

LETICIA EIRÍN GARCÍA

*A TÓPICA DA VISIÓN E O AMOR TROBADORESNO NO
CANCIONEIRO DE DON DENIS.*

*(ESTUDO RETÓRICO-LITERARIO E EDICIÓN CRÍTICA
DE 33 CANTIGAS DE AMOR)*

DEPARTAMENTO DE GALEGO-PORTUGUÉS,
FRANCÉS E LINGÜÍSTICA

TESE DE DOUTORAMENTO
DIRIXIDA POLO PROFESOR DOUTOR
CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

Vº E PRACE, CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO

2012

Si le mérite essentiel des arts consiste dans l'invention, le premier rang parmi nos poètes appartient, sans aucun doute, aux anciens troubadours. Créateurs du parnasse moderne, ce titre seul fonde leur droit à l'attention de tout homme de lettres.

[Henri-Pascal de Rochemont: *Le parnasse occitanien, ou choix de poésies originales des troubadours*, 1819].

ÍNDICE

<i>RESUMO</i>	11
<i>RESUMEN</i>	13
<i>ABSTRACT</i>	15
I. INTRODUCCIÓN	17
1. TEMA DA TESE, XUSTIFICACIÓN E DESENVOLVEMENTO	19
1.1. OBXECTIVOS	21
1.2. ESTRUTURA DA TESE E METODOLOXÍA	22
1.3. PROCESO DA TESE	28
2. DON DENIS: O HOME, O REI, O TROBADOR	31
2.1. O NOME DO TROBADOR	31
2.2. DATOS BIOGRÁFICOS	33
2.3. O REI-TROBADOR E A SÚA CORTE POÉTICA	38
3. ESTUDO DO <i>CORPUS</i> DE REFERENCIA	44
3.1. A TÓPICA DA VISIÓN	45
3.2. O MOTIVO DOS OLLOS	60
3.3. O OBXECTO DA VISIÓN: A <i>LAUDATIO</i> DA DAMA	66
3.4. A CONSECUCENCIA ÚLTIMA DA COITA: A MORTE DE AMOR	69
3.5. A MODO DE CONCLUSIÓN	71
4. CRITERIOS DE EDICIÓN	73
II. TEXTO CRÍTICO E COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO	
CO <i>CORPUS</i> DE REFERENCIA	77
1. <i>Quant' eu, fremosa mia senhor</i> [B 501/V 84]	79
2. <i>Como me Deus aguisou que vivesse</i> [B 503/V 86]	83
3. <i>Nunca Deus fez tal coita qual eu hei</i> [B 504/V 87]	87
4. <i>En gran coita, senhor</i> [B 506/V 89]	91
5. <i>Senhor, pois que m' agora Deus guisou</i> [B 507/V 90]	95
6. <i>Grave vos é de que vos hei amor</i> [B 511/V 94]	99
7. <i>Senhor, des quando vos vi</i> [B 513/V 96]	103
8. <i>Quen vos mui ben visse, senhor</i> [B 521/V 104]	107
9. <i>A mia senhor que eu por mal de mí</i> [B 523/V 106]	111

10. <i>A tal estado mi adusse, senhor</i> [B 525/V 108/T 2]	116
11. <i>Senhor fremosa, non poss' eu osmar</i> [B 528/V 111/T 5]	120
12. <i>Non sei como me salv' a mia senhor</i> [B 529/V 112/T 6]	124
13. <i>Senhor, non vos pes se me guisar Deus</i> [B 521/V 114]	128
14. <i>Que soidade de mia senhor hei</i> [B 526/V 119]	131
15. <i>Ai senhor fremosa, por Deus</i> [B 518b/V 121]	135
16. <i>Mesura seria, senhor</i> [B 521b/V 124]	138
17. <i>Que estranho que m' é, senhor</i> [B 522b/V 125]	142
18. <i>Senhor, cuitad' é o meu coraçõ</i> [B 523b/V 126]	145
19. <i>Preguntar-vos quero por Deus</i> [B 525b/V 128]	148
20. <i>De muitas coitas, senhor, que levei</i> [B 526b/V 129]	151
21. <i>Nostro Senhor, se haverei guisado</i> [B 527b/V 130]	156
22. <i>De mi vós fazerdes, senhor</i> [B 530/V 133]	160
23. <i>Assi me trax coitado</i> [B 531/V 134]	163
24. <i>Senhor, que de grad' hoj' eu querria</i> [B 533/V 136]	168
25. <i>Senhor fremosa, pois no coraçõ</i> [B 535/V 138]	172
26. <i>Ben me podedes vós, senhor</i> [B 537/V 140]	175
27. <i>Amor, en que grave dia vos vi</i> [B 540/V 143]	178
28. <i>Senhor, que ben parecedes</i> [B 542/V 145]	182
29. <i>Punh'eu, senhor, quanto poss' en quitar</i> [B 545/V 148]	186
30. <i>Quand' eu ben meto femença</i> [B 548/V 151]	189
31. <i>Senhor, en tan grave dia</i> [B 550/V 153]	191
32. <i>Senhor, eu vivo coitada</i> [B 552/V 155]	195
33. – <i>En grave dia, senhor, que vos oi</i> [B 572/V 176]	198
III. APÉNDICES	203
APÉNDICE I: TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA, ANÁLISE	
MÉTRICO-ESTILÍSTICA, APARATO CRÍTICO DE VARIANTES, NOTAS	205
1. <i>Quant' eu, fremosa mia senhor</i> [B 501/V 84]	207
2. <i>Como me Deus aguisou que vivesse</i> [B 503/V 86]	211
3. <i>Nunca Deus fez tal coita qual eu hei</i> [B 504/V 87]	215
4. <i>En gran coita, senhor</i> [B 506/V 89]	218
5. <i>Senhor, pois que m' agora Deus guisou</i> [B 507/V 90]	222
6. <i>Grave vos é de que vos hei amor</i> [B 511/V 94]	226

7. <i>Senhor, des quando vos vi</i> [B 513/V 96]	230
8. <i>Quen vos mui ben visse, senhor</i> [B 521/V 104]	234
9. <i>A mia senhor que eu por mal de mí</i> [B 523/V 106]	238
10. <i>A tal estado mi adusse, senhor</i> [B 525/V 108/T 2]	242
11. <i>Senhor fremosa, non poss' eu osmar</i> [B 528/V 111/T 5]	246
12. <i>Non sei como me salv' a mia senhor</i> [B 529/V 112/T 6]	251
13. <i>Senhor, non vos pes se me guisar Deus</i> [B 521/V 114]	256
14. <i>Que soidade de mia senhor hei</i> [B 526/V 119]	260
15. <i>Ai senhor fremosa, por Deus</i> [B 518b/V 121]	262
16. <i>Mesura seria, senhor</i> [B 521b/V 124]	266
17. <i>Que estranho que m' é, senhor</i> [B 522b/V 125]	270
18. <i>Senhor, cuitad' é o meu coraçõ</i> [B 523b/V 126]	273
19. <i>Preguntar-vos quero por Deus</i> [B 525b/V 128]	276
20. <i>De muitas coitas, senhor, que levei</i> [B 526b/V 129]	279
21. <i>Nostro Senhor, se haverei guisado</i> [B 527b/V 130]	282
22. <i>De mi vós fazerdes, senhor</i> [B 530/V 133]	286
23. <i>Assi me trax coitado</i> [B 531/V 134]	289
24. <i>Senhor, que de grad' hoj' eu querria</i> [B 533/V 136]	293
25. <i>Senhor fremosa, pois no coraçõ</i> [B 535/V 138]	297
26. <i>Ben me podedes vós, senhor</i> [B 537/V 140]	300
27. <i>Amor, en que grave dia vos vi</i> [B 540/V 143]	304
28. <i>Senhor, que ben parecedes</i> [B 542/V 145]	307
29. <i>Punh'eu, senhor, quanto poss' en quitar</i> [B 545/V 148]	310
30. <i>Quand' eu ben meto femença</i> [B 548/V 151]	313
31. <i>Senhor, en tan grave dia</i> [B 550/V 153]	316
32. <i>Senhor, eu vivo coitada</i> [B 552/V 155]	319
33. – <i>En grave dia, senhor, que vos oi</i> [B 572/V 176]	322
APÉNDICE II: REPRODUCCIÓN FACSIMILAR	325
IV. RIMARIO E GLOSARIO	379
RIMARIO	381
GLOSARIO	384
V. CONCLUSIÓNS	473

VI. BIBLIOGRAFÍA	479
1. EDICIÓN E ANTOLOXÍAS	481
2. ESTUDOS LITERARIOS	484
3. ESTUDOS E TEXTOS HISTÓRICOS E HISTORIOGRÁFICOS	491
4. DICIONARIOS E ESTUDOS LINGÜÍSTICOS	492

RESUMO

Esta Tese de Doutoramento pretende abordar a análise do cancionero amoroso do rei e trovador Don Denis, e particularmente das súas composicións pertencentes ao xénero de amor, desde a perspectiva da visión e do amor trobadoresco. Para isto, partimos dun corpus formado por trinta e tres cantigas de amor dionisinas, nas cales aparece recollido de modo explícito o motivo da visión da senhor.

En paralelo, presentamos o comentario de cada unha das devanditas composicións desde un punto de vista retórico e literario, así como tamén establecemos o texto crítico baseándonos nas tendencias textuais actualizadas 'neolachmanianas' e noutras aportacións significativas da crítica textual.

O noso estudo esténdese, a respecto do topos da visión, ao conxunto do corpus trobadoresco galego-portugués, establecendo igualmente un confronto con outras escolas contemporáneas a ela como a provenzal, o que nos permite examinar os elementos innovadores e a mestría da poesía de Don Denis dentro da homoxeneidade formal que caracteriza a nosa lírica.

Alén disto, incluimos outros aspectos habitualmente presentes en estudos destas características como o retrato da personalidade histórica do trovador ou, nun sentido máis formal, a transcripción paleográfica das cantigas, os aparatos de variantes, a análise métrico-estilística, o rimario e o glosario.

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral pretende abordar el análisis del cancionero amoroso del rey y trovador Don Denis, y particularmente de sus composiciones pertenecientes al género de amor, desde la perspectiva de la visión y del amor trovadoresco. Para esto, partimos de un corpus formado por treinta y tres cantigas de amor dionisinas, en las cuales aparece recogido de modo explícito el motivo de la visión de la dama.

En paralelo, presentamos el comentario de cada una de las citadas composiciones desde un punto de vista retórico y literario, así como también establecemos el texto crítico basándonos en las tendencias textuales actualizadas 'neo-lachmanianas' y en otras aportaciones significativas de la crítica textual.

Nuestro estudio se extiende, a respecto del topos de la visión, al conjunto del corpus trovadoresco gallego-portugués, estableciendo igualmente un confronto con otras escuelas contemporáneas a ella como la provenzal, lo que nos permite examinar los elementos innovadores y la maestría de la poesía de Don Denis dentro de la homogeneidad formal que caracteriza a nuestra lírica.

Además de esto, incluimos otros aspectos habitualmente presentes en estudios de estas características como el retrato de la personalidad histórica del trovador o, en un sentido más formal, la transcripción paleográfica de las cantigas, los aparatos de variantes, el análisis métrico-estilístico, el rimario y el glosario.

ABSTRACT

This Doctoral Thesis is trying to approach the analysis of king and troubadour Don Denis' loving poems and particularly his compositions belonging to the love genre, from the vision and trovadoresque love perspective. So, we start with a corpus made of thirty three loving poems of Don Denis, where the vision of the lady is shown in an explicit way.

We also present the commentary of each one of the above mentioned compositions from a rhetoric and literary point of view, as well as we justify the critical text using 'neo-lachmanians' actualized text tendencies, and other significant contributions of textual criticism.

Besides we study, regarding the vision, the collection of Galician-Portuguese trovadoresque corpus, establishing a comparison with other contemporary schools as Provençal, which allow us to investigate the innovating elements and Don Denis' masterly poetry within formal homogeneity which our lyric is characterized.

Beyond, we include other aspects which are currently presented in studies of this type as troubadour historic personality portrait or, in a more formal way, the poems paleographic transcription, apparatus of variants, metric-stylistic analysis, index of rhymes and glossary.

I

INTRODUCCIÓN

1. TEMA DA TESE, XUSTIFICACIÓN E DESENVOLVEMENTO
 - 1.1. OBXECTIVOS
 - 1.2. ESTRUTURA DA TESE E METODOLOXÍA
 - 1.3. PROCESO DA TESE
2. DON DENIS: O HOME, O REI, O TROBADOR
 - 2.1. O NOME DO TROBADOR
 - 2.2. DATOS BIOGRÁFICOS
 - 2.3. O REI-TROBADOR E A SÚA CORTE POÉTICA
3. ESTUDO DO *CORPUS* DE REFERENCIA
 - 3.1. A TÓPICA DA VISIÓN
 - 3.2. O MOTIVO DOS OLLOS
 - 3.3. O OBXECTO DA VISIÓN: A *LAUDATIO* DA DAMA
 - 3.4. A CONSEQUENCIA ÚLTIMA DA COITA: A MORTE DE AMOR
 - 3.5. A MODO DE CONCLUSIÓN
4. CRITERIOS DE EDICIÓN

TEMA DA TESE, XUSTIFICACIÓN E DESENVOLVEMENTO

Don Denis de Portugal (1261-1325) foi, para alén dun magnífico e memorábel rei, o máis prolífico trovador da escola medieval galego-portuguesa, ou quizais deberíamos dicir –para sermos rigorosos–, aquel de quen na actualidade conservamos un maior número de cantigas. Son cento trinta e sete as composicións líricas da súa autoría, pertencentes aos tres xéneros canónicos da poesía trobadoresca nacida no occidente peninsular, a cantiga de amor, a cantiga de amigo e a cantiga de escarnio e maldizer, ademais de tres textos que podemos clasificar como pastorelas. Mais non só en termos cuantitativos destaca o cancionero do rei portugués, pois a súa poesía, como veremos, acada os máis altos niveis de mestría e supón, probabelmente por se tratar dun poeta xa tardío na cronoloxía da escola, unha síntese das formas e motivos empregados na tradición poética previa (Gonçalves, 1993b: 210), e tamén dos elementos innovadores introducidos por el propio e por outros trovadores coetáneos. En palabras de Celso Ferreira da Cunha (1997): “Pelo novo alento que deu às letras hispánicas numa época de decadência, pela importância de sua própria obra poética, o nome de D. Dinis deve ocupar lugar privilegiado na literatura medieval portuguesa”.

O asunto do presente traballo, *A tópica da visión e o amor trobadoresco no cancionero de Don Denis. (Estudo retórico-literario e edición crítica de 33 cantigas de amor)*, veu determinado, en boa medida, polas características da produción lírica do rei-trovador, nomeadamente pola súa amplitude, o que nos levou, tras unha análise reflexiva e crítica do conxunto, a acoutar o noso estudo, procurando como punto de partida un grupo de textos que presentase algún tipo de unidade temática ou argumento común. E seguindo esta liña, demos co motivo da visión da *senhor*, tema xa presente na literatura desde a Antigüidade Clásica, e que comparece frecuentemente no xénero que Don Denis cultivou de modo máis recorrente, a cantiga de amor, posto que son setenta e tres os textos deste xénero conservados da súa autoría.

Así, o citado *topos* funciona neste caso como elemento aglutinador para a constitución do *corpus* textual co que traballaremos, un total de trinta e tres cantigas de amor nas cales aparece recollido de modo explícito o motivo da visión da dama, ben como orixe do namoramento por parte do trovador, como circunstancia necesaria para o poeta continuar a vivir ou, entre outras, como principal causa dos

padecementos do home. Reproducimos a continuación a relación dos primeiros versos das trinta e tres composicións:

1. *Quant' eu, fremosa mia senhor* [B 501/V 84]
2. *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86]
3. *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* [B 504/V 87]
4. *En gran coita, senhor* [B 506/V 89]
5. *Senhor, pois que m' agora Deus guisou* [B 507/V 90]
6. *Grave vos é de que vos hei amor* [B 511/V 94]
7. *Senhor, des quando vos vi* [B 513/V 96]
8. *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104]
9. *A mia senhor que eu por mal de mí* [B 523/V 106]
10. *A tal estado mi adusse, senhor* [B 525/V 108/T 2]
11. *Senhor fremosa, non poss' eu osmar* [B 528/V 111/T 5]
12. *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6]
13. *Senhor, non vos pes se me guisar Deus* [B 521/V 114]
14. *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119]
15. *Ai senhor fremosa, por Deus* [B 518b/V 121]
16. *Mesura seria, senhor* [B 521b/V 124]
17. *Que estranho que m' é, senhor* [B 522b/V 125]
18. *Senhor, cuitad' é o meu coração* [B 523b/V 126]
19. *Preguntar-vos quero por Deus* [B 525b/V 128]
20. *De muitas coitas, senhor, que levei* [B 526b/V 129]
21. *Nostro Senhor, se haversei guisado* [B 527b/V 130]
22. *De mi vós fazerdes, senhor* [B 530/V 133]
23. *Assi me trax coitado* [B 531/V 134]
24. *Senhor, que de grad' hoj' eu querria* [B 533/V 136]
25. *Senhor fremosa, pois no coração* [B 535/V 138]
26. *Ben me podedes vós, senhor* [B 537/V 140]
27. *Amor, en que grave dia vos vi* [B 540/V 143]
28. *Senhor, que ben pareceades* [B 542/V 145]
29. *Punh'eu, senhor, quanto poss' en quitar* [B 545/V 148]
30. *Quand' eu ben meto femença* [B 548/V 151]
31. *Senhor, en tan grave dia* [B 550/V 153]

32. *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155]

33. – *En grave dia, senhor, que vos oi* [B 572/V 176]

1.1.

OBXECTIVOS

Unha vez definidas as directrices iniciais e o *corpus* textual, fomos establecendo os principais obxectivos do estudo que desenvolveremos, e que detallamos a seguir:

- a) Analizar o cancioneiro amoroso do rei e trobador Don Denis, particularmente as súas cantigas de amor, desde a perspectiva da visión e do amor trobadoresco.
- b) Neste sentido, establecer unha casuística dos aspectos relacionados con esa visión da dama nas cantigas que nos ocupan: causante(s), fases, elementos que interveñen no proceso, efectos que provoca no namorado etc.
- c) Considerar a importancia deste motivo no cancioneiro dionisino e no conxunto do *corpus* trobadoresco galego-portugués.
- d) Fixar a textualidade das 33 cantigas de amor que conforman o *corpus* de referencia a partir dos apógrafos italianos –*Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*– e do *Pergamiño Sharrer*. Para isto, basearémonos nas tendencias textuais de teor ‘neo-lachmaniano’, así como noutras aportacións actuais e significativas da crítica textual.
- e) Comentar de modo individual, e desde un punto de vista retórico e literario, as devanditas composicións.
- f) Demostrar, coa nosa análise e comentarios, a singularidade e mestría da produción lírica de Don Denis dentro da homoxeneidade formal que caracteriza a poesía trobadoresca galego-portuguesa, ponderando, de por parte, o papel do rei portugués no conxunto da escola.
- g) Retratar a personalidade histórica do autor e reconstruír a época en que desenvolveu a súa actividade como poeta, así como as relacións que mantivo con outros trobadores.

1.2.

ESTRUTURA DA TESE E METODOLOXÍA

Vistos os obxectivos fundamentais procurados co noso traballo, temos agora de nos referir á súa estrutura e aos procedementos metodolóxicos básicos. Así, e en termos de disposición, a tese desenvolverase ao redor de seis grandes apartados ou bloques:

I. A “Introdución” englobará, ademais destas aclaracións e xustificacións iniciais, outros tres subapartados. O primeiro deles, “Don Denis: o home, o rei, o trobador” incluírá a análise da figura do rei portugués desde as diversas ópticas que o seu polifacético carácter nos ofrece, achegándonos á súa personalidade histórica e á época en que desenvolveu a súa actividade literaria, do mesmo xeito que nos ocuparemos das relacións que mantivo con outros trobadores da súa corte, e non unicamente.

A seguir, realizaremos un estudo do cancionero dionisino desde a perspectiva da visión e do amor trobadoresco, tal e como explicita a epígrafe que dá título á tese, o cal implica que aínda que traballaremos esencialmente coas cantigas de amor, tamén estenderemos a nosa análise, cando for necesario ou oportuno, ao xénero de amigo. Como xa foi indicado a propósito dos obxectivos, faremos referencia a cuestións como o estudo do motivo da visión no marco do cancionero dionisino e no ámbito xeral do trobadorismo galego-portugués.

Por outra parte, faremos tamén mención neste primeiro capítulo aos criterios aplicados na edición e fixación textual do *corpus* de referencia, para o que seguiremos, como xa dixemos, as tendencias textuais dun ‘neo-lachmannianismo’ actualizado, á vez que teremos presentes outras aportacións a respecto dos criterios de edición e representación textual, como por exemplo as *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (2007).

II. O segundo grande bloque, que leva por título “Texto crítico e comentario retórico-literario do *corpus* de referencia”, comprenderá a análise e a fixación textual das trinta e tres cantigas de amor seleccionadas. Cómpre indicar, antes de máis, que priorizamos ou outorgamos unha maior importancia ao comentario das composicións fronte ao establecemento do texto crítico, que, se ben é indispensable para a realización da tese e antecede necesariamente á análise de cada un dos textos, non

deixa de constituír neste caso un obxectivo secundario. A razón desta circunstancia débese a que o *corpus* co que traballaremos non presenta *a priori* demasiadas dificultades ecdóticas ou interpretativas, de maneira que o noso estudo estará enfocado principalmente cara ao comentario das composicións desde un punto de vista retórico e literario, por ser este o aspecto en que, na nosa opinión, o cancionero de Don Denis, e sobre todo os seus textos de amor, se distiguen ou destacan, no homoxeneizador ámbito escolástico, a respecto da produción doutros trobadores.

III. O terceiro capítulo da tese reúne o denominado “Apéndice I”, que incluírá a transcripción paleográfica, o texto crítico, aparato crítico de variantes e variantes editoriais, a análise métrico-estilística e as notas, en canto o “Apéndice II” presentará a reprodución facsimilar, isto é, os folios en que aparecen os manuscritos das cantigas por nós comentadas e editadas, e que, no caso de Don Denis, conservamos grazas aos dous apógrafos italianos e ao *Pergamiño Sharrer*.

A propósito do primeiro dos apéndices temos de realizar varias observacións. Obviamente, os aspectos aquí contemplados anteceden, no plano de traballo, ao estudo incluído no primeiro capítulo e aos comentarios das cantigas do segundo, mais, como xa foi sinalado, desprazamos estes elementos para o apéndice por considerármolos complementarios ao noso traballo e secundarios na secuencia de finalidades previamente definidas.

A respecto da transcripción paleográfica debemos advertir sobre as dificultades por nós experimentadas á hora de transcribir algunhas das grafías dos manuscritos, situación que se agrava no caso da reprodución de certas abreviaturas. Os procesadores de textos actuais non permiten transcribir fielmente moitos destes caracteres, razón pola cal, en ocasións, nos vimos na necesidade de representar a man algunhas das características da letra gótica francesa aparecidas nos cancioneros e no pergamiño que transmiten o cancionero dionisino.

Noutro sentido, para a fixación textual e o establecemento das variantes editoriais, consideramos diversas edicións previas do cancionero de Don Denis, e outras de conxunto que inclúen a edición por xéneros das cantigas galego-portuguesas, así como a edición do *Pergamiño Sharrer* e dos cancioneros da *Biblioteca Nacional de Lisboa* e da *Biblioteca Vaticana*.

Deste modo, e como vén sendo habitual en estudos destas características, temos en conta para as cuestións indicadas a edición, de carácter máis divulgativo do

que crítico, do *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* levada a cabo por Teófilo Braga xa no último cuarto do século XIX (ano 1878), e que na realidade é unha lectura interpretativa da transcripción diplomática publicada por Monaci tres anos antes. Contemplamos igualmente a edición de Elza Pacheco e José Pedro Machado (1949-1964), realizada neste caso sobre o antigo ‘*Colocci-Brancuti*’ ou *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, a respecto da cal indica Elsa Gonçalves¹ (p. 23) que “a etiqueta “edición crítica” tamén non corresponde a este tipo de edición manifestamente “híbrida” (como tem sido, por veces, chamada)”, por amosar certas características máis propias da edición diplomática. Por outra banda, temos tamén presente o volume *Cantigas d’ Amor dos Trovadores Galego-Portugueses* de José Joaquim Nunes (1972), cuxa edición vén sendo considerada a ‘vulgata’ do xénero de amor galego-portugués.

En canto ás edicións centradas no cancionero dionisino, mencionaremos en primeiro lugar a de Caetano Lopes de Moura, que saíu á luz en París no ano 1847. Trátase dunha obra imperfecta en moitos aspectos, ao que temos de sumar que foi realizada unicamente en base ao *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* –o da *Biblioteca Nacional* aínda non tiña sido (re)descoberto na altura–. A esta seguiralle varias décadas despois a de Henry R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*², publicada no ano 1894, traballo realmente meritorio e rigoroso por ser a primeira edición que, de modo estrito, podemos adxectivar como “crítica” no conxunto dos estudos sobre a lírica trobadoresca galego-portuguesa, mais tamén polo feito de continuar a ser na actualidade a edición de referencia do cancionero de Don Denis, a pesar dos erros e limitacións que o avance dos tempos e das técnicas de edición foron poñendo de manifesto.

Entre todas estas edicións que teremos presentes para o noso traballo, merece especial referencia a realizada por Montero Santalha (dispoñíbel en <http://www.agalgz.org/modules.php?name=Biblio>). O cancionero de Don Denis aparece editado como parte dun proxecto máis amplo, denominado *Cantigas Trovadorescas*, que

¹ Cita tirada do artigo “Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão”, descargado do web de Edição de Texto. II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas da Universidade de Lisboa, que tivo lugar no ano 2007 (pendente de publicación).

² Recentemente, no ano 2010, a Editora da Universidade Federal Fluminense (UFF), publicou, como parte da colección ‘Estante Medieval’, o volume *Cancioneiro d’el Rei Dom Denis e estudos dispersos*, organizado polas profesoras Lênia Márcia Mongelli e Yara Frateschi Vieira. Esta obra contén, traducida para portugués, a edición do cancionero dionisino feita por Henry R. Lang, e tamén recolle algúns outros traballos pioneiros do filólogo sobre a nosa lírica trobadoresca, como por exemplo a recensión á edición crítica do *Cancioneiro da Ajuda*, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos.

botou a andar o Día das Letras Galegas do ano 2004 a través do web do *Portal Galego da Língua*. Este traballo foi desenvolvido, como vimos de indicar, por José Martinho Montero Santalha, profesor da Universidade de Vigo, quen pretendía levar a cabo a edición da lírica profana e relixiosa galego-portuguesa, e, aínda que esta ficou incompleta, si foi fixado o texto das cento trinta e sete cantigas que conforman o cancionero dionisino, texto que examinaremos pormenorizadamente, pois son establecidas certas diferenzas a respecto da tradición crítica previa. Tamén examinaremos a edición da cantiga de amor *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6], debida a Elsa Gonçalves e incluída en *Poesia de Rei: Três Notas Dionisinas* (1991), polo xuízoso criterio editorial seguido pola profesora portuguesa.

Para alén das devanditas edicións, contamos tamén cunha serie de obras que foron aparecendo sobre todo a partir da segunda metade do século XX, e que, por diversas razóns, non teremos en conta para o establecemento da nosa fixación textual nin para as variantes editoriais. É o caso de *Cantigas d'El-Rei D. Dinis*, un pequeno volume dado ao prelo no ano 1942, baixo a responsabilidade de Álvaro Júlio da Costa Pimpão. Inclúe cantigas do rei-trobador pertencentes aos tres xéneros canónicos, así como un prefacio e un breve glosario final. Non consideraremos esta obra para o noso traballo debido a que, para alén de se tratar dunha antoloxía³, non achega ningunha mudanza ou innovación textual a respecto das edicións xa existentes na altura. O mesmo acontece coa obra *Do Cancioneiro de D. Dinis* (1995), publicada en São Paulo e debida a Ione Meloni Nassar, pois inclúe unha selección de textos dionisinos precedidos por un prefacio de Lênia Márcia Mongelli, e seguidos dun glosario, un apartado biográfico e unhas liñas de lectura; xa no inicio se advirte aos lectores de que os textos foron simplemente cotexados cos da edición crítica de Henry R. Lang.

A finais do pasado século, no ano 1998, foi publicado como volume conmemorativo do 25 aniversario da Editorial Teorema a edición do cancionero dionisino realizada polo escritor e profesor Nuno Júdice. Trátase dunha obra que deu lugar a certas controversias debido ás incoherencias que, xa de inicio, presenta. Referímonos por exemplo ao feito de Nuno Júdice aparecer na capa como responsábel da “organização, prefácio e notas”, en canto no interior lemos non “organização”, senón “edição, prefácio e notas”. Estes aspectos e outra serie de incongruencias textuais ou de edición, así como algúns erros aparecidos no “Prefácio”, foron postos

³ De feito, na edición do ano 1960 dada a lume en Coimbra pola Editora Atlântida a especificación “(Antologia)” é introducida como subtítulo na capa do volume.

de manifesto na ampla e minuciosa recensión desta obra realizada por Maria Ana Ramos (2001) na *Revue Critique de Philologie Romane*, para a cal remitimos. Cómpre indicarmos, igualmente, que nese mesmo número da revista aparece a resposta ou alegato do propio Nuno Júdice (2001) á crítica da profesora Ramos, argumentando, entre outros aspectos, que con este volume pretendía “fazer aceder o maior número de lectores a estes textos. Há, por isso, uma intervenção assumidamente pessoal e subjectiva que explicará a indecisión entre «organización» e «edição» na clasificación do meu traballo” (2001: 198), á vez que asume outras “gralhas ou imprecisións” (2001: 199) que se compromete a corrixir en futuras edicións. Por todo o exposto, e por algúns outros problemas de transcripción, puntuación ou mesmo certas “neglixencias” de tipo filolóxico que presentan as cantigas, decidimos non contemplar esta edición no noso traballo, ademais de polo feito de non ofrecer lecturas diverxentes, a respecto da tradición textual previa, dignas de seren postas de relevo.

Tamén aquí teríamos de nos referir ás numerosas antoloxías en que se nos presenta algunha das trinta e tres composicións de amor do trobador Denis que editaremos e comentaremos, a comezar por títulos como a *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa* (1977) de Alexandre Pinheiro Torres, a coñecida *A Lírica Galego-Portuguesa (Textos Escolhidos)* (1983), debida ás xa mencionadas Elsa Gonçalves e Maria Ana Ramos, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, publicada por Carlos Alvar e Vicente Beltrán (1985) ou *Antologia Literária Comentada. Idade Média* (198?) e *Poesia e Prosa Medievais* (1988), de Maria Ema Tarracha Ferreira. Desa época data tamén *Literatura galega medieval II. Antoloxía (lírica e prosa)* (1986), de Xosé Ramón Pena, e xa máis recentes son os volumes *Cantigas de amor. Antoloxía* (1996), de Manuel Ferreiro e Carlos Paulo Martínez Pereiro, ou a *Antoloxía da lírica galego-portuguesa* (2003), da responsabilidade de Xosé Bieito Arias Freixedo. En ámbito brasileiro tamén saíron á luz nos últimos anos da primeira década do século XXI dúas antoloxías en que se dan cita algunha das cantigas dionisinas que conforman o noso *corpus*: *Cancioneiros medievais galego-portugueses: fontes, edicións e estrutura* (2007), de Gladis Massini-Cagliari, e a máis recente *Fremosos Cantares. Antologia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa* (2009), da profesora da Universidade de São Paulo Lênia Márcia Mongelli.

Como nos casos anteriormente mencionados, e unha vez examinadas cada unha das antoloxías, decidimos non telas en conta para o noso traballo, dado que tampouco ofrecen innovacións editoriais a respecto doutros estudos que si

consideramos, e a súa inclusión implicaría un incremento notábel e, na nosa opinión, innecesario, das variantes editoriais.

Por último, cumpriría facermos referencia ás edicións dos cancioneros de Ernesto Monaci (2010) e Enrico Molteni (2010), así como á de Harvey L. Sharrer (1993) do pergamiño homónimo. Se ben tradicionalmente moitas das edicións críticas da lírica galego-portuguesa teñen presentes as devanditas edicións diplomáticas, nós empregarémolas unicamente para o noso propio traballo editorial, de maneira que non aparecerán referidas no apartado “edicións precedentes” nin tampouco no de “variantes editoriais” do Apéndice I. Como é obvio, serviremonos das edicións facsimilares do *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana* (1973), do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (1982), e do *Pergamiño Sharrer* que, para alén de aparecer reproducido fotograficamente en branco e negro no estudo xa citado de Harvey L. Sharrer (1993), “Fragmentos de Sete *Cantigas d’Amor* de D. Dinis, Musicadas – uma Descoberta”, preséntasenos na obra de Manuel Pedro Ferreira (2005) *Cantus coronatus. 7 Cantigas d’El-Rei Dom Dinis*. Ofrécensenos aquí vinteunha reproducións fotográficas do manuscrito, as cales posúen un grandísimo valor, posto que nelas observamos o “estado primitivo”, o “estado anterior ao restauro” e o “estado posterior ao restauro” do *Pergamiño Sharrer*⁴. Como sabemos, o manuscrito foi obxecto dun desafortunado proceso de restauración entre os anos 1991 e 1993, o que outorga unha importancia maior, se cabe, ás reproducións do pergamiño no seu estado primitivo, tal e como foi atopado por Harvey L. Sharrer na Torre do Tombo lisboeta o día 2 de xullo de 1990.

Noutra orde de cousas, mais aínda a propósito deste denominado “Apéndice I”, desexamos indicar que nos “repertorios” incluímos o de Giuseppe Tavani (1967) e máis o de Jean Marie D’Heur (1975), mais non o de Montero Santalha (2000), posto que no caso concreto de Don Denis, coincide plenamente co sistema referencial de D’Heur. No que se refire ás “notas”, e tal e como se verá, unicamente pretendemos con elas xustificar ou esclarecer de modo conciso as opcións editoriais ou os aspectos lingüísticos que poidan ser obxecto de debate ou que precisen certas explicacións ou especificacións.

⁴ Estas reproducións do *Pergamiño Sharrer* ocupan a parte central do volume de Ferreira (2005), concretamente as páxinas 145-149 e 156-171.

IV. O cuarto capítulo inclúe o rimario e o glosario relativo ás trinta e tres cantigas de amor que conforman o *corpus* de referencia.

V. Nas “Conclusións” trataremos de sintetizar ou recompilar os resultados obtidos neste noso traballo de estudo e edición.

VI. A “Bibliografía” ocupa o derradeiro bloque da tese, e estará dividida en catro seccións: edicións e antoloxías, estudos literarios, estudos e textos históricos e historiográficos e dicionarios e estudos lingüísticos.

1.3.

PROCESO DA TESE

Tras licenciarme en Filoloxía Galega pola Universidade da Coruña en xuño do ano 2003, e ter colaborado como bolseira durante nove meses no proxecto “Hemeroteca Virtual para a Real Academia Galega”, financiado pola Real Academia Galega e polo Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía a través do proxecto PROFIT titulado “Enxeñaría Lingüística para o idioma galego e problemas de tradución automática de linguas próximas”, iniciéi en outubro de 2004 os meus estudos de doutoramento tamén na Universidade da Coruña. Matriculeime no programa “Estudos lingüístico-literarios do galego e do portugués” e, paralelamente, comecei a considerar a idea de realizar unha tese de doutoramento no ámbito da literatura medieval e da edición e crítica textual.

Ese propósito foi tomando forma e, en marzo do ano 2005, foi aprobado o meu proxecto de tese titulado “O cancionero de Don Dinís. Edición crítica”, co profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro como director. A escolla da produción lírica de Don Denis como tema da miña tese de doutoramento veu dada por diversas razóns como a singularidade do propio cancionero, o suxestivo diálogo do rei-trobador con outras líricas do occidente europeo, ou mesmo a amplitude e representatividade do *corpus*, mais principalmente polo feito de non ter sido obxecto dunha edición individual desde o ano 1894, data en Henry R. Lang deu ao prelo o xa referido *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*.

Nese momento, e desde un par de meses antes, compatibilizaba os meus estudos de doutoramento cos labores desenvolvidos como bolseira do Instituto Galego

das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) na Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, posto ao que renunciei en abril dese mesmo ano ao serme concedida unha bolsa do Programa Nacional de Formación de Profesorado Universitario (FPU), do Ministerio de Educación e Ciencia. Nos dous anos e medio en que desfrutei desta bolsa (abril de 2005-outubro de 2007), obtiven o Diploma de Estudos Avanzados (xullo de 2006) e realicei unha estada de investigación de dez semanas de duración na Universidade de São Paulo (Brasil), baixo a orientación da Profesora Lênia Márcia Mongelli, estada que me serviu, entre outros moitos aspectos, para acceder a unha boa parte dos materiais bibliográficos necesarios para o meu traballo, por exemplo o *Cancioneiro d'Elrei D. Diniz*, de Caetano Lopes de Moura, que aínda non tiña sido reimpresso na altura⁵. Ao meu regreso, no curso académico 2006/2007, comecei a desenvolver labores docentes na Facultade de Filoloxía da UDC.

Durante este período, e para alén desa recompilación dos materiais bibliográficos necesarios para a tese, realicei un primeiro achegamento crítico aos textos trobadorescos que compoñen o cancionero do rei e trobador Don Denis, acompañado dunha reflexión sobre as súas características e dificultades ecdóticas e interpretativas. Tamén levei a cabo algúns pequenos traballos e artigos sobre literatura medieval, como as panorámicas dos estudos literarios medievais galego-portugueses para o *Anuario Grial de Estudos Literarios Galegos*, as cales, sen dúbida, coadxuvaron en grande medida á miña formación.

En outubro do ano 2007 obtiven unha praza de Axudante na Facultade de Filoloxía da Universidade da Coruña, posto que continúo a ocupar na actualidade, e realicei, entre 2009 e 2010, dúas novas estadas de investigación na Facoltà di Lettere da Università de Perugia, cunha duración total de 14 semanas, e baixo a supervisión do Profesor Catedrático Carlo Pulsoni.

O estudo do *corpus* dionisino foi outorgándome, aos poucos, unha consciencia cada vez máis clara da súa complexidade e extensión, factores que dificilmente me permitirían elaborar unha análise e edición textual individualizada de cada unha das cento trinta e sete cantigas escritas por Don Denis nos termos descritos previamente (véxase epígrafe 1.2), argumento que me levou a considerar unha mudanza na orientación e contidos do traballo que estaba a desenvolver. Deste modo, en maio do ano 2010 solicitei ao Consello de Departamento de Galego-Portugués, Francés e

⁵ Esta obra foi obxecto dunha reimpresión no ano 2009 por Kessinger Publishing.

Lingüística a modificación do meu proxecto de tese de doutoramento, que englobaba un cambio do título e a reformulación do propio proxecto. Este aprobouse en Consello de Departamento o día 14 de maio de 2010, do cal foi oportunamente informada a Comisión de Doutoramento na súa sesión de 28 de xuño dese mesmo ano.

Non quería desaproveitar a oportunidade de expresar o meu máis sincero agradecemento, en primeiro lugar, ao director desta tese de doutoramento, o Profesor Catedrático Carlos Paulo Martínez Pereiro, polo seu labor de orientación e pola súa total dispoñibilidade durante todo o período de elaboración do estudo. Quero igualmente estender a miña gratitude á Profesora Lênia Márcia Mongelli e ao Profesor Carlo Pulsoni, que de modo tan xentil me acolleron e supervisaron o meu traballo nas Universidades de São Paulo e Perugia respectivamente.

Finalmente, espero cumprir nas páxinas que veñen a seguir os propósitos e obxectivos enunciados previamente, ofrecendo un achegamento ao motivo da visión da *senhor* na poesía de Don Denis, e actualizando así mesmo a lectura dos seus textos, provenientes do lonxincuo Medievo.

DON DENIS: O HOME, O REI, O TROBADOR

Fronte ao que habitualmente acontece con outros trobadores da escola galego-portuguesa, a abundante documentación histórica conservada referida ao rei portugués Don Denis, así como as diversas análises de que ten sido obxecto por parte de numerosos historiadores, permítennos reconstruír a súa figura como monarca e home de letras. Como é obvio, esta diferenza a respecto doutros poetas vén dada pola súa condición rexia, razón que moi probabelmente tamén explique que fosen conservados máis dun centenar de textos da súa autoría, unha cantidade realmente grande de a compararmos coa doutros trobadores ou xogares⁶.

2.1.

O NOME DO TROBADOR

Queremos, en primeiro lugar, considerar e xustificar a forma en que transcribimos o nome do rei e trobador⁷. José Luis Rodríguez indica o seguinte a este respecto na nota inicial do seu estudo “O eco de Dom Denis na literatura posterior” (1995):

D. Denis ou D. Dinis, a primeira forma preferida dos medievais (a única atestada polos Cancioneiros), a segunda dos modernos. Sá da Miranda, por exemplo, estampa “Denis”/“Dinis”; em contrapartida, António Ferreira e Luís de Camões preferem “Dinis”. Contudo, já nas Cantigas de Santa Maria, o sintagma *San Denis* alterna com o de *San Dinis* em proporções similares [...]. C. Michaëlis considera *Denis* “forma popular” e *Dinis* “forma literária” [...] (Rodríguez 1995: 179).

El Rey dom Denis é a rubrica atributiva que precede ás cantigas de amor do noso trobador no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, e que aparece no folio 111r. Por súa parte, no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* atopamos grafado no folio 7v. *el rey dom denis*. En efecto, ambos apógrafos transmiten a forma *Don Denis*, mais, contrariamente ao afirmado polo Profesor Rodríguez, esta non é a única que se nos

⁶ Téñase en conta que, no que respecta á produción poética en termos cuantitativos, o seguinte trobador sería Joan Airas de Santiago, do cal chegaron até nós un total de oitenta e unha composicións.

⁷ Estudo de referencia neste sentido é o artigo de José Luis Rodríguez “Os nomes dos trovadores. Algunhas anotacións para unha fixación posíbel” (1988), mais neste caso non poderemos remitir aos criterios por el propostos debido a que non trata o nome do noso poeta. Porén, no seu traballo “O eco de Dom Denis na literatura posterior” (1995) si fai mención ás diversas formas empregadas tanto na Idade Media como posteriormente, tal e como comentamos a seguir.

presenta nos Cancioneiros, posto que por exemplo na parte superior do folio 14r. de V (véxase “Apéndice II”), lemos: *el rey don dinis*. Con todo, é evidente que se trata dunha variante secundaria e moito menos habitual, pois a forma que encabeza a maior parte dos folios que en V ocupan o cancioneiro dionisino é *Denis* e non *Dinis*. Por outra banda, o estado fragmentario en que chegou a nós o *Pergaminho Sharrer*, o único manuscrito contemporáneo á escola trobadoresca que transmite a lírica dionisina, non nos permite observar nel ningún tipo de atribución, razón pola cal non podemos empregalo como medio para demostrar ou argumentar a nosa escolla, mais si podemos facelo co autógrafo do rei conservado na Torre do Tombo lisboeta, no cal se refire a si mesmo como *Don Denif*⁸.

“Denis” é igualmente a forma empregada no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (Mattoso 1980) ou na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Cintra 1990), compilada tamén polo Conde de Barcelos, fillo do rei-trobador, no ano 1344 e reelaborada por volta do ano 1400, en canto noutras obras posteriores como a *Chronica d’El-Rei D. Diniz* (1912) de Rui de Pina ou as *Crónicas dos Reis de Portugal* (Almeida 1975), composta por Duarte Nunes de Leão no ano 1600, o noso rei xa é chamado “Dinis”. Semella normal, porén, que sexa esta última a denominación de que se valen os autores posteriores á Idade Media, como indica José Luis Rodríguez na cita previa, posto que esa é a forma que triunfou no portugués, mentres que no galego moderno empregamos “Denis”.

Á vista do anterior, nós optamos pola utilización de “Don Denis”, a forma que maioritariamente –e case poderíamos dicir que exclusivamente– nos transmiten os dous apógrafos italianos e o autógrafo do trobador, e en consoancia tamén coa denominación empregada por editores previos do cancioneiro dionisino como Henry R. Lang, José Joaquim Nunes ou José-Martinho Montero Santalha.

⁸ A reprodución deste autógrafo aparece nas páxinas centrais –que inclúen diversas fotografías e reproducións– da biografía do rei Don Denis realizada por Pizarro (2008) co número 5: “Autógrafo de D. Dinis. Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo, Lisboa”.

2.2.

DATOS BIOGRÁFICOS

Don Denis de Portugal naceu en Lisboa o día 9 de outubro do ano 1261 e faleceu en Santarém o 7 de xaneiro de 1325, tendo vivido algo máis de sesenta e tres anos e reinado case medio século. Foi fillo de Afonso III de Portugal ‘O Boloñés’ e de Dona Beatriz de Guillén, filla bastarda do rei Don Alfonso X de Castela.

Antes de continuarmos deseñando o perfil do rei e trovador Don Denis, cómpre indicarmos que non pretendemos desenvolver nestas páxinas unha descrición pormenorizada das súas circunstancias vitais, posto que isto se afastaría, sen dúbida, do propósito que aquí procuramos, que non é outro que encadrar a poesía lírica dionisina, e máis concretamente o noso *corpus* de referencia, no tempo e nas circunstancias en que viviu o seu autor. Desta maneira, limitarémonos a expor as principais liñas que, dun ou doutro xeito, marcaron a súa existencia e, como monarca medieval que foi, tamén a dos seus súbditos, para despois pasarmos a considerar o seu labor como poeta e a eventual relevancia da súa corte na cronoloxía da escola trobadoresca galego-portuguesa.

Neste sentido, tomamos como principal referencia⁹ a biografía *D. Dinis*, da autoría do historiador José Augusto de Sotto Mayor Pizarro (2008), por ser a obra máis recente e actual que estuda a vida do que foi o sexto rei de Portugal, así como –e sobre todo– por considerármola unha achega realmente significativa e fidedigna en canto documenta dun modo excepcional as circunstancias vitais do monarca, fuxindo en boa medida da (re)creación do mito en que caeron algúns dos biógrafos e historiadores previos.

⁹ Obviamente, e ademais das obras históricas e historiográficas de carácter xeral, tamén examinamos e tivemos en conta outras referencias bibliográficas sobre o rei Don Denis, como o título *D. Dinis e Santa Isabel*, de Mário Domingues (2005), *Diónisos. Poeta e Rey*, debida a Américo Cortez Pinto (1982) ou a máis antiga *Rei D. Deniz*, da autoría de Mário Gonçalves Viana (1937). Cumpriría tamén mencionarmos a visión proporcionada polo tamén recente volume *Dinis. O Rei Civilizador*, coordinado por José Carlos Fernández e Paulo Alexandre Loução (2009), que pon de relevo tres importantes liñas da vida e do reinado de Don Denis (o rei civilizador, o rei poeta e a influencia de Isabel de Aragón e o culto do Espírito Santo).

Por outra parte, en 2010, e case coincidindo coa conmemoración dos 750 anos do nacemento do rei (que se celebrou no pasado ano 2011), saíu do prelo o ‘romance histórico’ *D. Dinis, a quem chamaram o Lavrador*, de Cristina Torrão.

Como dicíamos, Don Denis naceu no ano 1261 en Lisboa e pouco sabemos da súa infancia, aínda que sempre se insistiu na coidada educación recibida¹⁰, para alén de ter sido criado nun ambiente propicio para o desenvolvemento das súas habilidades poéticas e artísticas. No ano 1278 o seu pai, Don Afonso III, constituíulle casa independente, e é este o momento en que a maior parte dos autores afirman que foi asociado aos labores monárquicos, apenas un ano antes da morte do Boloñés e, consecuentemente, da súa subida ao trono, que tivo lugar o día 16 de febreiro de 1279, con dezasete anos de idade.

A pesar da súa xuventude, Don Denis amósase como un excelente estratega e, a xulgar do transmitido polas crónicas da época –e tamén polas posteriores–, podemos falar dun rei xusto, como revelan as coñecidas e amplamente citadas palabras do Conde Don Pedro que dan inicio ao título “Como reynou el rey dom Denis”, incluído na *Crónica Geral de Espanha de 1344*:

Despois da morte del rey dō Affonso que foy conde de Bolonha, regnou seu filho, o iffante dō Denis. E este foy o melhor rey e mais justiçoso nen mais honrrado que ouve em Portugal des o tempo del rey dō Affonso, o primeiro, ataa o seu tempo e os seus feitos vos contaremos adeante. E este rey foy o mais dereito en justiça tēperada cō piedade que ouve ã Espanha (Cintra 1990: 243).

A súa actividade política ou gobernativa definiuse pola consecución de varias e importantes medidas. Destaca, en primeiro lugar, a definición das fronteiras portuguesas por medio do célebre Tratado de Alcañices, asinado con Castela en 1297, e que trouxo consigo unhas condicións realmente favorábeis para Portugal:

Así pues, visto desde el lado castellano, el Tratado de Alcañices fue, ante todo, un tratado de paz: una paz necesaria e imprescindible para despejar un panorama militar y diplomático extraordinariamente complicado para los intereses de Castilla. Pero si nos situamos en el punto de vista portugués, Alcañices fue esencialmente un tratado de fronteras, el primero que de manera efectiva y duradera diseñó –con todas las imprecisiones que se quiera, que fueron, a su vez, origen de conflictos menores [...]– los límites entre los reinos de Portugal y Castilla-León. Pero es indudable, a la vista de la historia posterior, que en Alcañices nació la frontera más antigua de Europa (González Jiménez 1998: 20).

Outro dos grandes logros de Don Denis foi a resolución dos conflitos co clero e co Vaticano, problemas que procedían xa da época do reinado do seu pai Don Afonso III, posto que en 1253, momento en que se desposou con Dona Beatriz de

¹⁰ Tense citado en numerosas ocasións o provenzal Aimeric d’Ebrard como un dos seus mestres, circunstancia que Pizarro refuta por completo: “... o bispo D. Aymeric Ebrard, de orixe francesa, e que unha tradición equívoca refere como un dos responsábeis pola educación de D. Dinis” (Pizarro 2008: 88).

Castela, este xa estaba casado con Matilde II de Boloña, razón pola cal Don Afonso foi excomungado¹¹ e o reino de Portugal posto en interdito; isto implicaba que, agás certas excepcións, non era permitida a celebración de misas nin de calquera outro sacramento, como bautizos ou casamentos¹². Esta situación foi solucionada polo rei Don Denis coa sinatura no ano 1289 da concordata coa Santa Sede (Pizarro 2008: 132-135), que introduciu algunhas mudanzas nos dereitos de padroado, na exención de servizos públicos do clero, no privilexio do foro, nas *Inquirições* etc. Todas estas concesións que a coroa portuguesa tivo de facer, teñen levado a moitos historiadores a se cuestionaren quen saíu realmente gañando coa sinatura da concordata: o rei ou os bispos portugueses? E, pese ao que poida parecer á vista dos termos acordados, foi o soberano quen obtivo maiores beneficios, posto que a partir dese momento as arbitrariedades cometidas polos eclesiásticos pasaron a seren resoltas directamente por el, obviando así a intervención directa do Vaticano.

Un outro punto basilar do seu labor como monarca foi a política centralizadora que xa tiña iniciado o seu pai, e que el continuou coa instauración das xa mencionadas *Inquirições*, medidas que procuraban limitar os abusos da nobreza e da igrexa, e cuxa promulgación se sucedeu entre os anos 1284 e 1315, orixinando non poucas polémicas e tensións cos estamentos afectados:

Contudo, de todas as medidas adoptadas por D. Dinis nenhuma outra como a realización de inquirições surtiu tanto efecto, ou causou tanta contestação. Executadas com uma determinação e uma cadência sem paralelo, foram a «arma» por excelência utilizada pelo monarca para detectar e reprimir os referidos abusos. Mas, para além da sua regularidade ou do aumento da área geográfica que abrangeram, foi sobretudo a sua intencionalidade, apresentada sem constrangimentos, que terá provocado o temor e a contestação dos principais, ou melhor dos únicos visados: os senhores (Pizarro 2008: 198).

Alén destes “triúfos” políticos, o reinado de Don Denis destacou e foi rememorado polo pobo portugués século tras século por cuestións como a institución do romance como lingua oficial na corte e nos documentos xudiciais e notariais, a fundación da Universidade portuguesa (1288-1290), ou polas súas importantes medidas de carácter económico, que supuxeron un aumento progresivo da calidade de vida do pobo portugués: redistribución de terras, a promoción da agricultura, creación

¹¹ E, en consecuencia, tamén o primoxénito e o resto dos seus fillos que, para alén disto, eran considerados ilexítimos pola Igrexa, posto que o matrimonio con Beatriz de Guillén non era válido.

¹² Debido a este interdito, o casamento de Don Denis con Dona Isabel (1281), tivo de ser feito *por procuração* ou por poderes, enviando o rei a Aragón unha persoa da súa corte que tomase a infanta no seu nome.

de concellos e feiras ou a explotación de minas de cobre, prata, estaño e ferro (Almeida 2011: 7-8).

En definitiva, e tomando novamente as palabras do historiador Manuel González Jiménez, Don Denis foi “un político en estado puro, o lo que es lo mismo, imaginativo, rápido de reflejos y dotado de un especial sentido de la oportunidad” (González Jiménez 1998: 2).

Mais non todo foron logros ao longo da súa dilata vida, xa que tamén, e desde os inicios do seu reinado, soportou as desavinzas con diversos membros da súa familia, debido, na maior parte dos casos, ás arelas de poder dalgúns deles. Os primeiros conflitos xurdiron xa coa súa chegada ao trono, pois a súa nai Dona Beatriz de Castela pretendía desenvolver ou detentar maiores competencias políticas, mais a actitude inquebrantábel do fillo a este respecto fixo que acabase por marchar para Castela –levando consigo as fillas Branca e Sancha–, onde permaneceu baixo a protección do seu pai, o rei Alfonso X.

Máis complexa e problemática foi a relación de Don Denis co seu irmán Don Afonso, señor de Portalegre e Arronches, a quen tivo de someter até en tres ocasións entre os anos 1281 e 1299. Don Afonso, a pesar de posuír un importante patrimonio territorial –e non só–, cobizou sempre os poderes que o seu irmán detentaba, o que o levou a requerir incesantemente a ampliación dos seus dominios desafiando e afrontando de diversas maneiras a autoridade rexia. Tamén neste caso, e coa finalidade de evitar maiores conflitos, o soberano concédelle a Don Afonso importantes beneficios económicos, mais retíralle os señoríos fronteirizos que tantos problemas lle tiñan ocasionado, facilitando aliás a súa saída do reino de Portugal ao liberalo da homenaxe que este lle tiña prestado en acordos previos. Desta maneira, o infante acaba por marchar para Castela, poñendo así fin aos enfrontamentos (Pizarro 2008: 161-165).

Aínda a respecto das relacións familiares, o rei Don Denis casa en 1281 con Isabel de Aragón¹³, filla de Pedro III, unión da que unicamente naceron dous fillos: Don Afonso e Dona Constança. Porén, e froito das súas relacións con Grácia Anes

¹³ Aínda que non entraremos a considerar aquí a personalidade da raíña Dona Isabel, denominada ‘a Raíña Santa’ polo pobo portugués debido á súa profunda relixiosidade, á súa filantropía e aos milagres que lle foron atribuídos, existe abundante bibliografía sobre ela que, de xeito máis ou menos acertado (dado que moitos deses traballos tenden a caer case na recreación mítica, lendaria e mesmo milagreira), nos achegan á figura da muller que acompañou ao rei Don Denis durante boa parte da súa vida. Nós remitimos ao capítulo “A raíña santa” pertencente á xa mencionada obra de Viana (1937: 125-138) e, principalmente, á biografía escrita por Vitorino Nemésio (2002).

Froilaz, Aldonça Rodrigues da Telha e Marinha Gomes, tivo Don Denis polo menos outros seis fillos bastardos, dous dos cales, Don Pedro e Don Afonso Sanchez, foron tamén trovadores. A clara predilección do rei por este último, Afonso Sanchez, unido a factores xa mencionados como o descontento da nobreza a respecto da política centralizadora e das medidas anti-señoriais, fixeron que o infante Don Afonso acabase por se converter no líder dun grupo de nobres que, entre finais do ano 1320 e comezos de 1321, emprenden unha rebelión contra o monarca¹⁴:

De 1285 a 1316, os nobres tentam opor ao rei a resistencia passiva ou os protestos legais. [...] Os esforços dos fidalgos terminam em 1316. A oposição do infante esboça-se já em 1317 e torna-se aberta em 1319, para rebentar em guerra aberta no ano seguinte. [...] Dir-se-ia, portanto, que os nobres, esgotados os processos da resistência passiva e das reclamações legais, se decidem a recorrer primeiro à intriga e depois à violência, uma vez obtido o apoio do infante D. Afonso que entretanto atingira a maioridade, casara e tinha casa própria (Mattoso 2001-2002: 219).

Todo isto determinou, sen dúbida, o final do reinado dionisino, marcado polas revoltas bélicas, un clima que en nada se corresponde coa expansión e prosperidade das décadas previas. A guerra civil concluirá tres anos despois, en 1324, pouco antes da morte do rei Denis que, como xa dixemos, tivo lugar o día 7 de xaneiro de 1325: “Por cuja morte foi em todo o reino hũa geral tristeza, como se cada hum perdera hũa sua cousa mui amada, por a muita benignidade & igoaldade com que governou seus reinos, & por outras muitas virtudes de sua Real pessoa” (Leão 1975: 236).

E efectivamente este foi o recordo que do rei Don Denis ficou no imaxinario colectivo do pobo portugués. Un grande monarca e un político hábil e xusto, mecenas da arte literaria, responsábel da fundación da universidade, propulsor do uso do romance, coñecido como o ‘Rei labrador’ polas súas intelixentes medidas agrarias e “visionario” impulsor da plantación do Pinhal de Leiria, cuxa madeira sería usada para a construción das naos que tempo despois conduciron os portugueses a terras brasileiras. Especialmente representativas e simbólicas son, neste sentido, as palabras escritas recentemente por Maria João Martins con motivo da conmemoración dos 750 anos do nacemento de Don Denis:

É apolínea, como uma pedra rolada da praia, a imagem do rei D. Dinis guardada pela posterioridade. Um homem gentil, apesar do poder; um trovador que acreditava no impacto das belas palavras quando a espada era a lei, um estadista único capaz de interpretar, nos versos de Pessoa, “a voz da terra ansiando pelo mar”. Para outros reis habitualmente enaltecidos tanto pela Historiografia como pela memória colectiva (como

¹⁴ Sobre este episodio véxase o apartado titulado “O infante D. Afonso, herdeiro da coroa” (Pizarro 2008: 232-235).

o neto de D. Dinis, D. Pedro I, ou D. João II) encontram-se sempre reticências à representação póstuma, quase sempre justificada pela crueza de muitos atos. De D. Dinis ficaram os pinhais plantados por sua ordem, as flores de verde pinho e um rasto de amores adulterinos, de que resultaram vários infantes e muitos poemas (Martins 2011: 10).

2.3.

O REI-TROBADOR E A SÚA CORTE POÉTICA

Falarmos do rei Don Denis como poeta implica necesariamente describir os seus lazos familiares pois, como indica Elsa Gonçalves (1993b: 206) “o Rei português reuniu na sua pessoa a herança, por consanguinidade ou por vínculo matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio”. Como fillo de Afonso III ‘O Boloñés’ e de Beatriz de Guillén, bastarda do rei Alfonso X de Castela, era neto do ‘Rei Sabio’, mentres que casando con Isabel de Aragón, filla de Pedro III e de Constanza Stauffen (neta de Federico II de Sicilia), entrou en contacto cunha corte onde a poesía en lingua d’oc era amplamente cultivada.

A comezar pola súa educación cando neno, e aínda que, como xa dixemos, non temos absoluta certeza a propósito da identidade dos seus mestres, si é certo que foi determinante a influencia cultural do seu pai Afonso III, cuxa estadía en terras francesas (1227-1245), e máis concretamente no condado de Boloña, fixo que establecese contacto cos trovadores en lingua d’oïl e con outras “modas literarias” que se atopaban en voga na Europa da época, e que posteriormente serían asumidas e adaptadas para o trovadorismo do occidente peninsular, como probabelmente aconteceu con artificios como o do refrán intercalar (amplamente cultivado por Don Denis), mais tamén coa introdución e versión para galego-portugués da Post-Vulgata artúrica¹⁵:

During his sojourn at the French court, he was joined by a number of Portuguese nobles, who returned with him to Portugal in 1245. [...] Alphonse and his followers must have been profoundly impressed with the literary culture of France, and it is to be supposed that through them many of the conceits and forms of French poetry became known in Portugal. [...] From what has been said it will be seen that, as far we know, the intercourse between the Portuguese and the troubadours and trouvères did not take place in Portugal, but at foreign courts, and that it could, therefore, in most cases be neither intimate nor of long duration (Lang 1895: 213).

¹⁵ Remitimos para Beltran (2007: 244-245), a respecto do refrán intercalar, e para o traballo de Ivo Castro (1983) sobre a introdución na Península Ibérica do ciclo artúrico.

O que en calquera caso fica fóra de dúbida, é que Denis tivo relación desde neno con trobadores e con toda unha serie de persoas, procedentes da corte francesa ou doutras cortes peninsulares, que dun ou doutro xeito favoreceron a xénese e desenvolvemento do seu talento poético. Cítanse habitualmente os seguintes nomes como presentes na corte portuguesa do Boloñés (Gonçalves 1993b: 206): Joan Perez d' Avoin, Rodrigu' Eanes Redondo, Men Rodriguez de Briteiros, Pero Meendiz da Fonseca ou Estevan Reimondo.

Outra das súas “herdanzas poéticas” procede do reino de Castela, como neto que é por vía materna de Alfonso X, o rei Sabio. Moitos estudiosos teñen insistido, por veces caendo en argumentos escasamente rigorosos ou xustificábeis, nos paralelismos existentes entre a produción poética dun e doutro rei¹⁶, ou mesmo entre as políticas culturais desenvolvidas nunha e noutra corte. Desta maneira, e aínda que ambos potenciaron as traducións e a escrita romance, ademais de desenvolveren un amplo labor poético, os últimos achegamentos histórico-biográficos¹⁷ demostran o case nulo contacto persoal que houbo entre avó e neto, e mesmo a falta de entendemento entre ambos, debido sobre todo a cuestións de tipo político. Porén, Don Denis coñeceu a obra de Alfonso X e a dos trobadores que formaron parte da súa corte, como demostra a análise comparativa dalgunhas das súas composicións:

A poesia do rei Sábio constitui, em meu entender, o intertexto privilegiado por D. Dinis e a mediação é de tipo escrito, não oral. A poesia cortês é, neste caso, não apenas poesia de corte, mas poesia de reis que tiveram à sua disposição cancioneiros e foram promotores de recolhas cancionerescas (Gonçalves 1992: 154).

Noutro sentido, a unión matrimonial do rei portugués con Dona Isabel púxoo en contacto con lírica provenzal, da que Don Denis demostra ser un grande coñecedor, “dialogando” en moitas das súas composicións con Bernart de Ventadorn, e non unicamente. Xa Dona Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990, II: 233-234) sostiña que “D. Denis (entre os soberanos portugueses da primeira dynastia o unico que poetou) teve ao seu dispôr, de facto, [...] cancioneiros franceses e provençaes, e os estudava”, ao que Anna Ferrari (1984) engade, entre outros aspectos, que o soberano puido acceder a algúns deses cancioneiros provenzais a través do seu casamento don Dona Isabel:

¹⁶ Véxase Ackerlind (1990), que se ben presenta un estudo bastante innovador no seu achegamento á poesía dionisina, non é moi preciso en termos históricos.

¹⁷ Pizarro (2008: 102-105).

Da esso risulta con chiarezza che i rapporti letterari tra Portogallo e Provenza (ma anche Francia del Nord) nel Medio Evo sono di fatto rapporti dinastici. Infatti, sia AfX che Den discendono da GulhIX, il primo trovatore, e nelle otto generazioni intercorrenti tra GulhIX e Den s'incontrano poeti (più o meno grandi) con una frequenza generazionale insolita [...]. Infatti è più che plausibile che canzonieri provenzali fossero arrivati a Den sia per tradizione familiare e dinastica [...] sia attraverso il matrimonio con Isabella, discendente di Pietro II d'Aragona, anch'egli grande mecenate alla cui corte è attestata un'intensa presenza trobadorica (Ferrari 1984: 53).

Canto ao papel do rei Denis como mecenas e á actividade da súa corte, a última que promoveu o trobar galego-portugués e que, dalgún xeito, reuniu toda a tradición previa, chama realmente a atención o contraste que atopamos entre a súa ampla produción lírica e a escaseza de poetas que podemos adscribir á súa corte. Tavani (1991: 266-267) contabiliza un total de vintedous trobadores, e insiste, en termos comparativos a respecto do cultivo da tenzón na corte poética do seu avó Alfonso X, en que da análise de ambas se tira a conclusión “dunha menor vivacidade intelectual, dunha atmósfera máis estancada, dunha utilización máis mesurada e controlada das potenciais capacidades dialécticas e polémicas da poesía de tipo trobadoresco” (Tavani 1991: 264) na corte dionisina.

E aínda que habitualmente se recorre a unha interpretación desta circunstancia baseada na debilitación dunha escola trobadoresca que vai chegando ao seu fin, nós consideramos que debe ser posta en relación coa política centralizadora a que xa fixemos referencia no apartado previo, iniciada por Afonso III e continuada por Don Denis e a súa promulgación das *Inquiriões*, que levou necesariamente a unha sorte de reestruturación social, onde se orixinou un proceso por medio do cal deixaron de formar parte da nobreza algunhas liñaxes –que xeración tras xeración se tiñan dedicado á arte de trobar– e, en contrapartida, entraron a formar parte dela outras familias que até ao momento eran consideradas secundarias (Mattoso 1994: 311). Estes ‘novos nobres’, criados por volta da corte, e que pasarían a desenvolver cargos militares e rexios, van substituíndo ás antigas liñaxes, que acaban por desaparecer:

A corte surgiu, afinal, como o lugar por excelência do ‘tornar-se nobre’, através de processos que pertenciam à relatividade das classificações sociais da época e a atitude intrinsecamente ambígua do monarca face a uma fronteira tão importante da sociedade de então –conceder generosamente os atributos da nobreza era, também, engrandecer a corte e, naturalmente, a sua própria figura (Gomes 2003: 328).

En definitiva, Gimena del Río Riande¹⁸ (2009: 50), conclúe nesta liña que poderíamos adscribir á corte dionisina non máis de quince ou vinte trovadores¹⁹ (fronte aos vintedous que alí sitúa Tavani) cunha produción poética bastante escasa, á vez que engade:

En este contexto de crisis el canto trovadoresco perdía tal vez su función aglutinadora para estamento noble, su lógica social dentro de la corte, o simplemente cedía su lugar a nuevas prácticas culturales que legitimaran su lugar en la sociedad bajomedieval. La parsimonia trovadoresca que claramente puede verse dentro de la corte dionisina, y como contracara, la abierta intención del rey de hacer de su cancionero un espacio de recopilación de tradiciones líricas, dan cuenta de ello. El canto trovadoresco parece funcionar aquí ya sólo como una marca de prestigio (Río Riande 2009: 51-52).

E dicíamos que Don Denis é o trovador máis prolífico da escola trovadoresca galego-portuguesa, ou aquel de quen conservamos un maior número de textos, posto que podemos afirmar que a tradición manuscrita o tratou propiamente como rei (Gonçalves 1993c: 14). Así, semella fóra de dúbida que a poesía de Denis foi integrada nos códices a partir dun testemuño individual ou autónomo cunha estruturación e ordenación coidada, o “Livro das Trovas d’el-rei dom Denis” que aparece rexistrado no catálogo da biblioteca de Don Duarte e que, quizais, podería mesmo corresponderse co *Liederbuch* a que pertencería o fragmento Sharrer. A súa produción poética²⁰, como sabemos, foinos transmitida polos apógrafos italianos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, así como polo *Pergamiño Sharrer*, e o testemuño de B fainos ver que foi intención do compilador facer coincidir nesa parte a produción de poetas reis e fillos de reis, posto que o cancionero dionisino é precedido polo do seu avó Alfonso X, e seguido polo de Alfonso XI, rei de Castela e neto do propio Denis, así como tamén pola poesía do Conde Don Pedro, fillo bastardo do rei.

Noutro sentido, e para rematarmos con esta sucinta caracterización da figura do rei portugués Don Denis como monarca, home e trovador, desexamos facer referencia á fortuna da súa face poética²¹ nos anos e séculos inmediatamente posteriores ao momento en que viviu. Deste modo, e baseándonos nos documentos

¹⁸ Véxase tamen nesta mesma liña de estudo o seu artigo “Lógica del texto medieval. Estudio del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*” (Río Riande 2008).

¹⁹ Algúns dos máis relevantes ou (re)coñecidos son: Afonso Sanchez, Airas Paez, Airas Nunes, Caldeiron, Estevan da Guarda, Estevan Perez Froian, Gil Perez Conde, Gomez Garcia, Joan de Gaia, Joan Vasquiz de Talaveira, Men Rodriguez de Briteiros, Men Rodriguez Tenorio, Paio Gomez Charinho, Pedro Afonso, Pero Anes Marinho ou Rodrigu’ Eanes Redondo, entre outros.

²⁰ Sobre isto remitimos para “O cancionero de D. Dinis” (Resende de Oliveira 1994: 269-273).

²¹ Véxase Rodríguez (1995), en especial os puntos 1 e 2 (pp. 180-192), onde examina amplamente a presenza de Don Denis desde a Idade Media até ao século XVII.

cronísticos da época –algúns dos cales xa foron citados ou mencionados–, vemos que o labor poético do rei e trovador foi escasamente recoñecido ou, cando menos, difundido, posto que nin tan sequera é indicado polo seu propio fillo, o Conde de Barcelos, no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (Mattoso 1980) nin na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Cintra 1990).

Semellan ser as obras de Duarte Nunes de Leão, xa a cabalo entre o século XV e o XVI as que serven de referente a este respecto aos cronistas e escritores clásicos portugueses, xa que “todos repetem apenas, na parte relativa a D. Denis, textualmente, ou condensando-as, ou paraphraseando-as com alguma liberdade, as afirmações do que primeiramente enalteceu, em prosa chan e com conhecimento de causa, os meritos do rei trovador” (Vasconcelos 1990, II: 117).

A primeira mención ao Denis poeta nunha obra de carácter literario atopámola no século XVI, nun epitafio ao rei composto por António Ferreira:

A EL-REI D. DINIS

Quem é este de insígnias diferentes,
Ceptro, e picão, e livro, e espada, e arado?

Este foi paz de Rei, e amor das gentes,
Grande Dinis, Rei nunca assaz louvado.

Outros foram nãa só cousa excelentes:
Este com todas nobreceu seu estado.
Regeu, edificou, lavrou, venceu,
Honrou as Musas, poetou e leu.
(Ferreira 1973: 54).

No século seguinte, no XVII, Don Francisco Manuel de Melo fai unha breve referencia ao monarca portugués, mentres que o autor da grande epopea portuguesa, Luís de Camões, omite por completo a faceta poética de Don Denis no amplo retrato que fai do rei no Canto III (estrofas 96-98) dos *Lusíadas*, limitándose practicamente a recoñecer o seu interese polas artes e o saber.

Mais é coa (re)descoberta no século XIX da nosa tradición trobadoresca cando esta situación muda por completo, e pasa o rei-trovador a se converter nunha figura fundamental, pois á grandiosidade do seu reinado hai que sumar a importancia, sobre todo en termos cuantitativos, do seu cancionero, razón que probabelmente coaduvou para a difusión da crenza de ter sido un dos primeiros trovadores portugueses, idea totalmente errónea pois, como sabemos, Denis é un poeta tardío dentro da cronoloxía

da escola. Nisto insiste o brasileiro Caetano Lopes de Moura, responsábel da primeira edición do cancionero dionisino, publicada no ano 1847:

Todos o apregoão pelo primeiro que na ingua portugueza escrevera versos; todos lhe conferem a palma de haver sido o primeiro trovador da sua nação, sem advertirem que a poesia, contemporanea da criação, era semelhante ao fogo de Vesta, que depois de accendido nunca mais se apagava; que se logo no principio da monarchia o celebre Egas Moniz versejava, devia necessariamente de ter havido d' ali em diante uma serie não interrompida de trovadores tanto mais excellentes, quanto mais aperfeiçoado era o dialecto em que escrivião (Moura 2009: XXVI-XXVII).

Porén, desde un punto de vista cualitativo, os xuízos de que foi obxecto o cancionero dionisino son bastante negativos. Moura na “Prefaçon” da súa edición cualifica a poesía do monarca de tediosa e ruda (Moura 2009: XX-XXI / XXXIV), aínda que estas apreciacións son paralelas ás realizadas a respecto da totalidade do *corpus* profano galego-portugués por outros estudiosos da época, como por exemplo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, quen, establecendo un confronto entre a lírica provenzal e a italiana coa galego-portuguesa, afirma que é lóxico que os estranxeiros “achem aborrecidissima a monotonia plácida e cortesã das imitações conjeneres galego-portuguesas. *Pura noja continuata*” (Vasconcelos, I: IX). Afortunadamente este tipo de consideracións foron mudando a medida que avanzaba o estudo e consecuente coñecemento da produción da nosa escola trobadoresca.

Poderíamos continuar a analizar e describir a recepción e aproveitamento posteriores do cancionero dionisino, mais non é este o propósito do noso traballo, de maneira que nos limitaremos a engadir que a lírica de Don Denis foi amplamente empregada como intertexto²² ao longo dos séculos na literatura galega, mais sobre todo na portuguesa e na brasileira, debido probabelmente á representatividade cualitativa e cuantitativa do cancionero dionisino, e á dupla face de Denis como monarca e poeta, símbolo dunha época de esplendor político, económico e cultural.

²² Empregamos o concepto de “intertextualidade” establecido por Genette “como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette 1989: 10).

ESTUDO DO *CORPUS* DE REFERENCIA

Ao falarmos da produción poética do rei Don Denis tendemos a insistir con frecuencia en certos elementos que, a grandes trazos, caracterizan o seu trobar. Así, adóitase mencionar en primeiro lugar a extensión do seu cancionero que, como xa ficou dito, fai del o trobador máis fecundo da escola trobadoresca galego-portuguesa, pois está conformado por un total de centro trinta e sete cantigas pertencentes aos tres xéneros canónicos –amor, amigo e escarnio e maldizer–, e tres composicións que poderíamos encadrar dentro do xénero da pastorela. Por outra parte, e como trobador tardío que foi, posto que o monarca desenvolveu a súa poesía nun momento en que a escola contaba xa con case un século de tradición, a produción de Don Denis constitúe unha sorte de compendio de toda a lírica galego-portuguesa previa, á vez que supón “una especie de confronto criativo com os textos que «cita» ou aos quais «alude»” (Gonçalves 1993b: 210). Tampouco podemos deixar de mencionar a súa predilección pola lírica provenzal, o que o levou en numerosas ocasións a evocar, imitar ou reinterpretar nos seus propios textos algúns dos modelos e motivos que a poesía de alén-Pirineos lle ofrecía; de aí que se fale de Denis como un poeta “en maneira de proençal” (Gonçalves 1993b: 208), tomando o *incipit* da súa coñecida cantiga [B 520b/V 123].

Tamén é común destacar a mestría e mesmo os elementos innovadores que Don Denis introduce nos seus versos, a pesar de que existen algunhas voces, como a do filólogo romano Giuseppe Tavani, que non concordan con esta percepción:

D. Denis nin sequera coñece unha separación neta dos rexistros expresivos e temáticos entre *cantiga d'amor* e *cantiga d'amigo*, e as cancións satíricas non contan máis ca anécdotas levemente cómicas e forman a sección menos atraente da súa poesía. Unha poesía, en definitiva, non despreziable na súa sección amorosa, e por veces mesmo capaz dunha notable elegancia formal e dunha garbosa gracia temática, e que así e todo non vai nunca máis aló dun certo academicismo amaneirado e non dá vencido unha indeterminación e unha nebulosidade ideolóxico-conceptuais, antitéticas coas leccións daqueles provenzais que sen embargo –veleidosamente– D. Denis se propoñía igualar e superar, mais certamente, alomenos en parte, tributarias da decolorida e cargante produción lírica dalgúns cansos epígonos da poesía trobadoresca (Tavani 1991: 265).

Pospoñemos as nosas consideracións sobre estas palabras –que poderán ser coincidentes ou non–, para o facer de xeito razoado, e valéndonos das probas e argumentos necesarios, nas conclusións desta tese, unha vez realizado o estudo completo das cantigas que forman parte da nosa selección.

Como tamén foi indicado, o noso *corpus* de referencia, que será posteriormente editado e analizado, está composto por trinta e tres cantigas de amor que teñen como motivo ou *topos* común a aparición nos seus versos da alusión á visión da *senhor*, ben como inicio do proceso amoroso, ben como requisito necesario para o suxeito lírico continuar a vivir, ou simplemente como elemento que ocasionará a xénese da coita e dos padecementos do trobador, con todas as consecuencias que isto orixina nel mesmo, no seu corazón ou nos seus ollos.

Centraremos a nosa atención, polo tanto, para a realización e desenvolvemento deste estudo, na tópica da visión, na dicotomía *veer* vs *non veer* presente nalgúns das cantigas que nos ocupan, no motivo dos *olhos* e o seu tratamento, nos efectos que a *visio* produce no suxeito lírico ou no léxico empregado na expresión destes aspectos, así como tamén examinaremos os elementos comúns ou diverxentes que, en liñas xerais, caracterizan formalmente as composicións aquí agrupadas. Faremos igualmente mención, cando for preciso ou oportuno, e desde un punto de vista eminentemente comparativo, ás cantigas de amigo do rei Don Denis e mesmo a outras composicións amorosas do conxunto do *corpus* profano trobadoresco galego-portugués, referenciando tamén textos pertencentes a outras escolas contemporáneas – nomeadamente á provenzal– que, eventualmente, poidan presentar elementos análogos dignos de seren evidenciados e comentados.

3.1.

A TÓPICA DA VISIÓN

O poeta latino Ovidio na súa *Ars amandi* sinalaba a importancia que a visión ou percepción do obxecto do amor posúe no desenvolvemento do proceso amoroso. Case doce séculos despois, Andreas Capellanus principiaba o tratado *De amore* afirmando que “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza” (Cappellanus 1990: 55), para máis adiante engadir “La ceguera impide amar, ya que un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse; así, pues, el amor no puede nacer en él” (Cappellanus 1990: 67). Comparecen nestas citas os tres graos que, segundo os preceptos clásicos, conforman o proceso amoroso –*visio*, *cogitatio immoderata*,

passio–, á vez que se destaca a visión da beleza da outra persoa como condición *sine qua non* para a orixe do amor e o seu desenvolvemento.

A importancia deste *topos* no conxunto das poéticas europeas medievais e, para o caso que aquí centra a nosa atención, na lírica nacida no occidente peninsular, fica totalmente fóra de dúbida, tal e como observaremos a través deste estudo. Na nosa poesía trobadoresca o motivo amosa especial relevancia nas cantigas pertencentes ao xénero de amor, pois a visión da *senhor* por parte do suxeito lírico, a súa percepción a través dos ollos –que pasan a se converteren na xanela do corazón (Alvar 1989: 21)–, é o punto de partida, o elemento que desata o sentimento amoroso:

O amor nace do coñecemento da dama, das súas virtudes e beleza [...] e moi en particular da súa vista, de aí a importancia que se lle concede ós ollos; despois fai o seu asento no corazón, sempre co beneplácito de Deus, que creou a dama e fixo que o autor a vise e se namorase (Beltran 1995: 39).

Referencia Beltran nestas liñas tres elementos de grande relevancia nos textos amorosos da lírica galego-portuguesa –ollos, corazón e amor–, elementos que, en non poucas ocasións, son obxecto de personificación²³, chegando a se constituíren, por medio dun proceso sinecdóquico, en entes autónomos e independentes do propio namorado, nomeadamente os ollos, como iremos constatando a través dos textos.

Neste sentido, na cantiga dionisina *Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar* [B 545/V 148] (cantiga 29)²⁴, o rei-trobador semella pretender realizar unha descrición desa traxectoria do amor referida na devandita cita. Así, o proceso ten o seu inicio nos ollos do namorado, coa percepción visual da dama, situación á que segue o namoramento, que necesariamente ocasiona a coita, pois unha das isotopías dominantes na poética amorosa galego-portuguesa é a do amor non correspondido, que trae consigo toda unha serie de estados de sufrimento que o conducen cara á morte de amor:

Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar
d' en vós cuidar este meu coração
que cuida sempr' en qual vos vi; mais non
poss' eu per ren nen mí nen el forçar
que non cuide sempr' en qual vos eu vi;
e por esto non sei hoj' eu de mí
que faça nen me sei conselh' i dar.

Non pudí nunca partir de chorar

²³ Véxase Faral (1982: 72-73) para os usos da personificación ou prosopopea desde a época clásica.

²⁴ Cando citemos textos que forman parte do noso *corpus* de referencia, sinalaremos, para alén do *incipit* e/ou a indicación das fontes manuscritas, o número que a cantiga ocupa no noso estudo.

estes meus olhos ben de-la sazón
que vos viron, senhor, ca des entón
quis Deus assi, que vo-lhi foi mostrar,
que non podess' o corazón des i
partir d' en vós cuidar, e viv' assi
sofrendo coita tal que non há par.

E, mia senhor, u sempr' hei de cuidar
no maior ben dos que no mundo son
qual est' o vosso, hei mui gran razón,
pois non poss' end' o corazón tirar
de viver en camanho mal vivi,
des que vos eu por meu mal conhoci,
e d' haver sempr' a mort' a desejar.²⁵
[B 545/V 148]

En definitiva, e de xeito sintético, poderíamos determinar a seguinte secuencia para o proceso amoroso na nosa escola trobadoresca: visión da dama > namoramento > coita. O trobador establece contacto visual a través dos seus ollos coa *senhor*, da cal fica completamente prendado, e o amor que experimenta fíxase no seu corazón. A dama en ningún caso corresponderá este sentimento, mais o namorado ten a necesidade de a contemplar para continuar a vivir, polo cal en moitas ocasións dirixe a ela o seu discurso, solicitándolle poder vela e que amose *mesura* ao seu respecto, poñendo como pretexto para isto a grandeza do amor que por ela sente desde que a viu, así como a desmedida coita que padece. As consecuencias dos seus sufrimentos son diversos, e pasan polo, a loucura, o pranto, a perda da fala etc., sendo o desenlace natural a morte de amor, por veces arelada polo suxeito lírico, e mesmo solicitada de xeito vehemente a Deus –responsábel de todo canto existe e acontece–, por ser este o único modo de se liberar dos seus males.

Neste marco temos pois de nos situar para estudar as circunstancias e as pautas de comportamento que o motivo da *visio* trae consigo, así como as consecuencias que, derivadas de tal feito, o poeta acaba por experimentar.

E se previamente falabamos desa visión inicial que constitúe a xénese do amor, tamén debemos notar que o poeta galego-portugués precisa por todos os medios manter o contacto visual coa súa dama: “A visom da mulher é, como foi dito, por um lado origem do processo de enamoramento e tendência natural do sujeito enamorado.

²⁵ Os textos de Don Denis que forman parte do noso *corpus* de referencia son reproducidos seguindo a nosa edición, para a cal remitimos ao bloque II desta tese “Texto crítico e comentario retórico-literario do *corpus* de referencia”. As restantes cantigas de amor citadas que non forman parte do noso *corpus* son reproducidas segundo a edición de Nunes (1972), mais modernizando e regularizando as grafías conforme aos usos habituais consolidados. As composicións de amigo son tomadas da edición de Rip Cohen (2003).

A sua impossibilidade [...] constitui-se num dos principais motivos de sofrimento, e em consecuencia da morte de amor” (Souto Cabo 1993: 30). Deste modo, tanto o contacto óptico inicial coa muller como a imposibilidade de a ver conducen inevitabelmente cara ao mesmo resultado: a coita e a morte de amor.

Na grande maioría dos textos que conforman o noso *corpus* comparece a visión inicial da *senhor*, ese primeiro contacto óptico que constitúe a xénese do amor, por veces combinado co desexo expreso por parte do suxeito lírico de voltar a vela. En catro das cantigas prodúcese unha asociación entre o *veer* e o *non veer*²⁶, mentres que noutras tres é explicitada unicamente esa imposibilidade de o namorado contemplar á dama²⁷. Por outra parte, en once dos trinta e tres textos analizados e editados faise referencia aos *olhos*²⁸. Estes datos cuantitativos ofrécennos xa certos indicios sobre a transcendencia da tónica da visión no cancionero dionisino e, en boa medida, tamén no conxunto da nosa lírica medieval, posto que, como veremos, os resultados ou conclusións que tiremos desta análise poderán ser igualmente, a grandes trazos, a ela aplicados.

Na produción lírica do rei e trovador Don Denis a expresión da visión vén dada por enunciados e sintagmas absolutamente convencionais e tópicos no formulario léxico trobadoresco galego-portugués. Desta maneira, e a comezar polos verbos relacionados coa visión, é sen dúbida *veer* o maioritariamente empregado polo rei nas súas cantigas de amor, rexistrando un total de setenta e oito ocorrencias²⁹ (contabilizamos unicamente as referidas de modo exclusivo á visión da *senhor*), en canto só aparece un caso de *guardar* –outro dos vocábulos pertencentes a este campo semántico–, na composición *Senhor fremosa, pois no coração* [B 535/V 138] (cantiga 25); porén, debemos indicar que aquí esta mudanza ou innovación verbal é, na nosa

²⁶ Isto acontece nos textos *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106] (cantiga 9), *A tal estado mi adusse, senhor* [B 525/V 108/T 2] (cantiga 10), *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119] (cantiga 14) e *Nostro Senhor, se havei guisado* [B 527b/V 130] (cantiga 21).

²⁷ En *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6] (cantiga 12), *Ben me podedes vós, senhor* [B 537/V 140] (cantiga 26) e no texto *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155] (cantiga 32).

²⁸ Enumeramos as composicións en que se fai mención aos *olhos*: *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104] (cantiga 8), *A mia senhor que eu por mal de mí* [B 523/V 106] (cantiga 9), *Senhor fremosa, non poss' eu osmar* [B 528/V 111/T 5] (cantiga 11), *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6] (cantiga 12), *Senhor, non vos pes se me guisar Deus* [B 521/V 114] (cantiga 13), *Ai senhor fremosa, por Deus* [B 518b/V 121] (cantiga 15), *Preguntar-vos quero por Deus* [B 525b/V 128] (cantiga 19), *Amor, en que grave dia vos vi* [B 540/V 143] (cantiga 27), *Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar* [B 545/V 148] (cantiga 29), *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155] (cantiga 32) e – *En grave dia, senhor, que vos oi* [B 572/V 176] (cantiga 33).

²⁹ Para estas cuestións de tipo léxico véxase o “Glosario”.

opinión, intencionada ou procurada polo trobador, pois o sentido da observación é da dama cara ao namorado, e non ao contrario, como é habitual no xénero de amor:

E assi me poderedes guardar,
senhor [fremosa], sen vos mal estar.
[B 535/V 138, vv. 19-20]

Outro dos verbos relacionados co motivo da visión sería *catar*, presente unicamente na última cobra do texto *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104] (cantiga 8), funcionando neste caso como un sinónimo de repertorio a respecto de *veer*, pois os versos en que ambos aparecen están ligados por medio do paralelismo:

Quen vos mui ben visse, senhor,
con quaes olhos vos eu vi,
mui pequena sazón há i,
guisar-lh'-ia Nostro Senhor
que vivess' en mui gran pesar,
guisando-lho Nostro Senhor
como mi a mí [o] foi guisar.

[...]

E, senhor, quen algũa vez
con quaes olhos vos catei
vos catasse, per quant' eu sei,
guisar-lh'-ia quen vos tal fez
[que vivess' en mui gran pesar,
.....]
como mi a mí [o] foi guisar.
[B 521/V 104, vv. 1-7 e 15-21]

Esta distribución dos usos dos verbos de visión é extensíbel ao conxunto das cantigas de amor galego-portuguesas, sendo o máis empregado *veer*, e *catar* o que menos rendibilidade amosa neste sentido. Aínda a este respecto, as expresións que refiren a visión no noso *corpus* responden de igual modo a patróns absolutamente convencionais e tópicos, como xa foi evidenciado en numerosas ocasións por diversos estudiosos. Así, atopamos en Don Denis enunciados-tipo como: *des que vos vi, des quando vos vi, que eu por mal de mí vi, que vos en grave día vi, des aquel día que vos vi* etc. Estes sintagmas –na maior parte dos cales o día en que o poeta ve ou coñece a dama é connotado de xeito negativo polas consecuencias que tal feito supoñen para el–, comparecen sobre todo en composicións nas cales se fai mención explícita ao coñecemento da muller por parte do namorado, á súa primeira visión –circunstancia, de por parte, que aparece en máis de vinte cantigas de amor do rei-trobador–, e obvian calquera tipo de pormenor relacionado coa primeira toma de contacto entre o suxeito

lírigo e o obxecto do seu amor, como amosa a seguinte estrofa, primeira da composición de que forma parte (cantiga 17). Porén, vemos como a forma verbal *vi* aparece destacada en posición de rima, recurso moi habitual no conxunto da nosa lírica para enfatizar elementos relevantes nos textos. No noso *corpus* en particular o verbo *veer* (baixo as súas diversas formas flexivas) funciona como palabra rimante en numerosas ocasións³⁰:

Que estranho que m' é, senhor,
e que gran coita d' endurar,
quando cuid' en mí, de nembrar
de quanto mal fui sofredor
des aquel día que vos vi!
 E tod' este mal eu sofri
 por vós e polo voss' amor.
[B 522b/V 125, vv. 1-7]

Outro dos recursos de que se vale o noso trovador para facer patente a importancia da visión, é o xogo que por veces establece empregando nunha mesma composición *veer* con referentes diversos, como acontece por exemplo na primeira das cantigas do noso *corpus*, *Quant' eu, fremosa mia senhor* [B 501/V 84]. Aquí advertimos como o verbo que remite á visión, *veer*, é enxalzado ou singularizado por medio de diversos procedementos como a repetición poliptótica (*veer*, vv. 2-9-16 / *veja*, v. 5 / *verei*, v. 10) ou o feito de funcionar como palabra-rima no segundo verso das tres estrofas que conforman o texto. Mais cada un deses infinitivos que aparece en posición rimática posúe un referente propio, de maneira que na primeira cobra alude á *senhor*, na segunda á coita do poeta, e na terceira e última o referente do verbo *veer* é o día en que o suxeito lírico se atopará perante a súa *senhor* e deixará de sofrer. Constatamos, máis unha vez, o proceso amoroso que vimos de describir nas páxinas previas, pois neste caso a palabra-rima *veer* constitúe unha sorte de *gradatio*, ao agrupar ou recompilar os momentos esenciais do namoramento: a visión, a coita padecida polo poeta e a morte de amor.

Quant' eu, fremosa mia senhor,
de vós receei a veer,
muit' er sei que non hei poder
de m' agora guardar que non
veja; mais [a]tal confort' hei
que aquel día morrerei
e perderei coitas d' amor.

³⁰ *Veja* aparece nunha ocasión en posición de rima, *ven* en tres, *veer* funciona quince veces como palabra rimante e *vi* nun total de vintecatro ocasións (véxase o “Rimario”).

E, como *quer que* eu maior
pesar *non* podesse veer
do *que* enton verei, *prazer*
hei ende, se Deus mi perdon,
porque por morte *perderei*
aquele día coita *que* hei,
qual nunca fez Nostro Senhor.

E, pero hei *tan gran* pavor
daquele día *grave* veer
qual vos sol non posso dizer,
confort' hei no meu corazón
porque por morte sairei
aquele día do mal *que* hei,
peior dos *que Deus* fez peor.
[B 501/V 84]

Tamén resulta moi rendíbel neste sentido a utilización da construción *veer* + substantivo, como *veer pesar* (véxase a segunda cobra da cantiga previamente reproducida) ou *veer prazer*, empregada esta última sempre na súa forma negativa (*non veer prazer*), e presente nos textos *Senhor, non vos pes se me guisar Deus* [B 521/V 114] (cantiga 13) ou en – *En grave dia, senhor, que vos oi* [B 572/V 176] (cantiga 33), mais onde o seu uso é realmente significativo é no seguinte poema (cantiga 10), onde chega a se reiterar en cada unha das tres estrofas que o forman, reflectindo os infortunios do poeta, e como primeiro elemento dunha *gradatio* ascendente que se completa no verso seguinte (*nen veerei ja*). Alén disto, o refrán sintetiza nun único verso a dualidade *veer vs non veer*, pois une a imposibilidade de contemplar a muller (feito que é expresado en futuro de subxuntivo) e o inicio do proceso amoroso (expresado en pretérito de indicativo):

A tal estado mi adusse, senhor,
o vosso ben e vosso parecer
que non vejo de mí nen d' al *prazer*,
nen veerei ja, enquant' eu vivo for,
u non vir vós, que eu por meu mal vi.

E *queria* mia mort' e *non* mi ven,
senhor, *porque* tamanh' é o meu mal
que non vejo *prazer* de min nen d' al,
nen veerei ja, esto creede ben,
u non vir vós, que eu por meu mal vi.

E, pois meu feito, senhor, assi é,
querria ja mia morte, pois *que* non
vejo de mí nen d' al, nulha sazon,
prazer, nen veerei ja, per bõa fe,
u non [vir] vós, que eu por meu mal vi.

Pois *non* havedes mercee de min.
[B 525/V 108/T 2]

Esta construción *veer* + substantivo acada un índice de uso moito máis elevado nas cantigas pertencentes ao xénero de amigo do rei Don Denis, nas cales ao lado de *veer prazer* atopamos outras como *veer par*, *veer mandado*, *veer falsidade*, ou mesmo a fórmula *veer* + verbo en *veer andar* ou *veer viver*. Reproducimos a seguir a cantiga de amigo *Amigo, pois vos non vi* [B 599/V 202] por ser unha composición artellada por volta do *topos* da visión e por nela presentárense varias das devanditas fórmulas combinadas con algunhas das características que dun ou doutro xeito definen o cancionero dionisino. En primeiro lugar, estamos perante unha composición con refrán intercalar, artificio que moi probabelmente foi levado desde Francia a Portugal polo pai do rei-trobador, Don Afonso III ‘O Bolonhês’, como unha das “modas poéticas” da época³¹, e que foi amplamente cultivada por Don Denis³². Nos dous versos que conforman o estribillo aparece o verbo *veer*, mentres que é no verso intercalado, o verso 5 das dúas primeiras cobras, onde se presenta unha das construcións mencionadas con anterioridade (*verei prazer / verei de min prazer*), en canto na terceira estrofa é reiterado o mesmo verbo mais en relación con *ben* (*e verei todo meu ben*); neste tipo de textos, o verso que fica intercalado entre os dous versos do refrán experimenta tamén unha atracción cara a el, como mostran as correspondencias paralelísticas que aquí se producen. Tamén as formas verbais *vi* e *veer* son destacadas en posición de rima no verso 1 das dúas primeiras estrofas:

Amigo, pois vos non vi,
nunca folguei nen dormi,
mais ora ja des aqui
que vos vejo, folgarei
e verei prazer de mi,
pois vejo quanto ben ei

Pois vos non pudi veer,
ja mais non ouvi lezer,
e, u vos Deus quis trager
que vos vejo, folgarei
e verei de min prazer,
pois ve<jo quanto ben ei>

Des que vos non vi, de ren
non vi prazer, e o sen
perdi, mais pois que mh aven

³¹ Véxase o artigo de Beltran (2007) “Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa”.

³² Téñase presente que no *corpus* profano trobadoresco galego-portugués son cincuenta e oito as cantigas con refrán intercalar (once de amor, vinteseite de amigo e vinte satíricas), das cales trece son da autoría do rei Don Denis (tres delas pertencentes ao xénero de amor e dez ao de amigo). Na composición número 8 do noso *corpus* de referencia *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104] desenvólvese este procedemento.

que vos vejo, folgarei
e verei todo meu ben,
pois vejo quan<to ben ei>

De vos veer a min praz
tanto que muito é assaz,
mais, u m' este ben Deus faz
que vos vejo, folgarei
e averei gran solaz,
pois vejo quanto ben <ei>
[B 599/V 202]

Aínda sobre as cantigas de amigo dionisinas debemos indicar –en paralelo ao xa feito coas de amor– que en vinteunha delas (dun total de cincuenta e unha) é referido o motivo da visión mais, en contraposición ás de amor, e debido precisamente ás diferenzas existentes entre ambos xéneros, en contadas ocasións esa visión alude ao contacto óptico inicial entre amiga e amigo. En catro preséntase a dualidade *veer-non veer*, mentres que en oito delas se fai mención aos *olhos*. Como podemos comprobar, os datos son moi semellantes aos referidos para as cantigas de amor, posto que case na metade das composicións dionisinas pertencentes a un e outro xénero hai unha referencia explícita á visión do ser amado.

E unha vez tratados estes elementos, debemos entrar a valorar os efectos que o contacto óptico coa *senhor* ocasiona no suxeito lírico, aínda que excluiremos momentaneamente os once textos en que a visión e os ollos aparecen asociados para lles dedicar especial atención no seguinte apartado deste estudo.

Como sabemos, a consecuencia primeira e inmediata da visión inicial e da epifanía do amor é a coita que o poeta experimenta, catalogado por Giuseppe Tavani (1991: 123-132) como un dos catro campos sémicos do xénero de amor: a “coita de amor” ou “pena por un amor non correspondido”, que non en van é unha das isotopías preponderantes na poética amorosa galego-portuguesa.

O campo sémico da “coita de amor”, aínda que realizado no plano do léxico por unha longa serie de términos e expresións tópicos, está certamente caracterizado por unha unidade e unha cohesión internas aínda máis sólidas cás sinaladas para os outros campos sémicos. En definitiva, a “coita de amor” ciméntase sobre o término *coita*, e engloba por un lado os instrumentos e as ocasións do seu xurdimento, polo outro os resultados que se derivan para o amante, segundo unha liña que parte dos ollos do poeta e da súa imprudente exposición á presenza da dama, pasa a través das diversas gradacións do sufrimento, conclúe no pranto e, máis a miúdo, na loucura e na morte por amor (Tavani 1991: 123).

E así é. En termos formais, o vocábulo máis insistentemente reiterado no conxunto das cantigas que nos ocupan para a expresión das penas padecidas polo

namorado é, sen dúbida, *coita*, con máis de trinta ocorrencias, ao que habería aínda que sumar derivados como *coitado* ou *coitar*. Tamén teñen unha abundante presenza outros termos e expresións como *mal*, que funciona como sinónimo de *coita* en máis de vinte ocasións, ou *pesar*, *haver pesar*, *sofrer* etc. En moita menor medida aparecen *afan*, *dó*, *padecer*, *lazerar* ou *quebranto* (hai unicamente unha ocorrencia deste vocábulo na cantiga 28)³³.

Desexamos reparar no texto *Grave vos é de que vos hei amor* [B 511/V 104] (cantiga 6) precisamente porque se afasta na exteriorización dos sufrimentos do namorado desa tópica xeral que inclúe case de modo obrigatorio os vocábulos *coita* ou *mal*. O substantivo *coita* aparece unicamente na perífrase referida á muller *coita do meu corazón* (v. 16), téndose desenvolvido neste caso un proceso de identificación de teor metonímico entre a *senhor* e a *coita*. É o adxectivo *grave* –que se reitera no texto até en dez ocasións– o empregado aquí para describir os pesares do poeta, mais tamén da dama, posto que para ela supón unha molestia o feito de que el a ame:

Grave vos é de que vos hei amor
e, par Deus, aqesto vej' eu mui ben;
mais empero direi-vos ña ren,
per boa fe, fremosa mia senhor:
se vos grav' é de vos eu ben querer,
grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer.

Grave vos é, ben vej' eu qu' é assi
de que vos amo máis ca min nen al
e que [e]st' é mia mort' e meu gran mal;
mais, par Deus, senhor, que por meu mal vi,
se vos grav' é de vos eu ben querer,
[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].

Grave vos ést', assi Deus mi perdon,
que non podia máis, per bõa fe,
de que vos am', e sei que assi é;
mais, par Deus, coita do meu corazón,
se vos grav' é de vos eu ben querer,
[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].

Pero máis grave dev' a min seer
quant' é morte máis grave ca viver.
[B 511/V 104]

Outro dos procedementos de que se vale o trobador para declarar a súa coita é a *amplificatio*, que engrandece e acrecenta a xa intrínseca intensidade do propio sufrimento, como sucede en *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86] (cantiga 2), onde fai uso de vocábulos como *gran* ou *muíto* para modificar os termos

³³ Remitimos, para as ocorrencias de cada vocábulo, ao “Glosario”.

pertencentes ao campo léxico da coita (*gran coita*, v. 2; *muito mal*, v. 9), acadando a súa máxima expresión coa xeminación do verso 13: *en tan gran coita, nen en tan gran pesar*. Igualmente a hipérbole é un artificio cun índice de uso moi amplo con esa finalidade, e non só, posto que tamén é aplicado en numerosos casos á *laudatio* da dama. Vexamos algúns exemplos tirados do noso *corpus*:

Ca viv'en tal cuidado
come quen sofredor
é de mal aficado
que non pode maior,
se mi non val a que en for-
-te ponto vi, ca ja da mor-
-t'hei praz[er] e nen un pavor.

E, como quer que eu maior
pesar non podesse veer
do que enton verei, prazer
hei ende, se Deus mi perdon,
porque por morte perderei
aquele dia coita que hei,
qual nunca fez Nostro Senhor.

E faço mui *guisado*,
pois são *servidor*
da que mi non dá grado,
querendo-lh'eu melhor
ca *min nen* al; *por* é conor-
-t'eu non hei ja *senon* da mor-
-t', ende são *desejador*.
[B 531/V 134, vv. 8-21] (cantiga 23)

E, pero hei tan gran pavor
daquele dia *grave* veer
qual vos sol non posso dizer,
confort' hei no meu corazón
porque por morte sairei
aquele dia do mal que hei,
peior dos que Deus fez peior.
[B 501/V 84, vv. 8-14] (cantiga 1)

Na primeira das cantigas, as hipérboles dos versos 9-11 e 18-19 ponderan a pena do namorado e o desmedido amor que sente pola súa *senhor*, mentres que no segundo texto os tres primeiros versos da primeira cobra, e os dous últimos de ambas estrofas insisten no grande sufrimento padecido polo suxeito lírico, que é levado ao seu punto límite coa epanadiplose final (*peior dos que Deus fez peior*).

Mais voltándonos á *visio*, á coita por esta ocasionada e ás súas consecuencias, debemos ter presente que os *topos*³⁴ sobre os que se erixe a poesía cortés, e nomeadamente a pena de amor e os seus efectos, derivan na súa maioría da lírica provenzal, da teoría do amor cortés ou *fin'amors*. Estes motivos reflicten en boa medida conceptos da cultura medieval común, mesmo principios científicos básicos, como acontece coa propia coita:

[...] el nexo entre amor y melancolía había encontrado ya desde hacía tiempo su fundamento teórico en una tradición médica que constantemente considera amor y melancolía como enfermedades afines si es que no idénticas. En esta tradición, que aparece ya cumplidamente en el *Viaticum* del médico árabe Haly Abbas (que, a través de la traducción de Constantino Africano, influyó profundamente en la medicina europea medieval), el amor, que comparece con el nombre de *amor hereos* o *amor heroycus*, y la melancolía se catalogan entre las enfermedades de la mente en rúbricas contiguas y a veces, como en el *Speculum doctrinale* de Vicente de Beauvais, figuran directamente en la misma rúbrica: “de melancolia nigra et canina et de amore qui ereos dicitur”. Es esta

³⁴ Véxase sobre isto o estudo do brasileiro Segismundo Spina (1966) titulado *Do formalismo estético trovadoresco*.

proximidad sustancial de la patología erótica y de la melancólica la que encuentra su expresión en el *De amore* de Ficino. El proceso mismo del enamoramiento se convierte aquí en el mecanismo que desquicia y subvierte el equilibrio humoral, mientras que, a la inversa, la empedernida inclinación contemplativa del melancólico lo empuja fatalmente a la pasión amorosa (Agamben 1995: 46-47).

Esta cita do filósofo romano Giorgio Agamben vincula forzosamente o amor e a melancolía, posto que o proceso amoroso trae consigo unha perturbación do humor e dos sentidos. Este é o medio común ás líricas trobadorescas medievais en que temos de ubicar a análise e catalogación dos diversos resultados que nas cantigas de amor do trobador Denis trae consigo a indiferenza da muller, a súa non correspondencia ao amor do suxeito lírico, xurdido da contemplación das súas cualidades.

Como veremos no seguinte apartado deste estudo, a comparecencia dos *olhos* nos textos –unido ao propio motivo da visión– implica habitualmente un maior nivel de concreción a respecto das consecuencias da pena de amor, precisándose as reaccións experimentadas polos órganos da visión, tales como o choro, a perda do sono, mesmo a cegueira. Con todo, aínda aquí especificaremos algúns dos fascinantes efectos que o contacto óptico e a presenza da muller desencadean no namorado.

Digno de mención neste sentido é o texto *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* [B 504/V 87] (cantiga 3), o máis breve do noso *corpus*, pois consta unicamente de doce versos distribuídos en dúas estrofas, no cal se trata o tema do “desregramento dos sentidos” (Souto Cabo 1993: 36-38) que neste caso alude á imposibilidade da fala do poeta e á perda temporal da memoria como un dos efectos da presenza da dama, como evidencian os versos 7-8, o que colocaría ao suxeito lírico nun estado próximo á perda da razón:

Nunca *Deus* fez tal coita qual eu hei
con a ren do mundo que máis amei,
des que a vi, e am'e amarei.
Noutro dia, quando a fui veer,
o demo lev' a ren que lh' eu falei
de quanto lh' ante cuidara dizer.

Mais, tanto *que* me d' ant' ela quitei,
do *que* ante cuidava me nembrei,
que nulha cousa ende non minguei.
Mais quand' er quis tornar po-la veer
a lho dizer, e me *ben* esforcei,
de lho contar sol non houvi poder.
[B 504/V 87]

Este *metus praeccludit vocem* (Spina 1966: 57) aparece igualmente noutras cantigas trobadorescas galego-portuguesas, como na coñecida *A máis fremosa de*

quantas vejo [A 278], na cal a fermosura da muller provoca os mesmos efectos, a mudez e a perda do sentido, aínda que enunciados polo anónimo trovador dun modo máis directo e evidente do que no texto dionisino: *Cuidand' [en] ela já hei perdudo / o sên, amigo, e ando mudo* (vv. 13-14).

En ambas cantigas fica patente o poder das cualidades da dama, argumento que localizamos nun texto dun dos grandes referentes provenzais do rei Don Denis, o trovador Bernart de Ventadorn, quen en *Can vei la lauzeta mover* sinala: *Anc non agui de me poder / ni no fui meus de l'or'en sai / que-m laisset en sos olhs vezer / en un miralh que mout me plai* (Riquer 2001: 385, vv. 17-20). Neste caso o namorado perde o dominio del mesmo logo de mirar nos ollos da dama, presentados aquí como un espello; a pesar das relacións existentes entre a *cansó* provenzal e a cantiga de amor galego-portuguesa, que teñen levado a moitos especialistas a afirmaren e insistiren na débeda dunha lírica para coa outra, este motivo dos “ollos como espello” non chegou a penetrar na nosa poesía trobadoresca.

Tamén podemos establecer paralelismos entre a cantiga dionisina *Senhor, que ben parecades* [B 542/V 145] (cantiga 28) e a *cansó Chantars no pot gaire valer*, novamente da autoría de Bernart de Ventadorn. No texto galego-portugués o noso trovador aprovéitase do paradoxo que supón que o sufrimento e a coita veñan dados tanto pola imposibilidade de manter o contacto óptico co obxecto do amor como pola propia visión en si mesma (Souto Cabo 1993: 30), da cal, porén, agardaba experimentar ben e alegría. Deste modo, o rei-trovador, facendo gala da súa demostrada mestría, exalta ese momento de contemplación resignándose a ver a muller unha única vez no ano, como fica indicado na estrofa final:

Da vossa gran fremusura
ond' eu, senhor, atendia
gran ben e grand' alegría,
mi ven gran mal sen mesura;
e pois hei coita sobeja,
praz[a]-vos ja *que vos veja*
no ano ùa vez d' un dia.
[B 542/V 145, vv. 15-21]

Bernart de Ventadorn, por súa parte, expresa nos seus versos que para el semella Nadal o día en que a dama o mira cos seus fermosos ollos, mais faino en tan poucas ocasións que un único día lle dura tanto como se fosen un cento: *c'aicel jorns me sembla Nadaus / c'ab sos bels olhs espiritaus / m'esgarda; mas so fai tan len /*

c'us sols dias me dura cen! (Riquer 2001: 371, vv. 46-49). Desde un punto de vista conceptual, as correspondencias entre ambos son indiscutíbeis.

Xa foi enunciado que no conxunto de textos que nos ocupan a imposibilidade do contacto óptico coa *senhor* é glosada en tres cantigas, mentres que noutras catro ese impedimento aparece combinado co propio coñecemento da dama (véxanse as notas 26 e 27); nestes casos, o amor a primeira vista é referido como un feito pasado, en canto a necesidade de voltar a vela é expresada como algo que acontece no presente ou nun pasado próximo ao tempo do discurso poético.

E se antes sinalabamos que a visión inicial é exposta sen dela ofrecer ningún tipo de detalle ou especificación, non podemos dicir menos das circunstancias que envolven a ‘non visión’, o distanciamento entre o trovador e a muller. Na composición *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119] (cantiga 14), que aliás é unha *ateúda ata a fiinda*, o namorado ponse a si mesmo na eventual situación de ter que vivir separado da súa dama, o que o leva a lle solicitar a Deus que lle permita vela, posto que senón morrerá de amor, pasando previamente polas fases da coita e da loucura:

Que soidade de mia senhor hei
quando me nembra d' ela qual a vi
e que me nembra *que* ben a oi
falar! E, por quanto *ben* d' ela sei,
rog' eu a Deus que end' há o poder,
que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer

cedo, ca, pero mi nunca fez *ben*,
se a non vir, non me posso guardar
d' ensandecer ou morrer *con* pesar;
e, *porque* ela tod' en poder ten,
rog' eu a Deus que end' há o poder,
[que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]
[B 526/V 119, vv. 1-12]

Por veces a precisión é un pouco maior, como acontece en *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6] (cantiga 12), onde o namorado expresa os seus medos debido a que transcorreu moito tempo desde que non viu a *senhor*, e terá de lle xustificar dalgún xeito esa ausencia. Porén, tampouco aquí se explicitan as razóns do distanciamento:

Non sei como me salv' a mia senhor
se me Deus ant' os seus olhos levar,
ca, par Deus, non hei como m' assalvar
que me non julgue por seu traedor,
pois tamanho temp' há que guareci

sen seu mandad' oir e a non vi.
[B 529/V 112/T 6, vv. 1-6]

Noutras ocasións, como na cantiga *Ben me podedes vós, senhor* [B 537/V 140] (cantiga 26), fica obviada a alusión ao primeiro contacto óptico entre o trobador e a muller, e o suxeito lírico reitera en cada unha das tres estrofas de que consta a infelicidade e os males que padece desde que non a pode ver. Reproducimos a primeira cobra:

Ben me podedes vós, senhor,
partir deste meu coraçõ
graves coitas; mais sei que non
mi poderiades tolher
per bõa fe, nen un prazer,
ca nunca o eu pud' haver
des que vos eu non vi, senhor.
[B 537/V 140, vv. 1-7]

Os exemplos que vimos de citar, e os que tamén teremos presentes nos posteriores apartados deste estudo, responden unicamente á pretensión de sistematizar dalgunha maneira as diversas eventualidades que, neste caso, envolven o motivo da visión nas trinta e tres cantigas incluídas no noso *corpus* e, por extensión, no conxunto do fenómeno trobadoresco nacido no occidente peninsular: o contacto óptico inicial coa *senhor*, a absoluta necesidade que o namorado ten de continuar a contemplar o obxecto do seu amor, así como os efectos que nel provocan tanto a visión da muller como a imposibilidade de que este feito se produza (*veer* vs *non veer*), unidos á isotopía do amor non correspondido. Comezando pola coita como consecuencia primeira e case xenérica de tales circunstancias, imos pasando por diversos graos ou variedades sintomatolóxicas –a perda do sono e da fala, o pranto, a loucura– até chegarmos á morte de amor.

Nesta aproximación xeral aludimos pois unicamente de modo colectivo aos devanditos elementos, pois estes son considerados con todos os seus pormenores na análise e comentario que realizamos de cada unha das composicións seleccionadas para o noso estudo, e que incluímos no seguinte grande bloque desta tese, que leva por título “Texto crítico e comentario retórico-literario do *corpus* de referencia”.

3.2.

O MOTIVO DOS OLLOS

Aínda dentro do contacto óptico coa *senhor*, debemos notar a presenza dos ollos nas cantigas que conforman a nosa selección textual. Son once (véxase a enumeración na nota 28) as composicións de amor en que o *topos* da visión aparece asociado ao motivo dos ollos, órganos fundamentais no proceso amoroso por seren os receptores da beleza da muller.

Máis unha vez, e desde un punto de vista formal, temos de dicir que este motivo tampouco se ve exento de ser expresado por medio das fórmulas habituais e estereotipadas propias do xénero de amor galego-portugués: *con quaes olhos vos eu vi, con quaes olhos vos catei, por mal daquestes olhos meus, nunca dormen estes olhos meus* etc. Porén, en ningunha das once cantigas atopamos o sintagma *lume destes olhos meus* –ou algunha das súas variantes–, enunciado habitual nas cantigas de amor empregado como metáfora para se referir ao ser amado³⁵, como fica patente nos seguintes versos de Bernal de Bonaval, onde o substantivo *lume* funciona como variación paralelística de *senhor* (Pérez Barcala 2008: 73):

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

A que tenh' eu por lume d'estes olhos meus
e por que choran sempr(e) amostrade-mi-a, Deus,
se non [dade-mi-a morte].
[B 1066/V 657, vv. 1-6]

Seguindo a Curtius (1988: 201), na Idade Media ollos e vista eran tomados como facultade espiritual de coñecemento, mais este *topos* é moi anterior, tendo a súa xénese documentada na literatura clásica, pois “depuis l'époque d'Ovide, c'est ainsi que l'amour touche le coeur, puisque les yeux constituent le point de contact le plus sensible” (Cropp 1975: 167). E para alén de Ovidio, tamén o poeta latino Propercio no libro segundo das súas *Elegiae* advertía que os ollos exercen como guías no amor: *Oculi sunt in amore duces* (Propercio 1989: 140).

³⁵ Véxanse a este respecto os traballos de Gerardo Pérez Barcala (2008) “*Ay lume d'estes olhos meus: O lume, a descriptio amantium e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa*” e o de Souto Cabo (1988: 412-413) “Aproximación ao motivo dos ollos nas cantigas de amor e amigo”.

O motivo continúa a se desenvolver, século a século, desde a Antigüidade Clásica até ao período medieval, estando presente na literatura provenzal, na galego-portuguesa e nos poetas do *Dolce Stil Novo*, e prolongándose mesmo para a literatura renacentista, barroca etc. (Souto Cabo 1988: 401). En termos comparativos, e como xa comprobamos a través das citas dos textos de Bernart de Ventadorn³⁶, é este o aspecto onde podemos establecer un confronto máis claro entre a nosa literatura trobadoresca e a provenzal.

Noutro sentido, na lírica medieval galego-portuguesa, os ollos e, por veces, o corazón, chegan a se escindir do propio namorado grazas a un proceso de tipo metonímico a través do cal eses órganos poden mesmo se comportaren de modo totalmente autónomo ou independente a respecto do eu lírico ou, máis habitualmente, continuaren subordinados a el (Souto Cabo 1988: 403-410), sufrindo procesos idénticos –ou moi semellantes– aos que padece o trobador:

La cantiga de amor gallego-portuguesa destaca ciertamente por la frecuente alusión a entidades físicas o, en menor medida, intelectuales que, desgajadas de la personalidad del enamorado, pueden cobrar vida propia. *Coraçon* y *olhos* son, en este sentido, los órganos más habitualmente escindidos del yo lírico, en proporciones similares [...] el proceso continúa cuando estos elementos son personificados y, por una parte, representan por sinécdoque una cualidad del enamorado -el *coraçon*, su sensibilidad amorosa; los *olhos*, su capacidad sensitiva; el *sen*, su poder de raciocinio; y el *corpo*, sus impulsos físicos-; pero, de manera simultánea, sustituyen también al propio enamorado mediante una sinécdoque de la parte por el todo. Estamos ya ante casos plenos de silepsis [...] La personalidad del amador sufre una escisión; su comportamiento está complementado por el modo de actuar análogo de *coraçon*, *olhos*, *sen* y *corpo*, desde los que son enfocadas las acciones y pasiones del yo lírico (Casas Rigall 1993: 390-391).

Sobre o *coraçon* e os *olhos* debemos ter presente aínda o estudo da profesora brasileira Yara Frateschi Vieira (2010), no cal son constatados datos de grande interese para nós, xa que proba, entre outros aspectos, que é no cancionero de Don Denis onde aparecen un maior número de cantigas –cinco en total– en cuxos versos se citan os devanditos órganos (Vieira 2010: 197 e 207), ademais de evocar as eventuais relacións entre un dos textos do noso *corpus*, concretamente *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106] (cantiga 9), e a coñecida como “canción da cotovía” do

³⁶ Lembremos os fragmentos citados de Bernart de Ventadorn: *Anc non agui de me poder / ni no fui meus de l'or'en sai / que'm laisset en sos olhs vezzer / en un miralh que mout me plai* (Riquer 2001: 385, vv. 17-20) e *c'aicel jorns me sembla Nadaus / c'ab sos bels olhs espiritaus / m'esgarda; mas so fai tan len / c'us sols dias me dura cen!* (Riquer 2001: 371, vv. 46-49). En ambos aparecen os *olhs*, os ollos, mentres que nos textos de Don Denis a partir dos cales foi establecido o confronto, *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* [B 504/V 87] (cantiga 3) e *Senhor, que ben parecedes* [B 542/V 145] (cantiga 28), se ben comparece o motivo da *visio*, en ningún caso se introducen os órganos visuais.

trobador provenzal Bernart de Ventadorn (Vieira 2010: 203-204)³⁷. No texto dionisino os ollos tórnanse suxeitos pacientes da coita orixinada pola non correspondencia amorosa da *senhor*, sufrindo eles e o poeta o mesmo proceso, pois tanto un como os outros viron a dama para o seu propio mal: *A mia senhor, que eu por mal de mí / vi e por mal daquestes olhos meus* [B 523/V 106, vv. 1-2]. Mais prodúcese aínda no texto unha outra fragmentación, neste caso entre o poeta e o corazón que quere saír do peito, do lugar que ocupa no corpo, probabelmente debido á terríbel coita que ten de padecer: *A por que mi quer este coração / sair de seu logar ...* [B 523/V 106, vv. 13-14]. Comprobamos tamén que a independencia non chega a ser total entre os ollos, o corazón e o namorado, quen manifesta continuamente, por medio do posesivo *meus*, do pronome persoal átono *mi* ou dos demostrativos, a pertenza a si propio deses entes ou órganos.

E dicíamos que os ollos funcionan como a xanela do corazón, mais tamén son o vehículo da coita, pois:

[...] sofren de primeiros as súas consecuencias, sexa porque non poden repousar (*nunca dormen eses olhos meus*), sexa porque son presa do choro (*chorar dos olhos, chorei tan muito d'estes olhos meus*) ou da cegueira (*ja cegan os olhos meus por vós*) ou, asemade, de un e do outro tormento (*estes meus olhos... choran e cegan quand' alguen non veen, e ora cegan por alguen que veen*) (Tavani 1991: 127).

A perda do sono, o insomnio, é un “tema universal, compartido pola poesía popular e os tratados sobre a enfermidade amorosa” (Beltran 1995: 47), pois “*enamorar-se de alguém* significaba seguir un *percurso* cujas fases se achavam reguladas pela *doutrina dos temperamentos ou pneumatologia*” (Meneses 2000: 495). Tamén Andrés ‘O Capelán’, no capítulo “Sobre las reglas del amor”, incluído no libro segundo do seu tratado, inclúe como regra número XXIII a seguinte: “Poco duerme y come aquel a quien hacen sufrir sueños de amor” (Cappellanus 1990: 363).

Este efecto adoita aparecer expresado no cancionero dionisino, e na lírica profana no seu conxunto, xunto co motivo dos ollos, que sofren case en primeira instancia as súas consecuencias, como expresan as seguintes estrofas tiradas das cantigas *Amor, en que grave dia vos vi* [B 540/V 143] (cantiga 27) e *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155] (cantiga 32):

³⁷ Remitimos para o comentario retórico-literario da cantiga número 9.

Pois da máis fremosa de quantas son
[ja máis] non pud' haver se coita non,
e per vós viv' eu en tal perdiçon
que nunca dormen estes olhos meus,
mia senhor haja ben per tal razon,
e vós, Amor, hajades mal de Deus.
[B 540/V 143, vv. 13-18]

Eu vivo por vós tal vida
que nunca estes olhos meus
dormen, mia senhor; e, por Deus,
que vos fez de ben comprida,
queredes-vos de mí doer
[ou ar leixade-m' ir morrer].
[B 552/V 155, vv. 13-18]

Outra das principais consecuencias experimentadas polos órganos da visión como resultado da coita é o pranto (Souto Cabo 1988: 408-409). Nas cantigas de amor de Don Denis rexistramos un único caso en que ‘os ollos choran’³⁸, concretamente no texto *Punh' eu, senhor, quanto posso en quitar* [B 545/V 148] (cantiga 29), xa citado no comezo deste estudo por nel se describir en boa medida o proceso amoroso: *Non pudi nunca partir de chorar / estes meus olhos ben de-la sazón / que vos viron...* (vv. 8-10). Os versos desta composición, centrados na imposibilidade de apartar o corazón e os ollos da *senhor*, deben ser postos en relación con *Pero que punh' en me guardar* [B 151/A 61], de Martin Soares³⁹, e ambos, por súa vez, poden ser facilmente cotexados ou comparados con catro cancións do trovador Uc De Saint Circ, que tratan a personificación dos ollos e o corazón (Bertolucci Pizorusso 1992: 66). Eses textos, son *Anc enemis q'ieu, Dels huoills e del cor e de me, Gent ai saubut miei uoill vensser mon cor* e *Tres enemies e dos mals seignors ai*, recollidos no artigo de Jeanroy e Salverda de Grave (1911) titulado precisamente “Quatre chansons du troubadour Uc de Saint Circ”, no cal os autores desenvolven tamén unha análise a respecto dos antecedentes do motivo, que podemos situar, como xa ficou dito, na Antigüidade Clásica en primeira instancia, e posteriormente nos poetas latinos medievais, que retoman esa tradición antiga que acaba pasando aos trovadores en lingua vulgar:

Cette antithèse entre le cœur et les yeux n'était pas, comme on va le voir, nouvelle dans la poésie en langue vulgaire; toutefois elle ne semble pas remonter à l'antiquité. Les élégiaques latins ont souvent parlé de cœurs brûlés ou percés de flèches; ils ont naturellement noté que c'est par les yeux que l'amour est conçu; mais ils n'ont pas songé à opposer ces deux objets. Je ne crois pas non plus que cette opposition se trouve chez les écrivains antiques postérieurs [...] Elle remonte sans doute aux poètes latins du moyen âge, que leur culture classique rendait aptes à varier et à développer les vieilles métaphores, et c'est d'eux qu'elle aura passé aux rimeurs en langue vulgaire (Jeanroy / Salverda de Grave 1911: 1-2).

³⁸ Por outra parte, a cegueira non aparece en ningunha das composicións de amor dionisinas, e cómpre indicarmos que non é este un dos efectos máis desenvolvidos na nosa lírica amorosa, ficando o seu tratamento practicamente restrinxido á obra de dous poetas: Joan Garcia de Guilhade e Joan Mendiz de Briteiros.

³⁹ Véxase a este respecto o comentario retórico-literario da cantiga de Don Denis, que ocupa o número 29 no noso *corpus* de referencia.

E aínda que as súas palabras se refiren ao xénero de amigo, concretamente á cantiga *Fui eu fremosa, fazer oraçon* [B 738/V 339] de Afonso Lopez de Baian, consideramos significativas as seguintes consideracións de Pilar Lorenzo, que nos remiten para as primeiras manifestacións romances do século XI:

La construcción pleonástica *chorar dos olhos* refiere el llanto silencioso de la amiga frente a otras manifestaciones típicas del dolor que se documentan en los plantos y en las representaciones funerarias, como mesarse los cabellos, gritar, gemir, rasgarse los vestidos, etc. [...]. El sintagma aparece por primera vez en las tradiciones literarias romances en el siglo XI, en concreto en la *Vie de Saint Alexis* [...]. En las cantigas de romería la construcción *chorar dos olhos* es utilizada por Johan Servando (LPGP 77,2 y 77, 3) y Nuno Treez (LPGP 110,1). La expresión se emplea para enfatizar el dolor de la muchacha que bien se lamenta por no poder acudir a la cita, bien porque el amigo no se ha presentado en la ermita. Martin de Ginzo la introduce en uno de sus textos para reforzar la *captatio benevolentiae* que la muchacha dirige a su madre (LPGP 93,7) (Lorenzo Gradín 2008: 129).

Porén, as circunstancias que acompañan o uso deste sintagma no xénero de amor son moito menos produtivas e expresivas, posto que simplemente se amosan como unha consecuencia da coita, unha das isotopías fundamentais do xénero. E esta apreciación podería se estender para o motivo dos ollos nos textos dionisinos, que se ben posúe certa importancia cuantitativa no conxunto do seu cancionero –atópase presente en once composicións de amor e oito de amigo–, o seu tratamento, como estamos a comprobar, non se aparta da homoxeneidade formal e temática que, en liñas xerais, caracteriza a nosa lírica trobadoresca, empregando enunciados-tipo e continuando as liñas herdadas da tradición recibida.

Por contraste, deberíamos citar ao extraordinario trobador Joan Garcia de Guilhade⁴⁰, en quen o *topos* da visión e dos ollos acada un desenvolvemento moito maior:

La vista e gli occhi – quegli occhi che la tradizione intendeva come «facultad espiritual de conocimiento» – e tutta una serie semantica affine compagno con persistenza nelle canzoni di Johan de Guilhade. Il tramite visivo è per lui (in ottemperanza a una poetica di vasta autorità) non solo una realtà stabile, un richiamo suasivo del vivere amoroso, ma anche forza generatrice di occasione lirica (Sansone 1974: 19-20).

E isto é o que acontece por exemplo na cantiga *Queixei-m' eu destes olhos meus* [B 417/V 28], enteiramente centrada nos ollos do poeta, que senten felicidade pola visión que experimentaron, a pesar dos padecementos que este feito trae consigo:

⁴⁰ Sobre as cantigas de Joan Garcia de Guilhade remitimos tamén ao volume *As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e Estudos Dispersos*, recompilación e tradución organizada por Yara Frateschi Vieira dalgúns dos traballos realizados por Oskar Nobiling (2007). Para o tema que aquí nos ocupa véxanse as páxinas 39-144.

Queixei-m' eu d' estes olhos meus;
mays ora (se Deus mi perdon!)
quero-lhis ben de corazón,
e des oimais quer' amar Deus;
ca mi mostrou quen hoj' eu vi:
ai! Que parecer hoj' eu vi!

Sempre m' eu d' amor queixarei,
ca sempre mi d' ele mal ven;
mays os meus olhos quer eu ben,
e ja sempre Deus amarei;
ca mi mostrou quen hoj' eu vi:
ai! Que parecer hoj' eu vi!

E mui gran queixum' hei d' amor,
ca sempre mi coita sol dar;
mais os meus olhos quer' amar,
e quer' amar Nostro Senhor;
ca mi mostrou quen hoj' eu vi:
ai! Que parecer hoj' eu vi!

E, se cedo non vir quen vi,
cedo morrerei por quen vi.
[B 417/V 28]

Tampouco podemos deixar de referenciar neste sentido o coñecido texto *Amigos, non poss' eu negar* [A 229/B 419/V 30], en cuxos versos, concretamente no estribillo, aparece unha *descriptio* dos ollos do deuteragonista, da dama, introducindo ademais a súa cor, feito absolutamente excepcional no xénero de amor galego-portugués: *os olhos verdes que eu vi / me fazen ora andar assi* (vv. 5-6).

E se fomos establecendo paralelismos a respecto do presente motivo na nosa lírica e na provenzal, cumpriría quizais, por último, introducir unha moi breve alusión á escola poética siciliana, que podemos situar cronoloxicamente entre 1230 e 1240, así como ao *Dolce Stil Novo*, que se desenvolve xa na segunda metade do século XIII⁴¹, escolas en que os *topos* da *visio* e dos ollos son tamén amplamente tratados. Alvar indica, a respecto da primeira, que “los ojos se convierten en la ventana del corazón” (Alvar 1989: 21-22), como expresa o seguinte fragmento dunha poesía de Giacomo da Lentini, quizais o máis representativo dos autores da corte de Federico II. Nestes versos o amor é unha paixón que nace da beleza, que é xerado da vista e dos ollos (*ochi*) e alimentado polo corazón (*core*) e a alma (vv. 3-4):

Or come pote sì gran donna entrare
per gli ochi mei che sì piccioli sone?
e nel mio core come pote stare,

⁴¹ Véxanse os estudos de Carlos Alvar (1989) e Carmen F. Blanco Valdés (1996).

che 'nentr'esso la porto là onque i' vone?
Lo loco là onde entra già non pare,
ond'io gran meraviglia me ne dône;
ma voglio lei a lumera asomigliare,
e gli ochi mei al vetro ove si pone.
(Antonelli 1979: 291).

Pola súa banda, na poesía dos *stilnovistas* o tópico da xénese do amor a través dos ollos acada unha máis ampla dimensión, posto que se desdobra en dúas perspectivas: a do namorado que ve e contempla, e a do mesmo namorado que contemplando, é por súa vez visto e observado (Blanco Valdés 1996: 103). Alén disto, reparemos no nacemento do sentimento amoroso en Cavalcanti: *Voi che per li ochhi mi passaste 'l core / e destaste la mente che dormia, / guardatre a l'angosciosa vita mia, / che sospirando la distrugge Amore* (Blanco Valdés 1996: 106). E a propia profesora Blanco Valdés explica o sentido da pasaxe:

En primer lugar, la dama, pasando a través de sus ojos, llega hasta su mente despertándola, es decir, convirtiendo en acto, lo que en potencia estaba dispuesto para ser despertado: la dama hace posible que el Amor, como accidente, se materialice en sentimiento de amor. A continuación el amante se refiere a su dama la cual mirándolo, interioriza cómo el Amor lo está destruyendo (Blanco Valdés 1996: 106).

En definitiva, o *corpus* dionisino co que estamos a traballar –en sentido máis restrito– e a escola galego-portuguesa –nunha perspectiva máis ampla e xeral–, así como a provenzal, siciliana e a *stilnovista*, recollen da Antigüidade clásica as tópicos da visión e dos ollos, para as perpetuaren, imitándoas por veces, e reinterpretándoas e adaptándoas á época medieval e aos cánones e preceptos propios de cada unha das poéticas.

3.3.

O OBXECTO DA VISIÓN: A *LAUDATIO* DA DAMA

Semella lóxico cuestionarse como é a muller que ve o trobador, pois a súa beleza e cualidades son as causantes de todos os seus padecementos. Entraríamos así no ámbito da *laudatio puellae*, cuxo tratamento, *a priori*, debería ser relativamente amplo e rendíbel no noso *corpus* de referencia, pois este se limita a composicións en que o poeta contempla á súa *senhor*. E facemos esta afirmación aínda sabendo que a louvanza da muller no xénero amoroso galego-portugués non adoita posuír relevancia

a nivel textual e, de feito, en moitas ocasións nin tan sequera está expresa ou simplemente se realiza en base a termos abstractos e imprecisos, posto que tal e como afirma Jean-Marie D’Heur (1975: 469), “la dame n’est plus qu’un composé symbolique de l’apparence physique et de la conduite morale”. En efecto, e fronte á *cansó* provenzal, onde comparece unha muller máis corpórea, cunhas particularidades físicas máis claras, a *senhor* galego-portuguesa é unha muller ideal –non real–, circunstancia que obviamente se reflicte nos textos.

Nas composicións de Don Denis que estamos a analizar, esta cuestión soe vir concretizada por medio de enunciados nos cales se une a apóstrofe á dama coa propia –e sucinta– caracterización, como acontece en *senhor fremosa, mia senhor fremosa* etc., que aliás adoitan comparecer nos primeiros versos da composición, seguindo os usos habituais do xénero. Porén, é tamén frecuente a referencia ao ‘bon falar’ da dona, de maneira que en moitos casos o seu ‘ben’ está definido por unha *gradatio*, que acostuma presentarse no exordio, en que o trovador ‘ve’ e ‘ouve’ á *senhor*, que desde ese momento se convirte no obxecto do seu amor e na causa dos seus sufrimentos. Esta asociación atopámola en *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86] (cantiga 2), *Que soidade de mia senhor hei* [B 526a/V 119] (cantiga 14), en *Que estranho que mi é, senhor* [B 522b/V 125] (cantiga 17) ou na coñecidísima *Quer’ eu en maneira de proençal* [B 520b/V 123], cantiga que non forma parte da nosa selección textual, mais que consideramos relevante citar polo feito de esta característica moral aparecer ligada a unha outra, o *riir*:

Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal,
mais pôs i prez e beldad’ e loor
e falar mui ben e riir melhor
que outra molher; des i é leal
muit’, e por esto non sei hoj’ eu quen
possa compridamente no seu ben
falar, ca non há, tra-lo seu ben, al.
[B 520b/V 123, vv. 15-21]

Noutras ocasións, recorre Don Denis ao uso de expresións hiperbólicas, que aliás atribúen a creación das cualidades da muller á divindade, a un Deus responsábel de todo o que existe, como acontece na devandita *Como me Deus aguisou que vivesse* (cantiga 2): ... *des i quis que er conhcesse / o vosso ben, a que El non fez par* (vv. 4-5). Tamén en *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119] (cantiga 14) se insiste neste mesmo aspecto, desenvolvéndoo o longo da terceira cobra, e aplicándolle á

dama, de por parte, a expresión *das melhores melhor*, de uso frecuente nas *Cantigas de Santa Maria* para facer referencia á virxe María⁴²:

... ca tal a fez Nostro Senhor:
de quantas outras [e]no no mundo son
non lhi fez par, a la minha fe, non;
e, poi-la fez das melhores melhor,
 rog' eu a Deus, que end' há o poder,
 [que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]
[B 526/V 119, vv. 13-18]

A excepción ao anterior vén quizais dada pola composición número 28 do *corpus*, *Senhor, que ben parecedes* [B 542/V 145], en cuxos versos a *descriptio mulieris* acada un desenvolvemento nada habitual no cancionero dionisino. Así, e sen chegar a se afastar dos preceptos da nosa escola, realiza Don Denis unha amplificación dos enunciados-tipo por medio de diversos procedementos como a *exclamatio* inicial, o ton hiperbólico ou unha escolla léxica realmente innovadora, tendo como resultado un texto totalmente artellado por volta da louvanza da muller. Citamos os primeiros versos de cada cobra, dedicados á súa caracterización: *Senhor, que ben parecedes!* (v. 1), *Ben parecedes sen falha / que nunca viu home tanto* (vv. 8-9), *Da vosa gran fremusura / ond' eu, senhor, atendia / gran ben e grand' alegria, / mi ven gran mal sen mesura* (vv. 15-18).

Tamén resulta especialmente significativa neste sentido a composición *Senhor, en tan grave dia* [B 550/V 153] (cantiga 31), pois nela son recollidas dun modo relativamente amplo as dúas dimensións de que consta o retrato: a descrición dos trazos físicos ou prosopografía, e a etopea, as súas cualidades morais. O primeiro dos aspectos é expresado por medio da apóstrofe *senhor ben talhada*, reiterada no estribillo, e que é máis propia da cantiga de amigo, probabelmente pola alusión ao aspecto físico, ao corpo da muller –máis explícita do que é habitual no xénero de amor–. Por súa parte, na segunda estrofa (que citamos a seguir), faise referencia novamente ao aspecto da *senhor* a través da hipérbole dos versos 9-10, como tamén á súa *mesura* e *cordura*, substantivos que entrarían xa no campo da etopea:

Pois sempre ha en vós mesura
e todo ben e cordura,
que Deus fez en vós feitura
qual non fez en molher nada,
doede-vos por mesura
 de min, senhor ben talhada.

⁴² Véxase a análise destes aspectos no “comentario retórico-literario” da cantiga 14.

[B 550/V 153, vv. 7-12]

En síntese, e tal e como podemos comprobar cos devanditos exemplos, e veremos con maior pormenor no comentario retórico-literario das cantigas, en Don Denis a louvanza da *senhor*, a *descriptio mulieris*, aínda que breve e exigua –na liña dos preceptos da cantiga de amor galego-portuguesa–, adoita incluír as dúas posíbeis liñas de caracterización, a física e a moral, por veces recorrendo a simples enunciados (*senhor fremosa, que vos fez / mesurada e de bon prez*, B 525b/V 128, vv. 2-3, cantiga 19) e noutras ocasións servíndose de recursos de amplificación como a *gradatio* ou a ponderación hiperbólica (... *u sempre hei de cuidar / no maior ben dos que no mundo son / qual est' o vosso*, B 545/V 148, vv. 15-17, cantiga 29).

3.4.

A CONSECUENCIA ÚLTIMA DA COITA: A MORTE DE AMOR

O confronto, aínda que perfunctório, entre a canción cortés galaico-portuguesa e a súa congénere occitânica tende a autorizar a singularización de cada unha destas prácticas poéticas trovadorescas en conformidade com peculiares procesos de configuración doutrinaria e textual da experiencia amorosa. Com efecto, se a *cansó* elige a experiencia gozosa do amor –o amor-joi– [...] já a nosa *cantiga d'amor* parece cuidar quase em exclusivo das nefastas consecuencias dela mesma decorrentes, deste modo conferindo manifesto relevo à experiencia sofrida do amor, sendo que o conceito e lexema que mais eficazmente o sugere ou expresa –a *coita*, que de amor se diz– figura como elemento nuclear de um dos campos sémicos principais do género, justamente o da *coita d'amor* (Meneses 2000: 491).

Con estas palabras principia Paulo Meneses o seu estudo “Fenomenologia da morte-por-amor: do influxo das teorías médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca” (2000), pois efectivamente fronte ao *joi* provenzal, na nosa lírica son os males que o trovador padece por causa do amor non correspondido, da indiferenza da súa *senhor* desde o día en que a viu, os que o van conducindo a través de diversos procesos e graos –a perda da fala, o insomnio, o pranto, a loucura–, como fomos describindo nas páxinas previas, até á morte por amor, desenlace final e natural da propia coita e única vía que o namorado ten para se liberar dos seus sufrimentos. Así, amor e melancolía ou coita serían enfermidades afíns (Agamben 1995: 46), como tamén indicamos con anterioridade⁴³.

⁴³ A respecto deste tema véxanse tamén os capítulos “La malattia d'amore e i medici medievali” e “La malattia d'amore e la cultura medievale”, incluídos en Ciavolella (1976).

Neste sentido, o problema da sinceridade ou insinceridade dos trobadores galego-portugueses ten sido obxecto de non poucas análises e debates por parte de diversos especialistas e estudiosos⁴⁴, pois o motivo da morte tornouse até tal punto asiduo e frecuente nos versos dos nosos poetas que comezou a ser ridicularizado por eles propios. O exemplo máis coñecido e citado a este respecto é, sen dúbida, o de Roi Queimado⁴⁵, quen en trece das quince composicións que conservamos da súa autoría, alude incansabelmente á consabida morte por amor.

Mais para alén desta cuestión, e voltándonos ao cancionero do rei Don Denis, tema que aquí nos ocupa, queredamos facer referencia a algunha das evolucións que a partir deste *topos* podemos atopar na nosa selección de textos. Así, e a comezar por unha das cantigas xa citadas previamente, *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86] (cantiga 2), vemos como a figura divina, que aparece como un “explícito Deus vingador a causa dun mal asumido polo poeta” (Martínez Pereiro 1995: 50), non só castiga ao suxeito lírico coa coita que ten de padecer, senón que tamén lle nega a morte desexada como feito liberador dos seus males, tendo que continuar a vivir e a sufrir forzadamente: *E tod’ est’ El quis que eu padecesse / por muito mal que me lh’ eu mereci, / e de tal guisa se vingou de min, / e con tod’ esto non quis que morresse* (vv. 8-11), *ante quis El que, por viver assi / e que gran coita non mi falecesse / que vos viss’ eu, u m’ El fez desejar / des enton morte, que mi non quer dar* (vv. 17-20).

Dentro das variacións realizadas polo rei-trobador nos motivos temáticos comúns, na cantiga *Senhor fremosa, non poss’ eu osmar* [B 528/V 11/T 5] (texto 11) o namorado revélase contra o destino, contra o desexo de amar á dama⁴⁶, e mesmo contra a morte por amor, declarando que debido a que sempre amou e serviu á *senhor* desde o momento en que a viu, a indiferenza con que ela o trata e o mal que isto lle ocasiona non deberían provocar o seu sufrimento nin a súa morte:

Ca sabe *Deus que*, se m’ end’ eu *quitar*
poderá des quant’ há *que vos servi*,

⁴⁴ Remitimos sobre isto para o artigo de M. C. Vilhena (1977), que leva por título “A «morte-por - amor» na lírica galego-portuguesa. Reabilitación de Rui Queimado” (véxanse especialmente ás páxinas 4-9).

⁴⁵ Sobre o tema da morte por amor en Roi Queimado véxanse as contribucións de Panunzio (1971) e o estudo incluído na recente edición de Lorenzo Gradín e Marcenaro (2010).

⁴⁶ Véxanse os comentarios que Reis Brasil (1960: 90) fai a propósito desta cantiga: “O desexo do trovador *seria amá-la e deixá-la de amar ao mesmo tempo* [...] O poeta nota a contradición que existe dentro dele. Ama cada vez mais, com o mesmo amor com que sempre a amou, mas por outro lado desejaría poder deixar de amar”.

mui de grado o fezera log' i;
mais nunca pudi o corazón forçar
que vos gran ben non houves' a querer,
e por én non dev' eu a lazerar,
sen[h]or, nen devo por end' a morrer.
[B 528/V 11/T 5, vv. 15-21]

E aínda podemos facer referencia ao texto *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 144] (cantiga 32), onde dalgunha maneira se amalgaman o eloxio da dama (que vimos de considerar no apartado previo deste estudo) e a temática presente. Nos versos desta cantiga a louvanza posúe unha finalidade, que non é outra que a de persuadir a *senhor* para que sinta compaixón polo propio suxeito lírico ou que, de isto non se producir, o deixe morrer:

Vós sodes tan poderosa
de mí que meu mal e meu ben
en vós é todo; [e] por én,
por De[u]s, mia senhor fremosa,
 querede-vos de [min doer
 ou ar leixade-m' ir morrer].
[B 552/V 144, vv. 7-12]

3.5.

A MODO DE CONCLUSIÓN

E unha vez trazada esta breve aproximación xeral sobre o *topos* da visión e o proceso amoroso nas trinta e tres cantigas de amor dionisinas que conforman o noso *corpus*, podemos establecer agora unha serie de conclusións sobre estes textos e, en certa medida tamén, sobre as cantigas de amor do rei Don Denis no seu conxunto.

Porén, antes de proceder a sintetizar os resultados obtidos desta análise, que se verán corroborados e afianzados polos comentarios retóricos e literarios individuais das composicións que ocupan o seguinte bloque desta tese, así como polas análises métrico-estilísticas e demais cuestións incluídas no “Apéndice I”, desexamos realizar unha serie de consideracións xerais, que responden eminentemente a cuestións de tipo formal, e que probabelmente veñan desbotar ou, cando menos, precisar algunhas das ideas ou concepcións existentes sobre a lírica de Don Denis.

En primeiro lugar, e tal e como observaremos a seguir, das trinta e tres composicións, vinteunha son de refrán e unicamente once de maestría⁴⁷, ao que temos de engadir que moitas das pertencentes a esta última tipoloxía, lonxe de responder – como cabería esperar– a un desenvolvemento narrativo acompañado do uso de recursos atribuídos habitualmente aos poetas cultos, como a *explicatio* e a *ratiocinatio*, tenden en moitos casos a presentar uns moldes paralelísticos máis propios do xénero de amigo que do de amor, o que inevitabelmente condiciona o desenvolvemento dos textos levándoos cara a unha continua iteración temática e formal. Porén, isto non refuta en ningún caso as (re)coñecidas habilidades poéticas do rei-trobador, senón todo o contrario, xa que Denis aplica toda a súa maestría para levar ao seu punto límite o axioma da ‘mínima variación e máxima repetición’ da escola trobadoresca galego-portuguesa.

Estas características traen obviamente consigo a presenza dunha serie de artificios estilísticos e retóricos, baseados sobre todo na repetición, tales como o políptoto, a anáfora, a figura etimolóxica etc., que adoitan fornecernos os indicios necesarios para a localización dos termos chave e dos principais elementos das composicións, que coadxuvarán para que a nosa análise e interpretación dos seus versos sexa o máis axustada posíbel.

Noutro sentido, e a respecto da propia tópica da visión e dos motivos con ela relacionados, cómpre indicarmos que a pesar da súa ampla presenza cuantitativa nas cantigas de amor dionisinas –e tamén nas de amigo, como foi indicado–, o seu tratamento non acada o vigor e a maestría que atopamos noutros trobadores (Souto Cabo 1988: 420), como por exemplo en Joan Garcia de Guilhade, tal e como tamén notamos previamente.

E agora, para unha maior precisión, ampliación e exemplificación das cuestións tratadas nestas páxinas, damos paso aos criterios de edición e, principalmente, ao comentario e fixación textual de cada unha das trinta e tres cantigas do noso *corpus* de referencia.

⁴⁷ Véxanse os datos ofrecidos por Beltran (1995: 90) para o conxunto das cantigas de amor de Don Denis, que corroboran os que nos ofrece o *corpus* co que aquí traballamos: corenta e cinco cantigas presentan estribillo (un 62% do total) e vinteoito son de maestría (un 38%). Tamén indica Beltran que “o uso da cantiga de *refram* é máis frecuente en don Denis e nos poetas vinculados á corte portuguesa desde o período afonsino [...], mentres a cantiga de *meestria* abunda especialmente entre os autores máis antigos e na corte de Alfonso X” (Beltran 1995: 90).

CRITERIOS DE EDICIÓN

O texto que ofrecemos para as trinta e tres cantigas de amor do rei Don Denis que aquí incluímos está baseado nos dous códices que transmitiron o conxunto da súa produción lírica, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, así como no *Pergamiño Sharrer*, que contén sete cantigas de amor musicadas do trobador, tres das cales forman parte do noso *corpus* de referencia. Para o noso traballo empregamos as edicións facsimilares dos dous apógrafos italianos quiñentistas, así como as reproducións do fragmento Sharrer incluídas en Ferreira (2005), como xa foi indicado con anterioridade. Alén disto, tamén fixemos uso das diversas bases de datos⁴⁸ existentes que dispoñibilizan o texto das cantigas e as imaxes dos manuscritos, entre outras ferramentas.

Ademais da reprodución das fontes manuscritas, tivemos en conta as edicións precedentes do cancionero dionisino e outras de conxunto que inclúen a edición por xéneros das cantigas galego-portuguesas, aínda que, tal e como especificamos no apartado terceiro do punto “1.2. Estrutura da tese e metodoloxía” –para o cal remitimos–, realizamos unha escolla daquelas edicións máis relevantes, descartando aqueloutros estudos ou antoloxías que non ofreceren innovacións editoriais a respecto dos que si contemplamos.

Por outra banda, seguiremos para a nosa edición as tendencias dun ‘neolachmannianismo’ actualizado, e basearémonos principalmente para a representación textual e os criterios de edición nas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval* (2007)⁴⁹, asinadas por doce dos investigadores máis relevantes do ámbito da edición e estudo da poesía trobadoresca galego-portuguesa pertencentes ao sistema universitario galego. Este pequeno volume, editado polos Profesores Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontaiña propón unhas normas baseadas nos seguintes aspectos:

⁴⁸ Referímonos concretamente a *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* do Centro Ramón Piñeiro para a Investigación e Humanidades (dispoñíbel en <http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2>) e a *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, base resultante do proxecto *Littera, edição, atualização e preservação do património literário medieval português* do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (dispoñíbel en <http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>).

⁴⁹ Esta proposta ten unha segunda edición incluída como apéndice no volume titulado *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza* (2008), editado igualmente polos profesores Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontaiña.

Por un lado, os principios básicos que as nordean, no camiño dunha equilibrada e convencional regularización, alicézanse de partida na ponderación dos usos gráficos da tradición manuscrita profana e relixiosa, na consideración do peso das diversas escolas editoriais previas e mais no equilibrio entre estado de lingua e regularización gráfica. Por outro lado, os referentes da súa adecuación e capacidade representativas asentan na limitación imposta polo mantemento dos elementos fonolóxicos –isto é, por unha regularización, nivelación e simplificación gráfica (sen consecuencias fonolóxicas) (Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaiña 2007: 11).

Desta maneira, procedemos a extractar, sintetizar e adaptar as citadas normas de edición en función das características do noso *corpus* de referencia e das esixencias específicas que as cantigas puideren presentar:

1. Unión e separación de palabras conforme aos criterios actuais, aínda que mantemos algúns usos da lingua medieval: *por én, des i, toda via...* Cómpre termos presentes, porén, algúns outros casos que adoitan presentar problemas e/ou vacilacións nas edicións críticas:

- a) Os pronomes enclíticos e mesoclíticos aparecerán unidos á forma verbal por medio dun trazo (*ven-mi, venho-vo-lo, querendo-lh' eu, guisar-lh' -ia, doedevos*), así como outras aglutinacións pronominais do tipo *mi-a, vo-lo*.
- b) Tamén empregaremos o trazo para as formas asimiladas do artigo despois de *-r* e *-s* (*de-la sazon, quero-vo-la mia fazenda*), mais mantemos ligada graficamente a aglutinación *polo*.
- c) Igualmente usamos o guión no encontro da preposición *por* coas formas do pronome *o(s), a(s)*: *po-la veer*.
- d) As elisións, pola súa banda, aparecerán marcadas cun apóstrofo nos casos de elisión de vogal final nas crases producidas por fonética sintáctica (*voss' amor, hoj' eu, vej' eu*) e nas crases da preposición *de* cos indefinidos e coa forma *el* do artigo (*d' un dia, d' al, d' ela*).
- e) Omitimos a indicación de elisión vocálica no caso das unidades presentes desde os primeiros momentos da escrita histórica, como nos encontros da preposición *de* co artigo *o(s), a(s)* (*do, da*) ou nas formas pronominais contractas (*lho, mo*). Omitimos igualmente esa indicación nos encontros da preposición *de* cos demostrativos: *destes olhos, deste meu coração*.

2. Resolvemos as abreviaturas, sempre en itálica, conforme aos usos habituais: *q > que, p > per, p^r > por, 9- > con-, ds > Deus* etc. A abreviatura *-9* é desenvolvida como *-*

os ou -us, segundo os casos (*vos, meus* etc.). Cando un códice presenta abreviatura e o outro a correspondente forma plena, optaremos pola forma desenvolta do códice en cuestión.

3. Representación das nasais e da nasalidade:

- a) Mantemos o til de nasalidade nas vogais fonoloxicamente nasais, e este conservarase sobre a vogal que sufriu inicialmente a nasalización: *bõa, vãõ* etc.
- b) Nos casos en que o til colocado sobre unha vogal represente unha consoante nasal implosiva, grafárase por medio dun <n>, salvo perante <p> e , onde empregaremos <m>: *coraçõ > coraçõn, sêpre > sempre*. Deste xeito, usamos <n> tanto en posición implosiva como final, aínda cando os manuscritos transmitan <-m> final ou <m> implosivo interior: *com > con*.
- c) Transformamos o <n> intervocálico indicador de nasalidade no correspondente til: *bona > bõa*.
- d) Respectamos o estado de lingua no que fai referencia ao proceso de desnasalización que, por veces, fai coexistir formas nasais e orais nun mesmo texto: *boa / bõa*.

4. Simplificación, regularización e nivelación de grafías:

- a) Simplificamos as consoantes xeminadas gráficas (*afficado > aficado, Iffante > Ifante*), agás <-ss-> e <-rr-> en posición intervocálica. Tamén simplificamos os elementos latinizantes que non teñen relevancia dun punto de vista fonolóxico (*et > e*).
- b) Regularizamos o uso de <i, j, y, h> en <i> e <u, v> em <u> cando representan sons vocálicos (*mha > mia, vn > un*), e utilizamos <j> e <v> para os usos consonánticos (*uos > vos, ia > ja*).
- c) Procedemos á redistribución de <s/ss, c/ç, z>, conforme aos usos habituais (ç+a, o, u; c+e, i etc.): *esforçei > esforcei*. Porén, conservamos a consoante nasal final (despois da elisión vocálica) nos encontros con outro vocábulo que comeza por vogal: *convosc' e* (= convosco e), *faç' i* (= faço i), *log' i* (= logo i).
- d) Nivelamos as grafías <gu/g> (*rogu' eu > rog' eu*) e <r/rr/ir> (*moirer > morrer*), mais conservamos as vacilacións fonéticas significativas [g/gw] (*guardar/gardar*).

e) A respecto de <h>, eliminamos o <h-> inicial non etimolóxico (*hu > u*) e, por outra banda, restauramos os seus usos etimolóxicos: *ouvi > houvi, averei > haverei*. Procedemos tamén á acomodación gráfica de <nen hun, nenhun, nẽ hũ...> a *nen un*.

5. Mantemos os hiatos etimolóxicos (*veer, creer*), os hiatos vocálicos gráficos como *ũu*, aínda que a métrica indique pronuncia unisilábica, así como a desinencia de P3 do pretérito dos versos da segunda e terceira conxugación (*vio/viu*).

6. Intervencións de tipo editorial:

- a) As integracións van sistematicamente marcadas a través dos colchetes.
- b) Indicamos o refrán por medio da itálica.
- c) O uso das letras maiúsculas e minúsculas segue os usos actuais, empregando maiúscula nas palabras *Deus, Nostro Senhor* (e no pronome *El* cando está referido á divindade), así como nas personificacións (*Amor*).
- d) Aplicamos unha puntuación sobria coa finalidade de facilitar a interpretación do texto.
- e) Só utilizamos a acentuación con fins diacríticos entre palabras homógrafas: *mi/mí, de/dé, en/én, esta/está* etc., así como nas P1, P2, P3 e P6 do futuro dos verbos: *veerán*.
- f) Empregamos o acento circunflexo cando as necesidades diacríticas fan necesario un til diacrítico nunha vogal pechada: *pôs*.

7. Introducimos a numeración nas cantigas á esquerda do texto, deixando a dereita para a numeración de conxunto do *corpus*.

II

TEXTO CRÍTICO E COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO DO CORPUS DE REFERENCIA

1. *Quant' eu, fremosa mia senhor* [B 501/V 84]

TEXTO CRÍTICO

	Quant' eu, fremosa mia senhor, de vós receei a veer, muit' er sei que non hei poder de m' agora guardar que non 5 veja; mais [a]tal confort' hei 5 que aquel dia morrerei e perderei coitas d' amor.
10	E, como <i>quer que</i> eu maior pesar <i>non</i> podesse veer do <i>que</i> enton verei, <i>prazer</i> 10 hei ende, se Deus mi perdon, <i>porque por</i> morte perderei aquel dia coita <i>que</i> hei, <i>qual</i> nunca fez Nostro Senhor.
15	E, pero hei <i>tan gran</i> pavor daquel dia <i>grave</i> veer 15 <i>qual vos sol non</i> posso dizer, confort' hei no meu corazón <i>porque por</i> morte sairei 20 aquel dia do mal <i>que</i> hei, 20 peior dos <i>que Deus</i> fez peor.

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador dille á súa *senhor* que non pode evitar ver o que teme ver dela, mais comprácese, pois o día en que a vexa morrereá e perderá as coitas que padece a causa do amor (I). E sabe que nunca experimentará un pesar maior do que nese momento, mais sente satisfacción, porque a morte fará que desapareza a terríbel coita que sofre (II). E engade o poeta que teme que chegue ese día, aínda que insiste no alivio que sente no seu corazón porque sabe que grazas á morte deixará de padecer ese desmedido mal (III).

Esta primeira composición incide en dous dos principais motivos da cantiga de amor galego-portuguesa, como son a coita producida pola visión da dama e a súa consecuencia última, a morte de amor, elementos continuamente reiterados nas tres

cobras por medio do paralelismo e outros procedementos en que repararemos a seguir. Mais se algo resulta singular no conxunto do texto é esa indeterminación ou vaguedade creada nos versos iniciais, e que poderíamos estender a toda a cantiga: *Quant' eu, fremosa mia senhor, / de vós receei a veer* (vv. 1-2). O vocábulo *quanto* do *incipit*, que fai referencia á figura da muller, implica unha certa imprecisión, de modo que non sabemos con exactitude que é o que o trovador 'recea a veer' da dama, cal é a causa dese sufrimento insoportábel que o leva a desexar a morte. Porén, e coa finalidade de interpretarmos mellor esta ambigüidade, deberíamos quizais poñela en paralelo coa abstracción que, en termos descritivos, caracteriza á dama na nosa lírica profana, aspecto exemplificado no presente texto coa exigua *descriptio* do verso inicial, reducida á apóstrofe *fremosa mia senhor*.

Tamén no exordio dunha das cantigas de amor de Fernan Velho⁵⁰ [A 258/B 435], trovador que pode ser situado nunha época contemporánea á de Don Denis, aparece a mesma construción⁵¹: *Quant'eu de vós, mha senhor, receey / a ver, de-lo dia en que vus vi* (vv.1-2)⁵². Esta similitude foi xa posta en evidencia por Henry R. Lang (1972: 115) a finais do século XIX, e tamén alude a ela Giulia Lanciani (1977: 59-60), editora do cancionero de Fernan Velho, quen sinala outros puntos comúns a ambos os textos, como a presenza do sintagma 'haver pavor' na terceira cobra das dúas composicións. Alén disto, cumpriría igualmente chamar a atención para outras evidentes semellanzas como a constante insistencia na visión e na morte.

Na presente cantiga o rei-trovador introduce certos elementos innovadores ou renovadores a respecto dos parámetros da escola galego-portuguesa. Neste caso resulta realmente curioso que sexa a contemplación da dona a que desencadee directamente a morte de amor que, por súa vez, traerá consigo a desaparición da coita do poeta. Así, e de modo contrario ao que acontece neste caso, noutros textos de Don Denis é a imposibilidade da visión da dama a causante de a voz masculina augurar a propia morte⁵³; sirva de exemplo a este respecto a composición *Que soidade de mia senhor hei* [B 526a/V 119] (véxase cantiga 14).

⁵⁰ A respecto de Fernan Velho véxase Oliveira (1994: 346-347).

⁵¹ Non é a nosa intención chegar a unha resposta sobre cal dos dous trovadores retoma ou segue ao outro, cuestión que neste caso resulta case imposíbel de dilucidar, e que, na nosa opinión, carece aquí de relevancia, sobre todo se temos en conta que este tipo de reelaboracións eran frecuentes na nosa lírica.

⁵² Versos tirados da edición de Lanciani (1977: 55).

⁵³ Remitimos neste caso para o estudo de J. A. Souto Cabo (1993), moi especialmente para as pp. 30-33 e 36-40.

Por outra banda, o namorado chega a solicitar o perdón de Deus pola súa actitude, por sentir pracer ou satisfacción ante tal desenlace (... *prazer / hei ende, se Deus mi perdon, / porque por morte perderei / aquel dia coita que hei*, vv. 10-13), a pesar de ser a divindade a causante dos infortunios do home, tal e como explicitan os últimos versos da segunda e terceira cobras.

En termos estruturais, o contido narrativo da cantiga aparece practicamente enunciado na primeira agrupación estrófica, de modo que as outras dúas non son senón unha reiteración dos motivos anteriores con mínimas variacións; é o caso da introdución da figura de Deus como causante da coita padecida polo poeta-namorado, tal e como vimos de comentar. Pola súa banda, cada unha das cobras semella atoparse artellada por volta de dous núcleos, dous estados ou sentimentos antitéticos que configuran unha atmosfera de euforia-disforia ou clímax-anticlímax. Estamos a nos referir aos padecementos que a visión da dama ocasiona no trovador, e que, a grandes trazos, ocupan a primeira metade de cada unha das tres estrofas, fronte aos catro versos finais, que expresan a satisfacción e o alivio que, para o poeta, conleva a morte, o termo da coita padecida.

E a insistencia neses motivos recorrentes lógrase nos versos desta cantiga a través da combinación entre o paralelismo conceptual ou semántico e o formal, sendo pois evidentes as coincidencias nas estruturas sintácticas. Deste modo, vemos como nos versos 5 e 6 da segunda e terceira estrofas as correspondencias paralelísticas son de tipo literal, ao se repetiren os versos con pequenas alteracións: no primeiro caso o verbo que aparece en posición de rima é substituído por un sinónimo (*perderei / sairei*), mentres que no segundo é a palabra *coita*, que aparece en posición medial no verso, a que é trocada por *do mal*.

Estes aspectos vense coadxuvados pola presenza doutros procedementos de repetición e recursos rimáticos por medio dos cales o texto se dota dunha grande cohesión. É o que acontece coa anáfora, sempre ligada ás cobras *capdenals*, ou co políptoto, que atinxe ao verbo *veer* (*veer*, vv. 2-9-16 / *veja*, v. 5 / *verei*, v. 10), un dos vocábulos de maior relevancia da cantiga –xunto cos campos da coita e da morte–, e que, non en van, aparece singularizado como palabra-rima no segundo verso das tres cobras. Debemos aquí reparar no feito de cada un deses infinitivos posuíren un referente diverso. Así, no primeiro caso o verbo *veer* fai referencia á *senhor*, ou a aquilo que o trovador viu dela, na segunda cobra alude á coita do poeta, sendo o seu significado nesta ocasión o de ‘sentir’, ‘padecer’, mentres que na última agrupación

estrófica o referente de *veer* é o día en que se atopará en presenza da muller e deixará de soportar ese terríbel mal. Como vemos, a palabra-rima *veer* funciona na cantiga case como guía dunha *gradatio* narrativa que recolle os tres momentos esenciais desta composición e, en boa medida, dun grande número de cantigas de amor galego-portuguesas: a visión da dona, a coita que o poeta-namorado ten de sufrir a causa dela, e a morte de amor, consecuencia última dese padecemento.

Por último, temos de facer mención ao procedemento da hipérbole, que desenvolve igualmente un papel destacábel no texto. Os tres primeiros versos da segunda e da última cobras, nos cales se produce o fenómeno do encabalgamento, constitúen, no primeiro dos casos, unha hipérbole referida á magnitude da coita do trobador, mentres que na estrofa final o que se enxalza é o *pavor* que a mesma voz poética masculina sente ante a chegada do día en que verá a *senhor*: *E, como quer que eu maior / pesar non podesse veer / do que enton verei...* (vv. 8-10), *E, pero hei tan gran pavor / daquel dia grave veer / qual vos sol non posso dizer* (vv. 15-17). Tamén o último verso destas mesmas cobras constitúe unha ponderación dos sufrimentos padecidos polo poeta, que, no caso do verso final, é levada ao seu extremo máximo con esa intensificación que implica a epanadiplose: *...peior dos que Deus fez peior* (v. 21).

2. Como me Deus aguisou que vivesse [B 503/V 86]

TEXTO CRÍTICO

	Como me Deus aguisou <i>que vivesse</i> en gran coita, senhor, des que <i>vos vi!</i> Ca logo m' El guisou que <i>vos oi</i> falar; des i, quis que er <i>conhocesse</i>	25
5	o vosso ben, a que El non fez par, e tod' aquesto m' El foi aguisar en tal que eu nunca coita perdesse.	
	E tod' est' El <i>quis que</i> eu padecesse <i>por</i> muito mal <i>que</i> me lh' eu mereci,	30
10	e de tal guisa se vingou de <i>min</i> , e <i>con</i> tod' esto <i>non quis que</i> morresse <i>porque</i> era meu <i>ben</i> de non durar en <i>tan gran</i> coita <i>nen tan gran</i> pesar, mais <i>quis que</i> tod' este mal eu sofresse.	35
15	Assi <i>non</i> er <i>quis que</i> m' eu percebesse de tan gran meu mal, nen o entendi, ante <i>quis</i> El <i>que</i> , <i>por</i> viver assi e <i>que gran</i> coita <i>non</i> mi falecesse, que <i>vos</i> viss' eu, u m' El fez desejar	40
20	des <i>enton</i> morte, <i>que</i> mi <i>non quer</i> dar, mais <i>que</i> , <i>vivend'</i> , o peor atendesse.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á dama e dille que Deus dispuxo o sufrimento que está a padecer e que terá de seguir a soportar, pois foi el quen provocou a visión da *senhor* e fixo que ouvisse as súas palabras, decatándose así das cualidades e valía dela, momento este en que comezou a gran coita (I). E Deus determinou que o poeta padecese toda esa dor e vingouse del negándolle a morte, feito que o trovador desexaba para evitar tales tormentos (II). Desta maneira, Deus non quixo que se decatase nin considerase todo o mal que estaba a vivir, procurando unicamente que non lle faltase a coita, propósito para o que propiciou a visión da *senhor* por parte do poeta, facendo que este desexase a morte ante a magnitude de tal dor; mais Deus, pola contra, outórgalle a vida e, en consecuencia, o prolongamento do seu pesar (III).

O laio ou exclamación con que principia esta cantiga xa anticipa os elementos por volta dos cales se artellará o resto da composición: a desmedida coita do trobador orixinada pola visión e a fala da *senhor*, sendo Deus o causante de que isto aconteza. Como sabemos, a importancia da vista e dos ollos, da visión da muller en definitiva, é fundamental na nosa lírica trobadoresca como orixe do proceso amoroso.

A presente cantiga consta de tres partes coincidentes en boa medida con cada unha das estrofas que a constitúen. A primeira delas ten un carácter preambular ou exordial e funciona a modo de *propositio*, en canto a segunda posúe un teor intensificador, acrecentando o desexo de morrer do trobador e a “vinganza” de Deus ao non deixar que isto aconteza. Finalmente, a última estrofa defínese polo seu carácter sintético, xa que recolle o groso das ideas enunciadas nas cobras anteriores, especialmente os cinco últimos versos, que realizan unha función semellante á que habitualmente desenvolve a *fiinda*.

O conxunto da composición posúe un ton narrativo acrecentado polo emprego da *explicatio* e da *ratiocinatio*, recursos estes propios de poetas cultos, como sen dúbida é o caso de Don Denis. A esta narratividade tamén contribúe a tendencia, detectábel en toda a cantiga, para o encabalgamento, así como a acumulación de formas verbais en pretérito de indicativo e máis de subxuntivo. Estas formas chegan, nalgúns casos, a conformar unha coidada e razoada secuencia en que os desexos de Deus a respecto do poeta son expresados en pretérito de indicativo, en canto o pretérito de subxuntivo alude ás repercusións –certamente negativas– que eses desexos divinos provocan na propia figura do trobador: *E tod' est' El quis que eu padecesse* (v. 8), *mais quis que tod' este mal eu sofresse* (v. 14) etc. Alén disto, o pretérito de subxuntivo aparece sistematicamente en posición de rima nos versos breves, localización non casual e que neste caso non fai máis que incidir nun dos principais motivos da cantiga: a coita e os pesares do poeta.

Tamén temos de interpretar neste sentido a recorrencia á partícula *que*, presente en case todos os versos, e que vén coadxuvar ao desenvolvemento (pseudo)argumentativo ou expositivo da composición. Como acaba de ser indicado en relación ás formas verbais, é especialmente relevante, por chamativa e insistente – aparece en seis ocasións ao longo da cantiga–, a repetición da aliterante frase *quis que*, formada polo verbo *querer* en pretérito de indicativo e a conxunción

subordinativa *que*. Este enunciado ten como suxeito a Deus e introduce as vontades deste a respecto do poeta, de aí a súa reiteración.

Cómpre aquí realizarmos un inciso sobre a figura de Deus e os papeis que asume nesta cantiga. Segundo a doutrina eclesiástica, Deus é un ser onnipotente e o responsábel de todo canto existe e acontece, poderes que nesta composición son explicitados xa na exclamación inicial, onde se fai referencia a un ser divino que devén o responsábel último do amor, pois é el quen convoca o poeta ante a *senhor* e provoca que fiquen namorado dela, momento en que comeza a coita de amor de que o propio Deus é culpábel, ou como expresa a voz poética, *e tod' aquesto m' El foi aguisar / en tal que eu nunca coita perdesse* (vv. 6-7). Na segunda estrofa preséntase outra faceta da divindade, a dun “Deus vingativo” a causa dun mal que o propio namorado asume⁵⁴, recibindo este como castigo non só a coita que ten de padecer, senón mesmo a negación da morte desexada como feito liberador da propia coita (*non quis que morresse*, v. 11 / *des enton morte que mi non quer dar*, v. 20), tendo pola contra que continuar a vivir e a sufrir forzadamente. É este último un motivo pouco habitual na lírica profana galego-portuguesa, mais non é un caso único, xa que tamén se acha noutros textos como *Se hom' houvesse de morrer* [A 308/B 900/V 485], de Roi Fernandiz de Santiago⁵⁵.

Un procedemento relativamente común no corpus das cantigas de amor, e que tamén é empregado nesta composición, é a substitución do termo *Deus*, que unicamente aparece no primeiro verso, polo pronome *El*, nun intento por parte do namorado de se distanciar do Deus vingativo e causante da súa terríbel coita a través desa especie de sinécdoque ou uso antonomásico (Martínez Pereiro 1995: 51). Porén, non deixa de chamar a atención a actitude “neutral” adoptada polo poeta, e que implica unha total asunción e aceptación dos seus males, sen chegar en ningún momento a amosar de xeito explícito resentimentos cara a Deus nin cara á dama.

Aínda no que se refire á figura divina, mais xa dentro dun plano máis puramente retórico, temos de facer referencia á repetición poliptótica que recollen os primeiros versos da cantiga: *aguisou* (v. 1), *guisou* (v. 3), *aguisar* (v. 6), *guisa* (v. 10). Esta repetición ten a ver con Deus, porque foi el quen *guisou* ou *aguisou* ao trobador, quen lle ‘preparou’ ou ‘dispuxo’ a visión da dama, a coita, a vinganza etc. Deste

⁵⁴ Véxase a este respecto o traballo do profesor Carlos Paulo Martínez Pereiro (1995, especialmente as pp. 50-51).

⁵⁵ Remitimos para a edición do poeta realizada por Xosé Bieito Arias Freixedo (2010), en concreto para o “Comentario literario” da Cantiga II.

xeito, estamos perante máis un recurso que pon en evidencia a centralidade que nesta cantiga chega a acadar a divindade. Mais o emprego deste artificio responde case con total certeza a necesidades métricas, o que tamén explicaría a alternancia entre o demostrativo *esto* (vv. 8-11) e a forma reforzada *aquesto* (v. 6).

Noutro sentido, a *laudatio* da *senhor* fica practicamente reducida á hipérbole do verso 5 *o vosso ben, a que El non fez par*. Este ‘ben’ da dama está definido pola gradación inicial, en que o trovador ‘ve’ e ‘ouve’ (vv. 2-3) á que a partir dese momento pasa a se converter no obxecto do seu amor e causa dos seus sufrimentos. Esa referencia ao ‘bon falar’ da dona é bastante habitual no xénero de amor galego-portugués, e aparece igualmente noutras composicións de Don Denis: en *Que soidade de mia senhor hei* [B 526a/V 119] (véxase cantiga 14), na coñecidísima *Quer’ eu en maneira de proença* [B 520b/V 123], onde esta característica moral é asociada ao *riir* da dama, ou en *Que estranho que mi é, senhor* [B 522b/V 125] (véxase cantiga 17), neste caso ligada tamén á visión da muller, tal e como acontece no texto que nos ocupa.

En canto á insistencia na pena de amor, esta vén expresada a través dalgunhas correspondencias paralelísticas, como a que se produce entre os versos 1 e 7 da segunda estrofa, mais sobre todo por medio da *amplificatio* e *gradatio* descendente: *gran coita, muito mal, tod’este mal, tan gran meu mal* etc. Con todo, probabelmente a máxima expresión da coita padecida polo poeta veña dada pola xeminación do verso 13: *en tan gran coita nen tan gran pesar*.

3. *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* [B 504/V 87]

TEXTO CRÍTICO

	Nunca <i>Deus</i> fez tal coita qual eu hei con a ren do mundo que máis ameí, des que a vi, e am'e amarei.	45
5	Noutro día, quando a fui veer, o demo lev' a ren que lh' eu falei de quanto lh' ante cuidara dizer.	
	Mais, tanto <i>que</i> me d' ant' ela quitei, do <i>que</i> ante cuidava me nembrei, que nulha cousa ende <i>non</i> minguei.	50
10	Mais quand' er <i>quis</i> tornar po-la veer a lho dizer, e me <i>ben</i> esforcei, de lho contar sol non houvi poder.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador afirma que Deus nunca ocasionou unha coita tan grande como a que el sente pola muller que amou, ama e amará desde que a viu; e engade que días atrás, cando a foi ver, o demo se apoderou das palabras que previamente pensara dicirlle (I). Mais en canto se afastou dela lembrou sen falla todo o que trazara no seu pensamento, e cando novamente quixo voltar a vela para llo dicir, a pesar dos seus esforzos, non foi capaz de facelo (II).

Continúa esta cantiga glosando o tema da coita como resultado da visión da dama propiciada por Deus, mais neste caso aparece un novo motivo que se erixe no elemento central da composición: a imposibilidade da fala do poeta como un dos efectos da presenza da *senhor*. Este “desregramento dos sentidos” no namorado, segundo é denominado por José A. Souto Cabo (1993: 37-38), é unha das consecuencias máis evidentes da forza das cualidades da muller que, a pesar de habitualmente non se faceren explícitas no cancionero de amor galego-portugués, son inherentes a ela e constitúense en principio e fin do proceso amoroso. Trátase ademais dun *topos* xa presente na poesía ovidiana ou na lírica trobadoresca provenzal e francesa.

A estrutura da cantiga atópase determinada, desde o noso punto de vista, pola aproximación ou separación entre o namorado e a dama. Así, e despois do contacto visual e namoramento do poeta (vv. 1-3), este vai ver a súa *senhor* mais non logra dicirlle as palabras que antes pensara (vv. 4-6), palabras que lembra unha vez que se afasta da súa presenza (vv. 7-9), para logo voltar perante ela coa intención de llas contar e, novamente, non ser quen de facelo (vv. 10-12). Aínda tendo en conta a relativa brevidade da composición –consta de doce versos e dúas estrofas–, temos de ponderar a súa perfecta cohesión interna, debido a que a metade de cada unha das estrofas refire un aspecto ou momento determinado, téndomos así catro partes ben diferenciadas mais tamén perfectamente trabadas entre elas.

A primeira parte defínese polo seu carácter exordial e polo sintetismo, xa que unicamente en tres versos e a través dunha hipérbole continuada (*Nunca Deus fez tal coita qual eu hei / con a ren do mundo que máis amei*, vv. 1-2) seguida dunha gradación ascendente (*des que a vi, e am' e amarei*, v. 3), o namorado declara a súa terríbel coita, de que Deus é novamente responsábel, mais tamén evidencia o amor absoluto que sente pola súa dama. Este amor ilimitado do poeta atópase intensificado, desde o punto de vista retórico, pola acumulación polisíndetica do terceiro verso e pola iteración flexiva de carácter poliptótico que, a través da repetición do verbo *amar* en pretérito, presente e futuro, incide na inevitábel pervivencia dese amor ao longo dos tempos (*amei, amo, amarei*).

O comezo da segunda parte (vv. 3-6) sitúanos temporalmente *Noutro dia*, cando o namorado acode a ver a súa *senhor*, e é precisamente de aquí en adiante onde se detecta un desenvolvemento narrativo marcado non só por este tipo de referencias temporais, senón tamén por unha acumulación de formas verbais –fronte á case total ausencia de adxectivos–, frecuentemente colocadas en posición de rima. A segunda estrofa da cantiga tamén presenta unha perfecta trabazón delimitada pola estrutura anafórica dos versos 7 e 10 (*Mais...*) que, seguindo a nosa proposta estrutural, encabeza respectivamente as partes terceira e cuarta da composición. Para alén disto, é facilmente detectábel nesta última agrupación estrófica unha tendencia para o hipérbato, condicionada probabelmente por esa acumulación e colocación das formas verbais a que acabamos de aludir.

Noutra orde de cousas, o “desregramento dos sentidos” do poeta, ou *metus praecludit vocem* (Spina 1966: 57), non se limita aquí unicamente á imposibilidade da fala, senón que tamén implica a “obliteração da razão, esquecimento da mensagem

amorosa” (Spina 1966: 57), segundo evidencian os versos *Mais tanto que me d’ ant’ ela quitei, / do que ante cuidava me nembrei* (vv. 7-8); isto é, unha vez que se afasta da *senhor* restablécese o seu entendemento e recupera da memoria aquilo que lle quería dicir. Así, o namorado atoparíase no paso previo á perda da razón, á loucura de amor.

Tampouco podemos obviar un aspecto realmente chamativo como é o feito de non aparecer en ningunha ocasión ao longo da cantiga o vocábulo *senhor*⁵⁶, de maneira que as referencias á dama veñen dadas polo pronome persoal ou ben a través da perífrase *a ren do mundo que máis ameí* (v. 2), realmente insólita no corpus profano galego-portugués. No cancionero de amor é habitual atoparmos enunciados do tipo *que vos ameí sempre máis d’ outra ren* [B 404/V 15], *Sempre vos eu d’ outra ren máis ameí* [B 409/V20] ou *que ameí sempre máis ca outra ren* [A137/B258], perífrases en que se produce unha comparación de superioridade non reversíbel, pois o poeta quere á dama máis do que a calquera outra cousa (*ren*) no mundo. Mais neste caso Don Denis introduce unha variación, de maneira que por medio dunha trasposición de tipo metonímico e semellante á sinécdoque, o segundo termo da comparación, a *ren*, pasa a se converter no termo absoluto, nun intento por parte do trobador de amplificar até ao punto máximo o amor que sente pola dama: *a ren do mundo que máis ameí*.

Aínda a respecto deste termo, vemos que se produce unha reiteración de *ren* con referentes diversos nos versos 2 e 5. O primeiro dos casos, que acaba de ser comentado, alude á dama, en canto o segundo forma parte da expresión *o demo lev’ a ren*, non moi común na lírica profana, mais que tamén se documenta noutra cantiga – neste caso de amigo– do rei Don Denis, *Ca demo lev’ essa ren* [B 561/V164, v. 7]. O enunciado posúe un ton certamente negativo, establecéndose así o equívoco e o confronto entre ambos os exemplos aparecidos no texto. Neste sentido, cómpre reparar en que o termo *demo* aparece con certa frecuencia nas cantigas de escarnio e maldizer, mais non é en absoluto habitual na cantiga de amigo nin na de amor, onde unicamente se rexistran seis casos, incluído o presente⁵⁷. Déborah González Martínez

⁵⁶ No conxunto das cantigas de amor galego-portuguesas hai un total de vinteunha composicións en que non aparece ningunha designación (*senhor, molher, dona* etc) que nomee directamente á dama. Sobre isto véxase D’Heur (1975: 324-325).

⁵⁷ *Demo* comparece tamén na cantiga *Ora começa o meu mal* [A 309/B 901/V 486], de Roi Fernandiz de Santiago, noutra de Fernan Fernandez Cogominho [B 366], na anónima (tamén atribuída a Vasco Perez Pardal) *Tan muito mal me ven d’ amar* [A 274] e en dous textos de Pero Garcia Burgales, *Por mui coitado per tenh’ eu* [A 95/B 202] e *Qual dona Deus fez melhor parecer* [A 85/ B 189a], cantiga

(2008: 274) di a respecto da presenza deste vocábulo na composición do rei-trobador que “Deus pode aparecer como artífice da coita e da dor, sendo a referencia ao *demo* parte dunha fórmula expresiva achegada á maldición”, circunstancia que exemplifica á perfección a primeira cobra deste texto (vv. 1-6).

Por último, tamén a voz *ante* aparece reiterada en tres versos consecutivos (vv. 6-7-8), mais en dous casos funciona como adverbio co sentido de ‘antes, anteriormente’, e noutro como preposición, vindo a significar ‘diante de, en presenza da *senhor*’.

esta última en que a figura de Deus e o vocábulo *demo* desenvolven papeis practicamente idénticos aos referidos para a cantiga dionisina.

4. *En gran coita, senhor* [B 506/V 89]

TEXTO CRÍTICO

	En gran coita, senhor,	55
	que peor que mort' é,	
	vivo, per bõa fe,	
	e polo voss' amor	
5	<i>esta coita sofr' eu</i>	
	<i>por vós, senhor, que eu</i>	60
	vi polo meu gran mal;	
	e melhor mi será	
	de morrer <i>por</i> vós ja,	
10	e, pois me Deus non val,	
	<i>esta [coita sofr' eu</i>	65
	<i>por vós, senhor, que eu]</i>	
	polo meu gran mal vi;	
	e máis mi val morrer	
15	ca tal coita sofrer,	
	pois <i>por</i> meu mal assi	70
	<i>esta [coita sofr' eu</i>	
	<i>por vós, senhor, que eu]</i>	
	vi <i>por</i> gran mal de min,	
20	pois tan coitad 'and' eu.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o namorado diríxese á súa *senhor* e decláralle a gran coita que sofre a causa do amor que sente por ela, coita que considera peor do que a morte e que padece porque (I), para a súa desgraza, viu a dama. E coida que lle sería mellor morrer por ela, mais Deus non o socorre, de maneira que continúa co seu sufrimento (II) causado pola visión da muller. E o trovador insiste nos seus males e pesares, así como na idea de morrer (III), xa que para gran mal seu viu a dama e, desde ese momento, vive coitado (IV).

Máis unha vez, a coita do namorado como resultado da visión da *senhor* é o eixo principal sobre o que xira a cantiga, aínda que tamén aparecen outros motivos como a morte de amor ou a falta de amparo de Deus cara ao poeta.

Unha das peculiaridades máis notábeis desta composición, e tamén unha das máis evidentes, é que se trata dunha *ateúda ata a fiinda*, denominación empregada na *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional* para designar un tipo de cantigas, que tanto poden ser de mestría como de refrán, cuxas estrofas non constitúen por si mesmas unha unidade semántica nin sintáctica, senón que por medio do encabalgamento o último verso de cada estrofa continúa no primeiro verso da seguinte, producíndose así unha ligazón entre elas:

Outrosi fezerom os trobadores algunas cantigas a que desinaron “ateudas”, e estas podem ser tam bem de mestria come de refram. E chamarom-lhe “ateudas” porque convem que a prestomeira palavra da cobra nom acabe <a> razom per fim, mais tem a prim<eir>a palavra da outra cobra que vem apos ela <...> de entendimento e fará conclusom. E toda a cantiga assi deve de ir ata a fiinda, e ali deve d’ensarrar e concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras (Tavani 2002: 48).

Non cremos oportuno entrar aquí na consideración das diversas e diferenciadas propostas existentes tanto para a designación deste tipo de composicións como para as características que as deben definir, posto que nos afastaríamos do obxectivo da presente análise, mais si desexamos indicar que optamos pola denominación *ateúdas ata a fiinda* por ser a empregada na época dos trobadores, concordando deste xeito coa terminoloxía e as conclusións achegadas por Elsa Gonçalves (1993a) nun dos seus traballos titulado precisamente “Atehudas ata a fiinda” en que, aliás, revisa e amplía o inventario realizado por Kellermann (1966) case dúas décadas antes.

En termos xerais, o texto caracterízase por un desenvolvemento mínimo dos motivos, pola exposición nos primeiros versos dunha serie de temas que serán reiterados, aínda que con matizacións e variacións, nas estrofas seguintes. A hipérbole inicial pondera a gran coita en que o namorado vive pola súa dama (*En gran coita, senhor, / que peor que mort’ é, / vivo, per bõa fe*, vv. 1-3) para a continuación, e a través do encabalgamento ou *liaison* entre o refrán e o primeiro verso da segunda estrofa, introducir o motivo da visión da *senhor* como inicio do proceso de namoramento do trobador e, en consecuencia, tamén da súa coita. Este tema da visión inicial da dama aparece expresado por medio dunha fórmula totalmente estereotipada no cancionero amoroso galego-portugués, que, de por parte, posúe un teor claramente negativo: *esta coita sofr’ eu / por vós, senhor, que eu / vi polo meu gran mal* (vv. 5-7). Así, xa os sete primeiros versos recollen os elementos nucleares da cantiga, aos

que unicamente serán acrecentados, na segunda estrofa, a mención á morte e a falta de axuda por parte de Deus para acabar cos pesares do namorado.

Mais para alén da forte ligazón interestrófica e dun discurso continuo ou continuado acadados polo citado procedemento da *ateúda ata a fiinda*, a cohesión interna do texto vese reforzada pola combinación entre dous tipos de paralelismo, o literal e o conceptual, desenvolvidos sobre todo nas estrofas centrais da composición. No primeiro verso de cada unha delas dáse un paralelismo literal acadado pola transposición do verbo *vi*, que pasa de ocupar un lugar inicial no verso 7 (*vi polo meu gran mal*) a aparecer dislocado cara ao final e en posición de rima no 13 (*polo meu gran mal vi*). Tamén podería ser incluído nesta modalidade de correspondencias paralelísticas o primeiro verso da *fiinda*, onde o verbo volta a se atopar en posición inicial (como no primeiro verso da segunda estrofa), mais neste caso a variación acádase coa transposición e substitución do posesivo *meu* (*meu gran mal*) polo pronome persoal de primeira persoa *min* introducido pola preposición *de*: *gran mal de min*. Alén disto, e sen esquecermos que estamos perante unha cantiga *ateúda ata a fiinda*, semella como se dalgún xeito o poeta tivese a vontade de prolongar o refrán para o primeiro verso da estrofa seguinte –nunha especie de refrán *cum variationem*– non só desde un punto de vista sintáctico ou semántico, senón tamén por medio deste procedemento de repetición.

Canto ao paralelismo de tipo conceptual, este desenvólvese entre os versos 2-3 da segunda estrofa (*e melhor mi será / de morrer por vós já*) e 2 da terceira (*e mais mi val morrer*), pois en ambos os casos o poeta-namorado expresa unha mesma idea: mellor lle sería morrer pola súa *senhor* antes que padecer tales tormentos.

A continua iteración deixa unha moi pequena marxe para a variación, o que condiciona non só o corpo léxico da cantiga –bastante máis limitado do que noutras composicións–, e que fica así restrinxido aos campos da coita e da morte, como tamén reduce de modo substancial os recursos retóricos, falándonos case unicamente da presenza da anáfora (vv. 4-8-10-12: *e*; vv. 7-19: *vi*; vv. 16-20: *pois*), da hipérbole (vv. 1-2: *En gran coita, senhor, / que peor que mort' é*) ou do políptoto (*sofrer, sofr' eu*).

Noutra liña, e na nosa opinión, a *fiinda* non posúe aquí un valor exactamente conclusivo, como sería de esperar nunha cantiga *ateúda ata a fiinda*, senón que máis ben pon fin á composición dunha maneira sintética, pois nela fican recollidos dous dos motivos máis insistentemente reiterados no texto: a visión da *senhor* polo trobador como punto de partida do namoramento e os males ocasionados por tal feito.

No último verso do texto aparece o vocábulo *coitado* aplicado á persoa do poeta, o que suxire o desenvolvemento dun proceso mediante o cal a ‘gran coita’ padecida polo namorado chega a se apoderar da súa persoa como consecuencia dunha total asunción dese estado pola súa parte.

En definitiva, e como xa evidenciou Vicenç Beltran (1995: 79), o recurso á *ateúda* xunto cos diversos tipos de paralelismo e mesmo a excepcionalidade que conleva o emprego do hexasílabo nun texto de amor destas características, contribúen a facer desta cantiga unha composición realmente singular por canto ten de innovadora.

5. *Senhor, pois que m' agora Deus guisou* [B 507/V 90]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, pois que m' agora Deus guisou	75
	que vos vejo e vos posso falar,	
	quero-vo-la mia fazenda mostrar,	
	que vejades como de vós estou:	
5	<i>ven-mi gran mal de vós, ai mia senhor,</i>	
	<i>en que nunca pôs mal Nostro Senhor.</i>	80
	E, senhor, gradesc' a Deus este ben	
	que mi fez en mi vos fazer veer,	
	e mia fazenda vos quero dizer,	
10	que vejades que mi de vós aven:	
	<i>ven-mi [gran mal de vós, ai mia senhor,</i>	85
	<i>en que nunca pôs mal Nostro Senhor.]</i>	
	E non sei quando vos ar veerei	
	e por én vos quero dizer aqui	
15	mia fazenda, que vos sempr' encobri,	
	que vejades o que eu de vós hei:	90
	<i>ven-mi gran mal [de vós, ai mia senhor,</i>	
	<i>en que nunca pôs mal Nostro Senhor.]</i>	
20	Ca non pôs en vós mal Nostro Senhor	
	senon quant' a min fazedes, senhor.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador, tendo presente á dama, decláralle a súa situación para que ela saiba como se atopa pola súa causa: dille que sofre mal de amor por ela, en quen Deus nunca puxo mal (I). E agradece a Deus que lle fixera ver a *senhor*, mais insiste en lle contar a ela os seus pesares (II), e non sabe cando voltará a vela, de maneira que desexa dicirlle o que até ese momento lle ocultara, os padecementos que ela lle provoca (III). Finalmente, o poeta afirma que o único mal que Deus puxo na súa amada é o que a el lle fai (IV).

Nesta cantiga, relacionada en certa medida coa anterior polos moldes métricos e paralelísticos a que responde, continúa Don Denis a tratar un dos elementos principais do amor cortés, a coita de amor. Porén, e téndomos en conta a continua reiteración da

palabra *coita* nos textos anteriores, non deixa de chamar a atención o feito de nesta composición non aparecer en ningunha ocasión o citado vocábulo, sendo empregada sistematicamente neste caso a expresión *gran mal*. Noutro sentido, aparecen algúns trazos non moi habituais no xénero, xa que por exemplo, ás avesas do habitual, o poeta agradece a Deus que lle fixese ver a dama e ficase namorado dela, a pesar do sufrimento que isto lle produce.

Os procedementos de repetición cumpren nesta cantiga un papel realmente significativo, xa que nos versos 3 e 4 de cada estrofa se desenvolven diferentes tipos de correspondencias paralelísticas, polo que son case unicamente os dous primeiros versos de cada unha das agrupacións estróficas os que introducen a variación no texto. Desde un punto de vista estrutural, eses versos iniciais fan mención a tres momentos diferenciados e relativamente afastados no tempo: presente, pasado e futuro. A primeira estrofa refire o momento en que o poeta-namorado ve a dama e pode falar con ela, contarlle a súa situación (*Senhor, pois que m' agora Deus guisou / que vos vejo e vos posso falar*), mentres que os versos 1 e 2 da segunda estrofa se centran nun aspecto pasado, a primeira visión da *senhor* e a gratitude que o trovador sente cara a Deus: *E, senhor, gradesc' a Deus este ben / que mi fez en mi vos fazer veer*. Por último, o suxeito lírico expresa que non sabe cando voltará a ver a dama no futuro, e así incide novamente no seus sentimentos: *E non sei quando vos ar veerei / e por én vos quero dizer aqui...*

No verso 3 das dúas primeiras estrofas, e 2-3 da terceira prodúcense tamén desenvolvementos paralelísticos, pois o trovador manifesta o seu desexo de lle contar á dama a súa *fazenda*, a situación en que vive polo seu amor, o seu estado de 'gran mal': *quero-vo-la mia fazenda mostrar* (v. 3), *e mia fazenda vos quero dizer* (v. 9), *e por én vos quero dizer aqui / mia fazenda, que vos sempr' encobri* (vv. 14-15). E no verso seguinte, que funciona como introdutor do refrán, o paralelismo é practicamente literal: *que vejades como de vós estou* (v. 4), *que vejades que mi de vós aven* (v. 10), *que vejades o que eu de vós hei* (v. 16).

Esta continua iteración condiciona –como tamén acontecía na cantiga 4– os recursos retóricos do texto. Non obstante, cómpre facer mención á repetición poliptótica do verbo *veer* (*vejo, veer, veerei, vejades*), novamente enfatizado a través deste recurso, e que non só fai explícita a presenza da primeira e da segunda persoas, evidenciadas igualmente polos pronomes persoais *mi* e *vos*, como tamén amosa un duplo significado do verbo. Así, nos casos en que está aplicado ao suxeito lírico, á

primeira persoa, o sentido deste vocábulo é o habitual no cancionero de amor, ‘distinguir co sentido da vista’; en cambio, cando aparece referido á *senhor* (*vejades*) o seu valor é o de ‘saber, ter perfecta consciencia do gran mal que o poeta sofre’.

Esta reiteración de carácter poliptótico do verbo *veer*, unida á presenza constante do pronome persoal átono *vos* e do pronome tónico en función de complemento con preposición *vós*, acaba xerando a aliteración da consoante fricativa, como aliás acontece coa repetición do verbo *querer* e a conxunción *que* (neste caso o son repetido é o oclusivo velar), o que sen dúbida contribúe para a consecución dun efecto rítmico e musical no texto.

O refrán, pola súa banda, defínese por unha grande mestría retórica condensada nos dous versos que o conforman. Deste modo, o paradoxo surxido do ‘gran mal’ que o poeta padece pola súa dama, caracterizada positivamente a través da litote *en que nunca pôs mal*, fica claramente expresado na diáfora resultante da repetición do vocábulo *mal* dentro dun mesmo contexto: *ven-mi gran mal de vós, aimia senhor, / en que nunca pôs mal Nostro Senhor*. É dicir, no primeiro caso o *mal* fai referencia á desgraza, á coita, e no segundo alude á ausencia de defectos, de imperfeccións na *senhor*. De por parte, isto atópase en oposición ou antítese (de repertorio) co primeiro verso da segunda estrofa, onde o suxeito lírico expresa a gratitude que sente cara a Deus polo *ben* que lle fixo ao propiciar esa primeira visión da muller.

Nesta mesma liña de interpretación, non pode ser obviada esa sorte de equívoco derivado do emprego do vocábulo *senhor* en posición de rima nos dous versos que estamos a comentar, no primeiro facendo parte da apóstrofe á muller, e no segundo aludindo a Deus. Neste caso, e contrariamente ao que acontece por exemplo na cantiga II, o poeta agradece á divindade que teña provocado a visión da dama e o inicio do proceso amoroso, razón pola cal non resulta estraño que se produza un achegamento progresivo do namorado cara ao ser divino polo *ben* que lle fixo, de maneira que o termo *Deus*, presente xa no primeiro verso da cantiga, é substituído no refrán por *Nostro Senhor*⁵⁸. Mais a pesar desta argumentación ou razoamento, é probábel que o emprego desta última expresión se deba basicamente a razóns estéticas, como modo de provocar ou suxerir a ambigüidade, o equívoco, e amosar a grande mestría acadada polo noso trovador nesta cantiga.

⁵⁸ Lembremos que na cantiga 2 se producía o proceso inverso: a voz poética distanciábase do “Deus vingativo” coa substitución do termo *Deus* polo pronome *El*.

Finalmente, a *fiinda*, que neste caso si posúe un carácter máis claramente conclusivo do que na composición anterior, inverte a orde dos elementos do refrán, restrinxindo dun modo máis claro se cabe o *mal* da muller a aquel que lle dedica ao trobador, para finalmente pór termo á cantiga do mesmo modo en que comezaba, coa apóstrofe á *senhor*.

6. *Grave vos é de que vos hei amor* [B 511/V94]

TEXTO CRÍTICO

	Grave vos é de que vos hei amor	95
	e, par Deus, a questo vej' eu mui ben;	
	mais empero direi-vos ãa ren,	
	per boa fe, fremosa mia senhor:	
5	<i>se vos grav' é de vos eu ben querer,</i>	
	<i>grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer.</i>	100
	Grave vos é, ben vej' eu qu' é assi	
	de que vos amo máis ca min nen al	
	e que [e]st' é mia mort' e meu gran mal;	
10	mais, par Deus, senhor, que por meu mal vi,	
	<i>se vos grav' é de vos eu ben querer,</i>	105
	<i>[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].</i>	
	Grave vos ést', assi Deus mi perdon,	
	que non podia máis, per bõa fe,	
15	de que vos am', e sei que assi é;	
	mais, par Deus, coita do meu coração,	110
	<i>se vos grav' é de vos eu ben querer,</i>	
	<i>[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].</i>	
	Pero máis grave dev' a min seer	
20	<i>quant' é morte máis grave ca viver.</i>	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador ten consciencia de que á súa *senhor* lle resulta molesto o feito de que a ame, e quere dicirle que para el tamén é difícil estimala dese modo, mais non pode evitalo (I). Reitera que sabe o desagradábel que para ela é que a queira máis do que a si mesmo e do que a calquera outra cousa, o que provoca no poeta un enorme pesar, que mesmo pode chegar a lle producir a morte. E dille á dama, a quen viu para o seu mal, que se para ela é incómodo que a ame así, tamén é terríbel para el tal situación, mais non pode facer outra cousa (II). E sabe o trovador da contrariedade que supón para a muller o amor que este lle profere, mais insiste en que isto é un problema para ambos (III). Termina o namorado manifestando que tal estado debe ser moito máis penoso ou amargo para el, posto que a morte é peor do que a vida (IV).

Glosa esta cantiga o tema da tristeza do namorado causada pola actitude de non correspondencia que a *senhor* adopta perante o amor que este lle profesa, e faíno a través dunha continua comparación –que fica explícita no estribillo– entre as dificultades que tal situación supoñen para un e para outra, empregando de modo reiterado o adxectivo *grave*, que chega a aparecer no texto nun total de dez ocasións (incluídas as repeticións do refrán). Tamén se dan cita neste texto outros motivos non menos importantes como a inevitabilidade do amor do poeta, a morte ou a visión da dama, expresada esta última por medio dun enunciado totalmente estereotipado no xénero de amor galego-portugués: *que por meu mal vi* (v. 10).

Tematicamente a composición insérese dentro das pautas tradicionais da cantiga de amor, mais os moldes paralelísticos a que responde, máis propios do xénero de amigo, condicionan o seu desenvolvemento, como xa comentamos a propósito de textos anteriores. A primeira estrofa constitúese no referente das cobras seguintes, que matizan ese contido inicial ou exordial grazas á repetición e á variación, de modo que a estrutura do texto coincide en boa medida, aínda que non completamente, coas correspondencias paralelísticas existentes. Así, os versos 1-2 da primeira estrofa e 1-3 das seguintes referen a contrariedade que para a *senhor* supón o amor que o trovador sente por ela, e a consciencia que o home ten de tal feito. A seguir, os versos 3-4 da primeira cobra e 4 das outras dúas estrofas, serven como introdución a aquilo que o poeta-namorado desexa dicirlle á dama, palabras que nos transmite o refrán (vv. 5-6 de cada unha das agrupacións estróficas), e que aluden a ese cotexo entre as desditas da muller e as del propio, así como á inevitabilidade de que esta situación se produza. A *fiinda*, pola súa parte, pon fin ao texto dun xeito claramente sentencioso ou axiomático, mesmo irónico, en opinión de Elsa Gonçalves (1992: 151).

Os anteditos moldes paralelísticos que artellan a composición, para alén das correspondencias semánticas ou conceptuais que vimos de enunciar, amosan xa a súa evidencia desde o *incipit*, co hipérbato *Grave vos é...*, que é reiterado na mesma posición anafórica nas estrofas sucesivas, proceso que ademais enxalza o que poderíamos denominar o vocábulo-tema da composición: *grave*. Do mesmo modo, os versos 8 e 15 principian ambos coas palabras *de que vos amo...*, mentres que o verso que precede ao refrán semella ser obxecto dunha atracción cara a el, pois no caso da segunda e terceira estrofas, o comezo é idéntico (*mais, par Deus*), para a seguir

introducir unha apóstrofe á muller: *senhor, que por meu mal vi* (v. 10) e *coita do meu corazón* (v. 16). Esta última perífrase referida á *senhor* resulta especialmente significativa, non só por nela se desenvolver un proceso de identificación de tipo metonímico entre a *senhor* e a *coita*, senón tamén polo feito de ser a única ocasión en todo o texto en que aparece o vocábulo *coita*, xa que é precisamente o adxectivo grave o empregado para expor os sufrimentos tanto da muller como do trovador. Nesta liña, o verso que precede ao refrán na primeira cobra tamén inclúe unha apóstrofe (*fremosa mia senhor*), mais neste caso a primeira parte difere a respecto das estrofas sucesivas.

E a propósito da relación entre a estrofa, o estribillo e a *fiinda*, temos de indicar que o vínculo ou unión vén dado polo procedemento da *annominatio* que, segundo Beltran (1995: 98-99), é “particularmente intenso nas composicións de maior énfase retórico”, e é empregado habitualmente coa finalidade de reforzar a importancia deses versos no conxunto do poema. Neste caso, a presente figura subliña novamente o lexema *grave*, que aparece nos dous versos de que constan tanto un como outra, no primeiro verso do estribillo facendo referencia á dama, ás sensacións que experimenta ante o amor do poeta, mentres que no segundo verso alude ao sentimento da propia voz lírica masculina, que tamén aparece no primeiro verso da *fiinda*, ponderando o seu estado de amargura e sufrimento –en contraposición ao da *senhor*–, posto que a morte a que chegará o trovador como consecuencia da súa coita, é, sen dúbida, moito peor do que a vida (*Pero máis grave dev'a min seer / quant' é morte máis grave ca viver*, vv. 19-20).

Tamén en relación co refrán, cómpre repararmos na evidente aliteración da consoante fricativa (*se vos grav' é de vos eu ben querer, / grav' ést a mí...*), de modo semellante ao que comentabamos para a cantiga 5, onde o trovador empregaba igualmente esta figura coa finalidade de enfatizar os vocábulos máis relevantes da composición: o verbo *veer* e os pronomes de segunda persoa *vós* e *vos*.

Algúns dos elementos que vimos de expor acadan aínda maior relevancia pola relación de intertextualidade existente entre esta cantiga e *Tan grave m' é, senhor, que morrerei* [B 943/V 531], de Joan Airas de Santiago. Xa o editor do cancionero deste último trovador, José Luis Rodríguez (1980), como a tamén citada Elsa Gonçalves no estudo “Intertextualidades na poesía de Dom Dinis” (1992), amosaron a relación entre ambos textos, que fica evidenciada principalmente a través do refrán, idéntico nas dúas cantigas, mais non só:

La composición [a de Don Denis] presenta, además, las mismas estrofas que la de nuestro autor, igual número de versos por estrofa y de idéntico tipo; ofrece incluso en común la repetición de la misma palabra (*grave*) al principio de cada estrofa. Difiere en la *fiinda*, aquí inexistente, y, por lo que respecta al contenido, en una menor insistencia en la idea de la cuita y de la muerte (Rodríguez 1992: 62-63).

Xa a respecto da cantiga 1 mencionamos de modo sucinto a cuestión das relacións de intertextualidade entre as composicións de Don Denis e doutros trobadores (nese caso tratábase de Fernan Velho), e aínda que en moitas ocasións resulta unha tarefa realmente ardua establecer cal delas serviu de modelo para a outra, aquí ambos críticos semellan estar de acordo no feito de ter sido o rei portugués quen reelaborou o texto de Joan Airas de Santiago por razóns como a propia cronoloxía dos autores, proba á que Elsa Gonçalves engade o acrecentamento de certos elementos no texto dionisino a respecto do trobador compostelán ou a presenza entre as cantigas de amigo de Joan Airas do texto *Morreredes, se vos non fezer ben* [B 1038/V 628], que posúe abundantes puntos en común coa antedita cantiga de amor⁵⁹. Con todo, José Luis Rodríguez tamén apunta para a posibilidade de ambos trobadores se teren baseado no acervo popular (1980: 63), opinión coa que Gonçalves discrepa por completo (1992: 152), baseándose nos resultados obtidos da análise comparativa das dúas cantigas, así como na (com)probada capacidade e afección de Don Denis pola reelaboración de modelos e textos non só da lírica galego-portuguesa, senón tamén doutras tradicións poéticas como a provenzal, chegando quizais en moitos casos a melloralos, mais, de calquera xeito, conferíndolles un estilo propio e acomodado á nosa escola trobadoresca.

⁵⁹ Remitimos para a magnífica análise realizada a este respecto por Elsa Gonçalves (1992: 150-152).

7. *Senhor, des quando vos vi* [B 513/V 96]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, des quando vos vi	115
	e que fui vosco falar,	
	sabed' agora per mí	
	que tanto fui desejar	
5	vosso ben; e, pois é 'ssi,	
	que pouco posso durar	120
	e moiro-m' assi, de chãõ:	
	<i>porque mi fazedes mal</i>	
	<i>e de vós non ar hei al,</i>	
10	<i>mia morte tenho na mão.</i>	
	Ca tan muito desejei	125
	haver ben de vós, senhor,	
	que verdade vos direi	
	se Deus mi dé voss' amor:	
15	por quant' hoj' eu creer sei,	
	con cuidad' e con pavor	130
	meu coraçõ non é sãõ:	
	<i>porque mi fazedes mal</i>	
	<i>[e de vós non ar hei al,</i>	
20	<i>mia morte tenho na mão].</i>	
	E venho-vo-lo dizer,	135
	senhor do meu coraçõ,	
	que possades entender	
	como preñdi ocajon	
25	quando vos [eu] fui veer;	
	e por aquesta razon	140
	moir' assi servind' en vãõ:	
	<i>porque a min fazedes mal</i>	
	<i>e de [vós non ar hei al,</i>	
30	<i>mia morte tenho na mão].</i>	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o namorado diríxese á dama, e confésalle que desde que a viu e falou con ela desexa por riba de todo o seu ben, até ao punto de morrer, porque a *senhor* lle causa pesares, ao non obter nada dela (I). E tanto arelou o seu ben, que decide ser sincero con ela e dicirlle que debido ás inquedanzas que sente o seu

corazón non está san, porque ela lle fai mal e isto provoca que esté moi perto da morte (II). E manifesta o trobador que lle conta todo iso á dama para que ela poida entender o desatino que para el supuxo o feito de tela visto, e agora morre servíndoa inutilmente, porque non acada o seu ben (III).

Sen dúbida é esta a cantiga, de entre as analizadas até ao momento, na cal se trata de modo máis insistente o motivo da morte de amor⁶⁰, consecuencia última do sufrimento que padece a voz poética desde o momento en que viu a *senhor* e falou con ela, pois esta só lle outorga o seu mal. A visión da dama maniféstase xa no *incipit* do texto, e faise por medio dunha fórmula moi común, case estándar poderíamos dicir, na tónica da visión na lírica profana galego-portuguesa: *Senhor, des quando vos vi*. De feito, este enunciado comparece, cunha forma case idéntica ou moi semellante, no primeiro verso dos textos de amor doutros trobadores, como por exemplo en Afonso Fernandez Cebolhilha (*Senhor fremosa, des quando vus vi*, B 404/V 15), en Fernan Gonçalves de Seabra (*Des que vos eu vi, mia senhor, me ven*, A 215) ou en Pero Garcia Burgalés (*Senhor fremosa, pois vos vi*, A 94/ B 198). Tamén noutra cantiga do propio Don Denis, en *Como me Deus aguisou que vivesse* (véxase cantiga 2), aparece a expresión *des que vos vi*, aínda que neste caso non formando parte do *incipit*, senón do segundo verso.

Como xa apuntamos, o contacto óptico coa dama aparece aquí asociado á fala (*Senhor, des quando vos vi / e que fui vosco falar*, vv. 1-2), motivo bastante habitual no cancionero dionisino e que chega, por veces, a se converter nunha característica ou virtude moral da muller (o “bon falar”)⁶¹, aínda que, tal e como afirma Jean-Marie D’Heur (1975: 469), “la dame n’est plus qu’un composé symbolique de l’apparence physique et de la conduite morale”. Esta asociación entre ambos elementos é especialmente significativa nas composicións *Como me Deus aguisou que vivesse* (véxase cantiga 2, vv. 2-4), *Que soidade de mia senhor hei* (véxase cantiga 14, vv. 2-4) ou en *Que estranho que mi é, senhor* (véxase cantiga 17, vv. 8-9), todas elas da autoría do rei portugués.

⁶⁰ A respecto deste tema véxase Ciavolella (1976) e, para a lírica galego-portuguesa, Meneses (2000).

⁶¹ Este aspecto do ‘bon falar’ aparece de modo realmente expresivo na coñecida cantiga do noso trobador *Quer’ eu en maneira de proença* (B 520b/V 123), ligado neste caso ao riso da dama: *Ca en mia senhor nunca Deus pôs mal / mais pôs i prez e beldad’ e loor / e falar mui ben e riir melhor / que outra molher...* (vv. 15-18).

Non podemos deixar de facer referencia ao *coraçõn* do poeta-namorado, que case chega a se distanciar ou separar do propio eu lírico, adquirindo unha certa independencia, tal e como acontece noutras composicións cos *olhos*⁶². Neste caso, o corazón atópase enfermo de amor, circunstancia que é enfatizada a través dunha litote: *meu coraçõn non é sãõ* (v. 17). No verso 22 volta a aparecer este termo, mais formando parte dunha apóstrofe dirixida á muller, *senhor do meu coraçõn*, expresión na cal, segundo Mercedes Brea (2008)⁶³, está presente o sentido de dominio e posesión sobre o trobador, posto que este serve á dama, ofrécelle o seu servizo amoroso, como a propia voz lírica declara na última cobra: *moir' assi servind' en vãõ* (v. 27).

Desde un punto de vista estrutural, a primeira estrofa engloba practicamente todo o contido semántico do texto, que será reiterado, con leves variacións, nas seguintes agrupacións estróficas. Esta circunstancia chama especialmente a atención porque estamos perante unha cantiga relativamente ampla (está formada por un total de 30 versos), da cal quizais cabería esperar unha maior variación temática, e tamén polo feito de as correspondencias paralelísticas seren verdadeiramente escasas, en claro contraste co comentado previamente a respecto doutras composicións. Deste xeito, o paralelismo establécese unicamente entre os versos 4-5 da primeira estrofa e 1-2 da segunda, contextos en que o trobador insiste no grande desexo que sente de acadar o *ben* da súa *senhor*.

Os cinco primeiros versos da cantiga sitúannos nese contacto visual inicial, momento a partir do cal o poeta desexará o *ben* da dama. Os versos 1-5 da seguinte estrofa reiteran igualmente o desexo de obter o *ben* da muller, en canto na terceira o namorado maniféstalle á *senhor* o desgrazado que é desde que a viu. Os dous versos seguintes de cada agrupación estrófica (6 e 7), que preceden ao estribillo, insisten na cativa saúde do corazón del e na morte como resultado dos padecementos sufridos ao non *haver ben* da súa dama.

Finalmente, o refrán, conformado por tres versos, expresa o mal que a *senhor* lle fai ao poeta-namorado e, posto que tampouco consegue máis nada dela, morre a causa desa indiferenza e do tratamento negativo que recibe da dama: *porque mi*

⁶² Consúltese, a respecto dos *olhos*, o traballo de Souto Cabo (1988: 403-407).

⁶³ Véxanse especialmente as páxinas 49 e 52-53.

*fazedes mal / e de vós non ar hei al, / mia morte tenho na mão*⁶⁴. Cómpre destacarmos o último verso do estribillo, no cal o trovador, por medio dun sintagma tan elocuente como *mia morte tenho na mão*, anuncia a inminencia e inevitabilidade da propia morte.

Por outra parte, debemos reparar nas cobras *capdenals* e nas rimas derivadas, posto que son estes artificios os que poñen de relevo os termos clave do presente texto. Así, o primeiro dos procedementos incide novamente na consecuencia final da coita, na morte de amor (I-III, v. 7: *e moiro-m ‘assi / moir’ assi*), en canto as rimas derivadas subliñan tres verbos fundamentais –especialmente os dous primeiros– na cantiga: *veer* (I, v. 1: *vi* e III, v. 5: *veer*), *desejar* (v. 4: *desejar* e II, v. 1: *desejei*) e *dizer* (II, v. 3: *direi* e III, v. 1: *dizer*). *Veer* fai referencia á visión inicial da *senhor* por parte do trovador, isto é, ao inicio do proceso amoroso, o verbo *desejar* remítenos ao *ben* que o poeta-namorado arela obter da dama, en canto *dizer* introduce as palabras que a voz poética quere expresarlle á muller, que explican o mal que dela recibe e a subsecuente morte.

Ficaría por mencionar, finalmente, a antítese (de repertorio) que se desenvolve na primeira (vv. 5-8) e segunda (vv. 2-8) cobras entre o *ben* que o trovador desexa obter da *senhor* e o *mal* que esta lle produce, causa do fatal desenlace, da súa morte por amor.

⁶⁴ Na cantiga 5, xa comentada, ‘o mal’ que o trovador sofre a causa da actitude da muller tamén comparece no refrán: *ven-mi gran mal de vós, ai mia senhor, / en que nunca pôs mal Nostro Senhor*.

8. *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104]

TEXTO CRÍTICO

	Quen vos mui ben visse, senhor,	145
	con quaes olhos vos eu vi,	
	mui pequena sazon há i,	
	guisar-lh'-ia Nostro Senhor	
5	<i>que vivess' en mui gran pesar,</i>	
	guisando-lho Nostro Senhor	150
	<i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	
	E quen vos ben con estes meus	
	olhos visse, creede ben	
10	que, se non perdess' ant' o sén,	
	que ben lhi guisaria Deus	155
	<i>que vivess' en mui gran pesar,</i>	
	se lho assi guisasse Deus	
	<i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	
15	E, senhor, quen algũa vez	
	con quaes olhos vos catei	160
	vos catasse, per quant' eu sei,	
	guisar-lh'-ia quen vos tal fez	
	<i>[que vivess' en mui gran pesar,</i>	
20]	
	<i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	165

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á dama e dille que se alguén a vise como el a viu, o proveito ou satisfacción que obtería desa visión sería moi pequeno, xa que Deus faría que experimentase un grande pesar, tal e como a el lle aconteceu (I). E a aquel que a vise do modo que el a viu cos seus ollos, se antes non chegase mesmo a perder o xuízo, Deus proporcionaríalle unha vida coitada, como fixo con el (II). E, finalmente, o poeta insiste en que se alguén ollase a *senhor* como el a ollou, Deus disporía que vivise con coita e pesar, da mesma maneira que o dispuxo para el (III).

Esta cantiga glosa o tema da coita como resultado da visión da dama, e faino a través dunha constante reiteración de motivos nas tres estrofas de que consta. Esa insistencia nos pesares que sofre o poeta-namorado vén formalmente expresada por medio de

diversos procedementos de repetición, nomeadamente o paralelismo, aínda que tamén entran en xogo, como é obvio, outros artificios que comentaremos a seguir.

Por outra parte, é realmente singular o modo en que se desenvolve a exaltación dos padecementos do poeta, xa que este introduce unha comparación entre el propio, ou mellor, entre os seus ollos, como medio ou instrumento que posibilita o coñecemento da dama e a visión da súa beleza e virtudes, e unha hipotética terceira persoa explicitada a través do pronome relativo *quen*, que, non dun xeito casual, aparece no primeiro verso das tres cobras (*Quen vos mui ben visse, senhor, v. 1 / E quen vos ben con estes meus, v. 8 / E, senhor, quen algũa vez, v. 15*). En consecuencia, faise referencia nesta composición a catro personaxes: o namorado, que é a voz poética, a *senhor* a quen o anterior se dirixe, esa terceira persoa universal coa que establece a comparación, e Deus, culpábel dos pesares que o poeta ten de sufrir.

Desde unha perspectiva temática, o texto insérese dentro dos patróns tradicionais do xénero de amor, onde a visión da muller constitúe o punto de partida e causa do namoramento, así como tamén requisito imprescindible no proceso amoroso. Polo contrario, os procedementos paralelísticos que estruturan a cantiga, máis propios do xénero de amigo, condicionan inevitabelmente o seu desenvolvemento, xa que é a estrofa exordial a que recolle a temática e os elementos que serán retomados, con pequenas variacións e matizacións, nas outras dúas agrupacións estróficas. En consecuencia, poderíamos afirmar que a presente composición se caracteriza por un desenvolvemento mínimo dos motivos.

Nesta liña, e aínda que en sentido estrito son moi poucos os casos en que podemos falar dun paralelismo literal, si é evidente a combinación entre este e un outro paralelismo de tipo conceptual ou semántico. Deste modo, vemos como por exemplo se produce un paralelismo verbal ou literal entre o verso 2 da primeira e da terceira estrofas (*con quaes olhos vos eu vi / con quaes olhos vos catei*), posto que o único elemento que varía é o verbo *veer*, substituído neste caso por un sinónimo de repertorio (*catar*), ou tamén entre os versos 4 e 6 da primeira e da última cobra, onde a variación, como no exemplo anterior, se introduce igualmente en final de verso, mais neste caso *Nostro Senhor* é substituído por unha perífrase referida á divindade (*quen vos tal fez*). Neste mesmo sentido, case poderíamos estender a influencia do paralelismo conceptual ou semántico ao resto da composición, debido a que son unicamente os terceiros versos de cada unha das agrupacións estróficas os que

introducen a variación no texto, principalmente na segunda cobra, onde aparece o motivo da perda do sentido, da loucura (*que, se non perdess' ant' o sén*, v. 10).

Tamén o refrán intercalar semella coadxuvar para a iteración que domina o texto, pois concordando coas conclusións expostas por Beltrán (2007) no seu estudo “*Rondel y refram intercalar en la lírica galaico-portuguesa*”⁶⁵ parece obvio que, por unha parte, o refrán intercalar se atopa intimamente ligado ás cobras *capdenals* e, alén disto, o verso que fica intercalado entre os dous versos que conforman o estribillo experimenta unha sorte de atracción cara a el, aínda que o feito de este rimar coa estrofa impede a súa asimilación. Na presente cantiga esa atracción non se reduce unicamente ao verso intercalado, o verso 6, senón tamén ao que antecede á primeira parte do refrán, isto é, ao verso 4 de cada cobra, pois, como xa foi suxerido anteriormente, son claras as correspondencias paralelísticas existentes entre ambos, cunha mínima variación que atinxe ás formas verbais, ao pasar dun pospretérito a un xerundio ou imperfecto de subxuntivo, mudanza que, de por parte, sitúa os feitos nun plano máis real: *guisar-lh'-ia Nostro Senhor [...] guisando-lho Nostro Senhor* (vv. 4, 6) / *que ben lhi guisaria Deus [...] se lho assi guisasse Deus* (vv. 11, 13) / *guisar-lh'-ia quen vos tal fez* (v. 18). Á vista do anterior, na nosa opinión os catro últimos versos de cada cobra constitúen un todo, un conxunto que claramente ultrapasa os dous versos de que consta o estribillo, facendo así explícitos os males que o trovador, ou esa hipotética terceira persoa, experimentan como resultado dos designios divinos.

Indica tamén Beltrán (2007: 245) no antedito traballo que foi Don Denis un dos grandes cultivadores do refrán intercalar, evidencia que viría apoiar a teoría de ter sido Afonso III, pai do rei-trovador, o introdutor desta “moda poética” na nosa lírica medieval.

Noutro sentido, a continua iteración de que vimos falando deixa unha marxe moi pequena para a variación, o que non só condiciona o corpo léxico da cantiga, que fica así bastante reducido, como tamén restrinxe ostensiblemente os recursos retóricos. Non obstante, cómpre mencionar a habitual anáfora, unida ao artificio das cobras *capdenals*, e, sobre todo, a repetición poliptótica dos verbos *veer* e *guisar*. Para o primeiro dos casos, o verbo *veer*, o pleonasma tenta enxalzar o punto de partida do namoramento, a visión da dama, como xa amosan os versos iniciais da composición (*Quen vos mui ben visse, senhor, / con quaes olhos vos eu vi*, vv. 1-2). Temos de notar

⁶⁵ Este traballo foi publicado orixinalmente en “*Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa*”, en *Studi Mediolatini e Volgari* XXX, 69-89.

tamén a este respecto a importancia dos *olhos* que, como moi ben expresa Souto Cabo (1988: 407)⁶⁶, “aparecem apenas como instrumento do «eu» através dos quais se induz, usufrui e padece o processo de enamoramento”. A outra repetición poliptótica atinxe, como dixemos, ao verbo *guisar*, e se desenvolve nos versos 4 e 6 de cada unha das estrofas: *guisar-lh'-ia* (vv. 4, 18), *guisando-lho* (v. 6, 20), *guisaria* (v. 11), *guisasse* (v. 13). O que este artificio quere evidenciar son as resolucións de Deus a respecto do trovador ou daqueloutra persoa que vexa a *senhor* e fique namorado dela. De todas as maneiras, en ningún caso o poeta culpa á divindade desta situación, como si acontece nun bo número de composicións do cancionero dionisino (véxase a cantiga 2).

Finalmente, e aínda a respecto de Deus, cumpriría reflectirmos nas denominacións empregadas na cantiga para se referir a el, pois cremos que se vai producindo un distanciamento progresivo do trovador a respecto da divindade –como tamén sucede na antedita cantiga 2– debido probabelmente aos pesares que este lle ocasiona. Así, na primeira cobra aparece designado como *Nostro Senhor* (vv. 4, 6), na segunda *Deus* (vv. 11-13) e na terceira a referencia a el vén dada a través da perífrase de carácter antonomásico *quen vos tal fez* (v. 18), que nos sitúa no ámbito da doutrina cristiá, do Deus creador de todas as cousas, e, consecuentemente, da dama, coas súas virtudes e a súa beleza, cualidades que en calquera caso temos de supoñer, pois a *descriptio puellae* non está presente dun modo directo no texto.

⁶⁶ Véxanse en especial as pp. 407-410.

9. *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106]

TEXTO CRÍTICO

A mia senhor, que eu por mal de mí
vi e por mal daquestes olhos meus,
e por que muitas vezes maldezi
mí e o mund' e muitas vezes Deus,
5 *des que a non vi non er vi pesar* 170
 d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

A que mi faz querer mal mí medês
e quantos amigos soia haver,
e de[s]asperar de Deus, que mi pes,
10 *pero mi tod' este mal faz sofrer,* 175
 des que a non vi non ar vi pesar
 [d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar].

A por que mi quer este coração
sair de seu logar, e por que ja
15 *moir' e perdi o sén e a razon,* 180
 pero m' este mal fez e máis fara,
 des que a non [vi non ar vi pesar
 d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar].

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador afirma que, para o seu propio mal e o dos seus ollos, viu ou coñeceu á súa *senhor*, e por esa razón maldeciuse a si mesmo, ao mundo e a Deus. E desde que a non ve non lle produce dor ningunha outra cousa, xa que non pode pensar en nada máis (I). Engade o namorado que a súa dama provoca que se queira mal a si propio e aos amigos que antes tiña, e tamén a Deus, aínda que isto lle produce desagrado, mais a dama faille padecer todo este mal, e insiste en que desde que non a ve se atopa tan perturbado que non se lembra de ningunha outra cousa (II). Finalmente, o poeta di que a *senhor* causa todos os seus males, xa que lle fixo perder o xuízo e a razón e sente que morre por ela, mais sabe que continuará a soportar esta coita, e reitera que desde que non a ve vive nun grande desconcerto e non presta atención a nada máis (III).

A dualidade *veer-non veer* é un dos eixos fundamentais sobre os que se desenvolve a presente composición, dualidade que, do noso punto de vista, se corresponde co desdobramento que se produce entre o trobador e os seus ollos ou mesmo entre o poeta e o seu corazón. Desde un punto de vista formal, o texto caracterízase por unha escasa narratividade, aínda que o desenvolvemento lóxico-discursivo dos motivos non se ve trabado por uns esquemas demasiado ríxidos (como si acontece por exemplo na cantiga previa, a 8), senón que existe unha pequena marxe para a variación e a amplificación.

No exordio ou preámbulo, e enfatizado por medio do encabalgamento, fica xa expreso o motivo da visión como punto de partida do proceso amoroso (*A mia senhor, que eu por mal de mi / vi [...]*, vv. 1-2), feito habitual no cancionero dionisino e no conxunto da lírica profana galego-portuguesa, para a seguir introducir ese desdobramento xa aludido entre o trobador e os seus ollos (*e por mal daquestes olhos meus*, v. 2), quizais como un medio para intensificar a coita, pois a pesar de os ollos apareceren case como entes independentes ao propio poeta, tanto un como os outros sofren o mesmo proceso, viron a dama para o seu propio mal. A este respecto, José António Souto Cabo (1988), a cuxo estudo sobre o motivo dos ollos na nosa lírica acadimos máis unha vez, sinala o seguinte:

O poeta galego-português para quem, como já assinalamos, é essencial a contemplação física da mulher amada, na sua introversão sentimental, na sua profunda soledade ontológica, encontra-se a si próprio concretizando-se nos olhos, como ponto fulcral do seu ser; agente e alvo do sofrimento amoroso. Estes vão-se transformar, assim, em actante que tomado como ser contrastivo, em maior ou menor grau, complica e diversifica o monólogo amoroso (Souto Cabo 1988: 403).

O outro desdobramento ou fragmentación prodúcese entre o poeta e o seu propio corazón, un dos elementos axentes máis relevantes no proceso amoroso, xa que é neste órgano onde asenta o amor. Neste caso, e interpretamos que debido á enorme coita padecida polo trobador, o corazón quere saír do peito, do lugar que ocupa no corpo: *A por que mi quer este coração / sair de seu logar [...]*, vv. 13-14. De todos os xeitos, na nosa opinión non se produce unha independencia total entre o namorado e os ollos ou o corazón, debido a que a voz poética deixa clara a pertenza a si mesmo e a proximidade destes entes, no primeiro dos casos a través do posesivo *meus* (*daquestes olhos meus*), e no segundo por medio do pronome persoal átono *mi* e do demostrativo *este* (*A por que mi quer este coração*). O desdobramento do eu lírico foi estudado por Casas Rigall (1993: 390):

La cantiga de amor gallego-portuguesa destaca ciertamente por la frecuente alusión a entidades físicas o, en menor medida, intelectuales que, desgajadas de la personalidad del enamorado, pueden cobrar vida propia. *Coração* y *olhos* son, en este sentido, los órganos más habitualmente escindidos del yo lírico, en proporciones similares [...].

E aínda a respecto do *coraçon* e dos *olhos* tórnase necesario e ineludíbel facermos referencia ao estudo de Yara Frateschi Vieira, titulado precisamente “Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa” (2010). Nel, e partindo do traballo “Heart and Eyes” de Ruth H. Cline (1972) –centrado na literatura francesa e provenzal do século XII–, a profesora brasileira desenvolve unha extraordinaria análise da relación dos ollos e o corazón na lírica galego-portuguesa, achegando conclusións moi interesantes para nós, posto que o seu estudo revela datos como que é o cancionero de Don Denis o que presenta un maior número de composicións en que aparecen os dous termos, cun total de cinco ocorrencias. Alén disto, suxire a relación entre esta cantiga e un texto de Bernart de Ventadorn:

[...] poder-se-ia propor un modelo anterior para essa expressão do amor como um sentimento omnívoro, que retira ao amante todas as demais conexões que ele possa ter com o mundo material e espiritual: trata-se da canção da cotovia, de Bernart de Ventadorn, que começa por referir, aliás, que a dama lhe tomou o coração: *Tout m'a mo cor, et tout m'a me, / E se mezeis' e tot lo mon; / E can se-m tolc, no-m laisset re / Mas dezirer e cor volon*. Mas, ao contrário da cansó bernartiana, na qual o poeta se despede do amor e parte em exílio, sem saber para onde (*qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on*), a cantiga dionisina reafirma a impossibilidade de escapar o sujeito da total subordinação a esse “fantasma” todo poderoso que lhe ocupa o coração e a memória (Vieira 2010: 203-204).

E se antes faciamos referencia á visión inicial da *senhor*, feito desencadeante dos males que o namorado terá de sufrir, debemos agora deternos na imposibilidade de tal visión por parte do trobador. Como sabemos, o poeta galego-portugués precisa por todos os medios manter contacto visual coa súa dama, de maneira que a privación deste contacto tamén provoca nel grandes e fondos pesares. No cancionero do rei Don Denis non adoitan aparecer definidos dun modo claro os motivos que impeden a contemplación do obxecto do amor, como se rexistra neste texto, pois a única referencia que temos a tal situación é o sintagma *des que a non vi*, que inicia o estribillo. Neste sentido, o refrán contén as consecuencias que esa privación do contacto visual produce no namorado, efectos que se atopan introducidos, desde un punto de vista retórico, por medio do encabalgamento e, unido a el, a *suspensio* debida á pausa entre o primeiro e o segundo verso do refrán. Así, estase a establecer un equívoco, pois até ao momento en que o primeiro verso do estribillo se ve

completado por *d' al*, que aparece no comezo do seguinte, semella que se está a invertir o tópico da non-visión da *senhor* como unha das grandes causas dos padecementos do poeta.

Por outra parte, a continua reiteración do pronome persoal átono *mi* ou tónico *mí* (cun total de oito ocorrencias no texto), xunto a outros vocábulos que tamén fan alusión directa á voz poética, como é o caso do pronome indefinido *medês*, que aparece no verso 7 asociado precisamente ao pronome *mí* (*mí medês*, co sentido de “a min mesmo”), serven como medio para recalcar ou ponderar os sentimentos do trobador. Tamén no verso catro das dúas últimas estrofas se desenvolve unha correspondencia paralelística que, coadxuvada polo fenómeno da *amplificatio*, non fai senón insistir na omnipresente coita (*pero mi tod' este mal faz sofrer*, v. 10 / *pero m' este mal fez e mais fara*, v. 16); neste último exemplo, no verso 16, prodúcese aliás unha gradación ascendente coa repetición poliptótica do verbo *fazer*. Mais na cantiga aparecen igualmente outros motivos derivados do sufrimento, como son a perda da razón⁶⁷, tamén suxerida no refrán, e a morte por amor (v. 15), consecuencia última que vén liberar o poeta dos seus pesares.

Mención especial merecen, aínda no ámbito da hiperbolización das consecuencias negativas do amor, as maldicións que o propio namorado dirixe contra si mesmo, o mundo e Deus⁶⁸ (vv. 3, 4), e que, aliás, o poñen en evidente diálogo coa composición de João Soares Coelho⁶⁹ [A 165/ B 317b]: *E quero mal quantos vos queren ben / E os meus olhos, con que vos eu vi, / Mal quer', e Deus que me vos fez veer, / E a morte que me deixa viver, / E mai-lo mundo por quant' i naci* (vv. 7-11). Dentro da gravidade desta blasfemia contra Deus, no contexto cristián en que se insere a nosa lírica trobadoresca, debemos ter presente que en ningún caso se culpa a Deus de ser o responsábel pola visión da *senhor*, senón que, ponderando o seu sufrimento, o trobador inclúeo nesa maldición que dirixe contra a totalidade das cousas, pois atinxe á esfera terrenal (maldise a si propio e ao mundo) e á divina (Deus). Na segunda cobra volta o poeta a insistir neste aspecto con ese *desasperar de Deus* do verso 9, aínda que neste caso declara que tal situación lle produce desagrado, e inclúese tamén a si mesmo e aos amigos que tiña antes de coñecer á dama.

⁶⁷ Véxase a este respecto o artigo de Mussons (1991), especialmente as pp. 166-172.

⁶⁸ Confróntese o indicado para esta cantiga no estudo de Martínez Pereiro (1995). En concreto, para o presente texto, véxase a nota 10, p. 48.

⁶⁹ A relación entre ambas cantigas xa foi evidenciada por Lang (1972: 121) na súa edición do rei Denis de Portugal.

Temos de reparar finalmente no modo en que a voz lírica se refire á muller, pois o vocábulo *senhor* aparece unicamente no *incipit*. A partir de aí, as mencións a ela veñen dadas polo pronome persoal átono *a*, como acontece no refrán, ou por medio de longas e expresivas perífrases en que prima a acumulación polisindética, como tamén sucede no resto da composición, e que ocupan os tres primeiros versos da segunda e terceira cobras: *A que mi faz querer mal mí medês / e quantos amigos soia haver, / e de[s]asperar de Deus, que mi pes* (vv. 7-9), *A por que mi quer este coração / sair de seu logar, e por que ja / moir' e perdi o sén e a razon* (vv. 13-15).

10. *A tal estado mi adusse, senhor* [B 525/V 108/T 2]

TEXTO CRÍTICO

A tal estado mi adusse, senhor,
o vosso ben e vosso parecer 185
que non vejo de mí nen d' al prazer,
nen veerei ja, enquant' eu vivo for,
5 *u non vir vós, que eu por meu mal vi.*

E queria mia mort' e non mi ven,
senhor, porque tamanh' é o meu mal 190
que non vejo prazer de min nen d' al,
nen veerei ja, esto creede ben,
10 *u non vir vós, que eu por meu mal vi.*

E, pois meu feito, senhor, assi é,
querria ja mia morte, pois que non 195
vejo de mí nen d' al, nulha sazon,
prazer, nen veerei ja, per bõa fe,
15 *u non [vir] vós, que eu por meu mal vi.*

Pois non havedes mercee de min.

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* e maniféstalle que a súa persoa e a súa aparencia o conducen a un estado en que non é feliz en absoluto, nin o será durante o tempo en que viva se non pode contemplar á dama, a quen viu para o seu mal (I). E desexa a propia morte, mais esta non lle chega, porque a súa dor é tan grande que non é ditoso nin poderá selo mentres que non vexa a sua amada, a quen viu para o seu propio sufrimento (II). E, dado que as circunstancias son así, querería a súa morte, posto que en ningún caso é feliz nin o será se non pode establecer contacto visual coa *senhor*, a quen viu en detrimento propio (III), xa que a dama non sente compaixón por el (IV).

Tal e como ficou dito a respecto dalgunhas cantigas previas, a visión da *senhor* é “origem do proceso de enamoramento e tendência natural do sujeito enamorado. A sua impossibilidade [...] constitui-se num dos principais motivos de sofrimento, e em consequência da morte de amor” (Souto Cabo 1993: 30). Así, no presente texto

comparecen o contacto óptico inicial coa muller mais tamén as consecuencias que para o trobador conleva a non visión do obxecto do seu amor que, como sabemos, teñen como termo último a morte. No cancionero de amor dionisino, o número de composicións en que se expón a imposibilidade de o poeta contemplar a súa amada é substancialmente inferior ao de aquelas en que se expresa esa primeira percepción visual, mais, en calquera caso, na primeira das tipoloxías, e tal e como vimos de describir a respecto do presente texto, adoita presentarse a dualidade *veer vs non veer*, no sentido de que aparece recollido tanto ese contacto inicial, referido como un suceso pasado, canto a falta da visión da *senhor*⁷⁰. Esta dicotomía pode ser presentada como unha realidade ou como unha posibilidade remota ou hipotética, que é o que acontece en *Que soidade de mia senhor hei* (véxase cantiga 14) e no texto que aquí nos ocupa, onde o namorado chega a se colocar na suposta situación de ter que renunciar á presenza da amada debido a circunstancias non precisadas.

É pois, sen dúbida, esta dualidade a temática principal dos versos que estamos a tratar, mais cómpre reflectirmos en que ambos aspectos conducen inevitabelmente cara á infelicidade e coita do poeta-namorado, sufrimento que o fai desexar a morte, aínda que esta semella non chegar (*E queria mia mort' e non mi ven*, v. 6). Neste sentido, o estribillo do texto condensa de modo realmente maxistral o *veer* e o *non veer*, e faino a través da conxunción nun único verso da eventual distancia óptica a respecto da muller (expresada en futuro de subxuntivo), e da visión inicial, connotada negativamente (e expresada en pretérito de indicativo): *u non vir vós, que eu por meu mal vi*.

É realmente chamativa a multiplicidade de tempos verbais empregados na cantiga, sobre todo se temos en conta a escasez de contidos narrativos que a caracteriza. Isto poderíamos poñelo en relación, como veremos, coa temporalidade dos feitos e a estrutura do propio texto. Deste xeito, e a comezar polo *incipit*, topamos coa forma *adusse*, en pretérito, tempo verbal empregado igualmente no refrán (*vi*), ambos relacionados co primeiro contacto óptico coa muller, co instante en que o poeta fica prendado ‘do seu ben e do seu parecer’ (véxase verso 2)⁷¹. A seguir aparece *vejo* (en presente de indicativo), no terceiro verso de cada unha das cobras, aludindo á

⁷⁰ Xa fixemos alusión a esta dualidade a respecto da cantiga anterior, a número 9: *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106].

⁷¹ *o vosso ben e vosso parecer* (v. 2): a caracterización da *senhor* vese limitada a este exiguo enunciado, seguindo os preceptos habituais na escola trobadoresca galego-portuguesa para a *descriptio* da dama.

infelicidade do trovador (*non vejo prazer*), e como primeiro termo dunha *gradatio* ascendente que se completa no seguinte verso, que antecede ao estribillo, por medio da temporalidade futura (*nen veerei ja*). Esta gradación insiste na intensidade dos sentimentos do trovador e na súa perdurabilidade ao longo do tempo, ao facer referencia ao presente e ao futuro. Por último, e como xa foi mencionado, aparece no refrán a forma *vir*, en pretérito de subxuntivo, apuntando a ese suposto ou hipotético momento futuro en que o poeta-namorado non goce da presenza da súa dama.

Alén disto, é preciso reparar na figura do políptoto que, combinado coas correspondencias paralelísticas presentes na composición, así como co propio estribillo, fai que cheguemos a contabilizar un total de doce repeticións do verbo *veer* nas súas diversas formas: *vejo* (vv. 3-8-13), *veerei* (vv. 4-9-14), *vir* e *vi* (vv. 5-10-15). As que aparecen no refrán fan referencia á visión da *senhor*, mentres que as outras dúas forman parte da expresión ‘non veer prazer’, que describe o estado anímico da voz poética.

En canto á estrutura, esta vese delimitada en boa medida polos procedementos de repetición empregados e, nomeadamente, polo uso do paralelismo, sendo case unicamente os versos un e dous de cada unha das cobras os que dotan o texto dunha certa variación. Estes versos posúen, aliás, un teor claramente hiperbólico –en especial as estrofas unha e dúas–, insistindo nas cualidades positivas da *senhor* e nos males padecidos polo poeta.

O exordio recolle unha serie de motivos que serán reiterados con leves matizacións nas estrofas seguintes, a excepción do *topos* da morte de amor, que comparece na segunda cobra e é tamén retomado na terceira. No terceiro verso de todas as agrupacións estróficas (aínda que na última se estende a parte dos versos dous e catro) desenvólvese o paralelismo literal, neste caso recorrendo á transposición de termos e á intercalación de novos vocábulos: *que non vejo de mí nen d’ al prazer* (v. 3), *que non vejo prazer de min nen d’ al* (v. 8), ... *pois que non / vejo de mí nen d’ al, nulha sazon, prazer* (vv. 12-14). Pola súa banda, no verso catro, previo ao refrán, e que dalgún xeito funciona como elemento de transición entre o anterior e o corpo da estrofa, dase cita tamén o paralelismo, aínda que aquí a variación atinxe ao segundo hemistiquio do verso: *nen veerei ja, enquant’ eu vivo for* (v. 4) / *nen veerei ja, esto creede ben* (v. 9) / *prazer, nen veerei ja, per bõa fe* (v. 14).

A *fiinda*, formada por un único verso, refire de modo exclusivo a actitude da *senhor* cara ao poeta, intuída obviamente polo lector-espectador ao longo da

composición, mais exposta por vez primeira neste último verso, acadando un efecto cun aquel de desconcertante e, por súa vez, revelador e conclusivo.

11. *Senhor fremosa, non poss' eu osmar* [B 528/V 111/S 5]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor fremosa, non poss' eu osmar que ést' aquel' en que vos mereci tan muito mal quan muito vós a mí fazedes; e venho-vos preguntar	200
5	o por que é, ca non poss' entender, se Deus me leixe de vós ben achar, en que vo-l' eu podesse merecer.	205
10	Se é, sen[h]or, porque vos sei amar mui máis que os meus olhos nen ca min, e assi foi sempre des que vos vi; pero sabe Deus que hei gran pesar	210
15	de vos amar, mais non poss' al fazer, e por én vós, a que Deus non fez par, non me devedes i culp' a pøer.	
20	Ca sabe Deus que, se m' end' eu quítar podera des quant' há que vos servi, mui de grado o fezera log' i; mais nunca pudi o coraçõn forçar que vos gran ben non houuess' a querer, e por én non dev' eu a lazerar, sen[h]or, nen devo por end' a morrer.	215 220

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á súa *senhor* e dille que non pode imaxinar en que se equivocou para que ela o trate tan mal, e engade que foi preguntarlle a que se debe, xa que non entende que fixo para merecer pola súa parte ese trato (I). E continúa o poeta cuestionándolle se é porque a ama desde que a viu, aínda que sofre por amala, mais non pode remedialo, e dille que ela non debe culpalo por iso (II), porque Deus sabe que se puidese evitar sentir ese amor así o faría, mais non puido forzar o corazón para deixar de querela, así que considera que non debe laiarse nin tampouco debe morrer por iso (III).

Esta composición engloba nos seus versos tres dos coñecidos campos sémicos establecidos por Tavani (1991: 104-134) para o xénero de amor: pena por un amor

non correspondido, louvanza da dama e amor do poeta por ela. Porén, a presenza ou relevancia de cada un deles no texto é obviamente desigual, como aliás acontece na configuración do propio xénero, pois por exemplo o amor do trovador pola súa *senhor* fica claramente expresado ao longo da cantiga, aínda que el desexaría non amala, mentres que a louvanza da muller estaría reducida aquí á apóstrofe exordial *Senhor frefosa* (v. 1) e ao enunciado *a que Deus non fez par* (v. 13), expresión, de por parte, tan frecuente como hiperbolicamente estereotipada. Mais isto non é algo excepcional, debido a que na nosa lírica trobadoresca a beleza ou perfección física da dama enténdese como algo evidente ou xa dado sobre o que non é preciso insistir.

O punto de partida do proceso amoroso aparece tamén neste texto expresado a través doutro enunciado claramente estereotipado, *des que vos vi* (v. 10), mais no presente texto non é até á segunda estrofa que se fai referencia a esa primeira visión da dama, cando o habitual no conxunto das cantigas de amor é que sexa explicitado xa no exordio. Unido a isto, temos o motivo dos ollos, que aquí serven como medio para magnificar ou ponderar o grande amor que o poeta sente pola súa dama, declarándolle que a quere máis do que a si propio ou aos seus ollos, cuxa especial importancia vén dada, como sabemos, por estes posibilitaren a imprescindíbel visión da *senhor*: *Se é, senhor, porque vos sei amar / mui máis que os meus olhos nen ca min* (vv. 8-9). E nesta cantiga, como tamén acontecía na 9, o corazón do poeta semella escindir-se da súa propia persoa por medio dun procedemento no cal entran en xogo a metonimia ou a sinécdoque, actuando de modo autónomo, pois a pesar de que el desexaría deixar de querer á dama, non é quen de facer que o corazón renuncie a ese sentimento (*mais nunca pudi o coração forçar / que vos gran ben non houess'a querer*, vv. 18-19)⁷².

Por outra parte, podemos falar dunha certa trivialización ou ruptura do motivo do segredo de amor, pois na lírica trobadoresca galego-portuguesa “o poeta deberá *guardar-se* de manifesta-lo seu amor, usando se é preciso da arma da mentira [...] se quere evita-la ira e a vinganza da señora” (Tavani 1991: 121). Na presente composición o poeta acode á dama para lle preguntar directamente que mal lle fixo para ela lle corresponder cun trato tan negativo, á vez que lle declara a súa incapacidade para deixar de querela, solicitándolle que non o culpe por isto; así, o trovador vese exposto á reacción adversa da *senhor*, pois esta sabe do amor que o

⁷² Véxase a este respecto o traballo de J. Casas Rigall (1993: 390-394), en especial as páxinas 390-394, dedicadas á literatura medieval galego-portuguesa.

poeta lle profesa. Nos dous últimos versos da cantiga introdúcese outro elemento que certamente quebranta os tópicos, pois a voz lírica declara que non debería sofrer nin morrer polo amor que sente pola súa dama.

Porén, o trovador sofre dun xeito duplo. Sofre pola falta de correspondencia da dama e a súa actitude cara a el, como se indica nos versos 3-4 con esa comparación e a *amplificatio* provocada pola reiteración do vocábulo *muito* (*tan muito mal quan muito vós a min / fazedes*), mais tamén polo propio feito de a amar e non poder evitalo, resaltado no texto polo encabalgamento dos versos 11-12 (*pero sabe Deus que hei gran pesar / de vos amar, mais non poss' al fazer*, vv. 11-12). Estes padecementos, o 'mal' padecido polo poeta contrasta co 'gran ben' que lle profesa á muller (vv. 18-19).

Noutro sentido, a presente cantiga consta de tres partes non exactamente coincidentes coas tres estrofas que a constitúen. A primeira delas, que si se correspondería coa primeira agrupación estrófica, ten un carácter preambular ou exordial e, á vez, expositivo: o trovador di que está alí para lle facer unha pregunta á dama. Mais non é a dama quen responde, non estamos perante unha composición dialogada, é o propio poeta –servíndose da *subjectio*– quen na segunda parte (vv. 8-19) lanza hipóteses que poderían responder á súa pregunta, para a seguir expor os seus argumentos. Por último, os dous versos finais, xa mencionados en liñas anteriores, poñen termo á composición case dun modo inesperado e mesmo abrupto, ao introduciren esa contravención sobre a non necesidade de sofrer ou morrer.

O conxunto da cantiga posúe un ton narrativo acrecentado polo emprego da *explicatio* e da *ratiocinatio*, recursos estes propios dos poetas cultos, como é o caso de Don Denis. A esta narratividade tamén contribúe unha certa tendencia para o encabalgamento, detectábel en boa parte do texto, así como a recorrencia ás partículas *que* e *ca* ou ao pronome persoal tónico *vós* e átono *vos*, explicábel polo feito de o poeta estar continuamente a se dirixir á dama. Tamén hai unha acumulación de formas verbais en presente, pretérito e antepretérito (con valor de pospretérito) de indicativo, e presente e pretérito de subjuntivo. A propósito deste aspecto, queremos chamar a atención para a forma *servi* (v. 16), que nos leva á metáfora feudal en que a cantiga de amor se basea, o fiel vasalo que serve á súa *senhor*.

Mais non podemos pór fin a este comentario retórico-literario sen antes falarmos da presenza de Deus no texto e do papel que nel desenvolve. Deste xeito, vemos como a figura divina aparece nas tres estrofas da composición: é o responsábel

pola beleza da *senhor*, é El quen permite que o trovador fique namorado da dama, e tamén é nomeado porque Deus, omnipresente e omnipotente, sabe que o poeta sofre por amar e que queredría poder deixar de o facer. Non obstante, a figura de Deus cumpre nesta cantiga unha función bastante pasiva, case de observador, de testemuña do proceso amoroso e dos sentimentos e males do poeta-namorado causados pola actitude da súa *senhor*.

12. *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6]

TEXTO CRÍTICO

5	Non sei como me salv' a mia senhor se me Deus ant' os seus olhos levar, ca, par Deus, non hei como m' assalvar que me non julgue por seu traedor, <i>pois tamanho temp' há que guareci</i> <i>sen seu mandad' oir e a non vi.</i>	225
10	E sei eu mui ben no meu coraçõn o que mia senhor fremosa fara depois que ant' ela for: julgar-m'-há por seu traedor con mui gran razon, <i>pois tamanho temp' há que guareci</i> <i>[sen seu mandad' oir e a non vi.]</i>	230
15	E, pois tamanho foi o erro meu, que lhi fiz torto tan descomunal, se mi a [mí] sa gran mesura non val, julgar-m'-há por én por traedor seu, <i>pois tamanho temp' há que guareci</i> <i>[sen seu mandad' oir e a non vi.]</i>	235
20	[E], se o juizo passar assi, ai eu, cativ', e que será de min?	240

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o namorado expresa que non sabe como se xustificar ante a súa *senhor* no caso de que Deus o conduza á súa presenza, pois non ten modo de se desculpar para que esta non o xulgue como traidor, xa que hai moito tempo que vive sen ter noticias dela e sen a ver (I). E engade que sabe o que a súa dama fará unha vez que se atope na súa presenza; considerará que lle foi desleal, e terá razóns para o facer, posto que hai tempo que non a ve nin sabe nada dela (II). E dado que o seu erro e a ofensa que lle fixo á *senhor* foron tan grandes, non poderá contar coa xenerosidade dela, e xulgarao como traidor, debido a que el deixou pasar moito tempo sen a ver (III). E, cuestiónase o eu lírico que será del, infeliz, se o xuízo da dama for así (IV).

Cómpre repararmos en varios aspectos que nos chamaron especialmente a atención ao considerarmos este texto. Así, é esta a terceira das cantigas consecutivas que conservamos non unicamente a través dos apógrafos italianos B e V, senón tamén por medio do fragmento Sharrer, razón pola cal temos de subliñar a rendibilidade que o *topos* da visión semella ter no pergamiño, pois este comparece en tres das sete composicións que transmite.

Debemos tamén notar que no texto o poeta-namorado realiza unha reflexión sobre o seu comportamento e a eventual reacción que este pode causar na súa dama, isto é, imaxina un xuízo de amor, mais non se dirixe a ela directamente, como acontece na inmensa maioría dos textos comentados até ao momento; de feito, só en dúas⁷³ –de entre as once cantigas previas– o eu lírico fala da *senhor* sen se dirixir a ela.

Outro elemento destacábel é, sen dúbida, o léxico xurídico presente no texto por medio de vocábulos como *julgar*, *traedor*, *salvar*, *assalvar*, *fazer torto* etc., tal e como xa foi evidenciado por Lang (1972: 122), léxico que dista moito de ser habitual ou común no xénero de amor galego-portugués⁷⁴. En termos numéricos, e a modo de exemplificación, o verbo *julgar* (así como os seus derivados) rexístrase nun total de catro cantigas de amor, incluída a actual de Don Denis, e noutras catro de amigo⁷⁵, aínda que, como é lóxico, o número de ocorrencias é maior no caso das composicións satíricas.

Neste sentido, Elsa Gonçalves repara no especial significado que o vocábulo *traedor* (reiterado no cuarto verso de cada cobra) ten neste texto, pois posuiría un valor cunhas connotacións bastante máis fortes e negativas do que ‘desleal’, que é o sinónimo atribuído por Carolina Michaëlis de Vasconcelos no seu “Glossario do Cancioneiro da Ajuda” (1990: 89):

⁷³ Concretamente nas cantigas *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* (número 3) e *A mia senhor, que eu por mal de mí* (número 9).

⁷⁴ A respecto do léxico feudal empregado polos trobadores, remitimos para o exposto por José Mattoso no capítulo titulado “A difusão da mentalidade vassálica na linguagem quotidiana” (Matosso 1993: 149-163).

⁷⁵ Cantigas de amor: *Amor, a ti me ven[h]’ ora queixar* [B 1294], de Fernando Esquio, *Muitos a que Deus quis dar mui bon sen* [B 291/V 509], atribuída a Pero Goterres e *Que de ben mi ora podía fazer* [B 597/V 544], de João Airas de Santiago.

Cantigas de amigo: *Com’ eu non vivo, coitada* [B 662/V 263, 264], de Airas Carpancho, *Disserom-m’ agora do meu namorado* [B 1254/V 859], do xograr Lopo, *O voss’ amig’ há de vos gran pavor* [B 1015/V 605], de João Airas de Santiago e un outro texto de João Vasques de Talaveira, *Vistes vós, amiga, meu amigo* [B 793/V 377].

[...] são as citações tiradas das Crónicas das *Leges et Consuetudines*, das cantigas de escárnio, em particular os sirventeses políticos, que documentam o sentido que, a nosso ver, *traedor* tem na cantiga de D. Denis: mais do que um insulto vago, trata-se de uma acusação precisa. Da gravidade da «categoria» *traedor* testemunham certas disposições legais como a do Livro II do *Foro Real*, segundo o qual o *traedor* é equiparado ao assassino, escomungado, herege [...] ou a do Livro IX, em que *trahedor* aparece como injúria gravíssima [...]. É aliás a própria concepção do amor cortês como um serviço feudal que determina a semântica do *traedor* e *traíçon* (termo também usado por D. Denis na cantiga de amigo *Vai-s' o meu amig' alhur sen mi morar*, Lang n° CXXVII, v. 8: «e ora vai-s'e faz-mi gran traíçon»), nas poesias de tema amoroso: *traidor* é o amante que quebra o compromisso de «fidelidade» que, como «vassalo», deve à «senhor» (Gonçalves 1991: 29-30).

Efectivamente, na sociedade feudal “traidor” era o vasalo que incurria nalgún tipo de deslealdade cara ao seu señor e, establecendo o paralelismo coas relacións amorosas, “**traición** era a infidelidade pero, en sí, abranguía todo tipo de accións que violentaran dalgunha maneira os vencellos de dependencia que ligaba ó amante coa dama” (Pichel 1987: 82).

Por outra parte, é precisamente o medo e o desasosego do trovador pola súa “traición” á *senhor* o núcleo temático fundamental da presente cantiga dionisina. A visión comparece no segundo verso do estribillo, mais non se trata neste caso do contacto óptico inicial coa dama, como acontece de xeito maioritario, e segundo estamos a comprobar, no noso *corpus* de referencia, senón que neste caso fai referencia ao espazo de tempo transcorrido desde a última vez en que o poeta viu ao obxecto do seu amor: *pois tamanho temp' há que guareci / sen seu mandad' oir e a non vi*.

Tampouco os *olhos* posúen neste contexto o papel que desenvolven habitualmente no xénero amoroso como órganos que posibilitan a visión da dama, ou como entes practicamente individuais que choran, non durmen etc., en paralelo ao sufrimento do propio namorado. Aquí aparecen formando parte da expresión *ant' os seus olhos levar* (v. 2), isto é, o trovador é conducido por Deus á presenza da muller; repárese, pois, que non son os *olhos* do eu lírico dos cales falamos neste caso, senón os da muller.

En termos retóricos, voltamos a atopar –como en cantigas anteriores– correspondencias paralelísticas que atinxen os versos previos ao refrán, e que concentran boa parte dos termos pertencentes ao léxico xurídico presentes no texto: [...] *non hei como m' assalvar / que me non julgue por seu traedor* (vv. 3-4), [...] *julgar-m'-há / por seu traedor con mui gran rason* (vv. 9-10), *julgar-m'-há por én por traedor seu* (v. 16). É tamén nestes mesmos termos xurídicos onde detectamos

repeticións poliptóticas: *julgue* (v. 4), *julgar-m'-há* (v. 9), *julgar-m'-há* (v. 16), *juízo* (v. 19) / *salv' a* (v. 1), *assalvar* (v. 3).

No que respecta ao *incipit*, o *Non sei* inicial “introduz um discurso objectivo” (Gonçalves 1991: 28), pois o eu lírico confesa as dificultades que terá para se xustificar ante a súa *senhor*. Isto contraponse, externamente mais non a nivel de contidos, co primeiro verso da segunda cobra (*E sei eu mui ben*), onde o trovador expon os previsíbeis feitos da dama, o xuízo que emitirá sobre el e o seu comportamento.

Queremos tamén resaltar a diáfora resultante da reiteración do vocábulo *Deus* en dous versos sucesivos, dentro dun mesmo contexto: *se me Deus ant' os seus olhos levar, / ca, par Deus, non hei como m' assalvar* (v. 2-3). Como vemos, no verso 2 estase a facer referencia directa á divindade, que conduciría o poeta perante a dama, mentres que no seguinte verso o vocábulo *Deus* forma parte da expresión *par Deus*, empregada aínda no galego e no portugués actuais como interxección.

Tamén desexamos mencionar, por último, que tanto Lang (1972), xa a finais do século XIX, como posteriormente Rip Cohen (1987) no seu estudo *Thirty-two Cantigas d' amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, constatan as evidentes relacións entre a presente cantiga de amor e o texto de amigo dionisino *Com' ousará parecer ante mí* [B 571/V 175]:

One of the *cantigas d'amor* of Dom Dinis has extremely close thematic links with this *cantiga*. In that text (Lang XXXIII) the boy, admitting (in the *refram*) that he has been long absent, wonders how will the girl will treat him, *if God ever brings him back to her eyes*. He fully expects that she will rightfully judge him to be a traitor and says he knows that he has committed a great error. His only hope is that her “*mesura*” will save him (Cohen 1987: 62).

13. *Senhor, non vos pes se me guisar Deus* [B 521/V 114]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, <i>non vos pes se me guisar Deus</i> algũa vez de vos poder veer, ca ben creede <i>que</i> outro prazer nunca [d' al] veran estes olhos meus	
5	<i>senon se mi vós fezessedes ben,</i> <i>o que nunca sera per nulha ren.</i>	245
	E <i>non vos pes de vos veer</i> , ca <i>tan</i> cuitad' ando que querria morrer, e dos meus olhos podedes creer que outro prazer nunca d' al veran	
10	<i>senon se mi vós fezessedes ben,</i> <i>[o que nunca sera per nulha ren.]</i>	250
	E, se <i>vos vir</i> , pois <i>que</i> ja moir' assi, non devedes ende pesar haver; mais [dos] meus olhos <i>vos poss'</i> eu dizer	
15	que <i>non veerán prazer d' al nen de min</i> <i>senon se mi vós [fezessedes ben,</i> <i>o que nunca sera per nulha ren],</i>	255
	ca, d' eu falar en mi <i>fazerdes ben</i> , como falo, <i>faç' i mingua de sén.</i>	
20		260

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* para lle dicir que non teña pesar se Deus dispon que el a poida ver algunha vez, pois os seus ollos nunca verán outro pracer, a non ser que a dama lle fixese ben, algo que nunca acontecerá (I). E insiste en que non se moleste ou se sinta incomodada porque el a vexa, porque a súa coita é tan grande que querría morrer, e maniféstalle que os seus ollos nunca se verán tan compracidos, agás se obtén o ben dela, mais iso non se producirá (II). E, no caso de que el vexa a muller, ela non debe sofrer, mais engade que os seus ollos non experimentarán satisfacción por máis nada, nin tan sequera polo propio poeta, a non ser que a dama lle outorgue o seu ben, aínda que isto é algo que nunca pasará (III), pois, realmente é absurdo e irracional que el pense tal cousa (IV).

A proclamación do amor do eu lírico cara á dama e a indiferenza que esta amosa son, sen dúbida, os dous eixos temáticos fundamentais sobre os que se erixe a presente cantiga, cuestións que son expresadas, desde un punto de vista formal, a través de moldes paralelísticos que, como veremos, inmovilizan o texto en grande medida, deixando unhas marxes realmente reducidas para a variación.

Por outra banda, debemos reparar no feito de o *topos* da visión aparecer combinado ou unido, máis unha vez, ao dos ollos, motivos ambos que aparecen reiterados nas tres cobras. Porén, e fronte á casuística observada a este respecto nas cantigas previas⁷⁶, nos versos do presente texto o eu lírico manifesta, de modo hiperbólico, o enorme pracer que os seus ollos senten coa contemplación da *senhor*, razón pola cal lle solicita a esta que non se moleste porque el a poida ver, xa que é a única satisfacción que tanto os seus ollos coma el teñen, e o que, aliás, lle permite soportar a súa coita.

Os ollos preséntanse pois, nesta cantiga, como un ente autónomo, “independente da persoa, e que é verdadeiramente dominante na lírica galego-portuguesa” (Souto Cabo 1988: 403), tal e como expresan os dous versos centrais de cada agrupación estrófica e previos ao refrán: *ca ben creede que outro prazer / nunca [d’ al] veran estes olhos meus* (vv. 3-4), *e dos meus olhos podedes creer / que outro prazer nunca d’ al veran* (vv. 9-10), *mais [dos] meus olhos vos poss’ eu dizer / que on veerán prazer d’ al nen de min* (vv. 15-16). Deste modo, e seguindo o estudo de Souto Cabo (1988), titulado “Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo”, atoparíamonos aquí perante o que el denomina o 1º grao de diversificación, pois “nom existe unha clara declaraçom de contraposiçom, de divergência entre ambas as instâncias presentes. As duas seguen o mesmo proceso” (1988: 403); e así é, ambos ‘entes’, o poeta-namorado e os seus propios ollos, desexan e ansían ver a *senhor* case como unha compensación pola coita que sofren a causa da súa indiferenza.

⁷⁶ En composicións xa previamente analizadas atopamos expresións que insisten nos efectos negativos que a visión da dama conlevoou para o trovador e mesmo para os seus ollos: *esta coita sofr’ eu / por vós, senhor, que eu / vi polo meu gran mal* (vv. 5-7, cantiga 4), *mais par Deus, senhor, que por meu mal vi* (v. 10, cantiga 6), *A mia senhor, que eu por mal de mí / vi, e por mal daquestes olhos meus* (vv. 1-2, cantiga 9), *u non vir vós, que eu por meu mal vi* (vv. 5-10-15, cantiga 10) etc.

E, como dicíamos, o paralelismo presente na cantiga ofrece unha pequena marxe para a inclusión xa no *incipit* da presenza de Deus⁷⁷, neste caso precisamente como coadxuvante para acadar ese contacto óptico coa muller: *Senhor, non vos pes se me guisar Deus / algũa vez de vos poder veer*. Por outra parte, é tamén no inicio das estrofas dúas e tres onde se introduce o motivo da morte de amor, “o morrer como solución única da angústia pasional” (Spina 1966: 78): *E non vos pes de vos veer, ca tan cuitad’ ando que querria morrer* (vv. 7-8), *E, se vos vir, pois que ja moir’ assi* (v. 13).

Deste xeito, a estrutura do texto está necesariamente condicionada polas correspondencias paralelísticas que nel se desenvolven, podendo dividir cada unha das cobras en tres partes, compostas, por súa vez, de dous versos. Os versos iniciais de cada agrupación estrófica insisten na vontade e na petición do eu lírico de ver a dama, para alén do seu desexo de morrer (que comparece na segunda e terceira estrofas), como xa ficou dito. Nos versos intermedios, e previos ao refrán, o trovador expresa, hiperbolicamente, o feito de a contemplación da dama constituír a única satisfacción que el e os seus ollos senten, mentres que o estribillo deixa clara a absoluta indiferenza da *senhor* a respecto do eu lírico. Por último, a fiinda, unida sintacticamente ao refrán da terceira agrupación estrófica, reitera o convencemento de que o namorado nunca obterá o ben dela.

Neste mesmo sentido, o paralelismo semántico atinxe tamén certas estruturas sintácticas, como por exemplo as expresións *non vos pes*, ou *non veer prazer d’ al*, e pon tamén en evidencia, a través da repetición, a importancia de certos vocábulos-chave no texto, como acontece con *olhos* (vv. 4-9-15) ou, a seguir co mesmo campo semántico, a iteración de carácter poliptótico de *veer*, enxalzado tamén por medio do artificio da rima derivada (vv. 2-10): *veer* (v. 2), *veran* (v. 4), *veer* (v. 7), *veran* (v. 10), *vir* (v. 13), *veerán* (v. 16). Cómpre indicarmos que os referentes deste verbo son diversos, pois na primeira parte de cada cobra aluden ao contacto óptico coa dama, en canto nos outros casos se refiren aos *olhos* do trovador, órganos fundamentais, xunto co corazón, que posibilitan a xénese e o desenvolvemento do proceso amoroso descrito na lírica trobadoresca galego-portuguesa.

⁷⁷ O mesmo acontece nas cantigas 2 (*Como me Deus aguisou que vivesse*) e 5 (*Senhor, pois que m’ agora Deus guisou*), aínda que no primeiro dos casos, e fronte ao que acontece no texto número 5 e no actual, a intervención divina é vista como algo negativo.

14. *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119]

TEXTO CRÍTICO

	Que soidade de mia senhor hei quando me nembra d' ela qual a vi e que me nembra <i>que</i> ben a oi falar! E, por quanto ben d' ela sei,	
5	<i>rog' eu a Deus que end' há o poder, que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer</i>	265
	cedo, ca, pero mi nunca fez ben, se a non vir, non me posso guardar d' ensandecer ou morrer con pesar;	
10	e, porque ela tod' en poder ten, <i>rog' eu a Deus que end' há o poder, [que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]</i>	270
	cedo, ca tal a fez Nostro Senhor: de quantas outras [e]no no mundo son	
15	non lhi fez par, a la minha fe, non; e, poi-la fez das meliores melhor, <i>rog' eu a Deus, que end' há o poder, [que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]</i>	275
	cedo, ca tal a quis[o] Deus fazer	
20	que, se a non vir, non posso viver.	280

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta-namorado expresa a saudade que sente cando lembra á súa *senhor* no momento en que a viu e a escoitou falar, de maneira que, por todo isto, lle roga a Deus, que ten o poder de o facer, que lla deixe ver (I) cedo, porque aínda que ela nunca lle fixo ben, se non a ve, non poderá evitar enlouquecer ou morrer por causa da coita. E, xa que ela ten todo no seu poder, rógalle a Deus que lle permita vela (II) cedo, pois El creouna de tal modo que, de cantas mulleres existen no mundo, non fixo outra igual. E, posto que a fixo a mellor entre as mellores, pédelle a Deus, que posúe o poder, que lle permita vela (III) cedo, pois Deus quixo facela de tal modo que, se non a ve, non pode vivir (IV).

A separación entre o namorado e a súa dama é a orixe do discurso da voz poética que se nos presenta nesta cantiga, e que insiste de modo reiterado na necesidade de ver a *senhor* para poder vivir, así como nas diversas consecuencias fatais derivadas da imposibilidade de a contemplar: a coita, a loucura e, por último, a morte.

Noutro sentido, estamos perante unha cantiga *ateúda ata a fiinda*, pois cada agrupación estrófica non constitúe por si mesma unha unidade semántica e sintáctica, senón que, a través do *enjambement*, o último verso do refrán continúa no primeiro verso da cobra seguinte, co adverbio temporal *cedo* en *rejet*, cobrando así sentido completo, pois acentúa a urxencia ou premura da petición que o namorado dirixe á divindade para poder ver a *senhor*, que é expresada no estribillo de cada unha das agrupacións estróficas. As eventualidades e características desta tipoloxía de cantigas xa foron explicadas e comentadas a respecto do texto *En gran coita, senhor*, para o cal remitimos (véxase o “Comentario retórico-literario” da cantiga número 4).

De comezarmos polas circunstancias que envolven a visión neste texto, repararemos en que “o poeta nom apresenta o momento da admiración mas a lembrança das perfeiçons da amada” (Souto Cabo 1993: 32): *Que soidade de mia senhor hei / quando me nembra d’ ela qual a vi / e que me nembra que ben a oi / falar! ...* (vv. 1-4). Para, a seguir, perseverar na súa petición a Deus de voltar a ver cedo a dama, súplica que toma forma no refrán: *rog’ eu a Deus que end’ há o poder, / que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer / cedo...*

En paralelo, e como xa mencionamos antes, aparecen na segunda cobra a loucura e a morte, consecuencias –certamente negativas– que a ausencia de contacto óptico coa muller traerá para o eu lírico, como indica Jensen:

In the poetic language of the time, love-madness plays a similar role as love-death; *perder o sen* and *morrer de amor* are synonymous insofar as they both refer to the destruction of the poet as an individual: *se a non vir, non me posso guardar d’ enssandecer ou morrer con pesar* (Denis: CBN 481/CV 119) (Jensen 1978: 52).

Pola súa parte, a seguinte estrofa retoma a *laudatio* da muller, que xa comparece nese laio e interxección inicial con que principia a cantiga (vv. 1-4), e que alude vagamente –segundo a codificación do xénero de amor– á súa suposta beleza (*qual a vi*) e ao seu ‘bon falar’⁷⁸. Neste sentido, e valéndonos das palabras de Segismundo Spina (1966: 97), vemos como “o elogio hiperbólico da mulher amada

⁷⁸ A respecto do ‘bon falar’ da *senhor*, que Don Denis adoita empregar nas súas cantigas de amor, remitimos para o indicado no “Comentario retórico-literario” das cantigas 2 e 7.

assume dois aspectos fundamentais: é a melhor, a mais perfeita dona que já apareceu no mundo; por ela o trovador desprezaria tódas as riquezas, todos os títulos e todos os poderes do mundo”. Resulta case paradóxico a aplicación destes elementos á poesía de Don Denis debido á súa condición de monarca e á autoridade que posuía; mais, como sabemos, foi quen de harmonizar o seu papel como rei coa súa faceta de trovador, chegando a compor, conforme aos preceptos do amor cortés, algunhas das máis extraordinarias cantigas de amor do *corpus* galego-portugués.

Na terceira agrupación estrófica, Don Denis non só atribúe a Deus a creación da beleza e virtudes da dama, senón que, sendo consciente da convencionalidade que xa tiña acadado o tópico da *laudatio* nesta altura da nosa escola, intenta introducir unha certa innovación no xénero levando ao extremo máximo o louvor da dama (Spina 1966: 98): ... *ca tal a fez Nostro Senhor: / de quantas outras [e]no mundo son / non lhi fez par, a la minha fe, non; / e, poi-la fez das melhores melhor* (vv. 13-16). A *gradatio* que se desenvolve nestes versos ten como colofón a expresión hiperbólica *das melhores melhor*, que aparece con certa frecuencia nas *Cantigas de Santa Maria*⁷⁹ referido precisamente á virxe María.

A *fiinda*, e debido ao procedemento e estrutura da *ateúda*, constitúe aquí unha sorte de epílogo do texto, mais tamén un último rogo desesperado do trovador, que recorre á inevitabilidade da propia morte, plasmada a través da litote final: *non posso viver*.

É especialmente notábel o uso de *soidade* xa no *incipit* do texto. Rexistramos unicamente un total de 10 ocorrencias deste vocábulo na lírica profana galego-portuguesa (15 se estendemos a nosa análise á lírica relixiosa), das cales dúas – incluída a presente – pertencen ao cancionero dionisino. Esta voz revela os sentimentos que a ausencia da dama provoca no trovador e a lembranza da súa visión, creando así dúas temporalidades: unha pasada, o inicio do proceso amoroso, o momento en que el viu a muller e a escoitou falar, e a presente, marcada pola coita, polo sufrimento.

Yara Frateschi Vieira, no seu estudo “A *soidade* / *suidade* na lírica galego-portuguesa” indica que o termo “tem entrada tardia no lirismo galego-português. [...]

⁷⁹ Quizais o caso máis semellante sexa un verso da cantiga mariana “Como Santa Maria levou a alma dun frade que pintou o seu nome de tres coores” [CSM 384]: *nunca hou’ en fremosura, | ar é melhor das melhores* (v. 23). Repárese tamén na similitude do primeiro verso do refrán desta mesma composición: *A que por gran fremosura | é chamada Fror das frores*, construción que se reitera igualmente noutras composicións marianas.

está bem instalado no reinado de D. Dinis e mesmo depois da morte desse monarca” (Vieira 2000: 822-823); este carácter serodio explicaría, sen dúbida, o escaso uso na nosa lírica. Por outra banda, e en canto ao seu significado, explica a profesora brasileira: “Na lírica profana, encontramos sempre os elementos: ausência, falta e desejo (de un objeto-alvo, explícito ou implícito), podendo acrescentar-se o “cuidado, a rememoração constante” (Vieira 2000: 823).

Tampouco podemos deixar de mencionar a actitude da dama a respecto do poeta-namorado, xa que para alén da non correspondencia aos seus sentimentos, esta acada nestes versos unha autoridade case divina que, dalgún xeito, a equipara a Deus, tal e como evidencia a seguinte diáfora, que atinxe ao vocábulo *poder*: ... *porque ela tod' en poder ten, / rog' eu a Deus que end' há o poder* (vv. 10-11).

Desde un punto de vista retórico, teríamos igualmente de facer referencia, máis unha vez, á repetición poliptótica do verbo *veer* (*vi*, *veer*, *vir*), que tamén é enxalzado por medio da rima derivada (I, v. 2: *vi* e I-II-II, v. 6: *veer*), e mesmo pola repetición literal da frase *se a non vir* nos versos 8 e 20. Froito da insistencia na petición a Deus por parte do trovador é a “repetição anafórica em início de estrofe, em três coblas sucessivas (incluindo a finda), da palavra *cedo*, como aliás é habitual em cantigas com estrutura de até-finda. O encavalgamento faz-se assim entre *veer* e *cedo*” (Neves 1993: 262).

Á vista do analizado, é evidente que estamos perante unha cantiga que segue os parámetros habituais da *ateúda ata a fiinda*, pois tal e como indica Elsa Gonçalves no seu estudo (1993a: 181), se ben a invención deste procedemento semella ir asociado, en inicio, ás cantigas de mestría, a realidade é que a súa utilización é moito maior nas de refrán, nomeadamente naquelas en que o estribillo está composto por dous versos de rima emparellada e diferente das rimas do corpo da estrofa. En conclusión, Don Denis, grande coñecedor da lírica galego-portuguesa, fai uso deste procedemento, introducindo, na medida do posíbel, e como xa ficou dito, certas variantes que outorgan ao texto a singularidade e mestría características do rei portugués.

15. *Ai senhor fremosa, por Deus* [B 518b/V 121]

TEXTO CRÍTICO

Ai senhor fremosa, por Deus
e por quan boa vos El fez,
doede-vos algũa vez
de min e destes olhos meus,
5 *que vos viron por mal de sí,* 285
 quando vos viron, e por min.

E porque vos fez Deus melhor
de quantas fez, e máis valer,
querede-vos de min doer
10 e destes meus olhos, senhor, 290
 que vos viron por mal de sí,
 [quando vos viron, e por min].

E, porque o al non é ren,
senon o ben que vos Deus deu,
15 querede-vos doer do meu 295
 mal e dos meus olhos, meu ben,
 que vos viron por mal de sí,
 [quando vos viron, e por min].

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á *senhor* e pídelles, por Deus e polas virtudes que este lle concedeu, que algunha vez se compadeza del e dos seus ollos, que a viron para mal deles e do propio trovador (I). E porque Deus a fixo mellor do que ás outras damas, rógalle que se doia del e dos seus ollos, que a viron para o seu mal (II). Finalmente reitera o trovador que polo ben que Deus lle concedeu á *senhor*, que teña consideración do seu padecemento e dos seus ollos, que sofren desde que a viron (III).

O motivo dos ollos adquire nesta cantiga un protagonismo case total, unido á acumulación de correspondencias de tipo paralelístico, así como a outros *topos* e procedementos retóricos que iremos enunciando e analizando nestas páxinas. A través deste comentario pretendemos pór de relevo a extraordinaria mestría do rei e trovador Don Denis, quen partindo dun corpo léxico tan escaso como o que aquí se nos

presenta, e por medio da variación, obtem unha composición perfectamente trabada e estruturada.

Deste modo, a apóstrofe inicial á dama dá paso a unha disposición dos motivos, no marco da estrofa, que a grandes trazos se verá reiterada nas outras dúas cobras, como resultado do desenvolvemento do paralelismo. En primeiro lugar, o trobador fai referencia ás cualidades que Deus lle concedeu á muller (vv. 1-2), para a seguir solicitarlle que teña compaixón del e dos seus ollos (vv. 3-4), que, como fica indicado no refrán, viron a *senhor* para mal deles e do propio poeta (vv. 5-6).

O desenvolvemento das correspondencias paralelísticas é esencial nesta composición, porque aínda que non podemos falar dun paralelismo literal, mais si conceptual ou semántico, o léxico empregado é practicamente o mesmo nas tres estrofas, como evidencia por exemplo a iteración de diversas formas do verbo *doer* no verso 3 de cada unha delas, ou tamén a da P3 do pretérito do verbo *fazer* nos versos 2, 7 e 8, para alén da repetición de vocábulos como *olhos*, *min* etc. En moitos casos tamén se produce un paralelismo entre as estruturas sintácticas, como acontece nos versos 3 e 4 da segunda e terceira estrofas, ou no verso 1 desas mesmas agrupacións estróficas, preanunciado pola anáfora, que aliás amosa a insistencia nas perfeccións da muller; obviamente, o artificio das cobras *capdenals* atópase moi ligado ao paralelismo. En síntese, podemos dicir que as correspondencias paralelísticas se desenvolven en cada estrofa entre os versos 1-2, por unha parte, e 3-4 pola outra, seguindo a estruturación que vimos de establecer, aínda que tamén é certo que son os dous versos iniciais de cada cobra os que admiten unha maior variación.

A beleza da muller é expresada xa na referida apóstrofe inicial (*Ai senhor frefosa*, v. 1), e Deus é o responsábel desa perfección, pois, retomando máis unha vez as palabras de Souto Cabo (1993: 28): “A figura divina, segundo a doutrina eclesiástica, é responsábel último por todo quanto existe e acontece [...]. É, pois, o criador da mulher, da sua beleza e por isto do mal que surge do amor”. Alén disto, e como é habitual, a caracterización ou *descriptio* da dama vén dada a través de enunciados imprecisos que, en ocasións, resulta realmente difícil determinar se se atopan no ámbito da prosopografía, isto é, se fan referencia ás cualidades físicas, ou no da etopea, se están a se referir ás virtudes, ás cualidades morais da *senhor*: *e por quan boa vos El fez* (v. 2) ou *E porque o al non é ren / senon o ben que vos Deus deu* (v. 14). De aí que moitas veces os especialistas teñan posto en cuestión se é o aspecto

externo ou, en cambio, as virtudes morais da dama as que concentraron a atención dos nosos poetas medievais.

Canto aos ollos, elementos activos no proceso de namoramento, cumpren nesta cantiga, como dixemos, un papel fundamental. Hai un desdoblamento entre eles e o trovador, coutado quizais polo posesivo *meus* que acompaña en todos os casos ao substantivo *olhos* (vv. 4, 10, 16), a semellanza do comentado a propósito da cantiga 9. Porén, poderíamos dicir que os órganos que posibilitan a visión non son máis do que unha sinécdoque do poeta, pois ambos entes experimentan o mesmo proceso, viron á muller para o seu propio mal, tal e como expresa o refrán: *que vos viron por mal de sí, / quando vos viron, e por min*. En termos retóricos, o estribillo sérvese do hipérbato, e sobre todo da iteración da forma verbal *viron* nos dous versos de que consta para salientar ese sufrimento que afecta aos ollos desde o momento en que por vez primeira observaron á *senhor*, así como tamén se repite a preposición *por* para amosar que os efectos negativos da visión atinxen tanto aos ollos como ao trovador (*por mal de sí / por mi*). De por parte, esta continua reiteración trae consigo a aliteración das oclusivas |k| (*que, quando*) e |p| (*por*), e da fricativa |β| (*vos, viron*), o que sen dúbida contribúe para a sonoridade do refrán.

Desexamos tamén centrar a nosa atención na última estrofa para reflexionar sobre o significado que aquí posúe a expresión *o al non é ren*, aínda que polo contexto sabemos que se está a establecer unha comparación para enxalzar o *ben* que Deus concedeu á dama. Ramón Lorenzo indica no glosario de *La Traducción Gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla* que o indefinido *al* nalgúns casos “está sustantivado y va acompañado del art. *o* (que puede ir con otros determinantes): *o al* ‘lo otro, lo demás, lo restante’” (Lorenzo 1977: 67), en canto para o caso de *ren* Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990: 77) sinala que “acompañado de negação significa *coisa nenhuma, nada* (fr. *rien*). Deste modo, poderíamos facer unha paráfrase destes versos como ‘o resto, todo o demais non é nada, non importa, o que realmente ten relevancia é a perfección que Deus vos concedeu (á dama)’.

Tamén nesta última cobra queremos facer referencia á antítese que no verso 16 se establece entre o *mal* do trovador e o *ben* da apóstrofe á *senhor* (*meu ben*), podendo falarmos case, na nosa opinión, dun oxímoron, pois a pesar de se tratar de palabras opostas, gozan aquí de sentido e compatibilidade.

16. *Mesura seria, senhor* [B 521b/V 124]

TEXTO CRÍTICO

	Mesura seria, senhor, de <i>vos</i> amercear de mí,	300
	que <i>vos</i> en grave día vi, e <i>én</i> mui grav' é voss' amor,	
5	tan grave que <i>non</i> hei poder daquesta coita máis sof[r]er, de que, muit' há fui sofredor.	305
	Pero sabe <i>Nostro</i> Senhor que <i>nunca</i> vo-l' eu mereci;	
10	mais sabe <i>ben que vos servi</i> , des que <i>vos</i> vi, sempr' o melhor que <i>nunca</i> [eu] puidi fazer;	310
	por <i>én</i> queredes-vos doer de <i>min</i> , coitado pecador.	
15	Mais Deus, <i>que</i> de tod' é senhor, me <i>queira</i> pōer conselh' i, ca, se meu feito vai assi	315
	e m' El non for ajudador, contra vós, que El fez valer	
20	máis de quantas fezo nacer, moir' eu, mais <i>non</i> merecedor.	
	Pero se eu hei de morrer	320
	sen vo-lo <i>nunca</i> merecer, non <i>vos</i> vej' i prez <i>nen</i> loor.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á dama e dille que sería moi bondadosa e xenerosa se tivese piedade del, que a viu nun día desgrazado; e moi difícil é para el o seu amor, tanto que non pode soportar máis a coita que sofre desde hai moito tempo (I). Mais sabe Deus que nunca mereceu iso, e é coñecedor do servizo que lle prestou á dama desde o día en que a viu, sempre o mellor que lle puido ofrecer; por iso lle solicita que teña compaixón del, coitado pecador (II). E Deus, que é señor de todo, quere ofrecerlle consello sobre isto, pois, se a situación continúa así e El non o axuda en relación á dama, que vale máis de cantas Deus fixo nacer, o poeta morrerá, mais

sen merecelo (III). E se ten de morrer inxustamente, non ve niso mérito nin prestixio (IV).

Esta cantiga glosa a *desmesura* de que é obxecto o poeta-namorado por parte da súa *senhor*, así como a súa petición de compaixón desesperada, pois, de esta non se producir, morrerá sen merecer final tan trágico. Esta situación é coñecida por Deus, que cumpre aquí o papel de observador e conselleiro, como veremos a continuación con maior pormenor.

Sobre o tema da *desmesura* indica Ana María Mussons o seguinte:

No se detalla en qué consiste a *desmesura* feminina, ni en la *cansó* ni en la *cantiga* se define directamente. Lo podemos deducir de los textos porque el trovador se esfuerza en describir sus actitudes, así vemos que mientras en la primera se trata de un comportamiento contrario a las normas del amor cortés, en la segunda designa la negación de la *senhor* a cualquier respuesta, su indiferencia frente a cualquier súplica. En definitiva, acabamos en un conjunto de actitudes despiadadas que en la *cantiga* suelen hacer de puente entre el motivo del elogio de la *senhor* y el de la *coita* del trovador (Mussons 1991: 175).

E efectivamente é a indiferenza da dama a respecto do trovador o núcleo temático sobre o que xira o texto e se desenvolven os restantes *topos*. Tamén están presentes, como indica Mussons nas anteditas palabras, o eloxio da *senhor* por medio do símil de carácter hiperbólico *que El fez valer / máis de quantas fezo nacer* (vv. 19-20), e o sufrimento do home, enxalzado de por parte a través da rima derivada *sofrer-sofredor*: *... non hei poder / daquesta coita máis soff[r]er, / de que, muit' há fui sofredor* (vv. 5-7). O contacto óptico coa muller, neste caso referido á *visio* inicial que supón o punto de partida do proceso amoroso, vén dada nesta composición por dúas expresións totalmente estereotipadas no xénero de amor galego-portugués: *que vos en grave dia vi* (v. 3) e *des que vos vi* (v. 11).

A composición principia cun hipérbato e a apóstrofe á *senhor* (*Mesura seria, senhor*, v. 1), para a seguir introducir xa a petición de conmiseración (*de vos amercear de mí*). Como vemos, Don Denis non emprega o termo negativo *desmesura*, en paralelo ás prácticas habituais dos outros trovadores da escola galego-portuguesa, senón que fai uso da fórmula *mesura seria* (Mussons 1991: 174-175), que aparece nestes versos e tamén nunha outra cantiga de amor dionisina: *De mi valerdes seria, senhor / medida, por quant' há que vos servi* [B 546/V 149, vv. 1-2]. Nesta primeira cobra, como xa mencionamos, inclúese tamén a visión inicial da muller, xénese da terríbel coita que o trovador está a padecer, situación que fica expresada coa

repetición diafórica do adxectivo *grave*⁸⁰ en tres versos sucesivos: *que vos en grave dia vi, / e é mui grav' é voss' amor, / tan grave que non hei poder* (vv. 3-5). No primeiro caso está a se referir ao infeliz día en que contemplou por vez primeira á dama, en canto nos outros dous versos citados o termo alude á dificultade, mesmo á contrariedade que para o poeta-namorado supón o amor que sente por ela.

Na segunda agrupación estrófica comparece, por vez primeira, a figura divina, a quen o trovador fai testemuña, coñecedor e case partícipe e cómplice da situación que se está a producir entre un e outra, persistindo no feito de el non ser merecedor do trato que recibe da *senhor*, posto que a serviu sempre o mellor que puido, como reflicte a hipérbole *mais sabe ben que vos servi, / des que vos vi, sempr' o melhor / que nunca [eu] pudi fazer* (vv. 10-12). Repárese tamén no servizo á dama presente nestes versos, manifestación da metáfora feudal e, por último, na insistencia na demanda de piedade.

A seguinte cobra atópase centralizada case por completo na figura de Deus en relación, obviamente, coa *desmesura* da muller cara ao namorado; así, este último recibe consello por parte da divindade para evitar ese trato negativo. Desta maneira, *Nostro Senhor*, responsábel das virtudes da dama (*contra vós, que El fez valer / máis de quantas fezo nacer, / moir' eu, mais non merecedor*, vv. 19-21), é tamén coñecedor da inxusta coita que o trovador está a sofrer, pois este se dirixe a El na procura de axuda. Contrasta de modo especial a actitude de Deus nesta cantiga coa doutros textos, como por exemplo na cantiga 2 *Como me Deus aguisou que vivesse*, onde aparecía a faceta dun “Deus vingativo” a respecto do namorado.

Péchase o texto cunha *fiinda* conformada por tres versos e que posúe un teor claramente conclusivo, advertindo o poeta á dama de que ela non obtería nada en absoluto se el morrese –inmerecidamente– polo seu amor.

Desde un punto de vista retórico, as figuras de repetición como a anáfora, o políptoto, o mordobre ou a rima derivada, evidencian algúns dos vocábulos-chave da composición: *sofrer, poder, nunca, merecer* etc. Neste sentido, temos de reparar na rima equívoca que atinxe ao vocábulo *senhor*, presente no primeiro verso de cada unha das tres estrofas e que constitúe, sen dúbida, o caso de maior complexidade en todo o cancionero do rei Don Denis, pois reúne os tres diversos significados que este termo pode posuír. No primeiro caso trátase dunha apóstrofe á dama, en canto os

⁸⁰ Queremos pór en relación a repetición do vocábulo *grave* nesta cantiga coa do texto 6 *Grave vos é de que vos hei amor*, xa analizado, para cuxo “Comentario retórico-literario” remitimos a este respecto.

outros dous está referidos á divindade: *Nostro Senhor* é a fórmula empregada na segunda cobra para a nomear, e a última ocorrencia insérese dentro da expresión *que de tod' é senhor*, que alude á omnipotencia de Deus.

En definitiva, a presente composición caracterízase, fronte a algunhas das cantigas previas en que primaba a repetición, por un maior uso da *explicatio* e da *ratiocinatio*, que coadxuvan para a consecución dunha narratividade moito máis marcada. Como imos observando, a lírica de Don Denis pode oscilar dos rexistros máis parelísticos e populares aos máis cultos, sen por iso renunciar á súa característica mestría e singularidade versificatoria.

17. *Que estranho que m' é, senhor* [B 522b/V 125]

TEXTO CRÍTICO

	Que estranho que m' é, senhor, e que gran coita d' endurar, quando cuid' en mí, de nembrar	325
5	des aquel dia que vos vi! <i>E tod' este mal eu sofri por vós e polo voss' amor.</i>	
	Ca des aquel tempo, senhor,	330
10	que vos vi e oi falar, non perdi coitas e pesar, <i>nen mal non podia maior;</i> e aqesto passou assi,	
	<i>E tod' e[ste mal eu sofri por vós e polo voss' amor].</i>	335
15	E por én seria, senhor, gran ben de vos amercear de min, que hei coita sen par, de qual vós sodes sabedor	340
20	que passou e passa per min; <i>E tod' e[ste mal eu sofri por vós e polo voss' amor].</i>	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador dirixe o seu discurso á *senhor*, dicíndolle o estraño que lle resulta lembrar, e moi difícil soportar a coita cando o pensa, o mal que sofreu desde o día en que a viu. E padeceu todo ese mal por ela e polo seu amor (I). Pois desde aquel tempo en que a viu e a ouviu falar, xa non perdeu as coitas nin o pesar, e o seu mal non podería ser maior; e isto aconteceu así, e todo ese sufrimento soporta pola dama e polo seu amor (II). E por iso sería bo que a muller se compadecese del, que sofre unha grande coita, circunstancia que ela sabe que lle aconteceu e acontece ao poeta, e todo este mal el padece por ela e polo seu amor (III).

Tal e como transmite a devandita paráfrase, esta cantiga glosa a terríbel coita que o trovador padeceu e padece polo amor da *senhor* desde o momento en que a viu e a

escoitou falar. Voltamos así aos textos rexidos por un mínimo de variación e un máximo de repetición, como veremos nestas páxinas a través da análise retórica e literaria da composición.

E dicimos que a liña fundamental destes versos é a coita, o denominado por Tavani (1991) o campo sémico da “pena por un amor non correspondido”, feito facilmente constatábel de contabilizarmos os vocábulos que aluden ao sufrimento do trobador. Así, aparece até tres veces *coita* (unha delas en plural no verso 10), nunha ocasión fálase de *pesar*, e contamos cinco ocorrencias do termo *mal* (tres delas no estribillo). Tamén comparece aquí o substantivo *sofredor* e as formas verbais *sofri* e *endurar*⁸¹, todas elas, como vemos, pertencentes ao campo semántico da coita.

Aínda a este respecto indica o profesor Beltran o seguinte:

Se algún trazo caracteriza netamente a escola galaico-portuguesa é a súa obsesión pola *coita*, a mágoa irremediable. O mesmo problema aqueixou outras escolas e o mesmo resultado pode observarse noutros lugares, pero ningunha delas se afastou tanto dos seus modelos ata o punto de converte-la mágoa no eixo case único das súas cancións de amor [...]. En realidade son moitísimas as cantigas destinadas a racionalizar e expoñe-la xénese do sufrimento, pois enténdese como froito do amor leal (Beltran 1995: 64-65).

O *topos* da visión dase cita, máis unha vez, por medio de enunciados moi comúns e frecuentes no xénero de amor galego-portugués, e, paralelamente, debemos reparar no feito de que, a pesar de a cantiga se definir por unha mínima progresión conceptual, as dúas únicas correspondencias paralelísticas claras que podemos establecer enxalzan xustamente este motivo: *de quanto mal fui sofredor / des aquel dia que vos vi!* (vv. 4-5) e *Ca des aquel tempo, senhor, / que vos vi e oi falar, / non perdi coitas e pesar* (vv. 8-10). Como acontecía nas cantigas 2 e 7, atopamos novamente asociados a visión da dama e a percepción da súa fala que, interpretamos, é enfatizada por supoñer unha sorte de dote intelectual da muller, de capacidade oratoria, aínda que esta referencia é realizada dun modo realmente sutil e impreciso, como corresponde aos códigos da *descriptio puellae* na escola trobadoresca galego-portuguesa.

O contido do texto é xa enunciado na primeira cobra e reiterado na segunda; a terceira agrupación estrófica introduce un novo elemento, a petición de compaixón do trobador á dama (*de vos amercear / de min*, vv. 16-17), que sitúa este texto en relación coa cantiga previa, para a cal remitimos. No *incipit* atopamos o termo

⁸¹ Brea (2008) analiza os usos do verbo *endurar* e fai referencia explícita ao presente texto, indicando que, ao lado deste verbo, é mencionada a *coita*, formando aquí parte da construción *gran coita d'endurar*.

estranho, que non é en absoluto habitual na nosa lírica, como indica Rachele Fassanelli, poñéndoo en relación coa cantiga *Estranho mal e estranho pesar* [B 863/V 449] de Johan Mendiz de Briteiros⁸²:

L'aggettivo *estranho*, scarsamente attestato nelle *cantigas*, ha qui l'accezione di 'insolito' e qualifica una situazione di turbamento emotivo dovuto alla sofferenza amorosa, lo stesso valore si riscontra nell'*incipit* di Johan Mendiz de Briteiros *Estranho mal e estranho pesar*. Entrambi i testi affrontano, seppur con sfumature diverse, il tema della *coita* d'amore e ricorrono a scelte lessicali simili (dittologia *coita-pesar*, *passar*, *mal endurar*, ecc.) che, anche se topiche, è bene segnalare vista la vicinanza di Johan Mendiz de Briteiros alla corte del monarca portoghese di cui fu consigliere e cognato, avendone sposato la sorellasta Urraca Afonso (Fassanelli s/d: 272).

E efectivamente, tal e como vimos analizando, a coita ocupa por completo toda a cantiga, e é ponderada por diversos medios, como por exemplo explicitando a súa perdurabilidade ao longo do tempo, ao facer referencia ao tempo pasado, en que estableceu contacto óptico coa dama e a escoitou falar, tempo que é rememorado nas dúas primeiras cobras e no estribillo (*E tod' este mal eu sofri / por vós e polo voss' amor*), e tamén ao presente, temporalidade que prevalece na última estrofa, onde solicita á *senhor* que teña misericordia del e do seu sufrimento. Como é obvio, as formas verbais acompañan a expresión destes tempos (*fui, vi, sofri, oi, perdi, passou / é, cuido, hei, passa* etc.), e inciden na perpetuidade do sufrimento do poeta-namorado, como moi ben reflicte a *gradatio* temporal da última estrofa: ... *que hei coita sen par, / de qual vós sodes sabedor / que passou e passa per min* (vv. 17-19).

Aínda a respecto da retórica, e para alén da sinonimia referida ao campo semántico da coita, a que xa fixemos mención, temos de citar tamén outros procedementos de repetición como a palabra rima (I-II-III, v. 1: *senhor*) e a rima derivada (I, v. 4: *sofredor* e I-II-III, v. 6: *sofri*), artificio este último que continúa a pór en evidencia a relevancia do sentimento da coita no texto, como tamén acontece co procedemento da *annominatio*, que liga o corpo da estrofa ao refrán, e que subliña o vocábulo *mal* nas dúas primeiras agrupacións estróficas, ao se reiterar no verso 4 e no primeiro verso do estribillo en cada unha delas.

⁸² Véxase a edición do trobador debida a Ettore Finazzi-Agrò (1979: 104-110).

18. *Senhor, cuitad' é o meu corazón* [B 523b/V 126]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, cuitad' é o meu corazón por vós, e moiro, se <i>Deus</i> mi pardon, porque sabede que, des que enton	345
5	<i>vos vi,</i> <i>des i</i> <i>nunca coita perdi.</i>	
	Tanto me coita e trax mal Amor que me mata, seed' én sabedor; e tod' aquesto é des <i>que</i> , senhor,	350
10	<i>vos vi,</i> <i>[des i</i> <i>nunca coita perdi].</i>	355
	Ca de me matar Amor non m' é greu, e tanto mal sofro ja en poder seu; e tod' aquest' é, senhor, des quand' eu	
15	<i>vos vi,</i> <i>[des i</i> <i>nunca coita perdi].</i>	360

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á *senhor* e dille que o seu corazón sofre grandes pesares por ela, e morre porque desde que a viu xa nunca perdeu a coita (I). E tanto o atormenta e maltrata Amor, que o mata, e quere que a dama sexa consciente disto; e esta situación acontece desde que a viu, momento a partir do cal comezou a sofrer grandes males (II). E non lle pesa que Amor o mate, xa que sofre demasiado no seu poder; e isto sucede desde que viu a muller, pois a partir dese instante xa nunca máis perdeu a coita (III).

Desde un punto de vista temático, continúa este texto a glosar o tema da coita, como tamén acontece na cantiga previa, que vimos de analizar. Outro elemento común é o desenvolvemento mínimo dos motivos, de maneira que nos primeiros versos aparecen expostos unha serie de temas que serán reiterados, aínda que con matizacións e variacións, nas estrofas seguintes.

Trátase dunha cantiga bastante breve en que o sufrimento, a coita do trovador vén causada pola visión da dama, que neste caso é expresada no refrán, situación privilexiada que, máis unha vez, pon en evidencia a importancia deste motivo no cancionero dionisino: *vos vi, / des i / nunca coita perdi*. Xa atopamos este emprazamento noutras cantigas previas como no texto número 9 *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106], no 10 *A tal estado mi adusse, senhor* [B 525/V 108/T 2], na cantiga número 12 *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6], na 14 *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119] e na 15 *Ai senhor fremosa, por Deus* [B 518b/V 121]. Como vemos, cando menos en termos cuantitativos, o estribillo é un dos artificios predilectos do rei Don Denis para expresar e enxalzar o contacto óptico coa *senhor*.

A apóstrofe á *senhor* do *incipit*, vai seguida dun laio –que ocupará, dun ou doutro xeito, toda a composición– en que o trovador “denuncia” o mal que sofre o seu corazón⁸³, disociado ou disgregado do propio poeta por medio dun proceso sinecdóquico. A seguir introduce xa, no propio exordio do texto, a consecuencia última do sufrimento, a morte de amor, porque, como é exposto no refrán, o encontro ou a visión inicial da muller supoñen a xénese da coita, da cal xa non poderá desprenderse. Cómpre notarmos a construción *se Deus mi perdon*, que ocupa o segundo hemistiquio do verso 2, como é habitual neste tipo de expresións fixas (Sáez Durán / Viñez Sánchez 1995: 265), que, pola súa propia estrutura silábica e acentual (cinco sílabas con acento na segunda e última sílabas), é perfecta para ocupar a posición final –e rimante– dun decasílabo *a minore* con cesura feminina como os que temos neste texto (véxase o indicado na “Rítmica”).

O primeiro verso da segunda e terceira cobras deixan paso á personificación⁸⁴ do Amor, que comparece por vez primeira no noso *corpus* de referencia. Debemos reparar no xeito en que este termo aparece grafado na nosa edición, pois, seguindo os usos de edición habituais da lírica galego-portuguesa medieval, empregamos a maiúscula para indicar que se trata dunha entidade autónoma: “A maiúscula é, pois, o instrumento a que o editor recorre para prevenir o lector de que o trovador modifica, naquele lugar, o sentido da palabra ‘amor’ e que, por medio da personificação, o substantivo comum torna-se próprio” (Espírito Santo 2007: 511).

⁸³ Remitimos, a respecto do termo *coraçon* e dos seus usos, ao traballo de Yara Frateschi Vieira (2009).

⁸⁴ Para os usos e características da prosopopea ou personificación desde a época clásica véxase Faral (1982: 72-73).

Noutro sentido, a figura do Amor desenvolve nestes versos un papel absolutamente negativo, ao ser portador da coita, do mal e da morte (*Tanto me coita e trax mal Amor / que me mata, seed' én sabedor*, vv. 7-8; *Ca de me matar Amor non m' é greu, / e tanto mal sofro ja en poder seu*, vv. 13-14), tal e como constata Ana Espírito Santo:

Na maior parte dos textos, a figura do Amor assume o perfil de un deus cruel, de cujo dominio o suxeito non pode fugir [...], omnisciente, uma vez que o suxeito non pode evitar que ele tome conhecimento da súa situación de fragilidade, e omnipotente, pois pode obrigar o suxeito a amar contra a vontade deste. O Amor todopoderoso compraz-se com a dor do suxeito dominado ('ten sabor') e fá-lo sofrer deliberadamente, preferindo submetê-lo a um estado de tortura contínua a dar-lhe a morte imediata (Espírito Santo 2007: 512-513).

E a continuarmos coa estruturación do texto, a segunda cobra funciona, en certa medida, como elemento de transición entre a agrupación estrófica inicial e a última, pois retoma a coita e a morte, aínda que neste caso aplicados ao antagonista, ao Amor –que provoca esas sensacións no eu lírico–, mais tamén insiste na morte, motivo que, a pesar de estar presente desde o segundo verso da cantiga, adquire especial relevancia na última estrofa, onde fica esclarecido que o Amor non terá ningunha dificultade en matar o poeta-namorado: *Ca de me matar Amor non m' é greu* (v. 13).

Xa a respecto de cuestións máis puramente formais, e téndomos en conta a escasa variación existente nestes versos, debemos quizais advertir en primeiro lugar a presenza do paralelismo, literal no verso previo ao refrán das cobras dúas e tres, onde o primeiro hemistiquio é reproducido de xeito idéntico, mentres que na parte final do verso se introduce a transposición do apóstrofe *senhor* e a substitución de *des que* por *des quando*. Tamén nos versos 1-2 das tres agrupacións estróficas as semellanzas son evidentes, podéndonos falar da existencia de certas correspondencias de tipo paralelístico.

As iteracións flexivas de carácter poliptótico que podemos atopar no texto remiten todas elas ao campo sémico da coita e á súa consecuencia última, a morte: *cuitado, coita, mal, sofro, moiro, mata, matar*. Por último, resulta especialmente chamativo e interesante, por canto ten de innovador, esa sorte de xogo lexical que se desenvolve entre o substantivo *coita* do verso 6 e a forma verbal *coita* (do verbo *coitar-se*) presente no verso sucesivo, no 7, e que dá lugar a un certo equívoco.

19. *Preguntar-vos quero, por Deus* [B 525b/V 128]

TEXTO CRÍTICO

	Preguntar-vos quero, por Deus, senhor fremosa, que vos fez mesurada e de bon prez, que pecados foron os meus	365
5	<i>que nunca tevestes por ben de nunca mi fazerdes ben.</i>	
	Pero sempre vos soub' amar, des aquel dia que vos vi, máis que os meus olhos e min, e assi o quis Deus guisar,	370
10	<i>que nunca tevestes por ben [de nunca mi fazerdes ben].</i>	
	Des que vos vi, sempr' o maior ben que vos podia querer vos quigi a todo meu poder, e pero quis Nostro Senhor	375
15	<i>que nunca tevestes por ben [de nunca mi fazerdes ben].</i>	
	Mais, senhor, ainda con ben se cobraría ben por ben.	380
20		

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador pregúntalle á dama que pecados cometeu para non obter o ben dela (I), porque, desde que a viu por vez primeira, a amou sempre máis do que aos seus ollos e a si propio, mais Deus non quixo que fose correspondido (II). E reitera o poeta que, desde o momento en que viu a *senhor*, a quixo tanto canto puido, e Deus non permitiu que acadase o seu ben (III). A fiinda conclúe que o ben debería ser recompensado con outro ben (IV).

O xogo establecido nesta cantiga a partir do vocábulo *ben* é quizais o aspecto que máis chama a atención do lector ou ouvinte após unha primeira toma de contacto co texto, xa que ese xogo aparece desenvolvido no refrán, e por tanto reiterado nas tres estrofas, e tamén na *fiinda*. Mais como acontece con outras cantigas de Don Denis,

tamén aquí se fai referencia explícita a esa primeira visión da dama, aos ollos do trobador, ao omnipresente Deus ou aos seus desígnios negativos a respecto da reacción da *senhor*, elementos que iremos expoñendo e analizando nestas liñas.

En termos estruturais, a estrofa exordial principia cunha interrogación do trobador dirixida á dama, tal e como explicita a perífrase *senhor fremosa* que, por súa vez, introduce a *laudatio* da dama, o seu ‘retrato’, que neste caso non se ve reducido a unha simple e vaga indicación sobre a súa beleza física, senón que tamén é referida a etopea, as súas características morais, aludíndose mesmo á consideración social da muller: *senhor fremosa, que vos fez / mesurada e de bon prez* (vv. 2-3). Porén, como vemos, as fórmulas de que se serve o poeta para evidenciar esta *descriptio puellae* continúan a ser breves, imprecisas e claramente estereotipadas, conforme á propia configuración do xénero de amor galego-portugués. A continuación, no verso previo ao refrán o trobador pregunta cales son os *pecados* que cometeu e que imposibilitan a obtención do *ben* da *senhor*, suxerindo así que puido ter errado nas súas accións ou no seu comportamento para coa dama. A este respecto indica Ana María Mussons:

Los trovadores gallego-portugueses hacen pocas referencias a la *desmesura* del enamorado. Afirman que no se atreven a descubrir sus sentimientos, hablan del dolor que les produce el silencio obligado (y ésta es una de las causas de la *coita* y en consecuencia de la locura), pero no suelen confesar sus errores. Sólo algunos, como Don Denis, dan cabida a la posibilidad de haberse equivocado (Mussons 1991: 173).

Aínda desde un punto de vista estrutural, as estrofas segunda e terceira poden ser consideradas como un conxunto coheso, pois as correspondencias semánticas existentes entre elas son evidentes. Deste modo, os dous primeiros versos de ambas mencionan, máis unha vez por medio de enunciados estereotipados, a visión inicial da dama, que fixo que o poeta ficase prendado de amor por ela: *Pero sempre vos soub’ amar, / des aquel dia que vos vi* (vv. 7-8), *Des que vos v,i sempr’ o maior / ben que vos podia querer* (vv. 13-14). E o amor que a voz lírica sente aparece ponderado ou hiperbolizado no seguinte verso, servíndose ademais na segunda cobra do motivo dos ollos como medio para magnificar até ao extremo esa grande estima, xa que quere á dama máis do que a si mesmo e aos seus ollos (*máis que os meus olhos e min*, v. 9), como xa comentamos a propósito da cantiga 11. Finalmente, o verso catro, que antecede ao refrán, é o que introduce a imposibilidade de que ese amor sexa correspondido debido ao desígnio divino; é novamente Deus quen impede ao poeta acadar o *ben* da súa *senhor*.

Nun plano máis puramente retórico, temos de facer referencia á repetición poliptótica que recollen os versos 14, 15 e 16: *querer, quigi, quis* (que xa aparece previamente no verso 10). Os dous primeiros teñen a ver co amor que o trovador experimenta pola muller, mentres que o último ten un referente ben diverso, expresa os desexos de Deus que vimos de comentar, a súa negativa a que a dama acceda a lle ‘fazer ben’ ao poeta-namorado.

Pasemos agora a reflexionar sobre dous dos elementos nucleares desta composición, o refrán e a *fiinda*, pois como xa dixemos anteriormente é aquí onde aparece o xogo da continua iteración do vocábulo *ben* con valor diverso. Antes de máis, e a comezar polo estribillo, cómpre detérmonos no contido semántico, na significación que os dous versos que o compoñen achegan ao texto, pois estes son os que poñen de relevo o feito de a dama non lle ‘fazer ben’ ao trovador, non corresponder o amor que este lle profesa, sexa polos supostos pecados cometidos por el ou simplemente porque Deus non o permite. Mais alén disto, nós queremos reparar sobre todo na reiteración en posición de rima do vocábulo *ben*, que no primeiro verso funciona con valor adverbial (*que nunca tevestes por ben*) e no segundo como substantivo dentro da expresión ‘fazer ben’, tan habitual no código amoroso galego-portugués (*de nunca mi fazerdes ben*). Ao noso parecer, estamos perante un caso de diáfora, pois seguindo a definición dada por Marchese e Forradellas (2007: 99), “es una figura semántica que se produce al usar dos veces una misma palabra, pero con diferente significado o con distinto matiz”. Alén disto, tamén é evidente a aliteración producida pola repetición da vogal *e* no pronome *que*, na preposición *de* e nas formas verbais que aparecen no refrán (*tevestes e fazerdes*), así como pola insistencia no adverbio *nunca* e no propio *ben* na mesma altura de ambos os versos, o que sen dúbida contribúe para a sonoridade e musicalidade do estribillo. Canto á *fiinda*, esta posúe un carácter claramente sentencioso: *Mais, senhor, ainda con ben / se cobraria ben por ben* (vv. 19-20). Na nosa opinión, quere indicar que un ben paga outro ben, ou como sinala Nunes “creio que o sentido de estes dois versos corresponde ao do provérbio: *amor com amor se paga*” (Nunes 1972: 150).

A este respecto non podemos deixar de facer referencia ás evidentes similitudes entre o presente texto e unha cantiga dun trovador presente na corte do rei

Don Denis⁸⁵, Joan Mendiz de Briteiros, *Senhor, conmigo non posso eu poer* [B 860/V 446], onde o poeta tamén fai uso da diáfora no refrán, por medio da repetición do vocábulo *ben*, que volta a aparecer na fiinda. Vexamos a explicación do editor, Ettore Finazzi-Agrò:

Lo stupore di fronte a tale ingratitudine [por parte da dama] è chiaramente espresso nella diafora del tornel (*por ben que vos quero ... non aver ben de vós*), amplificata, poi, e trasformata in antitesi nella fiinda (*razon era ... d'algun ben / aver de vós, d'u me tanto mal ven*, vv. 15-16) in cui la incredulità pare lasciare il posto alla protesta esacerbata dell'amante deluso di fronte ad un atteggiamento certamente non consono al merito che egli si è guadagnato con la costanza del suo servizio d'amore (Finazzi-Agrò 1979: 80).

En conclusión, o xogo coas diferentes funcións e acepcións do vocábulo *ben* é un dos recursos principais de que o rei e trovador Don Denis se serviu para a construción deste texto, amosando máis unha vez a súa orixinalidade e dominio das técnicas e recursos que a lingua galego-portuguesa e a nosa lírica medieval poñían ao seu dispor.

⁸⁵ Para máis información sobre os datos biográficos de Joan Mendiz de Briteiros, véxase Resende de Oliveira (1994: 367-368).

20. *De muitas coitas, senhor, que levei* [B 526b/V 129]

TEXTO CRÍTICO

De muitas coitas, senhor, que levei
des que vos soubi mui gran ben querer,
par Deus, non poss' hoj' eu min escolher
end' a maior; mais, per quant' eu passei, 385
5 *de mal en mal, e peor de peor,*
 non sei qual é maior coita, senhor.

Tantas coitas levei e padeci,
des que vos vi, que non poss' hoj' osmar
end' a maior, tantas foron sen par; 390
10 mais, de tod' esto que passou per min,
 de mal [en mal, e peor de peor,
 non sei qual é maior coita, senhor].

Tantas coitas passei de-la sazón
que vos eu vi, [senhor], per bõa fe, 395
15 que non poss' osmar a maior qual é;
 mais das que passei, se Deus mi perdon ,
 de mal en [mal, e peor de peor,
 non sei qual é maior coita, senhor].

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á *senhor* para lle manifestar que de entre as moitas coitas que sofreu desde que comezou a amala, non é quen de escoller cal é a máis grande; mais, por todo o que pasou, de mal en peor, non sabe cal é a súa pena maior (I). Tantos sufrimentos padeceu, desde que a viu, que non pode hoxe estimar cal deles é o peor, pois foron moitos e de magnitude semellante; mais, de entre todo iso que pasou por el, de mal en mal, e de peor en peor, non sabe cal é o maior pesar que tivo de padecer (II). E tantas coitas experimentou desde o momento en que viu a dama, que é incapaz de calcular cal foi a máis grande; mais, de entre as que sofreu, se Deus o perdoa, de mal en mal e de peor en peor, é incapaz de lle dicir á *senhor* cal das súas penas é a maior (III).

As palabras que o trovador dirixe á súa *senhor* sobre os padecementos por el experimentados desde o momento en que se produciu o primeiro encontro visual e, en

consecuencia, o inicio do proceso amoroso, son o núcleo temático desta composición; ademais, neste caso, o poeta amosa a súa incapacidade para escoller ou determinar cal, de entre as moitas coitas sufridas, é a meirande. O discurso do eu lírico atópase totalmente repleto de expresións e vocábulos que inciden na ponderación da coita, como xa amosa o primeiro hemistiquio do *incipit*: *De muitas coitas...* Esta continua iteración vese coadxuvada, máis unha vez, pola disposición do propio texto, estruturado en base ao paralelismo, como veremos a seguir.

O corpo léxico da cantiga é realmente reducido, pois nin tan sequera Don Denis acode á sinonimia para introducir unha certa variación, por exemplo, para a denominación da propia coita⁸⁶, e tampouco son descritas outras circunstancias como a indiferenza da dama, a *laudatio puellae*, a loucura ou a propia morte como desenlace fatal dos males padecidos, motivos que si aparecen habitualmente noutras composicións. Nestes versos só se nos revela, de modo conciso, a secuencia básica do proceso amoroso: visión da dama > namoramento > coita.

O contacto óptico inicial coa *senhor* vén dado por dous sintagmas case invariábeis na tópica da visión na lírica profana galego-portuguesa, aínda que aquí aparecen destacados polo procedemento das cobras *capdenals* e, no segundo caso, tamén polo encabalgamento: *des que vos vi* (v. 8) e *Tantas coitas passei de-la sazón / que vos eu vi* (vv. 13-14).

Seguindo co proceso de namoramento, o ilimitado amor que o poeta sente pola dama é mencionado unicamente no exordio do texto, no verso 2, e tamén por medio dunha hipérbole (*des que vos soubi mui gran ben querer*). Porén, e a pesar das correspondencias paralelísticas existentes no texto, non voltará a ser reiterado, deixando así espazo para a o sufrimento, *topos* principal destes versos.

Como xa ficou mencionado, o termo *coita* é o único de que se serve o trovador para facer referencia aos sentimentos que o eu lírico experimenta perante a indiferenza ou non correspondencia da *senhor*, aínda que si aparece modificado –e intensificado– polo indefinido *muitas* ou polo adverbio *tantas*, como acontece no verso inicial de cada unha das estrofas: *De muitas coitas, senhor, que levei* (v. 1), *Tantas coitas levei e padeci* (v. 7), *Tantas coitas passei de-la sazón* (v. 13). Este vocábulo é novamente reiterado no segundo verso do refrán (*non sei qual é maior coita, senhor*), e tamén se alude a el no verso 4 da primeira estrofa e no 3 das outras

⁸⁶ Referímonos a sinónimos ‘de repertorio’ como *mal* ou *pesar*.

dúas a través da forma comparativa de superioridade *a maior*; resulta especialmente significativo a este respecto o verso 3 da segunda cobra, onde se emprega o sintagma *sen par* coa finalidade de continuar a hiperbolizar os males padecidos: *end' a maior, tantas foron sen par*. Como vemos nos versos citados, a sinonimia si entra en xogo no caso dos verbos que fan referencia á propia coita: *leveí / passei / padeci* e *escolher / osmar*.

Aínda a propósito do estribillo, vemos como este acada un ton realmente negativo debido á iteración diafórica dos vocábulos *mal* e *peior*. Tomando as palabras de Fabrizio Ciccarelli (1984: 11), trátase dun “refram dal tono manieristicamente desperato”: *de mal en mal, e peior de peior, / non sei qual é maior coita, senhor*.

En síntese, e en función do paralelismo presente no texto, podemos establecer unha disposición case fixa dos motivos tratados en cada unha das tres agrupacións estróficas de que consta a cantiga. Así, o primeiro verso de cada unha delas insiste nas moitas coitas que o poeta-namorado padeceu, o segundo expresa o amor pola muller (na primeira cobra) ou introduce a visión da dama (nas dúas estrofas restantes), para a seguir formular a indecisión do poeta-namorado a respecto da escolla do peor dos seus males. O cuarto verso serve de transición entre o corpo da estrofa e o estribillo, que continúa a insistir na intensidade da propia dor e na incapacidade do poeta para valorar ou determinar cal foi a súa *maior coita*.

A temporalidade desta composición atópase claramente determinada polo pasado, momento en que viu a dama e comezou a experimentar o mal e os padecementos, e o presente, en que se dirixe á *senhor* para lle declarar a intensidade da súa dor e a imposibilidade de avaliar cal dos seus sufrimentos foi o peor; en consecuencia, as formas verbais que se dan cita no texto atópanse en pretérito e en presente. Neste sentido, non podemos deixar de mencionar un aspecto que chamou moi especialmente a nosa atención, pois en ningún momento aparece expresa a pervivencia do amor e da coita no presente, aínda que sabemos que así é, tal e como esixen os códigos do amor cortés e do xénero de amor galego-portugués.

Por outra parte, danse cita tamén aquí dúas expresións tópicas e fixas referidas á divindade. Unha delas é *se Deus mi perdon* (v. 16), xa analizada no “Comentario retórico-literario” da cantiga 18, para o que remitimos, e a *exclamatio par Deus* (v. 3). Trátase de construcións introducidas na composición, case con total certeza, coa finalidade de cubrir necesidades métricas, pois, na realidade, non aportan novos

significados nin contidos significativos no conxunto textual (Sáez Durán / Viñez Sánchez 1995: 270-271).

En definitiva, e á vista de todo o indicado, estamos perante unha cantiga fortemente marcada pola iteración, o paralelismo e a hipérbole, elementos que a dotan dun grande inmovilismo que non fai senón insistir –de xeito case dramático– nos terribéis males padecidos polo trobador por causa da súa *senhor*. Trátase, ao noso parecer, dun texto realmente excepcional onde o rei Don Denis aplica toda a súa mestría para levar ao seu punto límite o axioma da ‘mínima variación e máxima repetición’ da escola trobadoresca galego-portuguesa.

21. *Nostro Senhor, se haverei guisado* [B 527b/V 130]

TEXTO CRÍTICO

	Nostro Senhor, se haverei guisado de mia senhor mui fremosa veer, que mi nunca fez <i>nen</i> ãu prazer e de que nunca cuid' haver bon grado?	400
5	Pero filhar-lh'-ia por galardón de a veer se soubesse que <i>non</i> lh' era tan grave, Deus foss' én loado.	405
10	Ca mui <i>gran</i> temp' há <i>que</i> ando coitado, se eu podesse, po-la ir veer, ca depois <i>non</i> me pod' escaecer <i>qual</i> eu [a] vi, u houvi <i>Deus</i> irado, ca verdadeiramente des entón <i>non</i> trago mig' a queste corazón <i>nen</i> er sei de <i>min</i> parte <i>nen</i> mandado.	410
15	Ca me ten seu amor <i>tan</i> aficado, des <i>que</i> se <i>non</i> guisou de a veer, que <i>non</i> hei en <i>min</i> força <i>nen</i> poder, <i>nen</i> dórmio <i>ren</i> <i>nen</i> hei en <i>min</i> recado; e, <i>porque</i> viv' <i>en</i> <i>tan</i> <i>gran</i> perdiçón, 20 que mi dé morte peç' a <i>Deus</i> per don, e perd[er]ei meu mal e meu cuidado.	415 420

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese a Deus para lle preguntar se terá a oportunidade de ver a súa fermosa *senhor*, que nunca lle proporcionou ningún pracer e de quen nunca obtivo ningunha recompensa. Mais tomaría como un galardón o feito de a poder ver se soubese que isto non sería difícil para ela, e louva a Deus por iso (I). Pois hai moito tempo que sofre coitas por poder ir vela, porque xa non puido esquecer o modo en que a viu, momento en que Deus lle amosou a súa ira, porque verdadeiramente desde entón non ten consigo o seu corazón nin tampouco sabe nada del propio (II). Porque o seu amor por ela teno tan atormentado, desde que non ten a posibilidade de a ver, que non ten forza nin poder, nin é quen de durmir nin ten xuízo; e, xa que vive cunha angustia tan grande, pédelle a Deus que lle conceda o don da morte, perdendo así o seu mal e as súas penas (III).

A apóstrofe a *Nostro Senhor* e a posterior cuestión que o trobador lle dirixe principian unha cantiga notabelmente complexa desde diferentes puntos de vista, como o sintáctico ou o temático. A petición do poeta-namorado a Deus para poder ver a dama, a indiferenza e desmesura desta, a coita sufrida polo desexo de a (re)ver, as consecuencias que para o eu lírico supoñen os males padecidos e a petición da propia morte como liberación, son algúns dos tópicos da cantiga de amor galego-portuguesa que se desenvolven nestes 21 versos.

Fronte aos últimos textos analizados, en que primaban os moldes paralelísticos e a repetición, esta composición caracterízase por un marcado ton narrativo ao que coadxuvan o uso da *explicatio* e da *ratiocinatio*, recursos empregados, como sabemos, polos poetas cultos. A esta narratividade contribúe a presenza de numerosas formas verbais en presente, en pretérito de indicativo e de subxuntivo, en futuro ou en pospretérito⁸⁷, que van conformando unha rede en que se distribúen os sentimentos presentes, a contacto óptico coa dama no pasado, o desexo de a ver de novo ou a posibilidade de que tal feito aconteza.

A composición consta de tres partes que poderíamos facer coincidir, a grandes trazos, con cada unha das agrupacións estróficas. A primeiras delas, que posúe carácter exordial, inclúe a cuestión dirixida a Deus sobre se poderá voltar a se atopar en presenza da dama, mais tamén unha sorte de laio pola súa indiferenza, porque nunca obtivo nada dela, razón pola cal el tomaría como un ‘galardón’ o feito de a contemplar novamente. O comezo da segunda agrupación estrófica posúe un carácter intensificador, posto que reitera o seu desexo de ir ver a *senhor*, e introduce a coita que sofre desde o momento en que a viu e outras consecuencias dos seus males como a disgregación do propio corazón ou mesmo a perda da razón. A última cobra está centrada por completo nos terríbeis efectos do amor (falta de forza e de vontade, insomnio e perda do xuízo) e na nova petición que encamiña a Deus: a morte como única liberación da propia coita.

O *topos* da visión aparece enxalzado no texto de diversos modos. En primeiro lugar, o verbo *veer* funciona como palabra rima no segundo verso de cada unha das tres cobras, facendo referencia, nos dous primeiros casos, ao desexo de (re)ver a dama mentres que, no último deles, se alude ao tempo que leva sen a poder contemplar.

⁸⁷ Repárese tamén na iteración flexiva de carácter poliptótico que atinxe aos tempos verbais: *veer* / *vi*, *haverei* / *haver* / *há* / *houvi* / *hei*, *podesse* / *poder*.

Rexistramos outras dúas ocorrencias do mesmo verbo, ambas enfatizadas polo encabalgamento: *Pero filhar-lh'-ia por galardon / de a veer...* (vv. 5-6) e *ca depois non me pod' escaecer / qual eu [a] vi* (vv. 10-11). Os últimos versos citados son os únicos no conxunto da cantiga que remiten á visión inicial da *senhor*, ao momento da xénese do proceso amoroso. Comprobamos, pois, como a visión do obxecto amado constitúe tanto a orixe da coita como o medio para o trovador poder mitigar a súa dor.

E continuádomos co campo sémico da pena por un amor non correspondido, chama especialmente a atención a relación de consecuencias da coita que aquí se nos enumeran ou describen, circunstancia pouco frecuente nas cantigas analizadas até ao momento, pois o máis habitual é que simplemente se pondere o mal padecido polo poeta-namorado. Porén, no presente texto atopamos toda unha casuística de efectos negativos expresados por medio de enumeracións polisindéticas: *non trago mig' aqeste coraçon / nen er sei de min parte non mandado* (vv. 13-14), *que non hei en min força nen poder, / nen dórmió ren nen hei en min recado* (vv. 17-18). Como vemos, “o eu poético, encontrando-se já longe da dama, lamenta-se pela perda da sua identidade [...] e subseqüente estado de apatia (diria mesmo letargia e catalepsia) provocados pela ausência da dela” (Neves 1993: 260).

E máis do que isto, nas consecuencias citadas podemos entrever o coñecemento que Don Denis posuía das líricas medieval e clásica, entrando mesmo na liña do amor como enfermidade⁸⁸, pois por exemplo a separación entre o eu lírico e o seu corazón (v. 14) remite á lírica provenzal, mentres que a perda do sono (v. 18) xa se atopaba presente na literatura clásica. A respecto das influencias literarias, deberíamos aínda falar do *galardon* (v. 5):

O *galardon* configúrase como unha unidade léxica significativa dentro do limitado formulario trobadoresco peninsular pola súa importancia na acomodación da praxe da *fin'amors*. Intégrase este substantivo (e formas derivadas como *galardoar* ou *galardoador*) na liña sémica do servizo amoroso que o amante rende a súa senhor [...], formando parte do vocabulario feudal que se traslada á retórica do amor cortés (Corral Díaz 2009: 115-116).

É o cancionero de Don Denis onde atopamos un maior número de ocorrencias de *galardon* no conxunto do *corpus* profano galego-portugués. Por outra parte, e como tamén indica Esther Corral (2009), neste caso concreto, e conforme aos usos habituais, o vocábulo comparece nun contexto de amor non correspondido, asociado

⁸⁸ Remitimos para os traballos de Ciavolella (1984), especialmente para os capítulos “La malattia d’amore e i medici medievali” e “La malattia d’amore e la cultura medievale”, así como para o artigo de Paulo Meneses (2000).

ao verbo *filhar*, que denota valor sémico material, inserido nunha temporalización futura, en que o trovador pretende poder acceder á visión da *senhor*, e destacado en posición de rima: *Pero filhar-lh'-ia por galardon / de a veer se soubesse que non / lh'era tan grave, Deus foss' én loado* (vv. 5-7).

Por último, non podemos deixar de mencionar o significativo papel que a figura divina desenvolve nesta cantiga, pois a el vai dirixido o contido do texto, como demostra a apóstrofe inicial. É tamén a el a quen acode o trovador para lle solicitar a posibilidade de (re)ver a dama, louvando a súa mediación no caso de que os seus desexos se vexan cumpridos (*Deus foss' én loado*, v. 7), e a el volta no final da composición para lle pedir a propia morte como medio para se liberar dos seus males: *que mi dé morte peç' a Deus per don* (v. 20). Con todo, na segunda estrofa atopamos a expresión *u houvi Deus irado*, referida á visión inicial da *senhor*, pois é ese o instante que marca o comezo da súa terríbel coita; repárese que este sintagma supón ademais unha alternativa ás máis usuais *que vos en grave dia vi, que tan mal dia vi, que eu por meu mal vi, tan mal dia vos vi* etc.

22. *De mi vós fazerdes, senhor* [B 530/V 133]

TEXTO CRÍTICO

	De mi vós fazerdes, senhor, ben ou mal, tod' est' en vós é, e sofrer m' é, per boa fe, o mal, ca o ben sabedor	
5	são que o non hei d' haver; mais que gran coita de sofrer que mi é, coitado pecador!	425
	Ca no mal, senhor, viv' hoj' eu, que de vós hei; mais nulha <i>ren</i> <i>non</i> atendo de vosso <i>ben</i>	430
10	e cuido sempre no mal meu, que pass' e que hei de passar, com' haver sempr' [a] desejar o mui <i>gran ben</i> que <i>vos Deus</i> deu.	
15	E pois <i>que</i> eu, senhor, sofri e sofro <i>por</i> vós tanto mal e <i>que</i> de vós <i>non</i> atend' al, en <i>que</i> grave dia naci!	435
20	Que eu de vós, <i>por</i> galardón non hei d'haver se coita <i>non</i> , que <i>sempr'</i> houvi des <i>que vos</i> vi.	440

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* e dille que está nas súas mans facerlle ben ou mal, e el sufrirá o mal, porque sabe que o ben non o terá nunca; e engade que ten de sofrer unha grande coita, coitado pecador (I). E el vive no mal que dela recibe, mais non agarda nada do seu ben, e pensa sempre no seu mal, que padece e padecerá, así como sempre desexará o ben que Deus lle concedeu á dama (II). E dado que o poeta sofreu e sofre tanto mal pola súa *senhor*, e que dela non espera nada, maldi o día en que naceu. E o único galardón que recibirá da muller será a coita, que sempre tivo desde que a viu (III).

A presente cantiga dionisina constrúese sobre a dualidade *ben / mal*, que comparece xa no exordio, e na que se insistirá de modo continuo ao longo de todo o texto grazas

a unha perfecta trama de correspondencias conceptuais que, aínda evitando o paralelismo formal, van tecéndose nestes versos. Danse cita tamén outros *topos* do xénero de amor galego-portugués como o sufrimento do eu lírico, o ‘galardón’ ou a visión inicial da muller.

Na primeira cobra, e con leves variacións nas seguintes, o poeta-namorado amosa xa a súa clara consciencia de que se atopa totalmente subxugado aos designios da súa dama, magnífica imaxe da metáfora feudal en que a cantiga de amor se basea. O fiel vasalo serve á súa *senhor* aínda sabendo que nunca obterá o *ben* dela, e que a súa vida xirará por volta do *mal* con que ela “corresponde” o seu amor.

Chegamos a contar nos 21 versos de que consta a cantiga un total de cinco ocorrencias do termo *mal* e catro de *ben*, o que ofrece unha idea do desenvolvemento deste xogo antitético *mal / ben* no presente texto, e non unicamente:

Gli usi di *ben* e *mal*, come sostantivi o avverbi (e, nel caso di *mal*, anche come aggettivo) sono molteplici nelle liriche d’amore dionigine. È possibile rintracciarne un vastissimo repertorio, costituito da espressioni quali: *ben* o *mal* fazer, *querer*, *dar*, *aver*, *ter* por, *veer*, *desejar*, *atender*, *cuidar*, *merecer*, *entender*, *nembrar*, *poder*, *tolher*, *dizer*, *contar*, *saber*, *aguisar*, *guardar*, *parecer*, etc (Cicarelli 1984: 25).

Porén, o significado destes vocábulos non está en todos os casos referido ao *ben* ou *mal* que o eu lírico recibe da dama, pois por exemplo o *mal* do verso 16 é un claro sinónimo de coita, de pesar, en canto o *ben* do verso 14 forma parte da exigua *laudatio* que aquí se inclúe da dama, virtude que recibe directamente da divindade: *o mui gran ben que vos Deus deu*.

Neste sentido, temos de reparar tamén no *galardon*⁸⁹, que, tal e como comentamos a respecto da cantiga previa, volta a aparecer aquí en posición de rima, aínda que neste caso presenta certas características diversas:

Nótese como o *bem* da I e II cobra se precisa como *galardom*, na III e última cobra que remata a composición; deste xeito determínase e especificase máis a idea de recompensa presente en todo o texto e mencionada nas dúas primeiras cobras a través de *bem*. A relación sinonímica entre ambos termos é evidente (Corral Díaz 2009: 123).

Como dicíamos, defínese este texto polo establecemento dun paralelismo conceptual conseguido por medio dunha serie de figuras de repetición como o políptoto, o *dobre* (véxanse os “Artificios”), a anáfora, a figura etimolóxica, a palabra

⁸⁹ Non podemos deixar de mencionar o feito de dúas das cinco cantigas de amor en que Don Denis fai uso do *galardon* formaren parte do noso *corpus* de referencia. Os outros tres textos son *Sempr’ eu, mia senhor, desejei* [B 516/V 99], *O gran viç’ e o gran sabor* [B 532/V 135] e *Par Deus, senhor, pois per vós non ficou* [B 551/V 154].

rima etc, procedementos todos eles que serven, como veremos, para insistir no sufrimento do eu lírico, na súa coita de amor, no seu mal. En efecto, a rima derivada pon en evidencia o verbo *sofrer* (I, v. 6: *sofrer* e III, v. 1: *sofri*), que, na terceira estrofa forma tamén parte dunha *gradatio* ascendente *en rejet* que expresa a perdurabilidade do sufrimento do trobador ao longo do tempo: *E pois que eu, senhor, sofri / e sofro* (vv. 15-16). Este mesmo artificio, e cun significado idéntico, desenvólvese tamén na segunda cobra: *que cuido sempre no mal meu, / que pass' e que hei de passar* (vv. 11-12). Por outra parte, nos dous últimos versos da estrofa exordial atopamos tamén a utilización de dúas formas derivadas dun mesmo lexema, conformando unha das variantes da *annominatio*, a figura etimolóxica, que remite máis unha vez para o mal do poeta-namorado: *mais que gran coita de sofrer / que mi é, coitado pecador!* (vv. 6-7).

En canto á visión inicial da *senhor*, esta comparece, curiosamente, xusto no final do texto e, máis unha vez, expresada a través dun sintagma tópico e estereotipado no xénero de amor: *des que vos vi*.

En definitiva, a dualidade entre o *ben* que o eu lírico desexa recibir da dama e o *mal* que esta lle ofrece estrutura, grazas a toda unha serie de procedementos retóricos baseados na repetición, un texto en que Don Denis volta a sorprender ao lector-espectador coa súa mestría versificatoria.

23. *Assi me trax coitado* [B 531/V 134]

TEXTO CRÍTICO

	Assi me trax coitado e aficad' Amor, e tan atormentado que, se Nostro Senhor	445
5	a mia senhor <i>non</i> met'en cor que se de min doa, da mor- -t'haverei prazer e sabor.	
	Ca viv'en tal cuidado come quen sofredor	450
10	é de mal aficado que <i>non</i> pode maior, se mi <i>non</i> val a <i>que</i> en for- -te ponto vi, ca ja da mor- -t'hei praz[er] e <i>nen un</i> pavor.	455
15	E faço mui <i>guisado</i> , pois sōo <i>servidor</i> da <i>que</i> mi <i>non</i> dá grado, querendo-lh'eu melhor	
20	ca <i>min nen</i> al; <i>por</i> én conor- -t'eu <i>non</i> hei ja <i>senon</i> da mor- -t', ende sōo desejador.	460

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o namorado afirma que vive coitado e angustiada a causa do amor, e os seus tormentos chegan até tal punto que, se Deus non fai o posíbel para que a súa *senhor* se apiade da súa dor, preferirá morrer (I). E a magnitude dos seus sufrimentos e pesares é tan grande que, como a súa dama, a quen viu en mala hora, non se compadece del nin o socorre, desexa a morte, a que non lle ten ningún temor (II). E fai moi ben, pois serve a quen non o recompensa polo seu amor, queréndoa máis que a nada no mundo, mais xa non obterá alivio doutra cousa que non sexa a morte por el cobizada (III).

Esta cantiga glosa o tema da coita do trovador como consecuencia do amor que sente pola súa *senhor* e a indiferenza que esta lle amosa, situación que o leva a desexar a

morte como saída, como feito liberador da propia coita; esta coita de amor é expresada lexicamente no texto a través dunha grande cantidade de termos e expresións: *coitado* (vv. 1-10), *aficado* (v. 2), *atormentado* (v. 3), *viv'en tal cuidado* (v. 8), *sofredor* (v. 9) etc. Con todo, tamén aparecen na composición outros motivos habituais no xénero de amor galego-portugués, nomeadamente a visión da dama, que constitúe a orixe do proceso amoroso, ou o 'servizo' prestado polo poeta-namorado á *senhor* a pesar do seu rexeitamento.

Desde un punto de vista estrutural, xa na primeira estrofa se atopan enunciados os elementos centrais por volta dos cales se artella a cantiga, de maneira que as outras dúas agrupacións estróficas constitúen pouco máis do que unha reiteración do indicado nos versos iniciais. Así, a primeira estrofa defínese polo seu carácter exordial e polo sintetismo, xa que nos sete versos que a conforman fica expresado o groso dos motivos tratados na cantiga, en canto a segunda estrofa posúe un teor intensificador, salientando máis unha vez a coita do poeta e acrecentando outrosí a referencia á visión da *senhor*, caracterizada dun xeito negativo debido a que supón a orixe da coita, dos padecementos do poeta: *a que en for- / te ponto vi* (vv. 12-13). Os últimos sete versos posúen un carácter máis conclusivo, como corresponde habitualmente á última estrofa dunha composición lírica destas características, e tamén introducen un elemento que fai referencia ao mundo feudo-vasalático, o servizo do trobador á súa *senhor*: *E faço mui guisado, / pois são servidor / da que mi non dá grado* (vv. 15-17).

Noutro sentido, probabelmente unha das peculiaridades máis notábeis desta composición sexa a utilización do fenómeno da tmese, figura xa existente na retórica clásica e que consiste na división ou ruptura dunha palabra en dúas partes debido á pausa do verso, de maneira que unha das partes fica colocada ao final dun verso e a outra ao comezo do seguinte⁹⁰. Isto é un exemplo do que Mussafia (1983) no seu célebre artigo "Sull'antica metrica portoghese" veu a chamar *rima spezzata* (rima rota) ou do que as *Leys d'Amors* provenzais denominan *rim trencat* (Molinier 1977: 148) ou *mot trencat*: "Motz trencatz apelam can la una partz del mot roman en fi de verset per rima. e per lautra part comensa le comensamens del seguen verset" (Molinier 1977: 52).

⁹⁰ Véxase a definición dada deste fenómeno en Marchese / Forradellas (2007: 406).

Nesta cantiga, a utilización do fenómeno da tmese ten un obxectivo claro: a consecución da rima en /ɔr/. Así, e como moi acertadamente indica Montero Santalha (2002: 128), “a falta de palabras terminadas em *ór* /’ɔR/ na lingua trovadoresca [...] levou Dom Denis, para achar rimas com o provençalismo *cor*, a lançar mão do artificioso expediente de dividir vocábulos em fim de verso e poder assim usar como rima alguma das suas sílabas internas”.

Aquí a tmese desenvólvese nos versos 6-7 da primeira estrofa e 5-6-7 das outras dúas combinado co artificio poético da palabra-rima: *cor* / *mor-* [t’] (I, vv. 6-7); *for-* [te] / *mor-* [t’] (II, vv. 5-6-7); *conor-* [t’] / *mor-* [t’] (III, vv. 5-6-7). Como vemos, é xustamente a presenza da palabra-rima no sexto verso de cada estrofa a que xustifica a estrutura métrica da cantiga que nós fixamos fronte á proposta por Lang⁹¹ –e, previamente, tamén por Lopes de Moura e Braga–, que combina catro versos hexasílabos, dous octosílabos e un decasílabo con diferentes fórmulas rimáticas para cada estrofa, e que ignora por completo o emprego que Don Denis realizou do artificio das palabras divididas a final de verso para facer rimar unha sílaba interior, véndose aliás o estudioso alemán na necesidade de realizar varias integracións no texto para conseguir tal estrutura.

Por outra parte, a tmese e a palabra rima non posúen unicamente unha funcionalidade estrutural ou rimática dentro da cantiga, senón que tamén subliñan o contido semántico dos vocábulos que atinxen. Así, a combinación entre estes dous artificios establece un xogo entre os dous elementos nucleares da composición, o ‘amor’ e a ‘morte’, o motivo da ‘morte de amor’ do poeta debido ao rexeitamento que sofre por parte da *senhor*, proceso acadado grazas á ligazón que a tmese crea entre a palabra-rima e o comezo do verso seguinte (vv. 6-7 de cada estrofa) e que evidencia ese binomio amor-morte, o xogo entre *d’amor* e *da mor-/te* procurado polo trovador Don Denis, ambigüidade que acaba por anularse no plano da oralidade debido ao distinto grao de abertura vocálica, mais que favorece o equívoco até o vocábulo se ver completado no verso inmediatamente posterior.

Mais a significación dos outros vocábulos afectados polo artificio da tmese e, en xeral, o contido semántico das palabras que riman en /ɔ/, atópase igualmente destacado no conxunto da cantiga. Na primeira agrupación estrófica aparece *cor*

⁹¹ Un ano despois da publicación da edición de Lang (1894), Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1895: 524-525), na recensión que fai da citada edición en *Zeitschrift für Romanische Philologie*, evidencia a lectura errada que Lang realizou desta composición.

(corazón), provenzalismo que aquí forma parte da expresión ‘meter en cor’, introducir no corazón da dama a paixón pola dor do namorado. Na estrofa seguinte o elemento salientado é *forte*, que se introduce na perífrase referida á *senhor a que en for-/te ponto vi*, isto é, a muller que o trovador viu ‘en mala hora’, xa que desde ese momento é vítima de terribes padecementos. Finalmente, nos versos 19-20 aparece o vocábulo *conorto*⁹², a falta de consolo, de alivio que o poeta sofre desde ese momento en que experimentou a visión da dama, e que só atopará na morte. Deste modo, é obvio que as palabras subliñadas por medio destes fenómenos se erixen nos elementos fundamentais por volta dos cales se constrúe o texto e, para alén disto, configuran as diversas etapas por que pasa o proceso amoroso na lírica galego-portuguesa: a visión da muller, o namoramento, a coita ou ausencia de ‘*conorto*’, a morte de amor etc.⁹³

Un último punto a que desexamos facer referencia a propósito destes procedementos é un aspecto probado por Mussafia e Montero Santalha nos respectivos traballos xa referidos anteriormente, a comprobación de que “nell’antica poesia portoghese le forme forti non rimano mai con le deboli” (Mussafia 1983: 333), isto é, os trovadores non admitían a rima de vogal aberta con vogal fechada. Esta foi unha teoría cuestionada durante anos debido precisamente á confusión xerada pola edición incorrecta que da presente cantiga realizou Lang, como xa foi comentado con anterioridade, até que tempo despois outros especialistas procederon ao estudo pormenorizado desta composición, que grazas aos diversos artificios utilizados e á parella de rimas /or/-/or/, probou de modo definitivo a inexistencia da rima de vogal aberta con vogal fechada na lírica galego-portuguesa medieval.

Para alén do procedemento da tñese, pouco máis podemos comentar dentro do plano retórico a propósito desta cantiga, aínda que este artificio provoca numerosos encabalgamentos e hipérbatos, detectábeis sobre todo na primeira parte do texto. Porén, son igualmente evidentes as hipérbolos por medio das que o namorado declara a súa terrible coita e evidencia o amor absoluto que sente pola súa dama: *come quen sofredor / é de mal aficado / que non pode maior* (vv. 9-11), *querendo-lh’eu melhor / ca min nen al* (vv. 18-19). Tamén o polisíndeto inicial (en posición anafórica) coaduxa para a intensificación da dor experimentada polo trovador, que desta maneira xa fica exposta nos primeiros versos da composición: *Assi me trax coitado / e aficad’Amor, / e tan atormentado* (vv. 1-3).

⁹² Véxase o estudo “*Conorto* na tradición da lírica galego-portuguesa” (Corral Díaz 2008).

⁹³ Remitimos para a excelente análise desta cantiga realizada por Martínez Pereiro (2007).

Noutro sentido, o último verso de cada estrofa realiza unha función semellante á que habitualmente desenvolve o refrán, sobre todo nos dous primeiros casos, xa que se produce unha sorte de correspondencia paralelística entre os versos 7 e 14 determinada pola repetición do substantivo *prazer* e a substitución do vocábulo *sabor* do verso 7 por *nen un pavor* no 14, conformando deste xeito unha especie de litote: *t'haverei prazer e sabor* (v. 7), *t'hei prazer e nen un pavor* (v. 14). Tampouco podemos deixar de notar a este respecto a excepcionalidade que supón na nosa lírica trobadoresca a aplicación dos substantivos *prazer* e *sabor*, connotados positivamente, ao vocábulo *morte*, que, en principio, posúe un teor claramente negativo, a pesar de que en moitos casos, como sabemos, é sinónimo de liberación da coita padecida a causa da dama, como aquí acontece.

Xa para finalizarmos co comentario destes aspectos, prodúcese a reiteración da palabra *senhor* en dous versos consecutivos (vv. 4-5), mais con referentes diversos: o primeiro dos casos fai referencia a Deus, á divindade, en canto o segundo alude á amada. Neste mesmo sentido, das tres mencións á dama que atopamos no texto, dúas son realizadas a través de perífrases, especialmente habituais e expresivas no cancionero do noso trobador: *a que en for- / te ponto vi* (vv. 12-13), *da que mi non dá grado* (v. 17).

En vista de todas as particularidades e características comentadas, non podemos máis que reiterar a orixinalidade desta cantiga de amor do trobador rexio Don Denis, reveladora dunha grande mestría e do amplísimo coñecemento que o noso poeta posuía da poética provenzal e galego-portuguesa.

24. *Senhor, que de grad' hoj' eu querria* [B 533/V 136]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, que de grad' hoj' eu querria, se a Deus e a vós aprouguesse, que, u vós estades, estevesse convosc'; e por esto me terria	465
5	<i>por tan ben andante que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria.</i>	470
10	E sabendo que vos prazeria que, u vós morassedes, morasse e que vos eu viss' e vos falasse, terria-m' én, senhor, toda via <i>por tan ben andante [que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria].</i>	475
15		
20	Ca, senhor, en gran ben viveria se, u vós vivessedes, vivesse, e, sol que de vós est' entendesse, terria-m' én, [e] razon faria, <i>por tan ben andante [que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria].</i>	480 485

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* para lle dicir que lle gustaría, se a Deus e a ela mesma lles agradase, estar con ela no lugar onde se atopa; e sentiríase por isto tan satisfeito que non se cambiaría por rei nin por infante (I). E sabendo que á dama lle gustaría que el vivise no lugar onde vive ela, e que puidese vela e falarlle, sentiríase sempre tan feliz ante esa circunstancia, que nunca trocaría a súa situación pola dun rei ou dun infante (II). Porque viviría en tan gran ben se vivise no mesmo lugar onde ela o fixese, que, aínda que unicamente obtivese isto da súa parte, consideraría, con razón, tan feliz, que por nada se cambiaría por un rei nin por un infante (III).

Esta composición, lonxe do carácter por veces trágico que define o xénero de amor galego-portugués, debido a motivos como a indiferenza da *senhor* e a ponderación das coitas do trovador, introduce un ton irónico e optimista dado principalmente polos catro versos que conforman o seu estribillo –mais non só–. Así, o eu lírico diríxese á dama para lle dicir que, se puidese vivir onde ela vive, sentiríase tan feliz e satisfeito que non se trocaría por rei nin por infante:

Testemunho de que o trovador devia sobrepor ao individualismo de sua arte o quadro imutável e muitas vêzes inexpressivo das fórmulas poéticas consagradas, é o fato de el-Rei D. Dinis, em cuja poesia não tem razão de ser a presença do tópico da permuta, também lançar mão dêle nesta canção de amor (Spina 1966: 102).

E efectivamente, o feito de Don Denis reunir na súa persoa as características de rei e fillo de rei, fan desta unha cantiga verdadeiramente singular no conxunto do seu cancionero. Porén, non é o único caso en que xoga co título real, pois en *Pois que vos Deus fez, mia senhor* [B 512/V 95], que é tamén un texto de amor, ponderando as virtudes da súa dama, acaba por declarar no refrán: *erades boa pera rei*.

Este tópico, que Spina (1966: 99) recolle baixo a epígrafe “Imperium abnuere propter dominam”, xa se rexistra na poesía dos trovères e na lírica provenzal⁹⁴. Na galego-portuguesa, e para alén do presente exemplo, cabería destacar outra cantiga de amor de Pai Soares de Taveiros, *Quantos aqui d’ Espanha son* [A 33/B 148], onde o eu lírico expon que, se Deus lle dese o ben da súa *senhor*, non se trocaría por rei nin por emperador.

E voltándonos ao texto dionisino que nos ocupa, vemos como a estrofa exordial recolle practicamente todos os elementos que serán reiterados, aínda que con leves variacións, nas cobras sucesivas. A apóstrofe á dama do *incipit* (v. 1) vai inmediatamente seguida pola declaración da vontade do eu lírico de morar no mesmo lugar onde o fai a *senhor*, e, de isto se producir coa aceptación da dama e de Deus (vv. 2-3), el se sentiría tan feliz e ditoso (vv. 4-5) que baixo ningunha circunstancia se cambiaría por alguén con máis poder e riquezas do que el; neste caso, un rei ou un infante (vv. 6-8).

Esta estruturación que vimos de aplicar á primeira cobra, repítese de xeito practicamente idéntico nas outras dúas agrupacións estróficas, facendo uso do

⁹⁴ Para o caso da poesía en lingua francesa véxase Dragonetti (1960: 201-202), mentres que para a provenzal remitimos novamente para o estudo de Spina (1966: 99-104).

paralelismo e dunha serie de variacións sinonímicas e iteracións poliptóticas, entre outros procedementos que describiremos. Así, vemos como o desexo do trovador é expresado nos tres primeiros versos de cada cobra a través dun enunciado con significación condicional en que, a grandes trazos, se une un verbo en pospretérito a outro (ou outros) en futuro de subxuntivo: *Senhor, que de grad' hoj' eu querria, / se a Deus e a vós aprougesse, / que, u vós estades, estevesse* (vv. 1-3). No segundo verso (nos versos 2-3 da primeira estrofa), aliás, aparece o políptoto, que aquí ten como finalidade subliñar esa eventual simultaneidade do poeta-namorado e da *senhor* nun mesmo lugar de residencia, pois en primeiro lugar aparece a forma verbal en pretérito de subxuntivo referido á dama (e precedido do pronome tónico de segunda persoa *vós*), para a seguir introducir o verbo en primeira persoa facendo alusión ao propio trovador: *se a Deus e a vos aprougesse, / que, u vós estades, estevesse* (vv. 2-3); *que, u vós morassedes, morasse* (v. 10); *se, u vós vivessedes, vivesse* (v. 18).

Debemos ter en conta que o futuro de subxuntivo expresa un acontecemento ou circunstancia que pode acontecer ou non no futuro. Neste caso, e téndomos presentes os propios códigos do xénero de amor galego-portugués, sabemos que as posibilidades que o namorado ten de este seu desexo ou proposta ser aceptada por parte da súa *senhor* son moi improbábeis ou, máis ben, totalmente irrealizábeis.

A propósito do paralelismo, e aínda que este se desenvolve en todo o texto, é nos versos 3, 10 e 18 onde as correspondencias se tornan máis evidentes, producíndose un paralelismo de tipo literal coa introdución dun sinónimo en posición de rima: *estevesse / morasse / vivesse*. Tamén no verso 4, previo ao refrán, e que dalgún xeito fai como elemento de transición entre o anterior e o corpo da estrofa, funciona este procedemento, aínda que neste caso o que se produce é unha transposición de termos.

Por outra parte, nesta cantiga o motivo da *visio* é totalmente secundario e accesorio, facendo unicamente referencia á posibilidade de o poeta-namorado ver –e tamén falarlle– á dama no caso de que vivisen no mesmo lugar: *e que vos eu viss' e vos falasse* (v. 11).

En definitiva, e no que aos motivos tratados se refire, é este un texto atípico e innovador, onde non atopamos absolutamente ningún elemento que nos remita á omnipresente coita do trovador ou a algunha das súas consecuencias, como é habitual nos textos que forman parte do noso *corpus* de referencia e, en xeral, do cancionero dionisino e do *corpus* de amor galego-portugués.

Un texto, como dicíamos, en que entra en xogo a ironía, un trobador-rei que non trocaría a súa posición pola dun rei ou infante.

25. *Senhor fremosa, pois no coração* [B 535/V 138]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor fremosa, poys no coração nunca posestes de mi fazer ben nen mi dar grado do mal que mi ven por vós, siquer teede por razon,	490
5	<i>senhor fremosa, de vos non pesar de vos veer se mi-o Deus [a]guisar.</i>	
	Pois vos nunca no coração entrou de min fazerdes, senhor, senon mal, nen ar atendo ja máis de vós al,	495
10	teede por ben, pois assi passou, <i>senhor fremosa, de vos non pesar [de vos veer se mi-o Deus aguisar].</i>	
	Pois que vos nunca doestes de min, er sabedes quanta coita passei	500
15	por vós, e quanto mal lev' e levei, tēede por ben, pois que ést' assi, <i>senhor fremosa, [de vos non pesar de vos veer se mi-o Deus aguisar].</i>	
	E assi me poderedes guardar,	505
20	senhor [fremosa], sen vos mal estar.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á dama e dille que posto que nunca puxo no seu corazón a intención de lle facer ben nin de lle agradecer o mal que sofre por ela, pídelle que polo menos considere a idea de que el a poida ver, se Deus así o dispon (I). E debido a que nunca entrou no corazón da dama outra cousa que non fose facerlle mal ao poeta, nin tampouco agarda xa outra cousa dela, dille que teña por ben, pois as cousas así aconteceron, que el a poida ver, se Deus o permite (II). E posto que nunca tivo dó del, e sabe canto sufriu por ela e canto mal soporta e soportou, pídelle que non lle pese que el a poida ver, sempre e cando Deus llo proporcione (III). E finaliza declarándolle que así o poderá observar sen que ela se sinta mal (IV).

É sen dúbida o *topos* da visión o motivo fundamental desta composición; mais aquí non se nos describe o contacto óptico inicial como punto de partida do proceso amoroso, como si acontece en tantos outros textos dionisinos, senón que neste caso é tratada a necesidade de o poeta ver a súa dama, circunstancia pola cal lle suplica ou solicita permiso, tal e como expresa o refrán, onde introduce tamén o necesario consentimento ou venia de Deus: *senhor fremosa, de vos non pesar / de vos veer se mi-o Deus [a]guisar*.

En termos formais, o texto caracterízase polos desenvolvementos paralelísticos, o xogo de antíteses *mal-ben*, as iteracións de diverso teor etc. E todo isto inserido no marco dunha coidada estrutura sintáctica que se repite de modo practicamente idéntico en cada unha das agrupacións estróficas.

Como é habitual en cantigas destas características, é a estrofa exordial a que recolle o contido semántico que será repetido, con pequenas variacións, nas cobras sucesivas. Debemos reparar igualmente na estrutura circular acadada coa reiteración da apóstrofe *senhor fremosa* no *incipit* da composición e no último verso da *fiinda*⁹⁵, sintagma que tamén aparece reiterado no primeiro verso do estribillo, e que obviamente non fai senón insistir na beleza da dama, na súa *laudatio*, a través dun enunciado tópico e convencional na escola trobadoresca galego-portuguesa, para alén de funcionar como un dos medios para acadar a ligazón interestrófica.

A respecto do mencionado paralelismo, debemos indicar que, dun ou doutro xeito, aparecen correspondencias nos catro versos que conforman o corpo de cada unha das cobras, deixando á parte o estribillo. Porén, as dúas primeiras estrofas semellan ser máis susceptíbeis a este procedemento, pois os versos 1-2 reflicten o *mal* que do corazón da dama xorde en relación ao trobador, mentres que o cuarto verso, previo ao refrán, é moi semellante nos tres casos, especialmente nas dúas últimas estrofas, onde o paralelismo posúe un carácter literal, dado pola substitución sinonímica e transposición de termos no segundo hemistiquio do verso: *teede por ben, pois assi passou*, v. 10 / *têede por ben, pois que ést' assi*, v. 16.

En canto ao xogo *ben-mal* xa referido, cómpre indicar que sumamos un total de catro ocorrencias do termo *mal* e tres de *ben* nos vinte versos que conforman este texto. O vocábulo *mal* atópase en tres casos referido ao sufrimento que o trobador padece en relación á dama, e no último (que aparece na *fiinda*), está aplicado á muller,

⁹⁵ Remitimos para a nota ao verso 20, onde xustificamos a nosa intervención no texto baseándonos, precisamente, na estrutura circular da cantiga.

pois ela poderá tamén observalo a el sen que se sinta mal pola súa presenza: *E assi me poderedes guardar, / senhor [fremosa], sen vos mal estar*. Por outra parte, nos versos 3-4, e por medio da *suspensio* e do encabalgamento, revélanos a causa dos padecementos, do *mal* do eu lírico: *nen mi dar grado do mal que mi ven / por vós*; esta estrutura é paralela á dos versos 14-15, aínda que neste caso o substantivo *mal* é substituído por *coita*. Tamén no verso 15 a *gradatio* ascendente coa iteración poliptótica do verbo *levar* pon novamente de relevo a intensidade dos sentimentos do trobador e a súa perdurabilidade ao longo do tempo, ao facer referencia ao presente e ao futuro: *e quanto mal lev' e levei*.

Como dixemos, rexistramos tres casos en que aparece *ben*, dous deles comparecen nas estruturas paralelas dos versos 10 e 16 a que xa fixemos referencia (*teede por ben*), e que serven para introducir a petición do trobador á *senhor*, a súa solicitude para que esta se ‘deixe ver’ como unha sorte de recompensa aos padecementos por el sufridos. A outra ocorrencia de *ben* atópase no verso 2 en posición de rima –e en clara correlación antitética co *mal* do segundo verso da segunda cobra–, conformando aliás unha litote co adverbio *nunca* que principia o período versual: *nunca posestes de mi fazer ben*.

Por último, desexamos tamén reparar no *coraçõ*, un dos elementos axentes máis relevantes no proceso amoroso, xa que é neste órgano onde asenta o amor. O elemento novidoso nesta cantiga é que non estamos a tratar do corazón do trobador, que sofre pola indiferenza da súa *senhor*, senón do corazón da propia dama, do cal brota o *mal* que ten como destinatario o poeta-namorado. E neste sentido, é tamén especialmente significativo, por novidoso e orixinal, o uso de *guardar* dentro do campo semántico da visión, posto que nas cantigas analizadas até ao momento *veer* é o único verbo empregado por Don Denis para a expresión da visión da *senhor*. Na nosa opinión, esta variación podería vir dada para marcar unha diferenza, pois neste caso o sentido da observación sería da dama cara ao namorado, e non do trobador cara á *senhor*, como é habitual na cantiga de amor galego-portuguesa.

26. *Ben me podedes vós, senhor* [B 537/V 140]

TEXTO CRÍTICO

	Ben me podedes vós, senhor, partir deste meu coraçõ graves coitas; mais sei que <i>non</i> mi poderiades tolher	510
5	per bõa fe, <i>nen</i> un prazer, ca nunca o eu pud' haver des que <i>vos</i> eu <i>non</i> vi, senhor.	
	Podedes-mi partir gran mal e graves coitas <i>que</i> eu hei	515
10	por vós, mia senhor, mais <i>ben</i> sei que me non podedes per ren tolher prazer <i>nen nen un ben</i> , pois end' eu nada <i>non</i> houv' <i>én</i> des que <i>vos non</i> vi <i>senon</i> mal.	520
15	Graves coitas e <i>grand'</i> afan mi podedes, se <i>vos prouguer</i> , partir mui ben, senhor; mais er sei <i>que non</i> podedes tolher, e <i>que</i> en <i>min non</i> há prazer	525
20	des <i>que vos non</i> pudi veer, mais <i>gran coit[a]</i> e <i>grand'</i> afan.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* e dille que ben pode afastar a coita do corazón del, mais sabe que non lle podería quitar ningún pracer, porque el nunca chegou a experimentalo desde que a non ve (I). E reitera que a dama podería apartar del o mal e as coitas que sofre por ela, mais sabe que de ningunha maneira pode quitarlle felicidade nin ben porque el non experimentou nada diso desde que non a ve, senón que sofre grandes males (II). E ela podería, se quixese, afastalo das coitas e dos tormentos, mais tamén sabe que non llos pode quitar, e que nel non hai pracer desde que a non pode ver, senón coita e sufrimentos (III).

Esta cantiga de amor incide de novo no que case con total certeza poderíamos sinalar como o máis relevante dos *topos* do xénero de amor galego-portugués, a coita de

amor, e, asociado a el, aparece tamén o motivo da *visio* ou, para sermos máis exactos, da non *visio*, pois o que atopamos nestes versos son os males que o trovador padece desde o momento en que non puido ver a súa dama.

Formalmente trátase dunha cantiga de mestría, aínda que cunha simple lectura superficial podemos xa percibir que os moldes paralelísticos a que responde son máis propios da tipoloxía de refrán. Como veremos, hai unha ausencia total de progresión conceptual, pois, como é habitual en composicións destas características, a primeira cobra recolle os motivos que, por medio de diversos procedementos, serán reiterados nas sucesivas agrupacións estróficas.

A nivel estrutural podemos dicir que cada unha das tres estrofas que conforman o texto presenta, por súa vez, tres pequenas partes. A primeira delas, que se corresponde, a grandes trazos, cos tres primeiros versos de cada cobra, recolle o poder que a amada tería para lle quitar ao poeta-namorado os males que padece. Os dous versos seguintes referencian xusto o contrario, isto é, o eu lírico dille á dama que non lle podería eliminar ningún sentimento positivo, ningún ben, pois desde que deixou de vela nunca máis voltou experimentar pracer nin felicidade, situación que aparece revelada –nun ton realmente amargo e angustiada– nos dous últimos versos de cada estrofa. Cómpre notar, antes de continuarmos, que a última cobra non responde de modo exacto á mesma estrutura que as dúas primeiras, pois nela a variación é un pouco maior, aínda que os elementos tratados son os mesmos que vimos de describir para as outras dúas.

Neste mesmo sentido, e aínda que, como xa dixemos, estamos perante unha cantiga de mestría, o último verso de cada unha das tres agrupacións estróficas ou, cando menos, das dúas primeiras, podería funcionar case a modo de estribillo, pois este destaca precisamente o motivo do *non veer*, a imposibilidade de o poeta ver a súa amada, e faino a través de enunciados totalmente convencionais: *vos eu non vi* (v. 7), *vos non vi* (v. 14), *vos non pudi veer* (v. 20).

Por outra parte, no cancionero de amor de Don Denis o número de composicións en que se expón a imposibilidade de o poeta ver a súa *senhor*, é substancialmente inferior ao de aquelas en que é expresada a primeira percepción visual ou, simplemente, a visión da muller. Alén disto, en case todas as cantigas en que se trata o *non veer*, este motivo aparece asociado ao *veer*, isto é, nos versos de cada unha delas aparece recollido tanto o coñecemento inicial da dama, referido normalmente como un suceso pasado, canto a falta da visión da muller, á que se fai

alusión como un feito que acontece no presente ou nun pasado próximo ao tempo do discurso poético. Bo exemplo disto son as cantigas *A mia senhor, que eu por mal de mí* (texto 9) ou *A tal estado mi adusse, senhor* (texto 10), xa analizadas. Deste xeito, atopamos neste texto un elemento diferencial, pois nel fálase unicamente da non-visión da dama, expresada por medio dos anteditos enunciados tópicos e estereotipados.

Como dicíamos, a iteración deixa unha estreitísima marxe de manobra expansiva para o desenvolvemento narrativo, de maneira que descoñecemos cales son as causas do distanciamento entre o trovador e a súa *senhor*, as circunstancias que impiden a *visio*. Igualmente, son secundarizados certos elementos en relación á coita de amor e á imposibilidade da visión, temas por volta dos cales se desenvolven estes versos, pois por exemplo non hai ningún elemento que remita á *descriptio* da dama – por moi sucinta e abstracta que esta puidese ser– e tampouco aparece a figura de Deus, nin tan sequera formando parte desas expresións fixas (do tipo *Par Deus, se Deus mi perdon* etc.) tan habituais na nosa lírica.

A expresión dos padecementos do namorado vén dada polos vocábulos *coitas* (aparece en plural en tres ocasións, unha en cada cobra), *coita*, *mal* e *afan*. Pola súa banda, os sentimentos de felicidade e dita que o poeta deixou de experimentar no momento en que se tornou imposible a visión da muller, son nomeados unicamente por medio dos termos *prazer* e *ben*. Nótese, noutro sentido, como no verso 2 o substantivo *coraçon* cumpre a súa función habitual na nosa lírica amorosa: o lugar onde se asenta o amor e as circunstancias del derivado.

Xa en termos máis retóricos e formais, debemos notar o hipérbato, que se desenvolve en boa parte da composición, mais sobre todo as correspondencias paralelísticas, distribuídas segundo a xa descrita estrutura estrófica, e que deixan tras de si unha espectacular presenza de *dobres* e *mordobres* (véxanse os “Artificios”), así como unha inusual e constante reiteración de vocábulos en posición de rima, dando lugar á denominada palabra rima imperfecta. Este artificio pon en evidencia algunhas das palabras-chave da cantiga: *senhor* (vv. 1 e 7), *mal* (vv. 8 e 14), *afan* (vv. 15 e 21), *tolher* (vv. 4 e 18) ou *prazer* (vv. 5 e 19).

En definitiva, máis unha composición en que a máxima repetición non ofrece marxe para a variación e a amplificación, ofrecéndonos así Don Denis un novo exemplo da súa maestría versificatoria baseada, neste caso, na creación dun texto lírico cun corpo léxico verdadeiramente limitado.

27. *Amor, en que grave dia vos vi* [B 540/V 143]

TEXTO CRÍTICO

	Amor, en que grave dia <i>vos vi</i> , pois [a] que tan muit' ha que eu servi ja máis nunca se quis doer de mí;	530
5	e, pois me tod' este mal per vós ven, mia senhor haja ben, pois est' assi, e vós hajades mal e nunca <i>ben</i> .	
	En grave dia <i>que vos vi</i> , Amor, pois a de <i>que sempre fôï servidor</i> me fez e faz cada dia peor;	535
10	e, pois hei por vós tal coita mortal, faça <i>Deus sempre ben</i> a mia senhor, e vós, Amor, hajades todo mal.	
	Pois da máis fremosa de quantas son [ja máis] non pud' haver se coita non, e per vós viv' eu en tal perdiçon	540
15	que <i>nunca dormen estes olhos meus</i> , mia senhor haja ben per tal <i>razon</i> , e vós, Amor, hajades mal de <i>Deus</i> .	545

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta-namorado diríxese ao Amor e laméntase do momento en que o viu, xa que a dama, a quen hai moito que o trovador serve, non se compadece del, e como todos eses pesares están producidos polo propio Amor, desexa todo o ben para a súa *senhor* e o mal para o Amor (I). Continúa o poeta a se laiar, pois a súa dama lle ocasiona grandes males, e é o Amor o culpábel de tal situación, razón por que pede a Deus que lle faga ben á muller e mal ao Amor (II). Reitera finalmente o trovador a coita que experimenta por culpa do Amor, que mesmo provoca que os seus ollos non durman, e desexa o ben para a *senhor* e o mal para o Amor (III).

Como vemos a través da paráfrase anterior, unha das peculiaridades desta cantiga reside no feito de o trovador se dirixir ao Amor personificado en lugar de á dama, como acontece na maior parte das composicións precedentes e respondendo aos usos

habituais no cancionero de amor; deste xeito, convértese o Amor no destinatario interno dos lamentos do poeta por ser o culpábel de que ficase prendado de amor pola *senhor*. Por outra parte, e en analoxía coas outras cantigas que forman parte desta nosa selección, continúa a presente composición a glosar o tema da coita.

Unha outra característica esencial do presente texto, mais xa desde unha perspectiva formal, é o seu desenvolvemento paralelístico, que atinxe a boa parte dos versos de que consta, como analizaremos a continuación, e que chega mesmo a facer funcionar os versos 5 e 6 de cada cobra, isto é, os dous últimos versos de cada unha delas, case a modo de refrán.

Esta cantiga ten sido catalogada (Brea 1996: 182) dentro do motivo da *mala cansó* por o poeta culpar o Amor dos seus sufrimentos e desventuras amorosas maldecíndoo ou desexándolle mal. Trátase, como o seu propio nome amosa, dunha modalidade de procedencia provenzal, que non foi incluída polos tratadistas nos diversos compendios de poética que chegaron até nós, como sinala Martín de Riquer (2001: 53), mais que, en virtude dos exemplos conservados, da autoría de Raimon de Miraval ou Gui d’Ussel, entre outros, pode definirse como “*poesía en la que o se renegaba del amor, o se hablaba mal de una dama*” (Riquer 2001: 53). Na lírica galego-portuguesa, unha das cantigas máis citadas na exemplificación da *mala cansó* é a coñecida *Se eu podesse desamar* [A 289/B 980/V 567], de Pero da Ponte⁹⁶.

Na composición que nos ocupa non se fala mal da dama, ao contrario, o poeta-namorado deséxalle que *haja ben*, como expresa o verso 5 de cada cobra, mentres que o seguinte, o verso 6 e último de cada agrupación estrófica, é o que insiste –por medio do paralelismo, que funciona sobre todo nos dous últimos casos– no *mal* que o trobador pretende para o Amor, por ser el o causante das súas coitas desde o día en que o viu (vv. 1-7). Así, en termos estritos, e téndomos presente a devandita definición, poderíamos dicir que efectivamente estamos perante un exemplo desta tipoloxía textual herdada da tradición occitana.

Por outra parte, e como xa foi comentado, a visión non está relacionada coa *senhor*, senón co propio Amor personificado, de maneira que eses sintagmas ou expresións convencionais e estereotipadas dentro do noso xénero de amor que, tal e como fomos comprobando nas cantigas previas, se aplican á dama, neste caso son simplemente trasladadas, sen necesidade de ningún tipo de adaptación ou adecuación,

⁹⁶ Remitimos para o estudo “*Se eu podesse desamar*, de Pero da Ponte: un exemplo de *mala cansó* na lírica galego-portuguesa? (Brea Hernández 1993).

para o Amor: *Amor, en que grave dia vos vi* (v. 1), *En grave dia que vos vi, Amor* (v. 13). E, aínda que xa tratamos outros dous casos⁹⁷ no noso *corpus* de referencia en que o Amor é obxecto da personificación, este é o primeiro texto en que o suxeito lírico se dirixe directamente a el⁹⁸, circunstancia que comprobamos coa apóstrofe presente no *incipit* do texto, e que é repetida no primeiro e último verso da segunda cobra, e tamén no último verso da composición.

O tópico da visión atópase aquí asociado aos *olhos* do trovador que, en canto vehículo da coita, non dormen (v. 16). Os ollos neste caso, e o corazón noutras cantigas, son órganos que practicamente se constitúen, por medio dun proceso sinecdóquico, en entes autónomos, independentes ao propio poeta-namorado, a non ser polo posesivo *meus*, que antecede aquí ao substantivo *olhos*, e que dalgún xeito deixa constancia da vinculación entre uns e outro. O insomnio é, pois, unha das consecuencias que o rexeitamento da muller e, neste caso, a visión do Amor, producen no suxeito lírico, motivo que tamén se atopa presente noutras líricas romances e na poesía popular.

Por outra parte, cómpre repararmos en que o obxecto do amor do trovador, *a senhor*, é nomeada nestes versos, e de modo sistemático, por medio de diversas perífrases: *pois [a] que tan muit' ha que eu servi* (v.2), *pois a de que sempre fôï servidor* (v. 8) e *[ja máis] non pud' haver se coita non*, expresión esta última que pondera a súa beleza. Aliás, as dúas primeiras insisten, coadxuvadas polo artificio da rima derivada, no 'servizo' que o trovador prestou e presta á dama, expresión da metáfora feudal: "O verbo «servir» tiña o significado de «cumprir cos servizos vasálicos», e foi usado frecuentemente para expresa-la relación sentimental entre os trovadores e as donas que cantaban. Con isto chegou a facerse sinónimo de **amar**" (Pichel 1987: 60).

En termos retóricos, e como xa mencionamos, o paralelismo desenvolve un papel fundamental na construción do poema, como demostran as correspondencias existentes no primeiro verso da primeira e segunda cobras, onde atopamos un paralelismo literal con transposición de termos, ou no segundo verso das mesmas estrofas, citados no parágrafo anterior, para alén dos versos 5-6 que, como dixemos,

⁹⁷ Xa falamos da personificación do Amor nas cantigas 18 *Senhor, cuitad' é o meu coraçon* e 23 *Assi me trax coitado*.

⁹⁸ Ana Espírito Santo (2007: 514) recolle no seu estudo algúns outros exemplos en que o eu lírico se dirixe ao Amor personificado no conxunto da nosa lírica trobadoresca.

funcionan case a modo de estribillo, reiterando o *ben* que o suxeito lírico desexa para a dama e o *mal* que reserva para o Amor.

Resultado disto é tamén a extraordinaria presenza de anáforas, ligada, como sabemos, ao artificio das cobras *capdenals* (véxase “Artificios”), ou a iteración flexiva de carácter poliptótico que no verso 9 funciona como *gradatio*, poñendo de relevo a intensidade e duración no tempo da coita provocada pola indiferenza da súa *senhor*: *me fez e faz cada dia peor*.

En definitiva, unha cantiga en que dalgún xeito fica evidenciada a coñecida faceta de Don Denis como “poeta en maneira de proençal”, posto que non só desenvolve o motivo da *mala cansó*, senón que tamén fai uso dos tópicos do servizo amoroso e da perda do sono, elementos que se ben están presentes na configuración do propio xénero galego-portugués, teñen un ascendente claro na poesía creada alén-Pirineos.

28. *Senhor, que ben parecedes* [B 542/V 145]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, que ben parecedes! Se mi contra vós valvesse Deus, que <i>vos</i> fez, e quisesse [que] do mal que mi fazedes	
5	mi fezessedes enmenda! E vedes, senhor, quejenda: que <i>vos</i> viss', e vos prouguesse.	550
	Ben parecedes sen falha, que nunca viu home tanto	
10	por meu mal e meu quebranto; mais, senhor, <i>que Deus vos</i> valha, por quanto mal hei levado por vós, haja én por grado veer-vos, <i>siquer</i> ja-quanto.	555
15	Da vossa gran fremusura ond' eu, senhor, atendia <i>gran</i> ben e <i>grand'</i> alegria, mi <i>ven</i> gran mal sen mesura; e pois hei coita sobeja,	560
20	praz[a]-vos ja <i>que vos</i> veja no ano ùa vez d' un dia.	565

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á *senhor* louvando o seu aspecto e dicíndolle que lle gustaría que Deus, que fixo a dama, o valesse ante ela, e quixese que rectificase o mal que lle fai. E dille a ela cal sería esa emenda: que puidese vela, e que ela gustase diso (I). E continúa falándolle da súa beleza, maior da que ningún home viu, o que lle provoca mal e sufrimento; e dille á *senhor* que, por todo o mal que por ela padeceu, querería recibir como recompensa poder vela, polo menos un pouco (II). E da súa grande fermosura, da cal o poeta agardaba *gran* ben e ledicia, recibe, en cambio, moito mal; e dada a desmesurada coita que padece, pídelles poder vela unha vez ao ano (III).

Cantiga realmente orixinal no conxunto do noso *corpus* de referencia debido principalmente a dous elementos, por un lado a insistencia no aspecto e *fremosura* da *senhor* e, por outro, a curiosa e singular petición que lle fai: vela polo menos un día ao ano. A súplica de o poeta poder ver a súa dama repítese, de por parte, e como estamos a comprobar, de modo reiterado en varias das últimas composicións analizadas.

Como sabemos, o xénero de amor galego-portugués non segue a clásica *descriptio mulieris*⁹⁹, e tampouco ofrece espazo para unha mínima descrición física da dama, como si acontece noutras líricas do occidente europeo medieval. O canto de amor “está adicado a unha muller abstracta ou extremadamente idealizada, obxecto de “sentimentos” convertidos en tópicos ou rixidamente fixados en esquemas convencionais” (Tavani 1991: 106).

A singularidade da presente cantiga non reside, pois, en que Don Denis se afaste destes preceptos da escola, senón en amplificar dalgún xeito os convencionais e estereotipados enunciados *senhor fremosa, da mais fremosa de quantas son* ou *fremosa mia senhor*, por medio de diversos procedementos. Deste modo, o *incipit* constitúe por si mesmo unha *exclamatio* que refire o bo aspecto, a fermosura, e mais a beleza da *senhor*, e isto aparece tamén de modo reiterado no primeiro –ou primeiros– versos das outras dúas estrofas que conforman a composición: *Senhor, que ben parecedes!* (v. 1), *Ben parecedes sen falha / que nunca viu home tanto* (v. 8), *Da vossa gran fremosura* (v. 15). Como vemos, non engade ningún tipo de pormenor que se desvíe do canon do xénero de amor galego-portugués, mais os vocábulos escollidos para o facer non son os habituais, como tampouco é común a continua iteración da *laudatio* ao longo da cantiga.

Por outra parte, o motivo da visión, absolutamente necesario para o poeta continuar a vivir, toma aquí forma de petición que o suxeito lírico dirixe á *senhor* para que esta acceda, como galardón ou compensación polas súas coitas, a que el a poida ver. Isto é exposto e salientado no último ou dous últimos versos de cada agrupación estrófica, constituíndo, máis unha vez, unha sorte de refrán que ademais vai gañando forza e intensidade a medida que avanza o texto, concluíndo o namorado que se conforma con poder ver a amada unha vez, nun día do ano: *praz[a]-vos ja que vos veja / no ano ùa vez d’ un dia* (vv. 20-21).

⁹⁹ Véxase a este respecto o capítulo “La description” pertencente á obra de Edmond Faral (1982: 75-85).

Á vista do anterior, e en termos estruturais, cada cobra pode subdividirse en tres pequenas partes: a *laudatio* da senhor, a coita que o trobador padece como un dos efectos da fermosura da muller, e a devandita visión. Así, a composición está baseada nunha continua repetición conceptual.

Debemos reparar, na liña das innovacións ou elementos orixinais que Don Denis introduce no texto, nos vocábulos empregados para denominar os efectos negativos derivados da contemplación da muller e das súas perfeccións: *mal*, *quebranto*, *mal sen mesura*, *coita sobeja*. Deste modo, e aínda que fai uso de termos absolutamente comúns como *mal* ou *coita*, tamén introduce *quebranto*, palabra da cal contabilizamos un total de cinco ocorrencias en todo o *corpus* profano galego-portugués, sendo ademais tres delas –incluída a presente– empregadas en textos dionisinos (dous de amor e un de amigo).

Tamén chama especialmente a atención o feito de que, a pesar de estarmos perante unha composición en que a progresión conceptual é case inexistente, practicamente non atopamos correspondencias paralelísticas, nin o desenvolvemento doutros recursos como a anáfora, as cobras *capdenals* etc., que van frecuentemente unidos a esta tipoloxía textual. Con todo, si aparecen iteracións de carácter poliptótico (*fazedes*, *fezessedes*, *viss'*, *veer*, *veja*), a presenza de rimas derivadas (*valvesse*, *valha*), a reiteración dos pronomes de segunda persoa *vos/vós* ou a variación antitética *ben-mal* (o *ben* que o suxeito lírico agardaba da visión da dama, e o *mal* que sufría pola súa causa), artificios que singularizan algúns dos vocábulos-chave da cantiga.

Noutro sentido, a figura divina comparece nas dúas primeiras cobras, sendo el o autor da beleza e dos atributos da muller, mais o trobador tamén acode a Deus para que dalgún xeito faga de intermediario entre a dama e el propio, pretendendo así acadar o seu obxectivo: poder contemplar a súa *senhor*.

E retomando o vocábulo *quebranto* como sinónimo de coita, dicíamos que este aparece tamén nunha cantiga de amigo do rei Denis de Portugal, *Falou-m' hoj' o meu amigo* [B 602/V 205], texto que non é senón unha “resposta” á cantiga que nos ocupa, conformando unha sorte de diálogo entre xéneros. Reproducimos a segunda cobra para observarmos as similitudes e correspondencias entre ambos: *Disse-m' el, amiga, quanto / m' eu melhor ca el sabia, / que de quan ben parecia / que tod' era seu quebranto; / mais pero sabede tanto: / que lhi non tornei recado / ond' el ficasse pagado* (vv. 8-14). Indican Mercedes Brea e Pilar Lorenzo (1998: 75) deste texto, a respecto da cantiga de amor, “emprega un esquema similar, aquí de *cobras singulares*

con versos heptasílabos de rima feminina, e idéntica distribución de rimas nos catro primeiros versos (abba), cambiando logo porque a *cantiga de amigo* constrúese segundo o modelo *de refrán*”.

Téndomos en conta todo o indicado, non podemos máis que concluír salientando, máis unha vez, a mestría do rei e trovador Don Denis, quen logra introducir innovacións e pequenas variacións como as indicadas nun xénero que, no momento en que el o cultivou, tiña xa ás súas costas case un século de tradición, e que, a pesar do tempo transcorrido desde a súa xénese, continuaba practicamente inalterábel.

29. *Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar* [B 545/V 148]

TEXTO CRÍTICO

	Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar d' en vós cuidar este meu coraçõn que cuida sempr' en qual vos vi; mais non poss' eu per ren nen mí nen el forçar	570
5	que non cuide sempr' en qual vos eu vi; e por esto non sei hoj' eu de mí que faça nen me sei conselh' i dar.	
	Non pudi nunca partir de chorar estes meus olhos ben de-la sazõn	575
10	que vos viron, senhor, ca des entõn quis Deus assi, que vo-lhi foi mostrar, que non podess' o coraçõn des i partir d' en vós cuidar, e viv' assi sofrendo coita tal que non há par.	580
15	E, mia senhor, u sempr' hei de cuidar no maior ben dos que no mundo son qual est' o vosso, hei mui gran razón, pois non poss' end' o coraçõn tirar de viver en camanho mal vivi,	585
20	des que vos eu por meu mal conhoci, e d' haver sempr' a mort' a desejar.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: dirixíndose á dama, o trovador maniféstalle que se esforza todo o o posíbel en impedir que o seu corazón se lembre sempre de como a viu, mais non pode de ningunha maneira forzalo a el nin a si propio para non pensar nese momento; e por iso non sabe que facer nin que consello darse a si mesmo (I). E dille que non foi quen de lograr que os seus ollos deixasen de chorar desde que a viron, porque a partir dese instante, así o quixo Deus, o corazón non puido deixar de pensar nela, e vive así sufrindo unha terríbel coita (II). E engade que posto que sempre terá de pensar no maior ben que existe no mundo, que é o da dama, fai ben niso, pois non pode afastar o seu corazón do grande mal en que vive desde que, para o seu mal, coñeceu á *senhor*, e así desexará sempre a morte (III).

O amor nace do coñecemento da dama, das súas virtudes e beleza [...] e moi en particular da súa vista, de aí a importancia que se lle concede ós ollos; despois fai o seu asento no corazón, sempre co beneplácito de Deus, que creou a dama e fixo que o autor a vise e se namorase (Beltran 1995: 39).

Todos os elementos a que fai referencia Beltran nesta súa descrición da secuencia do proceso amoroso, aparecen sintetizados e evidenciados na presente cantiga, quizais nun intento por parte de Don Denis de trazar ese percorrido que se inicia nos ollos do namorado e acaba coa morte de amor (Vieira 2009: 678). Neste sentido, tamén debemos pór de relevo que é esta a única composición de amor dionisina –entre as setenta e tres que conservamos– en que se rexistra o motivo do pranto, dos ollos que choran a causa da visión da muller.

Mais é sen dúbida a incapacidade de o trovador deixar de pensar na dama, e no momento e modo en que a viu, o tema fundamental desta composición, unido ás constantes referencias ao corazón e, en menor medida, aos ollos. Isto é expresado a través dunha continua repetición destes elementos ao longo dos 21 versos que conforman o texto, mais neste caso tamén son adicionados en cada cobra novos motivos que o dotan dun certo, aínda que reducido, desenvolvemento narrativo.

Deste modo, a estrofa exordial fai referencia aos esforzos realizados para que el mesmo e o seu corazón, lugar onde se instala o amor, deixen de lembrar e pensar constantemente na *senhor* e no momento en que a viron, mais non é quen de logralo, de maneira que xa non sabe que facer nin que dicirse a si mesmo para evitar tal situación. Comparece xa nesta cobra o *coraçon* (v. 2), que se atopa escindido do propio poeta por medio dunha sinécdoque da parte polo todo (Casas Rigall 1993: 391), e tamén o *topos* da visión, nos versos 3 e 5, servíndose, unha vez máis, de sintagmas convencionais dentro do xénero: *que cuida sempr' en qual vos vi...* (v. 3) e *que non cuide sempr' en qual vos eu vi* (v. 5). Repárese no uso poliptótico do verbo *cuidar* unido a este motivo, e tamén ao do corazón, pois continuará a reiterarse nos versos seguintes, chegando a aparecer nun total de cinco ocasións.

Na segunda agrupación estrófica introdúcese o pranto, os ollos que non poden deixar de chorar desde que viron a dama (*Non pudi nunca partir de chorar / estes meus olhos ben de-la sazón / que vos viron...*, vv. 8-10), unido á intervención de Deus, que quixo que se producise ese contacto óptico (*quis Deus assi*, v. 11). Tamén aparece nomeada por vez primeira a coita: *... e viv' assi / sofrendo coita tal que non há par* (vv. 13-14).

Finalmente, a última cobra, en canto continúa a insistir no recordo constante da muller desde que o poeta e os seus ollos a coñeceron, así como nos males que el propio e o seu corazón están a padecer, inclúe tamén unha *laudatio* da *senhor* en termos claramente hiperbólicos: *no maior ben dos que no mundo son / qual est' o vosso* (vv. 16-17).

Antes de máis, debemos reparar en que tanto o corazón, como xa indicamos, canto os ollos, que non poden parar de chorar, se atopan escindidos da personalidade do suxeito lírico, mais tanto este como os órganos citados responden a un mesmo comportamento: sofren a coita orixinada pola visión da dama¹⁰⁰.

A reiteración dos motivos principais da cantiga vai unido, como é natural, a unha serie de procedementos formais. Deste modo, e para alén da xa mencionada iteración poliptótica do verbo *cuidar* (*cuidar, cuida, cuide*), atopamos tamén a do verbo *vivir* (*viv', vivi*), a relacionada coa visión (*vi, viron*) ou a de *poder* (*poss', pudi, podess', poss'*), sempre precedido do adverbio *non*, expresando a incapacidade que o trovador, o seu corazón e os seus ollos teñen de esquecer a dama, de deixar de pensar nela. En síntese, pon en evidencia este procedemento algúns dos vocábulos máis relevantes no texto. Nesta liña, repítese o substantivo *coraçon* nas tres estrofas, enxalzado polas correspondencias de tipo paralelístico existentes nos versos en que aparece (vv. 1-2, 12-13, 18).

É tamén especialmente chamativo o encabalgamento dos versos 3-4, que deixa en *suspensio* esa imposibilidade de deixar de pensar na muller, ao igual que o dos versos 9-10, neste caso subliñando o *topos* da *visio*. Cómpre tamén mencionarmos as hipérboles relacionadas coa coita (*sofrendo coita tal que non há par*, v. 14) e coa xa citada louvanza da *senhor*.

Valeria Bertolucci Pizzoruso (1992: 66), na súa edición do cancionero de Martin Soares pon en paralelo o texto *Pero que punh' en me guardar* [B 151/V 61], coa presente cantiga dionisina, suxerindo a posibilidade de o rei Don Denis ter feito unha imitación da composición de Martin Soares, debido ás semellanzas existentes entre ambos (temas, fórmulas, vocábulos e mesmo algunhas rimas). Isto é perfectamente posíbel, sobre todo se temos en conta o gusto do noso trovador pola innovación a partir de modelos xa existentes, así como a súa capacidade e mestría para o facer.

¹⁰⁰ Remitimos de novo para o traballo de Juan Casas Rigall (1993), e especialmente para as pp. 390-394, que fan referencia á cantiga de amor galego-portuguesa.

30. *Quand' eu ben meto femença* [B 548/V 151]

TEXTO CRÍTICO

	Quand' eu ben meto femença en qual vos vej' e vos vi des <i>que</i> vos eu conhoci,	590
5	Deus, que non mente, mi mença, <i>senhor, se hoj' eu sei ben que semelh' o voss' en ren.</i>	
	Quand' eu a beldade vossa vejo, <i>que</i> vi por meu mal,	595
10	Deus, que a coitados val, a min nunca valer possa, <i>senhor, se hoj' eu sei ben [que semelh' o voss' en ren].</i>	
	E <i>quen</i> o assi non ten non vos vio ou non há sén.	600

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á dama e dille que cando el considera o modo en que a ve e a viu, desde que a coñeceu, quere que Deus, que non mente, lle minta, se o namorado coñece nese día outro ben que sexa semellante ao ben da *senhor* (I). E cando el contempla a beleza da muller, que viu para o seu mal, Deus, que socorre a aqueles que sofren coita, a el non poderá axudalo, se nese día coñece un ben que se asemelle ao ben dela (II). E quen así non pensa, non a viu ou non ten xuízo (III).

Estamos perante unha das cantigas máis breves do noso *corpus* de referencia (a segunda, despois do texto número 2, *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei*, que consta unicamente de 12 versos). Ademais disto, o texto artéllase por volta da *laudatio* da *senhor*, temática realmente orixinal se temos en conta que na escola galego-portuguesa este motivo non adoita adquirir esta relevancia ou protagonismo, pois, de feito, en moitas ocasións a louvanza da dama nin tan sequera está expresa. Porén, non é este o único caso en que Don Denis centra a súa atención no tema, posto que por exemplo en *Quer' eu en maneira de proençal* [B 520b/V 123] o rei-trobadador realiza

practicamene unha síntese de todos os atributos e elementos que no xénero de amor son susceptíbeis de seren aplicados á descrición feminina.

Mais voltando á cantiga que nos ocupa, advertimos que, a pesar de glosar o eloxio da dama, este é realizado de modo máis abstracto do que xa é habitual nos textos deste xénero, onde, como sabemos, moitas veces fica reducido a expresións totalmente topificadas como *senhor fremosa, a mais fremosa de quantas vejo, a mia senhor mui fremosa* etc. Aquí, pondérase a beleza da muller (vv. 7-8) e insístese, no marco do refrán, no seu *ben* (*senhor, se hoj' eu sei ben / que semelh' o voss' en ren*), mais nin tan sequera a apóstrofe á *senhor* –que non comparece nos versos iniciais do texto, senón no estribillo–, aparece modificada positivamente por un adxectivo do tipo *fremosa*, como vimos de citar nos exemplos previos.

No verso 7 é empregado o termo *beldade*, que presenta un uso moi limitado na nosa lírica profana, contabilizando un total de oito ocorrencias, dúas das cales (incluída a presente) forman parte do cancionero dionisino. O outro caso aparece precisamente na coñecida *Quer' eu en maneira de proença* [B 520b/V 123], á que vimos de facer referencia.

Este tema, de por parte, está asociado ao *topos* da visión, que supón o comezo do proceso amoroso. Nestes versos reflíctese tanto ese contacto óptico inicial coa dama como a visión presente, coincidente co discurso poético, aspectos que ocupan os dous primeiros versos de ambas estrofas: *Quand' eu ben meto femença / en qual vos vej' e vos vi, Quand' eu a beldade vossa / vejo; que vi por meu mal* (vv. 7-8). Así, e para alén do evidente paralelismo existente entre estes versos, o motivo da visión fica subliñado coas secuencias poliptóticas e aliterantes que atinxen o verbo *veer*, ademais do encabalgamento que se produce entre o verso 7 e o 8.

Por súa parte, o verso 3 da primeira cobra e 3-4 da segunda tamén son obxecto de correspondencias paralelísticas, onde continúan a se desenvolver as iteracións flexivas de teor poliptótico (*mente-mença / val-valer*) e onde comparece Deus, vocábulo reiterado no comezo dos versos 4 e 9. A figura divina forma parte aquí duns enunciados caracterizados por un ton realmente paradoxal, posto que del se di que non mente e socorre aos coitados, mais o namorado solicítalle que lle minta e que non o auxilie no caso de que exista outro ben semellante a aquel que posúe a dama.

A *fiinda* retoma algúns dos elementos previos e conclúe facendo fincapé nas virtudes da *senhor* indicando que estas só poden ser refutadas ou negadas unicamente por alguén que non a viu ou que perdeu o xuízo.

31. *Senhor, en tan grave dia* [B 550/V 153]

TEXTO CRÍTICO

5	Senhor, en tan grave dia vos vi que non poderia máis; e, por Santa Maria, que vos fez tan mesurada, doede-vos algun dia <i>de mí, senhor ben talhada.</i>	605
10	Pois sempre ha en vós mesura e todo ben e cordura, que Deus fez en vós feitura qual non fez en molher nada, doede-vos por mesura <i>de min, senhor ben talhada.</i>	610
15	E, por Deus, senhor, tomade mesura por gran bondade que vos El deu, e catade qual vida vivo coitada, e algun doo tomade <i>de mí, senhor ben talhada.</i>	615

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á *senhor* e dille que a viu nun día tan desgrazado, que este non podería ter sido peor, e rógalle, por Santa María, que a fixo tan bondadosa, que algunha vez teña dó del (I). E engade que nela sempre hai xenerosidade, e ben e cordura, e que Deus a fixo como non fixo a ningunha outra muller, e pídelle que teña compaixón del (II). E solícítalle que sexa considerada con el polas virtudes e cualidades que Deus lle concedeu, e que vexa a coita coa que vive e se apiade (III).

Fronte á cantiga previa, centrada case de modo exclusivo no eloxio, neste caso temos toda unha serie de motivos secundarios que van estruturándose por volta da que é a temática principal destes versos, a petición de compaixón do trovador á súa dama, circunstancia que é destacada no refrán e no verso que o precede, como veremos. Deste modo, a denominada *desmesura* da muller, a súa indiferenza perante as súplicas

do namorado, serve aquí de enlace entre a *laudatio* e a coita do suxeito lírico, causada pola visión inicial da *senhor*.

A iteración e o paralelismo caracterizan tamén este texto, aínda que isto non impide unha certa progresión ou, cando menos, a amplificación e, por veces, unha leve variación en base aos motivos que vimos de mencionar. A estrofa exordial principia coa apóstrofe á dama e coa referencia ao contacto óptico inicial coa dama, a quen viu *en tan grave dia* (vv. 1-2), para a seguir invocar á divindade, neste caso a *Santa Maria*¹⁰¹ (v. 3), e introducir a *laudatio* (v. 4). O verso 5, previo ao estribillo, e que semella experimentar algún tipo de atracción cara a el debido ao encabalgamento e á repetición do imperativo *doede-vos* (que na terceira cobra é substituído pola expresión *tomar doo*), incorpora ao texto a súplica que o poeta-namorado dirixe á súa *senhor*, á vez que insiste de novo no seu eloxio: *doede-vos algun dia / de mí, senhor ben talhada* (vv. 5-6).

Pola súa banda, as dúas estrofas sucesivas continúan a glosar as virtudes da muller e a petición de mesura, de compaixón do suxeito lírico, engadindo nos últimos versos do texto o motivo da coita, salientado este pola iteración léxica e a aliteración de fonemas: ... *e catade / qual vida vivo coitada* (vv. 15-16).

Antes de máis, desexamos deter a nosa atención no retrato que aquí se realiza da *senhor*, pois inclúe as dúas posíbeis dimensións, a prosopografía, ou descrición dos trazos físicos, e a etopea, as súas características morais. Como puidemos observar a través das composicións xa analizadas, as convencións a que se ve suxeita a *laudatio puellae* na nosa escola trobadoresca non adoita dar lugar á inclusión destas dúas vertentes, que aquí si atopamos, aínda que a abstracción e a idealización da muller continúan a estar presentes. En primeiro lugar, a caracterización física aparece no estribillo por medio da apóstrofe *senhor ben talhada*, expresión moito máis habitual na cantiga de amigo do que na de amor, mentres que na segunda cobra fica referenciado o aspecto exterior da dama a través dunha hipérbole onde, aliás, a beleza da *senhor* é atribuída a Deus (Spina 1966: 98): *que Deus fez en vós feitura / qual non fez en molher nada* (vv. 9-10).

¹⁰¹ No conxunto do cancionero dionisino só en catro ocasións se realiza unha invocación a Santa María, sendo moito máis habitual que esta se dirixa a Deus. Remitimos, a respecto desta cuestión, a Filgueira Valverde (1977: 145-147).

O termo *molher*¹⁰² que vimos de citar, é o segundo vocábulo (despois de *senhor*) máis empregado no cancionero do rei Don Denis para a denominación da dama. *Molher* “représente ce que nous pourrions appeler le degré zéro de nos désignations” (D’Heur, 1975: 318), isto é, estaríamos perante un substantivo xenérico que en certas ocasións simplemente tería un valor colectivo, significación que atopamos nesta cantiga e en *Quer’eu en maneira de proença* [B 520b/V 123]. Nas dúas establécese, na nosa opinión, unha especie de oposición entre a *senhor*, a única, a escollida polo poeta, e a *molher*, o resto das persoas do sexo feminino que non teñen as cualidades físicas nin morais que só posúe a dama por quen troba o namorado.

A etopea vén definida pola *mesura* da dama, reiterada até catro veces ao longo do texto (vv. 4-7-11-14), mais cómpre quizais reproducirmos o que, en termos morais, se di dela na segunda estrofa: *Pois sempre ha en vós misura / e todo ben e cordura* (vv. 7-8). O uso deste último substantivo, *cordura*, é anómalo no contexto dos parámetros da *descriptio*, e tamén inusual no *corpus* trobadoresco galego-portugués, sobre todo se temos en conta que aquí aparece aplicado á muller. Este vocábulo rexístrase nun total de dez casos na nosa lírica, un deles pertence á poesía relixiosa mariana e, de entre os restantes adscritos á cantiga de amor, a grande maioría teñen como referente o suxeito lírico, non a *senhor*.

Aínda a propósito do léxico, que, á vista do que estamos a comentar, semella ser un dos aspectos máis orixinais e singulares da composición, desexamos chamar a atención para a forma verbal *catade* (v. 15). O noso *corpus* de referencia está baseado na tónica da visión da *senhor* e, como puidemos comprobar até ao momento, nas trinta cantigas previas o verbo empregado para aludir á acción de ‘percibir a través dos ollos’ é case unicamente *veer*, obviando en boa medida sinónimos como *guardar*¹⁰³ ou *catar*. Neste caso, e de modo paralelo ao comentado a respecto do termo *cordura*, o verbo non ten aquí como suxeito ao poeta-namorado, que *cataria* a beleza da dama, senón que é el propio quen lle solicita a ela, por medio do imperativo, que olle e observe as coitas que ten de padecer pola súa causa.

Don Denis trata pois nesta cantiga temas e tópicos absolutamente habituais no xénero de amor galego-portugués, mais as súas escollas léxicas, singulares,

¹⁰² Véxase, sobre as denominacións da *senhor*, o estudo “*Dona e senhor* nas cantigas de amor” (Brea 2008).

¹⁰³ *Guardar* aparece nunha única ocasión no noso *corpus*, no verso 19 da cantiga número 25.

innovadoras, suxestivas e mesmo provocativas, pretenden, na nosa opinión, abrir novos camiños nunha escola caracterizada pola rixidez formal e temática.

32. *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155]

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, eu vivo coitada	620
	vida des quando <i>vos non vi</i> ;	
	mais, pois vós queredes assi,	
	por Deus, senhor <i>ben</i> talhada,	
5	<i>queredede-vos de min doer</i>	
	<i>ou ar leixade-m' ir morrer.</i>	625
	Vós sodes <i>tan</i> poderosa	
	de mí que meu mal e meu <i>ben</i>	
	en vós é todo; [e] <i>por én</i> ,	
10	por De[u]s, mia senhor fremosa,	
	<i>queredede-vos de [min doer</i>	630
	<i>ou ar leixade-m' ir morrer].</i>	
	Eu vivo <i>por</i> vós tal vida	
	que <i>nunca</i> estes <i>olhos meus</i>	
15	dormen, mia senhor; e, <i>por Deus</i> ,	
	que <i>vos</i> fez de <i>ben</i> comprida,	635
	<i>queredede-vos de mí doer</i>	
	<i>[ou ar leixade-m' ir morrer].</i>	
	ca, senhor, todo m' é prazer	
20	<i>quant'</i> i vós <i>quiserdes</i> fazer.	

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o poeta diríxese á súa amada e dille que vive con grandes coitas desde que non pode vela, mais como ela así o quere, pídelle que teña dó del ou, se iso non for posíbel, que o deixe morrer (I). E engade que ela posúe tal poder sobre el que o seu mal e o seu ben dependen dela e, por iso, rógalle que teña compaixón del ou, de non ser así, que o deixe morrer (II). E o trovador sofre tanto por ela que os seus ollos nunca dormen, e pídelle por Deus, que lle outorgou todas as cousas positivas, que teña piedade del ou que o deixe morrer (III) porque realmente lle praxe todo o que ela queira (IV).

Unha vez máis, atopamos nesta cantiga a súplica do trovador á súa *senhor* porque non a pode ver, e, ante tal situación, solícitalle que se compadeza del ou que o deixe morrer. Trátase pois dun texto composto coa finalidade de persuadir ou convencer á

dama, a pesar de o suxeito lírico admitir a súa total supeditación ou submisión aos desexos dela.

O *incipit* pode dar lugar a certo equívoco até este se ver completado no verso seguinte co substantivo *vida*. Isto débese a que ese primeiro verso acaba co vocábulo *coitada* en posición de rima, o que incitaría a pensar que estamos perante unha cantiga de amigo e non de amor; porén, a apóstrofe inicial *senhor* debería desfacer calquera tipo de confusión: *Senhor, eu vivo coitada / vida* (vv. 1-2).

Alén disto, o exordio da composición xa introduce o motivo da coita e a súa causa, o feito de o trovador non poder contemplar a *senhor* (vv. 1-2). O verso seguinte funciona case a modo de transición, e nel indícase que o seu sufrimento e a situación que está a padecer responde aos desexos da dama, mentres que o cuarto verso, que precede ao estribillo, atópase totalmente ligado a el, pois contén unha invocación a Deus e a *laudatio puellae*, elementos que pretenden dispor positivamente á muller para a súplica que vén a continuación, nos dous versos do refrán: *por Deus, senhor ben talhada, / queredes-vos de min doer / ou ar leixade-m' ir morrer* (vv. 4-6).

Esta estruturación que vimos de facer para a primeira agrupación estrófica, pode ser, en liñas xerais, aplicada ás dúas sucesivas, pois formalmente o texto reitera a mesma disposición en cada unha das cobras, e a progresión conceptual é, de por parte, bastante reducida e de moi leve matiz. Así, unicamente teríamos de facer referencia aos novos motivos que van aparecendo ao longo do texto, como o poder que a *senhor* posúe sobre o eu lírico ou a perda do sono que sofren os ollos do trovador.

Ficaría aínda a *finda*, ligada sintacticamente á terceira cobra, e que dalgún xeito retoma e amplía o indicado nos versos 1-3 da estrofa intermedia, pois asume por completo a decisión que a dama tome ao seu respecto: *ca, senhor, todo m' é prazer / quant' i vós quiserdes fazer*.

Vexamos as palabras que Paulo Meneses indica sobre o discurso e a argumentación realizadas polo suxeito poético:

Conjugam-se, pois, três actos discursivos na dinâmica constitutiva desta “manobra” de persuasão: um acto ilocutivo assertivo (vv 1-3 de cada cobra), por onde passa o reconhecimento do referido *poder* da *senhor*; um acto ilocutivo exortativo, que activa o *rogo* (v 4 + refrão), e um acto ilocutivo comissivo (*finda*), que compromete o sujeito lírico com o “estado de coisas” defluente da reacção da *senhor* à alternativa colocada pela sua *súplica*. Ora, por reforçar a situação de dependência do amante relativamente à dama, bem como o princípio do *bom serviço* que a esta o liga, o *compromisso* veiculado pela *finda* institui-se como elemento-chave desta tentativa de gerir favoravelmente a capacidade arbitral da *senhor* (dispor-se a aceitá-la com idêntico ânimo, seja positivo ou

negativo o sentido da súa orientación, será, pois, una atitude non desprovida de pertinencia junto de quem, como o “eu” lírico, trava una luta desigual mas obstinada contra o esmorecemento dos signos de positividade que ao amor tamén assistem) (Meneses 2000: 503-504).

Por outra parte, a coita padecida pola imposibilidade de o poeta-namorado ver a súa *senhor*, é enfatizada polas figuras etimolóxicas presentes na primeira e terceira cobras, con esa iteración flexiva *vivo-vida*. Ligado a isto temos o motivo do insomnio, dos ollos que non dormen, xa presente na cantiga número 27 (a cuxo “Comentario retórico-literario” remitimos), e que, como dixemos, aparece nos versos iniciais da terceira estrofa, poñendo en paralelo, por unha parte, a desesperada situación do namorado e, por outra, a dos seus propios ollos: *Eu vivo por vós tal vida / que nunca estes ollos meus / dormen, mia senhor...* (vv. 13-15). Así, e como xa foi dito noutras ocasións, os ollos constitúense, por medio dun proceso sinecdóquico, en órganos independentes ao propio trovador, padecendo neste caso a perda do sono como consecuencia do terríbel mal derivado da indiferenza e non-correspondencia amorosa da dama.

Debemos considerar tamén o eloxio que, como dicíamos, posúe nesta composición unha finalidade, o cal non é en absoluto habitual no xénero de amor galego-portugués; ese propósito é tentar persuadir a *senhor* para que sinta compaixón polo namorado ou, pola contra, que o deixe morrer. Pese a todo, a louvanza desenvólvese aquí nos mesmos termos estereotipados e tópicos que atopamos na maior parte dos textos de amor de Don Denis e do conxunto do noso *corpus* trobadoresco: *por Deus, senhor ben talhada* (v. 4), *por De[us], mia senhor fremosa* (v. 10), ... e, *por Deus, que vos fez de ben comprida* (vv. 15-16). Repárese ademais en que forman parte de estruturas paralelísticas, sobre todo os dous primeiros casos, como se dalgún xeito fosen atraídas polo refrán que as sucede.

Nun plano máis puramente retórico, temos de facer referencia ao xogo de opostos *ben / mal* presente na segunda cobra, cuxo propósito é pór de relevo o poder que a dama ten sobre o namorado: *Vós sodes tan poderosa / de mí que meu mal e meu ben / en vós é todo...* (vv. 7-9). Por outra parte, a figura etimolóxica *vivo-vida* a que xa nos referimos, unida á presenza constante do pronome persoal átono *vos* e do tónico *vós*, acaba xerando a aliteración da consoante fricativa, o que sen dúbida contribúe para a consecución dun efecto rítmico e musical no texto.

33. – *En grave dia, senhor, que vos oi* [B 572/V176]

TEXTO CRÍTICO

- En grave dia, senhor, que vos oi
falar e vos viron estes olhos meus! 640
- Dized', amigo, que poss' eu fazer i
en aqeste feito, se vos valha Deus.
- 5 – *Faredes mesura contra mí, senhor?*
 – *Farei, amigo, fazend' eu o melhor.* 645
- U vos en tal ponto eu oi falar,
senhor, *que non* pudi depois ben haver.
- Amigo, quero-vos ora preguntar
que mi digades o que poss' i fazer.
- 10 – *Faredes mesura contra mí, senhor?* 650
 [– *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*].
- Des *que* vos vi e vos oi falar, [non]
vi prazer, senhor, *nen* dormi *nen* folguei.
- 15 – Amigo, dize, se Deus vos perdon,
o *que* eu i faça, ca eu non o sei. 655
 – *Faredes mesura contra mí, [senhor?]*
 – *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*].

COMENTARIO RETÓRICO-LITERARIO

Paráfrase da cantiga: o trovador diríxese á dama e dille que o día en que a escoitou falar e a viron os seus ollos foi desafortunado, ao que ela responde que lle diga que pode facer a ese respecto. El pregúntalle se será mesurada con el, e ela contesta que fará o mellor (I). E o namorado insiste no momento en que a escoitou falar, a partir do cal xa nunca experimentou o ben, mentres que a *senhor* lle pide que lle diga que pode ela facer. E el pregúntalle se será bondadosa ao seu respecto, respondendo ela que fará o mellor (II). E reitera o poeta que desde que a viu e a oíu falar non voltou a experimentar pracer, nin puido durmir nin descansar, e a *senhor* pídelles que lle diga que pode ela facer, porque non o sabe. O namorado pregúntalle se será mesurada con el, e ela responde que fará o mellor (III).

Debemos xustificar, antes de máis, a inclusión desta cantiga no noso *corpus*, composto na súa totalidade por textos pertencentes ao xénero de amor. Así, e aínda

que esta composición está colocada nos cancioneros entre as cantigas de amigo¹⁰⁴, nós consideramos que debe formar parte da tipoloxía de amor pois, segundo os principios establecidos na *Arte de Trovar* do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, nas cantigas dialogadas a clasificación de xénero responde a se é o trobador ou a muller quen fala en primeiro lugar:

E porque algũas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, per én é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabedes que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ãa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro (Tavani 2002: 41).

Con todo, na nosa opinión trátase dun principio un tanto artificial, posto que os fragmentos en que fala a muller comparten necesariamente características coa cantiga de amigo, mentres que as intervencións do home responden aos parámetros do xénero de amor.

En termos formais, e como veremos a seguir con maior pormenor, esta composición responde a uns moldes paralelísticos máis propios do xénero de amigo, de maneira que o texto se desenvolve en base a unha serie de correspondencias conceptuais que veñen coadxuvadas, de por parte, pola súa propia construción dialóxica. Así, e aínda que en ningún caso podemos falar aquí da existencia dun paralelismo literal, as correspondencias de tipo semántico son realmente obvias, producíndose estas entre os versos 1-2, por unha parte, e 3-4 pola outra, de cada estrofa. Os dous primeiros versos coinciden coas palabras que o trobador lle dirixe á *senhor*, onde fai referencia ao primeiro, e desgrazado, contacto que tivo con ela, posto que a partir dese momento comezaron os seus males. Os versos tres e catro, por outra banda, conteñen a resposta da dama, e expresan a súa intención ou vontade de facer o posíbel para solucionar tal situación. A continuación viría o refrán, que prolonga o diálogo, como xa ficou reflectido na paráfrase da cantiga, preguntándolle o namorado á muller se será bondadosa e considerada con el, e respondendo ela de xeito afirmativo: – *Faredes mesura contra mí, senhor?* / – *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*.

A intervención do suxeito lírico que inicia cada unha das tres agrupacións estróficas vén dada en todos os casos por unha fórmula temporal seguida dunha apóstrofe á *senhor*, para despois introducir a *visio* inicial, unida ao motivo dos ollos

¹⁰⁴ E continuou a ser colocada entre as cantigas de amigo por editores como Nunes. Véxase o indicado a este respecto por Jensen (1978: 54) ou Cardoso (1977: 26).

(na primeira cobra), e tamén a referencia ao falar dela¹⁰⁵: – *En grave dia, senhor, que vos oi / falar e vos viron estes olhos meus!* (vv. 1-2). Na segunda estrofa engádesse o motivo da coita de amor, ao sufrimento producido polo coñecemento e contacto coa dama (... *que non pudi despois ben haver*, v. 8), mentres que na cobra final son engadidas algunhas outras consecuencias dos males padecidos polo trovador, como a falta de sono, que noutras cantigas previas aparecía tamén asociada aos ollos do poeta¹⁰⁶: – *Des que vos vi e vos oi falar, [non] / vi prazér, senhor, nen dormi nen folguei* (vv. 13-14). Desta maneira, e dun xeito gradual, as palabras do namorado van engadindo novos elementos ao proceso amoroso, desde o contacto inicial aos efectos que traen consigo o namoramento.

Por súa parte, os versos 3-4 de cada unha das tres estrofas, que conteñen a parte de diálogo correspondente á muller, son moito menos expresivas, e neste caso a variación é practicamente inexistente, pois insiste de modo continuo en lle preguntar ao trovador que pode ela facer para evitar os feitos que el lle expón. Neste sentido, tamén vemos que as respostas da dama distan moito de reflectir a actitude de total desinterese e desmesura propias da *senhor* do xénero amoroso, estando moito máis próximas á conduta expectante e ilusionada da cantiga de amigo, para alén de a muller se dirixir ao namorado empregando precisamente o vocábulo *amigo* (vv. 3-6-9-12-15 e 18).

Desde un punto de vista retórico, temos de indicar que as correspondencias de tipo conceptual sobre as cales se constrúe o texto condicionan e restrinxen non só o corpo léxico da cantiga, como tamén reducen os recursos retóricos, podéndonos falar case unicamente da presenza da anáfora (vv. 9-15: *Amigo*), do polisíndeto (*vi prazér, senhor, nen dormi nen folguei*, v. 14) ou das iteracións flexivas de teor poliptótico que, como acontece en moitas ocasións na nosa lírica trobadoresca, poñen en evidencia algúns vocábulos-chave do texto, neste casos os verbos *veer*, *dizer* e *fazer* (*viron, vi / dized', digades, dizede / fazer, faça, faredes, farei, fazend'*).

Máis unha composición en que o rei e trovador Don Denis tenta introducir o seu gusto pola innovación dentro dos parámetros xenéricos da escola trobadoresca galego-portuguesa, amalgamando ou fusionando de xeito absolutamente

¹⁰⁵ O 'bon falar' da dona como cualidade moral aparece nalgunhas das cantigas xa analizadas, como por exemplo en *Como me Deus aguisou que vivesse* (cantiga 2), *Que soidade de mia senhor hei* (cantiga 14) ou en *Que estranho que mi é, senhor* (cantiga 17), para as cales remitimos.

¹⁰⁶ Véxanse as cantigas 27 e 32.

extraordinario certos elementos propios da cantiga de amor cun tecido textual típico do xénero de amigo, creando este diálogo.

III

APÉNDICES

APÉNDICE I: TRANSCRIPCIÓN PALEOGRÁFICA, ANÁLISE
MÉTRICO-ESTILÍSTICA, APARATO CRÍTICO DE VARIANTES, NOTAS

1. *Quant' eu, fremosa mia senhor* [B 501/V 84]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 501

501 Quanteu fremosa mha senhor
 Deuos receey aueer
 Muyter sey q ño ey poder
 De magura guardar q ño
[111v. b] Veia mays çal conforcey
 Que aquel dia morrerey
 E perderey coytas damor

E como qr q eu mayor
Pesar ño podesse ueer
Do q entõ uerei p^rzer
E y ende seds mi pardon
P^r q p^rmorte pderey
A q^l dia coita q ei
Q^l nũca fez nrõ senhor

E pero ei tã grã pauor
Da q^l dia g^rue ueer
Q^l u9 sol ño posso dizer
Confortey no meu coracõ
P^r q p^r morte sayrey
A quel dia domal q ei
Peyor d9 q ds fez peyor

V 84

Quanteu fremofa mha senh^r
 deuos receey aueer
 muyter sey que non ey poder
 demagura guardar que non
 ueia mays tal confortey
 que aquel dia mouerey
 γ perderey coytas damor

E como qr q eu mayor
 pesar ño podeſse ueer
 de q entõ uerey p^rzer
 ey ende seds mi pdon
 p^r q p^r morte pderey
 aquel dia coita q ei
 q^l nũca fez noſtro senhor

E po ei tã grã pauor

da ql dia g^rue ueer
 ql u9 sol ñ posfo dizer
 cõfortey nomeu corazon
 p^r q p^r morte sayrey
 aql dia domal q ei
 peyor da q ds fez peyor.

TEXTO CRÍTICO

	Quant' eu, fremosa mia senhor, de vós receei a veer, muit' er sei que non hei poder de m' agora guardar que non 5 veja; mais [a]tal confort' hei 5 que aquel dia morrerei e perderei coitas d' amor.
10	E, como <i>quer que</i> eu maior pesar <i>non</i> podesse veer 10 do <i>que</i> enton verei, <i>prazer</i> hei ende, se Deus mi perdon, <i>porque por</i> morte perderei aquel dia coita <i>que</i> hei, <i>qual nunca</i> fez Nostro Senhor.
15	E, pero hei <i>tan gran</i> pavor 15 daquel dia <i>grave</i> veer <i>qual vos</i> sol <i>non</i> posso dizer, confort' hei no meu coraçõ <i>porque por</i> morte sairei
20	aquel dia do mal <i>que</i> hei, 20 peior dos <i>que Deus</i> fez peior.

MANUSCRITOS: B (fol. 111v. a/b); V (fol. 8 r. b).

EDIÇÕES PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 8-9; Braga, *Vaticana* 84; Lang, *Königs Denis V*; Nunes, *Amor XXXII*; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 446; Montero Santalha, *Dom Denis* 5.

REPERTÓRIOS: Tavani 25,90; D'Heur 499.

VARIANTES: 4. magura B; demagura V 5. conforcey B 6. mouerey V 10. de V 11. pardon B 18. coracõ B 21. da V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. minha Moura 2. aveer Moura, Braga, Lang; aueer Paxeco-Machado 4. m agura Paxeco-Machado 5. [vos] veja Lang 6. moirerey

Paxeco-Machado 5-6. veja; mais [entom] morrerei / aquel dia (tal confort' hei)
Montero Santalha 8. comoquer *Montero Santalha* 10. de Moura, Braga, Lang,
Nunes, Montero Santalha 11. pardon *Paxeco-Machado* 12. per Braga; por que
Nunes 18. corazon *Moura, Braga* 19. perque *Moura, Braga* 21. do *Moura,*
Montero Santalha; da Braga.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está constituída por tres estrofas *unissonans* de sete octosílabos agudos, de maneira que a rima de toda a composición é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III) e *capdenals* (II-III, v. 1: *E*; II-III, v. 5: *porque por morte*; II-III, v. 6: *aquel dia*). Casos de *dobre* (II-III, v. 5: *morte*; I-II-III, v. 6: *dia*), coincidentes en boa medida coas *cobras capdenals* como consecuencia do desenvolvemento paralelístico nestes versos. Nótese tamén a presenza da *palavra perduda* (I-II-III, v. 4), da palabra-rima (I-II-III, v. 2: *veer*), así como da palabra rima imperfecta (II-III, v. 6: *hei*), pois o vocábulo en posición de rima só aparece reiterado no verso 6 da segunda e terceira estrofas¹⁰⁷.

Rítmica: agás o acento estrófico na oitava sílaba e unha certa tendencia a marcar a tonicidade na segunda, os versos desta composición caracterízanse pola irregularidade acentual, expresión formal da coita de amor sufrida polo poeta. Con todo, nos versos da segunda e terceira estrofas a estabilidade é un pouco máis marcada, como resultado das correspondencias paralelísticas existentes.

Esquema métrico-rimático:

	3	(8a	8b	8b	8c	8d	8d	8a)
I		or	er		on	ei		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 204:2. Este esquema estrófico non é habitual na lírica profana galego-portuguesa, pois unicamente se rexistra en tres cantigas, nunha de Afonso Fernandez Cebolhilha, formada por decasílabos, e noutros dous textos constituídos por octosílabos agudos, o presente de Don Denis, e un último debido ao trobador Fernan Garcia Esgaravunha.

NOTAS

V. 3 Aquí a partícula intensificadora *er* ocupa a súa posición habitual, atópase anteposta ao verbo, e o seu significado, unida ao adverbio *muíto*, equivale a ‘con certeza, sen dúbida’.

¹⁰⁷ A este respecto cómpre reparar en que José-Martinho Montero Santalha opta por unha disposición diversa da ofrecida polos apógrafos italianos para os versos 5-6, en función da palabra-rima *hei*: *veja; mais [entom] morrerei / aquel dia (tal confort'hei)*. Desta maneira, o artificio da palabra-rima desenvolveríase segundo os preceptos habituais da nosa lírica medieval, mais, na nosa opinión, esta orde resulta artificial ou forzada, para alén de obviar as leccións dos manuscritos.

V. 5 Verso hipómetro corrixido por Nunes co acrescentamento dun *a* protético no pronome indefinido, [*a*]tal, opción que nós seguimos. *Atal* é unha forma medieval que, como variante de *tal*, posúe funcionalidade métrica na nosa lírica trobadoresca, tal e como fica demostrado neste caso (Ferreiro 1999: 207-208). Lang, pola súa parte, integra o pronome *vos* no inicio do verso (*vos veja*), elección que, na nosa opinión, rompe en boa medida o sentido do texto, posto que o obxecto directo da forma verbal *veja* é o sintagma iniciado polo relativo *quanto* (*Quant' eu [...] / de vós receei a veer*), aquilo que o trobador viu da *senhor*, non a muller no seu conxunto.

Pola súa parte, e como xa foi comentado (véxase nota 107), Montero Santalha ofrece para os versos 5 e 6 unha lectura diversa, en función da palabra rima *hei*: *mais [entom] morrerei / aquel dia (tal confort' hei)*. Deste modo, a palabra rima aparece nas tres estrofas que conforman a cantiga, á vez que é acadado o isosilabismo no verso 5 coa introdución do adverbio *entom*. Con todo, nós non concordamos con esta edición por considerarmos que contravén o transmitido polos apógrafos italianos.

V. 10 Baseándose na lección de V, Moura, Braga, Lang, Nunes e Montero Santalha principian o verso coa preposición *de*. Nós grafamos *do*, por formar parte da estrutura comparativa de superioridade (*maior... do que*, vv. 8-10), e seguindo así o transmitido por B.

V. 19 Para manter o isosilabismo é preciso facer unha diérese na forma verbal *sairei*.

V. 21 Nunes (1972: 69) indica a propósito deste verso: “Creio deber atribuír-se a exigencia da rima o singular *peior*, que o *dos* exigiria estivesse no plural”. Nós coincidimos con isto, mais cremos que o plural sería sobre todo requirido pola propia estrutura (‘peior dos peiores’) que, segundo algúns especialistas, provén do antigo superlativo hebreo.

2. *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 503

503 C omome de9 aguyfou q uiueffe
Gram coyta senhor desqu9 ui
Ca logomel guisõ queu9 oy
Falar desy quisque et conhoceffe
o uosso ben a que el nõ fez par
E todaquesfo mel foy aguysar
E ntal q eu nũca perdesse

E tod effel qⁱ q eu padecesse
P^r muyto mal q melheu m^rey
E de tal guysa se uingou de mĩ
E cõ todesfo nõ quis q morresfe
Preq era meu bẽ de non durar
E n tã grã coyta nẽ entã grã pesar
Mays qⁱs q çodeffe mal eu soffresse

A ssy nõ er qⁱs q meu percebesse
de tã grã meu mal neno entẽdi
Ante qⁱs el q p^ruiuer assy
E q grã coita nõ mi fale cesse
Queu9 uisseu humel fez defeiar
De sentõ morte q mi nõ qr dar

[112r. b] Mays q uiuẽ do peyor atendesse

V 86

Como me de9 aguysou q uiuefse
en gram coyta senhor desque u9 ui
ca logo mel guisou q u9 oy
falar desy quis que er conhocefse
ouofso bẽ aque el non fez par
ecodaque stomel foy aguifar
ental que eu nunca coyta perdeffe

[8v. b] E todefstel qⁱs q eu padecefse
p^r muyto mal q me lheu me^rti
e de tal guisa se uingou demĩ
e cõ todefsto nõ qⁱs q morrefse
p^r q era meu bẽ denõ durar
en tã g^rm coita nẽ entã g^rm pefar
mays qⁱs q todefste mal eu sofrefse

Assy nõ er qⁱs q meu pcebefse
de tan g^rm meu mal neno entendi
ante qⁱs el q p^r uiuer afsy
e q grã coyta nõ mi fale cefse
q u9 uifseu humel fez deseiar
de sentõ morte qmi nõ qr dar
mays q uiuêdo peyor attendesfe

TEXTO CRÍTICO

- Como me *Deus* aguisou *que* vivesse
en gran coita, senhor, des que *vos* vi!
Ca logo m' El guisou que *vos* oi
falar; des i, quis que er conhocesse 25
5 o vosso ben, a que El non fez par,
e tod' aqesto m' El foi aguisar
en tal que eu nunca coita perdesse.
- E tod' est' El quis *que* eu padecesse
por muito mal *que* me lh' eu mereci, 30
10 e de tal guisa se vingou de *min*,
e con tod' esto non quis *que* morresse
porque era meu *ben* de non durar
en tan gran coita nen tan gran pesar,
mais quis *que* tod' este mal eu sofresse. 35
- 15 Assi non er quis *que* m' eu percebesse
de tan gran meu mal, nen o entendi,
ante quis El *que*, *por* viver assi
e *que* gran coita non mi falecesse,
que *vos* viss' eu, u m' El fez desejar 40
20 des enton morte, *que* mi non *quer* dar,
mais *que*, *vivend'*, o peor atendesse.

MANUSCRITOS: B 503 (fol. 112r. a/b); V 86 (fol. 8v. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 11-12; Braga, *Vaticana* 86; Lang, *Königs Denis VII*; Nunes, *Amor XXXIV*; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 448; Montero Santalha, *Dom Denis* 7.

REPERTORIOS: Tavani 25,23; D'Heur 501.

VARIANTES: 2. Gram coyta B 4. et B 6. ecodaque stomel V 7. nũca perdesse B 9. m^rçy B; me^rti V 12. Preq B 13. nẽ entã grã pesar B; nẽ entã g^rm pefar V 14. soffresse B.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. Gram coyta *Paxeco-Machado* 5. quẽ Moura 7. qu'eu Moura; En tal [coita] que eu nunca perdesse *Paxeco-Machado* 9. menti Moura; mereçi Nunes; mereçy *Paxeco-Machado* 10. mi Moura, Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha 11. moiresse *Paxeco-Machado* 13. nẽ en ta gram pesar Moura, Braga; nen en tan gram pesar Nunes, *Paxeco-Machado* 20. me Moura 21. vivendo Moura, Braga, Lang, Nunes; uiuendo *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está constituída por tres estrofas *unissonans* de sete decasílabos, sendo o primeiro, o cuarto e o sétimo graves, e os catro restantes agudos. Esta alternancia lévanos a falar dunha presenza de rimas mesturadas, femininas ou breves (vv. 1, 4 e 7) e masculinas ou longas (vv. 2, 3, 5 e 6).

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III), cobras *capfinidas* (I, v. 7 e II, v. 1: *que eu*; II, v. 7 e III, v. 1: *quis que e eu*) e *capdenals* (II-III, v. 4: *e*; II-III, v. 7: *mais*). Casos de *dobre* (II-III, v. 1: *quis*; I-III, v. 5: *fez*), tamén distribuídos de maneira irregular (II-III, v. 2: *mal*; I-II, v. 4: *quis*; I-II, v. 5: *ben*), e *mordobre* (I-II, v. 3: *guisou/guisa*).

Rítmica: para alén do acento estrófico, obsérvase unha clara tendencia á regularidade acentual na cuarta sílaba de cada verso, co cal podemos dicir que nesta composición estamos perante o coñecido como decasílabo común ou *a minore*.

Esquema métrico:

	3	(10'a	10b	10b	10'a	10c	10c	10'a)
I		esse	i			ar		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:130. Este é un dos esquemas estróficos máis recorrentes dentro do *corpus* da lírica trobadoresca galego-portuguesa, xa que é empregado nun total de 297 cantigas. De todos os modos, e de termos en conta a alternancia entre versos agudos e graves que vimos de comentar, e que reflicte o esquema métrico anterior, o número de composicións que presentan idéntica distribución fica reducido a algo menos do medio centenar, entre as que se rexistran outras tres cantigas do trobador rexio Don Denis.

NOTAS

- V. 2 Seguimos a lección de V 86 incluíndo a preposición *en* no comezo do verso, necesaria por outra parte para acadar a uniformidade métrica.
- V. 4 Como xa foi indicado na cantiga I, a partícula *er* –que voltará a aparecer no verso 15– tende a ir asociada e anteposta ás formas verbais. Segundo indica Mercedes Brea (1988: 46-48), é moi difícil determinar o seu valor ou significado, mais neste caso podemos interpretalo como ‘tamén, ademais’.
- V. 7 Seguimos novamente a lección de V incluíndo o vocábulo *coita* tal e como aparece neste manuscrito. Na edición de Paxeco-Machado o substantivo

aparece restituído mais dislocado cara ao comezo do verso: *en tal [coita] que eu nunca perdesse*.

- V. 10 “Convencidos de que, na poesía trovadoresca, as finais rimantes observaram o principio da perfecta homofonia vocálica, os editôres da lírica portuguesa antiga corrigen de regra os códices quando nêles encontram vogal nasal rimando con vogal oral”. Con estas palabras comeza Celso Cunha o capítulo “Rima de vogal oral com vogal nasal” (1961: 175), palabras que explican que unicamente os editores de B, os Paxeco-Machado, grafen *min* no final deste verso, fronte á maioritaria *mi* (tal e como fica reflectido nas variantes editoriais).

Nós editamos *min*, conservando a lección que transmiten ambos manuscritos, coincidencia que podería erixirse como proba de que a lección orixinaria era a nasalizada *min*, e que a rima de vogal oral con vogal nasal non só era posíbel, senón que tamén moi probabelmente nesta altura da escola trovadoresca non sería minimizada como unha ‘rima imperfecta’, consideración que si tivo por parte dos primeiros editores da nosa lírica medieval.

A respecto desta cuestión remitimos para o citado traballo de Cunha (1961: 173-200), así como para as completas e acertadas consideracións realizadas por Valeria Bertolucci (1992: 37-38) e Mariña Arbor (2001: 148) a propósito das edicións dos trovadores Martin Soares e Afonso Sanchez respectivamente.

- V. 11 O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* transmite a forma *moiresse* (en lugar de *morrese*), alteración gráfica propia de B e “risultato di errori di lettura” (Tavani 1962: 216), que, en consecuencia, deben ser corrixidos. O filólogo romano realiza no citado estudo unha completa análise da alternancia *moirer-morrer* en B, así como doutros casos análogos, demostrando, ademais, que *moirer* non posúe base etimolóxica, tratándose, case con total certeza, dunha atracción analóxica das formas do presente de indicativo (*moiro*) e subxuntivo (*moira*) (1962: 215).

- V. 13 Nesta ocasión decidimos facer unha intervención no texto e, con Lang e Montero Santalha, eliminamos a preposición *en* (*nen en tan gran pesar* por *nem tan gran pesar*), a pesar do esperábel paralelismo –que probabelmente explica a presenza nos manuscritos do segundo *en*–, dado que o mantemento da citada preposición rompería o isosilabismo.

- V. 15 Aquí a partícula *er* posúe un valor semellante ao que presenta no verso 4, mais ao ir precedida da negación *non*, equivale a ‘tampouco’.

- V. 21 Con Montero Santalha, optamos pola segmentación *vivend’*, *o*, fronte á edición tradicional *vivendo*, por considerarmos que por medio da deglutinación do pronome persoal o verso adquire un sentido máis claro, ao se introducir o obxecto directo da forma verbal *atendesse*.

3. *Nunca Deus fez tal coita qual eu hei* [B 504/V 87]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 504

504 Nũca de9 fez tal coyta qual eu ey
Cõ a rem do mondo q mays amey
E deſ q a ui e ame amarey
Noutro dia quandoa fui veer
O demoleua rem quelheu faley
De quanto lhance cuydara dizer

Mays tanto q me dantela qⁱrey
Do q ante cuydaua me nēbrey
Que nulha cousa ende ñõ mĩguey
Mays quander qⁱs tornar pola ueer
Alho dizer e me bē eſforcer
Delho contar sol non ouui poder

V 87

Nunca de9 fez tal coyta qual eu ey
con a rem do mundo que mays amey
edesquea ui e a me amarey
noutro dia quandoa fui ueer
odemo leua rem quelheu faley
de quanto lhante cuydara dizer.

Mays tanto q me dantela qⁱtey
do q ante cuydaua me nēbrey
q nulha cousa ende ñõ minguey
mays qn der qⁱx tornar pola ueer
alho dizer eme bē eſforcei
delho contar fol ñõ ouuy poder.

TEXTO CRÍTICO

Nunca *Deus* fez tal coita qual eu hei
con a ren do mundo que máis amei,
des que a vi, e am'e amarei. 45
Noutro dia, quando a fui veer,
5 o demo lev' a ren que lh' eu falei
de quanto lh' ante cuidara dizer.

Mais, tanto *que* me d' ant' ela quitei,
do *que* ante cuidava me nembrei, 50

- que nulha cousa ende *non* minguei.
 10 Mais quand' er quis tornar po-la veer
 a lho dizer, e me *ben* esforcei,
 de lho contar sol non houvi poder.

MANUSCRITOS: B 504 (fol. 112r. b); V 87 (fol. 8v. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 12-13; Braga, *Vaticana* 87; Lang, *Königs Denis VIII*; Nunes, *Amor XXXV*; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 449; Montero Santalha, *Dom Denis* 8.

REPERTORIOS: Tavani 25,57; D'Heur 502.

VARIANTES: 2. mondo B 3. E def q a B; edesquea V 6. lhance B 7. q'rey B 10. q'x V 11. effercer B.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. mundo *Paxeco-Machado*; co-na *Montero Santalha* 3. E desque *Moura, Braga, Paxeco-Machado*; e, des que a vi, am' e amarey *Nunes* 7. dant' ela *Montero Santalha* 8. cuidára *Lang*; cuidara *Montero Santalha* 10. quix *Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha* 11. esforcei *Lang, Nunes* 12. ousy *Moura*; ouv'y *Braga*; houv' i *Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de maestría. Consta de dúas estrofas *unissonans* de seis decasílabos agudos, polo que toda a composición presenta unha rima longa ou masculina.

Artificios: cobras *capfinidas* (I, v. 6 e II, v. 1: *ante*) e *capdenals* (I-II, v. 6: *de*). Casos de *dobre* (I-II, v. 4: *quando*), palabra-rima (I-II, v. 4: *veer*) e rimas derivadas (I, v. 2: *amei*, e v. 3: *amarei*).

Rítmica: trátase dunha composición bastante irregular do punto de vista rítmico, probabelmente debido á coita sufrida polo suxeito poético e ao desconcerto que lle produce a imposibilidade de falar perante a súa dama.

Esquema métrico:

	2	(10a	10a	10a	10b	10a	10b)
I		ei			er		
II							

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 13:12. Este esquema estrófico tamén é habitual na nosa lírica profana medieval, xa que son setenta e cinco as cantigas que o utilizan na totalidade do corpus, mais só sete delas son composicións de maestría construídas en base a estrofas de seis decasílabos agudos. No cancionero de Don Denis danse outros dous casos que forman parte deste mesmo grupo.

NOTAS

V. 3 Con Lang e Montero Santalha, suprimimos o *e* copulativo inicial debido a necesidades métricas. Nunes consérvao mais elimina a segunda conxunción copulativa do verso, elección con que discordamos por considerarmos que rompe a gradación ascendente. Braga e Paxeco-Machado manteñen a lección dos manuscritos, o que obrigaría á realización dunha forzada e inusual sinalefa entre *que* e *a*.

Tanto neste caso como no verso 9, incluímos un punto no final do verso, delimitando así os diferentes momentos de achegamento ou separación do poeta a respecto da dama, tal e como indicamos ao fío da estrutura da cantiga (véxase comentario retórico-literario).

V. 6 Neste verso existiría a posibilidade de ler *cuidar' a* en lugar de *cuidara*, mais optamos por esta segunda opción por considerarmos que a segmentación da preposición *a* non introducirí ningunha mudanza significativa neste contexto.

V. 8 Lang e Montero Santalha editan *cuidara* en lugar de *cuidava*, establecendo un paralelismo entre a forma verbal *cuidara* do verso 6 e estoutra forma do verso 8. Nós, pola contra, seguimos a lección transmitida tanto por B 504 como por V 87, pois a forma en copretérito transmite igualmente a idea de anterioridade, coadxuvada, de por parte, polo adverbio de tempo *ante* que a precede.

V. 10 Neste caso a partícula *er* incide na idea de reiteración que xa transmite o verbo *tornar*.

V. 12 Braga e Montero Santalha editan *houv' i*, mais nós consideramos que a segmentación do adverbio *i* non introduce neste caso ningunha mudanza significativa no contexto do verso ou da composición.

4. *En gran coita, senhor* [B 506/V 89]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 506

506 En grã coyta senhor
Que peior q morte
Viuo per boa fe
E polo vossamor
Efta coyta sofreu
Por uos senhor q eu

Vi Polo meu grã mal
E melhormi sera
De moirer p^r vos ia
E poysme de9 nõ ual
| Efta

Polo meu grã mal ui
E mays mi ual moirer
Ca tal coyta sofrer
Poys p^r meu mal assy
| Efta

Vi p^r ~~mal~~ grã mal de mĩ
Poys tã coyta dandeu

V 89

En gran coyta senhor
que peyor que morte
uiuo p bõa fe epolo uojsamor
efta coyta fofren
por uos senhor que eu

Vy polo meu g^rm mal
emelhormi sera
de moirer p^r uos ia
eporfme ds nõ ual Esta

[9r. b] Polo meu g^rm mal ui
emajs mi ual morrer
catal coyta sofrer
poys p^r meu mal afsy. Efta

Vy p^r g^rm mal demĩ
poys tam coyta dandeu

TEXTO CRÍTICO

	En gran coita, senhor,	55
	que peor que mort' é,	
	vivo, per bõa fe,	
	e polo voss' amor	
5	<i>esta coita sofr' eu</i>	
	<i>por vós, senhor, que eu</i>	60
	vi polo meu gran mal;	
	e melhor mi será	
	de morrer <i>por vós</i> ja,	
10	e, pois me Deus non val,	
	<i>esta [coita sofr' eu</i>	65
	<i>por vós, senhor, que eu]</i>	
	polo meu gran mal vi;	
	e máis mi val morrer	
15	ca tal coita sofrer,	
	pois <i>por</i> meu mal assi	70
	<i>esta [coita sofr' eu</i>	
	<i>por vós, senhor, que eu]</i>	
	vi <i>por</i> gran mal de min,	
20	pois tan coitad 'and' eu.	

MANUSCRITOS: B 506 (fol. 112v. a); V 89 (fol. 9r. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 15-16; Braga, *Vaticana* 89; Lang, *Königs Denis X*; Nunes, *Amor XXXVII*; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 451; Montero Santalha, *Dom Denis* 10.

REPERTORIOS: Tavani 25,36; D'Heur 504.

VARIANTES: 4. *fofren* V 9. *moirer* B, V 10. *eporfme* V 14. *moirer* B.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. Qu' é peyor que morte Moura; mort [h]e Paxeco-Machado 3-4. Vivo per boa fé e polo voss' amor Moura¹⁰⁸ 3. boa Braga, Paxeco-Machado 9. *moirer* Moura, Braga, Lang, Paxeco-Machado 10. E pero se me deus non val Moura; pero se me deus non val Braga 13-14. Vi polo meu gram mal / Polo meu

¹⁰⁸ Lopes de Moura que, como sabemos, segue para a súa edición o manuscrito da Vaticana, inclúe nun único verso (v. 3) o que se corresponde cos versos 3 e 4 no Colocci-Brancuti. É moi probábel que esta circunstancia en V se deba a unha simple equivocación do copista.

gram mal vi Moura¹⁰⁹ 14. moirer Paxeco-Machado 18. Por vos senhor, que eu vi Moura 19. Por gram mal de mi Moura; mi Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de catro hexasílabos agudos –metro realmente atípico no xénero de amor– e refrán de dous versos monorrimos da mesma medida e carácter. A composición presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos hexasilábicos agudos, en que o primeiro rima co último do corpo da estrofa, e o segundo co refrán.

Artificios: cobras *capfinidas* (III, v. 4 e IV, v. 1: *por e mal*) e cobras *capdenals* (II-IV, v. 1: *vi*; II-III, v. 2: *e*; I-II, v. 4: *e*). Casos de *dobre* con distribución máis ou menos regular, que no primeiro verso das estrofas II, III e IV son consecuencia do desenvolvemento paralelístico (II-III-IV, v. 1: *gran mal*; II-III, v. 2: *mi*; II-III, v. 4: *pois*). Nótese a presenza de rimas derivadas (I, v. 2: *é*, e II, v. 2: *será*), así como a repetición da palabra rimante nos dous versos do refrán e no segundo verso da *fiinda* (*eu*).

Rítmica: trátase dunha cantiga bastante irregular do punto de vista rítmico, aínda que na primeira parte pode observarse unha certa tendencia a marcar a tonicidade na terceira sílaba. En canto ao refrán, o primeiro verso presenta igualmente tonicidade na terceira sílaba e o último nas sílabas segunda e cuarta.

Esquema métrico:

	3	(6a	6b	6b	6a	6C	6C) +	6a	6c
I		or		ε		εu			
II		al		a					
III		i		er					
IV								i	εu

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:465. Este esquema estrófico é o máis utilizado na nosa lírica, xa que se rexistra nun total de 466 casos, mais unicamente dúas composicións, incluída esta, empregan o hexasílabo agudo.

NOTAS

VV. 7-13-19 Grafamos en minúscula o primeiro vocábulo do verso inicial de estrofa, pois consideramos que desta maneira fica máis claramente representada a continuidade sintáctica e semántica que leva consigo o procedemento da *ateúda ata a fiinda*.

VV. 9-14 A respecto da alternancia *moirer-morrer*, véxase o indicado nas “notas” da cantiga 2 (v. 11).

¹⁰⁹ Xorde aquí novamente un problema coa edición de Lopes de Moura, pois grafa o verso 13 *Vi polo meu gram mal*, con transposición da forma verbal *vi* cara ao comezo do período, aínda que a seguir reitera o enunciado, e nesta ocasión na orde correcta (*Polo meu gram mal vi*). Esta confusión pode deberse a un erro de imprenta, posto que o primeiro dos versos aparece no final da páxina 15 e o segundo principia a 16 (Moura 2009: 15-16).

- V. 10 Braga: *pero se me deus non val*. Neste caso o editor, probabelmente condicionado pola lección obtida do manuscrito da Biblioteca Vaticana (eporfme), omite a conxunción copulativa inicial e le *pero* en lugar de *pois*, adoptando así unha solución que rompe a estrutura rítmica e sintáctica da composición. Algo semellante acontece en Lopes de Moura, que tamén le *pero*, aínda que el si inclúe a conxunción *e* inicial.
- VV. 18-19 Lopes de Moura traslada *vi*, que en ambos os manuscritos inicia a *fiinda*, para o final do verso anterior, procurando posibelmente con esta mudanza que o último verso da terceira agrupación estrófica rime co primeiro da *fiinda*.
- V. 19 Para o caso do pronome persoal *min* en posición de rima remitimos de novo ás “notas” da cantiga 2 (v.10).

5. *Senhor, pois que m'agora Deus guisou* [B 507/V 90]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 507

507 Senhor poys q magora de9 guysou
 Que u9 ueio & uos posso falar
[112 v. b] Querouola ma fazēda moſſrar
 Que veiades como de uos eſſou
 | Venmi grã mal deuos ay mha ſenhor
 En q nũca pos mal nostro senhor

Essenhor gradescads eſfebẽ
 Que mi fezẽ mi u9 fazer ueer
 E mha fazēda u9 quero dizer
 Que veiades q mi deuos auen
 Vẽmi

E nõ sey quando u9 ar ueerey
 E p^ren u9 quero dizer aqui
 Mha fazēda q u9 sēp^rn cobri
 Que ueiades o q eu deuos ey
 Vẽmi grã mal -

Ca nõ pos ẽ uos mal nro senhor
 Senõ qta mĩ fazedes senhor

V 90

Senhor poys que magora deus guisou
 que u9 ueio e uos poſſo falar
 querouola mha fazenda mostrar
 que ueiades como deuos eſtou
 Vhenmi gram mal deuos ay mha senhor
 en que nunca pos mal noſtro senhor

Eſſenhor gradescads eſte bẽ
 q mi fez en mi u9 fazer ueer
 emha fazenda u9 qro dizer
 q ueidades qmj deuos auen vẽmj

E non sey qndou9 ar ueerey
 ep^ren u9 qro dizer aqui
 mha fazenda qu9 senp^rncobri
 q ueiades oq eu deuos ey
 Vẽmi gran mal

Ca nõ pos enuos mal nro senh^r
senõ qta mj fazedes senhor

TEXTO CRÍTICO

- Senhor, pois que m' agora Deus guisou 75
que vos vejo e vos posso falar,
quero-vo-la mia fazenda mostrar,
que vejades como de vós estou:
5 *ven-mi gran mal de vós, ai mia senhor,*
en que nunca pôs mal Nostro Senhor. 80
- E, senhor, gradesc' a Deus este ben
que mi fez en mi vos fazer veer,
e mia fazenda vos quero dizer,
10 que vejades *que* mi de vós aven:
ven-mi [gran mal de vós, ai mia senhor,
en que nunca pôs mal Nostro Senhor.] 85
- E non sei quando vos ar veerei
e *por* én vos quero dizer aqui
15 mia fazenda, *que* vos semp^r' encobri,
que vejades o *que* eu de vós hei: 90
ven-mi gran mal [de vós, ai mia senhor,
en que nunca pôs mal Nostro Senhor.]
- 20 Ca non pôs en vós mal Nostro Senhor
senon *quant*' a min fazedes, senhor.

MANUSCRITOS: B 507 (fol. 112v. a/b); V 90 (fol. 9r. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 16-17; Braga, *Vaticana* 90; Lang, *Königs Denis* XI; Nunes, *Amor XXXVIII*; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 452; Montero Santalha, *Dom Denis* 11.

REPERTORIOS: Tavani 25,121; D'Heur 505.

VARIANTES: 3. ma B.

VARIANTES EDITORIAIS: 3. minha Moura; ma Paxeco-Machado¹¹⁰ 6-12-18. en quen nunca Braga 8. no fazer veer Moura; em mi vós fazer veer Lang 9. minha Moura

¹¹⁰ Montero Santalha emprega de xeito sistemático na súa edición a forma *mià* do posesivo, indicando dalgún xeito a súa lectura monosilábica na nosa poesía trobadoresca. Non incluímos aquí esta forma coa finalidade de non estender en exceso o aparato de variantes editoriais, mais desexamos igualmente informar e deixar constancia desta cuestión para este texto e os sucesivos en que se presente o citado vocábulo.

10. Que vejades o que mi de vós aven *Moura* 15. *minha Moura*; sempre encobri *Braga* 16. Que vejades o qu' eu de vós ey *Moura, Braga* 20. *mi Moura, Braga, Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Está constituída por tres estrofas *singulares* de catro decasílabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de xeito que a rima é longa ou masculina. O texto presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos decasílabos agudos que riman co refrán.

Artificios: cobras *capfinidas* (III, v. 6 e IV, v. 1: *pos, mal* e *Nostro Senhor*) e cobras *capdenals* (II-III, v. 1: *e*; I-II, v. 2: *que*), que no cuarto verso de cada unha das estrofas son consecuencia do seu paralelismo case literal (I-II-III, v. 4: *que vejades*). Casos de *dobre* (I-II, v.1: *senhor* e *Deus*), tamén debido ao desenvolvemento paralelístico nos versos 3 e 4 (I-II-III, v. 3: *fazenda*; I-II-III, v. 4: *vejades* e *vós*), e *mordobre* irregular (I-II, v. 2: *vejo / veer*). Véxase a presenza de rimas derivadas (II, v. 2: *veer*, e III, v. 1: *veerei*), así como da palabra volta e da palabra equívoca (I-II-III, v. 5 e IV, v. 2: *senhor*; I-II-III, v. 6 e IV, v. 1: *Senhor*).

Rítmica: esta cantiga non amosa unha regularidade clara do punto de vista rítmico, aínda que no refrán si se observa unha tendencia para a carga acentual recaer na quinta sílaba.

Esquema métrico:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C	10C) +	10c	10c
I		ou	ar			or			
II		en	er						
III		ei	i						
IV								or	

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:33. Como xa foi indicado a respecto do texto anterior, este é o esquema estrófico máis empregado na nosa lírica, cun total de 466 ocorrencias. Porén, unicamente 35 destas composicións presentan un refrán composto por dous versos, de entre as cales 21 pertencen ao trobador Don Denis, o que dá unha idea da rendibilidade deste esquema no cancionero do noso autor.

NOTAS

V. 3 Paxeco-Machado: *ma*. Aínda que B 507 transmite esta lección no terceiro verso, nós seguimos a de V 90 e os usos maioritarios de ambos os manuscritos para os outros casos en que tamén aparece esta forma posesiva (vv. 9 e 15).

V. 6 Fronte á lección que transmiten tanto B como V, Moura e Braga optan polo relativo *quen* en lugar de *que*.

V. 6-12-18-19 Decidimos grafar con maiúscula *Nostro Senhor*, pois contribúe a diferenciar e despexar a ambigüidade xerada pola repetición en posición de rima do mesmo vocábulo con referentes diversos.

V. 13 Neste caso a partícula *ar* posúe un dos seus valores máis habituais: ‘novamente, outra vez’.

6. *Grave vos é de que vos hei amor* [B 511/V94]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 511

5ii Graue u9 e dequ9 ey amor
E par deus aqueslo ueieu muy bẽ
Mays enpero direyu9 hũa re
Per boa fe fremosa mha senhor
Se uos graue de u9 eu bẽ querer
Graueff ami mays n possal fazer

Graue u9 e bẽ ueieu q e assy
Deq u9 amo mays camĩ nẽ al
E quesfe grm mha morte meu mal
Mays par deus senhor q p^rmeu mal ui
Seu9 graue deu9 eu bẽ querer

[113v. a] Graue u9 esfassy ds mi pardõ
Que nõ podia mays per boa fe
De q u9 ame sey q asfy e
Mays par ds coita do meu corazõ
Seu9 graue de -

Pero mays g^rue demamĩ deseer
Qte morte mays graue ca uiuer

V 94

[10r. a] Graue u9 e dequeu9 ey amor
e par de9 aqesto ueieu muj bẽ
mays enpero direyu9 hũa ren
per boa fe fremosa mha senhor
se uos graue deu9 eu bẽ querer
graueft amĩ mays n posfal fazer

Graue u9 e bẽ ueieu q e asfy
de q u9 amo mays camj nẽ al
eqste grm mha morte meu mal
mays par ds senhor q p^rmeu mal uj
seu9 g^rue de u9 eu ben qrer

Graue u9 estafsy ds mi pdon
q nõ podia mays p bõa fe
de qu9 ame sei q asfy e
mays par ds coita do meu coraçõ
seu9 graue deu9 eu ben qrer

Pero mays g^rue deuiamj de feer
q te morte mays g^rue ca uiuer

TEXTO CRÍTICO

- Grave vos é de que vos hei amor 95
e, par Deus, aqesto vej' eu mui ben;
mais empero direi-vos ùa ren,
per boa fe, fremosa mia senhor:
5 *se vos grav' é de vos eu ben querer,*
grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer. 100
- Grave vos é, ben vej' eu qu' é assi,
de que vos amo máis ca min nen al
e que [e]st' é mia mort' e meu gran mal;
10 mais, par Deus, senhor, que por meu mal vi,
se vos grav' é de vos eu ben querer, 105
[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].
- Grave vos ést', assi Deus mi perdon,
que non podia máis, per bõa fe,
15 de que vos am', e sei que assi é;
mais, par Deus, coita do meu coração, 110
se vos grav' é de vos eu ben querer,
[grav' ést' a mí, mais non poss' al fazer].
- 20 Pero máis grave dev' a min seer
quant' é morte máis grave ca viver.

MANUSCRITOS: B 511 (fol. 113r. b/113v. a); V 94 (fol. 9v. b/10r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 22-24; Braga, *Vaticana* 94; Lang, *Königs Denis* XV; Nunes, *Amor* XLII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 456; Montero Santalha, *Dom Denis* 15.

REPERTORIOS: Tavani 25,40; D'Heur 509.

VARIANTES: 3. re V 9. E quesfe grm mha morte meu mal B; eqste grm mha morte meu mal V 13. pardõ B 16. corazõ V 19. demamĩ deseer B; deuiamj de feer V.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. deos Moura, Braga 4. minha Moura 6. Grave est a mĩ Moura, Braga 7. -bem vej' eu que [é] 'si- Montero Santalha 8. c' a mĩ Moura, Braga 9. E quest' é minha morte é meu mal Moura; e qu'est' é mha morte e meu mal Braga; e qu' este grav' é mha mort' e meu mal Nunes; E qu est [h]e mha morte e meu mal Paxeco-Machado; [a]queste «grav'» é miã mort' e meu mal Montero Santalha 10. por deus Moura, Braga 12-18. Grave est a mi Moura, Braga 13.

Grave vos est *Moura, Braga*; pardon *Paxeco-Machado* 14. poderia *Braga, Lang* 15. qu' assy *Moura, Braga* 16. por deus *Moura, Braga* 19. devia a mi de seer *Moura*; dev'i a mi de seer *Braga*; de seer *Nunes*; deu i a min de seer *Paxeco-Machado*; dêvi'_a mim seer *Montero Santalha* 20. c'a *Braga*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de catro decasílabos agudos e refrán de dous versos tamén decasílabos e co mesmo carácter, de maneira que a rima da composición é longa ou masculina. O texto presenta unha *fiinda* formada igualmente por dous versos de dez sílabas en rima co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV), *capfinidas* (I, v. 6 e II, v. 1: *grave*; II, v. 6 e III, v. 1: *grave* e *ést'*; III, v. 6 e IV, v. 1: *grave*) e cobras *capdenals* (I-II-III, v. 1: *Grave vos*; II-III, v. 4: *mais, par Deus*). Nótese a presenza de rimas derivadas (III, v. 3: *é* e IV, v. 1: *seer*).

Rítmica: aínda que non de xeito regular, detéctase unha certa tendencia a marcar a tonicidade nas sílabas cuarta e oitava, nomeadamente nos dous versos que conforman o refrán. Como xa foi indicado a respecto doutras cantigas anteriores, é probábel que esta inestabilidade acentual se deba á expresión dos grandes males de amor sufridos polo poeta debido ao rexeitamento da súa *senhor*.

Esquema métrico:

	3 (10a	10b	10b	10a	10C	10C) +	10c	10c
I	or	en			er			
II	i	al						
III	on	ε						
IV							er	

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:20. Véxase o indicado para as cantigas 4 e 5.

NOTAS

V. 7 Téndonos presente que no “encontro de **que, conxunción ou pronome**, con vogal tónica ou átona, [...] o resultado único para este encontro é a dialefa, resultado que confirma a análise de Ferreira da Cunha e o carácter tónico deste elemento” (Arbor Aldea 2008: 22), editamos *qu' é* en lugar de *que é*, coa finalidade de manter o isosilabismo.

V. 9 Con Lang, e coa finalidade de manter a coherencia gramatical e sintáctica, decidimos realizar unha intervención no texto e mudar o adverbio *gran* cara ao final do verso, como modificador do adverbio *mal*. Por outra parte, a medida do verso fai necesaria un acrecentamento en *[e]st'*, ausente en ambos manuscritos.

V. 19 O *Cancioneiro da Vaticana* transmítenos a forma verbal *deuiamj*, probabelmente por influencia da escrita latina, dado que o iode da P1 desapareceu en galego-portugués por analoxía (DEBEO>*DEBO)¹¹¹. Por outra

¹¹¹ Véxase o indicado por Ferreira (1999: 286).

parte, intervimos no texto eliminando a preposición *de* transmitida por ambos apógrafos formando parte da perífrase ‘deber de seer’ (demamñ deseer B; deuiamj de feer V), medida necesaria para obter a igualdade métrica a respecto dos outros versos da composición.

7. *Senhor, des quando vos vi* [B 513/V 96]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 513

513 Senhor desquãdou9 ui
E q føy fuy uosto falar
[113v. b] Sabedogora per mi
Que tanto fui de feiar
Vosso ben e poys e sfi
Que pouco posfo durar
E moy romaffy de chao
Por q mi fazedes mal
E deuos non ar ey al
Mha morte tenho na mano

Ca tã muyto deseiey
Aver bẽ de uos senhor
Que verdade u9 direi
Se ds mi de uossamor
P^r quantoieu creer sey
Non tuydade cõ pauor
Meu corazõ nõ e são
Por q mi fazedes mal

E uenouolo dizer
Senhor do meu coraçõ
Que possfades entender
Como p^rndi o caion
Quando u9 fui veer
E t por aquesfã razõ
Moyrassy f uĩdẽuano
Porq a mĩ fazedes mal
E de

V 96

Senhor desquandou9 ui
eque fui uofco falar
sabadagora per mi
que tanto fui defeiar
uoffo bẽ e poys e ffj ·
que pouco posfo durar
e moyro mafsy de chao
por quemi fazedes mal
edeuos nõ ar ey al
mha morte tenhona mão.

Ca tã muyto defeiey
 auer bẽ deuos senhor
 q uerdade u9 direy
 se ds mj de uofsamor
 p^r quãtoieu creer sey
 cõ cuydade cõ pauor
 meu coraçõ nõ e são
 por q mi fazedes mal

E uenhouolo dizer
 senh^r do meu corason
 q pofsads entender
 como p^rndi o caion
 quãdou9 fui ueer
 epor a queſta razon
 moyraſsy fuindenuão
 por q amj fazedes mal · ede

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, des quando vos vi e que fui vosco falar, sabed' agora per mí que tanto fui desejar	115
5	vosso ben; e, pois é 'ssi, que pouco posso durar e moiro-m' assi, de chãõ:	120
10	<i>porque mi fazedes mal e de vós non ar hei al, mia morte tenho na mão.</i>	
	Ca <i>tan</i> muito desejei haver <i>ben</i> de vós, senhor, que verdade vos direi se <i>Deus</i> mi dé voss' amor:	125
15	por quant' hoj' eu creer sei, con cuidad' e con pavor meu coraçõ non é são:	130
20	<i>porque mi fazedes mal [e de vós non ar hei al, mia morte tenho na mão].</i>	
	E venho-vo-lo dizer, senhor do meu coraçõ, que possades entender	135

como prendi ocajon
 25 quando vos [eu] fui veer;
 e por aquesta razon 140
 moir' assi servind' en vão:
porque a min fazedes mal
e de [vós non ar hei al,
 30 *mia morte tenho na mão].*

MANUSCRITOS: B 513 (fol. 113v. a/b); V 96 (fol. 10r. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 25-27; Braga, *Vaticana* 96; Lang, *Königs Denis* XVII; Nunes, *Amor* XLIV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 458; Montero Santalha, *Dom Denis* 17.

REPERTORIOS: Tavani 25,109; D'Heur 511.

VARIANTES: 2. uosto B 3. Sabedogora B 16. Non tuydade B 17. corazõ B 21. uenouolo B 22. corason V 26. E t B.

VARIANTES EDITORIAIS: 5. é assy Moura, Braga 8. me Moura 9-19-29. avrey al Moura 10-20-30. Minha Moura; mano Paxeco-Machado 14. me Moura 15. ieu ' crer Moura; i eu creer Paxeco-Machado 16. Non cuydad Paxeco-Machado 17. corazon non [h]e sano Paxeco-Machado 22. corason Braga 24. o cajon Moura, Braga 25. vos fui veer Moura, Braga; uos fui veer Paxeco-Machado 26. Et Paxeco-Machado 27. uano Paxeco-Machado 28. porque mi Nunes, Montero Santalha.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición está constituída por tres estrofas *singulars* de sete heptasílabos, sendo os seis primeiros agudos e o sétimo grave, e refrán de tres versos agudos da mesma medida. En consecuencia, atopamos neste texto a presenza de rimas mesturadas, masculinas ou longas (vv. 1-6 e 8-10) e feminina ou breve (v. 7).

Artificios: cobras *capdenals* (I-III, v. 7: *e moiro-m 'assi / moir' assi*). Casos de *dobre* (I-III, v. 7: *moiro*) e *dobre* distribuído irregularmente (II-III, v. 2: *senhor*). Repárese na abundante presenza de rimas derivadas (I, v. 1: *vi* e III, v. 5: *veer* / I, v. 4: *desejar* e II, v. 1: *desejei* / II, v. 3: *direi* e III, v. 1: *dizer*).

Rítmica: máis unha vez, non podemos falar dunha cantiga completamente regular desde o punto de vista rítmico, mais nalgúns dos versos a tonicidade aparece marcada na segunda e na cuarta sílaba, como é habitual nos heptasílabos.

Esquema métrico:

	3 (7a	7b	7a	7b	7a	7b	7'c	7D	7D	7'C)
I	i	ar					ão	al		
II	ei	or								
III	er	on								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 75:1. O tipo estrófico empregado por Don Denis é absolutamente único, tal e como recolle o profesor Tavani, o que constitúe un claro exemplo do talento singular e innovador do rei e poeta portugués.

NOTAS

- V. 25 Concordamos, e seguimos, a integración do pronome *eu* realizada por Lang, opción pola que tamén optou Nunes con posterioridade.
- V. 28 Este primeiro verso do refrán da terceira estrofa presenta unha variación a respecto das dúas cobras anteriores (*porque mi fazedes mal*, vv. 8 e 18), pois neste caso o pronome persoal átono *mi* é substituído polo tónico *min* precedido da preposición *a*: *porque a min fazedes mal* (v. 28). Deste modo, podemos dicir que estamos perante unha cantiga de refrán *cum variatione*, técnica non demasiado habitual na lírica trobadoresca galego-portuguesa, mais que tampouco lle é estraña, posto que se rexistra igualmente en varias composicións de Johan Baveca, Pero da Ponte ou Airas Nunes, entre outros¹¹².

¹¹² Véxanse as indicacións sobre este tipo de cantigas de refrán *cum variatione* realizadas por Zilli (1977: 58-59) e por Minervini (1974: 67).

8. *Quen vos mui ben visse, senhor* [B 521/V 104]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 521

521 Quẽu9 mui bẽ uysse senhor
Cõ quaes olhos u9 eu ui
Mui peqna fazõ a hy
Guisarlhia nrõ senhor
Que uiuessẽ mui grã pesar
Guysandolho|nro senhor
| Como mhami foy guysar

E quẽ u9 bẽ tõ esfes me9
Olh9 uisse creede bẽ
Que senõ pdessanto sen
Que bẽlhi g'saria de9

Que uiuessẽ mui grã pesar
Selho assy guysasse ds
Como mhami foy guysar

[115r. b] E senh^r que alguna vez
Cõ qes olh9u9 catei
V9 catasse per quanteu sey
Guisarlhia q u9 tal fez
Como mhami foys g'sar

V 104

Quenu9 mui ben uisfe senhor
con quaes olhos u9 eu uj
mui pequena sazõ a hy
guifsarlhia noftro senhor
que uyuesfem mui gram pesar
guysandolho noftro senhor
como mhami foy guysar
E quẽ u9 bẽ cõ estes me9
olh9 uisfe creede bẽ
q senõ perdesfanto sen
q bẽlhi g'saria ds
Que uyuesfem mui grn pesar
selho afsy guysafse ds
como mhami foy g'sar
E senh^r quẽ algũa uez
cõ qes olh9 u9 catei
u9 catafse p quãteu sey

gui f sarlhia q u9 tal fez
como mhami foy g'sar

TEXTO CRÍTICO

	Quen vos mui ben visse, senhor, con quaes olhos vos eu vi, mui pequena sazón há i, guisar-lh'-ia Nostro Senhor	145
5	<i>que vivess' en mui gran pesar,</i> guisando-lho Nostro Senhor <i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	150
10	E quen vos ben con estes meus olhos visse, creede ben que, se non perdess' ant' o sén, que ben lhi guisaria Deus <i>que vivess' en mui gran pesar,</i> se lho assi guisasse Deus <i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	155
15	E, senhor, quen algũa vez con quaes olhos vos catei vos catasse, per quant' eu sei, guisar-lh'-ia <i>quen vos tal fez</i> <i>[que vivess' en mui gran pesar,</i>	160
20] <i>como mi a mí [o] foi guisar.</i>	165

MANUSCRITOS: B 521 (fol. 115r. a/b); V 104 (fol. 11v. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 37-38; Braga, *Vaticana* 104; Lang, *Königs Denis XXV*; Nunes, *Amor* 51; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 466; Montero Santalha, *Dom Denis* 25.

REPERTORIOS: Tavani 25,96; D'Heur 519.

VARIANTES: 8. tō B 21. foy B.

VARIANTES EDITORIAIS: 3. ahi Moura 7-14-21. Como m' a mi foy guisar Moura; como m' a mi foy guysar Braga; Como mh a mi foy guysar Paxeco-Machado 8. meos Moura, Braga 11. deos Moura, Braga 13. deos Moura, Braga 17. por Lang 20. Se lho assy guysasse deos Moura; guysando-lh' o quen vos tal fez Braga; guisando-lh' o quem vós tal fez Lang; guisando-lho quem vos tal fez Nunes; Guisando lh o Quen uos Tal fez Paxeco-Machado.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de cinco octosílabos agudos e refrán intercalar de dous versos da mesma medida e carácter, de xeito que a rima de toda a composición é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v.1: *Quen vos / E quen vos*; II-III, v. 1: *E*; I-III, v. 2: *con quaes olhos vos*; I-III, v. 4: *guisar-lh'-ia*; I-III, v. 6: *guisando-lho*). Casos de *dobre* (I-II, v. 1: *ben*), algúns distribuídos de maneira irregular (I-II-III, v. 2: *olhos*; I-II-III, v. 4: *guisaria / guisar-lh'-ia*), e de *mordobre*, tamén con distribución irregular (I-II, v. 2: *vi / visse*); ambos artificios débense, na maior parte dos casos, ao desenvolvemento paralelístico da composición, como tamén acontece coa repetición das palabras rimantes nos versos 4 e 6 de cada estrofa. Presenza da rima equívoca (I, v. 1 e 6: *senhor / Senhor*).

Rítmica: os versos desta composición, alén do acento estrófico na oitava sílaba, mostran certa tendencia á tonicidade na terceira. Por outra parte, os dous versos que conforman o refrán intercalar tampouco presentan un esquema acentual claro.

Esquema métrico:

	3	(8a	8b	8b	8a	8C	8a	8C)
I		or	i			ar		
II		εus	εn					
III		ez	ei					

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 156:5. Este esquema estrófico non é moi habitual na lírica profana galego-portuguesa, xa que é empregado unicamente en sete cantigas, das cales só tres, incluída a presente, están formadas por octosílabos agudos.

NOTAS

VV. 7-14-21 Moura e Braga editan o segundo verso do refrán intercalar *como m'a mi foy guysar*, outorgándolle así ao *a* unha función pronominal, en canto nós consideramos que se trata dunha preposición xa que, entre outros aspectos, non posúe un referente no texto. Pola súa parte, e seguindo a lección que nos transmiten ambos os manuscritos, Lang e Paxeco-Machado grafan *como mi a mí foi guisar*.

Nós, con Nunes, optamos por acrecentar o pronome complemento *o* (*como mi a mí [o] foy guysar*), que fai referencia ao 'pesar' sufrido pola voz poética, acadando así o verso un sentido máis completo. Deste modo, e para non romper o isosilabismo do texto, tórnase necesaria a realización dunha sinalefa entre o pronome *mi* e a preposición *a*, procedemento case sistemático na nosa lírica en contextos coma este, e que ademais podemos xustificar baseándonos na grafía que presentan os cancioneros (*mhami*).

V. 20 Este verso non é transmitido nin por B nin por V probabelmente polo feito de os copistas o teren considerado parte do refrán, xa que en ambos os manuscritos tampouco aparece o verso anterior –que si forma parte do estribillo–, como é habitual nos cancioneros para abreviar o proceso da copia. Nós, fronte á tradición editorial anterior, e a pesar de que poderíamos restaurar o verso –con

maior ou menor fortuna– baseádonos nas correspondencias paralelísticas que se producen entre os versos 4 e 6 de cada unha das cobras, optamos por non reintegralo, debido xustamente a que este é omitido nos dous apógrafos italianos.

Como xa ficou reflectido no apartado correspondente ás variantes editoriais, os editores precedentes si realizan a reintegración do verso fundamentándose nese paralelismo que se produce na cantiga. Pola súa banda, Moura restaura esta *lacuna* dos manuscritos reproducindo novamente o verso correspondente da estrofa anterior (*se lho assy guysasse deos*), isto é, toma o verso 6 da segunda cobra e reproducíeo tamén como verso 6 da última estrofa, sen ter en conta o citado desenvolvemento paralelístico.

9. *A mia senhor, que eu por mal de mí* [B 523/V 106]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 523

523 A mha senhor q eu por mal demi
Vi e por mal daquesfes olhos me9
E por q muytas uezes maldezi
Mi eo munde muytas vezes de9
|Desqa non vi nõ er ui pesaR
|Dal ca nũ came dal pudi nẽbrar

[115v. a] A q mi faz qrer mal mi medes
E quãt9 amig9 soyaaauer
E deasperar de ds q mi pes
Po mi todeffe mal faz sofrer
Defqa n ui nõ ar ui pesar

A por q mi q^er esfe coraçõ
Sayr deseu logar e p^rqia
Moire perdi o sê ea razõ
Po mesfe mal fez e mays fara
Defqa nõ

V 106

A mha senhor que eu por mal demi
ui e por mal daquestes olhos me9
e por que muy tas uezes maldezi
mi eo munde muytas uezes de9
desquea nõ ui nõ er ui pesar
dal ca nuncame dal pudi nenbrar

A qmi faz qrer mal mi medes
equanto amig9 soya auer
edespar de ds q mi pes
pomi todeste mal faz sofrer
desqa n ui nõ ar uj pesar

[12r. b] A por q mi q^er este coraçõ
sayr de seu logr e p^r q ia
moyre perdi o fen ea razõ
pero mefte mal fez e mays fara
desqa nõ·

TEXTO CRÍTICO

A mia senhor, que eu por mal de mí

vi e por mal daquestes olhos meus,
 e por que muitas vezes maldezi
 mí e o mund' e muitas vezes Deus,
 5 *des que a non vi non er vi pesar* 170
 d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

A que mi faz querer mal mí medês
 e quantos amigos soia haver,
 e de[s]asperar de Deus, que mi pes,
 10 *pero mi tod' este mal faz sofrer,* 175
 des que a non vi non ar vi pesar
 [d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar].

A por que mi quer este coração
 sair de seu logar, e por que ja
 15 *moir' e perdi o sên e a razon,* 180
 pero m' este mal fez e máis fara,
 des que a non [vi non ar vi pesar
 d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar].

MANUSCRITOS: B 523 (fol. 115r. b/115v. a); V 106 (fol. 12r. a/b).

EDICIONS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 40-41; Braga, *Vaticana* 106; Lang, *Königs Denis XXVII*; Nunes, *Amor* LIII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 468; Montero Santalha, *Dom Denis* 27.

REPERTORIOS: Tavani 25,5; D'Heur 521.

VARIANTES: 8. equanto V 9. E deas[perar] B; edespar V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. minha Moura 2. meos Moura, Braga 3. quen Moura, Braga, Paxeco-Machado 4. deos Moura, Braga 6-12-18. pude Moura, Braga 8. quant' amigos Moura; quanto amigos Braga; quanto amigo Lang 9. desperar de deos Moura, Braga; deasperar Paxeco-Machado 11-17. er Nunes.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición está constituída por tres estrofas *singulares* de catro decasílabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de maneira que a rima de toda a composición é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capfinidas* (I, v. 4 e II, v. 1: *mi*; II, v. 4 e III, v. 1: *mi*) e cobras *capdenals* (I-II-III, v. 1: *A*; I-II, v. 3: *e*; II-III, v. 4: *pero mi / pero m'este*). Casos de *dobre* (II-III, v. 1: *mi*; I-II-III, v. 4: *mi*; II-III, v. 4: *este mal*) e de *mordobre* (II-III, v. 1: *querer / quer*; II-III, v. 4: *faz / fez, fara*). Nótese a presenza de rimas derivadas (II, v. 3: *pes* e I-II-III, v. 5: *pesar*).

Rítmica: aínda que non dun modo regular, os versos desta cantiga e, especialmente os que conforman as dúas primeiras cobras, tenden a marcar a tonicidade nas sílabas cuarta –quinta nalgunhas ocasións– e oitava.

Esquema métrico:

	3	(10a	10b	10a	10b	10C	10C)
I	i		εus			ar	
II	es		er				
III	on		a				

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 99:5. Este esquema estrófico é bastante habitual na nosa lírica profana medieval, xa que é empregado en oitenta e unha cantigas na totalidade do *corpus*, entre as que se rexistran outras cinco composicións do trobador rexio Don Denis. De todas as maneiras, son pouco máis de vinte os textos formados por estrofas de catro decasílabos agudos máis refrán de dous versos.

NOTAS

V. 3 Moura e Braga editan *quen* de modo incorrecto, téndomos en conta a lectura que nos ofrecen os cancioneiros. Nós consideramos que o pronome relativo fai aquí referencia á dama, e aínda que a forma *quen* é específica de persoa, tamén *que* pode ser empregado para persoas e cousas (ambas as formas proceden do acusativo latino QUĒM).

VV. 5-11-17 Os manuscritos transmiten unha diferenza entre o refrán da primeira e da segunda estrofa –na terceira só aparece o primeiro hemistiquio do primeiro verso do estribillo–. Así, no verso 5 lemos *er* en canto no 11 se nos presenta a forma *ar* desta partícula intensificadora, co cal podemos dicir que estamos perante unha cantiga de refrán *cum variatione*¹¹³.

Deste modo, e en consonancia coa maior parte dos editores precedentes, agás Nunes, decidimos respectar as variacións que refliten ambos cancioneiros.

VV. 6-12-18 Paxeco-Machado editan *mi* en lugar de *me*, quizais por ser a primeira a forma do pronome átono que máis veces se rexistra no texto (nun total de catro ocasións).

En canto ao verbo, Moura e Braga grafan *pude*, forma non coincidente coa lección transmitida polos cancioneiros. Debemos ter presente que por evolución fonética das terminacións latinas, nun primeiro momento a P1 e a P3 dos pretéritos fortes compartían a mesma desinencia¹¹⁴, razón pola cal é probábel que aparecese para a P1 a forma *pudi*, coa finalidade de evitar ambigüidades (en convivencia con *pude*).

V. 8. Non concordamos coa edición de Lang para o inicio deste verso, pois grafa *e quanto amigo*, a medio camiño entre as dúas diferentes leccións dos manuscritos (véxanse as “Variantes”). Nós seguimos o transmitido por B, que proporciona ao verso e ao conxunto do texto un sentido coherente e completo.

¹¹³ Sobre o refrán *cum variatione* revívese o indicado na cantiga 7 (nota ao verso 28).

¹¹⁴ Remitimos a este respecto para Ferreiro (1999: 323-324).

Alén disto, é moi probábel que a lección que nos transmite V, con esa falta de concordancia entre o relativo e o substantivo, se deba a un simple erro de copia.

Por outra parte, é necesario facer sinalefa en *soia haver*, para non romper o isosilabismo do texto.

- V. 9. Como acontecía no verso anterior, tamén aquí contamos con dúas leccións diversas para o verbo *desasperar* (deasparar B; edespar V), de modo que optamos pola transmitida por B e realizamos a integración do *s* entre colchetes, seguindo os usos habituais de edición.

Que posúe aquí un valor concesivo.

10. *A tal estado mi adusse, senhor* [B 525/V 108/T 2]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 525

25 Atal effado mha dusse senhor
Ouosso bẽ e uosso parecer
Que non ueio demi nẽ dal prazer
Nẽ ueerey ia ẽ quãteu uyuo for
 Atal ftato miaduff-

[115v. b] |Hu nõ uir uos q eu por meu mal ui

E qria mha morte nõmi uẽ
Senh^r p^rqta manhe o meu mal
Que nõ ueio p^rzer de mĩ nẽ dal
Nẽ ueerey ia eſfo creede bẽ
|Hu nõ uir

E poys meu feyto senhor assye
Queiria ia mha morte poys q non
Veio de mi nẽ dal nulha fazõ
P^rzer nẽ ueerey ia per boa fe
|Hu nõ uos q eu p^r meu mal ui
Poys nõ a uedes mercee de mĩ

V 108

Atal estado mhadusfe senh^r
o uofso ben euofso parecer
que nõ ueio demi nen dal prazer
nẽ ueerey ia en quãteu uyuo for
hu non uyr uos que eu por meu mal uj

E qria mha morte nõ mi uen
senh^r p^rqta manhe o meu mal
q nõ ueio p^rzer demĩ nẽ dal
nẽ ueerey ia eſto creede ben
hu nõ uir uos que eu por meu mal uj.

[112v. a] E poys meu feyto senhor afsy e
qiria ia mha morte poys q nõ
ueio demi nẽ dal nulha sazõ
p^rzer nẽ ueerey ia per bona fe
hu nõ uos q eu p^r meu mal ui
poys nõ auedes mercee demĩ

{MÚS.}
 [...] ecer | que
 {MÚS.}
 [...] ueio demi nen dal prazer |
 {MÚS.}
 nen ueerey ia en quanteu uyuo
 {MÚS.}
 for | hu non uyr uos.que eu por
 {MÚS.}
 meu mal u[...]

{CAP.} E q [?]
 manhe o meu mal | q nõ ueio p^rzer de mĩ nõ
 dal | nõ u[?] ia [?] ben [?]

{CAP.} E poys meu feyto senhor a^{ff}y e | qiria.ia [?]
 mha morte poys qnõ | ueio demi nõ dal nu
 lha fazon | p^rzer nõ ueerey ia p bõa fe | hu nõ
 uos qeu p meu mal ui | poys nõ auedes mer
 çee demĩ |

TEXTO CRÍTICO

	A tal estado mi adusse, senhor, o vosso ben e vosso parecer	185
5	que non vejo de mí nen d' al prazer, nen veerei ja, enquant' eu vivo for, <i>u non vir vós, que eu por meu mal vi.</i>	
	E queria mia mort' e non mi ven, senhor, porque tamanh' é o meu mal	190
10	que non vejo prazer de min nen d' al, nen veerei ja, esto creede ben, <i>u non vir vós, que eu por meu mal vi.</i>	

¹¹⁵ Como é sabido e foi indicado no apartado “1.2. Estrutura da tese e metodoloxía”, o estado en que se atopou o fragmento Sharrer, unido ao desafortunado proceso de restauración de que foi obxecto, fan que a súa lectura sexa, por veces, realmente complexa. Deste modo, intentaremos ofrecer unha transcrición o máis exacta posibel, axudándonos da realizada polo propio Sharrer (1993), do estudo e edición de Montero Santalha (1997), así como da análise do manuscrito feita por Guerra (1993).

Seguimos tamén as directrices empregadas por Sharrer para a transcrición (1993: 18), aínda que dun xeito simplificado. Indicamos a presenza de notación musical e de letra capital por medio das abreviaturas MÚS. e CAP. entre chaves. Os puntos suspensivos entre colchetes fan referencia á existencia de *lacunas* causadas pola mutilación do pergamiño, en canto o signo de interrogación, tamén entre colchetes, indica que o fragmento se amosa ilexíbel debido, na maior parte dos casos, á presenza de manchas. Por último, a barra vertical –que empregamos na transcrición de B e V para indicar o comezo do refrán–, marca aquí o cambio de liña.

E, pois meu feito, senhor, assi é,
 querria ja mia morte, pois *que non* 195
 vejo de mí nen d' al, nulha sazón,
 prazer, *nen* veerei ja, per bõa fe,
 15 *u non [vir] vós, que eu por meu mal vi.*

Pois *non* havedes mercee de *min*.

MANUSCRITOS: B 525 (fol. 115v. a/b); V 108 (fol. 12r. b/12v. a); T 2 (fol. 1r. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 42-44; Braga, *Vaticana* 108; Lang, *Königs Denis* XXIX; Nunes, *Amor* LV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 470; Montero Santalha, *Dom Denis* 29.

REPERTORIOS: Tavani 25,17; D'Heur 523.

VARIANTES: 12. Queiria B; qiria V, T 14. boa B; bona V; bõa T.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. m'adusse *Moura*; m'hadusse *Braga* 2. O vosso ben, o vosso parecer *Moura* 4. en quant'eu *Moura, Braga*; em quant' eu *Lang*; nem verei já *Montero Santalha* 5-10-15. qu'eu por meu mal vi *Moura, Braga* 6. minha morte, e *Moura* 7. tamanho é *Moura, Braga* 8. de mi *Moura, Braga* 9. nem verei já *Montero Santalha* 11. E poys me feyto *Paxeco-Machado* 12. Queria já minha morte *Moura*; Queiria *Paxeco-Machado* 14. bona *Moura, Braga, Lang*; nem verei já *Montero Santalha* 16. de mi *Moura, Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de decasílabos agudos e estribillo formado por un verso das mesmas características. Un único verso decasílabo conforma tamen a *fiinda*, que rima co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (II-III, v. 1: *E*; I-II, v. 3: *que non vejo*; I-II, v. 4: *nen veerei ja*). Casos de *dobre* (I-II-III, v. 3: *vejo*) e *dobre* irregular (I-III, v. 1: *senhor*; I-II-III, v. 3: *de mí nen d' al / de min nen d'al*). Presenza de rimas derivadas (I, v. 4: *for* e III, v. 1: *é*).

Rítmica: agás en certos casos, podemos dicir que nos versos desta composición o acento tende a recaer na cuarta sílaba, de maneira que estaríamos ante o denominado decasílabo común ou *a minore*.

Esquema métrico:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C) +	10c
I		or	er			i	
II		en	al				
III		ε	on				
IV							i

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 155:2. Este esquema está presente en vinte e cinco textos da nosa lírica, dos cales dez están formados por decasílabos agudos, como acontece neste caso e tamén nunha outra cantiga dionisina, *Se eu podess' ora meu coração* [B 517/V 100].

NOTAS

- V. 1 O isosilabismo que caracteriza a lírica medieval galego-portuguesa esixe necesariamente a realización dunha sinalefa entre os vocábulos *mi* e *adusse*. Esta e a razón pola cal, con case total certeza, Moura e Braga editan *m'adusse* e *m'hadusse* respectivamente.
- VV. 4-9-14 A secuencia *-ee-* (*veerei*) constitúe un hiato, posto que a crase vocálica (*VĪDĒRE*>*veer*>*ver*) se produce con posterioridade ao período medieval (Williams 1986: 248). Así, e contrariamente ao que acontece no verso 1, temos de acudir ao recurso da sinérese para acadar a igualdade métrica. Montero Santalha opta nos tres casos pola forma *veerei*, solucionando deste modo o desaxuste.
- V. 16 Editamos *min*, segundo a lección que transmiten os apógrafos italianos e o fragmento Sharrer. Como refliten as variantes editoriais, todos os editores anteriores, agás Paxeco-Machado, optan por *mi*, seguindo esa crenza dos primeiros especialistas na nosa lírica, segundo a cal as vogais orais non poderían rimar coas nasais. Révisese a este respecto a nota ao verso 10 da cantiga 2.

11. *Senhor fremosa, non poss' eu osmar* [B 528/V 111/T 5]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 528

528 Senhor fremosa nõ posseu ofmar
 Q est aquelen qu9 mereci
 Tam muyto mal quã muyto uos ami
 Fazeds euẽhou9 preguntar
 O por q e ca nõ possentender
[116r. b] Se de9 me leixe de uos bẽ achar
 En quẽ uoleu podesse merecer

 Se heseno^r p^rqu9 sey amar
 Mui mays q os me9 olh9 nẽ ca mĩ
 E assy foy sēp^r des q uos ui
 Pero sabe deus q ey grã pesar
 De uos amar mays nõ possal fazer
 E po^r en uos a q ds non fez par
 Nõme deueds y culpa põer

 Ca sabe ds q semendeu qⁱtar
 Pod^ra des quanta qu9 serui
 Muy deg^rdo o fez^ra loguy
 Mays nũca pudi o coraçõ forcar
 Que uos g^ram bẽ nõ ouuassa qrer
 E porẽ nõ deueu alaz^rar
 Seno^r nẽ deuo porẽ damorrer

V 111

 S enhor fremofa nõ posfeu osmar
 que est aquelen queu9 mereci
 tam muyto mal quã muyto uos ami
 fazedes euenhou9 per guntar
 opor que e ca non possentender
 se deus me leixo de uos ben achar
 eu que uoleu podesse merecer
 Se he seno^r p^r qu9 sey amar
 muy mays q os meus olh9 nẽ ca mĩ
[13r. a] eassy foy semp^r des q uos ui
 pero sabeds q ey grã pesar
 deuor amar mais nõ possal fazer
 epo^r en uos a q ds nõ fez par
 nõ medeueds y culpa põer
 E Ca sabe ds q semẽdeu qⁱtar
 pod^ra des quanta qu9 fui
 muy degr^rdo ofez^ra loguy

mays nũcapudi ocozaõ forcar
 q uos g^ram ben nõ ouua f^sa qrer
 epore nõ deueu alaz^rar
 senõ nẽ deuo pore damorrer

T 5

[1v. b] {MÚS.}
 [...] hor fremofa non poss^feu
 {MÚS.}
 [...] est aquelen queu⁹
 muyto [...]
 {MÚS.}
 guntar | opor que e.ca non [...]
 {MÚS.}
 ffentender | fe de⁹ me leixe de
 {MÚS.}
 uos ben achar | en que uoleu po
 {MÚS.}
 deff [...]

{CAP.} Se he feno^r p^r qu⁹ fey^{amar} | muj mais q os me⁹
 olh⁹ nẽ ca mj | eassy foy fenp^r des q uos
 ui | pero fabe ds q ey grã pefar | deuos
 amar mais nõ poss^fal fazer | e po^r en uos
 a q ds nõ fez par | nõ me deueds y culpa põer |

{CAP.} Ca fabe ds q femẽdeu qⁱtar | pod^ra def
 quãta qu⁹ fuj | muy deg^rdo ofez^ra lo guy
 mais nũca pudj ocozaõ forçar q
 uos g^ram ben nõ ouua^fsa qrer epore
 nõ deueu alaz^rar | seno^r nẽ deuo pore
 damorrer |

TEXTO CRÍTICO

5	Senhor fremeosa, non poss' eu osmar que est' aquel' en que vos mereci tan muito mal quan muito vós a mí fazedes; e venho-vos perguntar o por que é, ca non poss' entender, se Deus me leixe de vós ben achar, en que vo-l' eu podesse merecer.	200 205
10	Se é, sen[h]or, porque vos sei amar mui máis que os meus olhos nen ca min, e assi foi sempre des que vos vi;	

	pero sabe Deus <i>que</i> hei gran pesar	210
	de vos amar, mais non poss' al fazer,	
	e por én vós, a <i>que</i> Deus non fez par,	
	non me devedes i culp' a pøer.	
15	Ca sabe Deus <i>que</i> , se m' end' eu quitar	
	podera des quant' há <i>que</i> vos servi,	215
	mui de grado o fezera log' i;	
	mais nunca pudi o corazón forçar	
	que vos gran ben non houuess' a querer,	
20	e por én non dev' eu a lazerar,	
	sen[h]or, nen devo por end' a morrer.	220

MANUSCRITOS: B 528 (fol. 116r. a/b); V 111 (fol. 12v. b/13r. a); T 5 (fol. 1v. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 47-48; Braga, *Vaticana* 111; Lang, *Königs Denis* XXXII; Nunes, *Amor* LVIII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 473; Montero Santalha, *Cantigas Trovadorescas* 32.

REPERTORIOS: Tavani 25,114; D'Heur 526.

VARIANTES: 4. per guntar V 6. leixo B 7. eu V 12. deuor V 18. forcar B, V 19. ouuassa B; ouua fsa V; ouuaffa T.

VARIANTES EDITORIAIS: 4. perguntar Moura, Braga, Lang 6. deos mi leixó Moura 8. senon Moura, Braga 11. deos qu' ey Moura; qu' ey Braga; sabedes Lang 13. quen deos Moura; quen Paxeco-Machado 14. Non mi devedes y culpa poer Moura, Braga; culpa pøer Lang; culpa poer Paxeco-Machado 15. deos que se me d' en quitar Moura; sabedes Lang, Paxeco-Machado 17. fizera logo y Moura 18. podi Moura 19. ouveess' a Moura 20. alezerar Moura, Braga; deu eu Paxeco-Machado 21. senon, nen devo poren de morrer Moura; senhor, nen devo poren de morrer Braga; porend' a morrer Lang.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A cantiga consta de tres estrofas *unissonans* de sete decasílabos agudos, de maneira que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capdenals* (II-III, v. 6: *e por én*). Casos de *dobre* (I-II-III, v. 5: *non poss'*, na estrofa III o *dobre* só atinxe o adverbio de negación; II-III, v. 5: *vos*), algúns distribuídos de xeito irregular (I-II, v. 1: *senhor*; I-II, v. 6: *Deus* e *vós*), e de *mordobre* (II-III, v. 1: *sei / sabe*). Nótese a presenza de rimas derivadas (I, v. 2 e 7: *mereci / merecer*) e da palabra volta (I, v. 3 e II, v. 2: *mi*).

Rítmica: aínda que non dun xeito sistemático, detéctase unha certa tendencia á regularidade acentual na cuarta sílaba de cada decasílabo (decasílabo *a minore*). Nos casos en que este acento non se produce, é substituído por outro ou outros dous acentos primarios que habitualmente recaen nas sílabas contiguas (terceira e quinta).

Esquema métrico:

	3	(10a	10b	10b	10a	10c	10a	10c)
I		ar	i			er		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 156:1. Xa fixemos referencia a este esquema estrófico a propósito da cantiga 8 e, como dixemos, trátase dun tipo pouco habitual na nosa lírica. Alén disto, a presente composición é a única de mestría entre as sete incluídas por Tavani neste esquema.

NOTAS

- V. 4 A pesar das diferentes lecturas que nos transmiten os manuscritos (preguntar B; perguntar V; en T só lemos a última parte do vocábulo: guntar), nós, con Nunes e Paxeco-Machado, editamos *preguntar*, por ser esta a forma máis habitual do verbo no cancioneiro do noso trovador.
- V. 6 Moura, cuxa edición, como sabemos, parte unicamente de V, edita *mi leixó* baseándose na lectura deste apógrafo italiano (me leixo).
- V. 9 A respecto do pronome persoal *min* en posición de rima remitimos máis unha vez ás “notas” da cantiga 2 (v.10).
- VV. 11-15 Lang interpreta erroneamente a abreviatura ds, e edita *sabedes* en lugar de *sabe Deus*.
- V. 13 Moura, Braga e Paxeco-Machado: *quen*. Como xa comentamos a respecto da cantiga 9 (nota ao verso 3), o pronome relativo refírese á dama, e aínda que para este uso é máis habitual a forma *quen*, tamén *que* pode ser empregado para se referir a persoas ademais de a cousas.
- V. 14 A pesar da opción escollida polos anteriores editores (*culpa pōer*), nós decidimos editar *culp’ apōer* por considerarmos que o verbo *apor* transmite de modo máis preciso o sentido de ‘atribuír, imputar’.
- V. 18 Para manter o isosilabismo da composición é preciso facer sinalefa entre os vocábulos *pudi* e *o*.
- V. 19 Os dous apógrafos italianos e o Pergamiño Sharrer transmiten a lección *houvassa* (ouuassa B; ouua fsa V; ouuaffa T), mais é obvio que estamos perante un erro conxuntivo e que debemos editar *houvesse*, a forma correcta da P3 do pretérito de subxuntivo. Moura, incorrectamente, grafa *ouveess’a*.
- V. 20 Moura e Braga editan *alezerar*, mais V, cancioneiro en que ambos se basean, transmite *alaz^rar*.

V. 21 Máis unha vez, Lopes de Moura e Braga coinciden na súa edición e grafan *poren de morrer* (en lugar de *por end' a morrer*), imaxinamos que influenciados pola reiteración da forma *por én* nos versos 13 e 20.

12. *Non sei como me salv' a mia senhor* [B 529/V 112/T 6]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 529

529.

Nõ sey comome falua mha senhor
Se me de9 ant9 se9 olh9 leuar
Ca par de9 non ei como maffaluar
Queme nõ uilgue por seu traedor
| Poys tamanho tenpa q guarecy
Sẽ seu mandado hir ea nõ uir

Essey eu mui bẽ nomeu coraçõ
O q mha senh^r fremosa fara
Depoys q antela for uilgarma
Por seu traedor cũ mui grã razõ
| Poys camanho tẽpa q guareci

[116v. a] E poys çamanho foy o eiro meu
Que lhi fiz çorto tã descomunal
Se mha sa grã mesura nõ ual
Julgarma porẽ por traedor feu
| Poys tamanho tẽpa q

Seo juizo passar affy
Ay eu catiue q fera demĩ

V 112

Non sey comome salua mha senhor
seme de9 ant9 se9 olh9 leuar
ca par de9 non ey como mařsaluar
queme non uilge por seu traedor
poys camanho tenpa que guareci
fen mandado hir ea non uyr

E sfey eu mui bẽ nomeu coraçõ
oq mha fenh^r f^rmosa fara
depoys q antela for uilgarma
por seu traedor cõ mui g^rm razõ
poys camanho tẽpa q guareçi

E poys tamanho foy o erro meu
qlhi fiz torto tã defcomunal
sem ha sa g^rm mesura nõ ual
uilgarma poren por traedor feu
Poys tamanho tempa q

Seo juyzo pasfar asfy
ay eu catiue q sera de mj

T 6

[1v. c] {MÚS.}
{CAP.} Non fey comome falua mh [...]
{MÚS.}
fen [...] | feme de9 ant9 fe9olh9
[...]
{MÚS.}
tamanho tem [...]
{MÚS.}
ci | ffen feu manda [...]
{MÚS.}
[...] yr |

{CAP.} E ffey eu muj bẽ no m[...]
fenh^r f^rmosa fara | depois q ant[...]
iulgarma por feu [...] cõ muj g^rm
razõ | Poix camanho tẽpa q guareçi. |

{CAP.} E poix tamanho foy o erro meu | qlhi
fiz torto tã defcomunal | femha fa g^rm
mefura nõ ual | iulgarma poren por
traedor feu | Poix tamanho tẽpa q. |

{CAP.} Seo juyzo paßfar aßfy | ay eu catiue q
fera demj. |

TEXTO CRÍTICO

Non sei como me salv' a mia senhor
se me Deus ant' os seus olhos levar,
ca, par Deus, non hei como m' assalvar
que me non julgue por seu traedor,
5 *pois tamanho temp' há que guareci* 225
 sen seu mandad' oir e a non vi.

E sei eu mui ben no meu coraçõ
o que mia senhor fremosa fara
depois que ant' ela for: julgar-m'-há
10 por seu traedor con mui gran razon, 230
 pois tamanho temp' há que guareci
 [sen seu mandad' oir e a non vi.]

	E, pois tamanho foi o erro meu, que lhi fiz torto tan descomunal,	
15	se mi a [mí] sa gran mesura non val, julgar-m' -há por én por traedor seu, <i>pois tamanho temp' há que guareci</i> <i>[sen seu mandad' oir e a non vi.]</i>	235
20	[E], se o juizo passar assi, ai eu, cativ', e <i>que</i> será de min?	240

MANUSCRITOS: B 529 (fol. 116r. b/116v. a); V 112 (fol. 13r. a); T 6 (fol. 1v. b/c).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 48-49; Braga, *Vaticana* 112; Lang, *Königs Denis* XXXIII; Nunes, *Amor* LIX; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 474; Gonçalves, *Poesia de Rei* p. 27; Montero Santalha, *Dom Denis* 33.

REPERTORIOS: Tavani 25,53; D'Heur 527.

VARIANTES: 4. uilgue B, V 5. camanho V 6. hir ea nõ uir B; fen mandado hir ea non uyr V; yr T 9. uilgarma B, V 10. cū B 11. camanho B; camanho tēpa q guareçi V; Poix camanho tēpa q guareçi T 13. eiro B; poix T 16. uilgarma V 17. Poix T.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. minha Moura¹¹⁶ 2. deos Moura 3. deos non ey como m'a salvar Moura; m'a ssalvar Braga; m'a salvar Lang; non [s]ey Nunes; m a ssaluar Paxeco-Machado 5. camanho Moura, Braga, Lang 6. Seu mandado ir Moura; seu mandado hir Braga; seu mandado oi Lang; mandado ir Paxeco-Machado 10. cu[n] Paxeco-Machado 11. camanho Lang, Paxeco-Machado 12. seu mandado ir Braga; seu mandado oi Lang; mandado hir Paxeco-Machado 13. eiro meu Paxeco-Machado 14. lhe Moura, Gonçalves 15. Se m'a sua gram mesura non val Moura; se m'a sa gran Braga; se mh a sa mui Lang; Se mh a sa gram Paxeco-Machado; se mi a san gran mesura Gonçalves 17. Poys camanho temp'a que guareci Moura; camanho Lang 18. Seu mandado ir Moura, Braga; seu mandado oi Lang; mandado hir Paxeco-Machado 19. Se o juizo Moura, Paxeco-Machado, Gonçalves 20. Ay eu cativo, que será de my! Moura; de my Braga; de mi! Lang; de mi? Nunes; de min! Paxeco-Machado.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres cobras *singulares* de decasílabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter. A composición presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos decasílabos agudos que riman co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (II-III-IV, v. 1: *E*; II-III, v. 2: *o que / que*). Casos de *dobre* (I-II, v. 1: *sei*; I-II-III, v. 4: *traedor*) e de *mordobre* (II-III, v. 2: *fara / fiz*; I-III, v. 4: *julgue / julgar*), ambos distribuídos irregularmente na maior parte dos casos.

¹¹⁶ Na edición de Lopes de Moura (2009: 48-49), supoñemos que por un erro de imprenta, aparecen unicamente a primeira e terceira cobras desta composición.

Rítmica: como xa apuntamos a propósito da cantiga anterior, e para alén do acento estrófico, hai unha certa tendencia para o acento primario de cada verso recaer na cuarta sílaba, aínda que neste caso a regularidade é moito menor, oscilando entre a terceira e a quinta sílabas.

Esquema métrico-rimático:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C	10C)+	10c	10c
I		or	ar			i			
II		on	a						
III		eu	al						

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:22. Este é o esquema estrófico máis empregado na nosa lírica, posto que se rexistra nun total de 466 composicións (véxase o indicado para as cantigas 4, 5 e 6).

NOTAS

- V. 1 No *incipit* existiría a posibilidade de ler *salva* en lugar de *salva*, mais optamos pola primeira das opcións por considerarmos que por medio da deglutinación do artigo *a* o verso adquire un sentido máis completo.
- VV. 5-11 “Embora a forma *camanho* esteja atestada [...], a aceitação da lição de V por Lang não se justifica, dado que a forma *tamanho* aparece nos vv. 13 e 17, no mesmo manuscrito. A comprovar que *camanho* é erro do copista (troca do *t* por *c*) temos hoje o testemunho do Pergaminho T” (Gonçalves 1991: 30). Porén, nós non concordamos completamente, pois lemos *camanho* no verso 5 de V e no 11 de B, V e tamén de T, fronte á lectura de Sharrer (1991: 21), seguida tamén por Gonçalves, como indican as palabras previas.
- V. 6 Neste segundo verso do refrán atopamos varios problemas relacionados coa edición. En primeiro lugar, tanto B como V transmiten *hir*, verbo que non se adecúa desde un punto de vista sintáctico nin semántico, razón pola cal editamos *oir*, seguindo así a Lang, Nunes e Montero Santalha.
- En posición de rima aparece igualmente un erro ou incoherencia na forma verbal. Os apógrafos e o fragmento Sharrer ofrecen as lecturas *uir* (B), *uyr* (V) e *yr* (T); para o caso de T debemos aclarar que o pergamiño se atopa mutilado nesta zona, e só podemos ler esas dúas letras. Nós, editamos *vi*, en rima con *guareci*, e remitimos novamente á edición e estudo realizados pola profesora Gonçalves (1991: 31), que explica este erro a través do seguinte comentario: “podemos pensar num fenómeno mecânico de substituição de uma terminação *i* por atracção de outra vizinha *ir* (de *oir*)”.
- V. 15 Con Nunes e Montero Santalha, e a pesar do transmitido polos tres testemuños conservados, decidimos facer unha intervención no verso coa finalidade de restituír a isometría: *se mi a [mi] sa gran mesura non val*.
- V. 19 Integramos a conxunción copulativa *E* no inicio deste último verso atendendo ao isosilabismo que caracteriza a nosa poesía trobadoresca, como tamén fixemos no verso 15. Porén, e aínda que Elsa Gonçalves opta neste caso por

unha edición fiel aos manuscritos, remitimos para o seu completo comentario a este verso (1991: 32-33).

V. 20 Para as rimas entre vogal oral e vogal nasal (neste caso entre *assi* e *min*) véxase a cantiga 2 (nota ao verso 10).

13. *Senhor, non vos pes se me guisar Deus* [B 521/V 114]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 521

521 Senhor ño u9 pes se me guysar de9
Algunha uez se uos poder ueer o
Ca bẽ creede q outro praxer
Nũca veram effes olh9 me9
Se ño semi uos fezeffedes bẽ
O q nũca sera p ~~ñ~~ nulha rẽ

[116v. b] E ño u9 pes deu9 ueer
Ca tã cuytadando
Que qiria moirer
E a os me9 olh9 podedes creer
Que outro prazer nũca tal uerã
Se ño semi uos fezesfedes bẽ

E feu9 uir poys q ia moirassy
Non deuedes ende pesar auer
Mays me9 olh9 u9 posfeu dizer
Que ño ueerã p^rzer dal nẽ demĩ
Se ño semi uos

Ca deu falar enmi faz^rdes bẽ
Como falo façi mingua de sen

V 114

Senhor ño u9 pes seme guysar de9
algunha uez se u9 poder ueer
ca ben creede q outro prazer
nunca ueram eftes olhus me9
se ño semi uos feze fsedes ben
o que nunca sera per nulha rem

E ño u9 pes deu9 ueer
catã cuytadando q qrria morror
~~q qrria~~
se aos me9 olh9 podedes creer
q outro prazer nũca dal uerã
se ño semi uos feze fsedes bẽ

[13v. a] E seu9 uir poys q ia morrasfy
ño deuedes ende pesar auer
mays me9 olh9 u9 posfeu dizer
q ño ueerã p^rzer dal nẽ demĩ
se ño semi uos

Ca deu falar en mi fazedes bẽ
como falo façi mingua de fen

TEXTO CRÍTICO

- Senhor, *non vos pes se me guisar Deus*
algũa vez de vos poder veer,
ca ben creede *que* outro prazer
nunca [d' al] veran estes olhos meus
5 *senon se mi vós fezessedes ben,* 245
 o que nunca sera per nulha ren.
- E *non vos pes de vos veer, ca tan*
cuitad' ando que querria morrer,
e dos meus olhos podedes creer
10 que outro prazer nunca d' al veran 250
 senon se mi vós fezessedes ben,
 [o que nunca sera per nulha ren.]
- E, se vos vir, pois *que* ja moir' assi,
non devedes ende pesar haver;
15 mais [dos] meus olhos vos poss' eu dizer 255
 que non veerân prazer d' al nen de min
 senon se mi vós [fezessedes ben,
 o que nunca sera per nulha ren],
- ca, d' eu falar en mi fazerdes ben,
20 como falo, faç' i mingua de sên. 260

MANUSCRITOS: B 521 (fol. 116v. a/b); V 114 (fol. 13r. b/13v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 50-52; Braga, *Vaticana* 114; Lang, *Königs Denis* XXXV; Nunes, *Amor* LXI; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 476; Montero Santalha, *Dom Denis* 35.

REPERTORIOS: Tavani 25,118; D'Heur 529.

VARIANTES: 2. Algunha uez se uos poder ueer o B; algunha uez se V 3. prazer B 4. olhus V 8. qiria moirer B; morror V 9. E a os B; se aos V 10. tal uerã B 13. morrasfy V 19. fazedes V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. deos Moura 2. Algunha vez se Moura, Braga; algunha Lang; Algunha uez se Paxeco-Machado 4. Nunca veram estes olhos meos Moura, Braga; Nunca veram Paxeco-Machado 5-11-17. fizessedes Moura 7-8. E non vos pes de vos veer, / Ca tan cuytad' ando que querria morrer Moura 8. queiria moirer Paxeco-Machado 9. Se aos meos Moura; se aos meos olhos Braga; se aos Lang; E

aos *Paxeco-Machado* 13. *morr' assy Moura, Braga; marr' assi Lang* 15. *Mays meos olhos Moura, Braga; meos olhos Lang; Mays meus olhos Paxeco-Machado* 16. *Que nunca veran prazer dal, nen de mi, Moura; de mi Braga, Lang, Nunes, Paxeco-Machado* 19. *fazedes Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Está composta por tres cobras *singulares* de decasílabos agudos –aínda que a rima b é *unissonans*, como demostra o esquema métrico-rimático–, máis refrán de dous versos monorrimos da mesma medida e carácter. A composición presenta unha *fiinda* formada igualmente por dous versos decasílabos agudos que riman co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *Senhor, non vos pes / E non vos pes*; II-III, v. 1: *E*; II-III, v. 4: *que*). Casos de *dobre* (II-III, v. 3: *olhos*; I-II, v. 4: *nunca d' al veran* e III, v. 4: *d' al*) e de *mordobre* (II-III, v. 1: *veer / vir*; I-II, v. 3: *creede / creer*), algúns deles distribuídos irregularmente. Nótese a presenza da rima derivada (I, v. 2: *veer* e II, v. 4: *veran*).

Rítmica: como dixemos a respecto de cantigas previas, e aínda que non sistematicamente, hai unha certa tendencia para a acento recaer na cuarta sílaba de cada decasílabo (decasílabo *a minore*). Nos casos en que este acento non se produce, é substituído por outro ou outros dous acentos primarios que recaen nas sílabas contiguas (terceira e quinta).

Esquema métrico-rimático:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C	10C)+	10c	10c
I		eus	er			en			
II		an							
III		i							

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:32. Este esquema estrófico é o máis reiteradamente empregado na nosa lírica, tanto polo número de cantigas que o presentan (466), como polo uso do decasílabo agudo (242). Outras quince composicións de Don Denis presentan este idéntico esquema: cantigas de refrán de dous versos máis *fiinda* formada igualmente por dous versos, sendo todos eles decasílabos agudos.

NOTAS

V. 2 Ambos apógrafos transmiten a lección *se vos*, pola que optan Moura, Lang e Paxeco-Machado, mais nós, con Braga, Nunes e Montero-Santalha, decidimos intervir e modificar o *se* por *de*, opción que, na nosa opinión, implica unha maior coherencia semántica e sintáctica, para alén de se atopar esta expresión (*de vos poder...*) amplamente documentada na nosa lírica profana medieval e no cancionero dionisino.

V. 4 Recorremos ás correspondencias paralelísticas existentes no verso cuarto das tres cobras para solucionar o problema da hipometría, introducindo *d' al* coa finalidade de acadar a medida correcta.

- V. 8 A perífrase que ocupa o final do verso aparece grafada como *qiria moirer* en B e *qrria morror* en V. Optamos pola forma *querria* para o pospretérito, que é a forma medieval correcta, mentres que editamos o infinitivo como *morrer*; para a alternancia *moirer-morrer* en B remitimos ao estudo de Tavani (1962) e á nota ao verso 11 da cantiga 2.
- V. 9 De xeito semellante ao que vimos de comentar para o verso 2, intervimos aquí para conseguir un sentido máis congruente e completo. Así, editamos *e dos meus olhos podedes creer* (*E a os me9 olh9* B; *se aos me9 olh9* V).
- V. 13 O *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* transmítenos a forma *morrassy*, mais nós seguimos a lectura de B: *moirassy*. Prodúcese aquí o fenómeno contrario ao do verso 8, dado que neste caso é a forma do presente de subxuntivo (*moira*) a que sofre unha atracción analóxica do infinitivo (*morrer*).
- V. 15 Tal e como explicamos para o verso 4, facemos uso novamente do paralelismo existente no texto (neste caso a respecto do verso 9), e intervimos engadindo a contracción de preposición máis artigo *dos* perante o substantivo *olhos*, restituíndo así a isometría e acadando un sentido máis completo.

14. *Que soidade de mia senhor hei* [B 526/V 119]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 526

?26 Que soydade de mha senhor ey
Quando me nenbra dela qual
E que me mẽbra q bena oy
Falar e por quanto bẽ dela sei
| Rogueu a deus q enda o poder
Que mha leixe selhi prouguer ueer

Cedo ca peromi nũca fez bẽ
Sea nõ uir nõme posso guardar
Densfandecer ou moirer cõ pesar
E p^r q ela todẽ poder tẽ
| Rogueu a ds q enda o poder

Cedo ca tal a fez nro senhor
De quantas out^s no mũdo sõ
Non lhi fez par ala minha fe nõ
E poy la fez das melhore melhor
| Rogueu a ds q enda o poder

Cedo ca tal a qⁱs ds faz^f
Que|sea nõ uyr nõ posso uiuer

V 119

Que soydade de mha senh^r ey
quãdo me nenbra de la qual ami
e queme nenbra q bena oy
falar e por quanto bẽ dela sey
rogueu a de9 que en da o poder
que mha Leixe se lhi prouguer ueer

Cedo ca pomi nũca fez bẽ
sea nõ uir nõ me posfo guardar
defsandecer ou morrer cõ pesar
ep^r q ela toden poder tẽ
rogueu a des q enda o poder

[14r. b] Cedo ca tal a fez nro senh^r
de quãtas out^s no mũdo son
nõlhi fez par a la minha fenõ
e poyla fez das melhores melhor
rogueu a ds q enda o poder
Cedo ca tal a qⁱs ds faz^f
q sea nõ uyr nõ posfo uiuer

TEXTO CRÍTICO

	Que soidade de mia senhor hei quando me nembra d' ela qual a vi e que me nembra <i>que</i> ben a oi falar! E, por quanto ben d' ela sei,	
5	<i>rog' eu a Deus que end' há o poder, que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer</i>	265
	cedo, ca, pero mi nunca fez ben, se a non vir, non me posso guardar d' ensandecer ou morrer con pesar;	
10	e, porque ela tod' en poder ten, <i>rog' eu a Deus que end' há o poder, [que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]</i>	270
	cedo, ca tal a fez Nostro Senhor: de quantas outras [e]no mundo son	
15	non lhi fez par, a la minha fe, non; e, poi-la fez das melhores melhor, <i>rog' eu a Deus, que end' há o poder, [que mi-a leixe, se lhi prouguer, veer]</i>	275
	cedo, ca tal a quis[o] Deus fazer	
20	que, se a non vir, non posso viver.	280

MANUSCRITOS: B 526 (fol. 117v. a); V 119 (fol. 14r. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 58-59; Braga, *Vaticana* 119; Lang, *Königs Denis* XXXIX; Nunes, *Amor* LXV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 481; Montero Santalha, *Dom Denis* 39.

REPERTORIOS: Tavani 25,100; D'Heur 533.

VARIANTES: 2. qual B; qual ami V 5. Rogueu V; rogueu V 6. Que mha B 16. melhore B 9. moirer B.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. minha Moura 5-11-17. deos Moura 6-12-18. Que m' a Moura; que m'a leixe Braga 7. faz ben Braga; faz Lang 9. De sandecer Moura; de ssandecer Braga; moirer Paxeco-Machado 10. e porque el a Braga; e, porque El[e] Montero Santalha 14. no mundo Moura, Braga, Lang, Paxeco-Machado; [que], de quantas outras no mundo som Montero-Santalha 15. lhe Moura 16. E poys la Moura 19. quis deos Moura; quis Braga; quizo Lang; quis Paxeco-Machado.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres cobras *singulares* de decasílabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter. O texto inclúe unha *fiinda* que rima co estribillo.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (II-III-IV, v. 1: *cedo, ca*; II-III, v. 4: *e*). Casos de *dobre* (II-III, v. 1: *fez*; II-IV, v. 2: *vir*; I-II, v. 4: *ela*) e de *mordobre* (III-IV, v. 1: *fez / fazer*; I-II, v. 2: *vi / vir*). Cómpre reparar na presenza de rimas derivadas (I, v. 2: *vi* e I-II-II, v. 6: *veer*).

Rítmica: como en casos anteriores, o acento principal tende a recaer na cuarta sílaba, desprazándose levemente, por veces, cara á terceira ou quinta sílabas. Porén, non existe unha regularidade acentual clara ou marcada.

Esquema métrico-rimático:

	3 (10a	10b	10b	10a	10C	10C)+	10c	10c
I	ei	i			er			
II	en	ar						
III	or	on						

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:29. Véxase o indicado para as cantigas 4, 5, 6, 12 e 13.

NOTAS

VV. 7-13-19 Como xa comentamos a respecto da cantiga 4, grafamos en minúscula o primeiro vocábulo do verso inicial de estrofa, ao considerarmos que así fica máis claramente representada a continuidade sintáctica e semántica que leva consigo o procedemento da *ateúda ata a fiinda*.

V. 9 Para a alternancia *moirer-morrer* en B, véxase o estudo de Tavani (1962) e a nota ao verso 11 da cantiga 2.

V. 14 Con Nunes, decidimos facer unha intervención neste verso coa finalidade de restituír a isometría: *de quantas outras [e]no mundo som*. Ademais, a forma *eno* é a habitual no galego-portugués medieval, como consecuencia da aglutinación da preposición *en* co artigo (ĪN + ĪLLU>en lo>med. enno>med. eno>no)¹¹⁷. Montero Santalha, pola súa parte, opta pola introdución dun *que* no inicio do verso: [*que*], *de quantas outras no mundo som*.

V. 19 Remitimos novamente ao estudo de Manuel Ferreiro (1999: 323-324) para explicar a integración que realizamos na forma verbal presente neste verso: *quis[o]*. Así, e aínda que, en inicio, a P1 e a P3 dos pretéritos fortes compartían a mesma desinencia (neste caso quis<QUAESĪVĪ, QUAESIVĪT), acaba por aparecer unha terminación *-o* na P3: quis+o>quiso (>quixo).

¹¹⁷ Véxase Ferreiro (1999: 368).

15. *Ai senhor fremosa, por Deus* [B 518b/V 121]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 518b

518

Ay senhor fremosa por de9
E por quam boa u9 el fez
Doedeu9 algunha uez
De mĩ edesfes olhos me9
|Que u9 uiron por mal dessy
Quando u9 uirõ e por mĩ

E por q u9 fez ds melhor
De quantas fez e mays valer
Queredeu9 de mĩ doer
E desfes me9 olh9 fenhor
|Queu9 uiron p^r mal dessy

E por qo al nõ e rẽ
Senõ o bẽ q u9 ds deu
Que tedeu9 doer domeu
[118r. a] Mal ed9 me9 olh9 meu bẽ
|Queu9 uirõ p^r mal dessy

V 121

Ay senhor fremosa por de9
epor quam boa u9 el fez
doede u9 algunha uez
demĩ e deftes olhos me9
que u9 uirou por mal defsy
quandou9 uiron e por mĩ
E por qu9 fez ds melhor
des quantas fez e mays ualer
qredu9 demĩ doer
edeftes me9 olh9 senhor
que uus uirõ p^r mal defsy
E por q o al nõ e rẽ
senõ obẽ qu9 ds deu
qredu9 doer domeu
mal e d9 me9 olh9 meu bẽ
que u9 uirõ p^r mal defsy

TEXTO CRÍTICO

- Ai senhor fremosa, por Deus
e por quan boa vos El fez,
doede-vos algũa vez
de min e destes olhos meus,
5 *que vos viron por mal de sí,* 285
 quando vos viron, e por min.
- E porque vos fez Deus melhor
de quantas fez, e máis valer,
querede-vos de min doer
10 e destes meus olhos, senhor, 290
 que vos viron por mal de sí,
 [quando vos viron, e por min].
- E, porque o al non é ren,
senon o ben que vos Deus deu,
15 querede-vos doer do meu 295
 mal e dos meus olhos, meu ben,
 que vos viron por mal de sí,
 [quando vos viron, e por min].

MANUSCRITOS: B 518b (fol. 117v. b/118r. a); V 121 (fol. 14v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 61-62; Braga, *Vaticana* 121; Lang, *Königs Denis* XLI; Nunes, *Amor* LXVII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 483, Montero Santalha, *Dom Denis* 41.

REPERTORIOS: Tavani 25,3; D'Heur 535.

VARIANTES: 5. uirou V 8. des V 11. que uus V 15. Que tedeu9 B

VARIANTES EDITORIAIS: 1. deos Moura 3. algunha Moura, Braga, Lang, Paxeco-Machado 4. De mi, e destes olhos meos Moura; mi Braga 6-12-18. my Moura; mi Braga, Lang, Nunes, Paxeco-Machado, Montero Santalha 7. deos Moura 9. mi Moura, Braga 10. meos Moura 11. vus Braga 14. deos Moura 16. E dos meus olhos, meu ben Moura.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de catro octosílabos agudos máis refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de xeito que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: *cobras capdenals* (II-III, v. 1: *E porque*; II-III; v. 3: *querede-vos*). Casos de *dobre* (I-II-III, v. 4: *destes olhos meus/destes meus olhos/meus olhos*), algúns

distribuídos de xeito irregular (I-II, v. 2: *fez*; II-III, v. 3: *doer*), e de *mordobre* (I-II-III, v. 3: *doede-vos/doer/doer*), tamén distribuídos irregularmente; ambos artificios débense ás correspondencias paralelísticas que se desenvolven na composición. Nótese a presenza da rima derivada (I, v. 4 e III, v. 3: *meus/meu*).

Rítmica: se exceptuarmos o acento estrófico na oitava sílaba, os versos desta composición caracterízanse pola irregularidade acentual, o que non deixa de chamar a atención se temos en conta as numerosas correspondencias paralelísticas que se producen na cantiga e que poderían coadxuvar para a consecución dunha certa ligazón rítmica e acentual.

Esquema métrico:

	3 (8a	8b	8b	8a	8C	8C)
I	εus	ez			i	
II	or	er				
III	εn	εu				

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:324. Como xa foi indicado a respecto das cantigas 4, 5, 6, 12, 13 e 14, este é o esquema estrófico máis empregado na nosa lírica.

NOTAS

V. 3 Con Nunes, editamos *algũa*, xa que alén disto, e de acordo coas normas de edición adoptadas, reconvertimos a consoante nasal implosiva gráfica indicadora de nasalidade fonolóxica para o correspondente til de nasalidade. Pola súa parte, Moura, Braga, Lang e Paxeco-Machado grafan *algunha*.

VV. 4-9 Moura e Braga, de modo incorrecto, editan *mi*.

V. 6 Editamos *min*, conservando a lección que transmiten ambos manuscritos. Para a explicación desta nosa escolla remitimos, máis unha vez, para a nota ao verso 10 da cantiga 2.

V. 15 B transmítenos *Que tedeu9*, mais é evidente que se trata dunha confusión entre as grafías <r> e <t>.

V. 16 Moura non inclúe o vocábulo *mal*, probabelmente por un erro ou gralla de impresión.

16. *Mesura seria, senhor* [B 521b/V 124]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 521b

521 *Mesura seria senhor*
Deu9 amercear de mi
Que u9 en graue dia ui
E ã muy graue vossamor
Çam graue q nõ ey poder
Da queſſa coyta mays sof^f
E q muyta fui ſofredor

Pero sabe nro senhor q ~~nũca~~
Que nũca uoleu mereçi
Mays sabe bẽ q u9 fui
Deſque u9 ui sẽpro melhor
Que nũca pudi fazer

[118v. a] P^r en querede u9 doer
De mĩ coytado pecador

Mays deus q de çode ſsenhor
Me qira põer 9 ſſelhi
Case meu feyto uay assy
E mel non for amdador
Contra uos q el fez ualer
Mays de quantas fezo nacer
Moyreu mays nõ m^recedor

Pero se eu ey demoirer
Senuolo nũca m^recer
Non u9 uegi prez nẽ loor

V 124

Mefura seria senhor
deu9 amercear demi
queu9 en graue dia ui
e ã muy g^rue uoſsam^r
tã graue que nõ ey poder
da queſta coyta mais sof
de que muy ta fui ſofredor
Pero ſsabe nro senhor
q nũca uoleu mereçi
mays sabe bẽ q u9 fui
desq u9 ui ſempro melhor

q nũca pudi fazer
 p^r en qrede u9 doer
 de mj coitado pecador
 Mays ds q de tode senhor
 me qira pøer 9 fselhi
 ca fe meu feyto uay afsy
 emel nõ for auidador
 cõt^r uos q el fez ualer
 mays de qtas fezonazer
 moyreu mays nõ m^recedor
 Pero se eu ey demorrer
 senuolo nũca m^recer
 nõ u9 uegi prez nõ loor

TEXTO CRÍTICO

	Mesura seria, senhor, de <i>vos</i> amercear de mí,	300
5	e <i>én</i> mui grav' é voss' amor, tan grave que <i>non</i> hei poder daquesta coita máis sof[r]er, de que, muit' há fui sofredor.	305
10	Pero sabe <i>Nostro</i> Senhor que <i>nunca</i> vo-l' eu mereci; mais sabe <i>ben que vos servi</i> , des que <i>vos</i> vi, sempr' o melhor que <i>nunca</i> [eu] pudi fazer;	310
15	<i>por</i> én queredes-vos doer de <i>min</i> , coitado pecador.	
20	Mais Deus, <i>que</i> de tod' é senhor, me <i>queira</i> pøer conselh' i, ca, se meu feito vai assi e m' El non for ajudador, contra vós, que El fez valer máis de quantas fezo nacer, moir' eu, mais <i>non</i> merecedor.	315
	Pero se eu hei de morrer sen vo-lo <i>nunca</i> merecer, non <i>vos</i> vej' i prez <i>nen</i> loor.	320

MANUSCRITOS: B (fol. 118r. b/118v. a); V 90 (fol. 15r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 65-67; Braga, *Vaticana* 124; Lang, *Königs Denis* XLIV; Nunes, *Amor* LXX; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 486; Montero Santalha, *Dom Denis* 44.

REPERTORIOS: Tavani 25,45; D'Heur 538.

VARIANTES: 6. sof^f B; sof V 7. E q B 8. fsabe V 9. mereçi B, V 16. 9 fselhi B; 9 fselhi V 18. amdador B; auidador V 22. demoirer B.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. vós *Lang* 3. vós *Lang* 4. muy grave *Moura, Braga, Nunes*; mui grave *Lang, Montero Santalha*; mui graue *Paxeco-Machado* 5. tan grav' é *Braga* 10. vós *Lang* 11. senpre o melhor *Paxeco-Machado* 12. Que nunca pudi fazer *Moura, Braga, Paxeco-Machado* 14. De my *Moura*; de mi *Braga* 15. deos *Moura* 16. poer *Moura, Braga, Paxeco-Machado* 22. moirer *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está constituída por tres estrofas *unissonans* de sete octosílabos agudos máis *fiinda* de tres versos da mesma medida; os dous primeiros versos da *fiinda* están en relación, desde un punto de vista rimático, coa rima c das estrofas e o último coa a. Deste xeito, a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III) e *capdenals* (II-IV, v. 1: *Pero*; I-III, v. 4: *e*; I-II, v. 7: *de*). Casos de *mordobre*, algúns distribuídos irregularmente (II-IV, v. 2: *mereci/merecer*; I-IV, v. 3: *vi/vej' i*; I-II, v. 5: *poder/pudi*). Nótese a presenza da rima equívoca (I-II-III, v. 1: *senhor*) e das rimas derivadas (I, v. 6: *sofrer* e I, v. 7: *sofredor*; II, v. 2: *mereci*, III, v. 7: *merecedor* e IV, v. 2: *merecer*).

Rítmica: os versos desta composición, alén do acento estrófico na oitava sílaba, mostran certa tendencia á tonicidade na segunda, aínda que non de xeito sistemático.

Esquema métrico-rimático:

	3	(8a	8b	8b	8a	8c	8c	8a)+	8c	8c	8a
I		or	i			er					
II											
III											

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:236. Como xa dixemos a respecto da cantiga 2, este é un dos esquemas estróficos máis habituais na lírica trobadoresca galego-portuguesa, posto que é empregado nun total de 297 cantigas, de entre as cales cincuenta están compostas en base a octosílabos agudos, como acontece aquí, sendo oito delas da autoría do rei Don Denis.

NOTAS

V. 4 Fronte á opción escollida por todos os demais editores (*mui grave*), nós optamos pola segmentación *mui grav' é*, por considerarmos que así presentamos unha outra lectura cun sentido e sintaxe máis claros e completos.

V. 12 Seguindo a Lang, Nunes e Montero Santalha, decidimos facer unha intervención neste verso coa finalidade de restituír a isometría: *que nunca [eu] pudi fazer.*

17. *Que estranho que m' é, senhor* [B 522b/V 125]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 522b

522 Que efranho q me senhor
E q grã coyta dendurar
Quando cuyden mi de nêbrar
De quanto mal fui sofredor
Defaquel' di a q u9 ui
| E todefse mal' eu sofri
Por uos & polo uossamor

Ca des aqł tenpo senhor
Queu9 ui & oy falar
Non perdi coytas e pesar
Nê mal' non podia mayor
E aquefso pasfou assy
E tode :---

E porẽ seria senhor
Grã bẽ de u9 amercear
Nõ ~~perdy coytas~~ de mĩ q ay coita sẽ par
[118v. b] De qual uos sodes sabedor
Que Passou & pasfa per mĩ
E tode :---

V 125

Que efranho que mhe senh^r
e que gram coyta dendurar
quando cuyden mi de nenbrar
de quanto mal fui sofredor
de saquel dia queu9 ui
ecodefte mal eu sofri
por uos epolo uofsamor
[15r. b] Ca desaqł tenpo senhor
q u9 ui e oy falar
nõ perdi coytas epesar
nê mal nõ podia mayor
e a qsto pasfou afsy | e todẽ
E poren seria senhor
grã bẽ deu9 amercear
demi q ei coyta sen par
de ql uos sodes sabedor
q pasfou e pasfa p mj | E todẽ

TEXTO CRÍTICO

- Que estranho que m' é, senhor,
e que gran coita d' endurar,
quando cuid' en mí, de nembrar 325
de quanto mal fui sofredor
5 des aquel dia que vos vi!
*E tod' este mal eu sofri
por vós e polo voss' amor.*
- Ca des aquel tempo, senhor, 330
que vos vi e oi falar,
10 non perdi coitas e pesar,
nen mal non podía maior;
e aqesto passou assi,
*E tod' e[ste mal eu sofri 335
por vós e polo voss' amor].*
- 15 E por én seria, senhor,
gran ben de vos amercear
de min, que hei coita sen par,
de qual vós sodes sabedor 340
que passou e passa per min;
20 *E tod' e[ste mal eu sofri
por vós e polo voss' amor].*

MANUSCRITOS: B 522b (fol. 118v. a/b); V 125 (fol. 15r. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 67-68; Braga, *Vaticana* 125; Lang, *Königs Denis* XLV; Nunes, *Amor* LXXI; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 487; Montero Santalha, *Dom Denis* 45.

REPERTORIOS: Tavani 25,92; D'Heur 539.

VARIANTES: 2. que mhe V 6. ecodefte V 17. Nã ~~perdy coytas~~ de mĩ q ay B; demi V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. que mh é Lang; que mh-é Nunes; que m [h]e Paxeco-Machado; que mi_é Montero Santalha 6. esto mal Paxeco-Machado 13-20. mal sofri Lang, Paxeco-Machado 19. per mi Moura, Braga, Lang, Paxeco-Machado, Montero Santalha; por mi Nunes.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición está constituída por tres estrofas *unissonans* de cinco octosílabos agudos, máis refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de maneira que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III), cobras *capfinidas* (I-II: *des aquel*) e cobras *capdenals* (I-II, v. 2: *e que / que*; I-III, v. 4: *de*). Casos de *dobre* (II-III, v. 2: *vos*; I-II, v. 4: *mal*) e de *mordobre* (I-III, v. 1: *é/seria*; II-III, v. 3: *coita/coitas*; II-III, v. 5: *passou/passou e passa*). Debemos notar a presenza da palabra rima (I-II-III, v. 1: *senhor*) e da rima derivada (I, v. 4: *sofredor* e I-II-III, v. 6: *sofri*).

Rítmica: agás o acento estrófico na oitava sílaba, os versos desta composición caracterízanse pola irregularidade acentual, expresión formal da ‘gran coita’ sufrida polo poeta. Porén, si podemos detectar un outro acento secundario que oscila entre a segunda e a terceira sílabas de cada verso.

Esquema métrico-rimático:

	3	(8a	8b	8b	8a	8c	8C	8A)
I		or	ar			i		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:239. Véxase o indicado para as cantigas 2 e 16.

NOTAS

V. 1 Aínda que a maior parte dos editores priorizan neste caso a lección transmitida por V (*que mhe*), nós optamos pola ofrecida en B, perfectamente posíbel a nivel métrico, sintántico e semántico. Noutro sentido, e como sabemos, as leccións do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* adoitan ser superiores ou preferíbeis ás do *Cancioneiro da Vaticana*.

V. 19 A totalidade dos editores que se encargaron deste texto previamente grafan *per mi* en posición final de verso, a pesar de que ambos apógrafos nos transmiten a vogal con til de nasalidade, correspondente neste caso á abreviatura da consoante nasal: *per min*.

18. *Senhor, cuitad' é o meu coraçõ* [B 523b/V 126]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 523b

523

Senhor cuytade o meo coraçõ
Por uos e moiro fe de9 mi pardõ
Por q sabede q defq enton
Vu9 ði ui desy
Nunca coyta perdy

Tanto me coyta e tRax mal amor
Que me mata seedẽ sabedor
E todaqsfe e desq senhor
Vu9 ui' :---

Ca deme mat^ar amor
Nõme g^reu & tão mal soffro ia ãpoder seu
E todaqffo senhor desquandeu
| V9 ui desy nõca

V 126

Senhor cuytade o meu coraçõ
por uos e moyro se de9 mi pdõ
por que sabede que desque enton
u9 ui desy
nunca coyta perdi
Tantome coyta e tarix mal amor
q me mata seeden sabedor
etodaqffo e desq senhor
vu9 ui'
Ca de me mat^ar amor
nõ me g^reu etanto mal soffro ia enpoder seu
etodaqste senhor des quandeu
v9 uj' desi nõca'

TEXTO CRÍTICO

Senhor, cuitad' é o meu coraçõ
por vós, e moiro, se *Deus* mi perdon, 345
porque sabede que, des que enton
5 *vos vi,*
des i
nunca coita perdi.

	Tanto me coita e trax mal Amor que me mata, seed' én sabedor; e tod' aquesto é des <i>que</i> , senhor,	350
10	<i>vos vi</i> , [<i>des i</i> <i>nunca coita perdi</i>].	355
15	Ca de me matar Amor non m' é greu, e tanto mal soffro ja en poder seu; e tod' aquest' é, senhor, des quand' eu <i>vos vi</i> , [<i>des i</i> <i>nunca coita perdi</i>].	360

MANUSCRITOS: B (fol. 118v. b); V 90 (fol. 15r. b).

EDICIONS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 68-70; Braga, *Vaticana* 126; Lang, *Königs Denis* XLVI; Nunes, *Amor* LXXII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 488; Montero Santalha, *Dom Denis* .

REPERTORIOS: Tavani 25,108; D'Heur 540.

VARIANTES: 1. meo B 2. pardõ V 4. Vu9 ð ui B 7. tarix V 10. Vu9 ui B.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. meo coração *Paxeco-Machado* 2. deos mi pardon *Moura*; pardon *Braga, Paxeco-Machado* 4-5/10-11/16-17. Vos vi, desy *Moura, Braga*; vos vi, desi *Lang*; vos vi, des y *Nunes*; Uos ui des y *Paxeco-Machado*¹¹⁸ 7. Tanto m' é coyta e tarix ' mal amor *Moura*; Tanto m' é coyta e trax' i mal amor *Braga* 13. mĩ matar *Moura, Braga* 14. Non m' é greu, e tanto mal soffro já en poder seu *Moura*; atanto *Lang* 15. tod' aquesto *Moura, Braga*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres cobras *singulares* de tres decasílabos agudos e refrán de tres versos monorrimos, os dous primeiros bisílabos e o último hexasílabo. A rima de toda a composición é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capfinidas* (I, v. 6 e II, v. 1: *coita*) e cobras *capdenals* (II-III, v. 3: *e tod' aquesto*). Casos de *dobre* (I-III, v. 1: *é*; I-II, v. 3: *des que*; II-III, v. 3: *senhor*) e de *mordobre* (I-II, v. 1: *cuitad' / coita*).

Rítmica: os versos decasílabos, os tres primeiros de cada cobra, para alén do acento estrófico, presentan un outro acento que recae na cuarta sílaba, co cal podemos dicir

¹¹⁸ Como reflecten as variantes editoriais, todos os editores que previamente se encargaron desta composición, agás Montero Santalha, inclúen nun único verso (seguindo as lecturas transmitidas polos apógrafos italianos) o que na nosa edición ocupa os dous primeiros versos do refrán.

que nesta composición estamos perante o coñecido como decasílabo común ou *a minore* con cesura feminina. Por outra banda, nótase no estribillo o efecto rítmico acadado coa combinación dos dous versos bisílabos e do verso hexasílabo, os tres con rima en *-i*.

Esquema métrico-rimático:

	3	(10a	10a	10a	2B	2B	6B)
I		on			i		
II		or					
III		eu					

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 16:13. Este é o esquema estrófico ao que pertencería a cantiga de nós ter seguido a edición escollida polos estudiosos que dela se encargaron previamente, e cuxo refrán estaba composto por dous versos de catro e seis sílabas respectivamente. Mais nós, con Montero Santalha, optamos por un estribillo de tres versos, de maneira que o presente texto forma parte da fórmula estrófica número 19, na cal se inscriben pouco máis de corenta composicións da lírica trobadoresca galego-portuguesa.

NOTAS

- V. 7 Moura e Braga segmentan o pronome persoal *me* en *m' é*, interpretando o termo *coita* como substantivo e non como verbo, carecendo así o verso de coherencia sintáctica e semántica.

19. *Preguntar-vos quero, por Deus* [B 525b/V 128]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 525b

525 Preguntaru9 quero porde9
Senhor fremosa q u9 fez
Mesurada ede bõ prez
Que pecad9 for_ os me9
| Que nũca teueffes por bẽ
De nunca mi fazerdes bẽ

Pero sẽpre u9 soubamar
Desaql dia q u9 ui
Mays q os me9 olh9 en mĩ
E assy o qⁱs ds gⁱsar
| Que nunca teneffes p^r bẽ

Defq u9 ui sẽpro mayor
Bẽ q u9 podia qrer
V9 qⁱgi a todo meu poder
E po qⁱs nro senhor
| Que nunca teueffes p^r ben

Mays senhor amda cõ bẽ
Se cobraria bẽ por ben

V 128

Preguntaru9 quero por de9
senhor fremosa que u9 fez
mefurada ede bon prez
que pecadus forf os me9
que nũca teueftes por ben
de nũca mi fazerdes ben

Pero senp^ru9 soubamar
defaql dia qu9 uj
mays q os me9 olh9 en mĩ
e afsy o qⁱs ds gⁱsar
que nũca ceueftes p^r ben

Desqueu9 ui sempro mayor
ben q u9 podia qrer
u9 qⁱgi a todo meu poder
e po qⁱs nro senhor
que nũca te ueftes p^r ben

[15v. b] Mays senhor auida cõ ben
se cobraria ben por ben

TEXTO CRÍTICO

Preguntar-vos quero, por Deus,
senhor fremosa, que vos fez
mesurada e de bon prez,
que pecados foron os meus 365
5 *que nunca tevestes por ben
de nunca mi fazerdes ben.*

Pero sempre vos soub' amar,
des aquel dia que vos vi,
máis que os meus olhos e min, 370
10 e assi o quis Deus guisar,
*que nunca tevestes por ben
[de nunca mi fazerdes ben].*

Des que vos vi, sempr' o maior
ben que vos podia querer 375
15 vos quigi a todo meu poder,
e pero quis Nostro Senhor
*que nunca tevestes por ben
[de nunca mi fazerdes ben].*

Mais, senhor, ainda con ben 380
20 se cobraria ben por ben.

MANUSCRITOS: B 525b (fol. 119r. a); V 128 (fol. 15v. a/b).

EDICIONS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 71-73; Braga, *Vaticana* 128; Lang, *Königs Denis* XLVIII; Nunes, *Amor* LXXIV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 490, Montero Santalha, *Dom Denis* 48.

REPERTORIOS: Tavani 25,85; D'Heur 542.

VARIANTES: 4. pecadus V 11. teneffes B; ceueftes V 19. amda B; auida V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. deos Moura 4. meos Moura 5-11-17. uvestes Moura 9. meos Moura; en mi Braga, Nunes, Paxeco-Machado; em mi Lang 10. deos Moura 19. a vida cõ Moura, Braga; a vida Lang, Paxeco-Machado.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición está constituída por tres estrofas *singulares* de catro octosílabos agudos máis refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de modo que a rima de toda a composición é longa ou masculina. A cantiga presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos octosilábicos agudos que riman co refrán.

Artificios: *cobras capfinidas* (III, v. 6 e IV, v. 1: *ben*), *capdenals* (II-III, v. 4: *e*) e *cobras capcaudadas* (III-IV). Casos de *dobre* (I-II-III, v. 1: *vos*; II-III, v. 4: *quis*), algúns distribuídos irregularmente (I-II-III, v. 2: *vos*). Nótese a repetición da palabra rimante nos dous versos do refrán e na *fiinda* (*ben*).

Rítmica: aínda que se percibe unha certa tendencia para marcar a tonicidade na terceira sílaba, a composición non é regular desde un punto de vista rítmico, probabelmente como modo para o poeta reflectir a súa tristeza ao non obter o ben da dama. O refrán, conformado por dous versos, presenta, para alén do acento estrófico na oitava sílaba, outros dous acentos na segunda e quinta sílabas do primeiro verso, e na segunda e sexta do segundo.

Esquema métrico:

	3	(8a	8b	8b	8a	8C	8C) +	8c	8c
I		εus	ez			εn			
II		ar	i						
III		or	er						
IV									εn

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:333. Como xa foi comentado, trátase do esquema estrófico con máis ocorrencias na lírica profana galego-portuguesa, sendo tamén amplamente empregado no cancionero do noso trovador.

NOTAS

V. 9 Editamos *min*, en posición de rima, conservando a lección que transmiten ambos manuscritos. Para a cuestión da posibilidade da rima de vogal oral con vogal nasal remitimos novamente á nota ao verso 10 da cantiga 2 *Como me Deus aguisou que vivesse* [B 503/V 86].

V. 15 Para manter o isosilabismo da composición é preciso facer sinalefa en *quigi a*.

V. 19 Nós, con Nunes e Montero Santalha, decidimos facer unha intervención no texto e, obviando as lecturas que nos transmiten os manuscritos (*amda* B; *auida* V) por *seren*, na nosa opinión, pouco adecuadas e totalmente carentes de sentido neste contexto, optamos por editar *ainda*. Alén disto, non sería difícil que o copista de B cometese un erro e grafase *m* por *in*, e o copista de V *ui* por *in*.

20. *De muitas coitas, senhor, que levei* [B 526b/V 129]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 526b

526 De muytas coytas senhor qui leuei
Def queu9 soubi muy grã bẽ querer
Par ds non possoieu mĩ escolher
[119r. b] Enda mayor mays p quãteu passey
| De mal ã mal e peyor de peyor
Nõ sey qł e mayor coyta senhor

Tantas coytas leuey e padeçi
Def q u9 ui q nõ possoios mar
Enda mayor tantas forř sã par
Mays de çodesfo q passou p mĩ
| De mal·:---

Tantas coytas passey de la sazõ
Que u9 eu ui per boa fe
Que nõ pořřofmar a mayor qł e
Mays d9 q passey se ds mi pardõ
| De mal ã·:---

V 129

De muytas coytas senhor que leuey
desqueu9 soubi muy grã bẽ querer
par deus nõ pořsoieu mi escolher
~~mi escolher~~
enda mayor mays per quãteu pafs^ey
demal en mal e peyor de peyor
nõ sey qual e mayor coyta senhor
Tantas coytas leuey e padeçi
desqu9 ui q nõ pořso iosmar
enda mayor tãtas forř seu par
mays de todesto q pafsou p mj | De mal·
Tantas coytas pafssey dela sazõ
q u9 eu ui per bona fe
q nõ pořso smar a mayor ql e
mays da q pafssey se ds mi perdõ · Demal en

TEXTO CRÍTICO

De muitas coitas, senhor, que levei
des que vos soubi mui gran ben querer,

5 par Deus, non poss' hoj' eu min escolher
end' a maior; mais, per quant' eu passei, 385
de mal en mal, e peior de peior,
non sei qual é maior coita, senhor.

10 Tantas coitas levei e padeci,
des *que vos* vi, que non poss' hoj' osmar
end' a maior, tantas foron sen par; 390
mais, de tod' esto *que* passou per min,
de mal [en mal, e peior de peior,
non sei qual é maior coita, senhor].

15 Tantas coitas passei de-la sazón
que *vos* eu vi, [senhor], per bõa fe, 395
que non poss' osmar a maior qual é;
mais das *que* passei, se Deus mi perdon ,
de mal en [mal, e peior de peior,
non sei qual é maior coita, senhor].

MANUSCRITOS: B 526b (fol. 119r. a/b); V 129 (fol. 15v. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 73-74; Braga, *Vaticana* 129; Lang, *Königs Denis* XLIX; Nunes, *Amor* LXXV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 491; Montero Santalha, *Dom Denis* 49.

REPERTORIOS: Tavani 25,30; D'Heur 543.

VARIANTES: 1. qui B 3. mi V 7. padeçi B, V 9. seu par V 16. boa B; bona V 16. d9 q passey se ds mi pardõ B; da V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. qui levey *Paxeco-Machado* 2. soub' i *Braga* 3. non posso ieu mi escolher *Moura*; mi escolher *Braga, Lang, Nunes*; m' i escolher *Montero Santalha* 8. poss'i osmar *Moura, Braga* 10. passon por mi *Moura*; por mi *Braga, Lang*; per mi *Nunes, Montero Santalha*; por min *Paxeco-Machado* 14. Que vos eu vi, per bona fé *Moura, Braga*; per bona fe *Lang* 15. posso i osmar *Moura* 16. deos *Moura*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de decasílabos agudos e refrán de dous versos monorrimos da mesma medida e carácter, de maneira que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capfinidas* (I-II, v. 6 e II-III, v. 1: *coita/s*) e cobras *capdenals* (II-III, v. 1: *Tantas coitas*; I-II-III, v. 2: (*des*) *que vos*; II-III, v. 4: *mais*). Repárese nos casos de *dobre* (I-II-III, v. 1: *coitas*; I-II, v. 1: *levei*; II-III, v. 2: *vi*; I-III, v. 3: *poss'*; I-III, v. 4: *passei*) e de *mordobre* (I-II-III, v. 4: *passei / passou*), algúns deles con distribución irregular no verso.

Rítmica: a excepción dun par de versos, nesta composición atopamos novamente o decasílabo *a minore*, pois para alén do acento estrófico, aparece unha outra marca acentual na cuarta sílaba.

Esquema métrico-rimático:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C	10C)
I		ei	er			or	
II		i	ar				
III		on	ε				

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:19. Como xa foi indicado a respecto doutras cantigas, este é o esquema estrófico máis empregado na lírica profana galego-portuguesa (con 466 ocorrencias), e é igualmente o máis representado no noso *corpus* de referencia, pois xa foi rexistrado en oito das composicións previamente analizadas.

NOTAS

- V. 3 Os editores que se encargaron deste texto, agás Paxeco-Machado, optan pola forma do pronome *mi*, seguindo a lección de V, mais nós preferimos a transmitida polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, cuxas lección soen ser consideradas superiores ás do *Cancioneiro da Vaticana*, e grafamos *min*. Montero Santalha, pola súa parte, decántase pola segmentación: *m' i*.
- V. 10 Fronte á opción escollida por todos os restantes editores, agás Paxeco-Machado, que grafan *mi* en posición de rima, nós optamos por desenvolver a nasalidade que ambos apógrafos transmiten. Para o tema da rima de vogal oral con vogal nasal véxase a explicación ao verso 10 da cantiga 2.
- V. 14 Tanto B como V transmítennos para este verso unha lectura composta por 8 sílabas, isto é, hipométrica a respecto dos outros versos da composición, de maneira que nós, con Lang e os editores posteriores a el, introducimos o vocábulo *senhor*, como apóstrofe, solventando o problema métrico e dotando o verso dun sentido máis completo e coherente.

21. *Nostro Senhor, se haverei guisado* [B 527b/V 130]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 527b

527 Nro senhor se auerey guysado
De mha senhor mui fremosa · ueez
Que mi nunca fez pra xer
Nẽ huu e de q nũca cuydauer
Nen bon grado
Pero filarlhia porga lardõ
Dea ueer se soubesse que nõ
Lhera tã graue
Deus fossen loado

Ca mui grã tenpa q ando coitado
Se eu podeffe pola · hir ueer
Ca depouys nõ me podescacer
Q̄ eu ui hu · ouui ds irado
Ca uerdadeyra mẽte desẽçõ
Non çrago miga q ffe coraçõ
Nẽ er sey de mĩ parte nõ mãdado

[119v. a] Came tẽ seu amor tã aficado
Defqsse nõ guysou dea veer
Que nõ ey enmĩ força nõ poder
Nẽ dormho rẽ nõ ey ãmi recado
E p^r q uiuẽ tã grã pdiçõ
Que mi de morte peça ds pdon
E perdey meu mal emeu cuydado

V 130

Nostro senhor se auerey guyda do
de mha senhor mui fremosa ueer
quemĩ nunca fez prazer
nẽ hun ede que nũca cuydauer
nẽ bõ grado
pero filharlhia por galardon
de a ueer se soubefse q n
lhera tan graue
de9 fofseu loado

[16r. a] Ca mui grã tẽpa q ando coitado
se eu pode fsi pola hir ueer
ca depois nõ me podefcae cer
q̄ eu ui hu ouuj ds irado
ca uerda deyra mẽte defencõ

nõ trago miga q ste coraçõ
 nẽ er sey demj perte nẽ mãdado
 Ca me ten seu amor tâ aficado
 des q fse nõ g'sou dea ueer
 q nõ ey en mj forza nẽ poder
 nẽ dormho rẽ nẽ ey en mj recado
 e p^r q uiuẽ tâ grã perdizõ
 q mi de morte pecads perdon cuydado.
 e perdey meu mal emeu

TEXTO CRÍTICO

	Nostro Senhor, se haverei guisado de mia senhor mui fremosa veer, que mi nunca fez <i>nen</i> ãu prazer e de que nunca cuid' haver bon grado?	400
5	Pero filhar-lh'-ia por galardõ de a veer se soubesse que <i>non</i> lh' era tan grave, Deus foss' én loado.	405
10	Ca mui <i>gran</i> temp' há <i>que</i> ando coitado, se eu podesse, po-la ir veer, ca depois <i>non</i> me pod' escaecer <i>qual</i> eu [a] vi, u houvi <i>Deus</i> irado, ca verdadeiramente des entõ <i>non</i> trago mig' a queste coraçõ <i>nen</i> er sei de <i>min</i> parte <i>nen</i> mandado.	410
15	Ca me ten seu amor <i>tan</i> aficado, des <i>que</i> se <i>non</i> guisou de a veer, que <i>non</i> hei en <i>min</i> força <i>nen</i> poder, <i>nen</i> dórmiõ <i>ren</i> <i>nen</i> hei en <i>min</i> recado; e, <i>porque</i> viv' en <i>tan gran</i> perdiçõn, que mi dé morte peç' a <i>Deus</i> per don, e perd[er]ei meu mal e meu cuidado.	415
20		420

MANUSCRITOS: B 527b (fol. 119r. b); V 130 (fol. 15v. b/16r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 74-76; Braga, *Vaticana* 130; Lang, *Königs Denis* L; Nunes, *Amor* LXXVI; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 492; Montero Santalha, *Dom Denis* 50.

REPERTORIOS: Tavani 25,56; D'Heur 544.

VARIANTES: 1. guyda do V 3. pra xer / Nẽ huu B; nẽ hun 4. Nen bon grado B; nẽ bõ grado V 5. filarlhia B 6. q n V 7. fofseu V 9. pode fsi V 12. desẽçõ B; defencõ V

14. perte V 17. ãmi B; forza V 19. perdizõ V 20. pecads perdon cuydado V 21. perdey B; perdey V.

VARIANTES EDITORIAIS¹¹⁹: 2. mui *Braga* 3. nenhum *Braga*; fezo nenhum *Lang*; fez[o] nen hun prazer *Nunes*; nenhum prazer *Paxeco-Machado*; fez[o] nem-um *Montero Santalha* 4. nen bon grado *Braga* 9. Se en *Moura* 11. Qual eu vi hu ouvi deos irado *Moura*; qual eu vi *Braga*; Qual eu ui *Paxeco-Machado* 13. migo, queste coração *Moura* 16. de a ver *Moura* 17. en mi *Moura, Braga* 18. en mi *Moura* 20. peç', a deos perdon *Moura*; a deus perdon *Braga*; a Deus perdom *Lang*; dê mort' e peç' a Deus perdon *Nunes*; a Deus perdon *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de maestría. A composición está constituída por tres estrofas *unissonans* de sete decasílabos agudos, sendo o primeiro, o cuarto e o sétimo graves, e os catro restantes agudos. Esta alternancia lévanos a falar dunha presenza de rimas mesturadas, femininas ou breves (vv. 1, 4 e 7) e masculinas ou longas (vv. 2, 3, 5 e 6).

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III) e cobras *capdenals* (II-III, v. 1: *Ca*; I-III, v. 3: *que*). Casos de *mordobre* (I-II, v. 1: *haverei/há*; II-III, v. 3: *podesse/poder*; I-II-III, v. 4: *haver/houvi/hei*). Repárese na presenza da palabra rima (I-II-III, v. 3: *veer*).

Rítmica: para alén do acento estrófico, é practicamente xeral a existencia dunha outra marca acentual na cuarta sílaba, podéndonos dicir así que, máis unha vez, estamos perante o decasílabo *a minore*. Nos casos en que se detecta algunha leve variación acentual, o acento tende a se desprazar cara á terceira ou quinta sílabas.

Esquema métrico-rimático:

	3	(10'a	10b	10b	10'a	10c	10c	10'a)
I		ado	er			on		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:132. Véxase o indicado para a cantiga 2.

NOTAS

V. 3 *Lang*, *Nunes* e *Montero Santalha* integran na forma verbal *fez*, que así é transmitida por ambos cancioneros, a desinencia *-o* final, que aparece dunha forma tardía na Idade Media para desfacer a coincidencia formal entre a P1 e a P3 dos pretéritos fortes (Ferreiro 1999: 323-324). A razón disto é que vulgan este verso hipométrico a respecto dos demais da composición por considerar o

¹¹⁹ Lopes de Moura edita a primeira estrofa da composición seguindo a distribución en versos que transmite V, e adicionándolle, por súa vez, os dous primeiros versos da cobra seguinte. Ante as dificultades para incluír a súa lectura desta primeira parte da composición nas variantes, debido ás notábeis diferenzas existentes, reproducímola aquí: *Nostro senhor, sé averey guysado / De minha senhor mui fremosa veer / Que mi nunca fez prazer / Nenhum, e de qué nunca cuyd' aver / Nen bon grado, / Pero filhar lh'ia por galardón / De a ver, se soubesse que non / Lh'era tan grave, deos foss' en loado; / Ca muy grã tenp'a que ando coytdado / Se en podesse polha hir veer*. As variantes das outras dúas agrupacións estróficas atópanse xa incluídas no aparato de variantes editoriais.

indefinido *ñu* como monosílabo; para nós este vocábulo está composto por dúas sílabas, de maneira que non consideremos preciso realizar ningunha adición.

- V. 11 Con Lang, Nunes e Montero Santalha, decidimos facer unha intervención neste verso coa finalidade de restituír a isometría, e non unicamente, pois as construcións deste tipo relacionadas coa visión da muller, adoitan incluír o pronome átono que ten como referente a propia *senhor*: *qual eu [a] vi, u houvi Deus irado*.

Neste verso o adverbio *u* posúe o valor de ‘cando’ en lugar do habitual ‘onde’.

- V. 20 A maior parte dos estudiosos que previamente se encargaron deste texto editan *perdon* en posición final de verso. Mais nós, con Montero Santalha lemos *perdon* pois, tal e como el indica: “no verso 20 ofereço una lectura que me parece mais satisfactoria que a que se vem dando a esse passo (“peç’ a Deus perdom”); o sentido é: ‘peço a Deus que me conceda o dom da morte’.

- V. 21 Tanto B como V transmiten a seguinte lección: *perdey B; perdey V*. Neste caso, é obvio que falta nos dous apógrafos a abreviatura correspondente a *er*, grafías que nós restituímos.

22. *De mi vós fazerdes, senhor* [B 530/V 133]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 530

530 | De mi uos fazerdes senhor
Ben ou mal çodeſten uos e
E ſofrerme per boa fe
[120r. a] O mal cao bẽ sabedes
Soõ qo non ey dauer
May q gram coyta de sofrer
Que mhe coytao pecados

Ca no mal senhor uyuoieiu
Que de uos ei mays nulha rẽ
Nõ atẽdo de uosso bẽ
E cuydo sẽpre no mal meu
Que passe q ei de pasfar
Comauer sẽpre deseiar
O mui grã bẽ q u9 ds deu

E poys q eu senhor sofri
E soffro p^r uos tanto mal
E q de uos nõ atenda
En q graue dia nasçi
Que eu de uos p^r galardõ
Non ey dauer se coyta nõ
Que semp uui def q u9 ui

V 133

Demi fazerdes uos senhor
ben ou mal todeſten uos e
e sofrerme per boa fe
o mal cao ben sabed^e
soõ queo non eydauer
mays que gram coyta de sofrer
que me coytao pecador
Ca no mal senhor uyuo ieu
q deuos ey mays nulha rẽ
nõ atendo de uofso bẽ
-e cuydo semp^r deseiar
omuy grã bẽ q u9 ds deu.
E poys q eu senhor sofri
e soffro p^r uos tanto mal
eq deuos nõ attendal
en q g^rue dia naçi

q eudeuos p^r galardon
nõ ey dauer se coyta nõ
q semp uuj desq u9 ui.

TEXTO CRÍTICO

- De mi vós fazerdes, senhor,
ben ou mal, tod' est' en vós é,
e sofrer m' é, per boa fe,
o mal, ca o ben sabedor
5 sãõ que o non hei d' haver; 425
mais que gran coita de sofrer
que mi é, coitado pecador!
- Ca no mal, senhor, viv' hoj' eu,
que de vós hei; mais nulha *ren*
10 *non* atendo de vosso *ben* 430
e cuido sempre no mal meu,
que pass' e que hei de passar,
com' haver sempr' [a] desejar
o mui *gran ben* que *vos Deus* deu.
- 15 E pois *que* eu, senhor, sofri 435
e soffro *por* vós tanto mal
e *que* de vós *non* atend' al,
en *que* grave dia naci!
Que eu de vós, *por* galardon
20 *non* hei d'haver se coita *non*, 440
que sempr' houvi des *que vos* vi.

MANUSCRITOS: B 530 (fol. 119v. b/120r. a); V 133 (fol. 16v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 79-81; Braga, *Vaticana* 133; Lang, *Königs Denis* LIII; Nunes, *Amor* LXXIX; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 495; Montero Santalha, *Dom Denis* 53.

REPERTORIOS: Tavani 25,27; D'Heur 547.

VARIANTES: 1. fazerdes uos V 4. sabedes B; sabed^e V 6. May B 7. que me V; pecados B 18. nasçi B; naçi V 21. uui B; uui V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. fazerdes vós Moura, Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha 3. e sofrer me Braga, Paxeco-Machado 6. coit'ade sofrer Braga; coit' a de sofrer Lang; coyt a de sofrer Paxeco-Machado 7. Que m' é coytad o pecador Moura; quem é coytad'e pecador Braga; quem é Lang; que m' é Nunes; Quem he Paxeco-Machado; que m' é Montero Santalha 8. vivo ieu Moura 13. senpre desejar

Moura; senpr en deseiar *Paxeco-Machado* 14. deos *Moura* 18. nasçi *Paxeco-Machado* 21. Que senpr' uvi *Moura*; que senpr'ouv'i *Braga*; que semp' ouvi *Nunes*; Que sempr [o]uu i des que uos ui? *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está constituída por tres estrofas *singulares* de sete octosílabos agudos, de maneira que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capdenals* (I-III, v. 3: *e*; I-III, v. 7: *que*). Casos de *dobre*, algúns deles distribuídos de xeito irregular (I-II-III, v. 1: *senhor*; I-II-III, v. 2: *vós*; II-III, v. 3: *atendo/atend'*; I-II, v. 4: *mal*; I-II, v. 5: *hei*; II-III, v. 6: *haver*). Nótese a presenza das rimas derivadas (I, v. 6: *sofrer* e III, v. 1: *sofri*).

Rítmica: trátase dunha cantiga relativamente irregular desde o punto de vista rítmico, aínda que pode observarse unha certa tendencia a marcar a tonicidade na terceira sílaba. Esta circunstancia pode deberse á amargura do poeta perante a actitude da dama cara a el.

Esquema métrico-rimático:

	3 (8a	8b	8b	8a	8c	8c	8a)
I	or	ε			er		
II	eu	en			ar		
III	i	al			on		

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:235. Véxase o indicado para a cantiga número 16.

NOTAS

- V. 1 A pesar de que todos os editores previos –a excepción de Paxeco-Machado–, e baseándose en V, optan por *De mi fazerdes vós*, nós preferimos a lección ofrecida por B que, como sabemos, adoita ser preferíbel, e editamos *De mi vós fazerdes*.
- V. 7 Seguimos novamente o transmitido polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e editamos *mi é*. Para manter o isosilabismo da composición é preciso realizar unha sinalefa entre ambos vocábulos, solución habitual neste contexto na nosa lírica trobadoresca (vogal átona i + tónica é).
- V. 13 Con Braga, Lang, Nunes e Montero Santalha optamos pola solución *sempr' [a]*, restituíndo a construción *haver a + infinitivo* e elidindo o *-e* final do adverbio para manter a medida octosilábica.

23. *Assi me trax coitado* [B 531/V 134]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 531

531 Assy me trax coytado
E a ficadamor
E tam atormentado
Que fe nosfro senhor
A mha senhor nõ me tẽcor
Que se de mĩ doa amor
Ca uerey praxer e sabor

[120r. b] Ca vyuẽtal cuydado
Come quẽ sofredor
E de mal afficado
Que nõ pode mayor
Semi nõ ual a q ã for
Te ponto ui ca ia damor
Tey prax enẽ hũ pauor

E fazo mui gⁱsado
Poys foo f^ruidor
Da q mi nõ da grado
Querendolheu melhor
Camĩ nẽ al p^ren
Conorteu nõ ey ia senõ
Damortande soõ deseizador

V 134

[16v. b] Assy me trax coytado
Eaficada mor
etan atormentado
que fe nofthro senhor
ama senhor nõ me tencor
que se de mĩ doa damor
ca verey prazer e sabor
Ca uyuental cuydado
come quẽ sofredor
edemal afficado
q nõ pode mayor
semĩ nõ ual a q en for
te põto ui ca ia damor
tey praz enẽ hũ pauor
E faço mui gⁱsado
poys soo f^ruidor
da q mi nõ da grado

qrendolheu melhor
camĩ nẽ al p^r en
conorteu nõ ey ia senõ
damortende soõ defeiador

TEXTO CRÍTICO

- Assi me trax coitado
e aficad' Amor,
e tan atormentado
que, se Nostro Senhor 445
5 a mia senhor *non* met'en cor
que se de min doa, da mor-
-t'haverei prazer e sabor.
- Ca viv'en tal cuidado
come *quen* sofredor 450
10 é de mal aficado
que *non* pode maior,
se mi *non* val a *que* en for-
-te ponto vi, ca ja da mor-
-t'hei praz[er] e *nen un* pavor. 455
- 15 E faço mui *guisado*,
pois sãõ *servidor*
da *que* mi *non* dá grado,
querendo-lh'eu melhor
ca min *nen* al; *por* én conor- 460
20 -t'eu *non* hei ja *senon* da mor-
-t', ende sãõ desejador.

MANUSCRITOS: B 531 (fol. 120r. a/b); V 134 (fol. 16v. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 81-82; Braga, *Vaticana* 134; Lang, *Königs Denis* LIV; Nunes, *Amor* LXXX; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 496; Montero Santalha, *Dom Denis* 54.

REPERTORIOS: Tavani 25,16; D'Heur 548.

VARIANTES: 5. ama V 6. amor B 14. prax B; praz V 15. fazo B 20-21. Damortande B.

VARIANTES EDITORIAIS: 5. a ma senhor *Lang, Nunes* 6. de mi doa d'amor *Moura, Braga, Lang*; de mi do[i]a *Nunes*; a mor *Paxeco-Machado* 7. Nunca averey *Moura, Lamg*; ca averey *Braga*; praxer *Paxeco-Machado* 9. Com' é quen sofre dor *Moura, Braga* 10. E de *Moura, Braga* 12. en forte *Moura, Braga, Lang* 13. Ponto vi, ca ja

da morte *Moura, Braga*; ponto vi; ca ja da morte *Lang* 14. Ey prazer, e nenhum pavor *Moura*; ey prazer, e nenhun pavor *Braga*; ei mui gram prazer e nenhum pavor *Lang*; prax[er] e nenhum pavor *Paxeco-Machado* 19. por on *Moura*; c'a mi, nen al, por en *Braga*; porem, entom *Lang* 20. A mort' eu non ey ja senon *Moura*; confort' eu non ey ja, se nen *Braga*; conort' eu nom ei ja se nom *Lang* 21. Da mort' ende *Moura, Braga*; da mort' *Lang*; t ande soñ *Paxeco-Machado*; t', [o]nde sño *Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de maestría. A composición consta de tres estrofas *unissonans* de sete versos anisosilábicos, sendo os catro primeiros hexasílabos e os tres últimos octosílabos. En canto á rima, o primeiro verso e o terceiro de cada agrupamento estrófico son graves, e os restantes agudos, alternancia que nos leva a falar dunha presenza de rimas *mesturadas*, femininas ou breves (vv. 1 e 3) e masculinas ou longas (vv. 2, 4, 5, 6 e 7).

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v. 4: *que*; I-II-III, v. 7: *t'*). Casos de *dobre*, distribuídos na súa maioría de maneira irregular (I-II, v. 5: *non*; II-III, v. 6: *ja*; I-II, v. 7: *prazer*) e *mordobre* (I-II, v. 7: *haverei/hei*). Nótese a singularidade da palabra rima, que é aliás *dobre*, presente no verso 6 das tres estrofas (I-II-III, v. 6: *da mor-*), pois o trobador divide a palabra *morte* en final de verso para facer rimar a sílaba interior, como veremos a seguir con máis pormenor.

Rítmica: trátase dunha composición bastante irregular do punto de vista rítmico, probabelmente como expresión formal da coita do poeta pola súa *senhor*. Porén, detéctase unha maior uniformidade rítmica nos tres versos octosilábicos finais de cada estrofa.

Esquema métrico:

	3	(6'a	6b	6'a	6b	8c	8c	8b)
I		ado	or			or		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 88:1, mais o profesor romano non contemplou a diferenciación entre a rima de vogal aberta /or/ e a de vogal fechada /or/, o que inevitabelmente introduce variacións na fórmula rimática¹²⁰, pasando así a formar parte do modelo número 101, moi frecuente na nosa lírica. De todas as maneiras, e de termos en conta a combinación de versos hexasílabos (graves e agudos) e octosílabos que temos nesta cantiga, observamos como o tipo estrófico utilizado por Don Denis é único no conxunto do corpus trobadoresco galego-portugués, feito que novamente pon en evidencia a orixinalidade e singularidade da poética do rei-trobador.

NOTAS

¹²⁰ A fórmula rimática indicada polo profesor Tavani é ababbbb, en canto a nosa proposta, que si considera o grao de abertura das vogais en rima, é ababcbb.

V. 6 Nunes: *do[i]a*. Consideramos innecesaria a intercalación do [j] entre o radical e a desinencia desta forma verbal de presente de subxuntivo, xa que non se rexistra en ningún dos manuscritos, e probabelmente na altura aínda non se tiña producido o acrecentamento desta vogal antihiática por analoxía co presente de indicativo.

A partir deste verso comezan as diverxencias coas edicións realizadas por Moura, Braga e Lang, debido a que non contemplan o fenómeno da tmese, polo que hai notábeis diferenzas que afectan os dous últimos versos da primeira agrupación estrófica e os tres últimos versos da segunda e terceira cobras, versos en que se desenvolve o citado artificio.

V. 14 *Praz[er]*: realizamos aquí unha integración necesaria desde o punto de vista métrico e xustificábel pola correspondencia paralelística que se produce entre este verso e o 7. A ausencia desta sílaba nos manuscritos débese case con total certeza a un erro dos copistas, que omitiron a abreviatura correspondente a vogal + líquida.

V. 21 Seguimos a lección de V e editamos *ende* (e non *ande*), como esixe o sentido do texto.

24. *Senhor, que de grad' hoj' eu querria* [B 533/V 136]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 533

533 | Senhor q de gradoieiu qrria
Se a ds et a uos a prouguesse
Que ou uos eřfades esfeuesse
Con uos q por eřfo me teiria
| Por tan bẽ andãte
Que por rey nẽ Iffante
Desali adeante
Non me canbharia

E sabẽdo qu9 praxeria
Que hu uos morassedes morasse
E q u9 eu uisse u9 falasse
çeiria mẽ ~~razõ faria~~ senhor toda uya
| Por tã bẽ andante

Ca senhor ẽ grã bẽ uyueria
Se hu uos uiuesse des uyuesse
E řfol q de uos eřfetẽdesse
çerria mẽ razõ faria
| Por tã bẽ andante

V 136

Senhor que de grado ieu querria
se a deus e auos progueřse
que hu uos eřtades eřteueřse
con uos que por eřto me terria
por tan ben andãte
que por rey nen Iffante
de řali adeante
non me canbharia
E sapendo qu9 praxeria
q hu uos morãřsedes morãřse
eq u9 eu uifse u9 falãřse
terria me se nhor toda uya
por tã ben andante
Ca senhor en grã bẽ uyueria
ře hu uos uiueřsedes uiueřse
eřsol q deuos eřten tẽ deřse
terria mẽ rason faria
por tã bẽ andante

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, que de grad' hoj' eu querria, se a Deus e a vós aprouguesse, que, u vós estades, estevesse	465
5	<i>por tan ben andante que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria.</i>	470
10	E sabendo <i>que vos</i> prazeria que, u vós morassedes, morasse e <i>que vos</i> eu viss' e vos falasse, terria-m' én, senhor, toda via	475
15	<i>por tan ben andante [que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria].</i>	
20	Ca, senhor, en gran ben viveria se, u vós vivessedes, vivesse, e, sol <i>que de vós est'</i> entendesse, terria-m' én, [e] razon faria,	480
	<i>por tan ben andante [que por rei nen ifante des ali adeante non me cambiaria].</i>	485

MANUSCRITOS: B 533 (fol. 120v. b); V 136 (fol. 17r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 84-85; Braga, *Vaticana* 136; Lang, *Königs Denis* LVI; Nunes, *Amor* LXXXII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 498; Montero Santalha, *Dom Denis* 56.

REPERTORIOS: Tavani 25,123; D'Heur 550.

VARIANTES: 2. et B; proguefse V 3. Que ou B 4. Con uos q B 9. sapendo V; praxeria B 12. çeiria B; terria me V 19. eſfetêdesse B.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. grado ieu Moura; queiria Paxeco-Machado 2. Se a deos e a vós prouguesse Moura; prouguesse Braga, Nunes; et a uos Paxeco-Machado 4. Con vós; que por Moura; com vós, que por Lang; teiria Paxeco-Machado 7-15-23. adiante Moura 9. sapendo Moura, Braga; praxeria Paxeco-Machado 11. e vós falasse Lang; eu visse, uos falasse Paxeco-Machado 12. Terria me Moura, Braga; terria-me, senhor Lang; terria-me Nunes, Montero Santalha; Teiria Paxeco-Machado

20. Terria mi *Moura*; terrya m'en razon, faria *Braga*; terria-me, e razom faria *Lang*; terria-me, e razon faria *Nunes*; Teiria m en razon, faria *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición consta de tres estrofas *unissonans* (agás a rima b, que é *singulars*) de oito versos anisosilábicos, sendo os catro primeiros enesilabos e, dos catro seguintes, que conforman o refrán, o primeiro e o último son pentasílabos e os dous intermedios hexasílabos. Todos os versos son graves, de maneira que a rima do texto é feminina ou breve.

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III), cobras *capfinidas* (II, v. 4 e III, v. 1: *senhor*) e cobras *capdenals* (I-III, v. 2: *se*; II-III, v. 3: *e*; II-III, v. 4: *terria-m'én*). Casos de *dobre*, algúns deles coincidentes coas cobras *capdenals* como consecuencia do desenvolvemento paralelístico existente nestes versos (I-III, v. 1: *senhor*; I-II-II, v. 2: *vós*; II-III, v. 2: *u*; I-III, v. 3: *vós*; I-II-III, v. 4: *terria*; II-III, v. 4: *terria-m'én*). Nótese a presenza das rimas derivadas (I, v. 2: *aprouguesse* e II, v. 1: *prazeria*).

Rítmica: trátase dunha composición bastante irregular do punto de vista rítmico, se ben os tres primeiros versos do refrán presentan, de modo sistemático, un acento na terceira sílaba, cuxa repetición –por se tratar do estribillo–, dota o texto de certo ritmo e cadencia.

Esquema métrico-rimático:

	3	(9'a	9'b	9'b	9'a	5'C	6'C	6'C	5'A)
I		ia	esse			ante			
II			asse						
III			esse						

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 165:1. Esquema absolutamente único na lírica profana medieval galego-portuguesa, circunstancia que incide na singularidade da poesía do rei e trovador Don Denis.

NOTAS

V. 2 Con *Lang*, *Paxeco-Machado* e *Montero Santalha*, optamos pola forma do verbo transmitida por B, *aprouguesse*, con *a* protético, pois deste modo fica resolta a hipometría.

V. 4 Corriximos o texto de *Lang* –e o de *Moura*– (*com vós, que por...*), e seguimos a edición de *Nunes* e *Montero Santalha*, que xulgamos máis apropiada por razóns interpretativas. Para a alternancia entre *vosco* e a reforzada *convosco* véxase *Ferreiro* (1999: 246).

VV. 4-12 Editamos *terria*, forma medieval do pospretérito do verbo *teer*, aínda que B transmite en ambos versos a variante *zeiria*; porén, no verso 20 aparece *terria*, lectura que tamén observamos en V para os tres casos.

VV. 12-20 *Terria-m'én*: con *Montero Santalha*, decidimos desenvolver nestes versos a nasalidade que ambos apógrafos transmiten, e que, na nosa opinión,

proporciona aos versos un sentido máis completo coa forma apocopada *én* do adverbio pronominal *ende* (procedente de ĨNDE), que presenta un uso realmente amplo na nosa lírica medieval (Ferreiro 1999: 363).

V. 20 Seguindo a práctica dos editores previos, realizamos unha intervención neste verso coa finalidade de restituír a isometría: *[e] razon faria*.

25. *Senhor fremosa, pois no coração* [B 535/V 138]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 535

535 | Senhor fremosa poys no coração
Nunca podeſſes demi fazer bẽ
Nẽ mi dar grado do mal q mi nẽ
Por uos ſi quer çeede por razõ
Senhor fremosa de u9 nõ pesar
De u9 veer semho de9 guysar

[121 r. a] Poys u9 nõca no coração entrou
De mĩ fax^r des senhor senõ mal
Nẽ ar atendo ia mays deuos al
çeede p^r bẽ poys assy passou
Senhor fremosa deu9 nõ pesar

Poys q u9 nõca doeſſes de mĩ
Er sabedes quanta coyta passey
Preuos e qto mal leue leuey
çeede pre bẽ poys q eſſassy
Senhor fremosa ·:---

E affyme poderedes guardar
Senhor fen u9 mal eſſar

V 138

Senhor fremofa poys no coracon
nunca poseſtes demi fazer ben
nen mi dar grado do mal quemi uen
por uos siquer teede por razon
sen hor fremosa deu9 non pesar
deu9 ueer semho de9 guysar
Poys u9 nõca no coracon en trou
demĩ faz^r des sen hor senõ mal
nẽ ar atẽdo ia mays deuos al
teede p^r ben poys aſsy pasfou
senh^r fremosa deu9 nõ peſar
Poys qu9 nõca doestes demj
er sabedes qta coyta paſſey
p^r uos e quanto mal leue leuej
teẽde p^r ben poys q estassy
senhor fremosa.
E assy me poderedes guardar
senh^r fenu9 mal eſtar

TEXTO CRÍTICO

	Senhor fremosa, pois no coraçõn nunca posestes de mi fazer ben nen mi dar grado do mal que mi ven por vós, siquer teede por razon,	490
5	<i>senhor fremosa, de vos non pesar de vos veer se mi-o Deus [a]guisar.</i>	
	Pois vos nunca no coraçõn entrou de min fazerdes, senhor, senon mal, nen ar atendo ja máis de vós al, teede por ben, pois assi passou,	495
10	<i>senhor fremosa, de vos non pesar [de vos veer se mi-o Deus aguisar].</i>	
	Pois que vos nunca doestes de min, er sabedes quanta coita passei	500
15	por vós, e quanto mal lev' e levei, têede por ben, pois que ést' assi, <i>senhor fremosa, [de vos non pesar de vos veer se mi-o Deus aguisar].</i>	
	E assi me poderedes guardar,	505
20	senhor [fremosa], sen vos mal estar.	

MANUSCRITOS: B 535 (fol. 120v. b/121r. a); V 138 (fol. 17v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 88-89; Braga, *Vaticana* 138; Lang, *Königs Denis* LVIII; Nunes, *Amor* LXXXIII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 500; Montero Santalha, *Dom Denis* 58.

REPERTORIOS: Tavani 25,115; D'Heur 552.

VARIANTES: 1. coracon V 2. podestes B 8. fax^r des B 15. Preuos B 16. ζeende pre B.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. de me fazerdes ben Moura; podestes Paxeco-Machado 3. Nen mĩ Moura 4. se quer tēede Moura; se quer Braga; tēede por Nunes; tēede Montero Santalha 6-12-18. se m'ho deos guysar Moura; se m'ho deus guysar Braga; de vós veer Lang; guysar Paxeco-Machado 8. De mi Moura, Braga, Nunes 10. tēede Moura, Nunes, Montero Santalha 13. de my Moura; de mi Braga, Lang, Nunes, Montero Santalha 16. est'é assy Moura; teede por Lang; Teende Paxeco-Machado 20. Senhor, sen vos mal estar Moura, Braga; [de morte], senhor, sem vos mal estar Montero Santalha.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres cobras *singulares* de decasílabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter. A composición presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos decasílabos agudos que riman co refrán. A rima de todo o texto é, pois, longa ou masculina.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (II-III, v. 1: *Pois*; I-II, v. 3: *nen*; II-III, v. 4: *teede*). Casos de *dobre*, algúns deles coincidentes coas *cobras capdenals* como consecuencia do desenvolvemento paralelístico nestes versos (I-II-III, v. 1: *pois*; I-II, v. 1: *coraçon*; II-III, v. 1: *vos nunca*; I-II, v. 2: *de mi*; II-III, v. 3: *vós*; I-II-III, v. 3: *teede por (ben)*; II-III, v. 4: *pois, assi*), e de *mordobre* (I-II, v. 2: *fazerdes*). Repárese na presenza da rima derivada (II, v. 4: *passou* e III, v. 2: *passai*).

Rítmica: para alén do acento estrófico, algúns versos presentan un outro acento na cuarta sílaba (decasílabo común ou *a minore*), mais este non se produce de xeito sistemático ao longo do texto.

Esquema métrico-rimático:

	3	(10a	10b	10b	10a	10C	10C) +	10c	10c
I		on	en			ar			
II		ou	al						
III		i	ei						

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:31. Como xa foi indicado a respecto de moitas das cantigas previas, trátase do esquema estrófico máis empregado na nosa lírica e, tal e como estamos a comprobar, tamén no noso *corpus* de referencia.

NOTAS

V. 6-12-18 Seguindo a Lang e a algúns dos editores posteriores a el, como Nunes e Montero Santalha, corriximos a hipometría do verso coa adición dun *a* protético ao verbo *guisar*: [*a*]guisar. Esta forma rexístrase tamén na cantiga número 2 *Como me Deus aguisou que vivesse*.

V. 20 Ambos apógrafos italianos transmiten un verso heptasílabo, de maneira que nós, seguindo novamente a Lang, intervimos engadindo o adxectivo *fremosa* á apóstrofe *senhor*, acadando así o isosilabismo, criando unha estrutura circular a respecto do *incipit* e en consonancia co primeiro verso do estribillo.

Nótese a singular edición de Montero Santalha: [*de morte*], *senhor, sem vos mal estar*. Nós non concordamos con ela, posto que interpretamos o verbo *guardar*, situado en posición de rima no verso previo, como un sinónimo de *veer*, o que desbotaría a opción do Profesor Montero Santalha.

26. *Ben me podedes vós, senhor* [B 537/V 140]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 537

Non me podedes uos senhor
Partir deſſe meu coraçõ
Graues coytas mays sey q nõ
Mi poderiades çolher
Per boa fe nẽ hun praxer
Ca nuncao eu pudauer
Def qu9 eu nõ ui senhor

Podedes mi partir gram mal
E graues coytas q eu ei
Pre uos ma senhor mays bẽ sei
Que me non podedes per ren
çolher praxer nẽ nẽ hũ bẽ
Poys endeu nada nõ ouuẽ
Def queu9 nõ ui senõ mal

Graues coytas e grãdafam ·
Mi podedes seu9 puguer
Partir mui bẽ ſenhor mays er
Sei q nõ podedes çolher
O q ã mĩ nõ a praxer
Defq u9 pudi ueer
Mays grã coyte grãda fam

V 140

Nõ me podedes uos senh^r
partir deſſe meu coraçõ
graues coytas mays sey que nõ
mi poderiades tolher
per bona fe nẽ hun prazer
ca nũ ca o eu pudauer
des que u9 eu nõ ui ſenhor
Podedes mi partir gran Mal
egraues coitas q eu ei
p^r uos mha sen h^r mays bẽ sei
q me nõ podedes p^r rẽ
tolher p^rzer nẽ nẽ hũ bẽ
poys endeu nada nõ ouuẽ
des q u9 nõ ui¹²¹ se nõ mal
Graues coitas e grãdafam

¹²¹ Esta forma verbal aparece no manuscrito enmarcada nun círculo.

mi podedes seu9 p uguer
partir mui ben senh^r mays er
sei q nõ podedes tolher
eq enmĩ nõ a p^rzer
des qu9 nõ pudy ueer
mays gã coite g^rn dafan ·

TEXTO CRÍTICO

- Ben me podedes vós, senhor,
partir deste meu coraçõ
graves coitas; mais sei que non
mi poderiades tolher 510
- 5 per bõa fe, nen un prazer,
ca nunca o eu pud' haver
des que vos eu non vi, senhor.
- Podedes-mi partir gran mal
e graves coitas que eu hei 515
- 10 por vós, mia senhor, mais ben sei
que me non podedes per ren
tolher prazer nen nen un ben,
pois end' eu nada non houv' én
des que vos non vi senon mal. 520
- 15 Graves coitas e grand' afan
mi podedes, se vos prouguer,
partir mui ben, senhor; mais er
sei que non podedes tolher,
e que en min non há prazer 525
- 20 des que vos non pudi veer,
mais gran coit[a] e grand' afan.

MANUSCRITOS: B 537 (fol. 121r. b); V 140 (fol. 17v. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 90-92; Braga, *Vaticana* 140; Lang, *Königs Denis* LX; Nunes, *Amor* LXXXV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 502; Montero Santalha, *Dom Denis* 60.

REPERTORIOS: Tavani 25,51; D'Heur 554.

VARIANTES: 10. Pre uos ma B 12. praxer 19. O q / praxer B 20. Defq u9 pudi ueer B 21. mais gã V.

VARIANTES EDITORIAIS: 1. Non me Moura, Braga, Lang, Nunes, Paxeco-Machado 5. Per bona fé nenhũ Moura; per bona fé nenhum Braga; per bona fe, nenhum Lang;

nenhun prazer *Paxeco-Machado* 8. Podedes me *Moura* 10. minha senhor *Moura*; mas bem sei *Lang* 11. por ren *Moura, Braga*; por rem *Lang*; que me nom podedes tolher *Montero Santalha* 12. nen hũ ben *Moura, Braga*; nem nenhum bem *Lang*; per rem, nem um bem nem prazer *Montero Santalha* 13. pois end' eu nada [pud' haver] *Montero Santalha* 14. Desque vos vi *Moura, Braga, Lang* 16. se vós *Lang* 17. Parar muy ben *Moura* 19. em mi nom a *Lang*; en mi *Nunes*; praxer *Paxeco-Machado*; en mi nom há: prazer *Montero Santalha* 20. pud'y veer *Braga*; des que vós *Lang* 21. Mays que gran coyt' e grand' afam *Moura, Braga*; mais grave coit' e grand' afam *Lang*; coit' e *Nunes*; Mays gram coit e grand afam *Paxeco-Machado*; mais gra[ve] coit' e grand' afám *Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestria. O texto está constituído por tres estrofas *singulares* de sete octosílabos agudos, de modo que a rima de toda a composición é longa ou masculina. Repárese en que a rima c é coincidente na primeira e terceira estrofas, como reflicte o esquema métrico-rimático.

Artificios: cobras *capdenals* (II-III, v. 7: *des que vos*). Numerosos casos de *dobre*, debido probabelmente ao desenvolvemento paralelístico existente nestes versos (I-II, v. 1: *podedes*; I-II, v. 3: *mais, sei*; II-III, v. 3: *senhor, mais*; I-III, v. 4: *tolher*; II-III, v. 4: *non podedes*; I-II-III, v. 5: *prazer*; I-II, v. 5: *nen un*; I-III, v. 6: *pudi*; I-II, v. 7: *des que vos, non vi*), e de *mordobre* (I, v. 4: *poderiades*, II, v. 4: *podedes* e III, v. 4: *podedes*; I, v. 6: *haver* e II, v. 6: *houv'*). Nótese a presenza das rimas derivadas (I, v. 5: *haver* e II, v. 2: *hei*) e da palabra rima imperfecta¹²² (I-III, vv. 4-5: *tolher, prazer*), pois os vocábulos en posición de rima só aparecen reiterados nos versos 4 e 5 na primeira e terceira cobras. Repárese igualmente en que o primeiro e o último verso de cada estrofa presentan a mesma palabra en posición de rima, o que, nun sentido lato, tamén adoita ser considerado palabra rima imperfecta.

Rítmica: agás o acento estrófico na oitava sílaba, os versos desta composición caracterízanse pola irregularidade acentual, expresión formal das *graves coitas* de amor sufridas polo poeta. Con todo, nos versos da segunda e terceira cobras a estabilidade semella un pouco máis marcada como resultado das correspondencias paralelísticas.

Esquema métrico-rimático:

	3 (8a	8b	8b	8c	8c	8c	8a)
I	or	on		er			
II	al	ei		en			
III	an	er		er			

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 196:1. Esta fórmula rimática é única na escola galego-portuguesa.

NOTAS

¹²² Remitimos para o indicado na nota aos versos 11-12-13.

- V. 1 Concordamos, e seguimos, a edición de Montero Santalha, quen explica a súa escolla así: “No começo da cantiga ambos os manuscritos ofrecen “Nom me podedes vós, senhor” (leitura que todos os editores conservan); mas creio que tanto o sentido como o paralelismo com as outras estrofas exigen uma fórmula de negação”¹²³.
- VV. 11-12-13 O Profesor Montero Santalha intervén no texto coa finalidade de que os verbos *tolher* e *prazer* sexan palabra rima nos versos 4 e 5 de todas as cobras e non unicamente na primeira e na terceira, mais isto obriga tamén a introducir variacións no verso 13 pois, de non ser así, a rima deste ficaría libre. Deste modo, edita: *que me non podedes tolher, / per rem, nem-um bem nem prazer, / pois end' eu nada [pud' haver]*. Nós comprendemos a súa argumentación, que consideramos acertada, pois obviamente o fenómeno da palabra rima tería de se producir en todas as estrofas da composición, mais respetamos na nosa edición a lección dos manuscritos debido a que a opción de Montero Santalha implica, na nosa opinión, introducir demasiadas variacións a respecto do transmitido polos apógrafos B e V.
- V. 21 Como vemos nas variantes editoriais, os editores previos deste texto optan por diversos modos de segmentación para tentar evitar a hipometría e acadar un verso con sentido completo. Nós integramos a vogal *-a* final no vocábulo *coit[a]*, e presentamos o verso deste modo: *mais gran coit[a] e grand' afan*.

¹²³ Véxase tamén a este respecto Michaëlis (1895: 526).

27. *Amor, en que grave dia vos vi* [B 540/V 143]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 540

540 Amor ã q graue dia u9 ui
Poys q tam muyta q ã serui
Jamays nuncasse q's doer de mi
E poys me todefse mal per uos uẽ
Mha senhor aia bẽ poys efsassy
E uos aiades mal e nũca bẽ

En g^rue dia qu9 ui amor
Poys ade q semp^r foy fuidor
Me fez e faz cadadia peyor
E poys ei p^r uos tal coyta mortal
Faça ds senp^r bẽ a mha senhor
E uos amor aiades todo mal

Poys da mays fremosa de quãtas sõ
Non podauer se coyta nõ
E per uos uiueu en tal perdiçõ
Que nũca dormẽ efses olh9 me9
Ma senhor aia bẽ p tal razõ
E uos amor aiades mal de ds

V 143

Amor en que graue dia u9 ui
poys que tan muyta que eu serui
ia mays nuncafse quis doer demi
epoys me todefte mal per uos uen
mha senhor aia ben poys estafsy
euos aiades mal enunca bẽ
Engraue dia qu9 uj amor
poys ade q semp^r foy fuidor
me fez et faz cadadia peyor
epoys ey p^r uos tal coyta mortal
faça ds semp^r bẽ amha senhor
euos amor aiades todo mal

[18v. a] Pois da mays fremofa de quantas son
nõ pu dauer se coita non
ep uos uiueu en tal pdiçon
q nũca dormẽ estes olh9 me9
mmha senh^r aia ben per tal razõ
euos amor aiade e mal de ds

TEXTO CRÍTICO

	Amor, en que grave dia vos vi, pois [a] que tan muit' ha que eu servi ja máis nunca se quis doer de mí;	530
5	e, pois me tod' este mal per vós ven, mia senhor haja ben, pois est' assi, e vós hajades mal e nunca <i>ben</i> .	
	En grave dia <i>que</i> vos vi, Amor, pois a de <i>que</i> sempre fôï <i>servidor</i> me fez e faz cada dia peor;	535
10	e, pois hei por vós tal coita mortal, faça <i>Deus</i> sempre <i>ben</i> a mia senhor, e vós, Amor, hajades todo mal.	
	Pois da máis fremosa de quantas son [ja máis] non pud' haver se coita non, e per vós viv' eu en tal perdiçon	540
15	que nunca dormen estes olhos meus, mia senhor haja ben per tal <i>razon</i> , e vós, Amor, hajades mal de <i>Deus</i> .	545

MANUSCRITOS: B 540 (fol. 121v. b); V 143 (fol. 18r. b/18v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 95-96; Braga, *Vaticana* 143; Lang, *Königs Denis* LXIII; Nunes, *Amor* LXXXVIII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 505; Montero Santalha, *Dom Denis* 63.

REPERTORIOS: Tavani 25,14; D'Heur 557.

VARIANTES: 2. ã B 14. podauer B 17. Ma B 18. aiade e V.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. Poys que tan Moura, Braga; Poys quen tam muyt a que en serui Paxeco-Machado 5. Minha senhor, aja ben, poy est' é assy Moura 8. quen senpre fui servidor Moura; a de quen Braga 9. me fez et faz Braga 11. Faça deos senpre ben a minha senhor Moura 12. todo o mal Braga 14. Non pud'aver se coyta non Moura; non pud'aver se coita non Braga 15. E por Moura, Braga 16. olhos meos Moura 17. Minha senhor Moura; Ma senhor Paxeco-Machado 18. deos Moura.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestria. Consta de tres estrofas *singulares* de seis decasilabos agudos, de modo que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: *cobras capdenals* (I-II, v. 2: *pois a*; I-II, v. 4: *e, pois*; I-III, v. 5: *mia senhor haja ben*; II-III, v. 6: *e vós, Amor, hajades* / I, v. 6: *e vós*). Abundan os casos de *dobre*, distribuídos tanto de xeito regular como irregular, como consecuencia do desenvolvemento paralelístico da cantiga (I-II, v. 1: *grave dia*; I-II-III, v. 5: *ben/mia senhor* etc.). Nótese a presenza de rimas derivadas (I-II, v. 2: *servi/servidor*).

Rítmica: como é habitual no *corpus* dionisino co que estamos a traballar, nesta cantiga tampouco atopamos unha regularidade acentual perfectamente clara ou marcada, aínda que algúns dos decasílabos do texto presentan unha tendencia para a carga acentual recaer na cuarta sílaba.

Esquema métrico:

	3	(10a	10a	10a	10b	10a	10b)
I		i			en		
II		or			al		
III		on			eus		

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 13:10. Este esquema estrófico é habitual na nosa lírica profana medieval, xa que son setenta e cinco as cantigas que o utilizan na totalidade do corpus, mais só sete delas son composicións de mestría construídas en base a estrofas de seis decasílabos agudos. No cancionero de Don Denis rexístranse outros dous casos que forman parte deste mesmo grupo.

NOTAS

V. 2 Con Lang, e os editores a el posteriores, intervimos engadindo o pronome átono *a* (referido á *senhor*), solventando así a hipometría do verso.

V. 14 Ambos os apógrafos italianos transmiten neste caso un verso octosilábico: *Non podauer se coyta nō B / nō pu dauer se coita non V*. Seguimos novamente a opción editorial escollida por Henry R. Lang e colocamos no inicio do verso a expresión adverbial *ja máis*, acadando deste modo o isosilabismo e a coherencia gramatical e sintáctica en relación aos outros versos da agrupación estrófica.

28. *Senhor, que ben parecedes* [B 542/V 145]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 542

542 Senhor q bẽ parecedes
Semi contra uos ualuesse
Deus q u9 fez equisesse
Domal q mi fazedes
Mi fezessedes enmenda ·
E uedes senhor qianda
Que u9 uisseu 9 prouguesse

Ben parecedes sẽ falha
Que nũca uiu home tanto
P^r meu mal emeu qbrãto
Mays senhor q de9 u9 ualha
P^r quãte mal ey leuado
P^r u9 aia ẽ p^r gado
[122r. b] Veeru9 si qr ia quãto.

Da uossa grã fremosura
Onde u senhor atendia
Grã bẽ e grandalegria
Mi uẽ gran o mal sẽ mesura
E poys ei coita sobeia
P^r zu9 ia q u9 ueia
No ano hũa uez dũ dia

V 145

[18v. b] Senhor que ben parecedes
semi contra uos ualuefse
de9 que u9 fez equifefse
domal quemi fazedes
mi fezefsedes enmenda
euedes senhor queianda
que u9 uifse u9 prouguefse
Ben parecedes sen falha
q nũca uyu home tanto
p^r meu mal emeu qbrãto
mays senh^r q ds u9 ualha
p^r quante mal ey leuado
p^r uos aia en p^r grado
ueer u9 siqr ia quanto
Da uossa g^rm fremofura
onde u senh^r atendia
grã ben e grãdalegria

mi v^re g^rm mal sen mefura
epoys ei coyta sobeia
p^rza u9 ja q u9 ueia
no ano hũa uez dũ dia

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, que ben parecedes! Se mi contra vós valvesse Deus, que vos fez, e quisesse [que] do mal que mi fazedes	
5	mi fezessedes enmenda! E vedes, senhor, quejenda: que vos viss', e vos prouguesse.	550
	Ben parecedes sen falha, que nunca viu home tanto	
10	por meu mal e meu <i>quebranto</i> ; mais, senhor, <i>que Deus vos valha</i> , por quanto mal hei levado por vós, haja én por grado veer-vos, <i>siquer ja-quanto</i> .	555
15	Da vossa gran fremusura ond' eu, senhor, atendia gran ben e grand' alegria, mi <i>ven</i> gran mal sen mesura; e pois hei coita sobeja,	560
20	praz[a]-vos ja <i>que vos veja</i> no ano ãa vez d' un dia.	565

MANUSCRITOS: B 542 (fol. 122r. a/b); V 145 (fol. 18v. a/b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 98-99; Braga, *Vaticana* 145; Lang, *Königs Denis* LXV; Nunes, *Amor* XC; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 507; Montero Santalha, *Dom Denis* 65.

REPERTORIOS: Tavani 25,122; D'Heur 559.

VARIANTES: 6. qianda B; queianda V 12. quãte B; quante V 20. P^rzu9 B; p^rza u9 V.

VARIANTES EDITORIAIS: 3. Deos *Moura* 4. Do mal, que mi fazedes *Moura, Braga*; do mal que mi fazedes *Lang, Paxeco-Machado*; do mal que vi [vós] fazedes *Nunes* 6. quejanda *Moura, Braga*; queianda *Paxeco-Machado* 7. Que vos visse, vos prouguesse *Moura* 9. homem tanto *Moura*; vio omem tanto *Lang*; vyu homen tanto *Nunes*; viu homem tanto *Montero Santalha* 11. deos *Moura* 13. ajá eu por grado

Moura 14. se quer ja quanto *Moura* 15. fremosura *Moura*; frem[o]sura *Montero Santalha* 16. End' eu *Moura* 20. Praz uos *Paxeco-Machado*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está constituída por tres estrofas *singulares* de sete heptasílabos graves, de modo que a rima de todo o texto é breve ou feminina.

Artificios: casos de *dobre* (I-II, v. 1: *ben parecedes*; II-III, v. 5: *hei*; I-II: v. 7: *vos*) e de *mordobre* (I-II, v. 7: *viss' / veer*). Nótese a presenza de rimas derivadas (I, v. 2: *valvesse* e II, v. 4: *valha*).

Rítmica: trátase dun texto bastante irregular do punto de vista rítmico, expresión formal do desconcerto que a fermosura da *senhor* provoca no trovador, así como da coita de amor que este padece.

Esquema métrico-rimático:

	3	(7'a	7'b	7'b	7'a	7'c	7'c	7'b)
I		edes	esse			enda		
II		alha	anto			ado		
III		sura	ia			eja		

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 163:39. Este esquema estrófico rexístrase nun total de corenta cantigas, das cales só a presente e unha outra de Pero da Ponte están construídas en base a heptasílabos graves.

NOTAS

- V. 2 Cómpre repararmos na forma medieval *valvesse*, proveniente do pretérito forte latino, que no galego moderno foi substituída pola regularizada *valese* (Ferreiro 1999: 346).
- V. 4 A integración do *que* inicial resolve a hipometría do verso. Nunes opta por outra opción: *do mal que vi [vós] fazedes*.
- V. 6 Ambos apógrafos transmiten a forma *quejanda* (qianda B; queianda V) que nós, concordando coas lecturas dos editores previos –coa excepción de Lopes de Moura, Braga e Paxeco-Machado–, mudamos pola variante *quejenda*, emenda realizada necesariamente coa finalidade de que se mantenga a rima.
- V. 21 É preciso realizar unha sinalefa entre *ano* e *ũa* para non romper o isosilabismo do texto.

29. *Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar* [B 545/V 148]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 545

545 Punheu senhor quanto possen q'itar
Dẽ uos cuydar esfe meu coraçõ
Que cuyda sêp^rn ql u9 ui mays nõ
Poss eu per rẽ nõ mi nõ el forçar
Que nõ cuyde sempre ql u9 eu ui
E por esto nõ sei oieu de mi
Que faca nõ me sey cõselhi dar

Nõ pudi nõca partir de chorar
Eflês me9 olh9 bẽ de la sazõ
Queu9 uirõ senhor ca desẽtõ
Qⁱs ds assy q uolhi foy mo^fstrar
Que nõ podeso coraçõ dessy
Partir dẽuos cuydar ... y
E uyuassy sofrẽdo coyta tal q nõ a par

E mha senhor hu sêprey de cuydar
No mayor bẽ d9 q no mũdo sõ
Ql esfouosso ey mui grã rason
Poys nõ possendo coraçõ tirar
De uiuer ã camaho mal mui
Desq u9 eu p^rmeu mal conhoci
E dauer sêpra morta deseiar

V 148

Punheu senhor quanto pofsen quytar
~~pofsen quitar~~
den uos cuydar este meu coraçõ
que cuyda sempre qual u9 ui mays nõ
pofseu per ren nen mi nel el forçar
que nõ cuyde sempre ql u9 eu ui
epor esto nõ sey oieu demi
que faça nen me sey con selhidar
Non pudi nõca partir de chorar
eftes me9 olh9 bẽ dela sazõ
q u9 uirõ senh^r ca de sentõ
qⁱs ds a^fsy q uolhi foy mo^fstrar
q nõ pode^fso coraçõ de^fsy
partir denu9 cuydar euyua^fsy
sofrendo coyta tal q nõ a par
E mha senhor hu senprey de cuydar

[19v. a] no mayor bẽ d9 qno mũdo son
 ql eftouofso ey muj grn razon
 poys nõ pofsendo coraçõ tirar
 de uiuer en camaho mal ui ui
 desq u9 eu p^f meu mal conhoçi
 edauer sempra morta defeiar

TEXTO CRÍTICO

Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar
 d' en vós cuidar este meu coraçõ
 que cuida sempr' en qual vos vi; mais non
 poss' eu per ren nen mí nen el forçar 570
 5 que non cuide sempr' en qual vos eu vi;
 e por esto non sei hoj' eu de mí
 que faça nen me sei conselh' i dar.

Non pudi nunca partir de chorar
 estes meus olhos ben de-la sazõ 575
 10 que vos viron, senhor, ca des entõ
 quis Deus assi, que vo-lhi foi mostrar,
 que non podess' o coraçõ des i
 partir d' en vós cuidar, e viv' assi
 sofrendo coita tal que non há par. 580

15 E, mia senhor, u sempr' hei de cuidar
 no maior ben dos que no mundo son
 qual est' o vosso, hei mui gran razon,
 pois non poss' end' o coraçõ tirar
 de viver en camanho mal vivi, 585
 20 des que vos eu por meu mal conhoci,
 e d' haver sempr' a mort' a desejar.

MANUSCRITOS: B 545 (fol. 122v. b); V 148 (fol. 19r. b/19v. a).

EDICIONS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 104-105; Braga, *Vaticana* 148;
 Lang, *Königs Denis* LXVIII; Nunes, *Amor* XCIII; Paxeco-Machado, *Biblioteca
 Nacional* 510; Montero Santalha; *Dom Denis* 68.

REPERTORIOS: Tavani 25,87; D'Heur 562.

VARIANTES: 7. faca B 19. mui B.

VARIANTES EDITORIAIS: 4. Poss eu Paxeco-Machado 11. deos Moura; quis deus assy
 que vol hi foy mostrar Braga 13. Partir de uos cuydar Paxeco-Machado 15. E
 minha senhor Moura 20. conheci Moura.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de mestría. A composición está formada por tres estrofas *unissonans* de sete decasílabos agudos, polo que a rima do texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capcaudadas* (I-II-III) e cobras *capdenals* (I-II, v. 3: *que*; I-II, v. 5: *que non*). Casos de *mordobre* (I-II, v. 2: *este meu/estes meus*; I-II, v. 3: *vi/viron*) e de *dobre* (I-III, v. 4: *poss'*), ambos distribuídos irregularmente.

Rítmica: como xa foi indicado a propósito doutros textos, e aínda que non se produce de xeito sistemático, hai unha certa tendencia para o acento recaer na cuarta sílaba de cada decasílabo, co cal estaríamos a falar do denominado decasílabo común ou *a minore*.

Esquema métrico:

	3	(10a	10b	10b	10a	10c	10c	10a)
I		ar	on			i		
II								
III								

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 161:16. Este esquema estrófico é un dos máis frecuentes na lírica medieval, e tamén no noso *corpus* de referencia, pois xa falamos del a respecto das cantigas 2, 16, 17, 21 e 22.

NOTAS

V. 19 O adxectivo *camanho* é o transmitido por ambos os manuscritos, e nós, en consoancia cos demais editores, conservamos esta lección. Porén, hai quen considera esta forma o resultado dunha posíbel confusión entre as grafías *c* e *t*, habitual nos dous apógrafos italianos.

30. *Quand' eu ben meto femença* [B 548/V 151]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 548

548 Quandeu bẽ meto femença
En qual u9 veie u9 ui
Desqu9 eu conhoçi
De9 q nõ mente mi mẽça
Senhor se oieu sey bẽ
| Que semelhouossen ren ·

Quãdeu a beldade uossa
Veio q mi p^r meu mal
Ds q acoitad9 ual
A mĩ nõca ualer possa
Senhor se oieu sey bẽ

| E qno assy non çen
| Nõ u9 uio ou nõ a sẽ

V 151

Quandeu ben meco femença
en qual u9 ueie u9 ui
desqu9 eu conhoçi
de9 que nõ mente mi mençã
senhor se oieu sey bẽ
que femelhouofsen ren
Q uandeu abel dade uofsa
ueio q ui p^r meu mal
ds q a coyad9 ual
amĩ nõca ualer pofsa
senhor se oieu sey bẽ
E qno afsy nõ ten
nõ u9 uyo ou nõ a sen

TEXTO CRÍTICO

5 Quand' eu ben meto femença
 en qual vos vej' e vos vi
 des que vos eu conhoci,
 Deus, que non mente, mi mença,
 senhor, se hoj' eu sei ben
 que semelh' o voss' en ren.

590

	Quand' eu a beldade vossa vejo, <i>que</i> vi por meu mal,	595
10	Deus, <i>que</i> a coitados val, a min nunca valer possa, <i>senhor, se hoj' eu sei ben</i> <i>[que semelh' o voss' en ren].</i>	
	E <i>quen</i> o assi non ten <i>non vos vio</i> ou <i>non há sén.</i>	600

MANUSCRITOS: B 548 (fol. 123v. a); V 151 (fol. 20r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 110-111; Braga, *Vaticana* 151; Lang, *Königs Denis* LXXI; Nunes, *Amor* XCV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 513; Montero Santalha, *Dom Denis* 71.

REPERTORIOS: Tavani 25,88; D'Heur 565.

VARIANTES: 1. meco V 3. conhoçi B, V 4. mençã V 8. q mi B.

VARIANTES EDITORIAIS: 3. conheci *Moura* 4. Deos *Moura* 9. Deos qu'a *Moura*; deus qu'a *Braga* 10. A mi *Moura, Braga* 14. on non *Moura*; vyu, on non *Braga*; nom vos vi[u] *Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de dúas cobras *singulares* de catro heptasílabos, sendo o primeiro e o cuarto graves e os dous intermedios agudos, máis refrán de dous versos heptasilábicos agudos. A composición presenta unha *fiinda* formada tamén por dous versos da mesma medida que riman co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (II-III) e cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *Quand' eu*).

Rítmica: os versos desta composición, alén do acento estrófico na sétima sílaba, mostran certa tendencia á tonicidade na cuarta.

Esquema métrico-rimático:

	2	(7'a	7b	7b	7'a	7C	7C)	+	7c	7c
I		ença	i			en			en	
II		ossa	al							

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:438. Véxase o indicado para a cantiga número 4 e para as sucesivas en que é empregado este esquema.

NOTAS

- V. 1 O vocábulo *femença* non é en absoluto habitual na lírica galego-portuguesa, sendo esta a única ocorrencia rexistrada dentro das cantigas de amor; porén, si aparece no xénero satírico e nas *Cantigas de Santa Maria*.

A rima en *-ença* resulta tamén excepcional na nosa escola trobadoresca pois, para alén deste texto, é utilizada unicamente noutras tres cantigas, nunha de Estevan da Guarda [B 1311/V 916], en Afons' Eanes do Coton [B 968/V 555] e noutra de Don Pedro de Portugal [V 1040] (Billy / Canettieri / Pulsoni / Rossell 2003: 164, n. 69).

31. *Senhor, en tan graue dia* [B 550/V 153]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 550

550 Senhor ã tã graue dia
V9 ui q nõ poderia
Mays e por santa maria
Queu9 fez tã mesurada
Doede u9 algun dia
De mi senhor bẽ çalhada

Poys semp^r a ã uos mesura
E todo bẽ e cordura
Que ds fez ã uos feytura
Ql nõ fez ã molher nada
Doedeu9 p^r mesura
De mĩ senhor bẽ çalhada

E por ds senhor tomade
Mesura por grã bondade
Que u9 el deu · e catade
Ql uida uiuo coytada
E algũ doo çomade

[124r. a] De mi senhor bẽ çalhada.

V 153

Senhor en tan graue dia
u9 ui que nõ poderia
mays e por santa maria
que u9 fex tan mefurada
do edeu9 algun dia
demi senhor bẽ talhada
Poy sempre a en uos mefura
etodo bẽ e cordura
q ds fez en uos feytura
ql nõ fez en molher nada
doedeu9 p^r mefura
demj senhor bẽ talhada
E por ds senhor tomade
mefura por grm bondade
qu9 el deu e catade
ql uida uyuo coitada
ealgũ doo tomade
demi senhor bẽ talhada

TEXTO CRÍTICO

- 5 Senhor, en tan grave dia
vos vi que non poderia
máis; e, por Santa Maria,
que vos fez tan mesurada, 605
doede-vos algun dia
de mí, senhor ben talhada.
- 10 Pois sempre ha en vós mesura
e todo ben e cordura,
que Deus fez en vós feitura 610
qual non fez en molher nada,
doede-vos por mesura
de min, senhor ben talhada.
- 15 E, por Deus, senhor, tomade
mesura por gran bondade 615
que vos El deu, e catade
qual vida vivo coitada,
e algun doo tomade
de mí, senhor ben talhada.

MANUSCRITOS: B 550 (fol. 123v. b/124r. a); V 153 (fol. 20r. b).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 113-114; Braga, *Vaticana* 153; Lang, *Königs Denis* LXXIII; Nunes, *Amor* XCVII; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 515; Montero Santalha, *Dom Denis* 73.

REPERTORIOS: Tavani 25,111; D'Heur 567.

VARIANTES: 4. fex V 7. Poy V.

VARIANTES EDITORIAIS: 4. que vos fex *Lang, Nunes* 6. de min *Nunes*; de mim *Montero Santalha* 9. deos *Moura* 10. mulher *Moura* 11. doede-vos algun dia *Nunes* 12. De mí *Moura, Braga* 13. por deos *Moura* 15. que vós *Lang* 18. de min *Nunes*; de mim *Montero Santalha*.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Consta de tres estrofas *singulares* de cinco heptasílabos graves –aínda que a rima b é *unissonans*, como demostra o esquema métrico-rimático–, máis refrán dun verso da mesma medida e carácter, de xeito que a rima de todo o texto é breve ou feminina.

Artificios: cobras *capfinidas* (II, v. 6 e III, v. 1: *senhor*) e cobras *capdenals* (II-III, v. 3: *que*; II-III, v. 4: *qual*; I-II, v. 5: *doede-vos*). Casos de *dobre* (I-III, v. 1: *senhor*; I-II,

v. 4: *fez*; I-III, v. 5: *algun*). Nótese a presenza da rima derivada (I, v. 4: *mesurada* e II, vv. 1-5: *mesura*) e repárese en que o primeiro e o último verso de cada estrofa presentan a mesma palabra en posición de rima (I, vv. 1-5: *dia*; II, vv. 1-5: *mesura*; III, vv. 1-5: *tomade*).

Rítmica: trátase dunha composición bastante irregular do punto de vista rítmico, probablemente como expresión formal da coita do poeta pola *senhor* e da súa petición de compaixón.

Esquema métrico-rimático:

	3	(7'a	7'a	7'a	7'b	7'a	7'B)
I		ia			ada		
II		ura			ada		
III		ade			ada		

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 13:64. Véxase o indicado para a cantiga 27.

NOTAS

VV. 6-12-18 O refrán da segunda cobra presenta unha variación a respecto do da primeira e terceira estrofas, pois tanto B como V transmiten para o verso 12 a forma do pronome persoal con vogal nasal, que nós desenvolvemos: *de min, senhor ben talhada*. Para o refrán *cum variatione* véxase a nota ao verso 28 da cantiga número 7.

Por súa parte, Nunes e Montero Santalha deciden regularizar o refrán editando nos tres casos *de min*.

32. *Senhor, eu vivo coitada* [B 552/V 155]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 552

552 Senhor eu uyuo coytada
 Vida defquandou9 nõ ui
 Mays poys uos qredes assy
 Por ds senhor bẽ çalhada
 | Queredeu9 de mĩ doer
 Ou ar leixade mir moirer

[124r. b] Vos sodes tã poderosa
 De mi q meu mal e meu bẽ
 Eu uos e todo p^f en
 Queredeu9 :---

 Eu uyuo p^f uos çal uida
 Que nõca effes olh9 me9
 Dormẽ mha senhor e p^f ds
 Que u9 fez de bẽ 9prida
 Querede u9 de mi doer

 | Ca senhor çodome praxer
 Qũti uo q^fdes fazer

V 155

Senhor eu uyuo coytada
 uida desquandou9 nõ ui
 mays poys uos queredes afsy
 por de9 fenh^f ben talhada
 queredeu9 demĩ doer
 ou ar leixademir mouer
 por des mha senhor remosa
Vos sodes tã poderosa
 de mĩ q meu mal e meu bẽ
 en uo e podo p^f en
 queredeu9 de
Eu uyuo p^f uos tal uida
 q nõca eftes olh9 me9
 dormẽ mha xenhor ep^f ds
 qu9 fez de ben cp^fda
 queredeu9 demi doer
Ca senhor todome praxer
 qntj uos q^fdes fazer

TEXTO CRÍTICO

	Senhor, eu vivo coitada	620
	vida des quando <i>vos non vi</i> ;	
	mais, pois vós queredes assi,	
	por Deus, senhor <i>ben</i> talhada,	
5	<i>queredede-vos de min doer</i>	
	<i>ou ar leixade-m' ir morrer.</i>	625
	Vós sodes <i>tan</i> poderosa	
	de mí que meu mal e meu <i>ben</i>	
	en vós é todo; [e] <i>por én</i> ,	
10	por De[u]s, mia senhor fremosa,	
	<i>queredede-vos de [min doer</i>	630
	<i>ou ar leixade-m' ir morrer].</i>	
	Eu vivo <i>por</i> vós tal vida	
	que <i>nunca</i> estes olhos meus	
15	dormen, mia senhor; e, <i>por Deus</i> ,	
	que <i>vos</i> fez de <i>ben</i> comprida,	635
	<i>queredede-vos de mí doer</i>	
	<i>[ou ar leixade-m' ir morrer].</i>	
	ca, senhor, todo m' é prazer	
20	<i>quant' i vós quiserdes</i> fazer.	

MANUSCRITOS: B 552 (fol. 124r. a/b); V 155 (fol. 20v. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 115-117; Braga, *Vaticana* 155; Lang, *Königs Denis* LXXV; Nunes, *Amor* XCIX; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 517; Montero Santalha, *Dom Denis* 75.

REPERTORIOS: Tavani 25,112; D'Heur 569.

VARIANTES: 6. moirer B; mouer V 8. de mĩ V 9. Eu uos B; en uo e podó V 15. xenhor V 16. 9prida B; cp^rda V.

VARIANTES EDITORIAIS: 4. por deos Moura 5. de mi Moura 6. moirer Paxeco-Machado 8. de mĩ Braga; de mim Lang, Montero Santalha; de min Nunes, Paxeco-Machado 9. En vós é por deos, poren Moura; en vós é tod'e poren Braga; En uos [h]e todo, poren Paxeco-Machado 10¹²⁴. Por deos, minha senhor fremosa Moura 11. de mi Moura, Braga 12. moirer Paxeco-Machado 14. olhos meos Moura 15. minha senhor, e por deos Moura 17. de mim Lang, Montero Santalha; de min Nunes 18. moirer Paxeco-Machado.

¹²⁴ O verso 10 é transmitido unicamente polo *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, mais aparece colocado no inicio da segunda estrofa (como verso 7), onde foi intercalado entre estrofas; a disposición seguida por nós, como verso 10, foi proposta por Michaëlis. Con todo, Moura, Braga e Lang editano como o primeiro verso da segunda cobra.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. A composición consta de tres estrofas *singulares* de catro versos anisosilábicos, sendo o primeiro e o cuarto heptasílabos graves e os dous intermedios octosílabos agudos, máis un refrán composto tamén por dous versos octosílabos agudos. Desta maneira, temos de falar da presenza de rimas *mesturadas*, femininas ou breves (vv. 1 e 4) e masculinas ou longas (vv. 2, 3, 5, 6). A composición presenta unha *fiinda* formada por dous versos octosílabos agustos que riman co refrán.

Artificios: cobras *capcaudadas* (III-IV) e cobras *capdenals* (I-II, v. 4: *por Deus*). Casos de *dobre* (I-II, v. 1: *vivo*; II-III, v. 1: *vós*; I-IV; v. 1: *senhor*; I-II, v. 3: *vós*; II-III, v. 3: *por*; I-II, v. 4: *senhor*).

Rítmica: trátase dunha composición bastante irregular do punto de vista rítmico, probabelmente debido á terríbel coita sufrida polo suxeito poético.

Esquema métrico-rimático:

	3	(7'a	8b	8b	7'a	8C	8C) +	8c	8c
I		ada	i			er			
II		osa	en						
III		ida	eus						

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 160:419. Trátase do esquema máis empregado no noso *corpus* de referencia. Véxase o indicado para o texto número 4 (e os sucesivos en que é empregado).

NOTAS

- V. 8 Fronte aos editores previos, inclinámonos pola lección ofrecida por B que, como sabemos, adoita ser preferíbel, e editamos *de mí*.
- V. 9 Intervimos no texto engadindo a conxunción *e* e solucionando así a hipometría.
- V. 17 De xeito semellante ao que acontecía na cantiga anterior, o refrán da terceira cobra presenta unha variación a respecto do das dúas previas, pois tanto B como V transmiten a forma do pronome *mi*, que nós conservamos. Con todo, Lang, Nunes e Montero Santalha deciden regularizar o refrán en función da lección dos manuscritos para as dúas primeiras estrobas.

33. – *En grave dia, senhor, que vos oi* [B 572/V176]

TRANSCRICIÓN PALEOGRÁFICA

B 572

572 En graue dia senhor q u9 oy
Falar e u9 uirõ esfes olh9 me9
Dizedamigo q posseu hi fazer
En aqeste feito seu9 ualha de9
E aredes mesura cõtra mi senhor
Farey amigo fazẽdeu o melhor

Huu9 ental ponto eu oy falar
Senhor q nõ pudi depoy bẽ auer
Amigo qro u9 ora p^rguntar
Que mi digades o q possy fazer
E aredes mesura q mi senhor

Def qu9 ui eu9 oy falar
Vi praxer senhor nẽ dormi nẽ folguei
Amigo dizede seds u9 pardon
O q eu hi faça ca eu nono sey
Earedes mesura q q mi

V 176

En grave dia senhor que u9 oy
falar e u9 uirõ e^ftes olh9 me9
dizedamigo que posseu hi fazer
en a qste feyto seu9 ualha de9
earedes me^fusra contra mi senhor
farey amigo fazendeu omelhor

Huu9 ental ponto eu oy falar
senh^r q nõ pudi depoy bẽ auer
amigo qro u9 ora p^rguntar
q mi digades oq pos^fy fazer
earedes me^fura 9 mi senh^r

Desq u9 ui eu9 oy falar
ui prazer senhor nẽ dormi nẽ folguei
amigo dizedes se ds u9 pardon
oq eu hi faça ca eu nono sey
earedes mesura 9 mi

TEXTO CRÍTICO

– *En grave dia, senhor, que vos oi*

640

- falar e vos viron estes olhos meus!
 – Dized', amigo, que poss' eu fazer i
 en aqeste feito, se vos valha Deus.
- 5 – *Faredes mesura contra mí, senhor?*
 – *Farei, amigo, fazend' eu o melhor.* 645
- U vos en tal ponto eu oi falar,
 senhor, *que non* pudi depois *ben* haver.
 – Amigo, quero-vos ora preguntar
 que mi digades o *que* poss' i fazer.
- 10 – *Faredes mesura contra mí, senhor?* 650
 [– *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*].
- Des *que* vos vi e vos oi falar, [non]
 vi prazer, senhor, *nen* dormi *nen* folguei.
- 15 – Amigo, dizede, se Deus vos perdon,
 o *que* eu i faça, ca eu non o sei. 655
 – *Faredes mesura contra mí, [senhor?*
 – *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*].

MANUSCRITOS: B 572 (fol. 127v. b); V 176 (fol. 23v. b/24r. a).

EDICIÓNS PRECEDENTES: Moura, *Rei D. Diniz* pp. 148-149; Braga, *Vaticana* 176; Lang, *Königs Denis* XCVII; Nunes, *Amigo* XXIV; Paxeco-Machado, *Biblioteca Nacional* 537; Montero Santalha, *Dom Denis* 96.

REPERTORIOS: Tavani 25,37; D'Heur 590.

VARIANTES: 3. hi fazer B, V 5-11-17. E aredes B; earedes V 14. praxer B 15. pardon B; dizedes V.

VARIANTES EDITORIAIS: 2. olhos meos Moura 3. hi fazer Moura 4. deos Moura 5-11-17. E avedes mesura Moura; E avede mesura Lang 6-12-18. – Farei, amigo, fazend' ém o melhor Montero Santalha 9. preguntar Braga, Lang, Paxeco-Machado 10. Que me digades Moura, Lang 13. Des que vos vi e vos oy falar Moura 14. Non vi prazer, non dormi, non folguy Moura; Vi praxer Paxeco-Machado 15. deos Moura; pardon Paxeco-Machado 16. O qu'eu hi faça, ca eu non no sey Moura.

MÉTRICA

Cantiga de amor, do tipo de refrán. Está constituída por tres estrofas *singulares* de catro hendecasilabos agudos e refrán de dous versos da mesma medida e carácter, de xeito que a rima de todo o texto é longa ou masculina.

Artificios: cobras *capdenals* (II-III, v. 3: – *Amigo*). Casos de *dobre* (I-II-III, v. 1: *vos e oi*; II-III, v. 2: *senhor*; I-II-II, v. 3: *amigo*; I-III, v. 3: *dizede*), algúns deles distribuídos irregularmente, e de *mordobre* (II-III, v. 2: *viron/vi*; II-III, v. 4: *i fazer/i faça*).

Rítmica: para alén do acento estrófico, os versos desta composición presentan unha outra marca acentual na cuarta ou na quinta sílaba.

Esquema métrico-rimático:

	3	(11a	11b	11a	11b	11C	11C)
I		i	εus			or	
II		ar	er				
III		on	ei				

Cfr. Tavani, *Repertorio metrico* 99:1. Este esquema estrófico é habitual na nosa lírica profana medieval, xa que son oitenta e unha as cantigas que o utilizan no *corpus*, mais unicamente outra composición –para alén da presente–, da autoría de Joan Garcia de Guilhade, está construída en base a estrofas de seis hendecasílabos agudos. No cancionero de Don Denis rexístranse outros seis casos que forman parte deste grupo.

NOTAS

VV. 5-11-17 Repárese na confusión transmitida polos dous apógrafos italianos entre as grafías *e* e *f*: *E aredes* B; *earedes* V. No caso do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* este erro é facilmente explicábel posto que aparece grafada en maiúsculas, e a semellanza entre ambas letras puido confundir ao copista (*E/F*).

V. 13 Intervimos no texto engadindo en posición final de verso o adverbio de negación *non*, para o cal nos baseamos nas correspondencias paralelísticas existentes entre os versos 1-2 desta cobra e da precedente, onde tamén aparece este adverbio referido ás consecuencias que a visión e a fala da muller tiveron no namorado. Esta integración é, pois, necesaria para solucionar o problema da hipometría e tamén para restablecer o sentido do texto.