: «[...] la première concernant la transmission qui est double (A 68/ B [181bis] et B 1451/ V 1061), la seconde touchant la collocation du double (B 1451/ V 1061), la troisième concernant l'attribution, double elle aussi» (p. 456).

¹² Giuseppe Tavani (1990) ha expresado la dificultad que supone precisar si una composición gallego-portuguesa está completa o incompleta. Según él: «A este propósito não parece totalmente supérfluo precisar que a discriminação entre textos incompletos e textos completos pode ser formulada unicamente com base na estatística, não só em termos gerais, mas também em termos específicos, visto que a ausência de um verdadeiro desenvolvimento temático, de uma cobra para outra, impede que se estabeleça -salvo no caso de estruturas rigidamente paralelísticas- se uma poesia galego-portuguesa está efectivamente completa» (p. 90).

¹³ Cfr. José Pedro Machado e Elza Paxeco Machado (1949-1964, I, 155, pp. 277-279); Carolina Michaëlis (1980, I, 68, pp. 145-146) y Marques Braga (1945) 68, pp. 135-136.

A 2ª estrophe não se encontra senão no CV. O CA, tem, comtudo, no fim da cantiga, espaço reservado para mais uma estancia, que tal vez fosse a que introduzi no lugar indicado pelo systema estrophico.¹⁴

La editora opta por añadir la segunda estrofa porque, a su juicio, al final de esta *cantiga* en A existe un espacio en blanco para una estrofa más. Pero: ¿estamos en disposición de afirmar que esta estrofa es la del texto atribuido a Joham de Gaya?, ¿acaso no es posible suponer que la composición de Nuno Rodrigues tenía en su origen tres estrofas, las dos últimas *doblas*?

Estas y otras cuestiones resultan de vital interés a la hora de dilucidar la relación entre las dos *cantigas* analizadas. A ellas intentaremos responder basándonos en datos concretos y en el análisis del sistema de *coblas doblas* que ha hecho suponer a algunos investigadores que el texto de Nuno Rodrigues debería tener cuatro estrofas.

En nuestra opinión, el espacio en blanco dejado entre la última estrofa de A68 y la única conservada de A69, no es suficiente para copiar esa supuesta segunda estrofa; además, resulta extraño que el espacio no se reservase entre la primera y la tercera.

Esto mismo se pregunta Maria Ana Ramos al estudiar los espacios en blanco entre poemas en el códice de Ajuda¹⁵. Sus investigaciones le han llevado a la conclusión de que estos espacios no son obra del copista, sino del compilador/supervisor del códice de Ajuda que, según ella «était quelqu'un qui connaissait très bien l' "arte de trobar" et, quelqu'un qui se croyait en mesure de pouvoir obtenir du materiel plus complet, provenant d'une autre source, ou encore qu'il connaissait les conditions pour en ajouter, c'est-à-dire, pour réaliser son travail d'une façon que j'oserais dire philologique»¹⁶.

Creemos que estas conclusiones de Maria Ana Ramos resultan demasiado arriesgadas, puesto que en aquellas composiciones con una o dos estrofas sí se pudo haber dejado un espacio en blanco al considerar que resultaban demasiado breves; pero en el caso de las de tres estrofas, el espacio en blanco no tiene porque indicar que la composición es breve.

Esto nos conduce de nuevo a Mariagrazia Russo, para quien «riesaminando l'intero canzoniere, si può constatare che l'amanuense lascia costantemente uno spazio, più o meno ampio, dopo ogni canzone con 1 o 2 strofe (4 testi con una sola cobola e 15 componimenti con due, di cui 3 seguiti da un ulteriore lacuna). Ciò lascia supporre che il copista, pur senza conoscere a fondo l'Arte de Trobar, fosse semplicemente a conoscenza del fatto che un testo, secondo il più consueto sistema strofico peninsulare, dovesse possedere almeno tre strofe. L'indicazione dell'incompletezza della *cantiga* non sarebbe cioè dovuta ad un particolare computo metrico, ma semplicemente alla constatazione

¹⁴ Carolina Michaëlis (1980, p. 145).

¹⁵ «S'agit-il de textes "volontairement" ou "nécessairement" incomplets? Pourquoi ces espaces sont-ils toujours à la fin de la composition et jamais entre ses estrophes?», Maria Ana Ramos (1986, p. 219).

¹⁶ M^a Ana Ramos (1986, p. 220).

di trovarsi di fronte a componimenti troppo brevi»¹⁷. Si observamos la *cantiga* que sigue en A a la que estamos examinando, podemos comprobar como sólo reproduce la primera estrofa. Tras ella hay una laguna -identificada por Michaëlis como la 7¹⁸ - que probablemente nos indique no sólo que esa *cantiga* está incompleta, sino que faltan otras composiciones, no sabemos si del mismo autor o de otro.

Pensamos que lo expuesto hasta el momento se afianza más si tenemos en cuenta que de los 21 espacios en blanco que contabiliza Maria Ana Ramos en A, sólo se completan 4 de ellos en otras tantas composiciones de B¹⁹.

Por otra parte, Mariagrazia Russo confirma su hipótesis de que el copista de A sólo poseía como instrumento de trabajo el número de estrofas, al comprobar que algunos textos transmitidos con una estrofa más en B y en V no tienen espacio en blanco al final del texto en A. En su opinión, este hecho constata que estas composiciones, presentes ya en una versión de tres estrofas en el antecedente de A, no serían consideradas lagunosas y se transcribirían sin espacio en blanco²⁰.

Las conclusiones de la investigadora italiana acerca del espacio en blanco que se ha dejado en *cantigas* de tres estrofas son bastante acertadas²¹, sobre todo si tenemos en cuenta que, como sucede en nuestro caso, si estos espacios indicasen falta de una estrofa entre la primera y la tercera, no estarían al final. Según ella, «si può notare come lo spazio in bianco presente nel Canzoniere dell' Ajuda sembri essere stato lasciato quasi per allineare l' inizio di un testo della colonna di destra con l' inizio di un altro presente nella colonna di sinistra: trascrizione forse eseguita, in queste parti del codice, con finalità puramente estetiche»²².

En nuestro caso se puede suponer que el copista, al poseer una única estrofa de la *cantiga* siguiente y no creyendo necesario unir la primera línea a la última de la *cantiga* anterior, hubiese preferido centrar la estrofa en el espacio de escritura de la columna de la derecha, alineando el texto al precedente y optando por una disposición puramente estética. Además, la inclusión en el espacio en blanco de los siete versos haría la página poco legible y la última línea quedaría muy pegada a la inicial orlada de la siguiente *cantiga*.

En lo que respecta al sistema de *coblas doblas* que nos transmiten las dos versiones atribuidas a Nuno Rodrigues de Candarey, no hay ningún hecho que nos haga suponer que debería aplicarse a una versión de cuatro estrofas. Esta aseveración tiene su fundamento en algunos datos estadísticos referentes a la lírica gallego-portuguesa:

¹⁷ Mariagrazia Russo (1993, p. 141).

¹⁸ Carolina Michaëlis (1980, p. 148).

¹⁹ Maria Ana Ramos (1986, p. 220) considera que son 5 los casos de composiciones de A ampliadas en B, puesto que contabiliza también el de nuestra *cantiga* sin tener en cuenta que la versión de cuatro estrofas en B1451 es la atribuida a Joham de Gaya.

²⁰ Mariagrazia Russo (1993, p. 141).

²¹ Mariagrazia Russo estudia la *cantiga* de Nuno Rodrigues de Candarey, dos *cantigas* de Pero Garcia Buralês y otras dos de Joham Soarez Coelho (1993, pp. 141-142).

²² Mariagrazia Russo (1993, p. 142).

son 994 las *cantigas* de tres estrofas contabilizadas por Tavani²³, lo cual convierte a este modelo estrófico en el principal; de las 147 *cantigas* de *coblas doblas* recogidas en el *Repertorio*²⁴, 43 están formadas por 3 estrofas²⁵, etc.

A partir de estos datos y de su análisis del sistema de *coblas doblas* en la lírica gallego-portuguesa, Angela Correia llega a la siguiente consideración:

[...] o facto de, na lírica galego-portuguesa, se ter preferido a cantiga de tres estrofas convida a supor que também no que respeita ao sistema das *coblas doblas*, poderá ter havido um cruzamento de tendências estético-formais do qual terá resultado a adaptação de um sistema próprio de textos com grande número de estrofas a textos de menores dimensões²⁶.

A esto debemos añadir que la *cantiga* de Nuno Rodrigues no es la única compuesta de tres estrofas, dos de ellas *doblas*, de 7 octosílabos yámbicos agudos. Russo aporta el caso de dos *cantigas* de Joham Garcia de Gilhade: una de *escarnio Ora quer Lourenço guarir* (B1497/V1107) y otra de *escarnio* con temática amorosa *A don Foam quer'eu gran mal* (B1500/V1110) y llega a la conclusión de que «questi dati potrebbero quindi far supporre che il testo di Nuno Rodrigues de Candarey, semanticamente compiuto, non sia incompleto.»²⁷ Efectivamente, el texto de Nuno Rodrigues de Candarey está semánticamente completo y la segunda estrofa de Joham de Gaya tiene un carácter reiterativo o amplificador de la *coita* que le causará la muerte al enamorado:

I. 1 En gran **coita** vivo, senhor
[...] e **quer-me matar**

II. 8 E asi me torment' Amor
de tal **coita**, que nunca par
ouvo outr'ome, a meu **cuidar**.
Assi **morr[er]ei** pecador [...]

Por otro lado, esa segunda estrofa de Joham Gaya se relaciona semánticamente con la tercera al reiterar que aceptará la muerte si su *senhor* así lo desea:

II.11 Assi **morr[er]ei** pecador,
e, **senhor**, muito me praz én;
se prazer tomades, por én,
non o dev'eu a recear.

III.15 E assi ei eu a **morrer**
[...] ; e ben sei,
senhor, que assi **morrerei**
se assi é vosso prazer.

²³ Giuseppe Tavani (1990, p. 89).

²⁴ Giuseppe Tavani (1967, pp. 316-317).

²⁵ En la lírica provenzal sólo se documentan dos casos de *cantigas* de tres estrofas con dos *doblas*: un sirventés de Guillem de Bergedá y una *cansó* de Beatriz de Die. Son los números 210,6 y 46,4, respectivamente, de István Frank (1953-1957).

²⁶ Angela Correia (1995, pp. 81-82).

²⁷ Mariagrazia Russo (1993, p. 141).

Este amplio desarrollo semántico de la *cantiga* de Joham de Gaya se ve reducido en la de Nuno Rodrigues, si bien el sentido está completo. La *coita* aparece mencionada sólo en la primera estrofa para pasar a desarrollar semánticamente el resto de la *cantiga* alrededor de la muerte. Por otro lado, si en el texto de Gaya **se prazer tomades** (v. 13)/ **se assi é vosso prazer** (v. 21) ‘suavizan’ la función de la *senhor* en el proceso de enamoramiento no correspondido que lleva hacia la muerte al enamorado, en el de Nuno Rodrigues la rotundidad es mayor mediante el empleo de una sola estrofa:

II. 15 E assi ei eu a **morrer**
[...]; e ben sei,
señor, que assi **morr[er]ei**,
pois assi é vosso prazer.

Otro aspecto en el que han hecho hincapié los investigadores es en el de la anáfora del v. 1 de las estrofas IIª y IIIª: **E asi/ E asi** del texto de Gaya. Para Jean-Marie D’Heur el texto atribuido a Nuno Rodrigues de Candarey en B [181bis] carecería de la segunda estrofa precisamente por la presencia de esa anáfora, la cual podría haber dado lugar a un olvido por parte del copista.²⁸

Russo tiene una diferente concepción del procedimiento de la anáfora que encontramos en el texto de Gaya. En su opinión:

La coincidenza delle due parole *E assi* con cui iniziano sia la strofe presente solamente nella versione attribuita a Joham de Gaya sia la IIª cobbola del testo di Nuno Rodrigues de Candarey, che farebbe pensare ad un meccanico errore di saldatura -solitamente definito salto por omoteleuto- commesso dal copista di A nel ritorno al testo di partenza, potrebbe essere invece frutto di un ricercato procedimento poetico di ricostruzione²⁹.

Efectivamente, las cuatro estrofas del texto de Joham de Gaya están relacionadas dos a dos por el procedimiento de *coblas doblas*; pero, además, las estrofas segunda y tercera son *capdenals* por medio de “E asi”, lo cual convierte a esta *cantiga* en una demostración de reconstrucción poética llevada a muy buen término.

Tras nuestro estudio de los dos testimonios atribuidos a cada uno de los trovadores, no podemos dejar de valorar otro hecho que nos acercaría aún más a la consideración de la composición atribuida a Joham de Gaya como una reelaboración poética: el análisis de las composiciones que nos han quedado de

²⁸ Jean-Marie D’Heur (1973, p. 41)

²⁹ Mariagrazia Russo (1993, p. 143)

este trovador³⁰. Tres son las composiciones que reciben la denominación *cantiga de seguir* en las rúbricas de los *cancioneiros* gallego-portugueses, y precisamente dos de ellas se deben a Joham de Gaya: *Vosso pay na rua* (B1433/V1043) y *Eu convidei un prelado a jantar* (B1452/V1062)³¹.

A este aspecto de la producción lírica de Joham de Gaya presta especial atención Elsa Gonçalves. La investigadora portuguesa considera que el calificativo de “mui boo trovador” que le dedica el *Livro de linhagens* de D. Pedro traduciría la adhesión de los oyentes a «uma técnica compositiva baseada essencialmente nos recursos da intertextualidade, que Johan de Gaia praticou com sucesso em duas modalidades, a dos versus cum auctoritate e a do contrafactum»³².

El *contrafactum*³³ estaría representado por estas dos *cantigas de seguir*³⁴ y el *versus cum auctoritate* por la *cantiga de amor Meus amigos, pois me Deus foy mostrar* (B1450/V1060). Precisamente en esa *cantiga* Joham de Gaya demuestra su conocimiento de otros trovadores terminando cada estrofa con el *incipit* de tres composiciones de otros tantos trovadores de su época: en la primera estrofa emplea el de la *cantiga de amor* de D. Dinis *Oymais quer'eu ja leyxar o trobar* (B498/V81), en la segunda el de la *cantiga de amigo O meu amigo que me gran ben quer* (B794 y 1212/V378 y 817), atribuida a Johan Vasquiz de Talaveyra y Pedr' Amigo de Sevilha y en la tercera el de *A melhor dona que eu nunca vi* (A118/B234) de Fernan Garcia Esgaravunha. Los cuatro trovadores eran *auctoritates* que el público de la época conocía muy bien.

³⁰ La producción poética de Joham de Gaya está conformada por tres *escarnios* y tres *cantigas de amor*. En el primer grupo se incluyen *Come asno no mercado* (B1448/V1058), *Eu convidei un prelado* (B1452/V1062) y *Vosso pay na rua* (B1433/V1043). En el grupo de las *cantigas de amor* se incluyen, a parte de la editada por nosotros, *Meus amigos, pois me Deus foy mostrar* (B1450/V1060) y *Se eu, amigos, hu hé mha senhor* (B1449/V1059).

³¹ La otra *cantiga de seguir* conservada es la de Lopo Lias *Quen oj'ouvesse* (B1355/V963).

³² Elsa Gonçalves (1993, p. 345).

³³ G. Tavani (1992) nos da una definición muy clara del *contrafactum* al estudiar las coincidencias casi literales entre algunos versos de Airas Nunez y otros de Don Dinis, Joam Zorro y Nuno Fernández Torneol. Para el insigne investigador italiano: «[...] as correspondencias rexistradas entre Airas Nunez e os outros poetas teñen o aspecto de “contrafacta”, é dicir de citas que mesmo toman dimensións da parodia mais que poden tamén limitarse á reelaboración, en clave distinta -e por tanto á variación creativa- de conceptos xa expresados por outros: e como se sabe, a práctica do “contrafactum” era unha das modalidades máis en voga na praxe da retórica medieval, a que permitía reutilizar materiais xa coñecidos polos consumidores, adaptándoos a unha situación parcialmente distinta da orixinaria, ou para pregalos a dicir xusto o contrario do que querían expresar inicialmente -proxeccións en contextos antinómicos-, ou aínda para satirizar ou ben só criticar a quen os destinara a unha manifestación ideolóxica determinada e non compartida» (pp. 10-11).

³⁴ Adoptamos la definición que da G. Tavani (1990, p. 212) de *cantiga de seguir*. Para él es un *contrafactum*, no un género propiamente dicho y consistiría en el «retomar, em verso -em registo irónico e às veces especificamente parodista-, de um texto já divulgado, cuja difusão entre o público devia ser tão ampla que assegurava o reconhecimento imediato da imitação enquanto tal e, portanto, da intenção, quer apenas competitiva, quer burlesca e mimética, que movera o autor o contrafactum».

Del mismo modo que el trovador portugués empleó en esa *cantiga* los *incipit* de otras composiciones de autores contemporáneos, pudo haber hecho uso de una *cantiga de amor* de un trovador perteneciente al segundo o tercer cuarto del siglo XIII. Su intención al reelaborar poéticamente la *cantiga* de Nuno Rodrigues sería imitarla perfeccionándola; ello no resulta extraño si tenemos en cuenta que en la corte portuguesa de finales del XIII tiene preeminencia el cultivo de la vertiente aristocrática trovadoresca. En este ambiente, la reelaboración de Gaya constituiría uno de los muchos *divertissements* cortesanos. En cualquier caso, el hecho de que existan semejanzas formales y de contenido entre *cantigas* no va en ningún caso en detrimento de su valor literario, sobre todo si tenemos en cuenta una de las máximas de la retórica medieval: «imitatio reddit artifices aptos». El público de este período histórico escuchaba con mayor complacencia aquellos textos poéticos que respetaban los paradigmas fijados por la tradición que los que se desviaban de la norma. En la producción trovadoresca gallego-portuguesa se producen sucesivas imitaciones de un mismo modelo o de un número limitado de modelos elevados a la norma³⁵, su originalidad radica en el juego conceptual que se sustenta a partir de un vocabulario bastante escaso.

Con los datos que hemos expuesto en nuestro acercamiento al problema suscitado por las dos composiciones editadas por nosotros, hemos intentado fundamentar un poco más esta hipótesis de la reelaboración poética. Esperamos haber sugerido algunas pistas que puedan llevar a la investigación de otros posibles casos de reelaboración en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa, práctica ésta seguida en otras escuelas poéticas y a la que no pudieron ser ajenos los trovadores del ámbito gallego-portugués³⁶.

Agradecemos a los profesores Gema Vallín y José Ignacio Pérez Pascual las importantes observaciones que nos han aportado para un mejor enfoque de este trabajo.

³⁵ Cfr. G. Tavani (1990, p. 138).

³⁶ En el ámbito de la lírica provenzal contamos con otro caso de reelaboración, el de una composición del trovador Pistoleta, recuperada por testimonios franceses. En concreto se trata de cinco textos con ciertas particularidades: uno de ellos posee cuatro estrofas, tres de las cuales son casi sin variación las de Pistoleta; otro tiene tres, de las cuales sólo la primera procede del trovador provenzal; los otros tres textos recuperan dos de las estrofas de Pistoleta sin tener en cuenta su orden original. Sobre este asunto véase P. Meyer (1890, pp. 43-62).

TEXTOS³⁷

NUNO RODRIGUES DE CANDAREY

- I** 1 En gran coita vivo, sennor,
a que me Deus nunca quis dar
consello, e quer-se-me matar;
e a min seria mellor,
5 e por meu mal se me deten,
por vingar-vos, mia sennor, ben
de min, se vos faço pesar.
- II** E assi ei eu a morrer
veendo mia mort' ante mi,
10 e nunca poder fillar i
consello, nen o atender
de parte do mundo; e ben sei,
señor, que assi morr[er]ei,
pois assi é vosso prazer.
- III** 15 E ben o podedes fazer,
se vos eu morte mereci;
mais, por Deus, guardade-vos i,
ca tod' é en vosso poder.
E, señor, preguntar-vos-ei:
20 por serviço que vos busquei,
¿se ei por én mort' a prender?

³⁷ Los dos textos que hemos estudiado están editados en nuestro trabajo *Nuno Rodrigues de Candarey: problemas codicológicos y textuales (Edición de sus cantigas)*, Universidade da Coruña, 1996 (tesis de licenciatura inédita), pp. 59 y 89.

JOHAM DE GAYA

- I** 1 En gran coita vivo, senhor,
a que me Deus nunca quis dar
conselho, e quer-me matar;
e a mi seeria melhor,
5 e por meu mal se me deten,
por vingar-vos, ma senhor, ben
de mi, se vos faço pesar.
- II** E asi me torment' Amor
de tal coita que nunca par
10 ouvo outr'ome, a meu cuidar.
Assi mort[er]lei pecador,
e, senhor, muito me praz én;
se prazer tomades, por én,
non o dev'eu a recear.
- III** 15 E asi ei eu a morrer
veendo mha mort' ante mi,
e nunca poder filhar i
conselho, nen o atender
de parte do mund'; e ben sei,
20 senhor, que assi morrerei,
se assi é vosso prazer.
- IV** E ben o devedes saber,
se vos eu morte mereci;
mais, por Deus, guardade-vos i,
25 ca todo é en vosso poder.
E, senhor, preguntar-vos-ei:
por serviço que vos busquei,
¿se ei por én mort' a prender?

BIBLIOGRAFÍA

- BRAGA, MARQUES (1945): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 2 vols.
- BRAGA, TEÓFILO (1878): *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- CARTER, HENRY H. (1941): *Cancioneiro da Ajuda*, New York; Modern Language Association of America; London, Oxford University Press.
- CINTRA, LUIS F. LINDLEY (1973): *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana*, reprod. facs., Lisboa, Centro de Estudos Filológicos; Instituto de Alta Cultura.
- CINTRA, LUIS F. LINDLEY (1982): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti. Cod. 10991)*, reprod. facs., Lisboa, Biblioteca Nacional; Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CORREIA, ANGELA (1995): “O sistema das coblas dobradas na lírica galego-portuguesa”, en Juan Paredes (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, pp. 75-90.
- D’HEUR, JEAN MARIE (1973): “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, VII, pp. 17-100.
- FRANK, ISTVÁN (1953-1957): *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, 2 vols.
- GONÇALVES, ELSA (1991): “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, en Madeleine Tyssens ed., *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège*, Liège, pp. 461-464.
- GONÇALVES, ELSA (1993), “Johan de Gaia, escudeiro”, en Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp.345-346.
- MATOS, MANUEL CADAFAZ DE (1994): *Cancioneiro da Ajuda*, reprod. facs., Lisboa, Edições Tavola Redonda, Instituto Português do Patrimônio Arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.
- MEYER, PAUL (1890): “Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours”, *Romania*, XIX, pp. 1-62.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, CAROLINA (1980): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1904], 2 vols.
- MOLTENI, ENRICO (1880): *Il canzoniere porthoguese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*, Halle a.S.
- MONACI, ERNESTO (1875): *Il canzoniere porthogese della Biblioteca Vaticana*. Messo a stampa da..., Halle a.
- MURIANO RODRIGUEZ, M^a MONTSERRAT (1996): *Nuno Rodrigues de Candarey: problemas codicológicos y textuales (Edición de sus cantigas)*, Universidade da Coruña (tesis de licenciatura inédita).

- OLIVEIRA, ANTÓNIO RESENDE DE (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri.
- PAXECO MACHADO, ELZA E JOSÉ PEDRO MACHADO (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Revista de Portugal, 8 vols.
- PELLEGRINI, SILVIO Y GIOVANNA MARRONI (1981): *Nuovo repertorio bibliografico della prima lirica galego-portoghese*, L'Aquila, Japadre Editore.
- RAMOS, M^a ANA (1986): "L'éloquence des blancs dans le chansonnier d'Ajuda" en *Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes. Actes du XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 8, pp. 215-236.
- RUSSO, MARIAGRAZIA (1993): "En Gran Coita Vivo Sennor (A68, B [181 bis]; B1451, V1061): un Caso nella Lirica Galego-Portoghese di Doppia Tradizione e Dubbia Attribuzione?", en Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro (eds.), *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Edit. Cosmos, IV, pp. 139-145.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, GIUSEPPE (1990): *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Edit. Comunicação.
- TAVANI, GIUSEPPE (1992): *A poesía de Airas Nunez*, trad. Rosario Álvarez Blanco, Vigo, Galaxia.
- VALLÍN, GEMA (1995): *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Barcelona, Facultad de Letras, Universidad Autónoma de Barcelona.