

FERNAND' EANES E A SÚA TROBA (V 387). EDICIÓN CRÍTICA

Ignacio Rodiño Caramés
Centro de Estudios Lingüísticos e Literarios Ramón Piñeiro

1. INTRODUCCIÓN

Cando xa os últimos trobadores galego-portugueses comezan a desaparecer, e a lírica trobadoresca galego-portuguesa se atopa nunha fase agonizante, durante o reinado de Don Denis (1279-1325), comezan a nacer en Castela os primeiros autores dunha nova forma de facer poesía, diferente nos seus cauces formais e nas súas escollas expresivas. Son as primeiras xeracións de poetas cancioneirís, os nados entre 1350 e 1400, e antologados por Juan Alfonso de Baena no seu *Cancionero* (confeccionado en torno a 1430). Parece un longo período como para dudar da ausencia dalgún tipo de lírica. Efectivamente, o profesor Beltrán¹ determinou a existencia dunha corte poética en torno a Alfonso XI, que reinou en Castela de 1311 a 1350, que introduce xa algunhas rupturas con respecto á tradición lírica anterior, como novos matices temáticos do amor, novos recursos descritivos e novas formas estróficas. Desa corte poética só quedarían dous testemuños líricos transmitidos polos códices galego-portugueses onde foron copiados nunha fase tardía da súa evolución: serían a composición do propio Alfonso XI “Em huum tiempo cogi flores” e a composición atribuída erroneamente a Johan Lobeira “Leonoreta / fin roseta”².

Posterior a esa corte poética sería a escola galego-castelá, constituída por autores como Macías, Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Rodríguez del Padrón ou Garçi Ferrandes de Gerena, que poetan entre 1350 e 1450 e que preceden ós grandes

¹ Beltrán (1985, pp. 259-260 e 272-273; 1988, pp. 37-39; 1991, pp. 51 e 63); e Lanciani e Tavani (1993 s.v. *Alfonso XI* e s.v. *Cancionero de Baena*).

² Números 19,1 e 71,4, respectivamente, en Tavani (1963) que de aquí en diante abreviaremos como *RM*. Levan a mesma numeración en *Lírica Profana* (1996), onde se recolle o corpus completo da produción trobadoresca, xunto coas composicións posteriores incorporadas nos cancioneros (Véxase Apéndice I).

autores do Catrocentos: o Marqués de Santillana, Juan de Mena, Gómez Manrique ou o seu sobriño Jorge Manrique³.

Máis difícil se nos presenta esa mesma tarefa, a de preencher o baleiro existente entre finais do XIV e mediados do XV, para a Literatura Portuguesa, posto que as primeiras composicións datables do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende serían de 1440-1447⁴. Sen embargo, algúns textos transmitidos nos apógrafos italianos B e V que conservan unha parte importante da lírica trobadoresca galego-portuguesa poden pertencer a ese período, xa que se trata de textos tardíos e alleos a esa poética incorporados con posterioridade ó fenómeno trobadoresco.

Ata chegar ós apógrafos italianos B e V, partindo do arquetipo ω, a produción trobadoresca, máis concretamente, a súa conservación escrita nos diversos testemuños, pasou por diferentes fases⁵. Se a última delas foi a que permitiu a copia en Italia no primeiro cuarto do séc. XVI de B e V, hai que supor unha anterior, no séc. XV, e, polo tanto, tamén fóra da época de produción trobadoresca, na que se terían copiado, aproveitando espazos en branco anteriores, composicións desa mesma época. Durante algún tempo, eses textos foron considerados parte da mesma lírica, pero un estudio máis atento permitiu identificalos, expurgalos e estudialos⁶. Á parte dos xa citados anteriormente (*RM* 19,1 e 71,4 e *Lírica Profana* 1996), o corpus poético espurio estaría formado por: “Luis Vaasquez, depois que parti”, pregunta de Álvaro Afonso; “Pero muito amo muito non des[e]j[o]”, canción de amor atribuída a Don Denis; “Com[o] homem ferido com ferro e sem pao”, pregunta de Diogo Gonçalves; “Nojo tom’ e quer prazer”, composición de mote e glosa atribuída a Fernan Velho; “Donna e senhora de grande vallia”, canción atribuída a Juião Bolseiro, e as catro composicións atribuídas a Roi Martinz do Casal, “Assaz hé desassisado”, “Quen de mi saber quiser”, “Se me deras galardón” e “Huna donzella sey eu”, xunto coa que hoxe nos ocupa de Fernand’ Eanes⁷.

O noso propósito foi o de ofrecer unha nova lectura crítica desta composición desatendida pola crítica (a penas Braga⁸ e os Machado⁹ se enfrontaron insatisfactoriamente, na nosa opinión, co texto). Polas dificultades que ofrece, avanzamos aquí unha versión provisoria da edición da composición, á espera de novos achegamentos que permitan fixar o texto con carácter definitivo.

³ Polín (1994, pp. 15-36); Lanciani e Tavani (1993 s.v. *Cancionero de Baena*).

⁴ Dias (1990-1993), II, 256: *Do Infante Dom Pedro, filho d’ el-Rei Dom Joam, em louvor de Joam de Mena*. Para todas as referencias a este *Cancioneiro*, o número romano indica o volume e o número arábigo a composición.

⁵ Tavani (1988, pp. 93-122); Oliveira (1994, pp. 37-41).

⁶ Vid. Tavani (1988, pp. 96-99 e 317-351); Lanciani (1975-1976, pp. 157-170); Stegagno (1979, pp. 113-141); Beltrán (1985, pp. 259-273); id. (1991, pp. 47-64); Oliveira (1988, p. 705); id. (1994, pp. 38-40); Rodiño (1997).

⁷ 20,1; 25,72; 26,1; 50,5; 85,8; 145,1; 145,7; 145,9; 145,10 e 37,1, respectivamente, no *RM* e en *Lírica Profana*. Tamén tardías parecen ser a suposta fiinda da 122,3 e a 2,5, atribuída a Afons’ Eanes do Coton.

⁸ Braga (1878), núm. 387.

⁹ Machado (1949-1964), núm. 1638.

2. OS TESTEMUÑOS. SITUACIÓN NOS MANUSCRITOS.

A composición de Fernand'Eanes veunos transmitida polo Cancioneiro da Biblioteca Vaticana co núm. 387, entre a cantiga de amigo “Ay, amiga, per boa fe” de Men Vasquez de Folhente, que ocupa a columna esquerda do fol. 61v, e a primeira das catro de amigo de Fernan Froiaz “Juravades-mi vós, amigo” situada na primeira columna do fol. 62r. A mesma situación repítese no Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. A disposición das cantigas é idéntica, pero neste caso a composición de Fernand'Eanes non foi copiada. No seu lugar aparece a penas o núm. 803 e a nota de Colocci *deest* (“falta”). Sen dúbida estamos ante unha composición tardía que foi copiada no espacio en branco existente entre a produción de Men Vasquez de Folhente e o comezo da de Fernan Froiaz, que estrea folio. Esa ausencia foi detectada polo propio Colocci nunha revisión xeral do cancionero, e no folio 303r de B apuntou, entre outras anotacións, [fol.] 153 *lettera nova fa scriver*¹⁰. A propia Ferrari demostrou a correspondencia de “fol. 153” co verso do folio 61 de V (onde mesmo aparece o reclamo numérico 153)¹¹. Foi esa *lettera nova*, moderna, a que chamou a atención do copista e decatándose de que era interpolación tardía, non a copiou deixando, iso si, o espacio en branco que a albergaría¹². Esa ausencia de B explicaría o feito de que non apareza individualizado ou reseñado o nome de Fernand'Eanes na Tavola Colocciana. A secuencia que C describe é “802 Men Vasques / 804 Fernan Froiaz”, tal e como aparece en B, xa que a produción de Fernan Froiaz principiada a numerar no 803 é corrixida, ó detectar a ausencia dunha composición, co núm. 804¹³.

Como é ben sabido, existe tamén outro cancionero copiado en Italia a finais do séc. XVI ou comezos do XVII (entre 1592 e 1612), actualmente en Berkeley, na Bancroft Library da Universidade de California¹⁴. O seu valor é bastante relativo xa que se trata

¹⁰ Para un estudio detallado dese folio, da súa natureza e contido e da expresión *lettera nova* vid. Ferrari (1979, pp. 63-80).

¹¹ *Ibid.*, p. 72.

¹² Oliveira (1994): “[...] quase todos detêm aí apenas uma composição, por vezes incompleta, o que tornará também defensável uma incorporação em simultâneo, por um mesmo copista, aproveitando pequenos espaços em branco existentes no cancionero”, p. 39; Ferrari (1979, pp. 71-72); Gonçalves (1983, p. 412); Tavani (1988, pp. 93, 122 e 327): “a presença do texto [25,72] nos cancioneros, de facto, parece devida a uma sua tardia inserção numa página deixada em branco pelo copista no fim do cancionero dionisino, obedecendo ao uso de começar a copiar em novo fólho os textos doutro poeta”; D’Heur (1973): “Désigné comme ‘tropa’, cette pièce n’appartient pas strictement à la première école galicienne-portugaise, à laquelle elle est sans doute postérieure. La place pour elle réservée dans le ms. B n’a pas été remplie: ‘deest’ a noté Colocci. Il est vraisemblable de penser que le copiste de B a hésité à retranscrire un texte qui se présentait dans l’original comme une interpolation.”, p. 36. Convén recordar que esa mesma anotación *lettera nova fa scriver* ou *fa scriver lettera nova* se repite para as composicións 25,72, 37,1, 50,5, 20,1 e 26,1 todas elas tardías. Só no primeiro e no último caso aparecen copiados en B e, polo tanto, suponse que xa foran mandadas copiar.

¹³ Gonçalves (1976 p. 416 e lám. 6); Lanciani/Tavani (1993) s.v. *Tavola Colocciana*.

¹⁴ Vid. Lanciani e Tavani (1993 s.v. *Cancioneiro da Bancroft Library*). Queremos agradecer as facilidades prestadas polo profesor A. L.-F. Askins ó facilitarnos unha copia da composición nese cancionero.

dunha copia case exacta de V (só faltan 43 textos, que non se copiaron), aínda que nalgúns puntos parece aclarar algunhas lecturas dúbidas¹⁵.

A composición tamén figura neste cancionero no fol. 85r, entre as composicións de Men Vasquez e Fernan Froiaz.

3. O TEXTO. EDICIÓN E ESTUDIO

Como indicabamos arriba, o texto en cuestión só fora editado por Braga e os Machado. Fóra de aí, a composición non merecera a atención de editores, antólogos e críticos máis que para citala brevemente como parte dese grupo de composicións espúreas e alleas á tradición trobadoresca galego-portuguesa¹⁶.

Debido á dificultade de lectura que presenta o texto nalgúns dos seus versos, ofrecemos aquí unha versión provisoria á espera de posibilitar unha definitiva, máis fiable. Polo demais, desenvolvemos as abreviaturas, separamos as palabras, puntuamos e empregamos as maiúsculas segundo o uso actual, regularizamos as grafías, distinguimos u e v e indicamos as adicións con corchetes []. Indicamos, así mesmo, as variantes e as lecturas diverxentes xunto coas dúbidas suscitadas.

Esta troba fez Fernand' Eanes porque queria bem a hu'a molher e nom lle falou em partindo donde ella estava, Maria Martinz.

Do Port' ando [e] vou mudar
por partida mall direy,
a que amo nom faley
do que tomo gram pesar.

5 Desejoso muy sobejo
e[u] nom leixo de cuidar,
desejando eu nom vejo
quem me faz aprisuar
e mais penas soportar.
10 Nom me esvaece adaçam
donde ouve afriçam:
esta morte sofrerey.

¹⁵ Veremos máis adiante as diferencias de lectura entre V e K, sigla empregada habitualmente para o Cancioneiro de Berkeley. Para a importancia relativa dos *codices descripti*, vid. Ferrari (1991) e Blecua (1990, pp. 45 e 152).

¹⁶ Os achegamentos máis reseñables son os de Tavani en Lanciani/Tavani (1993) s.v. *Fernand' Eanes* e Beltrán (1988, pp. 37-39).

E, fim desto, nom direy
 por quem passo afriçam,
 15 se nom sempre mudarey
 a su nobre descreçam,
 em que tenho devaçam,
 que me á 'la de valer.
 Pois me tom' a sou poder,
 20 a De[us] tenho de louvar.

Nunca foi partida
 tam triste de fogar.

V 387, fol. 61v; B 803 (“deest”) fol. 76v; K 387, fol. 85rv

Braga 387, Machado 1638.

Tavani, *RM* 37,1; D’Heur, 799; *Lírica Profana*: 37,1 (Ap. I).

Rúbricas: V, na marxe superior da columna “esta troba”; na marxe dereita da columna “fernan dan[...]” incompleto por recorte do folio; K, “Fernandeans”.

Variantes¹⁷:

Rúbrica. t^oba VK; frenam de ane V, ferman de ans K; p^o q^o VK; q^oroa V, q^orea K; ben K; huã V, hunha K; uiolher VK; enom V, e non K; ch V, che K; ffallou V; euj V, e m K; p^otendo VK; m^a mi^z VK. 1. Dopõtando VK; nom mudar V, no’ mudar K. 2. p^otyda V; dyrey V. 3. q^o VK; non K. 4. q^o VK; gran K. 5. Defseyo/so V, Desseyoso K; sobeyo VK. 6. enom V, enon K; seyxo V, seixo K; cudar V, cuydar K. 7. deseyando V; nõ V, non K; veyo V, uejo K. 8. ap^osuar VK. 9. eme^s ponas sopõtár VK. 10. non K; adacam K. 11. ouue VK; afrotam V, afrotan K. 12. m^ote V; sofrirey K. 13. fym de/fto VK; non K; dyrey V. 14. p^o VK; pa/so V; africam VK. 15. se non K; senp^o VK. 16. nobie VK; defecram V, desecram K. 17. en q^o V, en que K; deuaçam V, deuacam K. 18. q^o V; ala de ualer VK. 19. poys K; com VK; a/fou poder V, asoupoder K. 20. a de’ V, e don? e deus? K; loucar VK. 21. p^otyda VK. 22. cam t^ofte VK; defogar K.

Lecturas diverxentes:

Rúbrica. “Ferman d Eane[s]” Machado; “huã” Machado; “em i partindo” Braga, “en j partendo” Machado; “Maria Martins” Braga, “Maria Moniz” e en nota “Meendiz” Machado; Tavani, en Lanciani/Tavani (1993) s.v. *Fernand’ Eanes*, ofrece a seguinte lectura da rúbrica: “Esta troba fez Frenam d’ Eanes pero que queria bem a hu^a molher e nom lhe ffallou em partendo donde ela estaua, Maria Martinz ou Moniz”. 1. “Do pertendo nom mudar” Braga, “Do Port’ ando com cuidar” Tavani (*RM*), “Do Port’ ando com cuidar” D’Heur. 3. “a quem” Braga. 5. “Desseyoso” Machado; “sobeyo” Machado. 7. “deseyando” Machado; “ueyo” Machado. 8. “apressurar” Braga. 9. “me-[o]s” Machado; “suportar” Braga. 10. “ensandece a d’ açam” Braga, “esaueçe a daçam” Machado. 12. “outra” Braga, “u ta[!]

¹⁷ A lectura de K é, nalgúns puntos, substancialmente diferente no sentido de que desenvolve algunha abreviatura (v. 2: partida), regulariza as terminacións en -n final (rúbrica, v. 6: e non), cambia o y por i (v. 2: partida, direy) e corrixe algunhas palabras (rúbrica: ferman de ans; v. 6: cuydar).

Métrica: Cantiga ou canción de amor, formada por un mote ou estribillo inicial (redondilla de rima abrazada), dúas glosas ou voltas (de oito versos cada unha) e un cabo ou fin de dous versos.

Rima: ABBA // caca / addb // bdbd / deea + fa. No RM Tavani califica a composición como cantiga de amor (“troba”) e asígnalle os esquemas 94:1 e 94:2, reflectindo a súa estrutura como se dunha cantiga fose: “tetrastr. iniz. 7x 7y 7y 7x; I: 7’ a 7b 7’ a 7b 7b 7c 7c 7d; II: 7a 7b 7a 7b 7b 7c 7c 7d; f. 5’ e 6d”. En Lanciani e Tavani (1993) considéraa tardía e analízaa como constituída por mote de 4 vv. e glosa de dúas cobras capcaudadas, máis fiinda de dous versos. Sen embargo, facilita un esquema das glosas que non se axusta á realidade: ababccdde.

Versos heptasílabos (salvo os do fin, de 5 e 6 sílabas).

Notas¹⁸:

Rúbrica: Algúns datos indican que a escritura orixinal do texto era outra distinta da das cantigas medievais. P. ex., *põ*, que Tavani le “pero”, é a abreviatura habitual de *por* en docs. do séc. XV. Do mesmo xeito, é frecuente rematar o m final cun trazo semellante a un iota, o que levou a Machado e a Braga a ler “en j partendo”¹⁹. Sobre a construción de xerundio con preposición vid. *Cancioneiro Geral*, I, 11, de Johan de Meneses: “Cantiga sua que mandou às damas em jazendo doente”. Tamén é habitual nos docs. a abreviatura *m^a* para *Maria*²⁰. Por outro lado, en todos os docs. consultados, a abreviatura *mjz* ou *myz* significaba *Martinz* ou *Martins*, nunca Moniz ou Meendiz²¹.

Pensamos que é importante resaltar a similitude da rúbrica coas presentes no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende como un elemento máis a ter en conta para demostrar o seu carácter tardío. Son moitas as cantigas, vilancetes, trovas, copras... que os autores dirixen a “u’a molher” á que serven. E moitas tamén as que reflecten unha situación de partida. Vexamos algúns exemplos: I, 154 “Copras suas, partindo sua dama donde ele estava”; II, 287 “Do Conde do Vimioso a este moto, partindo-se u’a molher donde ele estava”; II, 447 “Cantiga sua, partindo-se donde estava sua molher pera preto”; II, 481 “Trovas de Joam Rodriguez de Saa, partindo donde ficava u’a molher”; IV, 653 “Outra querendo-se partir donde estava u’a molher”. Expresións semellantes como *querer bem* tamén son frecuentes: IV, 853 “De Garcia de Resende a u’a molher que confessava que lhe queria bem, sem fazer...”; IV, 876 “Garcia de Resende a u’a molher a que disseram que ele queria bem a outra”. Convén tamén indicar a pequena diferenca que existe entre unha e outras e que afecta á estrutura sintáctica: mentres as do *Cancioneiro Geral* son frases nominais (do tipo “cantiga que fez...”, “vilancete seu que...”, “vilancete a u’a molher...”, “pregunta d’ u’a molher...”) ou preposicionais (“De Bernardim Ribeiro a u’a molher...”, “De Duarte de Resende a u’a molher...”) a de Fernand’ Eanes é unha cláusula (“Esta troba fez Fernand’ Eanes...”) o que, ó noso ver, a aproxima ás rúbricas dos últimos trobadores galego-portugueses.

1. Como indicaba xa Tavani²² “o *incipit*, e muitos outros versos são de leitura duvidosa”. De aí a variedade de interpretacións dese primeiro verso. En todo caso parece moi clara a súa parte final *nom mudar*, o que, en principio, rexeitaría a proposta maioritaria de comezar con *Do Port’ ando*, que tamén é

¹⁸ Queremos agradecer aquí as valiosísimas suxestións de lectura e interpretación feitas por José Luís Rodríguez, da Universidade de Santiago de Compostela.

¹⁹ Vid. Dias (1987, docs. 32, 34, etc.). Vid., tamén, Manupella (1986, receita LXV, liñas 2, 15, 30, etc).

²⁰ Dias (1987, docs. 36, 38, etc).

²¹ *Ibid.*, docs. 30, 31, 37, 41, 42, 53, etc.

²² Lanciani e Tavani (1993, s.v. *Fernand’ Eanes*).

moi claro no ms. Si se axearía mellor, tanto co significado como coa forma, un xerundio da primeira conxugación (igual que o v. 7). *Soportando non mudar* podería ser entón unha solución posible, que, ademais, evitaría a aparición dun topónimo, tan pouco habitual no vocabulario desta lírica amorosa. A falta dunha solución totalmente satisfactoria conservamos a lectura maioritaria.

2 *Mall*. O final con dobre consoante non é raro nin en docs. notariais nin en docs. literarios da época²³.

6. Enmendamos a lectura do ms. *e* por *e[u]*, debido á falta de sentido que provoca unha oración copulativa neste verso. Por outro lado, pensamos que con esta integración se remarca a estrutura binaria e paralelística destes versos, construídos con dous predicados en primeira persoa (*e[u] nom deixo / eu nom vejo*) modificados por predicativos moi semellante (*Desejoso muy sobejo / desejando*). Véxanse as semellanzas con esta primeira estrofa dunha cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino: “Desseoso con desseo, / desseando todavía, / ando triste pues non veo / la gentil señora mía, / la que amo sin follía, / desseando todavía.” (*Cancionero de Baena*, 47)

8. Só en Viterbo (1993) se documenta a voz *Aprisuar*, como variante de *Aprizoar*, co significado de ‘prender, tirar a liberdade, meter em ferros, pôr em prisões’. Alí indícase que hai exs. na *Crónica de D. João I* así como o ex. do noso verso.

9. Foinos imposible desentrañar o significado da lectura do ms. *eme*-s. Inclinámonos máis por unha solución como a de Braga, *mais*, que como a de Machado, *me[os]*, xa que o convertería nun verso hipérmetro.

10. Non nos convence ningunha das solucións ofrecidas por Braga e Machado: “ensande a d’ açam” e “esaeuce a daçam”. No caso do verbo entendemos que se puido ter producido un erro na alteración da orde dos fonemas (*transmutatio*) e que a lectura pode ser *esvaece*. A forma *adação* ou *adacção*, co significado de “acto de constringer, constringimento, sujeição, acto de obrigar à força, obrigação de prestar juramento”, que localizamos nalgúns dicionarios²⁴, avalaría a nosa lectura. “A alienación non me fixo desvanecer dunha situación na que houbo aflición, dor. E así pois, esta morte vou sofrer” podería ser a interpretación do fragmento.

16. Entendemos que un erro similar ó anterior puido orixinar o *desecram* do texto por un *descreçam* orixinal.

19. A primitiva forma do posesivo *sou* pode rexistrarse aínda nos cancioneros medievais, pero xa entón cun certo sabor arcaico. Vid. a cantiga de Osoir’ Anes (*RM e Lírica profana* 111,5), vv. 3-4 II: *ca nunca püdi aver sabor / de min nen d’ al, desque foi sou* (Vasconcelos 1990, núm. 320); ou a de Pero Vivíaz (*RM e Lírica Profana* 136,6) v. 4 I: *e d’ el ben diz nen mal, faz sou prazer*. De todos xeitos, a forma aínda pervive nos “falares fronteiriços de Trás-os-Montes”, Maia (1988, p. 676, n. 1). Os exemplos conservados non van máis aló de séc. XIII, vid. Mattos e Silva (1989, p. 175, n. 25).

22. A lectura dos mss. é bastante clara no caso da última palabra: *fogar*. Pero, aínda que documentada en Viterbo (1993) e Machado (1995), a palabra *fogar* é expresión pouco corrente en portugués, como afirma Corominas (1984, s.v. *Fuego*). Sería posible pensar, entón, nunha influencia da poesía castelá, tan abundantemente glosada polos autores portugueses, pero tampouco puidemos localizar esta expresión entre os poetas castelás.

²³ Vid. Dias (1987): “quall”, doc. 33; “Signall”, doc. 33; “portugall”, docs. 45, 49; Stegagno (1979): “tall”, “quall”, p. 119, vv. 3 e 10; Tavani (1988): “tall”, “mall”, p. 318, vv. 19 e 24; “gentell”, p. 344, v. 9

²⁴ Machado (1995, s.v. *Adacção*); Bivar (1948, s.v. *Adacção*); Brunswick, s.v. *Adacção*.

As transformacións sufridas no ámbito da poesía, nos seus aspectos formais, temáticos, léxicos e retóricos, entre mediados do séc. XIV e mediados do séc. XV son bastantes, e sucédense dunha forma progresiva²⁵. Téndese a unha clara distinción entre poesía cantada e poesía recitada, que se reflicte formalmente na distinción entre xéneros de forma fixa e longos poemas narrativos e alegóricos. Son moitos tamén os recursos retóricos como antíteses, equívocos, paradoxos e os diversos tipos de *annonimatio* empregados polos novos poetas para conferir ás súas creacións unha agudeza que ofrece novas visións ou novos tratamentos do tema do amor, un amor contradictorio que é, ó mesmo tempo, vida e morte, pracer e dor, paixón e razón.

O primeiro que chama a atención da composición de Fernand' Eanes é a súa forma. Se ben a medida silábica empregada, o verso heptasílabo, era xa coñecida polos vellos trobadores²⁶, este vai ser o verso básico e fundamental da poesía portuguesa do séc. XV e que todos os poetas do *Cancioneiro Geral* van cultivar con profusión. Coñécese nesta tradición como *redondilho*²⁷. A forma estrófica tamén resulta estraña (un mote inicial ou estribillo de catro versos, dúas estrofas, ou mudanzas de oito versos e un fin, finda ou cabo de dous versos) e nada ten que ver coas formas trobadorescas da cantiga de mestría ou da cantiga de refrán. Trátase máis ben dun deses xéneros de forma fixa cara ós que se tende coa pasaxe do século.

Mais esa mesma forma contradíse co nome que se lle dá na rúbrica: troba. No *Cancioneiro Geral*, onde se recolle o tipo de produción lírica máis semellante á composición, como *troba* vanse denominar aquelas composicións que non teñen unha forma fixa, senón unha extensión variable, con estrofas de 8-10 versos e opcionalmente unha estrofa final, da mesma extensión cás outras e que leva o nome de “fim” ou “cabo”. Polo contrario, aquelas outras composicións que teñen unha forma semellante á nosa reciben o nome de cantiga²⁸.

Dous dos xéneros de forma fixa que cobrarán máis importancia no séc. XV van ser o vilancico e a canción, diferenciados basicamente pola lonxitude do tema inicial (2-3 vv. no vilancico; 4-5 vv. na canción), a lonxitude do poema (normalmente a canción é máis curta, unha ou dúas cobras), a relación entre volta e estribillo (na canción hai unha simetría total entre os dous esquemas) e o ton (a canción é un xénero cortés e culto, mentres que o vilancico é máis popular). Pero desde os comezos do xénero ata a súa configuración definitiva, a canción, xénero que aquí nos interesa, pasa por diferen-

²⁵ Vid. Le Gentil (1981, pp. 161-317), Beltrán (1988, pp. 157-159), Panunzio (1993), Beltrán (1993 introd. de Le Gentil, pp. IX-XXVIII).

²⁶ Vid., p. ex., no *RM* os esquemas métricos con versos heptasilábicos, sós ou combinados con outras medidas: 5:1, 13:58-13:74, 14:1, 15:1 entre moitos outros.

²⁷ Vid. Lanciani e Tavani (1993, s.v. *Redondilho (verso)*).

²⁸ Non obstante, parece que nun principio se empregaba este termo para designar calquera composición. Cando comezou a facerse unha distinción máis nítida dos distintos xéneros atendendo á forma e contido entre vilancete, cantiga, glosa e esparsa, relegouse a troba para as composicións de estrutura libre, variable. Vid. Lanciani e Tavani (1993 s.v. *Trova*). Polo tanto, a composición pode pertencer a un período en que aínda non había unha clara distinción terminolóxica.

tes estadios en que se vai modificando e perfilando. É así como se van reducindo o número de voltas, como se vai impondo o octosílabo, como se vai normalizando o uso do *retronx* (a repetición en forma de refrán de versos ou palabras en rima do estribillo no final da volta), como se vai escollendo o léxico e o vocabulario característicos, como se vai dotando á composición dunha estrutura sintáctica que tende a diferenciar as tres partes en que normalmente se divide a canción (estribillo, mudanza e volta), como se vai apoderando da expresión un conceptismo preciosista. Pouco a pouco tamén, vanse desterrando as formas irregulares e impondo as regulares (quer dicir, aquelas nas que a volta ten un esquema estrófico idéntico en lonxitude e orde de rimas ó do estribillo; nas que as mudanzas tamén teñen que ter o mesmo esquema métrico e o mesmo número de versos)²⁹.

Se analizamos agora a nosa canción, darémonos conta de que non cumpre todos os requisitos básicos do xénero, ou que é irregular nalgúns aspectos:

- non son moi numerosas pero si hai cancións con dúas voltas. No *Cancionero de Baena*, puidemos contabilizar seis (núms. 43, 251, 560, 591, 621 e 642), unha cincuentena no *Cancionero de Palacio* (núms. 11, 18, 19, 26...) e menos no *Cancioneiro Geral*, onde non pasan da ducia (I, 146, 185; II, 232, 318...). Só dúas do *Cancionero de Palacio* posúen finda (297 e 337). Polo tanto, a combinación de dúas voltas con finda é practicamente inexistente. A finda, por outro lado, móstrase como un elemento pouco característico da canción xa que, por regra xeral, aparece en decires, preguntas e respostas castelás, e en trovas e vilancetes portugueses, naquelas composicións que teñen unha lonxitude considerable. Nos casos en que si aparece, o número de versos coincide co do estribillo e case nunca é máis curta, como ocorre na de Fernand' Eanes;

- as voltas só retoman parcialmente, e non sempre na mesma orde, as rimas do estribillo inicial;

- as mudanzas inclúen rimas do estribillo dando lugar, p. ex., a unhas rarísimas cobras capcaudadas³⁰;

- non se retoman palabras ou versos do estribillo no final de cada estrofa, na volta (*retronx*);

- tampouco hai unha diferenciación das tres partes (estribillo, mudanza e volta, e sobre todo nestas dúas últimas) sintacticamente, xa que as construcións sintácticas da mudanza invaden ou esténdense ás voltas a través dunha oración coordinativa (*e mais penas soportar*, v. 9) ou dunha oración de relativo (*que me á 'la de valer*, v. 18).

²⁹ Vid. as irregularidades establecidas por Beltrán (1988, pp. 172-173).

³⁰ Fenómeno que tamén encontramos nunha canción de Moncayo (*Cancionero de Palacio*, 248), derivado da irregularidade de incluír rimas do estribillo na mudanza: ABBA // acca / adda // aece / affa.

De todo isto cabe pensar que a canción de Fernand' Eanes, cun esquema ABBA // caca / addb // bdbd / deea + fa, que é practicamente un *unicum*, pode pertencer a un período no que se está conformando o xénero ou pode responder a unha libre adaptación da forma castelá por un poeta portugués³¹.

O tema da partida do poeta é bastante frecuente non só na lírica trobadoresca senón tamén na lírica cancioneril. Xa sexa como a única solución do namorado ante a indiferencia da dama galanteada ou como un dos moitos impedimentos e obstáculos que dificultan a relación e aumenta o martirio do namorado, a partida é un motivo recorrente na creación poética³². Na maior parte das composicións, o tema da partida vai asociado a unha expresión da tristeza e da imposibilidade de ver á dama. Iso implica que se reiteren constantemente os lexemas que teñen que ver con *partir, tristeza, ollos, non ver...*³³

No noso caso, os elementos indicadores da partida concéntranse nas partes máis resaltables da canción: no estribillo inicial e no fin. Nelas lamenta non tanto a partida como o feito de non ter podido ver á súa dama. É nas mudanzas, lugar de desenvolvemento do tema presentado no estribillo, onde aprofunda máis na súa situación psicolóxica de tristeza, chegando a comparar a partida coa propia morte (*esta morte sofrefrey*, v. 12), e de resignación ou fe na súa dama (*em que tenho devaçam / que me a lá de valer*, vv. 17-18) co característico emprego dunha linguaxe relixiosa.

A expresión destes contidos non se caracteriza neste caso pola *ambiguitas* ou pola agudeza. En efecto, non son moitos os recursos que podemos resaltar e que serán

³¹ O estudio que fixo V. Beltrán (1988) para a lírica castelá está por facer con máis detalle para a lírica portuguesa (o estudioso inclúe apenas unha canción de García de Resende, integrante da última xeración das que sinala, a H, a dos nados entre 1461 e 1475). O mesmo crítico indica que “parece que los portugueses non eran excesivamente respetuosos con las formas importadas de Castilla”, *ibid.*, p. 136, nota 45.

³² Son moitísimas as composicións que tratan a partida. Para a lírica galego-portuguesa vid. Neves (1993) e Ron (1994); para a lírica de cancionero vid. os exs. seguintes: *Cancionero de Baena*: 14, 19, 86, etc.; *Cancionero de Palacio*: 35, 67, 68, 105, 120, 137, 144, 164, etc.; *Cancioneiro Geral*: I, 6, 13, 100, 106, 112, 128; II, 192, 359, 402, 435; III, 521; IV, 654, 778, 798, etc.

³³ Citaremos só uns exemplos significativos: *Cancionero de Baena*, 14, vv. 1-8: “[D]esque de vós me partí, / lume d’ estos ollos meus, / por la fe que devo a Deus / jamás plazer nunca vi; / tan graves cuitas sofrí, / sufro e atendo sufrir, / que pois non vos posso ver / non sé qué seja de mí.” (de Alfonso Álvarez de Villasandino); *Cancionero de Palacio*, 67: “Ya del todo defaleçe / con pesar mi triste vida; / desde la negra partida / mi mal no mengua mas creçe. / No sé a quien diga ventura / que me quiso apartar / de vos, gentil criatura, / a la qual he yo de amar; / todo mi plazer pereçe / sin mi razón ser oída; / crüel muerte dolorida / no veo que se me basteçe.” (de Suero de Ribera); *Cancioneiro Geral*, I, 396: “Senhora, partem tam tristes / meus olhos por vós, meu bem, / que nunca tam tristes vistes / outros nenhu’s por ninguem. / Tam tristes, tam saudosos, / tam doentes da partida, / tam cansados, tam chorosos, / da morte mais desejosos / cem mil vezes que da vida. / Partem tam tristes os tristes, / tam fora d’ esperar bem / que nunca tam tristes vistes / outros nenhu’s por ninguem.” (de João Rodriguez de Castelbranco); IV, 778: “No puedo triste dezir / la passion de mi partida, / ni partiendo mi bevir, / no se deve llamar vida. / Partida mata plazer, / partida causa mudança, / partida pone nembrança / qu’ acrecienta esperança / qu’ es el mismo fenecer. / Assi que causam morir / los danos de tal partida, / pues bivendo com partir / me parto de la mi vida.” (de Duarte de Resende).

logo parte fundamental deste tipo de lírica, sobre todo a *annonimatio* e os seus diversos tipos: un ex. de políptoton verbal (*desejoso / deseizando* dos vv. 5 e 7; máis discutible, pola distancia que os separa, *mudar / mudarey* dos vv. 1 e 15) e algunha repetición de palabras tan apartadas que máis parece torpeza compositiva ca un recurso habilidoso: *afriçam*, vv. 11 e 14, *direy*, vv. 2 e 13³⁴.

En definitiva, trátase dunha composición cun valor máis histórico ca literario, polo feito de documentar un período do que a penas se conserva nada, e que cubriría o baleiro existente entre os cancioneiros medievais e os cancioneiros catrocentistas.

4. O AUTOR

Pouco podemos aportar, polo momento, á falta dunha busca máis profunda na documentación da época, sobre a identificación deste Fernand' Eanes.

Varios son os homónimos localizados: un fillo do cabaleiro João Fernandes da Silveira³⁵, un secretario do arcebispo de Lisboa D. Jorge³⁶, un clérigo³⁷, un escribán da alcaidaría de Lisboa³⁸, entre outros. Pero tal vez o que máis probabilidade de identificación teña sexa un cabaleiro do Porto (de onde presumiblemente sería, de ser correcta a lectura do primeiro verso da composición) que, xunto con outros habitantes da cidade, acordan unha serie de cuestións na Câmara o día 21 de xullo de 1431³⁹.

Tal vez non sexa tampouco suficiente para unha identificación plena, pero é un dato significativo. Queda, pois, para outro momento a identificación plena do autor e un establecemento do seu texto máis fiable e definitivo.

³⁴ Para un estudio da *annonimatio* e os seus diversos tipos, vid. Casas Rigall (1995, cap. VIII, pp. 219-233).

³⁵ *Chartularium*, vol VI, doc. 1928, de 16 de xaneiro de 1460.

³⁶ *Ibid.*, vol. VI, doc. 2145, 11 de xuño de 1466.

³⁷ *Ibid.*, vol. VI, doc. 2276, de 9 de xuño e docs. 2318 e 2319 25, de outubro de 1470.

³⁸ *Ibid.*, vol. III, doc. 658, 15 de novembro de 1414

³⁹ Dias (1987, doc. 34).

o lra tro ba

De que a d'elles calhas mes
 no as q'ed p'uma d'atmir
 rendo p'omben p'or
 ab d'uma r'onga m'atir p'or deq
 au m'atir q' m'atir q' se al
 De q' a q' em m'atir m'atir
 De q' a q' em m'atir m'atir
 ante q'at' casa safor
 e p'atir ha se no senber
 seup en m'atir q' se al

Maen

Ay amiga q' p'ora se
 p'uma m'atir q'ue naei
 viver to e como uui
 aqu' ha m'atir amigo e
 namo p'atir m'atir q'atir
 e aq'ela e m'atir q'atir

E se no ts nem perbor
 sem l'eden podere p'atir
 tato p'atir de m'atir p'uir
 o senber d'atir m'atir
 meu amigo q' atir ad
 a q' q'z ben d'atir u

E q'atir ia m'atir amior
 esto q' en d'atir uor
 de m'atir amigo ben sey
 q'nd' sabal ben q'atir
 seno m'atir emays uo d'atir
 sem p'atir p'atir m'atir q'atir

Calti q'atir p'atir
 no de d'atir uor

E a + b' q'atir p'atir
 de aq' po q' atir bono
 q'atir uo l'eden em m'atir q'atir
 cui p'atir d'atir d'atir q'atir m'atir

Depo t'ando nom m'atir
 p'atir p'atir m'atir d'atir
 aq' am'atir m'atir q'atir
 do q' t'omo gram p'atir

De p'atir m'atir s'atir
 em m'atir s'atir d'atir
 d'atir m'atir en no uo q'
 quem m'atir faz a p'atir
 em m'atir p'atir s'atir
 nom m'atir e aq'atir d'atir
 d'atir s'atir aq'atir m'atir
 uo m'atir s'atir q'atir

E f'atir d'atir nom d'atir
 p'atir quem p'atir a p'atir
 se nom s'atir m'atir q'atir
 asu no m'atir d'atir
 en q'atir m'atir d'atir
 q' m'atir d'atir m'atir
 p'atir m'atir com a sou p'atir
 a d'atir t'atir d'atir m'atir

Numen q'atir p'atir
 com + q'atir d'atir q'atir

p'el poderano dormir
e non pavenda parir
e macon madre por Deus.
Se uz eu mamo q' sera

Camiera muy mitor
Sua morte q' n' dauu
anez que cal coya cofon
epuarmda se non roubon
Se uz eu morer q' sera

Meen Daang de salote.

356

Ay amiga por boa fo
nunca ayduy de que naxi
uuir rana rana. Cui
aqui hu meu amigo e
nono uir, nur bi falou
caulo eu muya dicio.

Com non Dy, non me perdon
Semenda podio parir
tanx punda lora fura
o unta de maconator
meu amigo que nio agui
e q' q' ben de q' u
L' que ex ia mero u alia

oio ifen de uiuicy
de meu anjo ben sey
q' non sabal ben q' uer
e non mi emayo uis dicy
Lamp' l'ben p'cedi n' l'ba q' uer

Calbi q'ic Deus perdo
mi de da com Z' uier

Fernandean

Esta r'la fer fman
deans po q' q' ren ben
a Santa uilber e non ch' falou
e u' p'cedo donde illa ollau m' m'is

Doi r'and. n' r'adad
se parida mall d'ing
e q' amo non fely
to q' rone q' ang' uer

Festoyto muy ob'eri
e non seido de u' d'ia
desparde e uer u' q'
queir n' f'ed' q' p'uar
e m' p'nae r'ep'ar
e m' e' uer d'ia r'ar

APÉNDICE III

donde ouve a botan.
ura ma ue se fizey

Spim d'ello rori alroy
pí quem par a fize com
anon song' mudary
a re nobis de uerora
en que rento de uerora
que oue ale de ualor
poy ma com a rugo de
e don corlo de lucan

Nunca soy pida
com e' Sto de fizey

fernán fizey?

Jurauades mi uos amigo
que ora' queriades muy oron ben
mays eu none creo per ren
por que me orastes o diep
muy longi de mi e mays an meu grado.

Muy oras uides mi ueraste
euy, cauz per uerades
mays pels rari uerades
debede per q' oruastes

muy longi est

Muy de q' podado uer
q' ra en quatro uerades
que nunca de mi aiã
por que fortes mones.
muy longi

Esto po d'ello tenou
q' ra en quatro uerades
non aiã de mi aiã
por mones fizey
muy longi.

Que uerades meca
por que me queru lo
de quere el falar
non podas ante uerades
nunca is le de ma
e s' ornel no ey uer ma

Que uerades q' uerades
por deus q' podada
memoria fizey uerades
de meu fizey non iã

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, MANUEL (1989): "La 'nueva maestría' y las rúbricas del *Cancionero de Baena*", en *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, Modena, Mucchi Editore, 4 vols., 1, pp. 1-24.
- ÁLVAREZ PELLITERO, ANA M^a (1993): *Cancionero de Palacio*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- BASTOS, J. T. DA SILVA (1912): *Diccionario etymologico, prosodico e ortographico da lingua portuguesa*, Lisboa, Livraria Editora.
- BELTRÁN, VICENTE (1985): "La *cantiga* de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV", *El Crotalón*, 2, pp. 259-273.
- BELTRÁN, VICENTE (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRÁN, VICENTE (1991): "Tipos y temas trovadorescos. *Leonoreta / fin roseta*, la corte poética de Alfonso XI y el origen del *Amadís*", *CN*, LI, pp. 47-64.
- BELTRÁN, VICENTE, ed. (1993): *Jorge Manrique. Poesía*, Barcelona, Crítica (Estudio preliminar de Pierre Le Gentil).
- BIVAR, ARTUR (1948): *Dicionário geral e analógico da língua portuguesa*, Porto, Edições Ouro.
- BLECUA, ALBERTO (1990): *Manual de crítica textual*, Madrid, Castalia.
- BRAGA, THEOPHILO (1878): *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BRUNSWICK, HENRIQUE, coord. (1910): *Diccionario da antiga linguágem portuguesa*, Lusitania, Lisboa Editora.
- Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*. Edição facsimilada, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991. Edição facsimilada, Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.
- CARAVAGGI, GIOVANNI *et alii* (1986): *Poeti cancioneriles del sec. XV*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore.
- CASAS RIGALL, JUAN (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- Chartularium Universitatis Portugalensis (1288-1537)*, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1978, 7 vols.
- COELHO, F. ADOLPHO: *Diccionario manual etymologico da lingua portuguesa*, Lisboa, P. Plantier Editor.
- COROMINAS, JOAN (1984): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- CUNHA, ANTÓNIO GERALDO DA (1989): *Diccionário etimológico da língua portuguesa*, Nova Fronteira, 2ª edição revista e acrescida de um suplemento.
- D'HEUR, JEAN-MARIE (1973): "Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Table des concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions", *A.C.C.P.*, VII, pp. 17-100.

- DIAS, JOÃO JOSÉ ALVES *et alii* (1987): *Álbum de Paleografia*, Lisboa, Estampa.
- DIAS, AIDA FERNANDA, ed. (1990-1993): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 4 vols.
- DUTTON, BRIAN E JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA, eds. (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros.
- FERRARI, ANNA (1979): “Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche ala critica del testo (Materiali e note problematiche)”, *A.C.C.P.*, XIV, pp. 27-142 e XXIV lam.
- FERRARI, ANNA (1991): “Le chansonnier et son double”, en *Lyrique Romane Médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*, ed. Madeleine Tyssens, Liège Univesrit, pp. 303-327.
- FERREIRA, M^a EMA TARRACHA, ed., (1994): *Antologia do Cancioneiro Geral*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugeses.
- GONÇALVES, ELSA (1976): “La Tavola Colocciana Autori portughesi”, *A.C.C.P.*, X, pp. 387-447.
- GONÇALVES, ELSA (1983): Rec. a Ferrari (1979), *Romania*, tome 104, pp. 403-412.
- HUBER, JOSEPH (1986): *Gramática do português antigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LANCIANI, GIULIA (1975-1976): “A propósito de um texto atribuído a Fernan Velho”, *Estudos italianos em Portugal*, 38-39, pp. 157-170.
- LANCIANI, GIULIA E GIUSEPPE TAVANI, eds. (1993): *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- LE GENTIL, PIERRE (1981): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genève-Paris, latkine, 2 vols. (1^a ed. Rennes, 1949-1953).
- Lírica Profana* (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Mercedes Brea (coord.), Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, 2 vols.
- MACHADO, ELZA PAXECO E JOSE PEDRO MACHADO (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, Lisboa, Revista de Portugal, 8 vols.
- MACHADO, JOSÉ PEDRO (1995): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 5 vols., 7^a edición.
- MAIA, CLARINDA DE AZEVEDO (1986): *História do Galego-Português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Comreferência à situação do galego moderno)*, Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- MANUPPELLA, GIACINTO, ed., (1986): *Livro de Cozinha da Infanta D. Maria*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MATTOS E SILVA, ROSA VIRGÍNIA (1989): *Estruturas trecentistas. Elementos para uma gramática do Português Arcaico*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- NEVES, LEONOR CURADO (1993): “O campo semântico da partida na cantiga d’amor galego-portuguesa”, en *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, ed. A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, III, pp. 259-265.
- OLIVEIRA, ANTÓNIO RESENDE DE (1988): “Do Cancioneiro da Ajuda ao ‘Livro das Cantigas’ do Conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω”, *Revista de História das Ideias*, 10, pp. 691-751.
- OLIVEIRA, ANTÓNIO RESENDE DE (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estruturados cancioneros peninsulares e as recolhidas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- PANUNZIO, SAVERIO (1993): “Dalle ‘cantigas d’amor’ galego-portoghese alla lirica castigliana: convergenze e innovazioni”, *A.I.O.N.*, XXXV, 2, pp. 539-555.
- POLÍN, RICARDO (1994): *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- RODIÑO CARAMÉS, IGNACIO (1997): “Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo: un exemplode acrescentamento posttrovadoresco nos cancioneros galego-portugueses”, *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de Setembro de 1995)*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, II, pp.1297-1314.
- RON FERNÁNDEZ, XOSÉ XABIER (1994): “*Ir-se quer o meu amigo d’ aqui*. Dialéctica de una actividad”, en Elvira Fidalgo e Pilar Lorenzo Gradín, coords., *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, pp. 117-134.
- STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA (1979): “Entre pastorelas e serranas: a ‘serrana’ de Sintra”, *A lição do texto. Filologia e Literatura. I. Idade Média*, Lisboa, Edições 70, pp. 111-141.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo.
- TAVANI, GIUSEPPE(1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- TAVANI, GIUSEPPE (1988): *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- VASCONCELOS, CAROLINA MICHAËLIS DE, ed., (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. (1ª ed. Halle a. S., Max Niemeyer, 1904).
- VITERBO, FR. JOAQUIM DE SANTA ROSA DE (1993): *Elucidário das palavras, Termos E Frases [...]*, Ed. Mário Fiúza, Porto, Livraria Civilização Editora, 2 Vols.
- WILLIAMS, EDWIN B. (1975): *Do latim ao português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 3ª ed.