



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

FACULTADE DE FILOLOXÍA

GRAO EN GALEGO E PORTUGUÉS: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
E LITERARIOS

***As fiindas nas cantigas de amor do
Cancioneiro da Ajuda***

Laura de las Mercedes Buján Sánchez

Xullo, 2015

ÍNDICE

1. Introducción	7
2. Marco teórico	11
2.1. A lírica medieval profana galego-portuguesa	11
2.2. Os xéneros profanos: a cantiga de Amor	13
2.3. Os testemuños: o Cancioneiro da Ajuda (A) e a <i>Arte de Trovar</i> (B).....	17
2.4. As <i>fiindas</i>	21
3. A nosa edición	25
4. Análise do corpus	29
4.1. As regras de composición	29
4.2. Características formais das cantigas.....	30
4.3. Aspectos formais e funcionais das <i>fiindas</i>	34
4.4. Canonización das <i>fiindas</i> vs. práctica real dos trobadores	35
5. Conclusións	41
Referencias bibliográficas	45
APÉNDICE A	¡Error! Marcador no definido.
APÉNDICE B	XCIII

Resumo

O presente traballo está orientado cara ao estudo das *fiindas*, conxunto de versos de carácter breve propio da lírica galego-portuguesa que, colocados no final das cantigas, conclúen, en xeral, o pensamento do trobador. O noso obxectivo principal é presentarmos e definirmos os principios formais destas estruturas literarias para os confrontar posteriormente coa práctica real dos trobadores mediante a posta en práctica dos coñecementos adquiridos especificamente nas materias de Literatura Galega, Historia da Lingua Galega e Portuguesa, Literatura Galega Medieval Galego-Portuguesa e mais Edición e Comentario dos Textos Galegos e Portugueses. Para levarmos ao cabo este proxecto, delimitamos o corpus medieval profano e seleccionamos as cantigas con *fiinda* pertencentes ao xénero de amor e, dentro destas, escollemos só aquelas que se recollen no Cancioneiro da Ajuda (*A*), o que nos deu un total de 107 (en realidade 108 se tivermos en conta unha cantiga cuxa *fiinda* non aparece en *A* mais si en *B*). Co propósito de evitarmos conxecturas erradas á hora de confrontarmos as *fiindas* coas regras que sobre elas contén a *Arte de Trovar*, elaboramos a nosa propia edición e a partir dela comprobamos cantas seguen as pautas, cantas presentan desviacións e en que aspectos diverxen (número de versos, número de *fiindas*, rima, métrica etc.). Ao mesmo tempo que obtemos unha visión xeral a pequena escala entre a teoría e a práctica das *fiindas*, este traballo permítenos coñecer, en certa maneira, a vontade poética dos trobadores segundo seguiren o canon ou non. No entanto, tamén prestamos atención ás características formais das cantigas en que se insiren as *fiindas* e observamos a existencia de tendencias compositivas.

1. Introducción

O obxectivo do presente traballo é o estudo, desde unha perspectiva fundamentalmente formal, das *fiindas*, isto é, o remate poético (de 1 a 4 versos) incluído no final dalgunhas cantigas medievais galego-portuguesas. Para isto, levamos ao cabo unha revisión das *fiindas* existentes e confrontámolas co que se di nelas na *Arte de Trovar* (Tavani 1999), tratado poético fragmentario posterior ao período trobadoresco que inicia o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B). A idea deste traballo xorde durante o transcurso da materia de Edición e Comentario dos Textos Galegos e Portugueses e, concretamente, a raíz da edición da *fiinda* da cantiga “Non sei dona que podesse” (B 75, B 1336, V 943), cuxa tradición editorial, ademais de variada, non reflicte os trazos formais destas composicións cando en realidade a súa *fiinda* segue o canon. Este caso trouxo consigo dúas cuestións principais: cantas *fiindas* estarían editadas de forma errónea como consecuencia do descoñecemento das súas regras de elaboración? En que medida seguiron os trobadores as pautas que sobre as *fiindas* resumiu o tratadista da poética fragmentaria?

Para respondermos estas preguntas o ideal sería reeditarmos todas as cantigas con *fiinda* que recollen os testemuños conservados e analizarmos os aspectos formais e funcionais das *fiindas* en cada composición. Non obstante, ese é un proxecto moi ambicioso que poderá ser desenvolvido nun traballo de maior alcance e transcendencia. Dadas as características e a finalidade dun Traballo de Fin de Grao, vímonos obrigadas a delimitarmos o corpus medieval poético. Nun primeiro momento decidimos abarcar todas as cantigas pertencentes ao xénero de amor que tivesen *fiinda*, pretensión que consideramos excesiva por nos encontrar cun total de 224. Finalmente, decidimos centrarnos nun único manuscrito, o Cancioneiro da Ajuda (A), testemuño que representa ese xénero por excelencia e que contén 110 cantigas con *fiinda*. De entre todas estas rexeitamos dúas: A 256, que é unha comparación entre o mar e o rei Sancho IV de Castela e, por tanto, non a podemos clasificar como cantiga de amor, e A 305, que é en

realidade un sirventés moral en que a temática amorosa apenas se reflicte brevemente na estrofa III. Deste modo, o noso corpus estaría formado por 108 cantigas, mais como a *fiinda* de unha delas non se rexistra en *A* (só aparece en *B*) descartámola, ficando, por tanto, 107.

Unha vez delimitado o corpus, procedemos á fixación textual de cada unha das *fiindas*. Non editamos as cantigas completas por cuestións de espazo e porque, en certa maneira, é unha tarefa irrelevante para o estudo que nos ocupa. Porén, para analizarmos se as *fiindas* seguen ou non as pautas, si convén termos en conta as estrofas inmediatamente anteriores, de aí a decisión de presentarmos a transcripción que Lopes / Ferreira (2011-) fan destas. Aínda que os seus criterios de edición non se corresponden cos nosos, escollemos a súa edición por varios motivos: (i) porque é a base de datos de onde extraemos as imaxes dos manuscritos, (ii) porque son facilmente accesíbeis para a súa consulta, (iii) porque, en xeral, concordamos coas súas decisións editoriais, (iv) porque recolle a totalidade das cantigas medievais transmitidas nos tres grandes cancioneros galego-portugueses, e (v) porque actualizan con frecuencia os seus datos. Non obstante, nalgúns casos discordamos coa versión que propoñen, mais cando isto acontece incluímos a xustificación das modificacións que facemos en nota a rodapé.

Como se pode observar no Apéndice A, a presentación de cada unha das *fiindas* na nosa edición segue a seguinte estrutura: o número que lle corresponde á cantiga dentro do noso corpus, seguido dunha paréntese en que se recolle a súa numeración segundo o sistema referencial de D'Heur (1975: 10-93) e o número versal que corresponde á *fiinda* dentro do conxunto total; o nome do trobador a quen se lle atribúe a cantiga; a cobra que precede a *fiinda*; a *fiinda*; os manuscritos en que aparece a composición; as variantes manuscritas; as edicións anteriores que consultamos e con que comparamos a nosa; as variantes editoriais; e, finalmente, as notas. É posíbel que en ocasións non aparezan variantes manuscritas ou editoriais por non existiren. Alén disto, acompañamos o texto coas imaxes das *fiindas* segundo aparecen nos

manuscritos, extraídas, como indicamos anteriormente, do banco de datos de Lopes / Ferreira (2011-).

Por outro lado, para unha mellor comprensión da poesía medieval galego-portuguesa e da presenza das *fiindas* nesta, antes de nos centrar no estudo que propoñemos, ofrecemos un marco teórico en que tratamos asuntos relevantes como en que período se enmarca a nosa lírica medieval profana e en que etapas se pode dividir, en que lingua foi desenvolvida esa tradición e por que, que xéneros podemos distinguir, cales son as características que definen a cantiga de amor, mediante que testemuños coñecemos as cantigas medievais profanas, cando aparece e que encontramos no Cancioneiro da Ajuda, que é e para que serve a *Arte de Trovar* e que son e cal é o papel das *fiindas* la poesía trobadoresca.

Despois desta aproximación teórica, presentamos os criterios de edición que seguimos no establecemento dos textos incluídos no Apéndice A e, a continuación, a segunda parte deste traballo e a máis importante, céntrase na análise do corpus. Esta sección está dividida en catro epígrafes: na primeira, presentamos os parámetros de composición que seguen as *fiindas* segundo a *Arte de Trovar* (Tavani 1999), que son a base de que partimos para a nosa análise; na segunda, centrámonos nas características estruturais e rimáticas predominantes nas cantigas escollidas; na seguinte, focamos os trazos formais e funcionais das *fiindas* do noso corpus; e na última levamos ao cabo a comparación entre as regras de formación das *fiindas* descritas polo tratadista na poética fragmentaria e os nosos textos. Finalizamos o traballo cunha síntese dos resultados derivados do noso estudo e posíbeis propostas para futuras pesquisas.

2. Marco teórico

2.1. A lírica medieval profana galego-portuguesa

O desenvolvemento das literaturas románicas tivo lugar no período coñecido como Baixa Idade Media (ss. XII-XV), momento en que xorde a literatura galego-portuguesa e do cal conservamos lírica profana e relixiosa, prosa de ficción, prosa historiográfica, prosa didáctica e prosa non literaria, mais o que aquí nos interesa é a lírica profana, cuxa cronoloxía non é nada doada de precisar con exactitude, tal e como indica a crítica (Tavani 1988: Pena 1990; Michaëlis 1990, II). Para o establecemento do termo *a quo* tense en conta o texto literario máis antigo que conservamos, a cantiga de escarnio “Ora faz ost’ o senhor de Navarra” de Joan Soarez de Pavia, datado por volta de 1196 con algunhas discordancias (cfr. Michaëlis 1990, II: 567). Por outro lado, son dous os anos que se suxiren como termos *ad quem* desta tradición: 1350, ano en que Don Pedro, Conde de Barcelos, fai testamento e menciona entre os legados un *Livro das cantigas* (probabelmente o antígrafo orixinal de que derivan *B* e *V*); ou 1354, ano da súa morte. En realidade, como afirma Tavani (1988: 14), non podemos delimitar cronoloxicamente a lírica galego-portuguesa en torno a dúas datas exactas, senón que debemos falar de amplos períodos.

Diversos/as autores/as desenvolveron modelos de clasificación da produción trobadoresca. Un(ha)s tomaron como referencia elementos de carácter histórico-político e centráronse no papel predominante das cortes reais (Michaëlis 1990, II: 603; Braga 1984: 189; Pena 1990: 22-23), e outros, como Oliveira (1995: 62-86), teñen en conta o desenvolvemento dos xéneros e as cortes que sosteñen cada movemento. Son as contribucións deste último estudioso as consideradas máis completas por seren as máis recentes e estaren “fundamentadas en numerosas achegas de carácter documental e en estudos históricos que viron a luz nos últimos anos” (Arias Freixedo 2003: 137). Oliveira fala de “primeiras experiencias” (1175 - 1225), “implantación” (1225 - 1250), “presión das cortes rexias” (ca. 1250 - ca. 1300) e “refluxo” (ca. 1300 - 1350). Na fase inicial teñen lugar a primeiras tentativas de adaptación do

modelo provenzal á lingua galego-portuguesa (prodúcense cantigas satíricas de carácter narrativo e cantigas de amor) desenvolvidas principalmente nas cortes rexias de Castela, Aragón e León, por membros da alta nobreza castelá. Na segunda, fíxanse os modelos do que será a cantiga de amigo e prodúcese un desprazamento sociolóxico: pertencen á pequena nobreza os que compoñen textos en galego-portugués xa na Galiza e tamén no norte de Portugal, politicamente independente desde mediados do s. XII. Na terceira etapa, que é a de expansión, desenvólvese o xénero satírico no ámbito castelán, mentres en Portugal se privilexia o xénero amoroso e se dá unha maior atención á cantiga de amigo. Os trobadores están concentrados na corte de Alfonso X, en Castela, e na de Afonso III, en Portugal. Finalmente, o “refluxo” destaca pola retracción deste movemento cultural, proceso iniciado en 1325 coa morte de Don Denis, coadxuvado polo “desaparecemento da corte castelá do mapa da canción trobadoresca galego-portuguesa” (Oliveira 1995: 79), corte en que esta lírica xa estaba en decadencia desde a morte de Alfonso X en 1284, e finalizado en 1354 co falecemento do último grande mecenas e fillo bastardo de Don Denis, Don Pedro, Conde de Barcelos, en cuxa corte se concentra a escasa produción lírica trobadoresca deste período en que predomina a cantiga de escarnio.

A denominación “galego-portugués(a)” alude a dúas realidades: a lingua empregada polos compositores das cantigas e a fragmentación do territorio en que esta se xestou (cfr. Pena 2013: 11). As orixes do idioma, “evolución romance do latín traído por soldados e colonos cabo das afastadas terras do NO” (Pena 1990: 113) de que derivarán os actuais galego e portugués, encóntranse “na área comprendida entre o Cabo Ortegal e o río Douro” (Pena 1990: 114). Grazas á importancia de Santiago de Compostela como centro cultural e relixioso neste período, á emigración de xograres que comezaron alí a súa andaina a lugares como Cataluña ou Castela, ás relacións familiares entre a aristocracia castelá e a nobreza galega (cfr. Monteagudo 2013) etc., o galego-portugués pasa a ser a lingua (*koiné* para algúns autores) literaria do lirismo trobadoresco mesmo fóra das fronteiras xeográficas en que emerxe (cfr. Pena 1990: 113-120).

2.2. Os xéneros profanos: a cantiga de Amor

Na lírica galego-portuguesa distinguimos tres grandes xéneros poéticos: a cantiga de amor, a cantiga de amigo e a cantiga de escarnio e maldicir. Para alén destes, existen outras modalidades líricas (ex. *tezón*, ou o *sirventés*) que non alcanzaron a mesma expansión nin espertaron o mesmo interese nos produtores. Por un lado, a cantiga de amor, que será analizada máis pormenorizadamente a seguir, que ten como referente a *cançó* provenzal (cfr. Pena 1990: 154-159), está posta en boca dun home e é catalogada como o xénero por excelencia da tradición lírica medieval. Nela o trovador expresa o seu amor por unha dama á que normalmente louva e por quen sofre por non ser correspondido. Por outro lado, a cantiga de amigo constitúe o xénero máis autóctono. Foi cultivada sobre todo por xograres de procedencia galega e caracterízase pola presenza de símbolos procedentes da natureza (por exemplo, auga, cervo), de personaxes cun rol determinado (a nai, a amiga etc.) e, formalmente, polo paralelismo, o leixapré e o refrán. Moitas presentan elementos do código cortés e complementáanse coa cantiga de amor, mais neste caso a voz poética é feminina e o amor manifestado pola moza pode ser correspondido. Finalmente, as cantigas de escarnio e maldicir son composicións poéticas de carácter satírico ou burlesco e que, na maioría dos casos, teñen unha finalidade lúdica ou xocosa. Neste tipo de composicións atopamos unha subversión da orde establecida, de modo que se cuestionan os valores morais e as normas que rexen a sociedade, presentando a miúdo unha visión degradada do mundo medieval.

Das 1679 cantigas que chegaron a nós, 697¹ pertencen ao xénero amoroso. Dado que o corpus que analizamos a seguir está formado unicamente por cantigas de amor, convén detérmolos neste xénero e expormos as súas características principais para unha mellor comprensión das *fiindas* que editamos. A voz poética destas cantigas é masculina e nelas

¹ Esta é a cifra que nos proporciona Tavani (1988: 87). Pena (2013: 119) fala de 725 composición citando a D'Heur, mais ao facer a división entre *meestria* e refrán coincide con Beltrán (1995: 84) en 698, quen tamén en conta os datos do investigador belga. E probábel que nas 725 cantigas de amor que conta D'Heur se inclúan textos monoestróficos non tidos en conta para o cómputo de *meestria* e refrán (698).

desenvólvese o tema do amor non correspondido. No xénero amoroso reproducése o sistema xerárquico do feudalismo: o trobador adopta o papel de vasalo cuxo señor é a dama (*mia senhor*), de quen espera recibir beneficios a cambio dos seus servizos. “Estructurada [...] como requerimento do amor do poeta á dama ou como lamento pola indiferencia ou a altiva distancia dela, este tipo de composición lírica adopta módulos poéticos e fórmulas lexicalizadas de ascendencia provenzal” (Tavani 1988: 104), por exemplo, a expresión *mia senhor* como forma de vocativo para aludir á dama, ente abstracto e idealizado que provoca sentimentos contraditorios no poeta, como o son o amor e a coita.

No tocante á disposición externa, fronte á tendencia dos provenzais a empregaren diferentes estruturas estróficas en cada composición amorosa, os trobadores da escola galego-portuguesa “non tiveron inconveniente ningún en repetir incansablemente os mesmos esquemas métricos e estróficos e unhas mesmas sílabas na rima, seleccionadas entre as terminacións máis frecuentes na súa lingua” (Beltrán 1995: 75). Por un lado, os versos que predominan na cantiga de amor son o decasílabo, o heptasílabo e o octosílabo, nesta mesma orde (cfr. Beltrán 1995: 76-79). Segundo unha análise de todas as cantigas de A, as rimas privilexiadas son as agudas (9178), representadas por só 28 rimas distintas (ex. *-er, -ar, -en, -or, -i, -ei, -on* etc.), en lugar das graves (1154), formadas por 74 (ex. *-ia, -ado, -edes, -ades, -esse* etc.), feito sorprendente dado que “o soporte fónico do galego era e é paroxítono” (Beltrán 1995: 81).

Nas cantigas de amor as estrofas que máis abundan son as de seis (336) e sete versos (264) (cfr. Beltrán 1995:84; Pena 2013: 139). Estas poden ser de *meestria*, en que o influxo provenzal é máis visíbel, ou de refrán, máis próximas ao xénero da cantiga de amigo. Das 697 cantigas de amor existentes, 316 son de *meestria* e 381 de refrán², feito que supón unha grande diferenza a respecto da tradición provenzal, en que só 63 dunhas 3000 composicións son de

² Para Beltrán (1995: 86) e Pena (2013: 139) 321 son de *meestria* e 377 de refrán, variación debida ás decisións editoriais que se teñan tomado.

refrán e nin sequera a terceira parte delas pertence á canción de amor (cfr. Beltrán 1995: 86). Se combinarmos a preferencia das estrofas segundo o número de versos coas modalidades de *meestria* e refrán, observaremos que nas primeiras predominan as estrofas máis longas, 226 de sete versos contra 53 de seis, e nas segundas as máis curtas, 283 de seis versos fronte a 41 de menos de seis e 38 de sete (cfr. Beltrán 1995: 84). Para alén disto, as fórmulas estróficas máis frecuentes na nosa lírica medieval profana son *abbacc* (466) e *abbacca* (297)³, é dicir, imperan as cobras dun máximo de tres rimas distintas, mentres que os provenzais mostraron maior interese polas de catro (*abbaccdd* e *ababccdd*), máis complexas e coincidentes coas máis escasas na nosa tradición (cfr. Beltrán 1995: 85-86). Por outra parte, o máis habitual na lírica galego-portuguesa canto ao número de estrofas que compoñen cada cantiga é que estas estean formadas por tres cobras⁴. As cantigas de amor de refrán de tres estrofas son as máis abundantes (277 fronte a 66 de catro), mais na tipoloxía de *meestria* non hai unha diferenza representativa entre as de tres e as de catro (155 de tres fronte a 137 de catro) (cfr. Beltrán 1995: 100).

A estrutura interna das cantigas de amor responde, en xeral, a un preámbulo e catro campos sémicos que se complementan entre si, con esporádicas desviacións (cfr. Tavani 1988: 106-132). Segundo expón Tavani (1988: 107-109), o preámbulo, que non sempre está presente, pode conter unha declaración axiomática, que será, ou non, desenvolvida ao longo da composición; unha exposición da condición persoal do trovador; ou unha apóstrofe, cuxos destinatarios poden ser a *senhor*, Deus, os amigos, os ollos etc. Todas estas opcións poden aparecer combinadas e cando non houber preámbulo será o tema principal o que introducirá o texto. Ese tema principal sempre vai coincidir con algún(s) dos campos sémicos que distingue Tavani (1988: 109-134): “reserva da dama”, “pena por un amor non correspondido”, “louvanza da dama” e “amor do poeta por ela”.

³ Non dispomos de datos específicos sobre o emprego destas fórmulas estróficas na cantiga de amor, mais as tipoloxías *abbaCC* ou *ababCC* son as máis comúns nas cantigas de refrán (cfr. Beltrán 1995: 87).

⁴ Tavani (1988: 83) conta, no total das 1679 cantigas que conservamos 994 construídas en tres estrofas e 413 en catro.

A “reserva da dama”, identificable co “segredo de amor”, consiste en ocultar o referente real a quen vai dedicado o canto, pois de o descubrir, a actitude da *senhor* pode ir desde unha condescendencia cauta ou benévola até a ira, a vinganza, o temor polo que dirán, a indiferenza, o desdén ou a desesperación. O poeta debe *guardar-se* de manifestar o seu amor abertamente para non sufrir as represalias da dama, cuxa actitude se connota sempre de forma negativa. Entre as expresións lexicais deste campo encontramos (*des*)*mesura*, *leixar morrer*, *fazer gran mal*, *sandece*, *sanha*, *falir* etc.

A experimentación da “pena por un amor non correspondido” ou da “coita de amor” comeza no momento en que, inevitablemente, o trobador ver por primeira vez a *senhor* (tópica da visión). A loucura de amor que se desencadea nese momento pode provocar a perda da fala, a perda do sono, a perda da visión e, consecuencia extrema, a morte por amor, que é o motivo central destas cantigas. Algunhas das fórmulas lingüísticas ligadas con este campo sémico son: *perder o sén*, *lume dos meus olhos*, *sandecer*, *pesar*, *cativo*, *nunca dormen estes olhos meus*, *ando mudo* etc.

Os dous campos sémicos restantes, que son secundarios se os compararmos cos que acabamos de presentar, non presentan tanta variación léxica como aqueles. Canto á “louvanza da dama”, os termos en que esta se describe non responden a unha descrición corpórea, senón a “unha abstracta e indeterminada calificación estética (*fremosa senhor*) ou a unha igualmente imprecisa e totalizante valoración positiva do aspecto físico (*[senhor] de bon / fremoso parecer / semelhar*)” (Tavani 1988: 110). Por outro lado, no tocante á expresión do “amor do poeta por ela”, o que predominan son repeticións paralelísticas de enunciados como *quero-vos eu tal ben*, *amo-vos tanto*, *mia senhor que amo muito* etc.

Antes de concluírmos esta subepígrafe, convén aludírmonos brevemente a dous elementos que aparecen, con diferente frecuencia, nas cantigas de amor: o refrán, que xa foi mencionado, e a *fiinda*, que non definimos aquí por estar convenientemente presentada e

explicada máis adiante (Sección 2.4.) Segundo Beltrán (1995: 91), as cantigas de amor con refrán, que son máis da metade das que conservamos, “están entre as menos complexas desde o punto de vista retórico e técnico”. Nestes textos, o refrán pode ter diversas funcións: (i) parafrasear con vocabulario abstracto o contido excesivamente detallado da estrofa, (ii) concluir a cobra cunha expresión exclamativa, (iii) atraer a atención do lector/ouvinte cara a un elemento destacado do poema, (iv) expresar o concepto que levou ao trovador a compondo a cantiga ou (v) introducir un proverbio (cfr. Beltrán 1995: 91-92). Canto á relación estrofa-refrán, Beltrán (1995: 93-99), sinala que naquelas con menos pretensións formais ambos os elementos están sintacticamente desvencellados, noutros casos están conectadas mediante a repetición de verbos, nomes, palabras-rima, rimas derivadas etc., e os exemplos máis extraordinarios son aqueles en que estrofa e refrán están intimamente ligados por medio do encabalgamento (coa estrofa anterior, coa seguinte ou coas dúas). Empregamos “extraordinarios” no sentido en que na canción provenzal, que serviu de inspiración para a aparición da cantiga de amor, o refrán destaca pola súa autonomía sintáctica.

2.3. Os testemuños: o Cancioneiro da Ajuda (A) e a *Arte de Trovar* (B)

Son tres os manuscritos principais a través dos cales chegaron a nós todas as mostras de lírica medieval profana que conservamos hoxe: o Cancioneiro da Ajuda (A), o Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (B), e o Cancioneiro da Biblioteca do Vaticano (V). O primeiro deles é o único contemporáneo da época trobadoresca, pois os outros dous son apógrafos realizados en Italia no século XVI. É precisamente o Cancioneiro da Ajuda o que serve de base ao noso estudo, un testemuño fragmentario e anónimo, pois, alén dalgunhas follas interiores e do final, fáltalle a parte inicial que podería conter o nome da persoa que o mandou elaborar. Polas súas semellanzas cos códices en que se recollen as *Cantigas de Santa María*, hai autores que apuntan para unha xénese castelá desta compilación (cfr. Tavani 1988: 99 e Oliveira 1994: 266), talvez a mellor fundamentada, e outras que a consideran froito da corte rexia portuguesa

(Michaëlis 1990, II: 227-232). “Descuberto en Lisboa a comezos do século XIX, seguramente entre 1802 e 1810, por R. Raimundo de Nogueira” (Arbor Aldea 2008: s.p.), foi o primeiro documento da lírica medieval profana que apareceu en escena (as *Cantigas de Santa María* xa se coñecían) e consérvase actualmente no Palacio da Ajuda (Lisboa). A análise das súas características paleográficas levaron investigadoras e investigadores a estableceren propostas de datación do exemplar: Michaëlis (1990, II: 151-153) sitúao pouco antes de 1279, ano da morte de Afonso III; Tavani (1988: 66 e 99) fala do período final do reinado de Afonso X (1283-1284); e Oliveira (1994: 265) avanza até a última década do século XIII, ou mesmo até o primeiro cuartel do XIV, tendo en conta a datación dalgunhas das composicións nel incluídas⁵. Non obstante, é evidente a consciencia de que tales afirmacións poderán mudar co paso do tempo e co avance nos estudos do códice.

No códice rexístranse 310 cantigas de amor⁶ en 88 folios que “ilustran un laborioso proceso de copia, bruscamente interrompido e estratificado en varios momentos” (Arbor Aldea 2009: 50). Exemplo do fenómeno trobadoresco no seu conxunto (conxugación de texto, iluminación e música), este testemuño presenta os textos das composicións, copiadas por até tres mans (cfr. Pedro 2004: 3-7), iluminaturas e letras maiúsculas iniciais decoradas, traballo do iluminador que ficou incompleto, e o espazo reservado para a inclusión da notación musical, elemento que se engadiría nunha fase posterior e cuxo proceso non se chegou a iniciar (cfr. Ramos 1984). A todo isto cómpre acrecentarmos as anotacións marxinais e finais que se poden observar no manuscrito, isto é, “notas efectuadas durante a produción do códice, e os vestígios posteriores deixados polos seus lectores, posuidores ou frequentadores ocasionais” (Pedro 2004: 1): (i) anotacións marxinais primitivas, (ii) anotacións marxinais tardías e (iii) outras anotacións.

⁵ Véxase 2. *O Cancioneiro da Ajuda entre os séculos XIV e XIX* (Arbor Aldea 2008: s.p.) para a traxectoria que seguiu o manuscrito desde a súa elaboración até o seu descubrimento.

⁶ Hai casos moi esporádicos de cantigas que non se cinxen estrictamente ao modelo da cantiga de amor (véxase o parágrafo 2 da Introducción).

Segundo Pedro (2004: 2), as anotacións marxinais primitivas son “todos os sinais gráficos (alfabéticos e simbólicos) que são contemporâneos da produção do *Cancioneiro*” e entre eles temos notas para os decoradores (iluminadores e rubricadores), notas do revisor e notas do corrector. As notas para os decoradores inclúen as letras de espera, minúsculas que se escribiron nos espazos en branco destinados a conter as maiúsculas ornamentadas cuxa funcionalidade era indicar ao rubricador ou ao iluminador que letra debía pintar; a indicación de *fiinda*, só localizada en 21 ocasións (cfr. Michaëlis 1990, II: 174; Pedro 2004: 7) e que debe ser entendida quer como guía para o rubricador debuxar unha maiúscula menor á que inicia a composición quer como simple apostila; a indicación de refrán, rexistrada unicamente en 10 casos e tamén de utilidade para o labor do rubricador; e as notas para o iluminador, reducidas á palabra *açafrã*, que “parece indicar que os fondos seriam preenchidos com duas cores-base, alternadamente 13, sendo uma o amarelo-açafrão e a outra a cor usada por defeito, a qual, por esse motivo, dispensaria referência explícita” (Pedro 2004: 10). Restan as notas do revisor e do corrector: o primeiro foi o encargado de sinalar erros e lacunas no corpo do texto “sopontando e riscando letras ou palabras inteiras, marcando sempre os locais adequados com sinais de chamada e, quando necessário, lançou nas margens as formas correctas, introduzidas pelos sinais correspondentes” (Pedro 2004: 11); pola súa parte, o segundo completou e substituíu as anotacións do anterior e foi o encargado de introducir as emendas.

Canto ás anotacións marxinais tardías (case 60), obra das persoas usuarias do manuscrito, difiren entre si na autoría, na cronoloxía e na actitude que mostran e son, en xeral, de comentario ou de cualificación. As anotacións do primeiro tipo son comentarios sobre o contido dalgunhas cantigas (ex. *diz verdade; este havia enveja aos que via morrer; e deste aprendeo Joan de Mena* etc.) e as outras consisten en apreciacións cualitativas (ex. *boa; muito boa; mui muito boa*). Mesmo existe un caso en que alguén introduciu unha versión alternativa

ao texto do códice (estrofa I da cantiga A 130) en finais do s. XVI ou principios do XVII, mais o estado deteriorado do manuscrito na actualidade fai que estea case ilexíbel.

A última tipoloxía de anotacións marxinais clasificadas por Pedro (2004: 21), froito da “tentación sentida pelos seus autores de deixarem a súa marca pergaminho do *Cancioneiro*”, inclúe marcas de posesión (ex. *pero homen; gonçalo guomez mirador*), identificadores de contido (ex. *das linhagens; este é o libro do selhado*) e escritos espontáneos (ex. deseños, frases obscenas, nomes propios, ensaios de pluma etc.).

Por outro lado, tamén ten relevancia para o noso traballo a *Arte de Trovar*, que, como xa indicamos na introdución, é un tratado poético fragmentario posterior ao período trobadoresco que inicia *B*. Este documento, se o comparamos con outros similares realizados na Península desde comezos do s. XVI, é superficial e presenta indicios claros de que foi un traballo feito con présas (cfr. Tavani 1999: 17-18). O investigador italiano (Tavani 1999: 7-8) fala de dous obxectivos principais a respecto dunha arte poética: (i) extraer do corpus a que se refire os elementos temáticos, retóricos, lexicais etc. que permiten establecer diversas categorías textuais e clasificalos segundo a súa relevancia dentro de cada conxunto, e (ii) definir cada unha das categorías (xéneros e subxéneros literarios) de acordo cos resultados da análise. A finalidade dun texto destas características sería fundamentalmente didáctica, mais non todas as artes poéticas manifestan o didactismo de igual maneira, pois

Enquanto as *Leys [d'Amors]* provenzais se propoem ensinar como se constrói uma poesia de cunho trovadoresco, e portanto se dirigem àqueles que pretendem aprender a fazer poesia, a *Poética* [galego-] portuguesa quer apenas ajudar o leitor a reconhecer, nos textos elaborados pelos poetas antigos, as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicos que caracterizam os diferentes conjuntos textuais. (Tavani 1999: 12)

Unha outra diferenza entre o tratado occitano e o galego-portugués é a atención que estes prestan ás cantigas de amor e de amigo. Mentres que ambas as poéticas describen con pormenor os xéneros que menor representatividade teñen nos cancioneros, a segunda mostra certa despreocupación pola configuración dos xéneros que ocupan a maior parte do noso legado medieval profano, dos que só se explica como identificar un e o outro segundo a voz poética.

No entanto, tal e como indica Tavani (1999: 16), a ausencia da primeira parte da *Arte de Trovar*, onde se incluírían os capítulos correspondentes a estas dúas modalidades, non nos permite saber cal foi o verdadeiro desenvolvemento que o tratadista lles aplicou.

2.4. As *fiindas*

No “Capítulo terceiro” do “quarto <capítulo>” da *Arte de Trovar* (Tavani 1999: 48-49), documento que vimos de definir, fálase das *fiindas*, un tipo especial de estrofa ou estrofas finais que conforman o obxecto de análise deste traballo:

As findas som cousa que os trobadores sempre usarom de poer em acabamento de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e<m> elas as razones que disserom nas cantigas, chamando-lhis “fi<n>da porque quer tanto diz<er> come acabamento de razom./ E esta finda podem fazer de ùa ou de duas ou de tres ou de quatro palabras. E se for a cantiga de mestria, deve a finda rimar com a prestumeira cobra; e se for de refram, deve de rimar com o refram. E como quer que diga que a cantiga deve d’haver una d’elas, e taes i houve que lhe fezerom duas ou tres, segundo sa vontade de cada um deles. E taes i houve que as fezerom sem findas, pero a finda é mais comprimento.

As palabras do tratadista parecen prognosticar unha maior abundancia das cantigas con *fiinda* que daquelas que a non teñen e considera que súa presenza “é máis comprimento”, mais só 444⁷ das 1679 cantigas que conservamos ten *fiinda*, isto é, “as excepcións son moito máis numerosas do que a lectura das dúas últimas frases [da cita arriba exposta] poida facer pensar” (Tavani 1988: 86). A función destas breves composicións é concluíren e acabaren mellor as cantigas e a súa rima debe coincidir coa do refrán se a cantiga for de refrán ou coa cobra precedente se esta for de maestría⁸. Montero Santalla (2000: 1475-1478) compara a *tornada* ou *fenida* da poesía provenzal coa *fiinda* galego-portuguesa para exemplificar a relación rimática que se pode establecer entre esta(s) e o resto da cantiga. O autor galego observa que en ambos os casos existe unha regra que non sempre se cumpre: a norma nas cantigas de *meestria* é que os versos tanto da *tornada* como da *fiinda* rimen respectivamente cos últimos da estrofa

⁷ Tavani (1988: 86) fala de 445, mais a suma da división que fai por xéneros dá un total de 444: 221 de amor (220 para Beltrán), 134 de amigo (131 para Beltrán) e 89 satíricas.

⁸ Para Michaëlis (1990, II: 660-661), o feito de a *fiinda* rimar coa última estrofa é parte dos requisitos dunha boa composición trobadoresca.

precedente, e nas cantigas de refrán a regra é que estas rimen co refrán; porén, nas dúas tradicións existen excepcións ao criterio común.

Da cita tamén extraemos que unha cantiga pode conter de cero a tres *fiindas* e que estas poden ter de dous a catro versos segundo a vontade do autor. Os datos obtidos por Tavani (1988: 86-87) indican que das 444 cantigas con *fiinda(s)* 403 teñen só unha (de un a cinco versos), 34 teñen dúas (de dous a tres versos), 4 contan con tres (de dous ou tres versos), 2 con catro (unha de dous versos cada unha e outra con tres *fiindas* de dous versos e unha de tres) e só 1 con cinco (catro *fiindas* de dous versos e unha de un)⁹. As máis frecuentes entre os tres xéneros son as *fiindas* de dous versos, cuxa aparición nas cantigas de amor (126) e de amigo (104) é bastante semellante. Como se verá na sección 4, e tal e como acontece con outras informacións recollidas na *Arte de Trovar*, as pautas que se recollen sobre as *fiindas* non son sistemáticas, pois, con frecuencia, os trobadores¹⁰ alteran o parámetro rimático esperado.

Lapa (1955: 198) non se detén moito neste aspecto e define a *fiinda* como “remate da idea, resumo substancial da composición e dos seus intuitos”. Beltrán (1995: 105-106), a partir do fragmento do tratado poético que reproducimos deduce, coma nós, a estrutura formal canónica destes elementos e a súa función: “expoñe-la conclusión da cantiga, compendia-lo que o autor quixo dicir”. Este mesmo autor anota que a aparición da *fiinda* é máis habitual nas estrofas tipo de que falamos na sección 2.2.1.: as de *meestria* con estrofas de 7 versos e as de refrán con cobras de 6. Por outro lado, Arias Freixedo (2003: 57-58) vai un pouco máis alá e presenta as *fiindas* como “versos de remate que en moitas composicións están situados despois da última estrofa” e que teñen unha “función conclusiva, de *acabamento da razón*”, pois despois da repetición dunha mesma idea contraditoria ou paradoxal ao longo das cobras, na *fiinda* vaise

⁹ As cinco *fiindas* que Tavani considera remate dunha cantiga son editadas por nós como unha composición individual e independente, isto é, como unha cantiga formada por catro dísticos e unha *fiinda* de un verso (véxase Apéndice A cantiga 45).

¹⁰ Elsa Gonçalves (1993: 172) fala (a respecto das cantigas ateúdas) da posibilidade de que o tratadista da *Arte de Trovar* “tivesse omitido uma referência às exceções” e de que as informacións recollidas non se correspondan enteiramente coa realidade, algo que se pode estender a casos como o que nos ocupa.

aclarar definitivamente o sentido da cantiga. Continúa Arias Freixedo comentando o feito de que tamén pode acontecer que na *fiinda* se introduza “un elemento novo e inesperado que supón un cambio brusco de ton da composición ou que lle dá un xiro radical á interpretación seguida ata ese intre”.

Unha das achegas máis relevantes para o estudo das *fiindas* é a de Henry R. Lang (1934: 29), quen considera que a *tornada* da *cançó* provenzal sería a influencia das *fiindas* galego-portuguesas. Non obstante, as primeiras terían unha estrutura bastante máis rixida e consistente que as segundas: “a *tornada* da *canção* provençal repetia não só as consonâncias da segunda parte da última estrofe, da qual era como o eco musical, mas freqüentemente também as mesmas palavras rimantes” (Lang 1934: 27). Polo contrario, as *fiindas* xeralmente non están ligadas á segunda parte da última estrofa, senón que tamén se estenden á primeira parte desta e mesmo a cobras anteriores e existen varias posibilidades de conexión entre as *fiindas* e as cobras anteriores (cfr. Lang 1934: 31-42). Por unha banda, Lang expón o que el considera “casos regulares”, aqueles en que se pode identificar a rima da *fiinda* coa estrofa precedente. Esta identificación pode ser exacta, isto é, que os versos da *fiinda* tomen exactamente a rima dos últimos versos da estrofa anterior, ou pódese tratar da repetición dunha palabra que apareza en posición de rima na estrofa previa. Por outra banda, establece unha serie de “casos excepcionais” e dentro deles distingue tres tipos nos cales a *fiinda* pode estar ligada ao artificio do dobre empregado no corpo da cantiga, tomar unha palabra rima que termina o mesmo verso de todas as cobras ou reiterar palabras que se achan en posición de rima en estrofas anteriores á derradeira.

Con todo isto, veremos que o emprego real das *fiindas* por parte dos trobadores non é tan rixido como se expón nas pautas da *Arte de Trovar*, senón que os artistas foron innovando e introducindo novas características que manteñen, en esencia, a súa función nas composicións, mais non a forma. No entanto, a súa construción tampouco vai ser libre e estará, na maior parte

dos casos, relacionada con algún fragmento do resto da estrutura da cantiga, demostrando, dunha maneira ou doutra, a destreza compositora do trovador.

Finalmente, por estaren en certa medida relacionadas coas *fiindas* e por apareceren exemplos deste tipo na nosa análise, cómpre falarmos das cantigas ateúdas, recollidas no “Capítulo terceiro” do “quarto <capítulo>” da *Arte de Trovar* (Tavani 1999: 48)¹¹:

Outrosi fezerom os trovadores algunas cantigas a que desinarom “ateudas”, e estas podem ser tam bem de mestria come de refram. E chamarom-lhe “ateudas” porque convem que a prestomeira palabra da cobra nom acabe <a> razom per fim, mais tem a prim<eir>a palabra da outra cobra que vem após ela <...> de entendimento e fará conclusom. E toda a cantiga assi deve de ir ata a finda, e ali deve d’ensarrar e concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras.

Aquí, o teorizador do tratado describe e dá nome “às cantigas cujas estrofas não constituíam uma unidade semântica nem sintáctica, ligando-se umas às outras [...] segundo un sistema de *enjambements* que anulava as pausas rítmicas” (Gonçalves 1993: 168). Aparentemente, segundo esta definición, todas as cantigas ateúdas deberían rematar nunha *fiinda* que concluiría o entendemento da composición, mais iso non se cumpre en todos os casos e, aínda que non é o que nos ocupa neste traballo, é preciso sabermos que non todas as cantigas ateúdas van ter *fiinda* e, por suposto, non todas as *fiindas* formarán parte dunha cantiga ateúda. Pola súa parte, Buescu (1990: 64-65), quen tras indicar como característica principal das cantigas ateúdas o feito de non teren punto final no remate de cada cobra, engade que “Geralmente”, mais non sempre, “estas cantigas terminam por uma estrofe mais curta, que “fecha” a frase”, é dicir, unha *fiinda*, elemento estrutural “com função conclusiva” que a autora considera parte indispensábel das cantigas ateúdas xunto co refrán e o encabalgamento. Para nos facer unha idea da incidencia de cantigas ateúdas na lírica medieval galego-portuguesa abonda con mencionarmos que das 1679 composicións conservadas só 43 (34 de amor e 7 de amigo) responden a esa tipoloxía e, por suposto, non todas teñen *fiinda* (cfr. Gonçalves 1993).

¹¹ Michaëlis considera que a denominación de “ateúdas” está errada e que o correcto sería falarmos de cantigas de *atafiinda*, mais “é essa, porém, a lição do códice e o seu sentido adáptase ao contexto: *ateúda* é part. passado arcaico do verbo *ater* < *atiinere*, segurar, reter, estender-se até” Gonçalves / Ramos (1991: 68, n. 82).

3. A nosa edición

Presentamos as *fiindas* numeradas segundo a posición que ocupan no presente traballo e tamén de acordo co sistema referencial de Jean Marie d'Heur. Damos prioridade ao Cancioneiro da Ajuda por termos escollido as cantigas de amor con *fiinda* que nel se recollen e por ser o único testemuño contemporáneo ao período trobadoresco de entre os tres grandes cancioneros. Concedemos prevalencia á súa lección sempre que for posíbel a pesar de que a opción achegada polos outros manuscritos puider ser igualmente válida, o cal será indicado nas NOTAS. Caso de non considerarmos correcta a versión de A, atendemos a B e/ou V e, en última instancia, propoñemos novas interpretacións oportunamente fundamentadas e xustificadas. No aparato de VARIANTES MANUSCRITAS recolleemos os elementos diverxentes no testemuño (ex. abreviaturas, puntuación, separación de vocábulos etc.).

Serven como contraste da nosa edición aqueloutras propostas editoriais que destacan de entre a tradición ecdótica da lírica medieval profana galego-portuguesa, cuxas diferenzas aparecen recollidas nas VARIANTES EDITORIAIS. Ademais, acompañamos o texto editado con imaxes dos manuscritos, a respecto das cales convén advertirmos da visión distorsionada que poden ofrecer sobre a disposición da cantiga no manuscrito, pois, por cuestións de formato, nos casos en que os versos da *fiinda* estiveren colocados en dúas columnas como consecuencia da falta espazo no final do folio optamos por reproducilos conxuntamente, isto é, unimos todos os versos nunha única imaxe. Por último, facemos constar que para o establecemento do texto seguimos as *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontañá 2007):

Regularización, nivelación e redistribución de grafías

- Regularizamos as grafías <u, v> /u/ en <u> (ex. *vn* > *un*), <i, y, j, h> /i/ en <i> (ex. *mha* > *mia*), <u, v> /β/ ~ /v/ en <v> (ex. *uiuer* > *viver*).
- Representamos as grafías das consoantes lateral e nasal palatais como <lh> e <nh> (ex. *nenlhur*, *senhor*).

- Redistribuímos o uso de <s/ss, c/ç, z, g/j> conforme os padróns habituais (ç+a, o, u; c+e, i...):
 - Conservamos a grafía da correspondente consoante final (despois da elisión vocálica) nos encontros con vocábulo iniciado por vogal (ex. *erg' esta coita*).
- Nivelamos as grafías <gu/g> /g/, e <r/rr/ir> /r/ ou /r/ (ex. *moirer* > *morrer*) conservando as vacilacións fonéticas significativas [g/gw] (ex. *gardar/guardar*).
- Canto á nivelación e redistribución de <h> /ø/ inicial e medial:
 - Eliminamos <h-> inicial non etimolóxico (ex. *hy* > *i*).
 - Eliminamos <-h-> intervocálico (ex. *Johan* > *Joan*).
 - Restauramos os usos etimolóxicos de <h-> inicial etimolóxico (ex. *haver*).
- Simplificamos e regularizamos:
 - as consoantes xeminadas gráficas en calquera posición excepto <-ss-> /s/ e <-rr-> /r/ en posición intervocálica (ex. *podesse, morrer*);
 - os grupos consonánticos latinizantes, fonoloxicamente irrelevantes (ex. *Sancta* > *Santa*).
- Desenvolvemos a abreviatura <-9> como <-us> ou <-os>, segundo os casos (ex. *meus* vs. *nossos*) e reconvertemos os esporádicos casos de <-us> de *nus, vus, nossus*, en *nos, vos, nossos*...

Tratamento dos hiatos

- Mantemos os hiatos etimolóxicos (ex. *veer*).

Representación das nasais e da nasalidade

- Vogais nasais:
 - Mantemos o til de nasalidade nas vogais fonoloxicamente nasais, deslocaíndoo, se for necesario, da vogal anterior ou posterior, ou limitándoo á vogal nasal cando o til abranxe dúas (ou máis) vogais (ex. *Cõelho*).
 - Transformamos <-n-> intervocálico indicador de nasalidade no correspondente til (ex. *bona* > *bõa*).

- Conservamos o til de nasalidade naqueles casos en que indica a existencia dunha vogal fonoloxicamente nasal (ex. *mẽor*).
- Conservamos o estado da lingua no relativo ao proceso de desnasalización, que provoca a coexistencia de formas nasais e orais, ás veces convivindo no corpo dunha mesma composición (ex. *bõa / boa*).
- Consoantes nasais:
 - Desenvolvemos o til de nasalidade en <n> cando corresponde a una abreviatura de consoante nasal, tanto en posición interior como final de palabra (ex. *verã > veran*), salvo antes de <p> ou , en que se utilizará <m> (ex. *nembrará*); consecuentemente, transcribimos <m> final e mais os esporádicos <m> implosivos interiores como <n> (ex. *podem > poden*).
 - Desenvolvemos a consoante nasal indicada con til nalgunhas formas aglutinadas e asimiladas do artigo.

Aglutinación/deglutinación de elementos lexicais

- Separamos e unimos palabras segundo o criterio actual, mantendo certos usos específicos da lingua antiga (ex. *por én*).
- Practicamos un prudente conservadorismo na unión gráfica de elementos modernamente aglutinados.

Sinais tipográficos

- Apóstrofo:
 - Na elisión da vogal final nas crases por fonética sintáctica (ex. *com' eu*).
 - Nas crases da preposición *de* cos indefinidos e cos adverbios *aqui* e *ali*, mais omitimos a indicación de crase nos encontros da preposición *de* co artigo *o(s)*, *a(s)*, cos demostrativos e cos pronomes persoais *el(e)*, *ela*, *elo*. Así mesmo, non usamos apóstrofo nas formas pronominais contractas do tipo *mo*, *to ~ cho*, *lho*.

- Trazo:
 - Na forma asimilada do artigo despois de <-r> e <-s>, mesmo cando se rexistra no orixinal a integridade gráfica do primeiro elemento (ex. *pois-lo*, *Deu-lo*). Porén, mantemos ligada graficamente a aglutinación *polo/pelo*.
 - Na unión dos pronomes enclíticos e mesoclíticos á forma verbal correspondente (ex. *guardar-m'-ei*), así como noutras aglutinacións pronominais (ex. *mi-as*, *mi-o*, *vo-lo*).
 - No encontro da preposición *por/per* co pronome *o(s)*, *a(s)*, asimilado ou non (ex. *per-l' eu dizer*).
 - Para indicar partícula intensificador-perfectiva *per* (ex. *per-fiz*).
 - En aglutinacións pronominais de carácter indefinido (ex. *ja-que*).

Intervencións editoriais

- Corchetes [...] para indicar acrecentamento de texto ausente no orixinal manuscrito, por lacuna, por erro ou por evitar a repetición (refrás).
- Actualización do texto: maiúsculas e minúsculas, puntuación sobria para facilitar a comprensión e/ou interpretación do texto, trazos de diálogo e/ou aspas etc.
- Sinais de interrogación (?) e de exclamación (!) só ao final.
- Só colocamos a acentuación diacrítica, así como todas as P1, P2 P3 e P6 de futuro dos verbos regulares. Utilizamos o acento circunflexo cando as necesidades diacríticas exixiren un til diacrítico nunha vogal pechada (ex. *creê-lh'-ei*).

Alén disto, indicamos por medio de itálica as cobras que preceden as *fiindas* por estaren tomadas da base de datos de Lopes / Ferreira (2011-) e dispomos o refrán con tabulación de 1,25 cm polo lado esquerdo.

4. Análise do corpus¹²

4.1. As regras de composición

Segundo a *Arte de Trovar* o canon de composición das *fiindas* resúmese en:

1. Cada cantiga pode ter de 0 a 3 *fiindas*.
2. Cada *fiinda* pode ter de 1 a 4 versos.
3. Se a cantiga for de *meestria* a *fiinda* rimará coa estrofa que a precede; caso de esta ser de refrán, a *fiinda* rimará co refrán.
4. Teñen como función concluíren o argumento da cantiga.

Cómpre acrescentarmos ás funcións da *fiinda* as observacións de Arias Freixedo (2003: 57-58) que comentamos na epígrafe 2.4.: ademais de aclarar definitivamente o sentido da cantiga despois de as estrofas manterem o suspense dunha intriga, sorpresa, ambigüidade etc., esta(s) tamén pode(n) dar un xiro radical á interpretación seguida até ese intre mediante un cambio brusco de ton. Por outra parte, dada a definición extremadamente breve das *fiindas* na *Arte de Trovar*, non é fácil delimitarmos cales seguen as pautas e cales non, isto é, se esta é de *meestria* de que maneira debe rimar coa derradeira cobra? E, se é de refrán, debe ter o mesmo número de versos que este ou abonda con que coincida a rima? Para darmos resposta a estas preguntas tiramos as nosas propias conclusións, xa que non hai outro documento que nos ofrezca a explicación oportuna. En base ao que observamos no comportamento das *fiindas* nas cantigas de *meestria*, consideramos que estas seguen as pautas cando repiten a rima dos últimos versos da estrofa precedente na mesma orde que aparecen na cobra. No tocante as cantigas de refrán, cremos que o acertado é non termos en conta a diferenza de versos entre refrán e *fiinda* se esta última mantén a rima do primeiro. Así as cousas, na nosa análise consideraremos que non seguen as pautas todas aquelas *fiindas* que rompan polo menos unha das catro regras presentadas no comezo desta sección.

¹² Todos os datos a partir dos cales desenvolvemos a nosa análise poden ser consultados no Apéndice B.

4.2. Características formais das cantigas

O primeiro elemento que analizamos no noso corpus foi a tipoloxía das composicións, pois tiñamos a necesidade de comprobar se os trovadores empregaban as *fiindas* máis asiduamente nas cantigas de *meestria* ou nas de refrán e, tal e como se reflicte no Gráfico 1, en realidade non podemos falar de unha tendencia concreta neste aspecto.

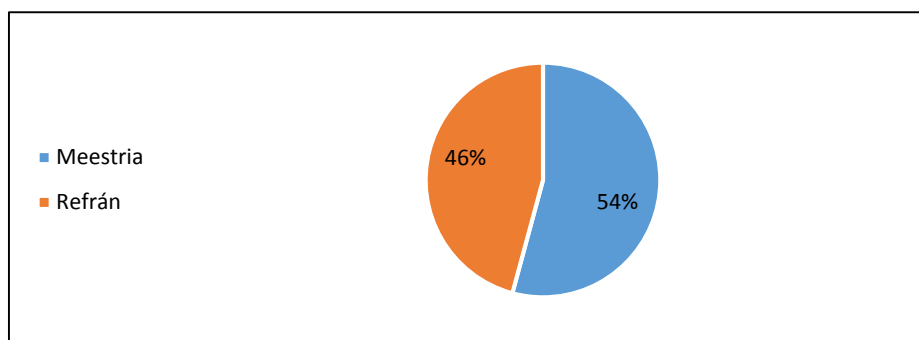


Gráfico 2: Tipoloxía das cantigas con fiinda.

A seguir, centrámonos na estrutura estrófica das cantigas: de entre as composicións con *fiinda* seleccionadas só temos cantigas con catro e tres estrofas, agás a cantiga 51, que chegou a nós incompleta e da cal só conservamos unha cobra e, por tanto, non a contabilizamos. Como se pode ver no Gráfico 2, hai unha grande diferenza proporcional entre estas, pois as de tres estrofas superan amplamente o 50 % e aproxímanse ao duplo das de catro (70 fronte a 36).

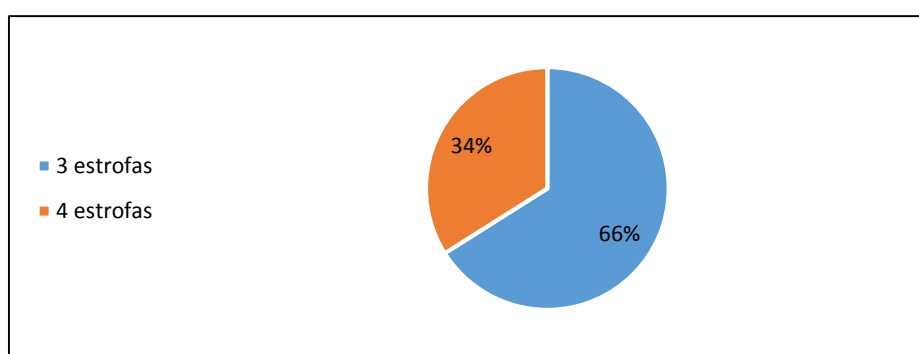


Gráfico 1: Cantigas segundo o número de estrofas.

Non obstante, ao compararmos o número de cobras entre as cantigas de *meestria* e de refrán as porcentaxes mudan notabelmente (Gráficos 3 e 4):

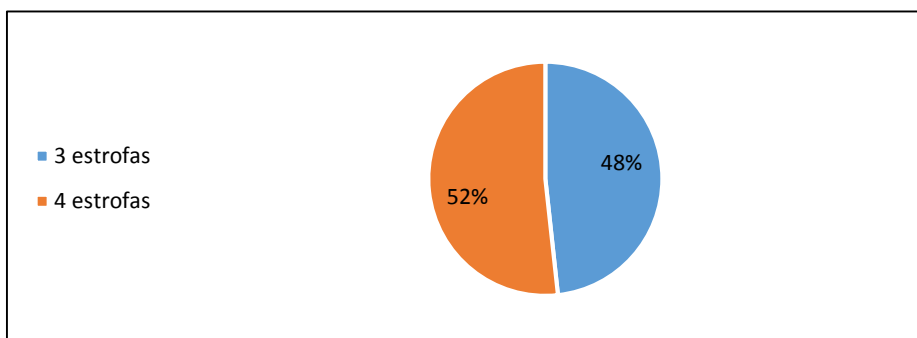


Gráfico 3: Cantigas de meestria de segundo o número de estrofas.

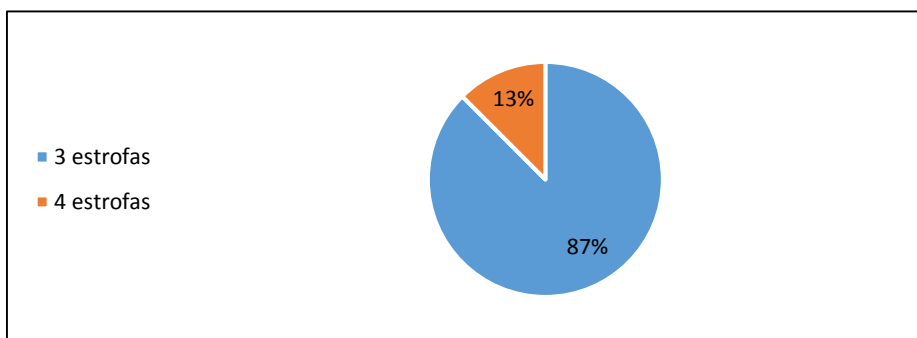


Gráfico 4: Cantigas de refrán de segundo o número de estrofas.

É facilmente perceptível que nas cantigas de *meestria* a diferenza entre as composicións de tres e catro estrofas é insignificante (28 fronte a 30) e que nas de refrán a desproporción entre unhas e outras é moi grande (42 fronte a 6).

A respecto do número de versos por estrofa que predomina nestas cantigas, non hai grandes desemeallanzas entre as cobras de seis (52) e de sete (47) (Gráfico 5), mais si vemos como as estrofas de dous (1), cinco (2), oito (3) e dez (2) versos son moi esporádicas.

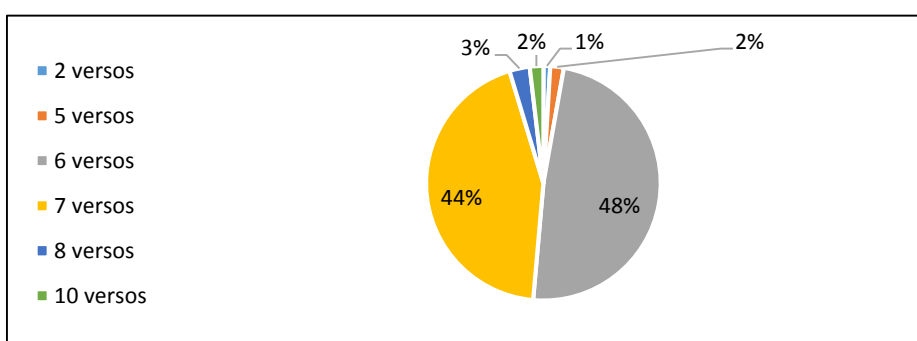


Gráfico 5: Número de versos por estrofa.

Unha vez máis, esta mesma análise realizada de forma individual nas composicións de *meestria* e de refrán trae consigo observacións máis específicas e determinantes. Tal e como se advirte nos Gráficos 6 e 7, nas cantigas de *meestria* predominan as estrofas de sete versos (45)

seguidas polas de seis (10) cunha ampla marxe de diferenza entre elas, mais nas de refrán acontece o contrario: as máis abundantes son as cobras de seis versos (42) e das restantes non temos máis que un ou dous exemplos de cada unha. Nesta análise incluímos o refrán dentro do cómputo dos versos e convén apuntarmos que, dentro das cobras con maior presenza, as de seis versos, a estrutura que predomina é a estrofa de catro versos máis refrán de dous, da cal contamos 38 mostras, fronte a 4 casos de estrofa de cinco versos con refrán de un.

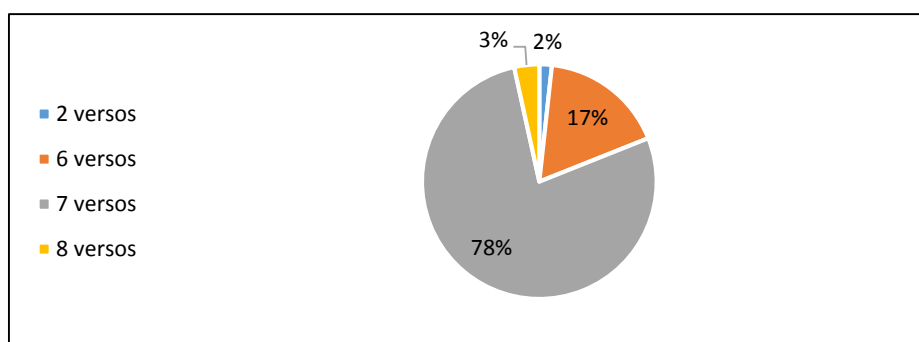


Gráfico 6: Número de versos por fiinda nas cantigas de meestria.

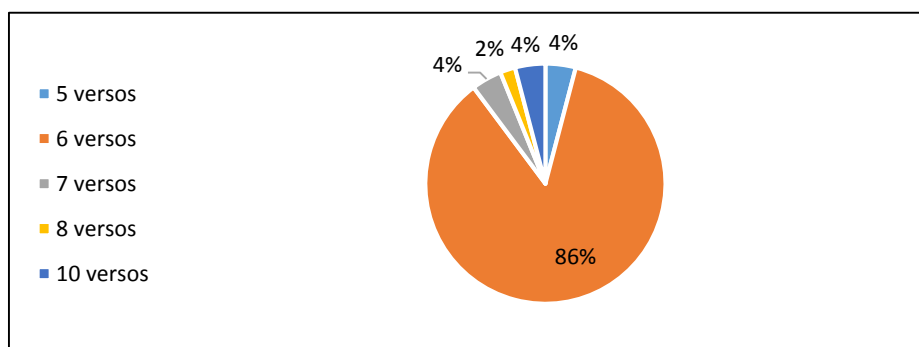


Gráfico 7: Número de versos por fiinda nas cantigas de refrán.

En relación co número de versos que contén cada cobra, están as fórmulas estróficas. Distinguimos até 31 combinacións de versos e rimas nas 107 cantigas do noso corpus. Estas poden ser consultadas no Apéndice B, pois son demasiadas como para as representarmos todas xuntas nun gráfico. Porén, para ofrecermos unha visión máis esclarecedora e sintética dos datos que recolleemos na táboa do devandito apéndice seleccionamos as fórmulas máis frecuentes, *abbaCC* (en 34 cantigas) e *abbacca* (27 cantigas), xunto coas dúas combinacións que seguen en frecuencia, *abbaccb* (6) e *abbcaC* (6), e incluímos e agrupamos o resto baixo a categoría de “Outras”, co obxectivo de mostrarmos a diferenza proporcional entre as máis empregadas e as

demais. Obsérvase no Gráfico 8 que unha das fórmulas estróficas (*abbaCC*) ten o mesmo índice de aparición que as 34 combinacións distintas recollidas baixo a etiqueta de “Outras”. Da mesma maneira, a porcentaxe da estrutura *abbacca* aproxímase bastante a esa mesma categoría.

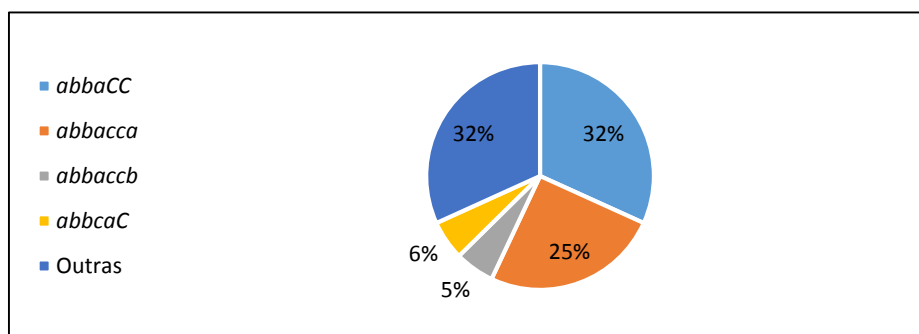


Gráfico 8: Fórmulas estróficas máis empregadas.

A partir das fórmulas estróficas podemos tamén determinar o número de rimas que predomina nas cantigas e, neste caso, a tendencia dos trobadores inclínase claramente cara ao emprego de tres rimas distintas (en 90 cantigas das 107 que analizamos), tal e como se indica no Gráfico 9.¹³

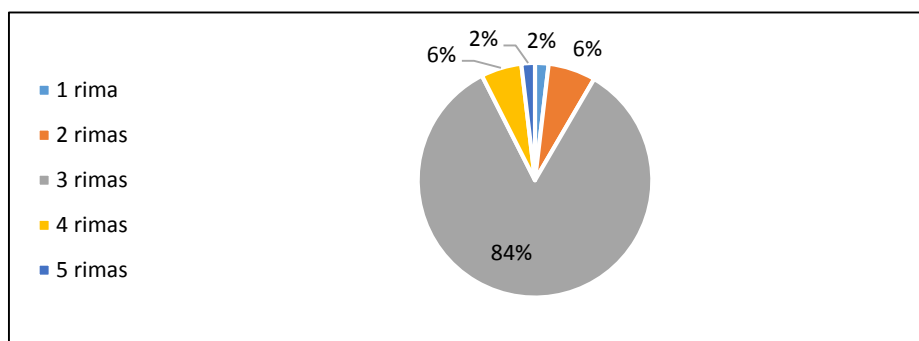


Gráfico 9: Número de rimas en cada cantiga.

Finalmente, a pesar de non afectar a presenza ou ausencia de *fiindas* e de non conformaren un grupo de cantigas numeroso, convén aludirnos moi brevemente nesta sección ás cantigas ateúdas, das cales só encontramos oito exemplos no noso corpus segundo a clasificación de Gonçalves (1993: 185-186). Estas son as cantigas 28, 48, 49, 63, 77, 84, 104 e 107.

¹³ Todos os noso resultados coinciden co estudo de Beltrán (1995: 83-106) sobre a cantiga de amor, para o cal se serviu dos datos de D’Heur (1975) e do que informamos na sección 2.2.1.

4.3. Aspectos formais e funcionais das *fiindas*

Unha vez coñecidas as características das composicións en que se insiren as nosas *fiindas*, entre as cales observamos certos patróns estróficos que se dan con maior frecuencia que outros, convén analizarmos os trazos formais do noso obxecto de estudo. É evidente o predominio de cantigas que contan con unha única *fiinda* (100), fronte ás de dúas (5), tres (1) e catro (1) (Gráfico 10) e, segundo o número de versos que as conforman, as composicións con *fiindas* de dous versos (59) supoñen máis da metade do noso corpus, seguidas polas de tres (38), as de un (6), as de catro (3) e as de cinco (1) (Gráfico 11).

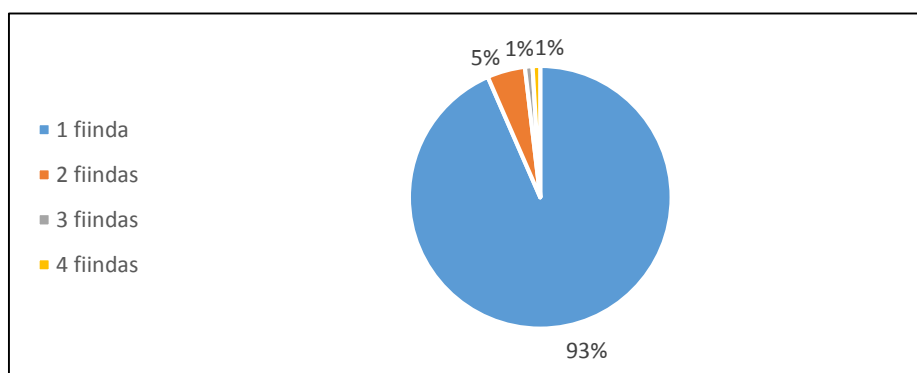


Gráfico 10: Cantigas segundo o número de fiindas.

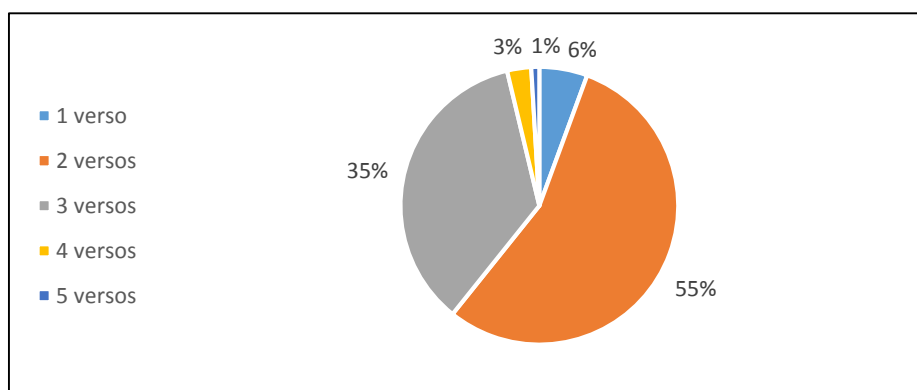


Gráfico 11: Cantigas segundo o número de versos da(s) fiinda(s).

Por seren máis habituais as cantigas con unha *fiinda*, son estas as que mostran unha maior variedade na súa estrutura, podendo estar formadas por dous versos (52), por tres (34), por un (6), por catro (3) ou por cinco (1). Entre as composicións con dúas *fiindas* encontramos tres con tres versos e dúas con dous. Canto aos restantes casos, na cantiga con tres *fiindas* cada unha destas está composta por tres versos e na de catro, estas son de dous. Por tanto, de todos

estes datos deducimos que a práctica máis común entre os trobadores foi a composición de cantigas con unha *fiinda* de dous versos¹⁴.

Tras facermos unha listaxe das rimas que se rexistran nas *fiindas* e analizarmos as súas características, obtivemos os mesmos resultados que expón Beltrán (1995: 81) a respecto das rimas que aparecen no Cancioneiro da Ajuda: a pesar de o soporte fónico do galego ser paroxítono son as rimas oxítonas as que teñen unha maior presenza no noso corpus cunha diferenza devastadora en comparación coas graves (144 fronte a 21) (Gráfico 12). Para establecermos este contraste non tivemos en conta o número de ocorrencias das rimas por verso (250 veces as agudas contra 27 veces as graves) senón a presenza das rimas nas *fiindas*, é dicir, se nunha *fiinda* aparecen dúas rimas e ambas están repetidas nela só contamos un exemplo de cada unha. Entre as rimas agudas máis comúns temos *-er* (32), *-ar* (19), *én* (18), *-or* (15) e *-i* (14), e das graves destaca *-ia*, aínda que só aparece en oito casos. Véxase que todas elas coinciden coas sinaladas por Beltrán (1995: 81), feito indicador da representatividade do noso corpus.

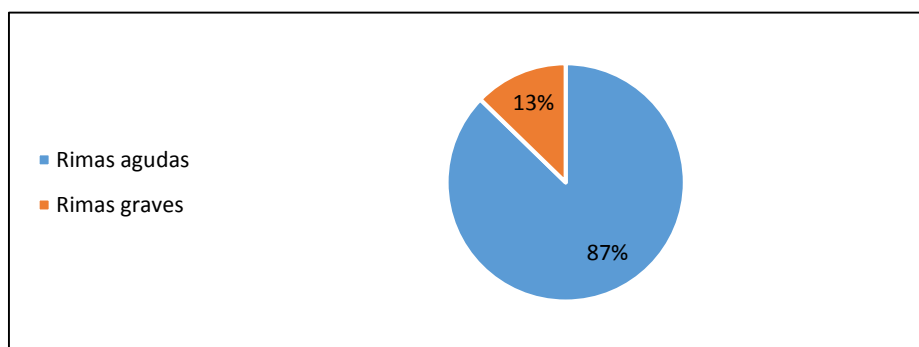


Gráfico 12: Tipoloxía de rimas predominantes nas cantigas e, como consecuencia, nas *fiindas*.

4.4. Canonización das *fiindas* vs. práctica real dos trobadores

A grandes trazos e segundo os nosos criterios, tal e como se pode ver no Gráfico 13, máis da metade das *fiindas* que recolleemos no noso corpus (66 fronte a 41) seguen as regras observadas polo tratadista da *Arte de Trovar*. Porén, convén aclararmos algúns casos

¹⁴ Estes resultados manteñen as tendencias observadas por Tavani (1988: 86).

específicos a respecto das *fiindas* que consideramos canónicas, pois son as decisións editoriais tomadas as que determinan a súa inclusión neste grupo. Un destes casos particulares é o da cantiga 51 (véxase Apéndice A), que chegou a nós de forma incompleta. Decidimos editar os versos que no manuscrito preceden a única estrofa que se conserva como refrán da composición (*que me vós nunca quisestes fazer, / em que me vistes, de me mal querer*), mais, como explicamos na NOTA 0 que acompaña a cantiga, non é evidente que estes conformen tal estrutura. O resultado editorial obríganos a considerar que a *fiinda* segue as pautas recollidas polo tratadista da *Arte de Trovar* porque comparte a rima co que para nós é o refrán (*[E] vedes por que o quero saber: / por me guardar de vos pesar fazer*).

As cantigas 59, 95 e 102 merecen, igualmente, unha explicación á parte, xa que o número de versos do refrán non se corresponde co número de versos da *fiinda*. Unha opción ante tal situación sería considerarmos que as *fiindas* non seguen as pautas, mais para nós o mantemento da rima é máis importante que iso; noutras palabras, a pesar de o refrán e a *fiinda* diverxer canto ao número de versos, a rima mantense: na cantiga 59 o refrán ten un verso con rima *-er* (*e dereit' é d'assi morrer*) que se repite nos dous versos da *fiinda* (*E veera mui gran prazer / quando m' agora vir morrer*); o refrán de un verso da cantiga 95 remata en *-én* (*des que me vim de Santarém*) e rima cos dous da *fiinda* (*[u] ela é, e o seu ben / desejando perço meu sén*); e, na cantiga 102, os catro versos da *fiinda* con rima *-or* (*A dem' acomend' eu Amor, / e bẽeiga Deus-la senhor / de que non sera sabedor / nulh' hom' enquant' eu vivo for*) coinciden coa terminación dos dous versos do refrán (*ca o dem' agora d'amor / me fez filhar outra senhor*).

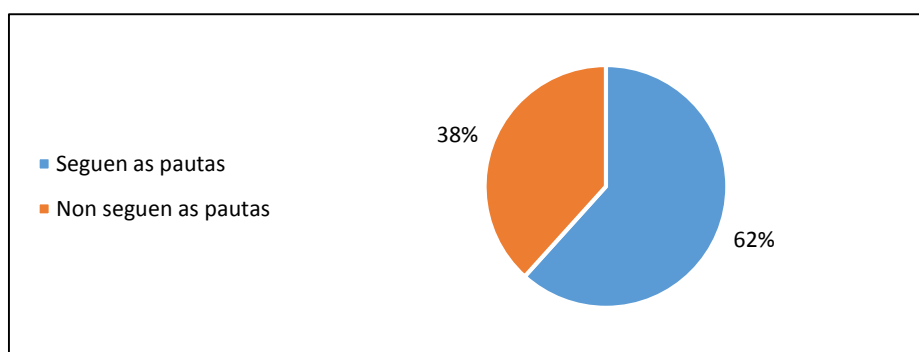


Gráfico 13: Porcentaxe de fiindas segundo seguiren as pautas ou non.

Máis complexo resulta establecermos uns patróns que permitan resumir os casos en que as *fiindas* non seguen as pautas. De que forma se afastan do canon? Para respondermos esta cuestión foi preciso analizarmos a relación formal que cada unha das 41 *fiindas* non canónicas ten coas estrofas precedentes e desa análise extraemos sete categorías que supoñen unha ampliación da división clasificatoria que fixo Lang (1934: 31-42) entre casos “regulares” e “excepcionais”:

- 1. Rimas independentes.** É o caso das *fiindas* 1, 48 e 67, cuxas rimas non se rexistran no resto da composición.
- 2. Rimas independentes + rima da estrofa precedente.** Encontramos esta pauta nas cantigas 14, 15, 19, 23, 25, 30, 37, 41, 72 e 82. Na maior parte delas estamos ante *fiindas* de tres versos en que os dous primeiros introducen unha rima nova e o último retoma a rima do último verso da estrofa precedente. Hai dúas excepcións: a *fiinda* 30 en lugar de repetir a rima do verso que a antecede presenta a (palabra-)rima do primeiro verso da última cobra e, a número 82 está formada por dous versos, no primeiro dos cales se inclúe a rima independente (mais o segundo repite a rima do verso que precede a *fiinda*).
- 3. Selección de rimas de cada estrofa.** Nas *fiindas* das cantigas 5, 11 e 16 existe unha repetición sistemática de rimas que aparecen en todas as cobras. Na primeira, de tres versos, a rima dos dous primeiros aparece nos vv. 1 e 4 de cada estrofa e a do terceiro nos vv. 2, 3 e 7. Na segunda, cada unha das tres *fiindas* que a compoñen retoman a rima de cada unha das tres estrofas (unísonas) que conforman a cantiga na mesma orde. Finalmente, cada un dos catro dísticos da cantiga 16 (catro *fiindas*) repite a rima dos dous últimos versos das catro cobras da composición.
- 4. Rimas da primeira parte da cantiga.** Acontece nas cantigas 4, 36 e 58 que as *fiindas* retoman ben unha rima da primeira cobra ben dúas rimas do primeiro par de estrofas (unha da primeira e outra da segunda).

- 5. Rimas da primeira parte da cantiga + rimas da segunda parte.** As *fiindas* 6, 9, 12, 28 e 39 forman parte de cantigas de 4 estrofas e cada unha delas presenta unha rima pertencente ao primeiro par no(s) primeiro(s) verso(s) e unha outra do segundo par no derradeiro. Talvez sexa este o grupo en que debemos incluír as *fiindas* número 20 e 21, aínda que non está claro. Na primeira delas os dous primeiros versos repiten unha rima que aparece en todas as estrofas e o último, unha das rimas da cobra precedente. Na *fiinda* 21, formada por tres versos e parte dunha cantiga de tres estrofas, os dous primeiros versos retoman unha rima da estrofa II e o terceiro da III.
- 6. Rimas da segunda parte da cantiga.** Esta categoría é que máis *fiindas* non canónicas abarca (7, 18, 42, 44, 52, 55, 56, 57, 84, 85, 88, 89 e 91). En todas elas as rimas pertencen á estrofa anterior á *fiinda*. Merecen mención especial as cantigas 84 e 91: estas teñen un refrán de un verso e cada unha das súas *fiindas* repite exactamente as dúas últimas rimas que a precede, mais por seren cantigas de refrán deberían rimar só con el.
- 7. Selección de unha das rimas do refrán.** Temos un único exemplo de *fiinda* que, en lugar de rimar co refrán ou seguir as pautas dalgunha das categorías anteriores, retoma unha das rimas que presenta o refrán. É o caso da cantiga 43.

Á parte de todas estas clasificacións, é curioso o feito de que, agás en dez composicións (cantigas 1, 4, 30, 36, 42, 48, 55, 58, 67 e 69), a rima do derradeiro verso da *fiinda* coincide quer coa do último verso da estrofa precedente, caso de ser de *meestria*, quer coa do refrán, tal e como acontece nas que seguen canon. É preciso indicarmos tamén que a utilización de palabras-rima e de recursos estilísticos como o dobre ou o mordobre nas *fiindas* foron mecanismos bastante explotados polos trobadores.

Canto á funcionalidade das *fiindas* dentro da cantiga, a súa delimitación non é tan obvia como de pode desprender da observación xa comentada de Arias Freixedo (2003: 57-58), quen sinala dúas funcións: a conclusiva e a que implica a introdución dun elemento sorpresa.

Certamente, esta dupla visión sobre o papel das *fiindas* nas composicións é real mais moi básica. Non é o noso labor establecermos unha clasificación funcional das *fiindas* neste traballo, mais é unha proposta que poderá ter sida en conta en futuros proxectos. Sirvan as cantigas 11, 13, 21, e 95 como exemplo dalgúns dos matices semánticos que poden englobar as *fiindas*: na cantiga 11 temos tres *fiindas* das cales a primeira sintetiza o contido da composición (*ca lle quero melhor ca mí, / pero non o sabe per mí / a que eu vi por mal de mí*), a segunda introduce a perda de sén como subtema novo na cantiga (*se perder o sén, / direi-o con mingua de sén*) e na terceira o trovador enuncia as consecuencias derivadas dese subtema a modo de coñecemento universal (*mingua de sén faz dizer / a home o que non quer dizer!*); a *fiinda* da cantiga 13 (*Joan Cõelho sabe que é 'ssi*), composición que xoga coa revelación da identidade da amada, introduce un elemento sorpresa, unha personaxe inesperada, o trovador Joan Soares Coelho, cuxa presenza é un “recurso ó principio de autoridade”, pois este autor “gustaba de facer cantigas enigmáticas sobre a identidade da súa amada” (Arias Freixedo 2003: 250); a *fiinda* da cantiga 21 recolle o final que lle espera ao trovador a causa de todo o explicado de forma argumentativa nas estrofas (*se mi assi vossa mesura fal, / non ha i al, senhor, senon morrer*); e finalmente, na cantiga 95, na *fiinda* acláranse todas as dúbidas, caso de existiren, a respecto da importancia de Santarém, lugar repetido no refrán ao longo de todo o texto e cuxa relevancia vén dada por ser a residencia da *senhor* (*u ela é*).

Na maior parte dos casos o contido da cantiga determina a función da *fiinda*. Cando estas foren das máis canónicas, é moi probábel que a *fiinda* teña unha finalidade máis ben reiterativa ou recapitulativa, mais se, pola contra, destacaren por xogar cos límites formais e temáticos da cantiga de amor, esta tenderá a introducir elementos novos e mesmo sorprendentes para a audiencia. É difícil a tarefa de establecermos unha clasificación ben delimitada das funcións a causa do emprego de recursos como a *equivocatio* (cfr. cantiga 101) e do feito de as interpretacións non estaren libres de subxectividade.

5. Conclusións

É a cantiga de amor a modalidade lírica en que o emprego da *fiinda* foi máis prolífico. O discurso sintáctica e semanticamente pouco variado deste xénero¹⁵ convérteo no candidato perfecto para a adaptación do final conclusivo e epifonemático que lle ofrece a *fiinda*. Unha vez analizado todo o noso material, reparamos na existencia de aspectos formais predominantes nas cantigas con *fiinda* e mais nas propias *fiindas*. En xeral, observamos que entre as cantigas con *fiinda* predominan notabelmente aquelas de tres estrofas, coa particularidade de que nas de *meestria* a diferenza entre as de tres e catro é moi pouco significativa, mentres que nas de refrán se manifesta unha clarísima inclinación por parte dos compositores cara ás tres cobras. O número de versos preferido polos trobadores para as cantigas de *meestria* é sete e para as de refrán, seis (catro máis dous versos de refrán), e estas dúas opcións danse no 92 % dos textos do noso corpus. Da contemplación das fórmulas estróficas extraemos que o máis frecuente é a presenza de tres rimas, feito que acontece no 84 % dos casos, e, segundo as cantigas foren de *meestria* ou de refrán, as combinacións habituais son *abbacca* e *abbaCC* respectivamente.

No tocante ao número de *fiindas* que adoita aparecer nas cantigas, a porcentaxe que resulta da nosa análise fai que sexa totalmente indiscutíbel a afirmación de que os trobadores que empregaron estes elementos preferiron incluír só unha na maior parte dos casos (93 %). Non existe unha orientación tan sumamente clara no que respecta ao número de versos das *fiindas*, mais si superan o 50 % aquelas compostas por dous versos e alcanzan o 35 % as de tres, seguidas con porcentaxes pouco significativas polas de un, catro e cinco, nesta orde. Tamén tivemos en conta as rimas máis utilizadas, cuxo estudo demostrou que predominan as agudas sobre as graves, en contra dos trazos fónicos particulares do galego. Como exemplo da representación destas nas *fiindas*, serve a comparación entre as rimas aguda e grave que aparece

¹⁵ Esta afirmación parte do axioma da nosa poesía trobadoresca, especialmente da cantiga de amor: máxima repetición, mínima variación e escaso corpo léxico.

con maior frecuencia, *-er* en 32 *fiindas* e *-ia* en 8. Para alén disto, prestamos atención de forma moi sucinta ao papel do noso obxecto de estudo, que vai desde a función conclusiva até a introdución dun elemento inesperado, pasando por distintos moldes semánticos e matices que dependen en gran medida do contido das estrofas anteriores.

Á parte disto puidemos comprobar que máis da metade das *fiindas* recollidas no noso corpus se articula de acordo coas reflexións do escribente da *Arte de Trovar* (62%). Isto asenta na concepción trobadoresca de facer lírica, pois, como afirma Pena (2013: 120), “os trobadores que gozaron de maior creto foron xustamente aqueles que optaron por brillar en correspondencia aos requintamentos da forma e non tanto respecto das innovacións temáticas” ou, neste caso, estruturais. Por outro lado, desenvolvemos unha proposta de clasificación a partir das *fiindas* que non se adaptan ao canon establecemos sete modelos de relación entre estas e as estrofas da composición de que fan parte. Achamos múltiples formas de conexión formal da *fiinda* coas distintas partes da cantiga e mesmo exemplos en que as rimas desta son totalmente novas na canción.

Non convén esquecermos que este traballo non é máis que unha primeira aproximación a un estudo completo das *fiindas* dentro do corpus da lírica medieval galego-portuguesa. O seguinte paso sería a reedición das 337 cantigas con *fiinda* restantes ou, cando menos, das súas *fiindas*, para nos asegurar de traballarmos sobre a versión que nós consideramos correcta. De aí en diante a tarefa consistiría en observarmos e analizarmos cada unha desas *fiindas* individualmente e como parte dun xénero determinado, exame que achegaría informacións relevantes acerca da maior produtividade das *fiindas* nuns xéneros sobre outros e das características formais e funcionais destas en cada un deles. Unha outra perspectiva adoptábel que complementa a anterior sería a análise das cantigas con *fiinda* dentro da produción de cada trobador, co cal poderíamos, ou non, responder preguntas sobre a vontade artística do autor,

pois supoñemos que canto maior for o afastamento das cantigas a respecto dos parámetros do xénero en que se inserir, menor sería a expectativa de éxito dos trobadores.

Para alén de seguirmos pescudando nas relacións rimáticas entre cantiga e *fiinda* co obxectivo de procurarmos patróns sistemáticos representativos, cumpriría examinarmos máis pormenorizadamente a función das *fiindas* en cada cantiga, pois dadas as características deste traballo é precisamente un dos aspectos a que non demos a importancia que merece. Con todo, tal e como comentamos previamente, cando falamos de significado non é doado o labor de tomarmos decisións, pois a subxectividade e o uso de recursos estilísticos como a *equivocatio* ou a metáfora provocan que un único verso poida ter varias interpretacións, e non todas son sempre apreendidas desde unha única perspectiva.

Dunha investigación propiamente dita sobre as *fiindas* tamén se poderían desprender conclusións decisivas sobre se o desvío da regra nestas estrofas de remate vai sempre acompañado dun distanciamento formal ou temático no resto da composición, o cal a simple vista parece probábel. De todos os modos, sabemos que os trobadores compuxeron cantigas canónicas motivados pola consecución da perfección técnica, a través da cal se medía a súa calidade artística, e ese modelo de produción literaria trouxo consigo apreciacións como a de Michaëlis (1990, II: 598): “As cantigas de amor (...) são de enorme monotonia, pobreza e convencionalismo quanto ás ideas, ás expressões e ás formas métricas”. Porén, coñecermos exactamente o porqué do afastamento da norma terá de ser obxecto dunha pesquisa máis ampla e abranxente.

Referencias bibliográficas

- Arbor Aldea, M. (2008): *Cancioneiro da Ajuda* (A Coruña: Consellería de Traballo-Xunta de Galicia) (Ed. facsimilar).
- Arbor Aldea, M. (2009): “Escribir nas marxes, completar o texto: as notas ós versos do *Cancioneiro da Ajuda*”, en González González, M. (coord.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, 49-72 (Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades-Xunta de Galicia).
- Arias Freixedo, X. B. (2010): *As cantigas de Roi Fernandiz de Santiago* (Vigo: Universidade de Vigo).
- Arias Freixedo, X. B. (ed.) (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa* (Vigo: Xerais).
- Barbieri, M. (1980): “Le poesie di Roy Paez de Ribela”, *Studi Mediolatini e Volgari* XXVII, 7-104.
- Beltrán, V. (1995): *A Cantiga de Amor* (Vigo: Xerais).
- Bertolucci Pizzorusso, V. (1992) [1963]: *As poesías de Martin Soares* (Vigo: Galaxia).
- Blasco, P. (1984): *Les chansons de Pero Garcia Buralês* (Paris: Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais).
- Braga, T. (1984) [1909]: *História da Literatura Portuguesa*. Vol. I. *Idade Media* (Açores: Imprensa Nacional-Casa da Moeda).
- Buescu, M. L. Carvalhão (1990): *Literatura Portuguesa Medieval* (Lisboa: Universidade Aberta).
- Correia, Â. (2001): *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da “Ama”»*. *Edição e Estudo* (Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras) [Tese de Doutoramento inédita].
- Cunha, C. Ferreira da (1999 [1945]): “O Cancioneiro de Paay Gómez Charinho. Trovador do século XIII”, en Elsa Gonçalves (ed.), *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, 33-147 (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda).
- D’Heur, J. M. (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e et XIV^e siècles)*. *Contribution à l’étude du “Corpus des troubadours”* (Liège: Publications de la Faculté de Philosophie et Lettres de l’Université de Liège).

- Domingues, A. (1992): *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsídios para o seu estudo linguístico e literário* (Braga: Editorial Franciscana, Edição da Câmara M. de Barcelos).
- Ferreiro, M. (1992): *As cantigas de Rodriгу'Eanes de Vasconcelos* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Ferreiro, M. (1999) [1995]: *Gramática histórica galega. Vol. I. Fonética e Morfosintaxe* (Santiago de Compostela: Laiovento).
- Ferreiro, M. (2008a): “Edición e historia da lingua: Sobre a presentación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns”, en Ferreiro, M. / Martínez Pereiro, C. P. / Tato Fontaiña, L. (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, 77-96 (A Coruña: Baía Edicións).
- Ferreiro, M. (2008b): “A forma verbal *éste* na lírica profana galego-portuguesa”, *Revista Galega de Filoloxía* 9, 57-78.
- Ferreiro, M. (2014): “Elementos para unha revisión textual das cantigas trobadorescas: sobre a segmentación de <o> e <a>”, *Estudos de Lingüística Galega* 6, 81-115.
- Ferreiro, M. (dir.) (2014-): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa (GLOSSA)* (A Coruña: Universidade da Coruña). Disponível en <http://glossa.gal> [consult. 06.07.2015].
- Ferreiro, M. / Martínez Pereiro, C. P. / Tato Fontaiña, L. (eds.) (2007): *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (A Coruña: Universidade da Coruña).
- Fregonese, R. (ed.) (2007): *Joham Vaazquiz de Talaveyra, Poesie e tenzoni* (Milano: Spolia).
- Gonçalves, E. (1993): “Atehudas ata a fiinda”, en Brea, M. (coord.), *O cantar dos trobadores: actas do congreso*, 167-186 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).
- Gonçalves, E. / Ramos, M. A. (1991) [1983]: *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)* (Lisboa: Comunicação).
- Lanciani, G. (1977): *Il canzoniere di Fernan Velho. Edizione critica, con introduzione, note e glossario* (L'Aquila: Japadre Editore).
- Lang, H. R. (1934): “A repetição de palavras rimantes na fiinda dos trovadores galaico-portugueses”, en *Miscelânea científica e literária dedicada ao Dr. J. Leite de Vasconcellos* I, 27-43 (Coimbra: Imprensa da Universidade).

- Lapa, M. Rodrigues (1955) [1942]: *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval* (Coimbra: Coimbra Editora).
- Lopes, G. V. / Ferreira, M. P. (dirs.) (2011-): *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de datos online] (Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA). Disponível em <http://cantigas.fcsb.unl.pt/> [consult. 14.06.2015].
- Lorenzo Gradín, P. / Marcenaro, S. (2010): *Il canzoniere del trovarore Roi Queimado* (Alessandria: Edizioni dell'Orso).
- Marcenaro, S. (ed.) (2012): *Pero Garcia Burgales. Canzoniere. Poesie d'amore, d'amico e di scherno* (Alessandria: Edizione dell'Orso).
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1920): "Glossario do Cancioneiro da Ajuda", en *Revista Lusitana* XXIII, 1-95.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1990 [1904]): *Cancioneiro da Ajuda*. Vols. I e II (Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda) (reimpresión da edición de Halle).
- Monteagudo Romero, E. (1984): "Apéndice I. Textos e notas", en Armando Cotarelo Valledor (1934), *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez), 305-381 (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia) (Ed. facsimilar).
- Monteagudo Romero, H. (2013): "Nas orixes da lírica trovadoresca galego-portuguesa", en López Alsina, F. / Monteagudo, H. / Villares, R. / Yzquierdo Perrín, R. (coords.), *O século de Xelmírez, 387-437* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega).
- Montero Santalla, J.-M. (2000): *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise* (Universidade da Coruña) [Tese de Doutoramento inédita].
- Nobiling, O. (2007 [1907]): *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos* (Niterói-RJ: EdUFF).
- Oliveira, A. Resende de (1994): *Despois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV* (Lisboa: Colibri).
- Oliveira, A. R. de (1995): *Trobadores e xogares. Contexto histórico* (Vigo: Xerais).
- Pedro, S. Tavares (2004): "Análise paleográfica das anotações marginais e finais no Cancioneiro da Ajuda", en Ramos, M. A. / Amado, T. (eds.), *Colóquio Cancioneiro da*

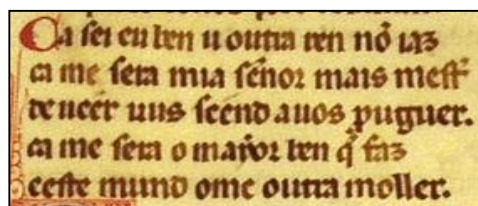
- Ajuda (1904-2004)*, Lisboa, 11-13 de Novembro de 2004 [no prelo]. Disponível em www.fcsh.unl.pt/philologia/Pedro2004_AnalisePaleografica.pdf [consult. 09.06.2015].
- Pena, X. R. (1990) [1986]: *Literatura galega medieval. I. A história* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco).
- Pena, X. R. (2013): *Historia da Literatura Galega I. Das orixes a 1853* (Vigo: Xerais).
- Piccat, M. (1995): *Il canzoniere di Don Vasco Gil* (Bari: Adriatica Editrice).
- Ramos, M. A. (1984): “A transcrição das fiindas no *Cancioneiro da Ajuda*”, *Boletim de Filologia XXIX*, 11-22.
- Spampinato Beretta, M. (ed.) (1987): *Fernan Garcia Esgaravunha, Canzoniere* (Napoli: Liguori Editore).
- Stegagno Picchio, L. (ed.) (1968): *Martin Moya, Le poesie* (Roma: Edizioni dell’Ateneo).
- Tavani, G. (1963): “Appunti sulla grafia e la pronuncia del portoghese medievale. I. moirer/morrer”, *Convivium XXXI*, 214-216.
- Tavani, G. (1988) [1986]: *A Poesía Lírica Galego-Portuguesa* (Vigo: Galaxia).
- Tavani, G. (1999): *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile* (Lisboa: Colibri).

APÉNDICE A

1 (66.29-33)

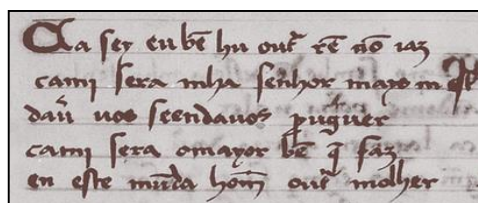
VAASCO FERNANDEZ PRAGA DE SANDIN

*ben'o creede, mais por vos buscar
muito serviç'enquant'eu vivo for,
e porque vos fez parecer melhor
Deus doutra dona, e melhor falar.
E El que vos tal fez, se m'algum bem
nom der de vós, senhor, nom me dê sem
nem poder de vos por en desamar,¹⁶*



A 3

ca sei eu ben, u outra ren non jaz,
ca me será, mia senhor, máis mester
de veer-vos, se end' a vós prouguer,
ca me será o maior ben que faz
en este mund' a home outra molher.



B 93

MANUSCRITOS

A 3, B 93

VARIANTES MANUSCRITAS

2 ca me] camj B || **3** de veer-vos] de ueer uos A, dau' vos B || **4** ca me] camj B || **5** en este mund' a] eeste mund A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 9-10)

VARIANTES EDITORIAIS

3 veer-vos] veer vos *Michaëlis* || **5** en este mund' a home] en-neste mund' [a] om(e) *Michaëlis*

NOTAS

1 A expresión *u outra rem non jaz* significa 'sen ningunha dúbida' (Lopes / Ferreira 2011-).

2 A alternancia das formas do pronome *me ~ mi* (e tamén *lle ~ lhi*; *mi ~ mĩ*) é moi habitual nas cantigas da lírica trobadoresca galego-portuguesa e especialmente entre os manuscritos A e B (este último acostuma coincidir con V porque ambos derivan dun mesmo códice), dos cales o primeiro contén con maior frecuencia a forma *me* (*lle*; *mi*) e o segundo, *mi* (*lhi*; *mĩ*), como acontece neste caso. Sempre que nos encontrarmos en contextos como este ou similares daremos prioridade á lección de A sobre B, a non ser que indiquemos o contrario.

3 É frecuente a confusión dos verbos *veer* / *haver* entre A e BV, tal e como se pode observar neste caso. Mentres A presenta claramente *de veer vos*, en B lemos *dau' vos* (*d' haver vós*), que sería unha interpretación posíbel de o *vos* ser átono e de o verso non ficar hipómetro.

¹⁶ Lopes / Ferreira (2011-) non manteñen a ligazón interestrófica. En casos como este mudamos o seu punto final ou punto e vírgula por unha vírgula porque a conxunción causal *ca* da *fiinda* o require. Porén, nestes casos en que aparece a causal mantemos os sinais de exclamación, a pesar de estaren a última cobra e a *fiinda* sintáctica e argumentativamente ligadas.

Nos manuscritos rexístranse casos esporádicos da terminación *-us* en palabras que tamén aparecen na lírica medieval coa desinencia *-os* e que actualmente rematan en *-os*. Nós regularizamos e actualizamos a terminación *-us* en *-os* en palabras como *vos*, *nossos* ou *levamos* e mantemos *-us* en casos como *meus*, *seus* etc. As formas *uus* de *A* deben estar condicionadas polo desenvolvemento dun anterior *v9* do antígrafo. Do mesmo modo, recolleremos como variantes o <uos> de *B* (que representa a forma tónica *vós*) cando na nosa edición reflectamos o pronome átono *vos*.

Presentamos como variante o *vos* de *Michaëlis* por se tratar do pronome persoal tónico de terceira persoa, pois a editora emprega sistematicamente *vus* para o seu correspondente átono, que é o que achamos acertado neste caso.

5 Fronte á ausencia da consoante nasal da preposición *en* en *eeeste* en *A*, mantemos a opción recollida en *B*, *en este*. Por outro lado, vemos innecesaria a duplicación que *Michaëlis* fai do *n*, *en-neste*, feito por que suprimimos o segundo e mantemos as palabras base separadamente, *en este*, tal e como aparece nos demais casos que recolle a lírica galego-portuguesa, a pesar de estas contraeren actualmente.

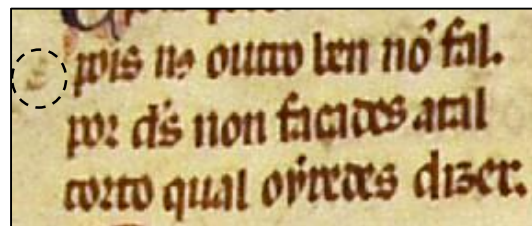
1-5 Rimas independentes a respecto do resto da cantiga: *-az*, *-ér*.

2 (129.29-31)

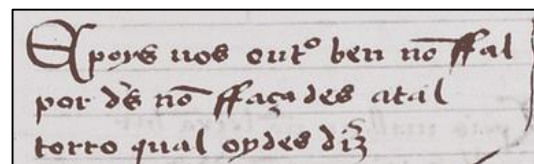
MARTIN SOAREZ

*E a mia coita, mia senhor,
nom vo-la houvera a dizer,
ante me leixara morrer,
senom por vós, que hei pavor
de que têm, senhor, por mal
de quem a seu homem nom val,
pois poder há de lhi valer.*

E pois vos outro ben non fal,
por Deus, non façades atal
torto qual oides dizer.



A 42



B 154

MANUSCRITOS

A 42, B 154

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E pois] pois *A*; vos] uos *B* || **2** façades] facades *A* || **3** torto] torro *B*; oides] oyredes *A*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 91-92); Bertolucci Pizzorusso (1992: 72-73)

NOTAS

0 A organización estrófica de *A* non coincide coa de *B*. No primeiro manuscrito temos orixinarmente catro estrofas con diferente número de versos (I, 5; II, 7; III, 6; IV, 7) e unha *fiinda* de catro. Porén, podemos observar marcas de corrección no manuscrito que igualan o

texto á versión de *B* con barras oblicuas para establecer a correcta separación dos versos e dúas conxuncións copulativas (*E*): a primeira sinala o comezo da estrofa IV e a segunda o inicio da *fiinda* (como se pode observar na imaxe A 42). Deste modo, a cantiga fica formada por catro cobras de sete versos cada unha e unha *fiinda* de tres.

1 En *A* o primeiro verso da *fiinda* comeza con *pois*, aínda que, como comentamos, podemos observar claramente un <e> no lugar que lle corresponde á maiúscula inicial. Isto débese ás distintas fases do proceso de elaboración do Cancioneiro da Ajuda, pois os copistas reservaron o espazo para as maiúsculas iniciais, que serían posteriormente incluídas polo rubricador, e engadiron no seu lugar pequenas letras minúsculas que servían de guía para o decorador. Porén, nalgúns casos estas letras, coñecidas como letras de espera, non aparecen.

Anotamos o <uos> de *B* como variante do pronome *vos* por que esa grafía representa a forma tónica e nós empregamos o átono.

O *fal* que cerra o verso é a P3 do presente de Indicativo do verbo *falir* 'faltar, fallar, errar' (Ferreiro 2014-).

2 A confusión entre <c> e <ç> nos manuscritos medievais é frecuente e neste caso, ademais de se recoller en *B*, non hai dúbida de que a forma correcta do verbo *fazer* é *façades*.

O indefinido *atal*, variante de *tal*, 'tal, semellante, tamaña' é un adxectivo que intensifica o significado do substantivo que acompaña, neste caso *torto* 'inxustiza, inxuria, ofensa' (Lopes / Ferreira 2011-).

3 Como acontece entre <c> e <ç>, tamén é habitual a confusión entre as consoantes <t> e <r> nos manuscritos das cantigas. Aquí é a lección de *A* a que corrobora a solución *torto*.

Por outro lado, aínda que calquera das dúas opcións (*oyredes A* e *oydes B*) non altera a métrica da *fiinda*, editamos *oides* por lle encontrar un mellor sentido no contexto ao presente que ao futuro, xa que despois de o trovador expor a súa coita de amor e de explicar a ignominia que traería consigo para a *senhor* o feito de o non aceptar como vasalo (de amor), na *fiinda* pídelle que, "dado que non lle falta ningún ben", non cometa a ofensa que acaba de oír: deixalo morrer (de amor) en lugar de o acoller como servidor, pois facer o contrario daralle unha mala reputación.

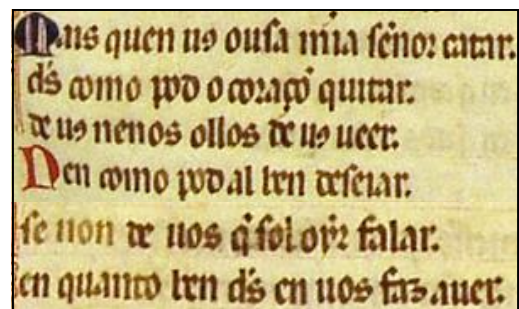
1-3 A *fiinda* mantén a rima dos tres últimos versos da composición: *-al / -al / -er*.

3 (134.23-28)

MARTIN SOAREZ

*E quand'ar soio cuidar no pavor
que me fazedes, mia senhor, sofrer,
entom cuid'eu, enquant'eu vivo for,
que nunca venha ao vosso poder;
mais tolhe-m'en[de], daqueste cuidar,
vosso bom prez e vosso semelhar
e quanto bem de vós ouço dizer.*

Mais quen vos ousa, mia senhor, catar?
Deus, como pod' o coraçon quitar
de vós, nen os olhos de vos veer,



A 47

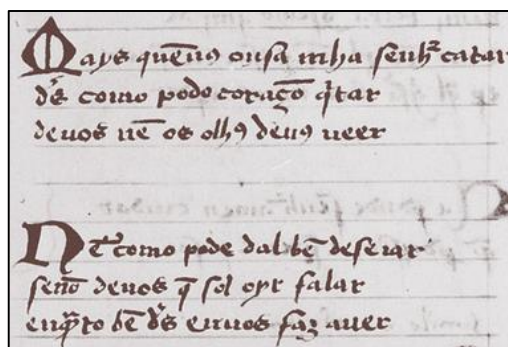
nen como pode d' al ben desejar
senon de vós, que sol oir falar
en quanto ben Deus en vós faz haver?

MANUSCRITOS

A 47, B 159

VARIANTES MANUSCRITAS

3 vós] u9 B || **4** d' al] al A



B 159

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 101-102); Bertolucci Pizzorusso (1992: 84-85)

VARIANTES EDITORIAIS

3 olhos] olhus Bertolucci Pizzorusso || **4** d' al] al Michaëlis || **5** que] quen Bertolucci Pizzorusso

NOTAS

3 A abreviatura <v9> representa o pronome persoal átono *vos*, mais aquí só é posíbel empregarmos o tónico *vós*, que é o que se rexistra en *B* e o que nós editamos.

Bertolucci Pizzorusso, seguindo a lección de *B*, desenvolve a abreviatura <-9> de <olh9> como <-us> (véxase cant. 1 NOTA 3).

4 Mantemos a lección de *B*, *d' al*, por dous motivos principais: o verso en *A* é hipómetro (*nen como pod' al ben desejar*), por tanto necesita unha sílaba, e neste caso precisamos da preposición *de* como parte da rexencia *desejar de*. Sabemos que a construción requirida neste contexto é esta grazas ao suplemento (*desejar*) *de vós*, que aparece no verso seguinte. Pola contra, Michaëlis edita *pode al*, escolla coa que discordamos polo que acabamos de explicar.

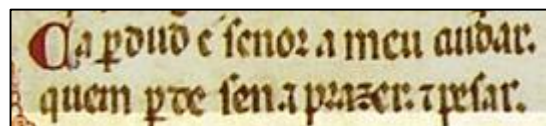
5 Como acontece noutras ocasións (véxase cant. 10 NOTA 1), o pronome relativo *que* equivale neste caso a *quen* e Bertolucci Pizzorusso modifica a edición de ambos os testemuños e edita *quen*, alteración que consideramos innecesaria.

1-6 Ambas as *fiindas* repiten a rima dos tres versos que as preceden: *-ar* / *-ar* / *-er*. As palabras-rima *quitar* e *falar* xa aparecen nos vv. 5 e 6 da cobra I, respectivamente.

4 (137.33-34)

MARTIN SOAREZ

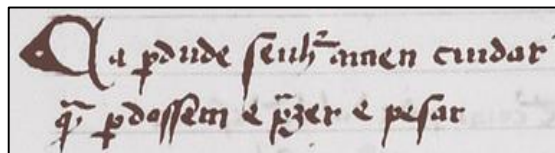
*E direi-vos, fremosa mia senhor,
pois vos nom vir, quam perdudo serei:
perderei sem e esforç'e pavor
e des i bem nem mal nom sentirei;
e, mia senhor, al vos ar direi en:
nom mi terrá, conselho que me dem,
dano, nem prol, nem pesar, nem prazer
e per qual guisa m'hei mais a perder,¹⁷*



A 50

¹⁷ Véxase nota 1.

ca perdud' é, senhor, a meu cuidar,
quen perde sên e prazer e pesar.



B 162

MANUSCRITOS
A 50, B 162

VARIANTES MANUSCRITAS

1 senhor] fênor A; a meu] amen B || 2 perde] pdo B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 107-108); Bertolucci Pizzorusso (1992: 90-91)

NOTAS

1 Mantemos a lección de A, *a meu*, fronte ao *amen* de B que consideramos erro do copista pola proximidade gráfica entre as letras que compoñen a frase preposicional. De feito, é habitual nos manuscritos a confusión das grafías <u> e <n>.

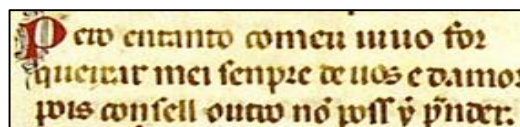
2 B presenta unha variación estilística do verso de A: fronte a *perde sên* (A) temos *perd' o sên* (B), ambas as dúas válidas semántica e sintácticamente. Non obstante, a pesar de lle darmos prioridade a A como regra xeral, cremos que o máis acertado neste caso sería sempre a ausencia do artigo en consonancia con *e prazer e pesar*, que tampouco o levan.

1-2 A simple vista percibimos a rima en *-ar* da *finda* como independente dentro da cantiga, mais debemos ter en conta que ao longo dos cancioneiros aparecen as rimas *-ar* / *-al* como equivalentes pola proximidade fonética entre as líquidas (*r*, *l*), por tanto, podemos considerar que a *finda* (*-ar*) rima cos vv. 6, 7 (*-al*) da estrofa I.

5 (138.29-31)

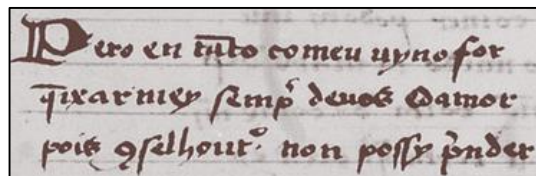
MARTIN SOAREZ

*E porque mi seria mui melhor
morte ca mais esta coita sofrer,
pois nom mi há prol de vo-la eu dizer,
nem vos faz outrem por mim sabedor,
nem mi val rem de queixar-m'end'assi,
nem me val coita que por vós sofri,
nem mi val Deus, nem me poss'eu valer.*



A 51

Pero, entanto com' eu vivo for,
queixar-m'-ei sempre de vós e d' amor,
pois conselh' outro non poss' i prender.



B 163

MANUSCRITOS
A 51, B 163

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 109-110); Bertolucci Pizzorusso (1992: 93-94)

VARIANTES EDITORIAIS

2 amor] Amor Bertolucci Pizzorusso

NOTAS

2 Achamos innecesaria a prosopopea que do amor fai Bertolucci Pizzorusso por dúas razóns principais: este non aparece personificado en ningunha outra parte da cantiga e podemos redistribuír o verbo e os seus suplementos coordinados como “queixareime sempre de vós e queixareime sempre de amor”, estrutura que parece favorecer o sentido de *amor* como sentimento do trovador aínda que for posíbel a existencia dunha coordinación de dous entes (a *senhor* e Amor).

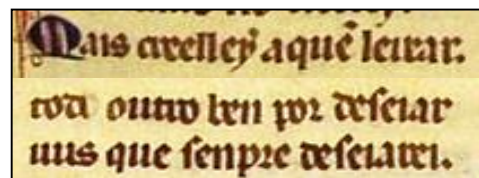
1-3 Non se conservan as rimas da cobra anterior, mais estas si aparecen dunha forma sistemática na composición: *-or*, vv. 1, 2 da *fiinda* e vv. 1, 4 de todas as cobras; *-er*, v. 3 da *fiinda* e vv. 2, 3, 7 do resto das estrofas. Cada un dos dous primeiros versos da *fiinda* contén unha palabra que se aparece previamente en posición de rima: *for* (I, v. 4) e *amor* (II, v. 1).

6 (142.29-31)

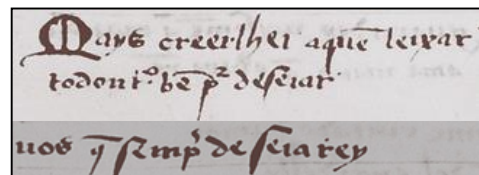
MARTIN SOAREZ

*Nen'a perderá, mia senhor,
quem vir vosso bom parecer,
mais converrá-lh'ena sofrer,
com'eu fiz, des quando vos vi;
e o que nom fezer assi,
se disser ca vos viiu, bem sei
de mim ca lho nom creerei.*

Mais creê-lh'-ei a quen leixar
tod' outro ben por desejar
-vos, que sempre desejarei.



A 55



B 167

MANUSCRITOS

A 55, B 167

VARIANTES MANUSCRITAS

1 creê-lh'-ei] creerlhei B || 3 vos] uos A, uos B

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 117-118); Bertolucci Pizzorusso (1992: 101-102)

VARIANTES EDITORIAIS

1 creê-lh'-ei] creer-lh'-ei Bertolucci Pizzorusso || 3 -vos] vos Michaëlis, Bertolucci Pizzorusso

NOTAS

1 Seguimos a lección de A e transcribimos *creê-lh'-ei* fronte á forma *creer-lh'-ei* de B que é a que edita Bertolucci Pizzorusso. A solución de A é consecuencia da asimilación de /rʎ/ a /ʎ/ nos contextos de infinitivo + pronome que comeza por palatal.

3 Sobre a alternancia da terminación *-os / -us* véxase cant. 1 NOTA 3. Xa nesa mesma nota facemos alusión á diferenza entre o *vos* de Michaëlis, e aquí tamén de Bertolucci Pizzorusso, e o *noso*, que por seren graficamente idénticos non son funcionalmente o mesmo pronome: o *vos* de Michaëlis e Bertolucci Pizzorusso é o pronome persoal tónico da P2 de plural e nós usamos o seu equivalente átono.

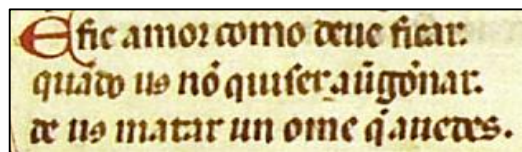
1-3 Nesta *fiinda* tampouco se mantén a rima da cobra anterior. De todos os modos, as rimas da *fiinda* (*-ar / -ar / -ei*) non son novas na cantiga: *-ar* aparece nos vv. 6,7 das estrofas I e II; *-ei*, nos mesmos versos das estrofas III e IV.

7 (146.29-31)

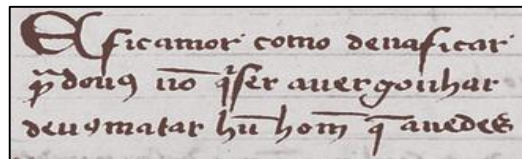
MARTIN SOAREZ

*E pois nós ambos em poder teedes,
nom me leixedes del forçad'andar:
ca somos ambos vossos e devedes
a creer quem vos melhor conselhar;
e, mia senhor, cuido que eu serei,
ca sempre vos por conselho darei
que o voss'home de morte guardedes.*

E fiqu' Amor como deve ficar
quando vos non quiser avergonhar
de vós matar un home que havedes.



A 59



B 170

MANUSCRITOS

A 59, B 170

VARIANTES MANUSCRITAS

1 deve] deua *B* || **3** vós] v9 *AB*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 123-124); Bertolucci Pizzorusso (1992: 108-109)

VARIANTES EDITORIAIS

1 fiqu' Amor] fic' amor *Michaëlis*, fic' Amor *Bertolucci Pizzorusso*; deve] dev'a *Bertolucci Pizzorusso* || **3** vós] vus *Michaëlis*, *Bertolucci Pizzorusso*

NOTAS

0 Esta cantiga retoma a metáfora feudal de 2 (129.29-31): o trovador advirte á *senhor* da mala reputación que lle pode vir se deixar morrer (de amor) un vasalo en lugar aproveitar os seus servizos. Isto é importante para xustificarmos as nosas escollas editoriais e o sentido que damos á *fiinda*: a *senhor* debe escoller de entre Amor e o trovador quen a *melhor conselhar*, este último considera que vai ser el (*cuido que eu serei*) e de aí a exhortación (*fiinda*) “E fique Amor como debe ficar se non te queres avergoñar de matardes un home que tedes”.

1 Convén primeiro xustificarmos a personificación de *Amor* neste verso, que se debe a que o trobador o inclúe como persoa, xunto a el mesmo, na cobra que precede a *fiinda*: *nós ambos em poder teedes e somos ambos vossos*.

Por outra parte, transcribimos *fiqu'* porque cremos adecuada neste contexto exhortativo a forma de Imperativo *fique* (véxase a nota anterior).

A lección de *B*, *dev' a ficar*, é unha alternativa estilística á de *A*, *deve ficar*, e trátase dunha perífrase modal obrigatoria (Ferreiro 2014-). Ambas as opcións teñen cabida neste contexto, mais como é costume, nós mantemos a lección de *A*, ao contrario do que fai Bertolucci Pizzorusso, quen transcribe a de *B*.

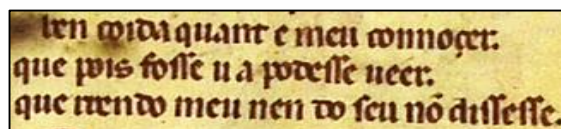
3 Transcribimos *vós* como suxeito do verbo *matar* ao contrario do que fan Michaëlis e Bertolucci Pizzorusso, que o presentan como CD: é a *senhor* quen ten a posibilidade de matar (de amor) o home que a ama e non ao revés. Non obstante, os manuscritos tamén recollen a forma átona do pronome abreviada (*v9*), a cal consideramos un erro de interpretación por parte dos copistas.

1-3 A rima non se corresponde cos versos antecedentes, mais coincide coas rimas *a* (*-edes*) e *b* (*-ar*) da cantiga: *bba*.

8 (174.22-24)

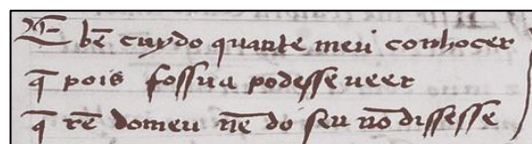
PERO GARCIA BURGALES

*Mais aquest' é cousa mui desguisada,
ca nom sei eu quem tal poder houvesse,
pois mia senhor visse, que lhe soubesse
dizer qual coita, pois la vi, mi há dada;
ca, pois que viss'o seu bom parecer,
haver-lh'-ia log'eu d'escaecer
e dizer x'ante por si, se podesse!*



A 84

E ben coid', aquant' é meu conhocer,
que, pois fosse u a podesse veer,
que ren do meu nen do seu non dissesse.



B 188^a

MANUSCRITOS

A 84, B 188^a

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E ben] ben *A*; coid' a] cuido *B* || **2** fosse u] fossu *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 179-180); Blasco (1984: 73); Marcenaro (2012: 140)

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. **2** NOTA 1 (neste caso non existe letra de espera).

A variación da raíz do verbo *coidar* ~ *cuidar* e moi común nos manuscritos e normalmente encontramos en *A* as formas con *coi-* e as de *cui-* en *B*. Polo feito de lle darmos prioridade a *A* sobre *B* mantemos a lección *coid'*.

Aquanto é unha variante de *quanto*, pois nos manuscritos é frecuente o acrecentamento de *a-* no comezo dalgunhas palabras (*tal, atal; prazer, aprazer* etc.), normalmente, para evitar unha posíbel hipometría do verso. Podemos observar como *B* recolle a forma *quanto* porque desenvolve *cuido* en lugar de *cuid'*.

A construción *aquant' é meu conhocer* é paralela a *aquant'eu cuido* 'segundo a miña opinión' (Ferreiro 2014-) ou *aquant' é meu coidar*, recollidas noutras cantigas da lírica trobadoresca galego-portuguesa.

2 Non eliminamos o *e* de *fosse* que presenta *A*, mais isto fai necesaria a sinalefa entre esta vogal átona e o adverbio de lugar *u* para respectarmos a métrica da composición. Son habituais os casos coma este en que un manuscrito presenta unha lección que fai necesaria a sinalefa (*fosse u*) e outro reproduce a crase por fonética sintáctica (*foss' u*).

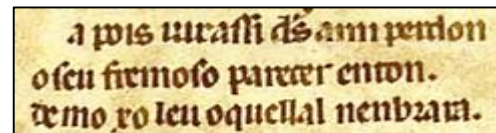
3 Obsérvase a repetición neste verso do *que* completivo que xa aparece na liña anterior, como consecuencia do afastamento entre o primeiro *que* e a oración que introduce.

1-3 A rima responde aos tres últimos versos da cobra precedente: *-cer / -cer / -esse*.

9 (175.29-31)

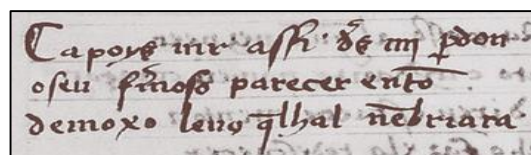
PERO GARCIA BURGALES

*Ca bem sei eu, u outra rem nom há,
que tal esforç'haverá qual eu hei
quando a vejo, que per rem nom sei
que lhi dizer; e el assi fará!
Se per ventura lhe dizer quiser
algũa rem, ali u estiver
ant'ela, todo lh'escaescerá!*



A 85

Ca, pois vir, assi Deus a mí perdon,
o seu fremoso parecer, enton
demo xo lev' o que lh' al nembrará!



B 189^a

MANUSCRITOS

A 85, B 189^a

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Ca, pois] a pois *A*; a mí] mi *B* || **3** nembrará] nēbriara *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 181-182); Blasco (1984: 77-78); Marcenaro (2012: 145-146)

NOTAS

0 Entendemos a *fiinda* como “pois, que Deus me perdoe, mais que o demo leve a aquel que ao ver a túa fermosura se lembre doutra cousa que non sexas ti”.

1 Sobre a ausencia da inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera).

O *a* que precede o pronome persoal *mí* é preciso para respectarmos o cómputo silábico da cantiga. Cremos que a súa ausencia en *B* é un erro do copista, que se vería arrastrado pola forma xeral desta expresión: *assi Deus me / mi perdon*.

3 Corriximos *B* e mantemos a lección de *A*: *nenbrara* > *nembrará*. A diferenza de Michaëlis e Marcenaro, e tal e como edita Blasco, representamos a combinación dos pronomes *xe* ('se') + *o* como *xo* en lugar de *x' o*, de acordo coas normas elaboradas por Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaíña (2007: 17): “non se usará apóstrofo nas formas pronominais contractas do tipo *mo, to ~ cho, lho*”.

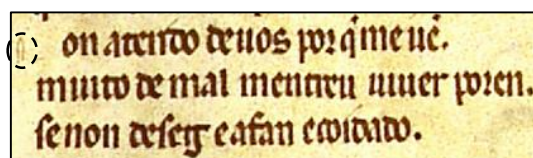
1-3 As rimas (-*on* / -*on* / -*á*) non coinciden coas da cobra anterior, mais si aparecen na cantiga: -*on* nos vv. 2, 3 das estrofas I e II e -*á* nos vv. 1, 4, 7 das cobras III e IV; é dicir, a *fiinda* recolle unha rima de cada un dos pares de estrofas (cobras doblos).

10 (176.22-24)

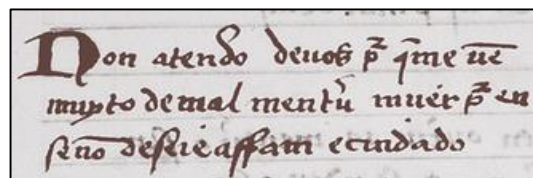
PERO GARCIA BURGALES

*E, mia senhor, por Deus, que mais loado
fez vosso prez pelo mundo seer
e vós das outras donas mais valer,
pois eu, cativo, desaconselhado,
sen' o meu grado vos quero gram bem,
dizede-me: por que vos pesa en?
Quand' eu, senhor, que mal dia fui nado,*

non atendo de vós, por que me ven
muito de mal, mentr' eu viver, por én
senon deseij' e afan e coidado.



A 86



B 190

MANUSCRITOS

A 86, B 190

VARIANTES MANUSCRITAS

1 non] on A || 3 coidado] cuidado B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 183-184); Blasco (1984: 83); Marcenaro (2012: 151)

NOTAS

0 Xustificamos a nosa puntuación a partir do sentido da *fiinda*. Despois de o trovador preguntar (na última estrofa) á *senhor* por que lle desagrada que este a ame, explícalle o que procura dela: “non espero de vos, que me fai moito mal, e mentres eu viver, nada máis que desexo, afán e coidado”. Deste modo, a oración principal comezaría no verso que precede a *fiinda* e finalizaría no derradeiro verso: *Quand' eu [...]/ non atendo de vós [...]/ [...] por én / senon deseij' e afan e coidado*. Por esta razón separamos con vírgulas as construcións que engaden información

complementaria *por que me ven muito de mal e mentr' eu viver*. Este mesmo sentido é o que lle dan Michaëlis e Blasco, e aínda que Mascenaro (2012: 152) coloca vírgula despois de *por én* e non antes tamén interpreta esa parte da mesma maneira: “non aspetto da voi, [...], finché vivrò, se non desiderio e affano e tormento”.

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. No seu lugar temos un <n> como letra de espera.

O *que* recollido neste verso equivale ao pronome relativo *quen*. Este uso do *que* é bastante recorrente na lírica medieval.

3 Acerca da alternancia da raíz *coid-* ~ *cuid-* véxase cant. 8 NOTA 1.

1-3 A *fiinda* repite a rima dos derradeiros versos da cantiga: *-én / -én / -ado*.

11 (177.22-30)

PERO GARCIA BURGALÉS

*ca lho nego pola veer;
pero non'a posso veer!
Mais Deus que mi a fezo veer,
rog'eu que mi a faça veer;
e se mi a nom fezer veer,
sei bem que nom posso veer
prazer nunca sen'a veer,¹⁸*

ca lhe quero melhor ca mí,
pero non o sabe per mí
a que eu vi por mal de mí,

nen outre ja mentr' eu o sén
ouuer, mais, se perder o sén,
darei-o con mingua de sén,

ca vedes que ouço dizer:
que mingua de sén faz dizer
a home o que non quer dizer!

MANUSCRITOS

A 87, B 191

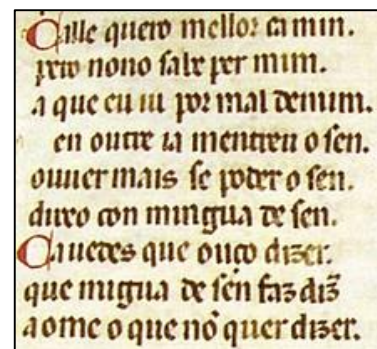
VARIANTES MANUSCRITAS

1 *lhe]* *lhi B*; *mí]* *min A, mĭ B* || **2** *mi]* *mim A, mĭ B* || **3** *mi]* *mim A, mĭ B* || **4** *nen]* *en A*; *outre]* *out ĩm B* || **5** *perder]* *poder A* || **6** *darei-o]* *direo A, dereyo B* || **8** *mingua]* *migua A*

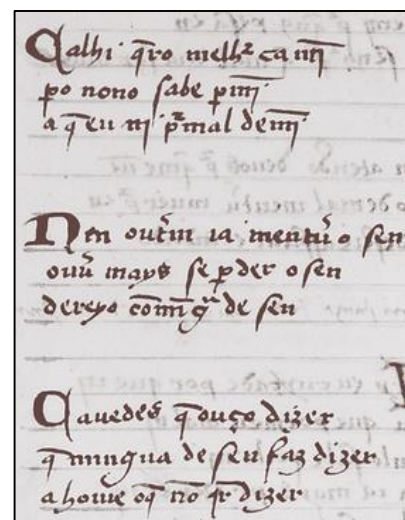
EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 185-186); Blasco (1984: 87-88); Mascenaro (2012: 156-157)

¹⁸ Véxase nota 1.



A 87



B 191

VARIANTES EDITORIAIS

1-3 mí] min *Blasco, Marcenaro*

NOTAS

1 Sobre a variación das formas *lle ~ lhi* véxase cant. 1 NOTA 2.

1-3 A pesar de ambos os manuscritos reflectiren claramente a nasalidade ben con *n*, *m* (*A*) ou con *til* (*B*), emendamos a súa lección a partir da convicción de que tal discordancia é produto dun hábito asistemático dos copistas nun momento en que a forma con consoante nasal xa se consolidara. Michaëlis toma a mesma decisión e fai coincidir a rima da primeira *fiinda* coa da primeira estrofa, pois as outras dúas tamén se corresponden coas estrofas II e III na mesma orde. Pola súa parte, Blasco e Marcenaro manteñen a lección dos dous testemuños.

4 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1, neste caso observamos un *c* minúsculo en seu lugar. É habitual a aparición da forma *outr* en *A* e do seu equivalente *outr* en *B*, e polo feito de *A* prevalecer sobre *B* mantemos a lección do primeiro manuscrito.

5 É evidente o erro do copista de *A* que reproduce *poder* en lugar de *perder*, doutra maneira a *fiinda* non faría sentido. Porén, a confusión dos verbos *poder* / *perder* é frecuente nos manuscritos.

6 A partir das leccións de *A* (*direo*) e *B* (*dereyo*) resolvemos editar *direi-o*: P1 do futuro de Indicativo do verbo *dizer* + pronome persoal átono de P3 en función de CD.

8 A ausencia do <n> ou do til de nasalidade na palabra *mingua* en *A* é claramente un erro, pois esta aparece correctamente escrita dous versos antes.

9 Para non modificarmos o cómputo silábico é obrigada a sinalefa entre a última sílaba de *home* e *o*, que son as únicas sílabas átonas que nolo permiten. Alén disto, incluimos, de igual maneira que Blasco e Michaëlis, un sinal de exclamación ao final para lle dar maior expresividade á ousadía ou atrevemento que o trovador mostra pronunciando esas palabras (v. 1, *ca vedes que ouço dizer*).

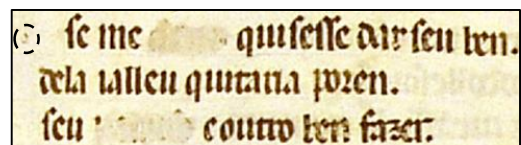
1-9 Cada *fiinda* rima coas tres cobras que compoñen a cantiga na mesma orde en que aparecen: a primeira coa estrofa I (-i), a segunda coa estrofa II (-én) e a terceira coa estrofa III (-er).

12 (178.29-31)

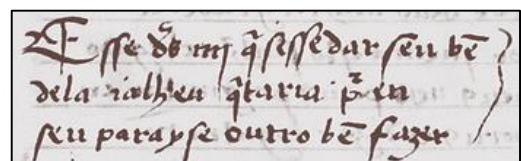
PERO GARCIA BURGALES

*Ca se a posso algũa vez veer,
quanto cuid'ante no meu coraçom
ca lhe direi, escaece-m'entom,
ca mi o faz ela tod'escaecer.
Tanto a vejo fremoso falar
e parecer, amigos, que nembrar
nom me posso senom de a veer.*

E, se me Deus quisesse dar seu ben
dela, ja lh' eu quitaria por én
seu parais' e outro ben-fazer.



A 88



B 192

MANUSCRITOS

A 88, B 192

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E se] se A; me Deus] me (*lacuna*) A, d's mj B || 3 parais'] (*lacuna*) A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 187-188); Blasco (1984: 93-94); Marcenaro (2012: 161-162)

VARIANTES EDITORIAIS

2 lh' eu] Lh' eu *Marcenaro*

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1, neste caso observamos o que parece un <e> en seu lugar.

Temos unha lacuna en A que podemos completar con *Deus* grazas a B e ao rastro que deixou a palabra borrada. A nosa edición mantén a orde de palabras segundo A, que facemos prevalecer sobre B, para alén de presentar a típica interpolación pronominal, fenómeno recorrente na lírica trobadoresca.

2 Marcenaro reproduce *Lh' eu* porque o pronome persoal de CI ten *Deus* como referente, mais nós consideramos innecesaria a maiúscula para este dativo e reserváremola para o pronome persoal de P3 cando substitúa a Deus.

3 Aparece unha outra lacuna en A na posición en que B presenta *parayf*, o que nos axuda a encher o oco. Ademais, podemos apreciar un rastro que parece deixar ver *paraifo*.

1-3 A *fiinda* (-én / -én / -er) recolle a rima *b* (-én) do primeiro par de estrofas e a rima *a* (-er) do segundo (cobras dobradas).

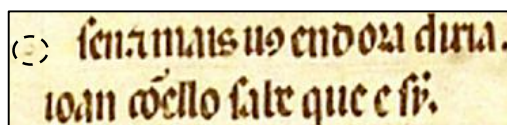
13 (179.29-30)

PERO GARCIA BURGALES

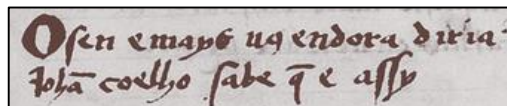
*E por qualquer destas me quitaria
de mui gram coita que sofr'e sofr'i
por ela, que eu vi por meu mal dia,
mais fremosa de quantas donas vi.
Direi-a já, ca já ensandeci:
Joana est ou Sancha, ou Maria
a por que eu moiro e por que perdi*

o sén, e máis vos end' ora diria:

Joan Cõelho sabe que é 'ssi.



A 89



B 193

MANUSCRITOS

A 89, B 193

VARIANTES MANUSCRITAS

1 o sén] sen A || 2 Cõelho] coelho B; 'ssi] assy B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 189-190); Blasco (1984: 99-100); Marcenaro (2012: 168-169)

VARIANTES EDITORIAIS

1 vos] vos *Michaëlis*

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1, neste caso observamos un <o> minúsculo en seu lugar.

O *vos* de *Michaëlis* é o pronome tónico e o que require o verso é o átono.

2 A ausencia de nasalidade en posición átona (*Coelho*) é común nos manuscritos.

En *B* lemos claramente *assy*, forma posíbel que requeriría sinalefa entre o verbo *é* e *assi* (véxase cant. 8 NOTA 2). Con todo, transcribimos *'ssi* séndomos fieis á lección de *A* (*sy*) e indicamos a ausencia da vogal *a* mediante apóstrofo (´), o que, ademais de ser a solución máis coherente coas normas de transcripción que seguimos, evita a confusión deste adverbio de modo co de afirmación *si*, un problema que presentan as edicións de Blasco (*sy*) e Marcenaro (*si*).

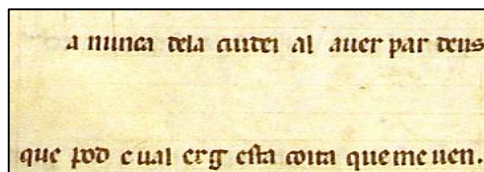
1-2 A rima coincide cos versos anteriores (*-ia / -i*).

14 (188.29-31)

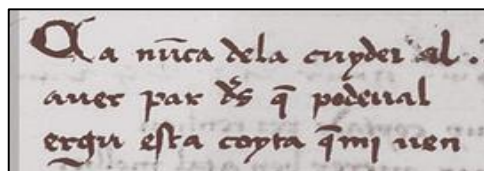
PERO GARCIA BURGALÉS

*senom dela, de que assi
estou como vos eu direi:
que todo quant'haver cuidei
dela, poila vi, hei-o en.
Vedes por que o dig'assi:
cuidei dela, des que a vi,
haver gram coita sem seu bem,¹⁹*

ca nunca dela cuidei al
haver, par Deus que pod' e val,
erg' esta coita que me ven.



A 95



B 202

MANUSCRITOS

A 95, B 202

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Ca] a *A* || **3** erg'] ergu *B*; me] mi *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 201-202); Blasco (1984: 137-138); Marcenaro (2012: 218-219)

VARIANTES EDITORIAIS

1 Ca] Ja *Michaëlis*

¹⁹ Véxase nota 1.

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* en *A* están dispostos en dúas liñas e ademais separados por un espazo considerábel que estaría destinado á notación musical, o ritmo da cal indicaría a correcta segmentación destes.

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso non temos en *A* ningún indicio da letra que debería aparecer nesa posición, mais grazas a *B* sabemos que o que falta é un <c>. Michaëlis edita *Ja* en lugar de *Ca*, a pesar que recoller entre as súas variantes que lle parece preferíbel a lección de *B*, que é a que nós mantemos.

Para a alternancia *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

3 Nótese como os dous manuscritos presentan diferente representación gráfica de <g> perante a vogal palatal <e>, pois neste caso a grafía <g> non representa o fonema fricativo posalveolar sonoro /ʒ/, que sería o esperado antes dun <e>, senón do oclusivo velar sonoro /g/ que lle corresponde a *ergo*, que no verso aparece en crase con *esta*.

1-3 O v. 3 da *fiinda* repite a rima dos últimos versos das dúas cobras que a preceden (-én), mais os versos 1 e 2 introducen unha rima independente (-al).

15 (194.29-31)

PERO GARCIA BURGALÉS

*E mal m'ach'eu (que nom querri'achar)
de toda rem, se vo-l'eu vim dizer,
por bem que nunca de vós cuid'haver!
Nem ar digo por vos prazentear,
mais porque dig'a verdade, senhor:
ca vos vejo parecer mui melhor
das outras donas e melhor falar.*

E tod' aquesto por mal de mí é,
ca morrerei cedo, per bõa fe,
por vós, ca me vej' én de guis' andar.

MANUSCRITOS

A 101, B 208

VARIANTES MANUSCRITAS

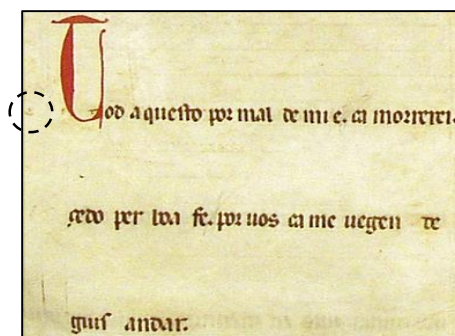
1 E todo] Todo *AB*; de mí] demj̄ *B* || **2** bõa] boa *A* || **3** guis'] guifa *B*

EDICIÓN

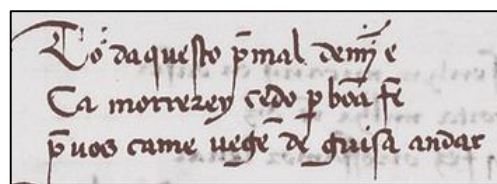
Michaëlis (1990, I: 209-210); Blasco (1984: 159-160); Marcenaro (2012: 246-247)

VARIANTES EDITORIAIS

1 de mí] de min *Michaëlis*



A 101



B 208

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* en A están dispostos en dúas liñas e media e separados polo espazo destinado á notación musical, o ritmo da cal indicaría a súa correcta segmentación.

1 Tanto A como B comezan claramente a *fiinda* con *Tod*, porque a letra inicial é maiúscula, mais se iso for o correcto o verso ficaría con nove sílabas en lugar de dez como os do resto da cantiga. Porén, o *E* que nos colocamos antes de *tod'* é nos suxerido pola aparición dun <e> (rodeado na imaxe A 101) antes da *fiinda* en A, o que soluciona a discordancia métrica.

Editamos *mí*, que é a lección de A, en lugar da forma con nasalidade *mĩ* que aparece en B e que é a solución adoptada por Michaëlis.

3 Mantemos a lección de A, *guis'* fronte á de B, *guifa*, que supón unha alteración do cómputo silábico e implica sinalefa (véxase cant. 8 NOTA 2). A expresión *ca me vej' én de guis' andar* quere dicir 'porque me vexo andar desa maneira (a punto de morrer)'.
1-3 A *fiinda* introduce unha rima independente nos dous primeiros versos (-é) e a última coincide coa da liña que a precede (-ar).

16 (195.29-36)

PERO GARCIA BURGALÉS

*nẽum prazer, ca nom fui a logar
u a eu viss', e por aquesto nom
vi nunca mais prazer; nem jamais nom
mi ar veerei, se nom for a logar
u veja ela; ca sei eu que nom
verei prazer e sempr'haveri mal,
se nom vir ela, que vi por meu mal.*

E, meus amigos, se non est' assi,
non me dé Deus dela ben nen de si;

e, se non, leve Deus, u son os seus,
estes meus olhos que vejan os seus;

e, se os viren, veran gran prazer,
ca muit' ha que non viron gran prazer;

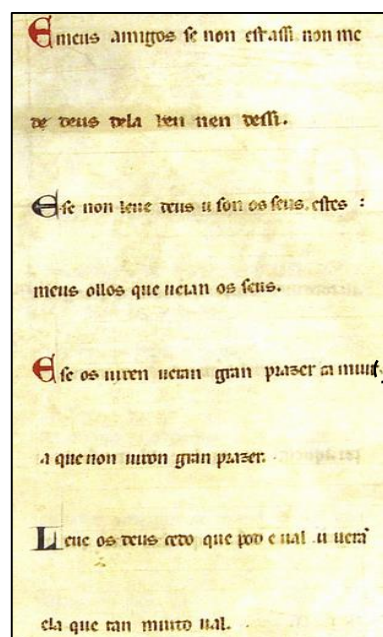
leve-os Deus cedo, que pod' e val,
u veran ela que tan muito val.

MANUSCRITOS

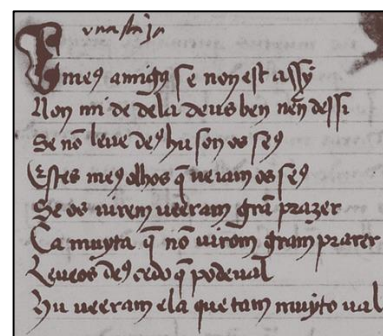
A 102, B 209-210

VARIANTES MANUSCRITAS

2 me dé Deus dela] mi de dela deus B || **3** e se] Se B || **5** e se]
Se B; veran] veeram B || **6** prazer] prarer B || **8** veran] veeram B



A 102



B 209-210

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 211-212); Blasco (1984: 163-164); Marcenaro (2012: 252-253)

VARIANTES EDITORIAIS

2 si] Si *Blasco*

NOTAS

0 A disposición das catro *fiindas* en *A* está condicionada polo espazo reservado para a notación musical. Porén a segmentación dos versos está indicada con puntos excepto entre o quinto e o sexto, onde aparece unha barra oblicua non orixinaria que corrixe a división. Por outro lado, en *B* estas *fiindas* teñen unha numeración diferente á da cantiga, como se conformasen unha composición independente. Presentamos as *fiindas* en dísticos seguíndomos as indicacións das maiúsculas iniciais de *A*.

2 Mantemos a lección de *A* fronte á inversión de *B*.

Sobre a variación *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

No final do verso, tal e como fai noutros casos, Blasco transcribe *Si* con maiúscula inicial porque a referencia é Deus, nós mantemos a forma orixinal do pronome e colocaremos a maiúscula só no pronome persoal de P3 en función de suxeito.

3 En *B* a conxunción copulativa *e* que inicia o verso está ausente, o que perturba o esquema métrico. Respectamos o texto de *A* e conservamos a conxunción (acontece o mesmo no v. 5 da *fiinda*).

5 Respectamos a lección de *A*, *veran* (e *verã* no v. 8), fronte á de *B*, *veeram*, que, a pesar da grafía, non altera a métrica dado que esta forma estaba en proceso de crase do hiato en posición átona.

6 Obsérvase en *A* a intervención do corrector acrescentando un *a* no final da liña 5 (v. 6) que xa se aparece na liña seguinte.

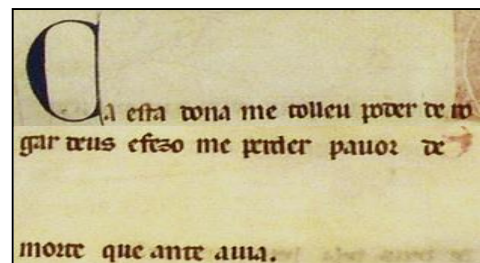
1-8 Cada *fiinda* (dístico) repite a rima dos dous últimos versos das catro cobras da cantiga.

17 (197.29-31)

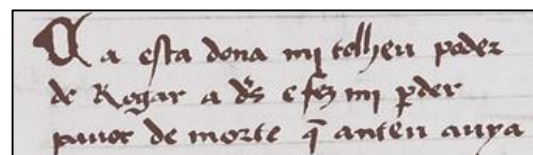
PERO GARCIA BURGALÉS

*E por aquest'eu viver nom querria,
per bõa fé, ca vivo na maior
coita do mundo des aquele dia
que a nom vi, ca nom houve sabor
de mim nem d'al, nem vi nunca prazer.
E pois me vej'em tal coita viver,
Deus me confonda se viver querria!*

Ca esta dona me tolheu poder
de rogar Deus, e fezo-me perder
pavor de morte que ante havia.



A 104



B 212

MANUSCRITOS
A 104, B 212

VARIANTES MANUSCRITAS

1 me] mj *B* || **2** rogar Deus] rogar a d's *B*; fezo-me] fez mj *B* || **3** ante] anteu *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 215-216); Blasco (1984: 173-174); Marcenaro (2012: 265-266)

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* en *A* non están segmentados e son presentados co espazo previsto para a inclusión da notación musical.

1 Sobre a variación *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

2 Respectamos a lección de *A* e conservamos a estrutura sen preposición, *rogar Deus*, e por mantermos esta opción facemos o mesmo con *fezo-me*, pois de combinarmos *rogar Deus* e *fez-mj* (*B*) alteramos a métrica do verso. Non obstante, o cómputo silábico do verso en *B* adecúase aos decasílabos cantiga: *de rogar a Deus e fez-mi perder*.

3 A pesar de non supor unha alteración na métrica do verso, reproducimos o adverbio de tempo *ante* que presenta *A*, sen necesidade do pronome persoal *eu* que aparece en *B* probabelmente debido á variación estilística frecuente na dupla dirección.

1-3 A rima da *fiinda* correspóndese exactamente cos versos que a preceden: *-er / -er / -ia*.

18 (199.29-34)

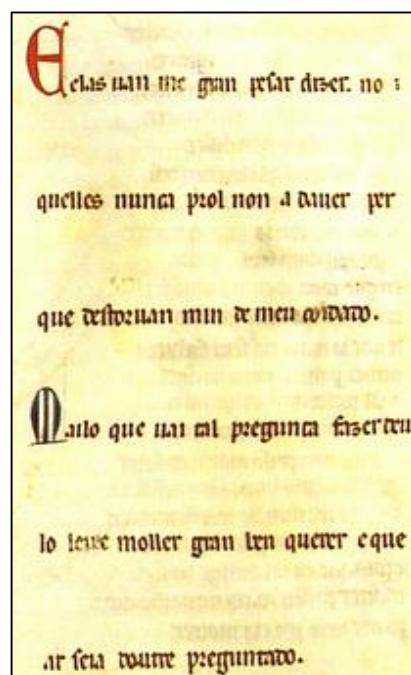
PERO GARCIA BURGALES

*Por en tod'home devia, acordado,
que sem houvesse, daquest'a seer:
de nunca ir tal pregunta fazer;
ca per pouc'en seria castigado
- castigar-s'en, pelo seu coraçom:
qual pera si nom quisesse que nom
dissess'a outre nunca per seu grado!*

E elas van-me gran pesar dizer
no que lhes nunca prol non ha d' haver,
perque destorvan min de meu coidado.

Mai-lo que vai tal pergunta fazer,
Deu-lo leixe molher gran ben querer
e que ar seja d' outre preguntado!

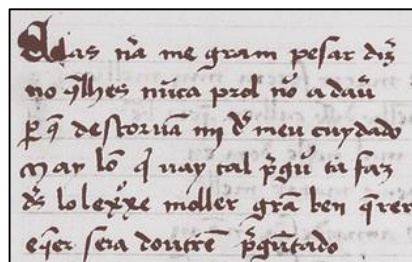
MANUSCRITOS
A 106, B 214-215, B 215



A 106

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E elas van-me] Os q̄ me vāmu] *B'*, Eelas n'a me *B* || **2** lhes] *lhis B'*; non ha] noa *B'* || **3** min] *m] BB'*; coidado] cuydado *BB'* || **4** Mai-lo] *May lō B*; fazer] *faz B* || **5** Deu-lo leixe] *d's lo lexxe B*, deulo leixa *B'* || **6** ar] *er B*; d' outre] *doutre B*, *doutrem B'*; preguntado] *perguntado B'*



B 214-215

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 219-220); Blasco (1984: 183-184); Marcenaro (2012: 279-280)

NOTAS

0 Unha vez máis a segmentación dos versos de *A* non é a que se corresponde coa das *fiindas* e non están separados por puntos, como acontece noutros casos. Resérvase o espazo para a notación musical.

En *B* as *fiindas* están duplicadas e unidas por un arco que as numera como composición 215.

1 O inicio do verso en *B'* presenta unha variación estilística: *Os que me van mui*.

A forma *n'a* é un erro do copista de *B* que confunde un <v> (ou <u>) cun <n> e que inclúe un sinal de abreviatura en lugar do til de nasalidade correspondente, como fai en *B'*.

2 Para a alternancia de *lhe* ~ *lhi* nos manuscritos véxase cant. 1 NOTA 2. Obsérvese que neste caso o mesmo copista fai uso das dúas formas: *lhes* (*B*) e *lhis* (*B'*).

A marca de nasalidade en <noa> = 'non ha' está ausente en *B'*.

3 Véxase cant. 1 NOTA 2 a respecto das variantes *min* ~ *mi* e sobre a variación da raíz *coid-* ~ *cuid-*, cant. 8 NOTA 1.

4 A nasalidade que presenta *B* en *lō* é innecesaria e consideramos que é un erro. Para alén disto, falta a abreviatura de *-er* na forma *faz* de *B*, precisa non só para conservarmos o cómputo silábico senón tamén a rima.

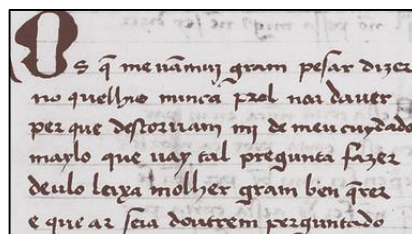
5 *B* non asimila o *-s* final de *Deus* á forma do pronome persoal *o* que lle segue na primeira versión da *fiinda* (*d's lo*), mais *B'* si o fai (*deulo*). Nos textos medievais é común a aparición das formas arcaicas do artigo (*lo*, *la*, *los*, *las*), a maior parte das veces derivadas da fonética sintáctica: despois de palabras rematadas en *-s* ou *-r*. A aparición destas formas nos manuscritos non é regular, pois non sempre asimilan a consoante anterior, de aí que poidamos encontrar casos como *pois-lo* (99) ou *Deus-la* (cant. 103) e outros como *vive-lo* (cant. 72), *vo-lo* (cant. 87) ou *Deu-lo*, que é o que temos aquí nas leccións de *A* e *B'*.

A forma *lexxe* de *B* é produto dunha confusión do copista, mentres que o *leixa* de *B'* é unha alternativa estilística: fronte á lección *Deu-lo leixe molher gran ben querer* (*AB*), *B'* presenta *Deu-lo leix' a molher gran ben querer*, con crase do *e* de *leixe* coa preposición *a* por fonética sintáctica.

6 Comparándonos as dúas versións das *fiindas* en *B* observamos que o *er* da primeira é unha variante do adverbio de reforzo verbal *ar* 'tamén, igualmente, ademais' (Ferreiro 2014-) que o copista introduce na segunda.

Acerca da alternancia *outr* ~ *outr* véxase cant. 11 NOTA 4.

1-6 As *fiindas* repiten rimas das dúas últimas cobras: *-er* (vv. 2, 3) e *-ado* (vv. 1, 4, 7).



B 215

19 (200.29-31)

PERO GARCIA BURGALÉS

*Ca me nom posso hoj'amigo saber
(nem mi o quis nunca dar Nostro Senhor)
tal que por mim fezess'entender
com'hoje moiro polo seu amor;
e pois que eu tal amigo nom hei,
morrer poss'eu, mais nunca lho direi,
pero me vejo por ela morrer.*

Pero, se lho por min dissess' alguen,
ben coido dela que non desse ren
nen por mia morte nen por eu viver.

MANUSCRITOS

A 107, B 216

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Pero] ero A; dissess' alguen] disse alguen B || **2** coido] cuydo B || **3** mia morte] mia mia morte A; por eu viver] p^o (mha morte) eu uiuer B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 221-222); Blasco (1984: 191-192); Marcenaro (2012: 287-288)

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* están escritos de forma continua mais delimitados por puntos en A.

1 Sobre a ausencia das maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. En seu lugar aparece un <p>. Conservamos a lección de B, *diffeffalguen*, co verbo en pretérito de subxuntivo en concordancia coa forma verbal *desse* do seguinte verso, máis axeitado sintacticamente do que a lección de A, tamén correcto mais un pouco forzado.

2 Sobre a variación da raíz *coid-* ~ *cuid-* véxase cant. 8 NOTA 1.

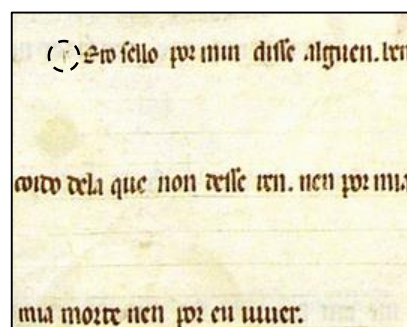
3 Consideramos erro do copista de A a repetición de *mia* do final da segunda liña no comezo da terceira. En B a última palabra aparece nunha liña á parte como consecuencia da falta de espazo neste verso que inclúe unha gralla: ~~mha morte~~.

1-3 Repítese a rima *a* (-er) das cobras (doblas) da cantiga no derradeiro verso da *fiinda* e os dous primeiros introducen unha rima nova en -én.

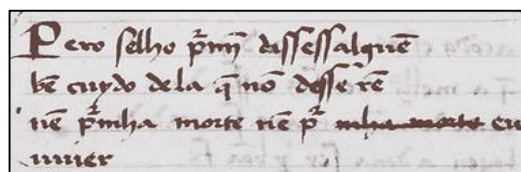
20 (215.22-24)

FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA

*E per bõa fé, mia senhor,
amei-vos muito mais ca mi,
e se o nom fezesse assi,
de dur verri'aqui mentir
a vós, nem m'iria partir*



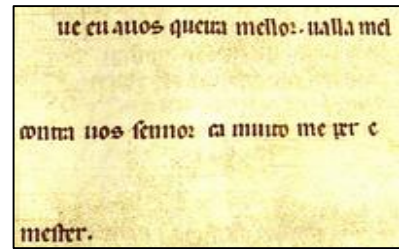
A 107



B 216

*d'u eu amasse outra molher
mais ca vós; mais pois que Deus quer*

que eu a vós queira melhor,
valha-m' El contra vós, senhor,
ca muito me per-é mester.



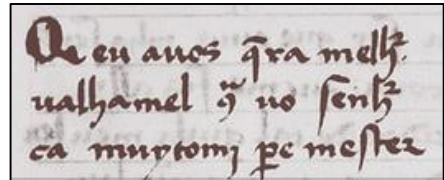
A 115

MANUSCRITOS

A 115, B 231

VARIANTES MANUSCRITAS

1 que eu] ue eu A; queira] q̃ra B || **2** vós] uo B || **3** me] mj B



B 231

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 239-240), Spampinato Beretta (1987: 77-78)

NOTAS

0 En A só está claramente delimitado o verso 1 da *fiinda* (con un punto). A súa disposición vén determinada pola música que sería posteriormente incluída.

1 Espazo reservado para a maiúscula inicial ausente en A. Non hai letra de espera.

A forma do verbo *querer* que recolle B, *quera*, é unha variante minoritaria lexítima e etimolóxica que acabou desaparecendo na lingua (cfr. Ferreiro 1999: 339).

2 Editamos *El* con maiúscula inicial porque o referente é Deus.

3 Sobre a variación *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

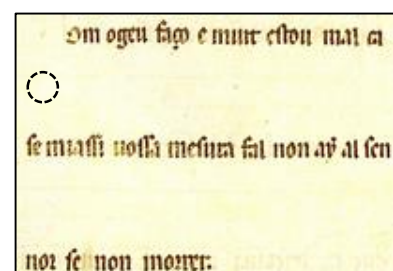
O termo *per* é neste caso unha partícula perfectiva con función de “reforço do verbo, com valor semelhante ao actual “de facto” (embore intensifique o adjetivo ou advérbio anterior)” (Lopes / Ferreira 2011-), por iso o ligamos ao verbo *é* mediante un trazo, para evitarmos a confusión coa forma *per* preposicional.

1-3 Os dous primeiros versos repiten a rima *a* (-or) de cada unha das estrofas e o último a rima *d* (-ér) da cobra precedente. Ademais, a palabra *senhor* do segundo verso da *fiinda* é palabra-rima no primeiro de cada estrofa.

21 (217.22-24)

FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA

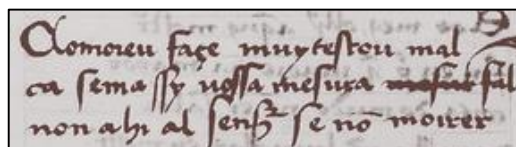
*Maila mesura que tanto valer,
senhor, sol sempr'a quen'a Deus quer dar,
me valha contra vós, e o pesar
que hei, senhor, de quanto fui dizer;
ca, mia senhor, quem mui gram coita tem
no coração faz-lhe dizer tal rem
a que nom sabe pois conselh'haber,*²⁰



A 117

²⁰ A pesar de Lopes / Ferreira (2011-) non manterem a ligazón interestrófica, nós mudamos o seu punto por unha coma no final desta última estrofa porque a *fiinda* desenvolve o mesmo argumento.

com' hoj' eu faço e muit' estou mal,
ca, se mi assi vossa mesura fal,
non ha i al, senhor, senon morrer.



B 233

MANUSCRITOS

A 117, B 233

VARIANTES MANUSCRITAS

1 com'] om A; faço e] façe B || **2** mi assi] ma ssi B || **3** morrer] moirer B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 243-244), Spampinato Beretta (1987: 87-88)

NOTAS

0 A división das liñas en A non se corresponde coa versificación nin esta vén indicada por puntos. Nótese o espazo reservado para a notación musical.

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1, neste caso observamos un <c> en seu lugar. En B aparecen contraídos o verbo *faço* e a conxunción *e* en *façe*. Xulgamos que hai unha omisión en B por necesitarmos as tres sílabas para conservarmos a métrica correcta.

2 Respectamos a lección de A e transcribimos *mi assi* en lugar da forma con crase de B (véxase cant. 8 NOTA 2).

3 Como afirma Spampinato Beretta (1987: 88) a respecto da forma gráfica <moirer> de B, esta é “un’abitude gráfica dei copisti italiani e particularmente di quello di B, dovuta allo scambio tra *r* rotonda ed *i* senza punto” (cfr. Tavani 1963), é dicir, en B (e V) con frecuencia a grafía <ir> equivale a <rr>.

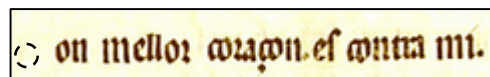
1-3 A rima do último verso da *fiinda* (-er) coincide co último da cantiga e os outros dous (-al) repiten a rima *c* (vv. 5, 6) da estrofa II.

22 (218.22)

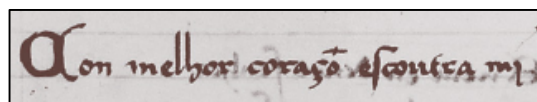
FERNAN GARCIA ESGARAVUNHA

*E por tod'esto mal dia naci,
porque lhe sei tamanho bem querer,
como lh'eu quer'e vejo-me morrer,
e non'a vej', e mal dia naci!
Mais rog'a Deus, que lhe tanto bem fez,
que El me guise com'algũa vez
a veja ced', u m'eu dela parti,*

con melhor coração escontra mí.



A 118



B 234

MANUSCRITOS

A 118, B 234

VARIANTES MANUSCRITAS

1 con] on A; mí] mĩ B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 245-246), Spampinato Beretta (1987: 91-93)

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<c> como letra de espera).

A respecto das variantes *mi* ~ *mĩ* véxase cant. 1 NOTA 2.

Escontra é unha preposición que introduce complemento circunstancial con valor de relación ou materia ‘con relación a, para con’ (Ferreiro 2014-).

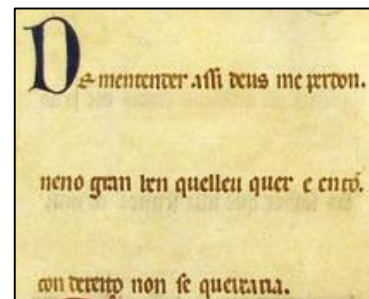
A *fiinda* retoma a rima do verso anterior.

23 (236.29-31)

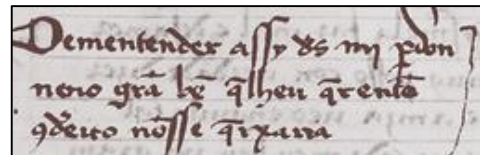
ROI QUEIMADO

*E rog'a Deus e Santa Maria,
que lhe fezerom muito bem haver,
que bem assi lho façam entender.
E com tod'est'ainda seria
em gram pavor de m'estrancar por en.
E, par Deus, ar jurar-lh'-ia mui bem
que nulha culpa i nom havia*

de m' entender, assi Deus me perdon,
nen o gran ben que lh' eu quer', e enton
con dereito non se queixaria.



A130



B251

MANUSCRITOS

A 130, B 251

VARIANTES MANUSCRITAS

1 me] mi B || 2 quer', e enton] q'rentõ B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 263-265), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 110-111)

NOTAS

1 Sobre a alternancia *me* ~ *mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

2 Verso hipómetro en B pola ausencia dun <e> na lección *q'rentõ* (> *querenton* > *quer' enton*).

1-3 A *fiinda* está ligada ás cobras pola rima do último verso (-ia), que aparece non versos 1, 4 e 7 de cada estrofa, e os dous primeiros teñen unha terminación nova (-on).

24 (237.29-31)

ROI QUEIMADO

*E, mia senhor, por eu vosco falar,
nunca vós i rem podedes perder
e guarredes mim; e se o fazer
quiserdes, quero-vos desenganar,
senhor: todos vo-lo terram por bem.
E mia senhor, mais vos direi eu en:
muito perdedes vós em me perder,²¹*

ca mi, senhor, avedes vós mui ben
como que vos non hei a custar ren
e servir-vos-ei ja mentr' eu viver.

MANUSCRITOS

A 131, B 252

VARIANTES MANUSCRITAS

2 como] come *B*; vos] uus || **3** vos] uus *A*

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 266-267), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 120-121)

VARIANTES EDITORIAIS

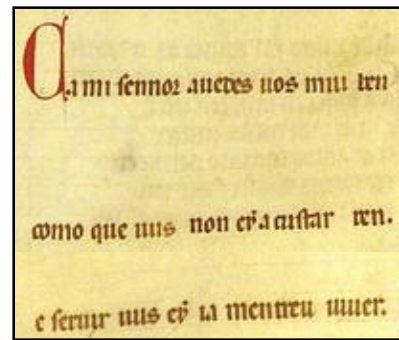
1 mi, senhor] mia senhor *Michaëlis*; avedes] sabedes *Michaëlis*

NOTAS

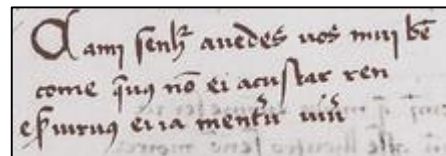
1 Michaëlis reconverte o pronome persoal *mi* nun posesivo que acompaña o vocativo *senhor* e por iso modifica a lección dos dous manuscritos e transcribe *mia*. Nós mantemos a forma *mi* que recollen *A* e *B*, porque a referencia é o trobador. Por outra parte, edita *avedes* como *sabedes* porque, segundo ela, “completa [...] melhor o sentido da poesia” (Michaëlis 1990, I: 266). O verbo *aver* aparece na lírica trobadoresca co sentido de 'sentir, experimentar, considerar' (Ferreiro 2014-), o que nos parece razón suficiente para manter *avedes* neste contexto.

2 A forma *come* é unha variante lingüística de *como* xa desaparecida na lingua actual (Ferreiro 1999: 371). O uso de ambas as formas é vacilante e equivalente nos manuscritos (Ferreiro 1992: 64). A estrutura *como que* é aquí unha locución conxuntiva causal co sentido de 'porque, pois que' (Ferreiro 2014-).

1-3 Os tres versos da *fiinda* coinciden na rima cos últimos da cantiga (-én / -én / -er), e o espazo reservado para a notación musical indica que debía ter melodía propia.



A 131



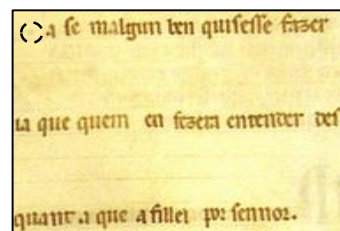
B 252

²¹ Véxase nota 1.

25 (238.22-24)

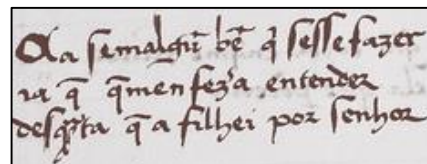
ROI QUEIMADO

*E se m'eu hei, de mi a loar, sabor,
nom ham por en por que se mi assanhar,
mais ar hajam de seu quen'as loar
e a quem hajam por en desamor,
com'a mim faz aquela que eu já
loarei sempr'e sei bem que nom há,
de fazer a mim bem, nêum sabor,²²*



A 132

ca, se m' algun ben quisesse', é fazer
ja-que que m' én fezera entender
des quant' ha que a filhei por senhor.



B 253

MANUSCRITOS

A 132, B 253

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Ca] a A

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 268-269), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 128)

VARIANTES MANUSCRITAS

1 quisesse', é] quisesse *Michaëlis, Lorenzo Gradín / Marcenaro* || 2 ja-que que] ja quequer *Michaëlis, ja queque[r] Lorenzo Gradín / Marcenaro* || 3 quant'] quand' *Michaëlis*

NOTAS

0 A división da *fiinda* en A está condicionada pola notación musical que debería ser posteriormente incluída. Isto fai que o segundo verso non apareza correctamente segmentado.

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso observamos unha sombra que parece indicar que a letra de espera é un <c>.

De acordo coa edición encontrada no *GPMPGP* (Ferreiro 2014-), consideramos que a única interpretación posíbel deste verso é a que transcribimos: *quisesse'*, é con crase la vogal final do verbo. De o non facermos así, a oración introducida pola causal *ca* fica sen verbo principal, problema que presentan as edicións de *Michaëlis* e *Lorenzo Gradín / Marcenaro*, que desenvolven a forma completa do verbo (*quisesse*).

2 *Michaëlis* e *Lorenzo Gradín / Marcenaro* editan as leccións *ia que quem* (A) e *iaq qm* (B) como *ja queque[r]*. *Quequer* é un pronome indefinido formado polo pronome *que* mais a P3 do presente de Indicativo do verbo *querer* e o seu significado é 'sexa o que for, calquera cousa' (*Michaëlis* 1920: 75). Esta solución conleva a adición dun <r> que non aparece en ningún dos manuscritos e pode estar motivada polo descoñecemento do termo *ja-que*, pronome cuantificador que significa 'algo' (Ferreiro 2014-) e que se rexistra noutras cantigas (ex. 33.14; 56.26; 347.14; 1417.27). Nós mantemos a lección dos manuscritos e transcribimos *ja-que que*

²² Véxase nota 1.

‘algo que’. Como comentamos na nota anterior, as decisións editoriais de Michaëlis e Lorenzo Gradín / Marcenaro fan que a oración careza de verbo principal.

3 Michaëlis modifica a lección de ambos os manuscritos *quant*’ por *quand*’ alegando que lle parece preferíbel. Consideramos que non é razón suficiente para a mudar porque ten sentido na *fiinda* (‘canto (tempo) fai que decidín ser o seu vasalo (amorosamente falando)’ e ademais esta expresión atéstase, aínda que de forma minoritaria con respecto a *quando*, noutros textos dos cancioneiros.

1-3 A *fiinda* acaba en *-or* como o último verso da cantiga (esta rima tamén se repite nos vv. 1, 4, 7 das tres cobras), mais introduce unha rima independente nos dous primeiros versos: *-er*.

26 (239.22-25)

ROI QUEIMADO

*quem visse mia senhor; e diria,
eu [o] sei bem, por ela, que é tal
como vos eu dig'; e se me nom val
Deus (que mi a mostre!), já nom guarria
eu mais no mundo, ca nom hei poder
de já mais aquesta coita sofrer
do que sofr'i; e desejaria*

muito mia mort’, e querria morrer
por mia senhor, a que prazeria,

e por gran coita en que me viver
vejo por ela, que perderia.

MANUSCRITOS

A 133, B 254

VARIANTES MANUSCRITAS

1 querria morrer] q̄ria moirer *B* || **4** perderia] poderia *A*, pøderia *B*

EDICIÓNS

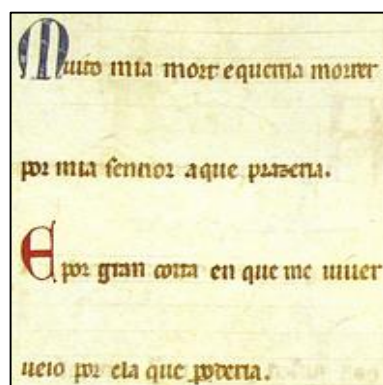
Michaëlis (1990, I: 270-271), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 136)

NOTAS

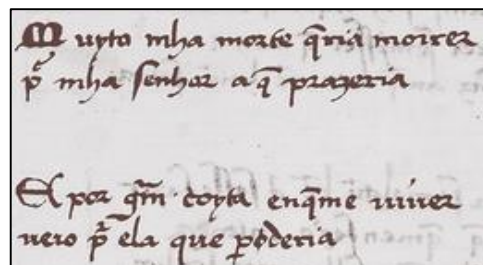
1 O emprego de numerosos condicionais no texto (ex. *poderia*, *viveria*, *veeria*, *desejaria*) son determinantes para editarmos *querria* en lugar de seguirmos a lección de *A* fronte a *B*. Sobre a aparición de <moirer> = ‘morrer’ véxase cant. 21 NOTA 3.

4 Neste caso mantemos a lección de *B* que contén *pøderia* e consideramos a variante de *A* como un erro do copista (véxase cant. 11 NOTA 5).

1-4 Cada unha das *fiindas* retoma a rima dos dous últimos versos da cobra que as antecede: *-er* / *-ia*. Ao longo de toda a cantiga combínanse versos decasílabos con outros de nove sílabas e



A 133



B 254

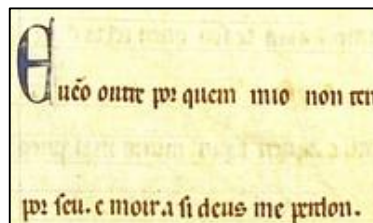
estes últimos coinciden coas rimas en *-ia*. Esta mesma medida mantense nas *fiindas*. A lei de Mussafia, segundo a cal a última sílaba dos versos graves tamén conta no cómputo silábico, permite esta combinación.

27 (240.22-23)

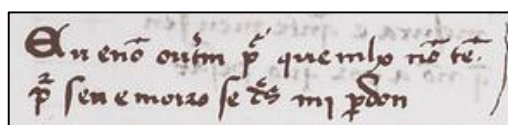
ROI QUEIMADO

*E assi guaresc'há mui gram sazom,
cuidando muit'e nom sei que fazer;
mais pero, pois lhe nom hei a dizer
o bem que lh'eu quero, tenho que nom
é mia prol d'ir i; mais sei al por en:
que morrerei, se a nom vir. E quem
sofreu tantas coitas tam gram sazom?*

Eu e non outre, porque me non ten
por seu, e moir', assi Deus me pardon.



A 134



B 255

MANUSCRITOS

A 134, B 255

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Eu e non] Euẽo A; outre] out'm B; porque] por quem A; me] mio A, mho B || **2** moir' assi] moir a fi A, moiro fe B; me] mi B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 272-273), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 144)

VARIANTES

1 Eu e non] E vẽo *Michaëlis*; outre] outren *Lorenzo Gradín / Marcenaro*; porque] por quen *Michaëlis*

NOTAS

1 Fiel á lección de A, *Euẽo outre*, *Michaëlis* edita *E vẽo outre*, introducindo un elemento sorpresa na *fiinda*, que sería unha terceira persoa masculina, situación que acontece en moi poucas ocasións na cantiga de amor. Nós preferimos manter, como Lorenzo Gradín / Marcenaro a lección de B, *Eu e non outrem*, que para alén de respectar a métrica e ter sentido, responde perfectamente á pregunta que se desenvolve na estrofa anterior: *E quem sofreu tantas coitas tam gram sazom?*

Por inserir un outro home no comezo da *fiinda*, *Michaëlis* inicia o segundo hemistiquio con *por quen*, que é a variante que recolle A, porque fai referencia a esa persoa. Pola contra, a nosa edición segue a lección de B, e transcribimos *porque* como conxunción que introduce a explicación da resposta do trovador á pregunta anterior, a causa do sufrimento da súa coita.

Por outro lado, ambos os manuscritos presentan a contracción pronominal <mio> (ou <mho> en B), que parece non estar relacionada co que pretende expresar a *fiinda* e que emendamos coa forma *me* ('a min').

2 Tal e como explican Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 151), a pesar de a lección de *B*, *e moiro se Deus mi perdon*, ser perfectamente aceptábel tanto sintáctica como metricamente, esta variante supón unha alteración do ritmo convertendo o decasílabo iámbico (maioritario no texto) en anapéstico, por tanto mantemos a lección de *A*, prioritaria en xeral.

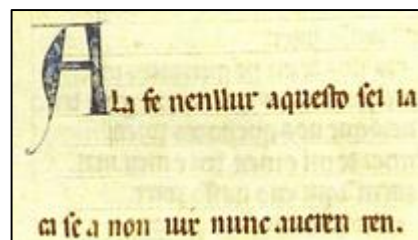
Sobre a alternancia *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

1-2 *A fiinda* rima cos versos que a preceden: *-én / -on*.

28 (241.29-30)

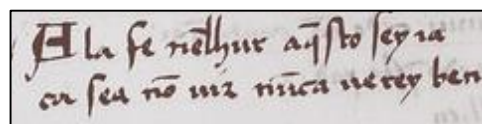
ROI QUEIMADO

*poila nom vej'; e cuid'em quanto bem
lhe Vós fezestes em tod', ar cuid'al,
em com'a mim fezestes muito mal:
pois já quisestes que lh'eu tam gram bem
quisesse, nom mi o fazer alongar
de a veer, e tam a meu pesar!
Nostro Senhor, u me faredes bem?*



A 135

A la fe, nenlhur! Aquesto sei ja,
ca, se a non vir, nunc' haverei ben.



B 256

MANUSCRITOS

A 135, B 256

VARIANTES MANUSCRITAS

2 nunc' haverei ben] nunc aueren ren *A*, nũca uerey ben *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 274-275), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 152-153)

VARIANTES MANUSCRITAS

2 ben] ren *Michaëlis*

NOTAS

2 Por un lado, convén anotarmos que o <n> de *aueren* en *A* é un erro do copista probabelmente influenciado pola palabra seguinte, *ren*.

Nótese a diferenza entre os manuscritos na segmentación das palabras do segundo hemistiquio: *nunc aueren ren* (*A*) e *nũca uerey ben* (*B*). Este volve ser un exemplo da frecuente confusión entre os verbos *veer* e *haver* (véxase cant. 1 NOTA 3).

A última palabra da *fiinda* en *A* é *ren* e en *B* é *ben*. Ambas as opcións teñen cabida aquí, pois as dúas aparecen como dobre (vv. 1, 4, 7) na cantiga (*ren* na estrofa III; *ben* na IV). O feito de lle darmos prioridade a *A* sobre *B*, principalmente por ser contemporáneo da época trobadoresca, levaríanos a escoller *ren*, como fai Michaëlis, mais hai dúas cuestións que, cremos, favorecen a aparición da palabra *ben*: a cantiga está formada por cobras dobblas (a rima repítase cada dúas estrofas) e posto que no primeiro verso da *fiinda* aparece *ja* (dobre na estrofa

II) consideramos que no segundo debemos ter *ben* (dobre na estrofa IV); alén disto, esta escolla está en consonancia coa pregunta que antecede a *fiinda*, “u me faredes *ben*?”.

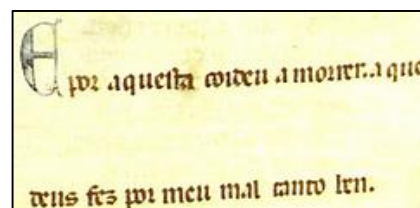
1-2 Cada un dos versos da *fiinda* está ligado a un par de estrofas mediante a súa rima (o primeiro ás cobras I e II (-a) e o segundo ás III e IV (-én)) ademais de recoller palabras en posición de rima (dobres), como xa comentamos na nota anterior: *ja* (II) e *ben* (IV).

29 (242.22-23)

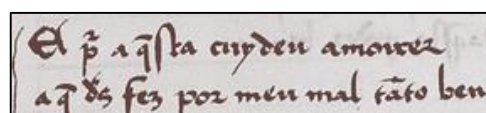
ROI QUEIMADO

*Ca, de pram, est'é hoj'o mais de bem
que hei, pero que são sabedor
que assi morrerei por mia senhor,
veend'as outras, perdendo meu sem
por veer ela, que Deus quis fazer
senhor das outras em bem parecer
e em falar e em tod'outro bem.*

E por aquesta coid' eu a morrer,
a que Deus fez, por meu mal, tanto ben.



A 136



B 257

MANUSCRITOS

A 136, B 257

VARIANTES MANUSCRITAS

1 coid' eu] cuydeu B; a morrer] amoirer B

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 276-277), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 161)

NOTAS

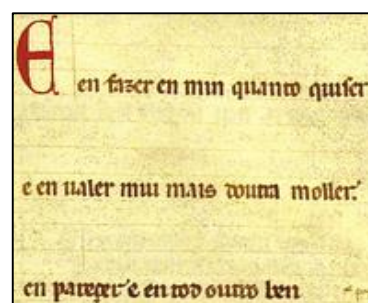
1 Sobre a variación da raíz *coid-* ~ *cuid-* véxase cant. 8 NOTA 1. Para <moirer> = ‘morrer’ véxase cant. 21 NOTA 3.

1-2 A *fiinda* vai ligada aos versos anteriores polas rimas *-er* / *-én*.

30 (243.29-31)

ROI QUEIMADO

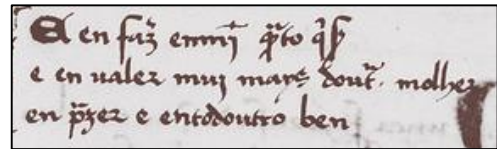
*porque quero tam bõa dona bem,
de que sei ca nunca me mal verrá;
ca se morrer por ela, prazer-mi-á!
Se mi ar quiser fazer algũa rem
como nom moira, fará mui melhor;
e ben'o pode fazer mia senhor,
ca tod'aqueste poder ben'o há,²³*



A 137

²³ Véxase nota 1.

e en fazer en min quanto quiser,
e en valer mui máis d' outra molher
en parecer e en tod' outro ben.



B 258

MANUSCRITOS

A 137, B 258

VARIANTES MANUSCRITAS

3 parecer] pzer *B*

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 278-279), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 168-169)

NOTAS

0 A *fiinda* é unha louvanza da influencia que a *senhor* ten sobre o trovador e constrúese mediante a repetición coordinada da estrutura (*haver poder*) en ‘ter influencia sobre’, da cal o verbo só aparece no verso que a precede.

3 Mantemos a lección de *A*, *parecer*, neste contexto de eloxio aos atributos da *senhor*, entre os que ten cabida a súa aparencia física e consideramos a variante *prazer* de *B* como inadmisíbel semántica e metricamente.

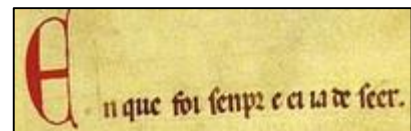
1-3 Canto á relación formal entre a cantiga e a *fiinda*, mentres os dous primeiros versos desta última introducen unha rima nova en *-ér*, o último retoma unhas das palabras rima (v. 1) da cantiga: *ben*.

31 (244.16)

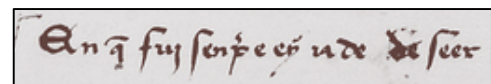
ROI QUEIMADO

*Senhor, se vós teedes por razom
d'eu por aquesto já morte prender,
nom hei eu que me de vós defender;
e por en, coita do meu coraçom,
aque-m'aqui eno vosso poder,*

en que foi sempr' e hei ja de seer.



A 138



B 259

MANUSCRITOS

A 138, B 259

VARIANTES MANUSCRITAS

1 foi sempr'] fuy senp̃ *B*; de seer] de ~~de~~ seer *B*

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 280), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 176)

NOTAS

1 Para explicaren as variantes *foi* (A) e *fui* (B), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 181) remóntanse á confusión entre as formas de pretérito do verbo ser na P1 e P3 no latín vulgar, FŪI / FŪI, que posteriormente deron lugar a *fui* (P1) / *foi* (P3) respectivamente. Deste modo, consideran que o *foi* da *fiinda* fai referencia á P1. Baixo o noso punto de vista, esa explicación é totalmente aceptábel, mais tamén cabe a posibilidade de considerarmos *foi* como verbo cuxo suxeito é a *coita do meu coraçom* de que fala o trovador na cobra precedente.

A lección de B require sinalefa, pois presenta *sempre e* en lugar de *sempre' e*. Como xa vimos son habituais os casos en que un manuscrito presenta crase mentres a lección do outro precisa de sinalefa (véxase cant. 8 NOTA 2).

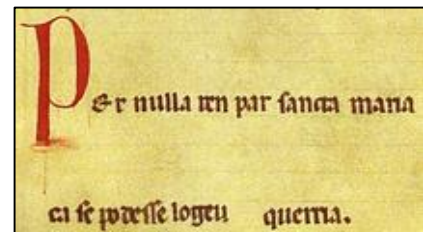
A *fiinda* mantén a rima do refrán: *-er*.

32 (245.19-20)

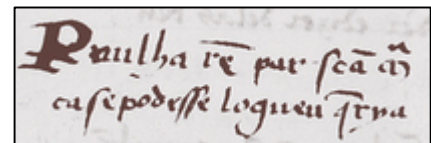
ROI QUEIMADO

*Ca lhe quero bem tam de coraçom
que sei mui bem que, se m'ela nom val,
que morrerei cedo, nom há i al.
E com tod'esto, si Deus me perdom,
 ainda lh'eu mui melhor querria
 se podesse... mais nom poderia,*

per nulha ren, par Santa Maria,
ca, se podesse, log' eu querria!



A 139



B 260

MANUSCRITOS

A 139, B 260

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Santa Maria] *sancta maria* A, *scā M* B || **2** querria] *qrya* B

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 281-282), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 182)

NOTAS

1 A expresión *per nulha ren* é equivalente ás actuais ‘de ningún modo’ ou ‘por nada do mundo’ (Lopes / Ferreira 2011-).

Par é unha variante da preposición *por* que só aparece rexistrada nas invocacións a Deus, a algún santo ou á Virxe, como é o caso (Ferreiro 1999: 365).

Simplificamos o grupo latinizante *-nct* por ser fonoloxicamente irrelevante.

A abreviatura *M* que se recolle en B desenvólvese como <mar>, de modo que o verso é hipómetro.

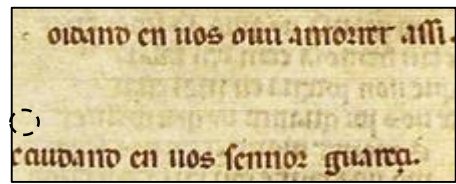
1-2 A *fiinda* rima co refrán (*-ia*) e mantén a súa métrica, pois está composta por versos de nove sílabas fronte aos decasílabos das cobras, combinación permisíbel segundo a lei de Mussafia.

33 (247.19-20)

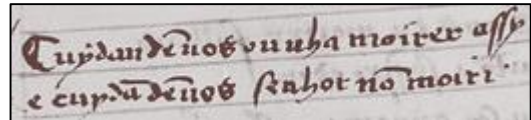
ROI QUEIMADO

*Cuidand'em vosso mui bom parecer
houv'a morrer, assi Deus me perdom,
e polo vosso mui bom parecer
morrera eu; mais acordei-m'entom
que nunca vos veeria des i
se morress'... e por esto nom morri.*

Coidand' en vós ouv' a morrer assi,
e cuidand' en vós, senhor, guareci.



A 141



B 262

MANUSCRITOS

A 141, B 262

VARIANTES MANUSCRITAS

1 coidand' en] oidand en A, Cuydandẽ B; ouv' a morrer] ouuha moirer B // **2** guareci] nõ moiri B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 284-285), Lorenzo Gradín / Marcenaro (2010: 193)

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1. Observamos un <c> como letra de espera.

Sobre a variación da raíz *coid-* ~ *cuid-* véxase cant. 8 NOTA 1.

En xeral, a terminación da P1 dos pretéritos fortes diverxe entre A (-e) e BV (-i). Neste caso a forma *ouve* non aparece desenvolvida en A, mais si se rexistra *ouuh* (*ouvi*) en B, que ademais exige sinalefa (véxase cant. 8 NOTA 2).

Para <moirer> = 'morrer' véxase cant. 21 NOTA 3.

2 Mantemos a lección de A, *guareci* 'salvarse, librarse, vivir, sobrevivir, ficar ben' (Ferreiro 2014-) e consideramos que a de B é un erro do copista que confunde as últimas palabras da *fiinda* coas últimas do refrán.

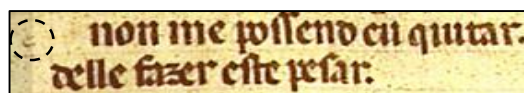
1-2 A *fiinda* rima co refrán: -i.

34 (252.25-26)

VAASCO GIL

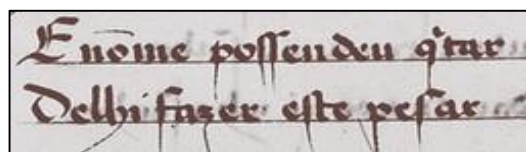
*E nunca m'end'eu partirei,
ca nom quer o meu coração,
nem Deus; e, si Deus me perdom!,
a meu pesar a fazer-lh'hei
a mia senhor mui gram pesar:
ca lhe pesa de a amar.*

E non me poss' end' eu quitar
de lhe fazer este pesar.



A 144

MANUSCRITOS
A 144, B 267



B 267

VARIANTES MANUSCRITAS
1 E non] non A || 2 lhe] lhi B

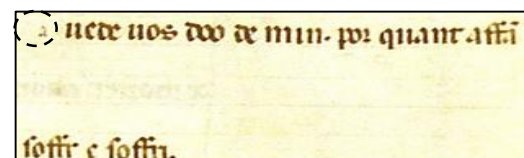
EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 291-292), Piccat (1995: 133-134)

NOTAS
1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera).
2 Para a alternancia *lle* ~ *lhi* véxase cant. 1 NOTA 2.
1-2 A *fiinda* repite a rima do refrán: *-ar*.

35 (255.19-20)

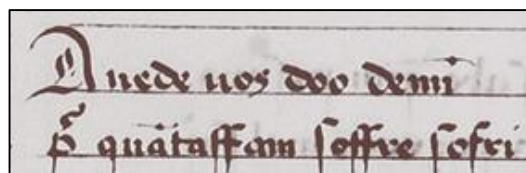
VAASCO GIL

*Ai mia senhor, lume daquestes meus
olhos, que eu vi sempre por meu mal,
nom vos ous'eu por mim falar em al;
mais, mia senhor, rogo-vos eu por Deus
que vos prenda doo de mi
por quant'afã por vós sofrir!*



A 147

Havede vós doo de mí,
por quant'afan sofr' e sofrir.



B 270

MANUSCRITOS
A 147, B 270

VARIANTES MANUSCRITAS
1 Havede] vede A; mí] min A, mĩ B

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 295-296), Piccat (1995: 159-160)

VARIANTES EDITORIAIS
1 mí] min *Piccat*

NOTAS
1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso observamos un <a> como letra de espera.

Ambos os manuscritos rexistran a forma *min*, que é a que transcribe Piccat, mais en consonancia coa rima do refrán decidimos editar *mi*, como Michaëlis. Nesta composición aparecen as dúas formas *min* e *mi*, por iso cremos que a súa presenza neste verso é responsabilidade dos copistas, dada a alternancia habitual que ten lugar entre estas variantes nas cantigas (véxase cant. 11 NOTA 1-3). Alén disto, a variación semántica e gramatical entre o refrán e a *fiinda* é mínima, o que fai que aínda resulte máis estraño ese *min* en posición de rima, e parécenos máis acertado manter a mesma palabra: *mi*.

1-2 A *fiinda*, cuxa disposición sinala que tiña melodía propia, repite a rima do refrán: *-i*.

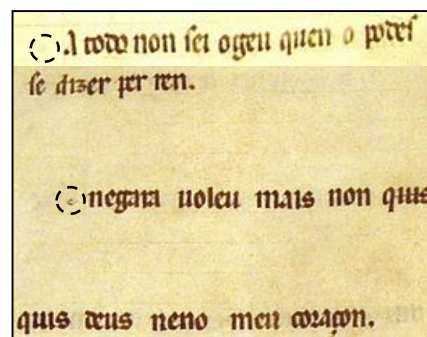
36 (258.25-28)

VAASCO GIL

*Tal bem vos quero que bem sei
per rem que nom posso guarir,
pero nom me poss'en partir,
mais é 'ssi que poder nom hei
que vos nom haja de fazer,
do bem que vos quero, saber,*²⁴

[c]a todo non sei hoj' eu quen
o podesse dizer per ren,

[e] negara-vo-l' eu, mais non
quis Deus nen o meu coraçon.



A 150

MANUSCRITOS

A 150

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 300-301), Piccat (1995: 183-184)

NOTAS

0 Michaëlis (1990, I: 300) indica que “Entre os versos 24 e 25 ha espaço em branco, em que caberia uma estrophe. Julgo que a parte omissa se compunha de duas *fiindas*: a 1ª responderia em *ir* á ultima copla; e a 2ª em *ôr* á penultima”. Achamos que esta afirmación é moi probábel “considerando le misurate variazioni rimiche e strofiche presentate dal canzonere di Don Vasco nel suo insieme” (Piccat 1995: 188).

Nótese que a segmentación dos versos en *A* non se corresponde coa edición: non hai sinal que indique a división entre os vv. 1, 2.

1, 3 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Obsérvense o <c> como letra de espera no v. 1 e o <e> no v. 3.

1-4 O primeiro dístico retoma a rima *b* (*-én*) da cobra I, e o segundo a rima *b* (*-on*) da cobra II.

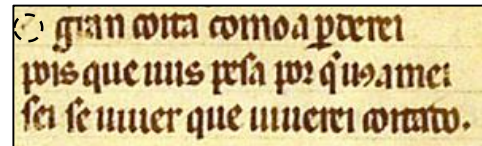
²⁴ Véxase nota 1.

37 (259.29-31)

VAASCO GIL

*E, mia senhor, se Deus fosse pagado
d'eu de gram coita guardado seer,
nom me mostrara vosso parecer,
nem vós, senhor, que eu, mal dia nado,
por meu mal vi e destes olhos meus!
E pois vos vi, nunca despois quis Deus
que perdess'eu gram coita nem coidado!*

[E] gran coita como a perderei?
Pois que vos pesa porque vos amei,
sei, se viver, que viverei coitado.



A 151

MANUSCRITOS

A 151

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] gran] gran A || 2 vos] uus A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 302-303), Piccat (1995: 192-193)

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (podemos observar un <e> como letra de espera).

Acerca da variación das terminacións *-os* ~ *-us* véxase cant. 1 NOTA 3.

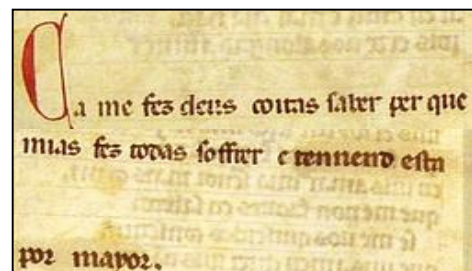
1-3 A *fiinda* presenta unha rima independente nos dous primeiros versos (*-ei*) e no último repite a do verso que a antecede (*-ado*).

38 (263.22-24)

VAASCO GIL

*Esta tenh'eu por la maior
coita do mund', a meu coidar,
e nom pud'i haver maior;
e non'o quer'eu em coidar
esto per nulha rem meter,
mais por verdade o dizer,
como quem end'é sabedor,²⁵*

ca me fez Deus coitas saber,
perque mi-as fez todas sofrer,
e tenh' end' esta por maior.



A 155

²⁵ Modificamos a edición de Lopes / Ferreira (2011-) e mantemos a ligazón interestrófica necesaria entre a cobra e a *fiinda* polo emprego da causal *ca*.

MANUSCRITOS
A 155

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 307-308), Piccat (1995: 223-224)

VARIANTES EDITORIAIS
2 perque] porque *Michaëlis*

NOTAS

0 A disposición dos versos en *A* non concorda coa súa correcta segmentación e non están divididos mediante ningún tipo de sinal tipográfico, como si acontece noutros casos. Ademais a súa colocación indica que tiñan melodía propia, pois resérvase o espazo para a notación musical.

2 Michaëlis corrixe a lección de *A per que* con *porque*, alteración que cremos innecesaria dada a alternancia *por ~ per* na lingua medieval en xeral e na trobadoresca en particular.

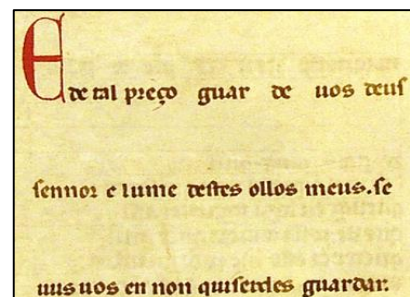
1-3 Coincide a rima entre a *fïinda* e os últimos versos: *-er / -er / -or*.

39 (266.29-31)

JOAN SOAREZ COELHO

*E ar quero-vos ora conselhar,
per bõa fé, o melhor que eu sei
- metede mentes no que vos direi:
quem me vos assi vir desamparar
e morrer por vós, pois eu morto for,
tam bem vos dirá por mi "traedor"
come a mim por vós, se vos matar.*

E de tal preço guarde-vos vós Deus,
senhor e lume destes olhos meus,
se vos vós én non quisedes guardar.



A 158

MANUSCRITOS
A 158

VARIANTES MANUSCRITAS
1 guarde-vos vós Deus] guar de vos deuf A || 3 vos] uus A


EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 317-318), Correia (2001: 215)

VARIANTES EDITORIAIS
1 guarde-vos vós] vos guarde-vus Deus *Michaëlis*

NOTAS

0 Os vv. 2 e 3 aparecen separados por un punto.

1 A lección de A presenta unha sílaba menos das esperadas en consonancia co resto da cantiga.

Xunto a esta liña, na marxe dereita, podemos ler unha nota () formada por un símbolo que semella un *v* e a garfía <uos>, sinal de que esa palabra debe aparecer no verso. Non é fácil localizar esa mesma marca *v* dentro do verso, o que indicaría a súa posición, mais Correia (2001: 216) detecta “um desenho a traço muito ténue sobre a haste da letra inicial da palabra “deus”” e afirma que “Embora o sentido deste sinal não seja claro, ele poderá indicar o lugar onde a integração deveria ter sido feita”. Arbor Aldea (2009: 61) corrobora a nosa apreciación e a de Correia, pois esta observa un <uos> que “non se inseriu no verso, que é hipómetro” e engade: “Antes da voz *deus* apréciase a habitual marca de corrección”. Por esta razón rexeitamos a colocación de Michaëlis *vos garde-vus* e editamos *garde-vos vós*, non só por nos parece acertada a explicación de Correia senón tamén porque esa estrutura coincide coa do último verso da *fïinda*: *se vos vós én non quiserdes guardar*. Ao contrario do que acontece maioritariamente nas cantigas de amor, o significado da palabra *preço* neste verso é ‘fama, reputación’ e non ‘valor’.

3 Sobre as terminacións *-os ~ -us* véxase cant. 1 NOTA 3.

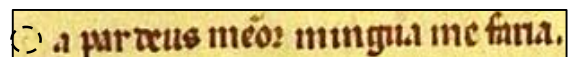
1-3 A rima do terceiro verso retoma a do último da cantiga (*-ar*). Os dous primeiros coinciden na rima cos vv. 5, 6 da estrofa I (*-eus*) e, para alén diso, repiten as dúas palabras en posición de rima na mesma orde: *Deus* e *meus*. O espazo reservado para a música indica que a *fïinda* tiña melodía de seu.

40 (267.22)

JOAN SOAREZ COELHO

*Mas cativ'eu! De melhor que querria,
de poder eu na terra guarecer,
u a cuidass'eu a poder veer
dôs mil dias ãa vez em um dia?
Já eu est'houv'e perdi-o per mi²⁶!
Mas tam mal dia ante nom perdi
os olhos e quant'al no mund'havia!*

Ca, par Deus, mēor mingua me faria!



A 159

MANUSCRITOS

A 159

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 319-320), Correia (2001: 239)

²⁶ Modificamos o *mim* de Lopes / Ferreira (2011-) por *mi*, que é o que corresponde neste caso á formua estrófica *abbacca*.

VARIANTES EDITORIAIS

1 par] por *Michaëlis*

NOTAS

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Recóllese un <c> como letra de espera.

Téndomos en conta a aparición da preposición *por* como *par* noutras composicións da lírica medieval mantemos a lección do manuscrito.

A palabra *mēor* é a forma comparativa do adxectivo *pouco*, ‘menos’, coa manutención da nasalidade derivada da caída de <n> intervocálico: MĪNORE(M)>med. mēor, meor>mod. menor (Ferreiro 1999: 143).

A *fiinda* repite a rima do verso precedente: *-ia*.

41 (269.22-27)

JOAN SOAREZ COELHO

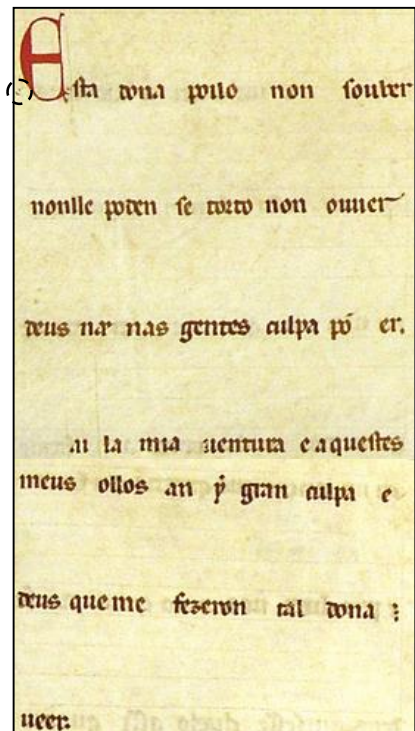
*Pero vos eu seu bem queira dizer
todo, nom sei, pero convosc'em al
nunca falei. Mais fezo-a Deus qual
El melhor soube no mundo fazer.
Ainda vos al direi que lh'avém:
todas as outras donas nom som rem
contra ela, nem ham já de seer.*

E esta dona, poi-lo non souber,
non lhe poden, se torto non houver,
Deus n[e]n ar as gentes culpa p[õ]er;

[m]ai-la mia ventura e aquestes meus
olhos han i gran[de] culpa, e Deus,
que me fezeron tal dona veer.

MANUSCRITOS

A 161



A 161

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E esta] Esta A || 3 n[e]n ar as] nar nas A || 4 [M]ai-la] ai la A || 5 gran[de]] gran A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 323-324), Correia (2001: 267)

VARIANTES EDITORIAIS

5 gran[de]] gran *Correia*

NOTAS

0 A división dos versos da segunda finda non se corresponde coa súa disposición en A nin se percibe entre eles ningún sinal que os separe. Establecemos a disposición correcta seguíndomos os parámetros da métrica e da rima.

1 Este verso carece dunha sílaba para adecuar a súa métrica á da cantiga. Porén, antes da maiúscula inicial podemos apreciar un <e> que indica que o verso debe comezar por esa letra. Editamos o <e> como conxunción copulativa, inicio bastante recorrente nas *fiindas*.

4 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso non hai ningunha marca textual que nos indique cal é a letra omitida; porén, grazas ao contexto e ás palabras que seguen este espazo, resolvemos que a consoante que falta é *m*, que completa a conxunción *mais*.

4-5 A diferenza doutras edicións, consideramos que hai encabalgamento entre as dúas *fiindas*, pois na primeira exímese a *senhor* como culpábel da coita que sente o trovador e a segunda, en que o eu poético prolonga esa idea de responsabilizar algo ou alguén pola súa coita, presenta os verdadeiros culpábeis: súa sorte (*ventura*), seus ollos e Deus, que foron os que fixeron posíbel que vise a *senhor*.

5 O adxectivo *grande* presenta a súa forma apocopada *gran* cando precede un substantivo que comeza por consoante. Mentres, tal e como afirma Ferreiro (2014-), “É extraordinaria a aparición da forma apocopada nun contexto en que é de regra o uso da forma plena”, non son tan inusitados os casos en que acontece o contrario (ex. 55.11, 459.10, 804.14, 1015.7, 1382.3). Dado que a lección de A presenta un verso de nove sílabas, cremos que ten cabida o emprego da forma completa *grande* perante *culpa* e así o editamos. A mesma solución é a que adopta Michaëlis, mais Correia mantén a lección de A e non fai ningunha proposta a pesar de ser consciente da ausencia dunha sílaba.

1-6 Só a rima do terceiro verso de cada *fiinda* encontra correspondencia dentro da cantiga (-er, vv. 4, 7 de cada cobra) e ademais o derradeiro repite a palabra en posición de rima no primeiro verso da composición. As outras dúas rimas son independentes: -ér / -eus.

42 (272.19-20)

JOAN SOAREZ COELHO

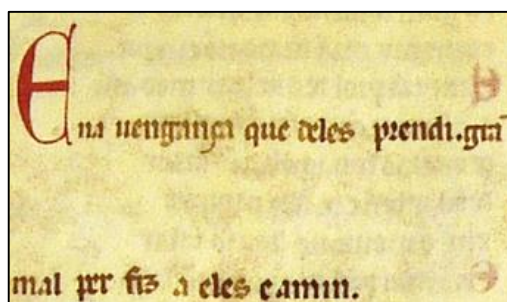
*E na sazom que lhes eu entendi
que eles haviam de a veer
maior sabor, pero me de fazer
mui grave foi, levei-os [eu] dali.*

*E fiz seu mal e do meu coração
por me vengar deles e por al nom.*

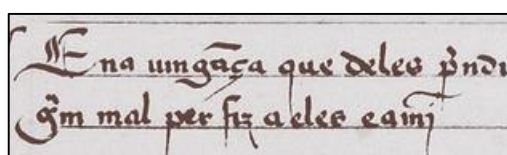
E na vengança que deles prendi,
gran mal per-fiz a eles e a mí.

MANUSCRITOS

A 164, B 317



A 164



B 317

VARIANTES MANUSCRITAS

1 vengança] vingãça B || 2 mí] min A, mĩ B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 328-329), Correia (2001: 307)

VARIANTES EDITORIAIS

2 mí] min *Correia*

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* están separados por un punto en A e a súa disposición vén condicionada polo espazo reservado para a notación musical.

1 Mantemos a forma *vengança* de A, variante arcaica da forma moderna *vinganza* que se atesta en B coa grafía <ç>, que é a que lle corresponde na época medieval.

2 Sobre *per* como partícula perfectiva véxase cant. 20 NOTA 3.

Correia mantén a lección que recollen ambos os manuscritos e edita *min*; porén, en consonancia con outros casos similares (véxanse cants. 11 e 36) tomamos a decisión de modificarmos o texto dos testemuños e transcribimos *mí*, como Michaëlis, evitándonos que a rima deste verso quede como independente dentro da cantiga. Ademais, como xa temos visto, *min* ~ *mi* son variantes frecuentes nos manuscritos (véxase cant. 11 NOTA 1-3).

1-2 En lugar de repetir a rima do refrán, a *fiinda* rima cos vv. 1, 4 da cobra precedente: -i / -i.

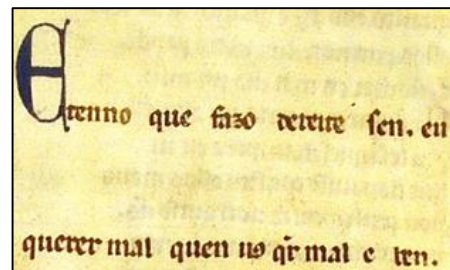
43 (273.22-23)

JOAN SOAREZ COELHO

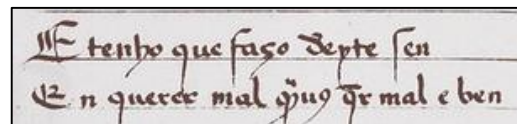
*A mia ventura quer'eu mui gram mal
e quero mal ao meu coração,
e tod'aquesto, senhor, coitas som;
e quero mal Deus porque me nom val.*

*Ca, senhor, moir'e vedes que mi avém:
se vos alguém mal quer, quero-lh'eu mal,
e quero mal quantos vos querem bem.*

E tenho que faço dereit' e sén
en querer mal quen vos quer mal e ben.



A 165



B 317^a

MANUSCRITOS

A 165, B 317^a

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 330-331), Correia (2001: 315)

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* están separados por un punto en A e a súa disposición vén condicionada polo espazo reservado para a notación musical.

1 *Tenho que* é unha fórmula moi común na lírica trobadoresca empregada para introducir unha opinión ou convicción (Correia 2001: 324). *Fazer dereito* é unha expresión verbal que significa 'proceder xustamente' (Ferreiro 2014-).

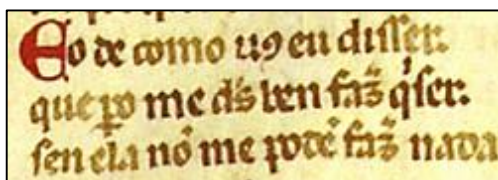
1-2 Os dous versos da *fiinda* repiten a rima *-én* que aparece no primeiro e terceiro versos do refrán.

44 (274.19-21)

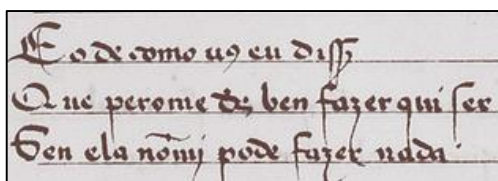
JOAN SOAREZ COELHO

*E nunca vi cousa tam desguisada:
de chamar home ama tal molher,
tam pastor mi é, se lho nom disser
por tod'esto que eu sei que lh'avém:
porque a vej'a todos querer bem,
ou porque do mund'é a mais amada.*

[E] é-o de como vos eu disser:
que, pero me Deus ben fazer quiser,
sen ela non me pod' én fazer nada!



A 166



B 318

MANUSCRITOS

A 166, B 318

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] é-o] Eo AB || **3** me] mj B; pod' én] pode B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 332-333), Correia (2001: 329)

VARIANTES EDITORIAIS

1 [E] é-o de] E o[i]de *Michaëlis* || **3** pod' én] pode *Michaëlis*

NOTAS

1 Cremos que os copistas de A e B suprimiron un <e> no comezo da *fiinda* por coincidir coa letra seguinte e por iso a restituímos como conxunción copulativa *e*. *Michaëlis*, pola súa parte, edita *E o[i]de*, solución con que discordamos por nos parecer máis probábel a omisión dunha das letras iniciais do verso (que acontece en varias ocasións nos manuscritos) que a falta dun *i* tanto en A como en B. Ademais, xa Correia (2001: 342) detecta a consonancia da estrutura *é-o* con outras semellantes no resto da composición: *é-o ela*, v. 9; *ou se o é*, v. 10. *De como* é aquí unha locución conxuntiva de modo que equivale ao adverbio modal *como*.

3 Sobre a alternancia *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

Mentres A mostra un til de nasalidade sobre o *e* de *pode*, en B non hai indicios deste. *Michaëlis* non o debeu percibir porque non o inclúe nas variantes e por tanto a súa edición mantén a forma de B: *pode*. Nós respectamos a lección de A e transcribimos *pod' én* ('pode a respecto diso').

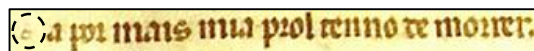
1-3 Os dous primeiros versos da *fiinda* retoman a rima *b* (-er) das estrofas II e III (vv. 2, 3) e o terceiro coincide coa rima *a* (-ada) de todas as cobras (vv. 1, 6).

45 (275b.9)

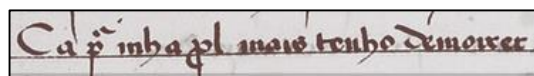
JOAN SOAREZ COELHO

*Ca dizê-lo cuidei ou a morrer
e, pois la vi, nom lh'ousei rem dizer,*

ca por máis mia prol tenho de morrer!



A 168



B 319^a

MANUSCRITOS

A 168, B 319^a

VARIANTES MANUSCRITAS

1 ca] a A; máis mia prol] mha ꝑ̃l mais B; morrer] moirer B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 335-336), Correia (2001: 365)

NOTAS

0 A cantiga está formada por catro dísticos e unha *fiinda*. En *A* esta aparece perfectamente individualizada, xa que o tamaño da maiúscula inicial indica o comezo dunha composición distinta da que a precede e, como é costume neste cancionero, os primeiros versos están separados polo espazo reservado para a notación musical. En *B* estes versos (divididos en tres dísticos e un terceto) parecen estar ligados á cantiga anterior e van acompañados de números romanos na marxe esquerda (I, II, III, IV) como se se trataren de catro *fiindas*. Michaëlis edita conxuntamente esta composición coa a cantiga que a antecede, por tanto, mantén a lección de *B* e considera que estes versos son *fiindas*, mais muda a súa segmentación: catro dísticos máis un verso. Xustifica a súa proposta aseverando “achar na cantiga No. 134 do **CB** outra construción parecida, e não encontrar nem uma só cantiga que constasse de simples pareados, sem ligação” (Michaëlis 1990, I: 334), ao tempo que recolle as súas dúbidas a respecto da súa decisión: (i) é estraño que o número de *fiindas* exceda o número de estrofas, (ii) a relación racional entre a cantiga e a *fiinda* non é evidente, e a maiúscula que iniciaría as *fiindas* en *A* correspóndese coa feitura daquelas que introducen novas cantigas.

Por outro lado, Correia (2001: 347-351) estuda a relación que Michaëlis observou entre a súa opción e B 134 e conclúe que ese precedente non é seguro e, ademais, engade aos de Michaëlis outros elementos que nos fan dubidar sobre a consideración de todos estes versos como *fiindas*: (i) “as findas múltiples são raras e as que existem ou rimam com os últimos versos da última estrofe, ou cada uma rima com os últimos versos de cada uma das estrofes, pela mesma ordem” e aínda que existan varias *fiindas* estas acostuman ter o mesmo número de versos; (ii) o tema das tres primeiras cobras é distinto ao das presuntas *fiindas* e o primeiro verso destas ten un carácter introdutorio; e (iii) hai unha diferenza notábel entre a presentación das *fiindas* múltiples en *A* e a disposición destes versos. Así as cousas, para Correia a composición numerada como

B 319 recolle en realidade dúas cantigas, tal e como as presenta A, por tanto, nós editamos a *fiinda* de acordo con esta elección por nos parecer a máis acertada.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1 (<c> como letra de espera). Mantemos a lección de A *máis mia prol* fronte á inversión destas palabras en B. *Ter por prol* é unha construción que significa ‘considerar proveitoso’ (Correia 2001: 369).

Para a forma gráfica <moirer> = ‘morrer’ véxase cant. 21 NOTA 3.

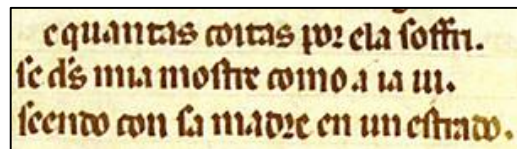
A *fiinda* rima co último verso da derradeira estrofa (-er).

46 (277.22-24)

JOAN SOAREZ COELHO

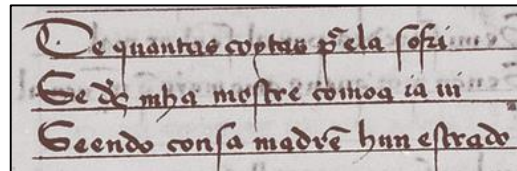
*E em seu bem per mi seer loado
nom há mester de ende mais dizer,
ca Deus la fez[o] qual melhor fazer
soub'eno mund'; e bem maravilhado
será, quem vir a senhor que eu vi,
pelo seu bem; e bem dirá per mi
que bem dev'end'a Deus a dar bom grado*

de quantas coitas por ela sofri,
se Deus mi-a mostre como a ja vi
seendo con sa madre en un estrado!



e quantas coitas por ela sofri.
se ds mia mostre como a ja vi.
seendo con la madre en un estrado.

A 170



De quantas coitas por ela sofri.
Se de mha mostre como a ja vi.
Seendo con sa madre en un estrado.

B 321

MANUSCRITOS

A 170, B 321

VARIANTES MANUSCRITAS

1 De] e A || **3** madre en] madrẽ B

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 338-339), Correia (2001: 383)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera). *Se* ten aquí o valor do adverbio modal ‘así’ por ir incluído nunha fórmula de imprecación (Michaëlis 1920: 81).

3 A lección de A, que é a que nós transcribimos, require sinalefa (*madre en*) e a de B presenta a crase por fonética sintáctica (*madr' en*) (véxase cant. 8 NOTA 2).

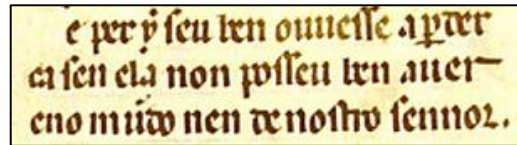
1-3 Os tres versos da *fiinda* manteñen canonicamente a rima dos tres versos precedentes: -i / -i / -ado.

47 (278.19-21)

JOAN SOAREZ COELHO

*E por esto rogo Nostro Senhor
que lhe meta eno seu coraçom
que me faça bem, poilo a ela nom
ouso rogar; e se m'ela fazer
quisesse bem, nom querria seer
rei, nem seu filho, nem emperador,*

se per i seu ben ouvesse a perder;
ca sen ela non poss'eu ben haver
eno mundo nen de Nostro Senhor.



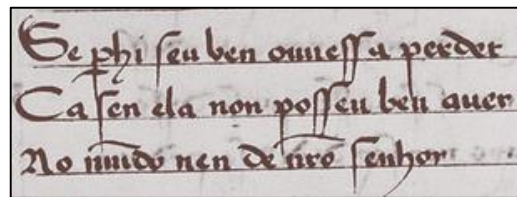
A 171

MANUSCRITOS

A 171, B 322

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Se] e A; ouvesse a] ouuess' a B || 3 eno] no B



B 322

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 340-341), Correia (2001: 399)

VARIANTES EDITORIAIS

1 ouvesse a] ouuess' a Michaëlis, Correia

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera). Seguimos a lección de A, que necesita sinalefa entre a vogal final de *ouvesse* e a preposición *a* que a segue para mantermos a métrica que lle corresponde ao verso (decasílabo) (véxase cant. 8 NOTA 2). Michaëlis e Correia transcriben a lección de B, de maneira que manteñen o cómputo silábico mediante a elisión do *-e* por crase: *ouuess' a*.

3 *Eno*, forma que aparece con frecuencia nos cancioneiros, é un dos resultados da aglutinación da preposición *en* máis o artigo *o* que se corresponde co actual *no*, forma presentada en B que converte o verso en hipómetro.

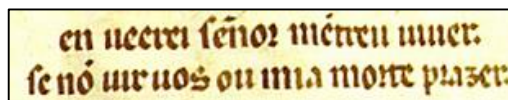
1-3 A *fiinda* retoma a rima dos versos anteriores na mesma orde: *-er / -er / -or*.

48 (279.19-20)

JOAN SOAREZ COELHO

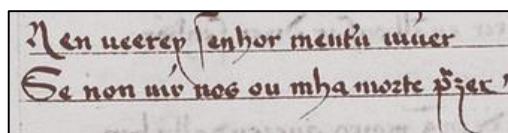
*per bõa fé, se mui gram pesar nom;
ca todo quanto vi me foi pesar
e nom me soube conselho filhar.
E direi-vos, senhor, des qual sazom:
dê'lo dia 'm que vos nom vi,
mia senhor, nunca despois vi,*

nen veerei, senhor, mentr' eu viver,
se non vir vós ou mia morte, prazer.



A 172

MANUSCRITOS
A 172, B 323



B 323

VARIANTES MANUSCRITAS
1 nen] en A

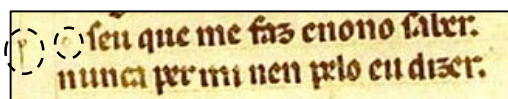
EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 342-343), Correia (2001: 409)

NOTAS
1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera).
1-2 A *fiinda* non rima nin co refrán nin con ningún outro verso da cantiga, introduce unha nova rima na composición: *-er*.

49 (283.19-20)

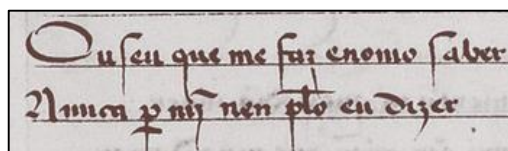
JOAN SOAREZ COELHO

*pos-seu, que me faz; que tam pret'está
de mi mia morte, como veerám
muitos que pois mia coita creerám.
E pero nom me valha quem mi a dá,
se hoj'eu mais de bem querri'haver:
de saber o mal, e de me teer*²⁷



A 176

pos-seu, que me faz, e non o saber
nunca per mí nen pe-lo eu dizer.



B 327

MANUSCRITOS
A 176, B 327

VARIANTES MANUSCRITAS
1 pos-seu] seu A, Ou seu B; e non o] enomo B || 2 mí] mĩ B

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 348-349), Correia (2001: 455)

²⁷ Neste caso vémonos obrigadas a modificarmos a edición de Lopes / Ferreira (2011-) por nos parecer relevante para a transcripción que facemos da *fiinda*: alteramos o inicio do primeiro verso desta derradeira estrofa (orixinal *por seu*) polo feito de os autores seguiren B cando a lección de A, que é o manuscrito a que damos prioridade, é perfectamente correcta e válida, tal e como explicamos na NOTA 1 desta cantiga. Para alén disto, mudamos os parénteses que aparecen na edición orixinal no v. 1 (*por seu*) que me faz) e no verso final do refrán (*de saber o mal (e de me teer)*) por comas para adaptarmos a puntuación da estrofa á nosa edición da *fiinda*.

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso temos dúas letras de espera, un *p* e un *o* (rodeados na imaxe A 176), a primeira delas probabelmente acrescentada polo revisor.

Canto á variante *Ou seu* de *B*, con *O* como maiúscula incial, cremos, ao igual que Correia (2001: 463), que este “terá sido entendido como inicial do verbo “ousar”” e “Quem assim o entendeu, terá posteriormente corrigido para “Ouseu””. A forma *pos-seu* é equivalente a *por seu*, mais como aconteceu noutros casos o contacto das consoantes *rs* deu lugar á asimilación *ss*, rexistrada noutras palabras e construcións fraseolóxicas (Correia 2001: 461).

Por outro lado, recollemos *enomo* como variante de *B* pola presenza do <*m*>, mais, de o segmentarmos como *e nom o*, a lección é equivalente á de *A*.

2 Sobre a variación *mí* ~ *mĩ* véxase cant. 1 NOTA 2.

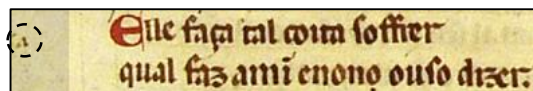
1-2 A *fiinda* retoma a rima do refrán: *-er*.

50 (285.19-20)

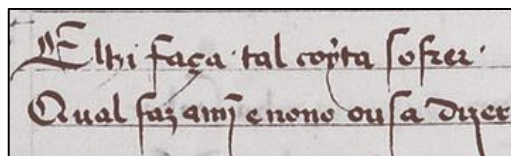
JOAN SOAREZ COELHO

*Nom me sei en doutra guisa salvar:
mais nunca o soub'home nem molher
per mi, nem vós; e Deus, se lhe prouguer,
rog'eu assi quanto posso rogar:
se o dixe, mal me leixe morrer,
se nom, senhor, quem vo-lo foi dizer,*²⁸

e lhe faça atal coita sofrer
qual faz a min e non ouso dizer.



A 178



B 329

MANUSCRITOS

A 178, B 329

VARIANTES MANUSCRITAS

1 *lhe*] *lhi B*; *atal*] *tal AB* || **2** *non ouso*] *nono ouso A*, *nono oufa B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 351-352), Correia (2001: 479)

VARIANTES EDITORIAIS

1 *atal*] *tal Correia* || **2** *ouso*] *ous'* a *Michaëlis*

NOTAS

1 Sobre a variante *lhe* ~ *lhi* véxase cant. 1 NOTA 2. En ambos os manuscritos este primeiro verso da *fiinda* ten nove sílabas, mais en *A* na marxe esquerda da columna podemos ver un *a*

²⁸ Unha vez máis alteramos a edición de Lopes / Ferreira (2011-): mudamos a exclamación que finaliza o refrán por unha vírgula, pois a *fiinda* engade información ao que se di neste.

acompañado dun símbolo de inserción que se repite dentro do verso antes de *tal*, razón pola cal transcribimos *atal*, forma concorrente do indefinido *tal* (cfr. Arbor Aldea 2009: 62). A pesar de Correia (2001: 480) ter percibido isto, ela mantén a lección dos manuscritos e edita *tal*, ficando o verso hipómetro.

2 Calquera das leccións *nono ouso dizer (A)* e *nono ouf' a dizer (B)* é posíbel, mais mantemos a primeira delas por ser *A* o testemuño máis autorizado. A modo de aclaración, o segundo *o* de *nono* foi subpuntuado polo revisor para indicar a súa eliminación.

1-2 *Fiinda* e refrán comparten a mesma rima: *-er / -er*.

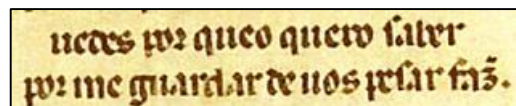
51 (287. 21-22)

JOAN PEREZ D'AVOIN

[...]que me vós nunca quisestes fazer,
em que me vistes, de me mal querer.

*Por Deus e por mesura e por mi,
dizede-m'esto que vos vim rogar!
E tal rogo nom vos dev'a pesar,
e terrei que me fazedes bem i.
Por aquesto que vos rogo, senhor,
dizede-mi-o, ca vos nom jaz i mal,
nem vos rog'eu que me digades al,
e terrei que me fazedes amor,
que me vós nunca quisestes fazer,
em que me vistes, de me mal querer.*²⁹

[E] vedes por que o quero saber:
por me guardar de vos pesar fazer.



A 180

MANUSCRITOS

A 180

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E vedes] vedes A || **2** vos] uos A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 357)

NOTAS

0 A transmisión desta cantiga no manuscrito é defectuosa, pois faltan versos no texto e hai diversas interpretacións sobre a súa estrutura. O que se conserva da composición é unha estrofa

²⁹ Presentamos a edición completa que da cantiga fan Lopes / Ferreira (2011-) por se tratar dunha composición incompleta e breve. Porén, dadas as explicacións que expomos na NOTA 0 repetimos os versos que preceden a cobra principal despois desta (porque cremos que se trata dun refrán) e mudamos o punto con que finalizan a estrofa por unha vírgula. Damos aos versos da *fiinda* a numeración 21-22 dentro do conxunto da cantiga porque contamos os versos de, polo menos, unha estrofa ausente (8), os do refrán (2), os da cobra que se conserva (8) e os do refrán que repetimos (2).

precedida de dous versos e seguida por unha *fiinda*. Nesta edición, tomamos a decisión de considerarmos os versos que preceden a cobra como un refrán por tres razóns: porque a maiúscula que os introduce concorda coa que se rexistra en A noutros casos de refrán, tal e como observa Michaëlis (1990, I: 357); porque resulta estraño, aínda que non é improbable, que os dous últimos versos da cobra que se conserva non rimen entre si e que os da precedente si; e porque estes dous versos encaixan á perfección tanto sintáctica como semanticamente despois da estrofa que recolle A. Alén disto, esta solución fai que a *fiinda* rime co presunto refrán, o que concorda coas regras que sobre as *fiindas* recolle a *Arte de Trovar*.

1 Acerca da ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1. Non hai ningunha letra de espera que nos indique cal é a inicial que falta, porén, o contexto e o sentido fannos pensar que se trata da conxunción copulativa *e*, que permite sumar o texto da *fiinda* a todo o anterior.

2 Neste caso o <uos> de A representa o *vós* tónico e nos cremos que o que require o contexto é o átono.

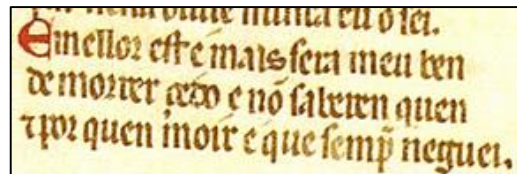
1-2 Segundo as decisións tomadas para esta edición, a *fiinda* rima co refrán: *-er / -er*.

52 (290.22-24)

JOAN PEREZ D'AVOIN

*E o conselho já o eu filhei
que eu i porrei: ca 'ssi me convém
morrer coitado, como morre quem
nom há conselho, com'hoj'eu nom hei.
E esta morte melhor me será
ca de viver na coita que nom há
par, nen'a houve nunca, eu o sei.*

E melhor éste, mais será meu ben
de morrer cedo e non saberen quen
é por quen moir' e que sempre neguei.



A 183

MANUSCRITOS

A 183

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 360-361)

VARIANTES MANUSCRITAS

1 éste] est, e *Michaëlis*

NOTAS

1 *Éste* é a forma latina *ĒST* da P3 do presente de indicativo do verbo *seer* a que os trobadores acrecentaron *e* paragóxico por rematar nunha terminación estraña dentro do sistema lingüístico galego-portugués (cfr. Ferreiro 2008b). Michaëlis (1990) recolle esta forma no seu glosario, mais nesta cantiga edita a forma latina *est* e converte o que nos consideramos *e* paragóxico en

locución conxuntiva copulativa xunto con *mais*. En realidade, a opción de Michaëlis non muda o significado do verso da nosa edición, mais consideramos que a nosa proposta é máis axeitada pola inexistencia da construción copulativa *e mais* na lingua trobadoresca.

A expresión verbal *seer melhor ~ seer milhor* ten o sentido de 'ser moi bo e/ou apropiado, resultar moi satisfactorio' (Ferreiro 2014-).

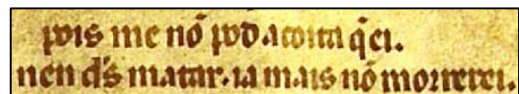
1-3 A *fiinda* non rima cos tres versos que a anteceden: os dous primeiros retoman a rima *b* (-én) das tres cobras (vv. 2, 3) e o derradeiro, a rima *a* (-ei) (vv. 1, 4, 7).

53 (307.19-20)

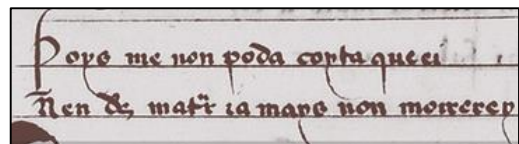
ROI PAEZ DE RIBELA

*Porque cuidava, se visse um pesar
de quantos vej'ora de mia senhor,
que morreria en polo mēor,
dereito faç'em me maravilhar:
pois todo vejo quanto receei,
como nom moiro, pois a morrer hei?*

[E], pois me non pod' a coita que hei,
nen Deus, matar, ja máis non morrerei.



A 196



B 347

MANUSCRITOS

A 196, B 347

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E], pois] pois *A*, poys *B* || **2** morrerei] moirerey *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 381), Barbieri (1980: 59)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1.

Este verso é hipómetro en ambos os manuscritos e mentres en *B* non hai indicios de que falte unha letra ou palabra no comezo do verso, en *A* temos o espazo reservado para a maiúscula inicial, aínda que non hai letra de espera. Engadimos un *E* no principio da *fiinda* como elo de unión sintáctica entre a cantiga e a conclusión que recolle a *fiinda* e resolvemos o problema métrico.

2 Acerca da variación nos manuscritos de <moirer> = 'morrer' véxase cant. 21 NOTA 3.

A locución adverbial temporal *ja máis* ten o significado de 'xamais, nunca' (Ferreiro 2014-).

1-2 A *fiinda* mantén a rima do refrán: -ei / -ei.

54 (312.25-26)

JOAN LOPEZ D'ULHOA

*Pero sei eu dela, de pram,
ca nom m'enviou rem dizer,
mas do hom'hei eu gram sabor,
porque a viu, de o veer.*

*E falarei com el muit'i
em quam muit'há que a nom vi,³⁰*

ca nunca vi, des que a vi,
outro prazer se a non vi.

MANUSCRITOS

A 201, B 352

VARIANTES MANUSCRITAS

1 ca] a A

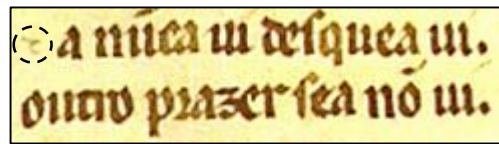
EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 391-392)

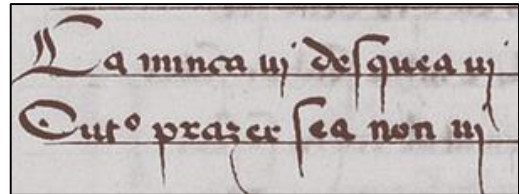
NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso podemos observar no Cancioneiro da Ajuda un <c> como letra de espera.

1-2 Ambos os versos non só retoman a rima do refrán (-i) senón que tamén utilizan a súa última palabra (vi) como palabra-rima da *fiinda*.



A 201



B 352

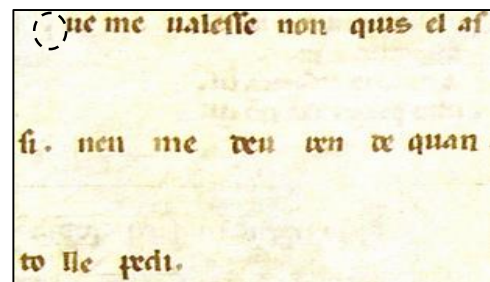
55 (313.19-20)

JOAN LOPEZ D'ULHOA

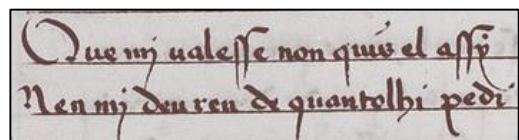
*Por mal de mim hoj'eu o logar vi
per u iria, se ousasse, alá;
pero m'ela nom fez bem, nem fará,
catand'alá, direi-vos que fiz i:*

*chorei tam muito destes olhos meus
que nom vi rem e chamei muito Deus*

que me valess', e non quis El assi
nen me deu ren de quanto lhe pedi.



A 202



B 353

MANUSCRITOS

A 202, B 353

VARIANTES MANUSCRITAS

1 que] ue A; me] mi B || 2 me] mi B; lhe] lhi B

³⁰ Véxase nota 1.

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 393-394)

NOTAS

0 Os versos da *fiinda* están separados mediante puntos en A. Ademais, a súa disposición indica que tiñan melodía propia.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1, mais na imaxe A 202 podemos observar un <q> como letra de espera.

Unha outra segmentación alternativa para este verso podería ser *que me valesse: non quis El assi [...]*, é dicir, é posíbel desenvolvermos a forma completa do verbo, *valesse*, e incluír dous puntos como sinal de introdución do comentario explicativo. Neste caso preferimos empregar a conxunción copulativa *e* que coordina coa copulativa *nen*.

1-2 Para as variantes *me ~ mi* e *lhe ~ lhi* véxase cant. 1 NOTA 2.

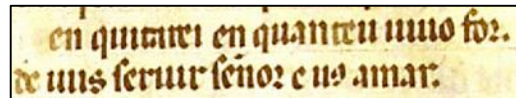
Neste caso a rima da *fiinda* non se corresponde coa do refrán, no seu lugar recolle a rima *a (-i)* da última cobra (vv. 1, 4).

56 (315.19-20)

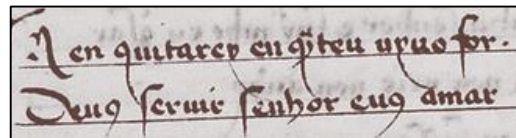
JOAN LOPEZ D'ULHOA

*que hei mui grande desto, mia senhor:
de que me nom queredes agradecer
de vos servir, nem de vos bem querer.
E dizedes, de quanto vos servi,
que fiz mal-sem, que atant'i perdi;
e empero nom me poss'en quitar,*

nen quitarei, en quant' eu vivo for,
de vos servir, senhor, e vos amar.



A 204



B 355

MANUSCRITOS

A 204, B 355

VARIANTES MANUSCRITAS

1 nen] en A || **2** de vos] de uos A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 397-398)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera).

2 Acerca da alternancia da terminación *-os / -us* véxase cant. 1 NOTA 3.

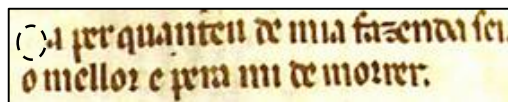
1-2 En lugar de rimar cos últimos versos da cantiga, a *fiinda* toma a rima *a (-or)* de cada cobra (v. 1) no primeiro verso, e a rima *d* (v. 4) no segundo.

57 (316.22-23)

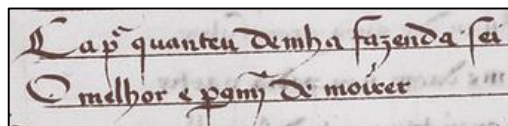
JOAN LOPEZ D'ULHOA

*Ca per al, já eu esto ben'o sei,
(ca mi o faz Deus e mia senhor saber,
que me fazem atal coita sofrer
qual vos eu digo) que nom poderei
aquesta coita, que m'em coita tem,
perder por al, se me cedo nom vem
mia mort'; e por en querria morrer,³¹*

ca, per quant' eu de mia fazenda sei,
o melhor é pera mí de morrer.



A 205



B 356

MANUSCRITOS

A 205, B 356

VARIANTES MANUSCRITAS

1 ca, per] a per A, Ca p^r B || 2 morrer] moirer B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 399-400)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Apreciamos no manuscrito A un <c> como letra de espera.

En B aparece a preposición *por*, que é unha variante de *per*.

Fazenda é un substantivo equivalente a 'situación, asunto, estado, condición, intereses' (Ferreiro 2014-) e aparece con frecuencia en frases similares ao longo do corpus (ex. 491.10 *por quant'eu sa fazenda sei*; 494.23 *per quant'agora sei de sa fazenda*; 597.9 *e, per quanto de sa fazenda sei*; 740.10 *per quant'oj'eu de mia fazenda sei*; 1000.6 *e, pois eu tanto mia fazenda sei*; 1498.5 *e, per quant'eu de sa fazenda sei*).

2 Respecto á forma <moirer> = 'morrer' véxase cant. 21 NOTA 3.

1-2 De igual maneira que acontece nas estrofas da cantiga, na *fiinda* o primeiro verso presenta a palabra-rima *sei* e o último, *morrer* (rimas *a* e *b* de cada estrofa).

58 (318.19-20)


JOAN LOPEZ D'ULHOA

*Nom andaria mais ledos, de pram,
do que eu ando porque cuid'a ir
u ela é, que moiro por servir;
e assi moiro pola veer já,
 como, se dela bem cuidass'haver,
 nom morreria mais pola veer,³²*

³¹ Véxase nota 1.

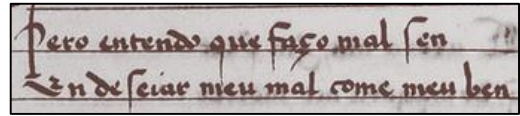
³² Mudamos o punto de Lopes / Ferreira (2011-) por unha vírgula, pois a conxunción concesiva *pero* que inicia a *fiinda* introdúcea como contraposición ao argumento da estrofa anterior e do refrán.

pero entendo que faço mal sén
en desejar meu mal come meu ben.



A 207

MANUSCRITOS
A 207, B 358



B 358

VARIANTES MANUSCRITAS
1 pero] ero A

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 403)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Recóllese no comezo do verso a letra de espera <p>.

2 Para a forma *come* véxase cant. 25 NOTA 2.

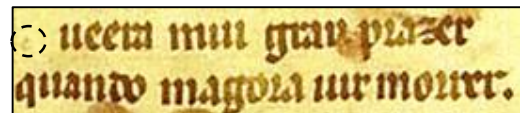
1-2 A *fiinda* non rima co refrán. Neste caso repite a rima *-én* dos vv. 2 e 3 da estrofa I.

59 (319.25-26)

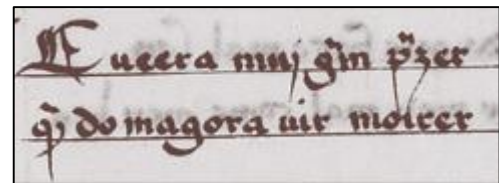
JOAN LOPEZ D'ULHOA

*Quando a filhei por senhor,
nom me mostrava desamor,
e ora muit'há gram sabor
de mia morte cedo saber,
porque fui seu entendedor:
e dereit' é d'assi morrer.*

E veera mui gran prazer
quando m' agora vir morrer.



A 208



B 359

MANUSCRITOS
A 208, B 359

VARIANTES MANUSCRITAS
1 E veerá] ueera A || 2 morrer] moirer B

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 404-405)

NOTAS

1 En relación coa ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (apreciamos un <e> como letra de espera).

2 Acerca da presenza nos manuscritos de <moirer> = ‘morrer’ véxase cant. 21 NOTA 3.

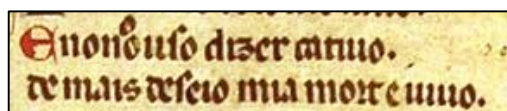
1-2 Os dous versos da *fiinda* coinciden coa rima do refrán (-er), que neste caso está forma por un único verso. Alén disto, esta mesma rima aparece no v. 4 de cada unha das estrofas.

60 (346.19-20)

FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*Bem sei que home sol nom m'entende
qual coita sofr', e como coitado
eu viv'hoje, nem est home nado
que o soubesse, que nom foss'ende
 maravilhado de como vivo
 em tam gram coita com'hoj'eu vivo!*

E non o ousou dizer, cativo:
de máis desejo mia mort' e vivo.



A 210

MANUSCRITOS

A 210

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 411-412)

NOTAS

1 O adxectivo *cativo* ten aquí o sentido de ‘infeliz, coitado/a, desventurado/a’ (Ferreiro 2014-) e é empregado polo trobador para se referir a el mesmo.

2 O que nós editamos como locución adverbial de cantidade, *de máis*, pode ser transcrito, tamén, como adverbio inclusivo, *demais* = ‘ademais’, segundo a interpretación que o lector fixer do texto. Despois de desenvolver a coita de amor como tema central en cada unha das estrofas e de expor no refrán a novidade que supón para calquera persoa a posibilidade de que alguén poida vivir sufrindo tanto, para nós, o que o trobador sente e non ousa dicir e que desexa a súa morte máis do normal e, porén, segue vivo.

1-2 O refrán e a *fiinda* comparten a rima (-ivo / -ivo). Para alén disto, o segundo verso repite a palabra-rima do refrán: *vivo*.

61 (348.19-20)

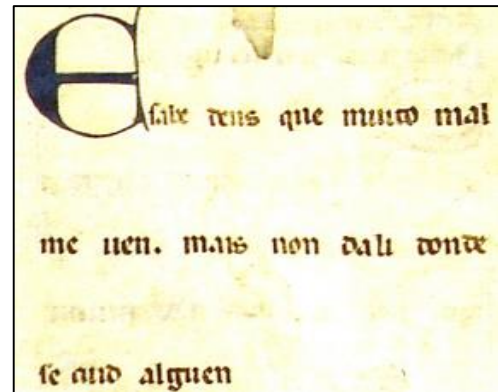
FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*E por esto nom poderám saber
nunca meu mal per mim, mentr'eu poder
– e poderei sempre, se Deus quiser,
mentr'eu fezer as gentes entender
 que desejo bem por que nom dou rem,
 e que me vem o mal que me nom vem!*

E sabe Deus que muito mal me ven,
mais non d' ali donde se cuid' alguén.

MANUSCRITOS
A 212

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 414-415)



A 212

NOTAS

0 A segmentación dos versos en *A* vén indicada por un punto e a súa disposición indica que tiñan melodía propia, pois entre eles resérvase o espazo para a notación musical.

2 A teor dos datos recollidos en *GLOSSA* (Ferreiro 2014-), este é o único caso da lírica trobadoresca galego-portuguesa en que se rexistra a forma *donde* como adverbio de lugar equivalente ao actual *onde*, en liña co que acontece na lingua medieval, en que *donde* aparece moi esporadicamente. Neste caso, a edición *d' onde* non é posíbel porque o sentido que ten este termo no verso é 'no lugar en que' non 'do lugar de que', xa que este segundo significado vén dado pola expresión *d' ali*. Podemos parafrasear este verso como "mais non de onde algún pensa (que me vén)".

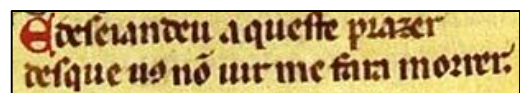
1-2 A rima da *fiinda* é idéntica á do refrán (-én). Para alén disto, o primeiro verso da *fiinda* retoma a última palabra da segunda liña do refrán: *ven*.

62 (351.19-20)

FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*Des que vos eu vi, mia senhor, me deu
gram coita Deus, cada que vos nom vi,
e gram pesar; mas pero que mi assi
de vós avém, ante que vos viss'eu,
sei que nom vira tamanho prazer
como vej'or'a vos veer.*

E, desejand' eu aqeste prazer,
des que vos non vir, me fara morrer.



A 215

MANUSCRITOS
A 215

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 418)

NOTAS

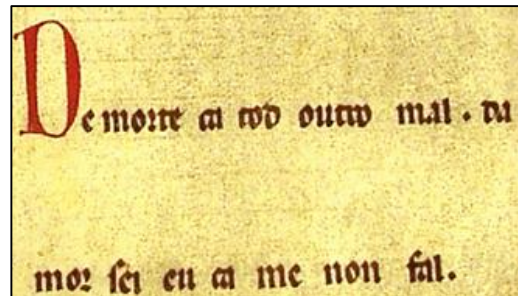
1-2 A rima da *fiinda* coincide coa do refrán: *-er / -er*.

63 (352. 19-20)

FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*de morte; ca, enquant'eu for
vivo, desejarei o seu
bem; e por aquesto sei eu,
se bem nom hei de mia senhor,
nunca me pode tolher al,
mal nem gram coita, senom mal*

de morte, ca tod' outro mal
d' amor sei eu ca me non fal.



A 216

MANUSCRITOS

A 216

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 419)

NOTAS

0 A segmentación dos versos vén indicada por un punto e o espazo entre unha liña e a outra indica que a *fiinda* tiña melodía propia.

1-2 Na *fiinda* retómase a rima *-al / -al* do refrán.

64 (353. 16)

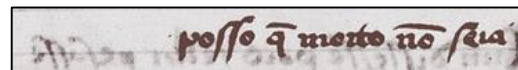
FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*E sofrer-lh'-ei quanta coita me dá,
e quant'afã outro mi haver fezer,
e ela faça i como quiser;
mas, de pram, esto nom sofrerei já:
d'eu estar muito que a nom veja,³³*

[c]a non posso que morto non seja.



A 217



B 384

MANUSCRITOS

A 217, B 384

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Ca non] a nõ A, (*lacuna*) B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 420)

³³ Véxase nota 1.

NOTAS

1 Respecto da ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso non temos letra de espera, mais téndomos en conta contextos similares e as opcións posíbeis neste caso determinamos que a letra que falta se trata dun <c>, o cal completa a conxunción causal *ca*, pois a *fiinda* explica o refrán, que ao mesmo tempo completa o sentido da última cobra: “non podo (pasar moito tempo sen ver a *senhor*) a non ser que estea morto”.

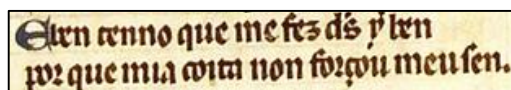
Obsérvese a omisión do inicio do verso en *B*.

Fiinda e refrán teñen a mesma rima (-*eja*) e métrica (nove sílabas), fronte aos decasílabos que conforman as estrofas. A lei de Mussafia, segundo a cal a última sílaba dos versos proparoxítonos tamén conta no cómputo silábico, permite esta combinación.

65 (355.19-20)

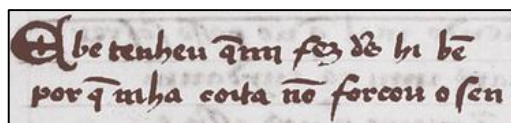
FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*Pero choravam estes olhos meus
com mui gram coita, sempre me calei,
que nunca dix'ũa cousa que sei.
Mais como quer que mi o haja com Deus,
praz-me muito porque nom sabem rem
de que moiro, nem como, nem por quem.*



A 219

E ben tenho que me fez Deus i ben,
porque mia coita non forçou meu sén.



B 386

MANUSCRITOS

A 219, B 386

VARIANTES MANUSCRITAS

1 tenho] tenheu *B*; me] mi *B* || **2** forçou meu] forçou o *B*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 422-423)

VARIANTES EDITORIAIS

2 mia] mi-a *B*

NOTAS

1 As leccións *tenho* (*A*) e *tenh' eu* (*B*) son posíbeis métrica e semanticamente, mais respectamos a solución do testemuño máis autorizado. A respecto das variantes *me* ~ *mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

2 Sobre a variación das grafías <ç> / <c> véxase cant. 2 NOTA 2.

Máis unha vez, a pesar de manteren os parámetros métricos e seren válidas no contexto tanto a lección *forçou meu* como *forçou o*, mantemos a de *A* por ter prioridade sobre *B*.

Por outra parte, Michaëlis edita *mi-a*, é dicir, interpreta *mi* como pronome persoal átono que acompaña o verbo *forçou* e *a* como artigo que introduce *coita*. Esta solución parécenos

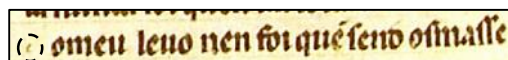
perfectamente correcta, non obstante, preferimos transcribir *mia* como pronome posesivo porque cremos que se adecúa mellor á estrutura do verso, no cal posteriormente se inclúe *meu sén*. O emprego do posesivo en ambos os casos, ademais de establecer un paralelismo sintáctico (*mia coita, meu sén*), proporciona unha maior énfase á *coita* e ao *sén* como propiedades do trobador.

1-2 Os versos da *fiinda* repiten a rima do refrán: *-én / -én*.

66 (358.29)

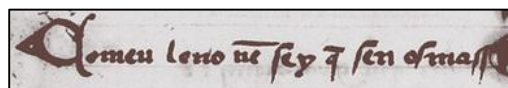
FERNAN GONÇALVEZ DE SEAVRA

*E des i pois, que m'eu assi salvasse
(se Deus me salve!) que nunca o meu
mal mais diria, nem mia coita, eu
a mia senhor, pero que me matasse
o seu amor – que xe me matará,
e[u] o sei, ced', u al nom haverá,
ca nunca foi quem tal coita levasse*



A 221

com' eu levo nen foi quen s' end' osmasse.



B 389

MANUSCRITOS

A 221, B 389

VARIANTES MANUSCRITAS

1 com' eu] omeu A; foi] sey B; quen s' end' osmasse] q̂ sen osmasse B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 425-426)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (neste caso temos un <c> como letra de espera).

Canto ás variantes *foi* e *sey*, conservamos na nosa edición a lección de A e interpretamos a de B como variación estilística do copista deste manuscrito ou dalgún dos anteriores.

En B a abreviatura *q̂* (= *que*) parece estar errada, pois non fai sentido neste contexto.

Ende e *én* son dúas formas dun mesmo adverbio pronominal cuxo significado pode ser 'niso, diso, a respecto diso, del(es), dela(s), iso' (Ferreiro 2014-). Neste caso, B parece recoller a forma *én*, mais estamos ante unha anomalía, pois na lírica trobadoresca é sistemático o uso de *ende* perante vogal.

O verbo *osmar* ten aquí o significado de 'imaxinar' (Ferreiro 2014-): "(que nunca existiu ninguén que sufrise coita tan grande) como a miña nin ninguén que en tal situación se imaxinase".

Nesta cantiga a *fiinda* repite a rima do verso anterior: *-asse*.

67 (361.19-20)

PERO GOMEZ BARROSO

*pesar dizer; e mal dia naci,
porque vos fui dizer tam gram pesar
e porque m'end'eu nom pudi guardar;
ca, por quanto depois por en perdi,
bem entendi, fremosa mia senhor,
ca vos nunca poderia maior*

pesar dizer do que vos dix' enton,
mais, se menti, ja Deus non me perdon.

MANUSCRITOS

A 222, B 392, V 2

VARIANTES MANUSCRITAS

1 pesar] esar A; vos] uus A || 2 mais] maus V; ja Deus] dš BV; me] mj B, mi V

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 429)

NOTAS

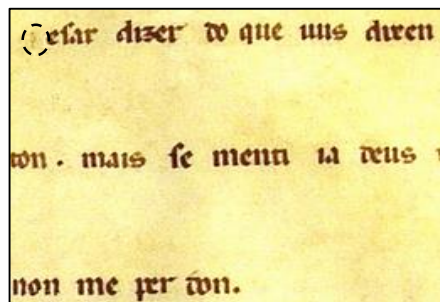
0 Como acontece en varias ocasións, a segmentación dos versos da *fiinda* en A vén marcada por un punto e a súa disposición mostra que tiñan melodía propia.

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial véxase cant. 2 NOTA 1 (aquí observamos perfectamente un <p> como letra de espera) e para a variación da terminación *-os* ~ *-us* cant. 1 NOTA 3.

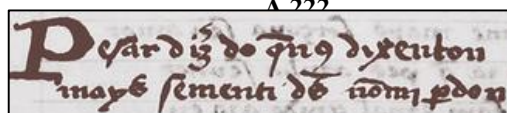
2 Consideramos o *u* de *maus* en V como un erro do copista.

En B e V este verso contén unha sílaba menos pola omisión adverbio de tempo *ja*, probablemente xa ausente no códice de que ambos os manuscritos foron copiados. A respecto das variantes *me* ~ *mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

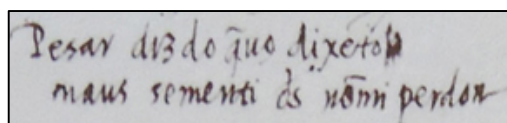
1-2 A *fiinda*, en lugar de rimar co refrán, como acontece de forma esporádica, introduce unha rima independente na composición: *-on*.



A 222



B 392



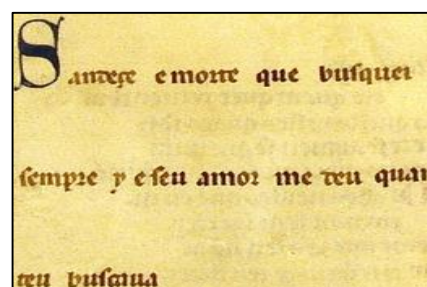
V 2

68 (389.19-20)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

*por de bom prez; e muito se preçava,
e dereit' é de sempr' andar assi;
ca, se lh'algúem na mia coita falava,
sol nom oía, nem tornava i;
pero, por coita grande que sofri,
oimais hei dela quant'haver cuidava:*

sandece e morte que busquei sempre i,
e seu amor me deu quant' eu buscava.



A 232

MANUSCRITOS
A 232, B 422, V 34

VARIANTES MANUSCRITAS

1 sandece e] Sandiçe *B*, Sandice *V*; sempr' i] fempre
y *A* || 2 me] mi *BV*; quant' eu] quãten *B*

EDICIÓN

Michaëlis (1990, I: 452-453), Nobiling (2007: 73),
Domingues (1992: 28)

VARIANTES EDITORIAIS

1 sandece e] Sandec' e *Nobiling, Domingues*; sempre i] sempr' i *Nobiling, Domingues*

NOTAS

0 *A fiinda* en *A*, cuxa presentación dá conta de que tiña a súa propia melodía, está distribuída en tres liñas e non hai ningún sinal que indique o punto de segmentación dos versos. Porén, os parámetros métricos e rimáticos, así como as leccións de *B* e *V*, establecen a súa división tal e como a presentamos na edición.

1 Fronte aos versos decasílabos que compoñen a cantiga, podemos contar neste primeiro verso da *fiinda* até doce sílabas. Non obstante, estas pódense adaptar de forma coherente ao cómputo silábico de dúas maneiras: (i) como fan *Nobiling* e *Domingues*, suprimindo as vogais que poden ser eliminadas por crase (*sandec' e; sempr' i*) ou (ii) establecendo sinalefa entre as palabras que o permiten (*sandece e; sempre i*), que é o que fai *Michaëlis* e o que facemos nós por lle darmos prioridade a *A* sobre *B*. Véxase cant. 8 NOTA 2.

Por outro lado, *B* e *V* recollen *sandice* en lugar de *sandece* como consecuencia da variación lingüística do momento. Ademais, non incluímos como variante o ç de *sandece* en *A* (que tamén se rexistra en *B*) porque se debe á inestabilidade das grafías durante o período de elaboración dos manuscritos, e como indicamos nos criterios de edición, redistribuímos o uso desas grafías conforme os padróns habituais (ç+a, o, u; c+e, i).

2 No tocante á alternancia *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

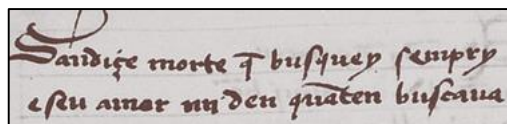
A lección de *B*, *quanten*, ten sentido neste contexto e está dentro dos parámetros métricos do verso. Poderíamos editar *quant' én*, facendo *én* referencia ao amor da *senhor*, se non tivésemos testemuños que propoñen unha opción distinta, como son *A* e *V*, por iso mantemos a lección destes, *quant' eu*, principalmente porque *A* é o manuscrito que facemos prevalecer.

1-2 Conforme a regra, a *fiinda* mantén a rima dos versos que a preceden: *-i / -aba*.

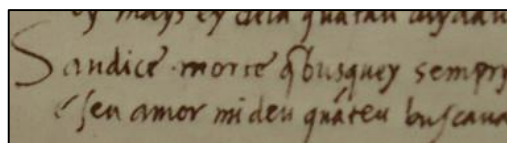
69 (390.22-23)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

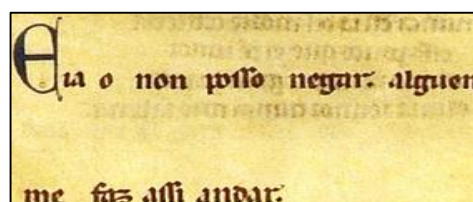
*E já eu nom posso chorar,
ca já chorand'ensandeci,
e faz-mi amor andar assi
como me veedes andar:
catando per cada logar,*



B 422



V 34



A 233

*assi and'eu, assi and'eu,
assi and'eu, assi and'eu,
assi and'eu, assi and'eu.*³⁴

E ja o non posso negar,
alguen me faz assi andar.

MANUSCRITOS
A 233, B 423, V 35

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 454-455), Nobiling (2007: 74-75), Domingues (1992: 29)

NOTAS
1-2 A *fiinda* non comparte a rima co refrán. Neste caso retoma a rima *a* (-ar) da última estrofa (vv. 1, 4, 5).

70 (395.19-20)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

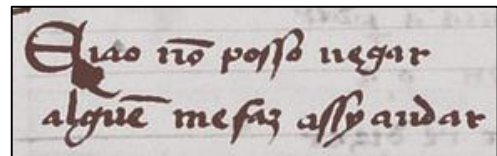
*Nom viv'eu já se per aqesto nom:
ouç'eu as gentes no seu bem falar,
e vem amor logo por me matar,
e nom guaresco, se per esto nom:
falam-me dela, e ar vou-a veer,
[e] já quant'esto me faz já viver.*

[E] viverei mentre poder viver,
ca pois por ela me hei a morrer.

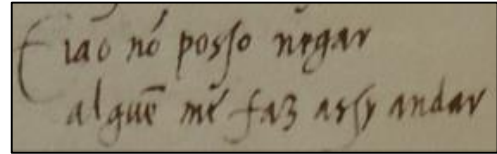
MANUSCRITOS
A 235

VARIANTES MANUSCRITAS
1 [E] viverei] viverei A

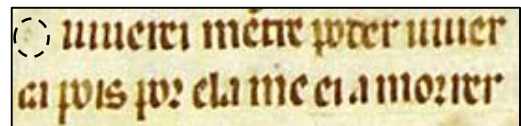
EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 457-458), Nobiling (2007: 76-77), Domingues (1992: 31)



B 423



V 35



A 235

³⁴ A pesar de Michaëlis (1990, I: 454-455), Nobiling (2007: 74-75) e Domingues (1992: 29) editaren o refrán con dous versos, mantemos a edición de Lopes / Ferreira (2011-), xustificada porque “em A ela repete-se cinco veces, e nos apógrafos italianos claramente seis (e em V, mesmo oito, sendo que a última linha está cortada)”. Como o que nos interesa aquí é a *fiinda*, e o número de versos do refrán, en principio, non nos inflúe, decidimos non alterar tal solución. Non obstante, a numeración dos versos si se corresponde coa das edicións arriba citadas para facilitarmos a consulta de ditos volumes.

VARIANTES EDITORIAIS

2 me hei a] me ey [eu] a *Nobiling*

NOTAS

1 Acerca da ausencia de maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. O manuscrito presenta un <e> como letra de espera.

2 *Haver a + infinitivo* é unha perífrase aspectual de futuridade (Ferreiro 2014-), neste caso, *me hei a morrer* debe ser entendido como “vou morrer”. *Nobiling* introduce o pronome persoal tónico de P1 no medio desta perífrase, o que altera a métrica do verso decasílabo que se converte en hendecasílabo. Posto que non proporciona unha xustificación para tal proposta, desbotamos esta opción como válida e mantemos a lección de *A*.

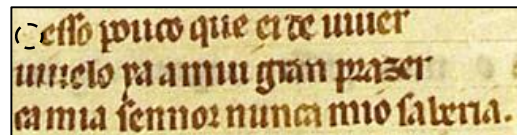
1-2 *A fiinda* conserva a rima do refrán (-er) e o primeiro verso repite a palabra en posición de rima no final do refrán: *viver*.

71 (396.22-24)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

*Par Deus Senhor, viçoso viveria
e em gram bem e em mui gram sabor!
Veê'las casas u vi mia senhor,
e catar alá... quant'eu cataria!
Mentr'eu daquesto houves's'o poder,
daquelas casas que vejo veer,
nunca en já os olhos partiria!*

[E] esso pouco que hei de viver,
vive-lo-ia a mui gran prazer,
ca mia senhor nunca mi-o saberia.



A 236

MANUSCRITOS

A 236

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] esso] effo *A*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 459-460), *Nobiling* (2007: 78), Domingues (1992: 32)

VARIANTES EDITORIAIS

1 esso] esse *Michaëlis*

NOTAS

0 A edición de Lopes / Ferreira (2011-) e a de *Nobiling* (2007) difiren da de Michaëlis (1990, I) e da de Domingues (1992) a respecto da orde en que presentan as estrofas: mentres os dous últimos manteñen a colocación das cobras segundo a presentan os manuscritos, Lopes / Ferreira

e Nobiling reorganízanas por consideraren que están invertidas. Michaëlis (1990, I: 459) tamén é consciente desa posibilidade e maniféstao ao comentar a rima da *fiinda*. Polo feito de servírmonos da edición de Lopes / Ferreira (2011-) para plasmar as estrofas que preceden as *fiindas* neste documento, e porque cremos na opción de que as estrofas estean invertidas en A, conservamos a súa escolla.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. No lugar en que debería ser incluída a maiúscula apreciamos unha marca que pode parecer un <e> mais non está moi claro. Porén, editamos *E* por ser a opción máis probábel neste contexto.

Michaëlis edita *esse* en lugar de *esso*, que é claramente a forma que se rexistra no cancionero. Ademais, non recolle *esso* como variante, por tanto pode ser que se tratase dunha confusión dado que ambas as palabras se adecúan ao contexto e aparecen en situacións similares. De todos os modos, segundo os datos do *GPMPGP* (Ferreiro 2014-), na lírica medieval galego-portuguesa o adverbio de cantidade *pouco* só aparece en colocacións co pronome demostrativo *esso* e nunca con *esse*.

3 Para mantermos a métrica do verso, é precisa a sinalefa entre o pronome persoal átono de P1 *mi* e o pronome persoal átono CD de P3 *o*.

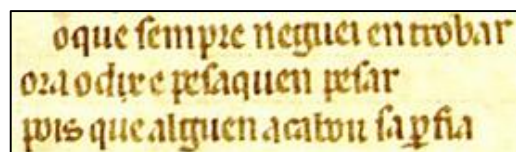
1-3 Por termos en conta a edición de Lopes / Ferreira (2011-) canto á organización estrófica da cantiga, a *fiinda* repite a rima dos tres versos que a preceden. Se, pola contra, respectásemos as edicións de Michaëlis e Nobiling, a *fiinda* non seguiría a regra e a súa rima corresponderíase cos tres últimos versos da estrofa II.

72 (398.22-24)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

*Ai! que de coita levei em Faria!
E vim aqui a Segóbia morrer!
Ca nom vej'i quem soía veer
meu pouc'e pouc'e per esso guaria.
Mais pois que já nom posso guarecer,
a por que moiro vos quero dizer:
de alguém est i filha: de Maria.*

[E] o que sempre neguei en trobar
ora o dix', e pes a quen pesar,
pois que alguen acabou sa perfia.



A 238

MANUSCRITOS

A 238

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] o que] oque A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 462-463), Nobiling (2007: 80), Domingues (1992: 34)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (non hai letra de espera).

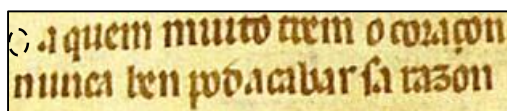
1-3 A rima do derradeiro verso da *fiinda* coincide coa do último da cobra que a antecede (-*ia*), mais os dous primeiros introducen unha rima nova na cantiga: -*ar*.

73 (399.19-20)

JOAN GARCIA DE GUILHADE

*Ca nunca eu falei com mia senhor
senom mui pouc'hoj'; e direi-vos al:
nom sei se me lho dixे bem, se mal.
Mais do que dixе estou a gram pavor:
ca me tremi' assi o coração
que nom sei se lho dixе ou se nom.*

[E] a quen muito trem' o coração
nunca ben pod' acabar sa razón.



A 239

MANUSCRITOS

A 239

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] a] a *A*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 464-465), Nobiling (2007: 81), Domingues (1992: 35)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Podemos observar unha sombra (rodeada na imaxe A 239) no lugar en que acostuman aparecer as letras de espera, mais non é fácil distinguirmos de que letra se trata. Porén, as nosas dúbidas están entre un <c> e un <e>, e dado que o verso é decasílabo editamos *E* como conxunción copulativa.

2 *Acabar sa razón* quere dicir literalmente ‘concluir o seu pensamento’. Neste contexto debemos interpretalo como “(a quen lle latea moi forte o corazón) nunca pode expresar o que realmente quere dicir”.

1-2 A *fiinda* reitera a rima do refrán: -*on* / -*on*.

74 (403.19-20)

JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA

*Ca mi aveo assi outra vez já,
mia senhor fremosa, que me quitei
de vós e sem meu grad'alhur morei;*

*mais este mui gram pesar me será
de me partir de vos per nulha rem
e ir morar albur sem vosso bem!*

E, quando m' eu de vós partir, por én
ou morrerei ou perderei o sén.

MANUSCRITOS

A 242, B 430, V 42

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E, quando] quando A || 2 morrerei] moirerey B; perderei] perdey V

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 473), Fregonese (2007: 131)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso aparece un <e> como letra de espera.

2 A respecto da grafía <moirer> = 'morrer' véxase cant. 21 NOTA 3.

Dado que non fai sentido, a forma *perdey* de V parece ser un erro do copista. Mantemos a lección que nos proporcionan os outros dous manuscritos.

1-2 A rima da *fiinda* é a do refrán: *-én / -én*.

75 (404.19-20)

JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA

*E des que m'eu de vós quitei,
fezo-me semp'r'haver, de pram,
Nostro Senhor mui grand'afã;
e sempre tam coitad'andei
que nunca eu pude veer
de rem, u vos nom vi, prazer!*

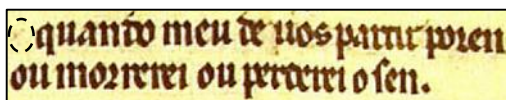
E non poderia prazer,
u eu vos non visse, veer.

MANUSCRITOS

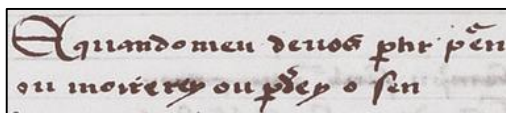
A 243, B 431, V 43

VARIANTES MANUSCRITAS

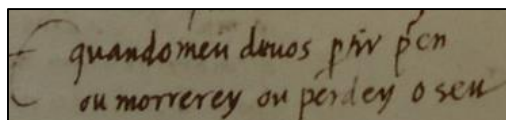
1 E non] non A || 2 vos] uos AB || 1-2 (omisión) V



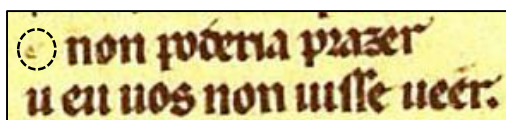
A 242



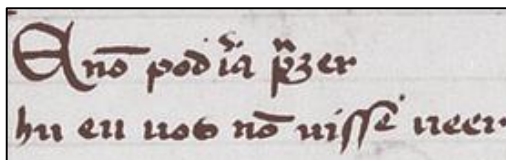
B 430



V 42



A 243



B 431

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 474), Fregonese (2007: 136)

NOTAS

0 A *fiinda* non aparece en *V*. Este manuscrito só recolle a primeira estrofa da cantiga e ademais está colocada como cobra inicial da cantiga que lle segue, da cal se omite a primeira estrofa orixinal.

1 Para a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1. Obsérvese o <e> como letra de espera en *A* (imaxe A 243).

2 A grafía <uos> de *A* e *B* representa o prónimo persoal tónico de cortesía *vós* e neste caso consideramos que o contexto require a forma átona *vos*.

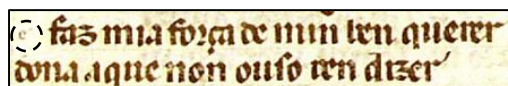
1-2 A *fiinda* e o refrán teñen a mesma rima: *-er / -er*. É interesante a inversión que o trovador fai na *fiinda* das palabras en posición de rima (*veer / prazer > prazer / veer*) que aparecen separadas por un hipérbato mediante a intercalación de *u eu vos non visse*. A organización sintáctica lóxica da *fiinda* sería: “E non poderia veer prazer u eu vos non visse”.

76 (405.19-20)

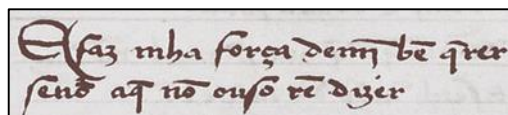
JOAN VAASQUIZ DE TALAVEIRA

*Nostro Senhor, que lhe deu mui bom prez,
melhor de quantas outras donas vi
viver no mund'; e, de pram, est assi:
porque a ela tod'este bem fez,
me faz a mim sem meu grado viver
longe dela e sem seu bem-fazer,³⁵*

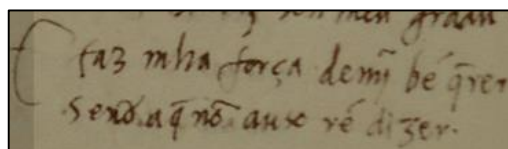
e faz-mi, á forza de min, ben querer
dona a que non ouso ren dizer.



A 244



B 432



V 44

MANUSCRITOS

A 244, B 432, V 44

VARIANTES MANUSCRITAS

1 e faz] faz *A* || **2** dona] feno^r *B*, senó¹ *V*; ouso] auso *V*

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 475-476), Fregonese (2007: 141)

NOTAS

1 No tocante á ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera).

³⁵ Como acontece noutros casos, alteramos a edición de Lopes / Ferreira (2011-): mudamos o punto final da última cobra por unha vírgula, manténdonos así a continuidade argumental entre esta e a *fiinda*.

É necesaria a sinalefa entre o pronome persoal átono de P1 *mi* e a contracción de preposición máis artigo *á* para mantermos o cómputo silábico do verso decasílabo, tal e como xa está indicado en *BV* coa grafía <mh>, en que o <h> representa o <i> átono.

2 As variantes *dona* (*A*) e *senhor* (*B* e *V*) son alternativas redaccionais, termos intercambiábeis en determinados contextos, e este é o caso. Non obstante, mantemos a lección do manuscrito que consideramos máis autorizado, que é *A*.

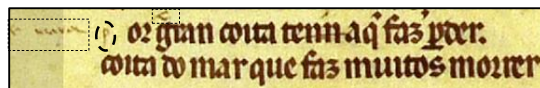
1-2 Na *fiinda* repítese a rima do refrán: *-er / -er*.

77 (410.19-20)

PAAI GOMEZ CHARINHO

*pola maior coita, per boa fé,
de quantas forom, nem som, nem serám.
E estes outros que amor nom ham
dizem que nom, mas eu direi qual é:
coita d'amor me faz escaecer
a mui gram coita d'amor e tẽer*

[p]o[l]a maior coita a que faz perder
coita do mar, que faz muitos morrer.



A 251

MANUSCRITOS

A 251

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [p]o[l]a maior coita] or gran coita (tenn) A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 490-491), Cunha (1999: 126-127), Monteagudo (1984: 341)

VARIANTES EDITORIAIS

1 [p]o[l]a maior coita a] por mayor coita a *Michaëlis*, *Monteagudo*, po(la) mayor coyt'a *Cunha*
|| **2** faz muitos] muitos faz *Monteagudo*

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 **NOTA 1.** O manuscrito recolle un <p> como letra de espera.

A lección deste verso ten a súa complexidade dadas as correccións feitas polo revisor, quen non indicou exactamente o resultado final do verso. Por un lado, na marxe esquerda da folla, xunto a esta liña (sinalado cun rectángulo na imaxe A 251), aparece un símbolo < e con el a frase *a mayor*. Este símbolo repítese no verso sobre o comezo da palabra *gran* (tamén incluído nun rectángulo na imaxe), o cal indica a súa posición. Non obstante, esta última palabra debería estar riscada, pois *a mayor* e *gran* non fan sentido en continuidade e a métrica non permite as dúas opcións. Así, a corrección *a mayor* substitúe o termo *gran*. A pesar de Arbor Aldea (2009:

65) considerar que o verso é hipómetro e indicar que a nota da marxe só recolle *mayor*, estamos convencidos de que hai un <a> xusto ao lado do símbolo que ademais soluciona a hipometría. Por outro lado, o verbo *tenn* ('teño') si aparece riscado, ao contrario do que comentan Michaëlis (1990, I: 490) e Cunha (1999: 127), por tanto fica eliminado do verso. Deste modo teríamos un resultado final como "*por a maior coita a que faz perder*". Dado que na lírica trobadoresca a preposición *por* sempre aparece asimilada co artigo *a* (*pola*) e nunca aparecen como *por a* (a excepción dun caso na cantiga de Joan Soarez Somesso "Ūa donzela quig'eu mui gran ben"), na nosa edición contraemos as formas, solución que ademais concorda co inicio do primeiro verso das estrofas II e III, que están encabalgados co último verso do refrán (*e teer / pola maior coita*), como ocorre neste caso entre refrán e *fiinda*. Porén, a nosa edición trae consigo a necesidade de facer sinalefa entre *coita* e *a* para mantermos o cómputo silábico de dez sílabas. Michaëlis, Monteagudo e mais Cunha entenden que a corrección da marxe esquerda só contén a palabra *mayor* e non comentan a presenza do artigo *a* en ningún momento. Por súa parte, Cunha si que o engade na súa edición, probabelmente por ter percibido a relación sintáctica e semántica entre o refrán e as cobras II e III que acabamos de mencionar. En todo caso, este último sinala a crase en *coit'a* en lugar de acudir á sinalefa, que nos parece máis adecuado pola sonoridade do verso (decasílabo iámbico), xa que coincide con sílaba tónica e a unión *-a + a* ten maior forza sonora que a crase.

2 Monteagudo edita *muitos faz* en lugar de respectar a lección de *A faz muitos*, mais non dá explicación para tal decisión.

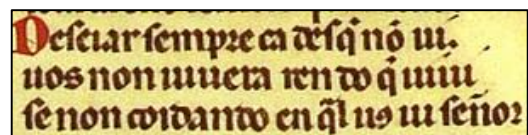
1-2 *A fiinda* comparte rima co refrán: *-er / -er*.

78 (411.29-31)

PAAI GOMEZ CHARINHO

*Ca sem desejos nunca eu vi quem
podess'haver tam verdadeir'amor
como hoj'eu hei, nem fosse sofredor
do que eu sofr'; e esto me mantém:
grandes desejos que hei. E assi
quero viver; e o que for de mi
seja, ca esto tenh'eu por melhor:*

desejar sempre, ca, des que non vi
vós, non vivera ren do que vivi
senon cuidando en qual vos vi, senhor.



A 252

MANUSCRITOS

A 252

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 492-493), Cunha (1999: 127-128), Monteagudo (1984: 343-344)

VARIANTES EDITORIAIS

3 cuidando en] coydand' em *Cunha*

NOTAS

0 A repetición das formas dos verbos *veer* e *vivir* poden dificultar a comprensión da *fiinda*, que podemos parafrasear como “(isto considero eu que é mellor:) anhelar[vos] sempre, porque desde que non vos vin non tería vivido se non for porque pensaba en como vos vin, senhor”.

3 Mentres na nosa edición marcamos a sinalefa entre *coidando* e *en*, Cunha, como fai noutros casos similares (véxase cant. 78), opta pola crase entre estas dúas palabras.

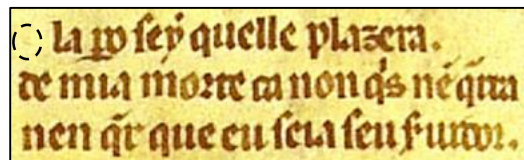
1-3 A *fiinda* repite a rima dos tres versos que a preceden: *-i / -i / -or*.

79 (412.29-31)

PAAI GOMEZ CHARINHO

*Mais eu, que me faço conselhador
doutros, de vera pera mim prender
tal conselho! Mais foram-mi-o tolher
meus pecados, porque vi a melhor
mulher que nunca nasceu nem será.
E moiro por ela! Pero que há?
Moiro mui bem, se end'é sabedor*

[e]la, pero sei que lhe plazera
de mia morte, ca non quis nen guerra
nen quer que eu seja seu servidor.



A 253

MANUSCRITOS

A 253

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [e]la] la A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 494-495), Cunha (1999: 129-130), Monteagudo (1984: 353-354)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Temos un <e> como letra de espera.

Plazera é un exemplo da vacilación esporádica que tiña lugar entre os grupos <pl-> e <pr-> na lingua medieval.

1-3 Conforme a regra, a *fiinda* reitera a rima dos derradeiros versos: *-á / -á / -dor*.

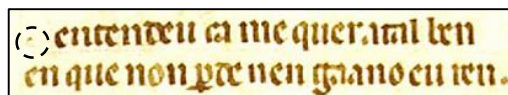
80 (414.19-20)

PAAI GOMEZ CHARINHO

*E por aquesto cuida que seu prez
tod'há perdido - e vedes qual senhor
me faz amar muito Deus e Amor.*

*E o melhor que m'ela nunca fez:
disse-m'hoje ca me queria bem,
pera que nunca me faria bem.*

[E] entend' eu ca me quer atal ben
en que non perde nen gaan' eu ren.



A 255

MANUSCRITOS

A 255, B 842, V 428

EDICIÓN S

Michaëlis (1990, I: 498-499), Cunha (1999: 118-119), Monteagudo (1984: 347-348)

VARIANTES EDITORIAIS

gaan' eu] gaan(h)' eu *Cunha*

NOTAS

0 *A fiinda* está omitida en *B* e *V*.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera).

2 O <o> de *gaano* aparece subpuntuado no manuscrito, por iso o eliminamos e indicamos a cráse entre esta palabra e a seguinte por fonética sintáctica.

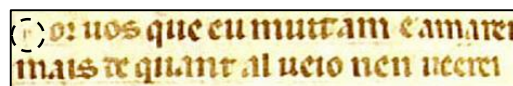
Gaanar é unha das variantes do verbo *gaaanhar* 'gañar, obter, alcanzar' (Ferreiro 2014-). Cunha modifica innecesariamente a grafía e transcribe *gaan(h)'*, forma verbal dunha outra variante deste mesmo verbo, *gaanhar*.

1-2 *A fiinda* rima co refrán (-én) e repite a palabra rima deste no primeiro verso (*ben*).

81 (416.19-20)

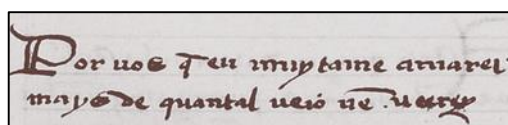
FERNAN VELHO

*E pero vos amo mais doutra rem,
senhor de mim e do meu coração,
pois Deus nom quer que haja se mal nom
de vós, senhor, – assi Deus mi dê bem,
ir-m'hei daqui; pero ùa rem sei
de mi, senhor: ca ensandecerei*



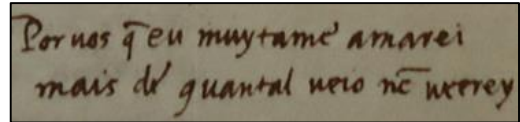
A 257

por vós, que eu muit' am' e amarei
máis de quant' al vejo nen veerei.



B 434

MANUSCRITOS
A 257, B 434, V 46



V 46

VARIANTES MANUSCRITAS
1 por] or A

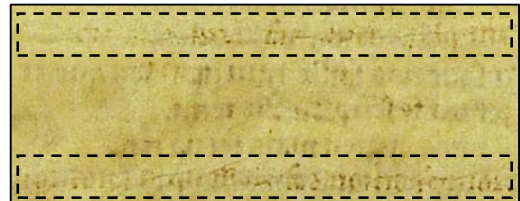
EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 505), Lanciani (1977: 47)

NOTAS
1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<p> como letra de espera).
2 *Quant' al* é unha locución pronominal equivalente a 'todo aquilo que, todo canto' (Ferreiro 2014-). Aquí o trovador explica que sempre amará a *senhor* máis que calquera outra persoa ou cousa que vexa no mundo.
1-2 O refrán e a *fiinda* teñen a mesma rima: *-ei / -ei*.

82 (418.19-20)

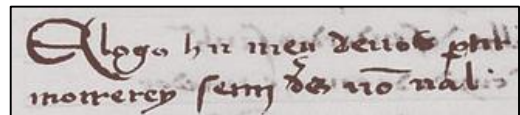
FERNAN VELHO

*E mal dia naci, senhor,
pois que m'eu d'u vós sodes vou,
ca mui bem são sabedor
que morrerei, u nom jaz al:
pois que m'eu d'u vós sodes vou,
senhor que eu vi por meu mal.*



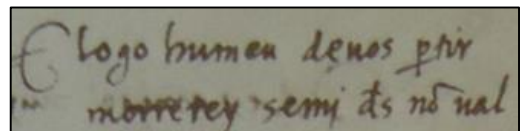
A 259

E logo, u m' eu de vós partir,
morrerei se mi Deus non val.



B 436

MANUSCRITOS
A 259, B 436, V 48



V 48

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 507-508), Lanciani (1977: 62)

NOTAS
0 Obsérvese que A non recolle a *fiinda*. En seu lugar aparecen raspados os versos da *fiinda* correspondente á seguinte cantiga. Estes non se distinguen facilmente, máis coñecéndonos a *fiinda* (véxase cant. 84) as sombras permítennos reconstruír a maior parte das palabras. Porén, B e V si que a reproducen, e deses manuscritos derivamos a nosa edición. Polo tamaño do espazo reservado en A para a corrección posterior supomos que a *fiinda* tiña melodía propia, mais Michaëlis (1990, I: 507) tamén propón a posibilidade de que existise outra cobra que non chegou a nós.

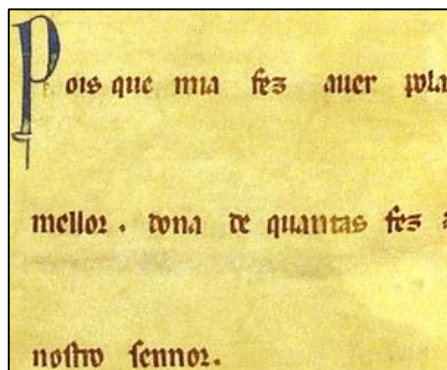
1-2 O derradeiro verso da *fiinda* mantén a rima do último da etrofa precedente (-al) e o primeiro introduce unha rima nova na cantiga (-ir).

83 (419.19-20)

FERNAN VELHO

*E por maior hei eu, per bõa fé,
aquesta coita de quantas fará
Nostro Senhor, e por maior mi a dá
de quantas fez; e pois que assi é,
gradesc'a Deus que mi faz a maior
coita do mundo haver por mia senhor,*

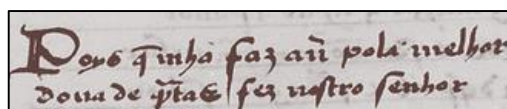
pois que mi-a fez haver pola melhor
dona de quantas fez Nostro Senhor.



A 260

MANUSCRITOS

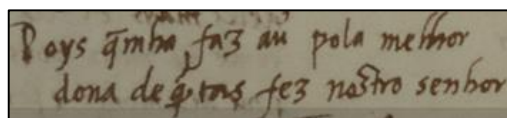
A 260, B 437, V 49



B 437

VARIANTES MANUSCRITAS

1 fez] faz *BV*



V 49

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 509), Lanciani (1977: 70)

VARIANTES EDITORIAIS

1 fez] faz *Lanciani*

NOTAS

1 Mantemos a lección de *A* (*fez*) ao contrario do que fai Lanciani, cuxa edición é realizada sobre *B*, e por tanto conserva a lección deste (que é tamén a de *V*) (*faz*) considerando que o *fez* de *A* é un erro provocado pola atracción do *fez* do verso seguinte. Alén disto, a editora entende que *faz* dá maior énfase á actualidade e continuidade da coita de amor a que Deus somete o poeta e que con *fez* esa coita se sitúa no pasado. Séndomos conscientes de que isto pode ser así, respectamos igualmente a lección de *A* por nos parecer correcta, pois efectivamente *fez* é pasado, mais é que Deus “fixo” no seu momento que o trovador tivese a súa *senhor* como a mellor, aínda que agora tamén a teña. Canto á presenza destas variantes nos manuscritos, esta está xustificada en base aos criterios persoais de interpretación textual por parte dos copistas.

1-2 A rima do refrán repítese na *fiinda*: -or / -or.

84 (420.19-20)

FERNAN VELHO

*se lh'aprouguer, mui cedo; ca nom sei
hoj'outra rem com que eu visse prazer;
pois m'El nom quis nem quer del defender
e de meu mal houve tam gram sabor,
mentr'eu viver, sempr'o eu servirei:
pois hei gram coita, que mi dê maior*

con que moira, ca de pran al non sei
que me possa tolher coita d' amor.

MANUSCRITOS

A 261, B 438, V 50

VARIANTES MANUSCRITAS

1 con] on A || 2 me] mj B, mi V

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 510-511), Lanciani (1977: 76)

VARIANTES EDITORIAIS

2 me] mi *Lanciani*

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<c> como letra de espera). *De pran* é unha locución adverbial de modo que significa 'certamente, con certeza' (Ferreiro 2014-).

2 A respecto da variación *me ~ mi* véxase cant. 1 NOTA 2. Como é costume mantemos a lección de A (*me*) fronte á escolla que Lanciani fai da de B (e V) (*mi*), manuscrito que toma como base para a súa edición.

1-2 A *fiinda* repite a rima dos versos anteriores, que son o último (-ei) da cobra III e o refrán (-or).

A 261

B 438

V 50

85 (421.19-20)

FERNAN VELHO

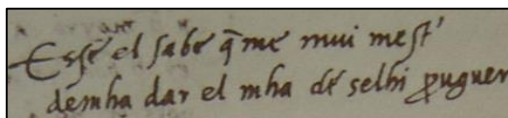
*El que há, de mi a dar, mui gram poder,
mi a dê, pero se maravilham en,
os que nom sabem meu coraçom bem,
por que a peço: ca m'é mui mester
de mi a dar El, que o pode fazer,
per bõa fé, se o fazer quiser.*

E se El sabe que m' é mui mester
de mi-a dar, El mi-a dé se lh' aprouguer.

A 262

B 439

MANUSCRITOS
A 262, B 439, V 51



VARIANTES MANUSCRITAS

V 51

1 E se] se A; mui mester] mester A || 2 se lh' aprouguer] felhi puguier B, selhi puguier V

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 512-513), Lanciani (1977: 83)

VARIANTES EDITORIAIS

1 El] el *Michaëlis*, *Lanciani* || 2 El] el *Michaëlis*, *Lanciani*; lh' aprouguer] lhi prouguer *Lanciani*

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1 (obsérvese a letra de espera <e> na imaxe A 262).

É evidente a falta dunha sílaba neste verso en A. B e V proporcionánnos esa achega: *mui*.

Mentres Michaëlis e Lanciani manteñen a minúscula no pronome persoal tónico de P3 *el*, cuxo referente é Deus, e así o fan sistematicamente nas súas edicións, nós colocamos maiúscula inicial.

2 As formas *prazer* e *aprazer* son equivalentes e ambos aparecen na lírica trobadoresca. Neste caso temos como variantes *prouguer* e *aprouguer* e, como de costume, escollemos a lección de A. Lanciani, que xa dixemos que toma B como testemuño predilecto, mantén a solución dos outros dous textos e xustifica a súa decisión estatisticamente: *aprouguer* rexístrase tres veces no *Glossario do Cancioneiro da Ajuda* e *prouguer*, 6 (Michaëlis 1920: 7, 70). En B e V o resultado *lhi prouguer* debe ser considerado como unha varación estilística dos copistas sen especial relevancia.

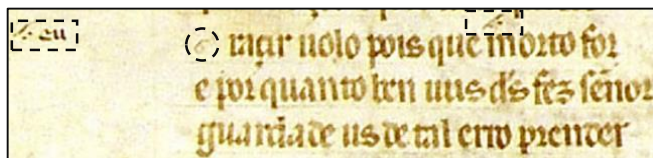
1-2 Neste caso a *fiinda* non recolle a rima dos versos anteriores, senón a rima *c* da cobra precedente (vv. 4, 6): *-ér / -ér*. Tamén reaparece en posición de rima na primeira liña a palabra *mester*, que xa se inclúe no v. 4 da estrofa que a antecede.

86 (422.25-27)

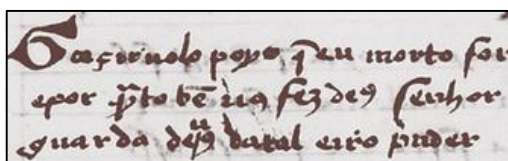
FERNAN VELHO

*Mais por Deus, que vos foi dar o maior
bem que eu doutra dona oí dizer,
que me nom leixedes escaecer
em me lhe nom defenderdes, senhor
– ca bem cuido, de como é traedor,
que me mate ced', e pois nom querer*

gracir-vo-lo, pois que eu morto for;
e por quanto ben vos Deus fez, senhor,
guardade-vos de tal erro prender.



A 263

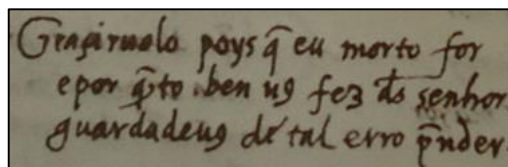


B 440

MANUSCRITOS
A 263, B 440, V 52

VARIANTES MANUSCRITAS

1 gracir] racir A; que eu morto] que morto A || **2** vos] uus A; Deus fez] fez de9 B, fez ãs V || **3** de tal] datal B; erro] eiro B



V 52

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 514-515), Lanciani (1977: 90-91)

VARIANTES EDITORIAIS

2 Deus fez] fez Deus *Lanciani* || **3** de tal] d'atal *Lanciani*

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso temos un <G> como letra de espera. A hipometría que a simple vista se observa no verso foi emendada polo revisor, que incluíu na marxe esquerda do folio (destacado nun rectángulo na imaxe A 263) un símbolo e a palabra *eu*. Ese símbolo repítese dentro do verso sobre o *m* de *moiro*, o que indica a colocación da palabra da marxe no texto (cfr. Arbor Aldea 2009: 67).

2 Para a variación *vos* ~ *uus* véxase cant. 1 NOTA 3.

B e *V* recollen a inversión *fez Deus* da lección de *A Deus fez*, que é a que nós mantemos. Como é costume, *Lanciani*, guiada por *B*, transcribe a inversión dos apógrafos italianos.

3 As variantes *de tal* / *d'atal* non teñen relevancia por se trataren de formas equivalentes que nin sequera alteran a métrica do verso. Porén, *Lanciani* (1977: 97) edita a variante de *B* como *lectio difficilior*.

O que acontece aquí con <eiro> = 'erro' é o mesmo que temos visto noutros casos a respecto de <moirer> = 'morrer' (véxase cant. 21 NOTA 3).

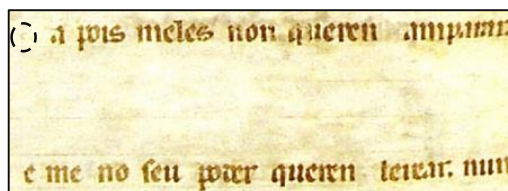
1-3 *A fiinda* rima cos versos precedentes (-or / -or / -er) e ademais contén a palabra-rima *senhor* (v. 2), que aparece no v. 4 de todas as cobras.

87 (423.25-27)

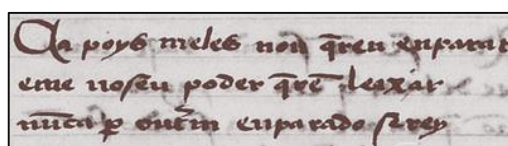
FERNAN VELHO

*Mais esso pouco que eu vivo for,
pois assi é, nom me quero queixar
deles: mais el seja seu traedor
se me nom mata, pois nom poss'achar
que[m] me lh'empare; e se me del queixar,
Deus nom mi valha, que eu mester hei:*

ca, pois m' eles non queren amparar
e me no seu poder queren leixar,
nunca per outre amparado serei.



A 264

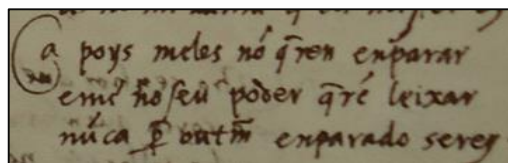


B 441

MANUSCRITOS
A 264, B 441, V 53

VARIANTES MANUSCRITAS

1 ca pois] a pois *A*; amparar] enparar *BV* || **2** me] mi
V || **3** nunca per outre emparado serei] nun (*lacuna*)
A; outre] out'm *BV*



V 53

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 516-517), Lanciani (1977: 98-99)

VARIANTES EDITORIAIS

1 amparar] emparar *Lanciani* || **3** outre] outrem *Lanciani*; amparado] emparado *Lanciani*

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (<c> como letra de espera). *Amparar* e *emparar* son dúas formas dun mesmo verbo equivalente ao actual *amparar*, mais respectamos a lección do manuscrito máis autorizado. *Lanciani*, como é habitual, mantén a lección de *B*.

2 A respecto das variantes *me* ~ *mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

3 En *A* só se conserva a primeira sílaba deste verso. As nove restantes deberían estar no comezo da folla seguinte, mais alguén a arrancou e perdeuse. Non obstante, a pesar de seren *B* e *V* os únicos manuscritos que conteñen o verso completo, cremos que o máis adecuado é editarmos *outre* e *amparado* en lugar de *outren* e *emparado*, que son as solucións que se conservan nos testemuños. A xustificación as nosas escollas é que se trata de variantes sistemáticas entre os tres cancioneiros, é dicir, de acordo co *GLOSSA* (Ferreiro 2014-), *A* sempre presenta as formas *outre* e *amparar* e *B* e *V* as outras, por tanto, permitímonos restituírmos tales resultados na nosa edición. Michaëlis advirte que a forma *outre* tamén soluciona o problema de hipermetría do verso, mais *Lanciani* (1977: 107), que máis unha vez mantén as formas que aparecen en *B* (*outren* e *emparado*), resolve ese problema mediante a sinalefa entre *outren* e *emparado*, noutras palabras, entre o *e* seguido de consoante nasal de *outren* e o de *emparado*, algo imposible, pois a consoante nasal impediría a sinalefa.

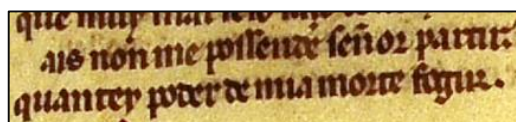
1-3 A *fiinda* retoma a rima dos versos precedentes: *-ar* / *-ar* / *-ei*.

88 (433.19-20)

ANÓNIMO

*Mui gram dereito faç'em me queixar
de vós, senhor, eno meu coração,
que me leixades morrer sem razom
por vós, pero me podedes guarir;
e por aquesto podedes osmar
que mal seso faço de vos servir.*

[M]ais non me poss' ende, senhor, partir
quant' hei poder de mia morte fogir.



A 268

MANUSCRITOS
A 268

VARIANTES MANUSCRITAS
1 [M]ais] ais A

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 529-530)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. O manuscrito non presenta ningunha letra de espera, mais o sentido e o texto indican que a letra que falta debe ser un <M>.

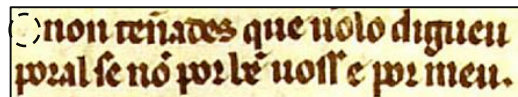
1-2 O trobador compara a imposibilidade de librarse da coita coa inevitabilidade da morte. A *fiinda* mantén a rima *c* da cobra anterior (*-ir*) en lugar de repetir a rima dos últimos versos.

89 (435.19-20)

ANÓNIMO

*E se eu moiro por vós, mui bem sei
que vos acharedes ende pois mal.
E por aquesto, mia senhor, mais val
de me guarirdes de mort', ao meu
cuidar, ca per al nom guarecerei,
pois Deus sobre mi tal poder [vos] deu.³⁶*

[E] non tenhades que volo dig' eu
por al, senon por ben voss' e por meu.



A 270

MANUSCRITOS
A 270

VARIANTES MANUSCRITAS
1 [E] non] non A

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 532-533)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Aquí si que temos un <e> como letra de espera.

1-2 A *fiinda* rima só co verso que a precede: *-eu*.

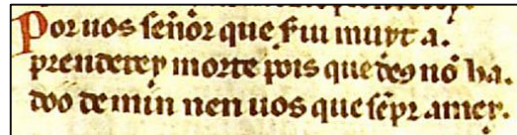
³⁶ A disposición dos versos en Lopes / Ferreira (2011) esta errada e é a seguinte: *de me guarirdes de mort', ao meu cuidar, / ca per al nom guarecerei, / pois Deus sobre mi tal poder [vos] deu*. Adaptamos a súa edición á forma que lle corresponde segundo os parámetros métricos e rimáticos.

90 (436.22-24)

ANÓNIMO

*por vós, mia senhor, que sempr'amarei,
mentr'eu for vivo, mais ca mim nem al:
perdi o sem e sofri muito mal.
E, pois vos praz, hojemais sofrerei
de vos nom dizer rem, pois prol nom mi há
que vo-lo diga; pero bem sei já
que desta coita morte prenderei*

por vós, [mia] senhor, que servi muit' ha,
prenderei morte pois que Deus non ha
doo de min, nen vós, que sempr' amei.



A 271

MANUSCRITOS

A 271

VARIANTES MANUSCRITAS

1 por vós, [mia] senhor] por uos feñor A

EDICIÓN S

Michaëlis (1990, I: 534-535)

NOTAS

0 Michaëlis separa a última estrofa e a *fiinda* por un punto. Nós evitamos calquera tipo de sinal tipográfico e entendemos que se debe facer encabalgamento entre cobra III e *fiinda* (*morte prenderei / por vós*), como ocorre entre I e II, e II e III.

1 En A este verso ten nove sílabas, o que contrasta cos decasílabos que compoñen o resto da cantiga. Cremos que o copista omitiu o posesivo *mia* antes de *senhor*, uso moi frecuente na lírica trobadoresca. Alén disto, hai encabalgamento entre todas as cobras e as estrofas II e III empezan con *por vós, mia senhor*, dato que favorece a restitución de que falamos.

1-3 A rima da *fiinda* coincide coa dos versos que a preceden: *-a / -a / -ei*. Repítese a palabra *ha* en posición de rima no v. 5 da última cobra e nos vv. 1 e 2 da *fiinda*.

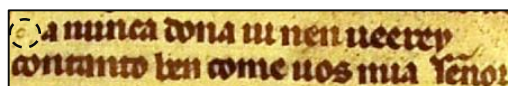
91 (438.19-20)

ANÓNIMO

*Sempre vos eu, senhor, conselharei
que me façades bem por me guarir
de mort'; e vós devedes mi o gracir,
ca mal será se por vós morto for,
pois eu nom quis no mund'al, nem querrei
atam gram bem come vós, mia senhor,*³⁷

³⁷ Véxase nota 1.

[c]a nunca dona vi nen veerei
con tanto ben come vós, mia senhor.



A 273

MANUSCRITOS

A 273

VARIANTES MANUSCRITAS

1 ca nunca] a nunca A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 537-538)

NOTAS

0 Michaëlis considera que o derradeiro verso de cada cobra é parte do refrán. Dado que no manuscrito non hai indicios de que isto sexa así, consideramos que o refrán está formado unicamente por un verso.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 **NOTA 1** (obsérvese a letra de espera <c>).

2 Para a forma *come* véxase cant. 25 **NOTA 2**.

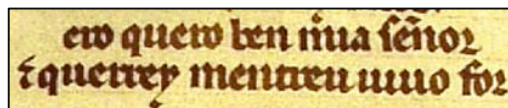
1-2 A *fïinda* rima co último refrán (-ei / -or) e repite a expresión *mia senhor* na mesma posición que parece no refrán.

92 (439.19-20)

ANÓNIMO

*Quando me nembra o prazer,
amigos, que houv'e perdi
per Amor, pois mia senhor vi,
com gram pesar hei a dizer:
 ao demo comend'Amor
 e mim, se d'amar hei sabor!*

[P]ero quero ben mia senhor
e quereei mentr' eu vivo for.



A 274

MANUSCRITOS

A 274

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [P]ero] ero A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 539)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. O manuscrito non recolle letra de espera neste caso.

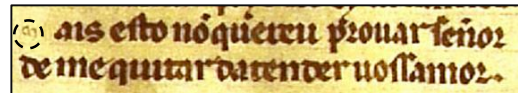
1-2 *Fiinda* e refrán teñen a mesma rima: *-or / -or*.

93 (440.19-20)

ANÓNIMO

*Este consello nom poss'eu filhar,
pero m'assi vejo, per boa fé,
morrer por vós; e pero assi é,
 todos dizem que filh'outra senhor,
e que me punhe [mui] bem de quitar
 de vos amar, pois nom hei voss'amor.*

[M]ais esto non quer' eu provar, senhor,
de me quitar d' atender voss' amor.



A 275

MANUSCRITOS

A 275

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [M]ais] ais A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 540-541)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. No seu lugar temos a letra de espera <m>.

2 *Atender* é o mesmo que ‘esperar, agardar’ (Ferreiro 2014-).

1-2 *A fiinda* non só rima co refrán (*-or*) senón que tamén repite as palabras en posición de rima (*senhor, amor*).

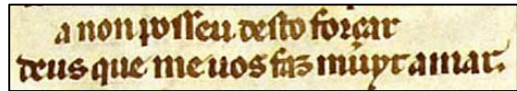
94 (441.19-20)

ANÓNIMO

*Tam muito vos fez Deus de bem
que, se vos prouguer, des aqui
serei voss'hom'e vós de mi
seredes senhor; e por en
 nom quer'outra senhor filhar
 senom vós, se vos nom pesar,³⁸*

³⁸ Véxase nota 1.

[c]a non poss' eu desto forçar
Deus, que me vos faz muit' amar.



a non posseu desto forçar
deus que me uos faz muit' amar.

A 276

MANUSCRITOS
A 276

VARIANTES MANUSCRITAS
1 [C]a non] a non A || **2** vos] uos A

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 542)

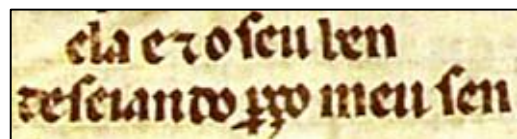
NOTAS
1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Non hai letra de espera no manuscrito.
2 A grafía <uos> de A representa o pronome persoal tónico de cortesía *vós* e nos editamos a súa forma átona.
1-2 A *fiinda* rima co refrán: *-ar / -ar*.

95 (445.19-20)

ANÓNIMO

*O seu fremoso parecer
me faz em tal coita viver
qual nom posso nem sei dizer,
e moiro, querendo-lhe bem.
Esto me faz Amor sofrer
des que me vim de Santarém,³⁹*

[u] ela é, e o seu ben
desejando perço meu sén.



ela e o seu ben
desejando perço meu sén

A 280

MANUSCRITOS
A 280

VARIANTES MANUSCRITAS
1 [u] ela] ela A

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 552-553)

³⁹ Mudamos o punto de Lopes / Ferreira (2011-) por unha vírgula e mantemos a ligazón interestrófica.

VARIANTES EDITORIAIS

1 [u] ela é] E a ela *Michäelis*

NOTAS

0 *Michaëlis* considera que o derradeiro verso de cada cobra é parte do refrán. Dado que no manuscrito non hai indicios de que isto sexa así, consideramos que o refrán está formado unicamente por un verso.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso a tarefa de restaurarmos a sílaba que falta no manuscrito non foi tan sinxela como noutras ocasións. A opción de *Michaëlis* non nos parece correcta porque modifica máis a lección do manuscrito que a nosa: non só procura a sílaba que falta para completar o verso senón que interpreta que <e> e <τ> como conxuncións copulativas e coloca unha delas no inicio do verso. Nós mantemos a estrutura do verso tal e como aparece no manuscrito, asumimos que o refrán e a *fiinda* están sintáctica e semanticamente relacionados e resolvemos que a letra e sílaba omitida debe ser o adverbio relativo de lugar *u*. A nosa escolla adecúase perfectamente ao contexto, pois desde o comezo da cantiga o trobador xa anuncia que se afastou da *senhor* (*Amigos, des que me parti / de mia senhor*), repite constantemente mediante o refrán que ese lugar de que marchou é Santarén e, por tanto, sabemos que a *senhor* vive alí: “(desde que me vin de Santarén), onde está ela”.

1-2 A *fiinda* rima co refrán (e mais co v. 4 de todas as estrofas): *-én*. Alén disto repite as palabras en posición de rima no v. 4 das cobras II (*sen*) e III (*ben*) na orde contraria á que aparecen na composición: *ben / sén*.

96 (692.19-20)

JOAN PEREZ D'AVOIN

*Digam-x'andando quis o que quiser,
ca me sei eu como deles estou:
bem, grad'a Deus, que m'end'assi guardou
que, se s'aquesto per mi nom souber,
nom sabem tanto que possam saber
qual est a dona que me faz morrer.*

E muito saben se nunca saber
o per mí poden nen per-l' eu dizer.

MANUSCRITOS

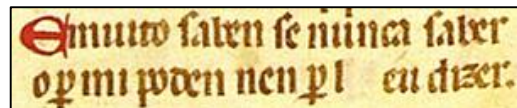
A 184, B 677, V 279

VARIANTES MANUSCRITAS

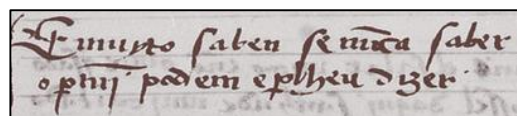
2 mí] mĩ B, mĩ V; nen per-l'eu] e plheu BV

EDICIÓNS

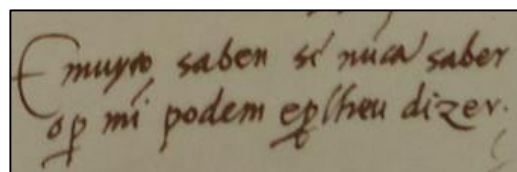
Michaëlis (1990, I: 362)



A 184



B 677



V 279

VARIANTES EDITORIAIS

2 l' eu dizer] l[h]'eu dizer *Michaëlis*

NOTAS

2 Acerca de *mi* ~ *min* véxase cant. 1 NOTA 2.

Michaëlis considera que a lección de A está errada e edita *l[h]'eu* seguindo a lectura dos apógrafos italianos, *lheu*, que nós consideramos variante estilística dos copistas. A lección de A é perfectamente correcta, o que ocorre é que en lugar de reflectir o pronome persoal de P3 con función de CI *lhe* recolle o de CD *lo*, que é o que nós transcribimos. Canto á grafía <r-l>, sen asimilación, xa dixemos que nos textos medievais as formas arcaicas do artigo (*lo*, *la*, *los*, *las*) non sempre aparecen asimiladas despois das palabras rematadas en -s ou -r (véxase cant. 18 NOTA 5). Neste caso a lección de A *per l' eu* é un exemplo de que, independentemente da representación gráfica, a asimilación tiña lugar nestes casos.

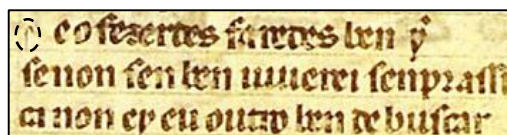
1-2 A *fiinda* rima co refrán (-er) e en ambas as construcións o primeiro verso remata con *saber*.

97 (812.29-31)

PAAI GOMEZ CHARINHO

*E de qual eu, senhor, ouço contar
que o bem éste, faz gram traiçom
o que bem há, se o seu coraçom
em al pom nunca senom em guardar
sempr'aquel bem. Mais eu, que mal sofri
sempre por vós e nom bem, des aqui
terriades por bem de vos nembrar.*

[S]e o fezerdes, faredes ben i,
se non, sen ben viverei sempr' assi,
ca non hei eu outro ben de buscar.



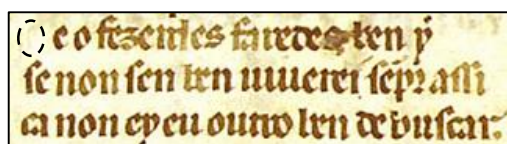
A 248

MANUSCRITOS

A 248, A 253^a, B 816, V 400

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [S]e o] e o AA'



A 253^a

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 485-486), Cunha (1999: 115-116), Monteagudo (1984: 315-316)

NOTAS

0 B e V só recollen as dúas primeiras cobras da cantiga, por tanto, a *fiinda* non aparece neses manuscritos.

1 Sobre a ausencia da maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1. Neste caso temos un <f> como letra de espera.

1-3 A *fiinda* rima cos tres versos precedentes.

98 (887.41-44)

MARTIN MOXA

Porque sol dizer a gente
do que ama lealmente:
"se s'en nom quer enfadar,
na cima gualardom prende",
am'eu e sirvo por ende;
mais, vedes ond'hei pesar:
 contra mia desaventura
 nom val amar nem servir,
 nem val razom nem mesura,
 nem val calar nem pedir.

Mais, pois me Deus deu ventura
d' en tan bon logar servir,
atender quero mesura
ca me non ha de falir.

MANUSCRITOS

A 307, B 895, V 480

VARIANTES MANUSCRITAS

1 Mais, pois me] ays pois me A, E poismj B, E poysmi V
|| **2** d' en] de B; bon] bõo BV || **4** me] mj B, mi V; ha de] deva BV

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 614-615), Stegagno Picchio (1968: 172-173)

NOTAS

1 Respecto da ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<m> como letra de espera). B e V presentan a conxunción copulativa *e* no comezo do verso como alternativa relacional fronte ao *mais* de A, que é o que nós editamos.

2 Mentres que A e V recollen as preposicións *de* e *en*, B só contén *de*. Isto débese ao esquecemento do til de nasalidade por parte do copista. Non obstante, seguimos a lección de A.

4 Sobre as alternativas *me* ~ *mi* véxase cant. 1 NOTA 2.

Máis unha vez, os copistas de B e V introducen unha nova proposta, *dev' a falir*, sendo a construción *dever a* + infinitivo unha perífrase modal obrigatoria (Ferreiro 2014-). De todos os modos, respectamos a lección de A.

1-4 A *fiinda* ten o mesmo número de versos que o refrán e repite a súa rima: *-ura / -ir / -ura / -ir*.

A 307

B 895

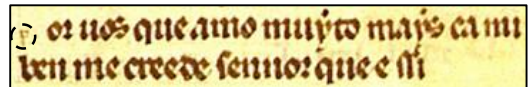
V 480

99 (893.22-23)

VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*por vós, que quero melhor doutra rem,
que me fez Deus, por meu mal, bem querer;
ca em tal coita me vejo viver
que já perdi o dormir e o sem.
E por meu mal vos quero tam gram bem:
ca dê'lo dia, senhor, que vos vi,
per bõa fé, nunca coita perdi*

[p]or vós, que amo muito máis ca mí,
ben me crede, senhor, que é 'ssi.



A 299

MANUSCRITOS

A 299

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [p]or] or A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 598-599)

NOTAS

1 Acerca da ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<p> como letra de espera).

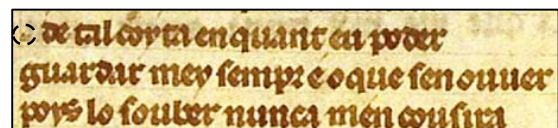
1-2 A *fiinda* rima co refrán: -i / -i.

100 (898.29-31)

MARTIN MOXA

*E meu trobar, aqesto sei eu já
que nom mi há prol, senom por ùa rem:
per queixar hom'a gram coita que há,
já que lezer semelha que lh'en vem;
mais se mia coit'eu mostrar e disser,
pois i pesar a mia senhor fezer,
coit'haverei que par nom haverá.*

[E] de tal coita, enquant' eu poder,
guardar-m'-ei sempre, e o que sên houver,
pois-lo souber, nunca m' én cousirá.



A 306

MANUSCRITOS

A 306

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] de] de A

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 612-613), Stegagno Picchio (1968: 166-167)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera). Editamos *enquanto* ‘mentres’ en lugar de *en quanto* ‘naquilo que’ a pesar de ambas as escollas seren posíbeis neste contexto. Interpretamos que, neste caso, *enquant’ eu poder* é unha construción equivalente a *enquant’ eu vivo for* ou *entanto com’ eu vivo for*, frecuentes na lírica trobadoresca.

3 O verbo *cousir* ten aquí o significado de 'reprender, censurar, criticar' (Ferreiro 2014-).

1-3 As rimas da *fiinda* coinciden coas dos últimos versos da cobra anterior: -ér / -ér / -a.

101 (900.33-36)

ROI FERNANDIZ DE SANTIAGO

*e que nunca possa tolher
estes meus olhos de chorar;
e que sempr'haj'a desejar
vós e o vosso parecer
(que nunca mi há d'escaecer),
e no meu mal sempre cuidar;
bem me posso maravilhar
por mi a morte nom aduzer!*

E nunc’ a Deus queira prazer
que nunca El queira mostrar
a nulh’ home tanto pesar
quant’ el podería sofrer.

MANUSCRITOS

A 308, B 900, B 901, V 485

VARIANTES MANUSCRITAS

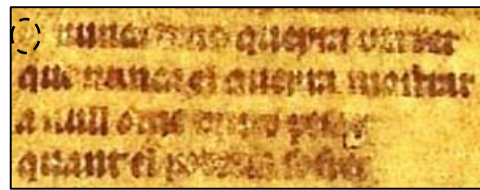
1 [E] nunc’ a] nunca A; queira] queyria B’ || 2 queira] queiria B

EDICIÓNS

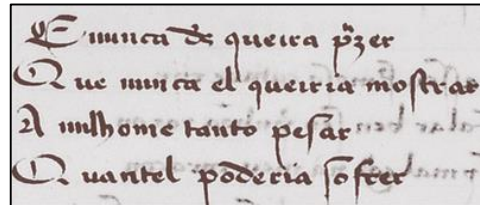
Michaëlis (1990, I: 619-620), Arias Freixedo (2010: s.p.)

VARIANTES EDITORIAIS

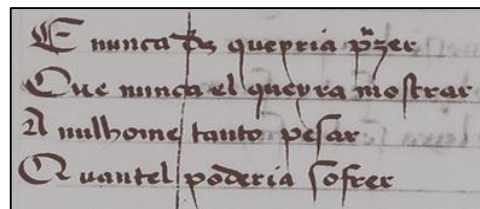
2 El] el Michaëlis



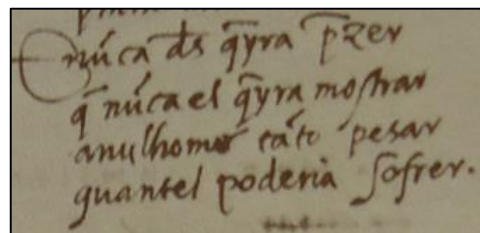
A 308



B 900



B 901



V 485

NOTAS

0 A pesar de a cantiga estar notabelmente deteriorada en *A*, as leccións de *B* e *V* permítennos descifrar o texto de *A*.

A cantiga B 900 encóntrase no verso do folio 193 xunto coa número 901, mais no recto do folio seguinte (194) o copista repite os tres últimos versos e a *fiinda* da cantiga que aquí nos ocupa en lugar de finalizar a composición que lle tocaba, que volve escribir desde o principio a continuación. Por este motivo temos a *fiinda* duplicada neste cancionero.

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (non se ve con claridade a letra de espera).

2 Podemos considerar que a forma de pospretérito *queiria* = ‘querría’ (véxase cant. 21 NOTA 3) de *B* aparece por analoxía con *poderia* (v. 4) e, talvez, mesmo para evitar a repetición de *queira* (v. 1).

2 Xa mencionamos na NOTA 1 da cant. 84 que, ao contrario do que fai Michaëlis, colocamos maiúscula inicial no pronome persoal tónico de P3 cando o referente é Deus. Porén, mentres neste verso é obvio que o pronome fai referencia a Deus, no v. 4 este pode referirse tanto a Deus como a *home* (v. 3). Ambas as interpretacións son correctas, mais nós decántamonos pola segunda opción, pois probabelmente deus, como todopoderoso, pode sufrir máis que calquera ser humano e non fai sentido que o trobador atribúa a un *home* a capacidade de sufrimento da divindade.

1-4 As rimas da *fiinda* coinciden coas dos versos anteriores: *-er / -ar / -ar / -er*.

102 (901.25-28)

ROI FERNANDIZ DE SANTIAGO

*E nom se dev'hom'alegrar
muito de rem que poss'haver;
ca eu, que o quige fazer,
nom hei já de que m'alegrar:
ca o dem'agora d'amor
me fez filhar outra senhor!*

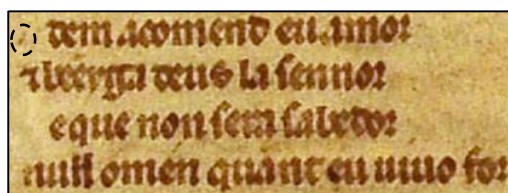
A dem' acomend' eu Amor,
e bẽeiga Deus-la senhor
de que non sera sabedor
nulh' hom' enquant' eu vivo for.

MANUSCRITOS

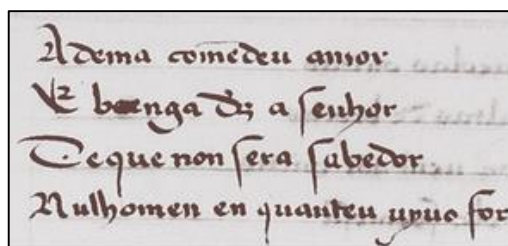
A 309, B 901^a, V 486

VARIANTES MANUSCRITAS

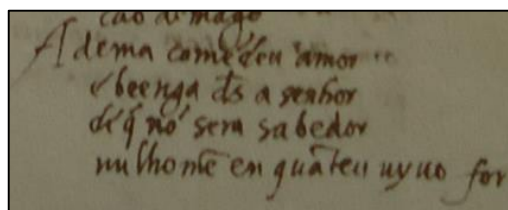
2 bẽeiga Deus-la] beenga d's a *BV* || **4** nulh' hom' en] Nulhomen en *B*, nulhomẽ en *V*



A 309



B 901^a



V 486

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 621-622), Arias Freixedo (2010: s.p.)

VARIANTES EDITORIAIS

1 A dem'] Ao dem' *Michaëlis*, A Dem Arias Freixedo; Amor] amor *Michaëlis* || **2** Deus-la] Deus a *Michaëlis*

NOTAS

0 Para a explicación sobre a numeración B 901^a véxase cant. 102 NOTA 0.

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (non se ve con claridade a letra de espera).

Michaëlis engade á preposición inicial *a* o artigo *o*, que non se recolle en ningún dos testemuños, e que por tanto consideramos unha intervención inxustificada. *Demo* ten neste contexto un referente único e por iso podemos prescindir do artigo, que é ademais a lección que presentan os manuscritos.

Arias Freixedo (2010) edita *Demo* con maiúscula inicial para o diferenciar de *demo* como “cualificativo xocoso de Amor”, que aparece no refrán (*ca o dem'agora d'amor / me fez filhar outra senhor!*). Nós non colocamos maiúscula porque ambos os significados de *demo* son facilmente interpretábeis a través do contexto; porén, si escribimos *Amor* con maiúscula, ao contrario do que fai *Michaëlis*, porque de o deixarmos en minúscula si que podería presentar ambigüidade.

2 Os apógrafos italianos presentan variación estilística neste verso. Por un lado, *bēeiga*, que é a forma que recolle *A*, é a P1 do presente de Subxuntivo do verbo *bēizer* ‘beicer, bendicir’ e *beenga* é unha variante fonética desta (Ferreiro 1999: 350).

Mantemos a lección de *A*, *Deus-la*, que recolle a forma arcaica do artigo por fonética sintáctica e non asimila a consoante precedente. Non obstante, *B* e *V* xa recollen a forma evolucionada do artigo con perda do *-l-*, que é a opción que edita *Michaëlis* (véxase cant. 18 NOTA 5).

4 *A'*, coa sinalefa entre *home* e *en*, demostra que as variantes de *BV* (*homen* e *homẽ*) son produto dunha “lusitanización” de *home*, isto é, a consoante nasal impediría a sinalefa e o verso ficaría cunha sílaba de máis.

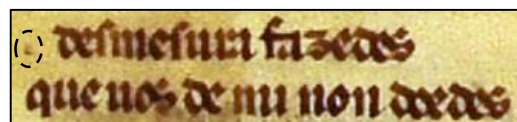
1-4 *A fiinda* repite a rima unísona do refrán nos seus catro versos: *-or*.

103 (994.19-20)

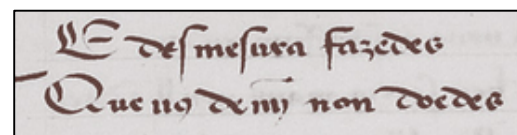
VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*Por vós me veo muito mal
des aquel dia 'm que vos vi
e vos ameí e vos servi,
vivend'em gram coita mortal
por vós; e nom me creedes
mia coita, nem me valedes!*

E desmesura fazedes
que vos de mí non doedes.



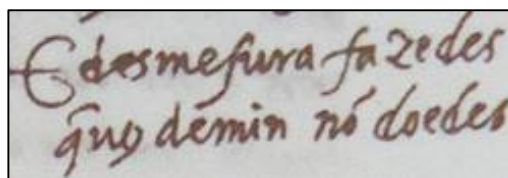
A 300



B 991

MANUSCRITOS
A 300, B 991, V 579

VARIANTES MANUSCRITAS
1 E desmesura] desmesura A || 2 mi] mĵ B, min V



V 579

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 600)

VARIANTES EDITORIAIS
2 vos] vos *Michaëlis*

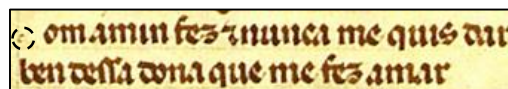
NOTAS
1 Para a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera).
2 A respecto da variante editorial *vos ~ vos* véxase cant. 1 NOTA 3. O que necesitamos neste caso é o pronome átono en función de CD, non o tónico en función de Suxeito: “que non vos doedes de min”.
1-2 *Fiinda* e refrán comparten a rima grave *-edes* e a métrica, pois son os únicos versos heptasílabos da cantiga, fronte aos octosílabos do resto da composición.

104 (995.19-20)

VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*com'a mim fez, mui coitado d'amor
e doutras coitas grandes que eu hei.
E pois eu já tôdalas coitas sei,
d'ũa cousa são bem sabedor:
que nunca Deus gram coita quis dar
senom a quem El fez molher amar*⁴⁰

[c]om' a min fez, e nunca me quis dar
ben dessa dona que me fez amar.



A 298

MANUSCRITOS
A 298, B 992, V 580

EDICIÓNS
Michaëlis (1990, I: 596-597)

NOTAS
0 En *B* e *V* non se recolle a *fiinda*.

⁴⁰ Eliminamos a vírgula que Lopes / Ferreira (2011-) engaden no final do refrán porque trunca a relación sintáctica entre este e a *fiinda*.

1 A respecto da ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<c> como letra de espera).

1-2 A *fiinda* rima co refrán: *-ar / -ar*. Estes versos repiten as palabras-rima do refrán na mesma posición: *dar / amar*.

105 (996.19-20)

VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*Se lh'eu dissess'em qual coita d'amor
por ela viv'e quant'afã eu hei,
meu bem seria; mais nom lho direi
per nulha guisa, ca hei gram pavor
de lhe falar em quanto mal me vem
e quantas coitas, querendo-lhe bem.*

[M]ais de tod' esto non lhe dig' eu ren
nen lho direi, ca lhe pesará én.

A 301

MANUSCRITOS

A 301, B 993, V 581

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 601-602)

NOTAS

0 En B e V non aparece a *fiinda*.

1 Sobre a ausencia de maiúsculas iniciais en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<m> como letra de espera).

1-2 *Fiinda* e refrán comparten a mesma rima: *-én / -én*.

106 (997.19-20)

VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*E, meus amigos, mal dia naci
com tanta coita que sempr'eu levei;
e por que mais no mundo viverei?
Pois mia senhor, que eu por meu mal vi,
nom sab'o mal que m'ela faz haver,
nem a gram coit'em que me faz viver.*

A 293

B 993^a

E, meus amigos, non hei eu poder
d' a mui gran coit', en que vivo, sofrer.

V 582

MANUSCRITOS

A 293, B 993^a, V 582

VARIANTES MANUSCRITAS

1 E, meus] meus A; amigos] amigus V

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 589-590)

NOTAS

1 Canto á ausencia de maiúscula inicial en A véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera) e para a variación das terminacións -os ~ -us, cant. 1 NOTA 3.

En A falta unha sílaba que podemos restituír grazas aos outros dous manuscritos: *eu*.

2 Representamos graficamente o encontro da preposición *de* mais o artigo *a* como <d' a> en lugar de <da>. Neste caso cómpre segmentarmos o artigo pola “crase deste coa preposición *de* por deslocamento de elementos sintácticos, circunstancia que provoca o encontro do determinante do sintagma que constitúe o O.D. coa preposición *de*, á súa vez dependente do verbo principal” (Ferreiro 2014: 84).

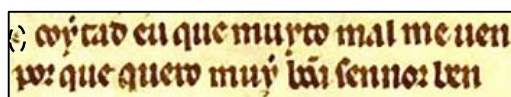
1-2 A *fiinda* retoma a rima do refrán: -*er*.

107 (1000.19-20)

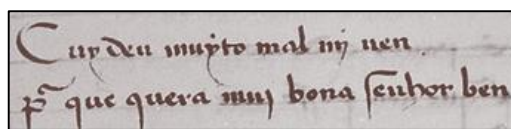
VAASCO RODRIGUEZ DE CALVELO

*polo seu bem, que deseje nom hei
senom gram coita que m'ela deu já.
E se mais vivo, mais mal me fará;
e pois eu tanto mia fazenda sei,
 morrerei eu, meus amigos, por en,
 ca já perdi o dormir e o sem.*

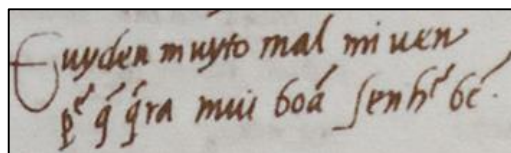
[E] coitad' eu que muito mal me ven
porque quero mui bõa senhor ben.



A 296



B 996



V 585

MANUSCRITOS

A 296, B 996, V 585

VARIANTES MANUSCRITAS

1 [E] coitad' eu que] coytad eu que A, Cuydeu B, Euydeu V; me] mi BV || 2 quero] quera B, q̃ra V; bõa] bona B

EDICIÓNS

Michaëlis (1990, I: 593-594)

NOTAS

1 Sobre a ausencia de maiúscula inicial en *A* véxase cant. 2 NOTA 1 (<e> como letra de espera) e para a alternancia das formas *me* ~ *mi*, cant. 1 NOTA 2.

Os apógrafos italianos presentan variación estilística no comezo do verso, *cuid' eu* en lugar de *e coitad' eu* (*A*), mais esa alteración provoca a perda de tres sílabas que deixan o verso como heptasílabo nunha composición de versos decasílabos.

Obsérvese a maiúscula inicial de *V*: lemos claramente un <E> seguido de <uydeu>, por tanto, supomos que o copista pretendía reproducir a forma <Cuydeu>, como en *B*. Talvez a causa disto teña sido unha confusión entre o que o copista lía no manuscrito orixinal e o que pensaba escribir.

2 Neste verso *B* e *V* tamén recollen outra alternativa relacional, que consiste no acrecentamento do artigo feminino *a* entre o verbo *quero* e *bõa senhor*, eliminando a vogal final da forma verbal por crase: *quer' a boa senhor*. A nosa edición respecta a lección de *A*.

A variante gráfica *bona* é resultado do desenvolvemento do til de nasalidade da forma *bõa* por parte do copista de *B* (cfr. Ferreiro 2008a).

1-2 O refrán e a *fñinda* riman entre si: *-én*.

APÉNDICE B

Cantiga	Meestria	Refrán	vv./refrán	Canónicas	Nº estrofas	vv./estrofa	Fórmula estr.	Nº de fiindas	vv./fiinda
1	x				4	7	abbacca	1	5
2	x			x	4	7	abbaccb	1	3
3	x			x	3	7	ababccb	2	3
4	x				4	8	ababccdd	1	2
5	x				4	7	abbacca	1	3
6	x				4	7	abbccdd	1	3
7	x				4	7	ababcca	1	3
8	x			x	3	7	abbaccb	1	3
9	x				4	7	abbacca	1	3
10	x			x	3	7	abbacca	1	3
11	x				3	7	aaaaaaa	3	3
12	x				4	7	abbacca	1	3
13	x			x	4	7	ababbab	1	2
14	x				4	7	abbcaac	1	3
15	x				4	7	abbacca	1	3
16	x				4	7	abbabcc	4	2
17	x			x	4	7	ababcca	1	3
18	x				4	7	abbacca	2	3
19	x				4	7	ababcca	1	3
20	x				3	7	abbccdd	1	3
21	x				3	7	abbacca	1	3
22	x			x	3	7	abbacca	1	1
23	x				4	7	abbacca	1	3
24	x			x	4	7	abbaccb	1	3
25	x				3	7	abbacca	1	3
26	x			x	3	7	abbacca	2	2

27	x			x	3	7	abbacca	1	2
28	x				4	7	abbacca	1	2
29	x			x	3	7	abbacca	1	2
30	x				4	7	abbaccb	1	3
31		x	1	x	3	4+R (5)	abbaB	1	1
32		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
33		x	2	x	3	4+RR (6)	ababCC	1	2
34		x	2	x	4	4+RR (6)	abbaCC	1	2
35		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
36		x	2		4	4+RR (6)	abbaCC	2	2
37	x				4	7	abbacca	1	3
38	x			x	3	7	ababcca	1	3
39	x				4	7	abbacca	1	3
40	x			x	3	7	abbacca	1	1
41	x				3	7	abbacca	2	3
42		x	2		3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
43		x	3		3	4+RRR (7)	abbaCAC	1	2
44	x				3	6	abbcca	1	3
45	x			x	4	2	aa	1	1
46	x			x	3	7	abbacca	1	3
47	x			x	3	6	abbcca	1	3
48		x	2		3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
49		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
50		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
51		x	2	x	1	8+RR (10)	abbacddcEE	1	2
52	x				3	7	abbacca	1	3
53		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
54		x	2	x	4	4+RR (6)	abcbDD	1	2
55		x	2		3	4+RR (6)	abbaCC	1	2

56	x				3	6	abbccd	1	2
57	x				3	7	abbaccb	1	2
58		x	2		3	4+RR (6)	abbcdD	1	2
59		x	1	x	4	5+R (6)	aaabaB	1	2
60		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
61		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
62		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
63		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
64		x	1	x	3	4+R (5)	abbaC	1	1
65		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
66	x			x	4	7	abbacca	1	1
67		x	2		3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
68	x			x	3	6	ababba	1	2
69		x	3		3	5 + RRR (8)	abbaaCCC	1	2
70		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
71	x			x	3	7	abbacca	1	3
72	x				3	7	abbacca	1	3
73		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
74		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
75		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
76		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
77		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
78	x			x	4	7	abbaccb	1	3
79	x			x	4	7	abbacca	1	3
80		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
81		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
82	x				3	6	abacbc	1	2
83		x	3	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
84		x	1		3	5+R (6)	abbcaC	1	2

85	x				3	6	abbcac	1	2
86	x			x	4	6	abbaab	1	3
87	x			x	4	6	ababbc	1	3
88	x				3	6	abbcac	1	2
89	x				3	6	abbcac	1	2
90	x			x	3	7	abbacca	1	3
91		x	1		3	5+R (6)	abbcaC	1	2
92		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
93		x	2 (inter.)	x	3	4+RR (6)	abbCaC	1	2
94		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
95		x	1	x	3	5+R (6)	aaabaB	1	2
96		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
97	x			x	4	7	abbacca	1	3
98		x	4	x	4	6+RRRR (10)	aabccbDEDE	1	4
99		x	2	x	3	5+RR (7)	abbaaCC	1	2
100	x			x	4	7	ababcca	1	3
101	x			x	4	8	abbaabba	1	4
102		x	2	x	4	4+RR (6)	abbaCC	1	4
103		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
104		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
105		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
106		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2
107		x	2	x	3	4+RR (6)	abbaCC	1	2