

EDICIÓN Y RETÓRICA: A DONA QUE EU VI POR MEU, DE AYRAS VEAZ, SEGÚN EL MANUSCRITO A

Eva María González González
Universidade da Coruña

El *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (443-446) y el *Cancioneiro da Vaticana* (55-57)¹ atribuyen cuatro textos al trovador portugués Ayra Veaz: tres cantigas de amor (en B y en V) y una cantiga de escarnio (sólo en B), que constituyen la totalidad de su obra poética. La cantiga de amor que editamos, *A dona que eu vi por meu*, figura además en el *Cancioneiro da Ajuda* (213)².

Este pequeño cancionero, compuesto de textos pertenecientes a dos géneros distintos, fue editado por G. Lanciani³, que siguió las lecciones de B y V. La cantiga que nos ocupa (A 213 fol. 56 r, 56 v; B 443 fol. 97r; V 55 fol. 2 bis r), la editaron también C. Michaëlis (sobre A, pero teniendo en cuenta las lecciones de V) y E. Pacheco Machado y J. P. Machado (en su edición semidiplomática de B). A estas ediciones se suma la de Th. Braga⁴, realizada sobre la diplomática de Monaci⁵.

En esta comunicación pretendemos realizar una edición crítica de la cantiga defendiendo la lectura de A, manuscrito que, además de ser el más antiguo, presenta un texto repleto de tecnicismos retóricos; desde nuestro punto de vista, en las lecciones de B y V se pierden los numerosos recursos estilísticos que reflejan el registro poético personal de este trovador.

Los recursos técnicos presentes en esta composición giran en torno al procedimiento de la repetición, propio del trovar gallego-portugués, a través del cual manifiesta habitualmente sus intenciones retóricas más características.

En la lírica gallego-portuguesa, las modalidades del proceso repetitivo son diversas; entre las estructuras practicadas destacan el *dobre* y el *mordobre*, figuras polémicas para la crítica, que a la hora de sistematizarlas ofrece soluciones contradictorias.

¹ A partir de ahora designaremos a estos cancioneros con las siglas B y V respectivamente.

² Desde ahora, A.

³ Giulia Lanciani (1988)

⁴ Th. Braga (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa, p. 11.

⁵ Ernesto Monaci (1875): *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana, messo a stampa da---*, Halle a. S.

En líneas generales, existen dos posturas por parte de los estudiosos: la ortodoxa, que toma al pie de la letra las indicaciones del *Arte de trovar*, y considera la existencia del *dobre* y del *mordobre* en base a reglas de simetría dentro del corpus de la cantiga⁶; ésta es la postura de C. Cunha⁷, X. R. Pena⁸ y P. Lorenzo⁹, quien además advierte que, aunque se sabe que el anónimo tratadista de B hace gala de una rigidez excesiva que no da cuenta de toda la riqueza expresiva de la lírica trovadoresca, sus enseñanzas han de considerarse fundamentales para comprender y verificar las características formales y conceptuales del sistema gallego-portugués.

Desde una postura menos rígida, autores como V. Beltran opinan que la exigencia de una posición fija en la iteración a lo largo de las estrofas o del poema completo es más el fruto del escolasticismo de la tratadística medieval que una constatación nacida de la observación de los textos¹⁰. De hecho, en el panorama de las artes poéticas medievales, el *Arte de trovar* tiene una finalidad mucho más práctica que teórica, y la definición de los géneros y subgéneros, las normas métricas, las reglas estructurales, obedecen a exigencias puramente didácticas. Según Tavani, mientras las *Leys d'Amor* provenzales se proponen enseñar cómo se construye una poesía de cuño trovadoresco, y por tanto se dirigen a quienes pretenden hacer poesía, la *Poética* portuguesa pretende ayudar al lector a reconocer, en los textos elaborados por los poetas, las formas y las modalidades temáticas, técnica y tópicos¹¹. Si a esto sumamos el hecho de que el *Arte de trovar* se elaboró a una cierta distancia cronológica de la época de composición de las cantigas, cuando el eco de los hechos que las habían motivado y de la ideología que las había suscitado ya se había atenuado o disuelto por completo, es lícito adoptar un criterio amplio en la caracterización de ambos recursos.

De esta manera, Beltran admite la existencia del *dobre* incluso cuando la palabra se repite esporádicamente, sólo en una parte del poema o con cambios de posición,

⁶ Valdrá la pena repetir las definiciones de *dobre* y *mordobre* que da el *Arte de trovar*. Para ello seguimos la edición de J. M. D'Heur (1975), pp. 131 y 133: «Dobre é dizer hũa palavra cada cobra duas vezes ou mays, mays deven-o meter na cantiga muy gardadamente, e cõvê como o meterê en hũa das cobras que asy o metã nas outras todas. E se aquel dobre que meterê na hũa meterê na <s> outras podê, -o hyr meter en outras palavras, pero sempre naquel talho e daquela maneira que o meterê na prim<eir>a. E outrossy o devê de meter na fiinda per aquela mane<i>ra». (Título 4º, cap. V).» Mor dobre é tanto come dobre quanto he no entendimento das palavras, mays as palavras desvayrã-se por que mudã os tenpos. E como vos ja dixi do dobre, outrossy o mor dobre aquela guisa e per aquela maneira que o meterê en hũa cobra assy o dev <d>e meter nas outras e na fiinda pera seer mays cõprimento». (Título 4º, cap. VI). Según las reglas de simetría que se deducen del *Arte de trovar*, el *dobre* sólo existiría entre palabras situadas en la misma estrofa o bien con palabras diferentes en cada estrofa, pero siempre dispuestas de la misma manera como se distribuyeron en la primera estrofa. Lo mismo se exigiría para el *mordobre*, ya que el *Arte de trovar* lo define utilizando como falsilla las indicaciones dadas a propósito del *dobre*, precisando que la diferencia entre ambos artificios reside en que en el *mordobre* existe variación morfológica.

⁷ Celso Cunha (1961), pp. 208-212.

⁸ Xosé Ramón Pena (1985), p. 435.

⁹ Pilar Lorenzo Gradín (1994), p. 85.

¹⁰ Vicenç Beltran (1993b), p. 220.

¹¹ Giuseppe Tavani (1993), p. 66.

y considera bajo el nombre de *dobre* cualquier repetición léxica sin variaciones de flexión, sea regular o no, y sea cual fuere su posición¹². En cuanto al *mordobre*, acepta que sea simplemente la repetición léxica en el poema de términos con variaciones morfológicas¹³. También señala Tavani¹⁴ que el *mordobre* no siempre encuentra realización respecto a la regla dictada por el *Arte de trovar*, pues, en la mayoría de los casos no cumple las reglas de simetría. Lo cierto es que si nos atuviésemos a las normas dadas por el tratadista de B, los trovadores gallego-portugueses habrían empleado los recursos del *dobre* y del *mordobre* en contadas ocasiones. Por otro lado, encontramos con tanta frecuencia repeticiones no sistemáticas que, si no las aceptásemos como *dobre* o *mordobre*, tendríamos que buscar otra denominación para ellas que no tendría ni la profundidad ni la precisión de éstas.

A la luz de estas consideraciones, queremos ahora constatar en la cantiga de Ayra Veaz la presencia de diversos artificios retóricos que nos proporciona la lección de A y que proveen a esta composición poética de cohesión formal y unidad de contenido.

El primero de ellos es el *mordobre* que se establece en torno a las distintas formas del verbo *ver*. Esta repetición léxica con variaciones morfológicas se localiza especialmente en la primera estrofa, donde a la iteración que se da en el verso 5 («non a veg^o e non veg^o eu»), que se repite a lo largo de toda la cantiga, se añade la repetición de la forma «vi» en los versos 1 y 3. El *mordobre* se completa, según la lección de A, con la presencia de la forma de primera persona de subjuntivo del verbo *ver* en el refrán. Frente a las lecciones de B y V, que ofrecen la forma «aia» en lugar de «veia», el manuscrito A aporta la lectura más apropiada desde el punto de vista estilístico, ya que enriquece la iteración de las formas de este verbo que se da a lo largo de la composición. Existe, además, otro argumento a favor de considerar mejor la lección de A con respecto al refrán: la ligazón conceptual y formal entre el estribillo y la estrofa que establece esta lectura. V. Beltran¹⁵ señala que en la poesía gallego-portuguesa es muy frecuente que el refrán y la estrofa se articulen, por su sintaxis y su sentido, en un solo período; en muchas ocasiones el estribillo atrae parte del texto, de manera que el verso que precede al refrán suele repetirse con pocas variaciones. Este mismo fenómeno provoca que el *dobre* y el *mordobre* actúen tanto sobre el texto del estribillo como el de la estrofa. Así pues, la lección que A nos ofrece del refrán añade a la conexión métrica que existe en la cantiga entre el verso estrófico y el estribillo una conexión conceptual y retórica, vínculos que desaparecen según las lecturas de B y V.

Desde el punto de vista del contenido, es frecuente que el estribillo contenga el *leit motiv* de la composición. Para G. Lanciani, el tema de la cantiga se puede resumir en el concepto *no veo a mi dama y por eso no veo nada que me pueda dar placer*¹⁶. Nos

¹² Vicenç Beltran (1993 b, p. 220).

¹³ Vicenç Beltran (1993c, p. 468).

¹⁴ Giuseppe Tavani (1988, pp. 94-96).

¹⁵ Vicenç Beltran (1993a, p. 140).

¹⁶ Giulia Lanciani (1998, p.157).

encontramos ante uno de los tópicos más recurrentes en la lírica amorosa medieval: el de que el amor penetra por la vista invadiendo fuerte e inmediatamente al amante. La génesis de este tópico se sitúa en Ovidio, cuyos tratados sobre el amor ocuparon un lugar privilegiado para el desarrollo posterior de este aspecto. La manifestación lírica de este motivo dentro de la poesía amorosa medieval tuvo su primer momento importante en la escuela poética provenzal, y llega a su punto álgido en el *Dolce Stil Nuovo*¹⁷. En la lírica gallego-portuguesa este argumento tuvo especial acomodación, concretándose en la cantiga de amor, en la cual el punto de partida y llegada del proceso amoroso es la visión de la *senhor*.

La importancia en nuestra cantiga del tópico de la contemplación de la amada se pone de relieve a través del artificio del *mordobre*, que juega con las distintas formas del verbo *ver* a lo largo de la composición, y mediante el refrán que ofrece el manuscrito A, que al introducir otra forma del mismo verbo, concentra el *leit motiv* del poema en el estribillo.

En la lírica gallego-portuguesa existe una estrecha relación entre la visión de la amada y la *coita*: los ojos del poeta son el vehículo de la pasión, y por tanto de la *coita* que lo atormenta. En las cantigas de amor, los ojos aparecen como el instrumento a través del cual se induce y padece el proceso de enamoramiento. En las cantigas de amigo, que según Souto Cabo¹⁸ presentan en este punto elementos de origen cortés, los ojos se relacionan habitualmente con el llanto. Sólo en un escaso grupo de cantigas, que representan una tentativa de seguir el ejemplo de los trovadores provenzales, los ojos se desvinculan de la *coita* y se convierten en fuente de felicidad para el trovador; se trata de un conjunto de textos cuyo núcleo significativo ya no es la *coita* de amor, sino un concepto más próximo al *joi d'amor*¹⁹.

No es éste el caso de nuestra cantiga, en la que el segundo núcleo temático fundamental es la *coita*. X. R. Pena²⁰ afirma que la *coita*, como motivo central de la cantiga de amor, es la vía formal por la que ésta discurre hasta el punto de convertirse en la clave temática del género. Tal y como ocurría con el motivo de la contemplación de la amada, Ayras Veaz realza este contenido esencial por medio del *mordobre*, y de nuevo en este punto la lección de A mejora las que ofrecen B y V. El término *coita* se repite con variaciones morfológicas en cada una de las tres estrofas: «coita» (I, v.2), «coita» (II, v.4) y «coitado» (III, v.2). La forma «coitado», que aparece en la tercera estrofa en A, se sustituye en B y V por la variante «forcado» que, según G. Lanciani es la lección preferible. Para ello arguye motivos semánticos: «manteño que *forçado* dos apógrafos italianos é non só *lectio difficilior* senón tamén lección preferible neste contexto, en tanto que é o feito de estar 'cativado' pola señora e non o de estar apenado por ela o que lle impide ó poeta renunciar a amala»²¹.

¹⁷ Encontramos un buen panorama de este tópico en el trabajo de Carmen F. Blanco Valdés (1994).

¹⁸ José Antonio Souto Cabo (1988, p. 143).

¹⁹ Vid. Elvira Fidalgo (1994, pp. 72-74).

²⁰ Xosé Ramón Pena (1986, p. 134).

²¹ Giulia Lanciani (1988, pp. 159-160).

Sin embargo, dada la importancia semántica de la *coita* en el poema, y existiendo un artificio retórico que realza el término desde el punto de vista formal, creemos que la lección de A contribuye en mayor medida a la cohesión temática y estructural de la composición.

No nos parece arbitrario el hecho de que en el poema se produzcan dos *mordobres* con respecto a las formas «ver» y «coita». La repetición léxica, con variación en estos casos, se articula en torno a dos conceptos básicos de la cantiga de amor. De esta manera, el contenido poético adquiere una estructuración formal, lográndose un equilibrio entre el uso retórico y el lirismo transmitido. El empleo de figuras de la expresión como procedimiento estructurador de los contenidos es una técnica característica de la lírica trovadoresca. No es extraño, pues, que el *mordobre* se ponga al servicio de la comunicación de los tópicos que configuran el tema de la cantiga. A. Rossell, al estudiar la lírica de Gaucelm Faidit, nos descubre cómo las estructuras formales de repetición y las repeticiones del léxico dependen, frecuentemente, de la terminología poética cortés de la *fin' amor*²².

Cuando el anónimo tratadista del *Arte de trovar* definió el *mordobre* por la presencia de variaciones flexivas en la iteración sólo pensó, según P. Lorenzo²³, en las modificaciones verbales, denominadas *derivatio* en algunos tratados de retórica. Así pues, de atenernos a las disposiciones del *Arte de trovar*, deberíamos excluir de los casos de *mordobre* las repeticiones -con variación- de pronombres. No obstante, esta autora considera que este tipo de procedimiento abarca cualquier tipo de modificación morfológica efectuada en base a un mismo lexema. En este sentido creemos adecuado hablar de *mordobre* con respecto al juego que se establece, en la tercera estrofa de nuestra cantiga, en torno a las formas tónicas y átonas del pronombre de primera persona singular: v.1 «eu», v.2 «mi», v.3 «eu», v.4 «me». De nuevo la lección de A mejora las ofrecidas por B y V, ya que en el tercer verso presenta la variante «posseu», con refuerzo explícito del sujeto, acentuando la importancia del pronombre en esta tercera estrofa.

X. R. Pena²⁴ defiende que las repeticiones de conjunciones, pronombre, adverbios, etc., nunca pueden constituir un artificio retórico, ya que se suelen producir por la simple necesidad del transcurso sintáctico del poema, sin que exista una verdadera voluntad del autor por presentar con estas repeticiones auténticos efectos estilísticos.

No obstante, la insistencia con que se repite en la tercera estrofa de la cantiga el pronombre de primera persona (tónico en el primer verso, átono en el segundo y en el cuarto) no parece casual, ni tampoco necesaria desde el punto de vista sintáctico. G. Lanciani, que opta por la lección de B y V, prescinde del pronombre sujeto del tercer verso alegando, precisamente, que ya aparece en otros de la estrofa²⁵. Desde nuestro punto de vista, es justamente esta ausencia de necesidad sintáctica y conceptual del

²² Antoni Rossell (1994, p. 547).

²³ Pilar Lorenzo (1994, pp. 99-100).

²⁴ Xosé Ramón Pena (1985, pp. 435-436).

²⁵ Giulia Lanciani (1988, p. 160).

pronombre la prueba de que Ayras Veaz quiso hacer de esta iteración un juego estilístico. Como viene siendo habitual en los procesos de repetición, la unidad iterada ocupa un lugar central en la línea argumental del texto: frente a la actitud distante de la *senhor*, el trovador se presenta como un fiel amador, y enfatiza esta contradicción -tópica- de actitudes insistiendo en la distancia sentimental que media entre su *yo* amante y el desprecio de su amada.

Por medio de estos tres casos de *mordobre*, el manuscrito A ofrece, frente a B y V, un poema caracterizado por una evidente unidad de contenido: las repeticiones contribuyen a fijar los argumentos centrales del texto -la contemplación de la amada, la *coita* de amor y la distancia entre la dama y el trovador-, al proporcionar una especial carga enfática a las unidades que son objeto del artificio. Las variantes de A completan un juego deliberado de repeticiones a través de las cuales Ayras Veaz insiste en el contenido semántico de su composición, al acentuar determinadas combinaciones léxicas que se convierten en el centro del poema.

Aunque desde una perspectiva literaria son más interesantes las repeticiones que conciernen a vocablos que entran en contacto directo con la temática del texto, igual de importantes son las repeticiones de estructuras sintácticas, porque de ellas depende la cohesión formal de la composición. G. Lanciani, en su descripción formal de la cantiga, llama la atención sobre la presencia de *enjambements* muy fuertes, que separan el adjetivo del sustantivo («meu»/«mal»; «tal»/«afam»), de dos formas verbales coordinadas y ligadas por la *gradatio* («deu /e da») y de una fórmula consecutiva («tanto.../que»)²⁶; nosotros queremos completar esta descripción advirtiendo sobre la existencia de una segunda forma consecutiva en la tercera estrofa («assí.../que»), paralela a la señalada por esta investigadora en la segunda estrofa del poema. Otra vez es la lección de A la que permite constatar la disposición simétrica de los versos de ambas estrofas: en la segunda de ellas, mientras B y V deshacen la correlación al modificar su segundo término, el manuscrito A conserva la estructura consecutiva encabezada por la forma «tanto». Esta misma estructura se repite, de manera simétrica, en la estrofa siguiente, variando únicamente el primer término de la correlación («assí»). De esta manera, a la cohesión conceptual que caracteriza el poema, se une una cohesión sintáctica que, por medio de la simetría, aporta a la composición una estructura constante.

Tras el análisis realizado, es fácil concluir que el manuscrito A ofrece una serie de variantes que completan diversos procesos de repetición prácticamente inexistentes desde las variantes aportadas por B y V. Con el manuscrito A, la *repetitio* se erige como el principio básico que organiza el material de la cantiga, tanto desde el punto de vista conceptual -insistiendo en los contenidos semánticamente privilegiados del poema- como desde el punto de vista formal, dotando a la composición de una cuidadosa articulación.

²⁶ Giulia Lanciani (1988, P. 57).

APÉNDICE

CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la edición de la cantiga sigo la lección de A. Cuando me veo obligada a apartarme de ella, lo indico con cursiva. Me apoyo en B y V cuando A ofrece un error (la diferencia entre B y V es meramente gráfica). Cuando prescindo de una palabra que aparece en A, indico la omisión mediante corchetes agudos. Ante la necesidad de completar varias lagunas en A, adopto el mismo procedimiento, esto es, ofrezco el texto en letra redonda y las enmiendas en cursiva. El manuscrito A no presenta abreviaturas, exceptuando alguna tilde de nasalidad, que se conserva.

Por lo que respecta a la ortografía, soy fiel al manuscrito. Con un criterio conservador, cuando A yerra y tomo una lección de B o V, mantengo la grafía que la variante presenta en estos manuscritos.

En cuanto a la acentuación, puesto que no existe en los códices, adopto las normas actuales. Empleo el acento diacrítico cuando es necesario; así, por ejemplo, acentúo el sustantivo «sén» en el verso 15 para diferenciarlo de la preposición, y en el verso 3 el verbo «dá», para distinguirlo de la contracción de preposición y artículo.

En lo que atañe a la puntuación, adopto las normas actuales.

También procedo a regularizar la separación de palabras de acuerdo con los criterios actuales.

NOTA MÉTRICA

La cantiga presenta tres cobras singulares de 5 octosílabos agudos, seguidos de un refrán de un octosílabo, siempre de rima masculina. El esquema métrico, que aparece en otras muchas composiciones según el repertorio métrico de Tavani²⁷, es el siguiente: 8a 8a 8a 8b 8a 8B. Las rimas: a. eu, al, en. -b. er.

TEXTO

I A dona que eu vi <sempre>ⁱ por *meu*ⁱⁱ
mal e que me gran coita deu
e dá, poi-la vi, e *por sseu*ⁱⁱⁱ
non me ten nen me quer valer,
non a veg'e non veg'eu
no mundo dond'eu veia^{iv} prazer.

²⁷ Tavani (1967, p. 56).

- II A que me faz viver en tal
 affán e soffrer tanto mal
 que^v morrerei se me nõ val
poys^{vi} non quer mia coita crear
 non a veg'e nõ veg'eu al
no mundo dond'eu veia prazer^{vii}
- III A que eu quero mui gran ben
 e que mi assí coitado^{viii} ten
 que non poss'eu^{ix} per num sén
 parar-me^x de lle ben querer,
 non a veg'e non *veio rrem*^{xi}
no mundo dond'eu veia prazer^{xii}.

VARIANTES

1. que eu vi sempre por / mal A ã, eu vy por meu B, V.- 2. coita] coyta B, V.- 3. poi-la] epoyla B poyla V; e por seu] e posseu A ã, sseu B,V.- 4. ten] tem B, V.- 5. nõ, na veio nõ, veio eu B,V.- 6. dond'eu] ou deu B on deu V; veia] aia B,V.- 8. affán] afam B, V; e soffrer] e sofrer B essofter V.- 9. que morrerei] emorrerey B,V.- 10. poys] e A pays B,V; mia coita] mha coyta B, V; crear] qeer V.- 11. nõ, na veio nõ, veg eu al B,V.- 12. om. A; dond'eu] ondeu B,V; veia] aia B dia V.- 13. mui] muy B muj V; ben] bem B, V.- 14. mi assí] mha sy B, V; coitado] forcado B,V; ten] tem B, V.- 15. poss'eu] posso B,V; per num sén] ã, nõ, hun sen B,V.- 16. de lle] delhe B, V; ben] bem B, V.- 17. nõ, na veio nõ, B,V; veio] vei A veio B, V; rrem] eu A rrem B,V.- 18. om. A; dond'eu veia] ondendia B ondeudia V.

NOTAS CRÍTICAS

ⁱ Omitimos del primer verso de A el adverbio «sempre», que no aparece ni en B ni en V. Michaëlis considera esta inclusión un error del copista.

ⁱⁱ Restituyo el pronombre posesivo «meu» que cierra el primer verso de la cantiga según la lección de B y V, dado que es imprescindible para conformar la rima de esta primera estrofa.

ⁱⁱⁱ Michaëlis reproduce la lección de A «posseu» con asimilación de la -r de «por» a la «s» siguiente. Posiblemente la lección de A sea un error motivado por la semejanza entre ambos grafemas, o incluso por el parecido existente entre el sintagma «por sseu» y la contracción del verbo *poder* con el pronombre sujeto de primera persona («poss'eu») que, evidentemente, es incongruente en este contexto. B y V ofrecen la lectura «por sseu», que nos parece la correcta.

^{iv} Frente a la lectura *haber* («aia») de B y V, la lección de A *ver* («veia») es la adecuada por completar el artificio del *mordobre* que recorre la cantiga basado en la repetición -con variación flexiva- del verbo *ver*.

^v Preferimos la conjunción «que» de A antes que la conjunción copulativa «e» de B y V, porque conserva la estructura consecutiva encabezada por la forma «tanto» en el verso anterior. Además de proporcionar mayor cohesión a la estrofa que la estructura coordinada de B y V, nuestra elección resulta coherente con la repetición de una estructura consecutiva similar en la estrofa siguiente.

^{vi} La conjunción causal «poys» de B y V dota de mayor cohesión a la estrofa que la copulativa «e» del ms. A. Según la lectura de los apógrafos italianos, el cuarto verso se constituye como la causa de lo expresado en los versos anteriores, mientras que la lección que ofrece A presenta este cuarto verso semánticamente desvinculado del resto de la estrofa.

^{vii} En A falta el refrán. Al tratarse de una parte de la cantiga que se repite, es frecuente que en los mss. aparezca abreviado, o que incluso se omita, a partir de la segunda estrofa. En estos casos, el principio del paralelismo -que asigna a cada repetición y a cada variación lugares fijos, instaurando entre ellos relaciones que no permiten ser alteradas- ofrece la posibilidad de restaurarlo tomando como modelo la primera estrofa.

^{viii} Nos decantamos por la lección de A («coitado») frente a la de B y V («forcado») apoyándonos en el *mordobre* que se establece en torno a la palabra *coita* en las tres estrofas de la cantiga.

^{ix} La lección de A, con refuerzo explícito del sujeto, es más adecuada que la que ofrecen B y V («posso»), dada la importancia del pronombre de primera persona en esta tercera estrofa, con respecto al cual se establece un *mordobre* que juega con la repetición de sus diferentes formas.

^x Michaëlis corrige en «partir-me» el «parar-me» de toda la tradición. Opinamos, como Lanciani, que no parece adecuado postular aquí un error en los tres códices; a su juicio, *parar* reflexivo está documentado, en gallego-portugués, también en la acepción de *parar, cesar*.

^{xi} El ms. A presenta la variante «eu», mientras que B y V optan por la lección «rrem». Existen argumentos métricos y retóricos a favor de esta última lectura: la variante «rrem» establece la rima en *en* con «ben» (v.1), «ten» (v.2) y «sén» (v.3), guardando el artificio métrico según el cual se modifica la palabra en rima del quinto verso, a lo largo de toda la cantiga, para uniformar la rima con la de los versos 1-3. Desde el punto de vista retórico, la variante «rrem» constituye el último término de una *gradatio* a través de la cual se expresa la progresiva intensificación de la coita del trovador: la modificación de la palabra en rima del quinto verso («eu»-»al»-»rrem») matiza gradualmente la desesperación del poeta privado de la contemplación de su amada.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAN, VICENÇ (1993a) «Cantiga de refram», en Giuseppe Tavani y Giulia Lanciani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 139-140.
- BELTRAN, VICENÇ (1993b) «Dobre», en Giuseppe Tavani y Giulia Lanciani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 219-220.
- BELTRAN, VICENÇ (1993c) «Mozdobre», en Giuseppe Tavani y Giulia Lanciani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 467-468.
- BLANCO VALDÉS, CARMEN F. (1994, pp.643-656) «Cuando el amor nace por los ojos: Estudio comparativo en Guinizzelli y Cavalcanti», en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX congreso internacional de lingüística e filoloxía románicas. Sección IX Filoloxía medieval e renacentista (Universidade de Santiago de Compostela 1989)*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza», VII, pp.643-656.

- CUNHA, CELSO (1961) *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro, Ministerio da Educação e cultura. Instituto Nacional do Livro.
- D'HEUR, JEAN-MARIE (1975) *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, Liège, Université de Liège.
- FIDALGO, ELVIRA (1994) «Joi d' amor na cantiga de amor galego-portuguesa», en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo eds., *Estudos Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, pp. 65-78.
- LANCIANI, GIULIA (1988) «Ayras Veaz ou o trobador dimidiado», *Grial*, 100, pp. 153-167.
- LORENZO GRADIN, PILAR (1994) «Repetitio trobadorica», en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo (eds.), *Estudos Galegos en Homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, pp.80-105.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, CAROLINA (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, vol. I, Halle a S.
- PAXECO MACHADO, ELZA Y JOSÉ PEDRO MACHADO (1955): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, II, Lisboa.
- PENA, XOSÉ RAMÓN (1985) «Dobre, mot-refranh, palabra rima e mot tornat na lírica galegoportuguesa», *Grial*, 90, pp. 431-432.
- PENA, XOSÉ RAMÓN (1986): *Literatura galega medieval*, I, Barcelona, Sotelo Blanco.
- ROSSELL, ANTONI (1994) «Las estructuras formales de repetición y las repeticiones de léxico como sistema de composición poética en la lírica del trovador Gauceln Faidit», en Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX congreso internacional de lingüística e filoloxía románicas. Sección IX Filoloxía medieval e renacentista (Universidade de Santiago de Compostela 1989)*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrié de la Maza», VII, pp. 533-552.
- SOUTO CABO, JOSÉ ANTÓNIO (1988) «Aproximación ao motivo dos ollos nas cantigas de amor e de amigo», *Agália*, 16, pp. 401-420.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell' Ateneo.
- TAVANI, GIUSEPPE (1988): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- TAVANI, GIUSEPPE (1993): «Arte de trovar», en Giuseppe Tavani y Giulia Lanciani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galego e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 66-69.