

JOHAN JOGRAR, MORADOR EN LEON. EDICIÓN CRÍTICA E ESTUDIO DAS SÚAS CANTIGAS

Xosé Xabier Ron Fernández
Centro de Estudios Lingüísticos e Literarios Ramón Piñeiro

1. INTRODUCCIÓN.

Maniféstase en repetidas ocasións que a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa é pobre pola escasez de testemuños con respecto á lírica francesa e sobre todo á occitana¹. É certo; sen embargo, aínda existen non só textos, senón autores, que non se viron merecedores dunha edición crítica e dun estudio detallado da súa produción poética. Isto é o que acontece, como sinalou Rodiño Caramés², cos acrecentos postrobadorescos, pero tamén, como di Ferreiro (1993, p. 319), con aqueles autores que, pola reducida manifestación da súa actividade poético-musical, sofren un abandono considerable.

Un destes autores é *Johan Jograr, morador en Leon*. Hai noventa anos, a erudita Carolina de Michaëlis, nun estudio que segue sendo motivo de asombro pola calidade e profundidade das súas observacións³, definía a pequena produción deste autor dunha maneira un tanto rigorosa; a súa obra sería insulsa, banal, tosca e mesmo vulgar⁴.

Os calificativos de Michaëlis servíronnos de aliciente para que nos decidiramos por acometer a lectura da súa produción lírica conservada. A sorpresa foi grande: non só non eran toscas, senón que se saían do canon establecido e da tripartición xenérica que caracteriza a lírica galego-portuguesa. Outras das nosas sorpresas foi comprobar que non existía edición crítica individualizada do autor e que os seus versos só se coñecían pola lectura / interpretación de Machado e Braga.

¹ Véxase Oliveira (1994, p. 22).

² Nunha comunicación lida no *VI Congreso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, celebrado en Alcalá de Henares en 1995,

³ Estamos a falar do segundo tomo que acompaña á edición crítica do *Cancioneiro de Ajuda* (1904), reimpresión en 1990 pola Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa.

⁴ Vasconcelos (1990, p. 589).

Estes foron os motivos que nos levaron a renderlle unha pequena homenaxe consistente na edición crítica das dúas cantigas que lle atribúen os apógrafos italianos e nunhas lixeiras coordinadas tematóxicas das mesmas.

2. AS CANTIGAS DE JOHAN JOGRAR NO SEO DA TRADICIÓN MANUSCRITA.

Dende Michaëlis de Vasconcelos (1904), preocupada sobre todo por establecer a correspondencia entre o *Cancioneiro da Ajuda* (A) e os apógrafos italianos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B) e o *Cancioneiro da Vaticana* (V)⁵, os estudos sobre a constitución e o desenvolvemento da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa víronse fortalecidos e impulsados pola dialéctica que se deu entre a tese de Tavani (1967), convencido da existencia de *codices interpositi* en varias fases do *stemma codicum* da tradición manuscrita, e as réplicas de D' Heur (1974), Gonçalves (1976) e Ferrari (1979) que xulgaron innecesaria dita existencia⁶. A estes estudiosos engadiuse en datas recentes o investigador portugués Oliveira (1994), que, nunha obra digna dos mellores calificativos, aportou interesantes e numerosos datos que iluminan non só o proceso de constitución da estrutura interna dos cancioneros e a súa repercusión na xerarquía do *stemma*, senón tamén ós axentes culturais do movemento trobadoresco.

Os apógrafos italianos conservaron dúas cantigas do noso autor: B 1116 / V 707 e B 1117 / V 708. Precisemos uns aspectos sobre a esencialidade de B e V. Se adoptamos os presupostos de Ferrari (1991), diremos que gardan entre eles unha relación de fraternidade, onde “la mère a disparu sans nous laisser de documentation anagraphique sûre de sa descendance” (p. 319)⁷.

Sen embargo, os irmáns son bastante diferentes entre sí. A causa haina que buscar na especificidade librería que o seu responsable, Angelo Colocci, tiña previsto para cada cancionero: B estaba destinado para o uso persoal e para saciar a curiosidade filolóxica do propio Colocci, mentres que V estaba destinado para ser un regalo ou un intercambio. Por iso, este cancionero ten un valor librario máis importante cá o de B,

⁵ Para a confección desta comunicación manexamos o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)*. Cód. 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, e o *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

⁶ Véxase unha visión de conxunto en Gonçalves (1993).

⁷ Non podemos deixar de mencionar a relación de filiación que se establece entre o cancionero V e o *Cancioneiro da Bancroft Library*. Este cancionero é un *codex descriptus* de V, isto é, responde ós desexos de reproducir fielmente o cancionero V, respetando a súa disposición. Por iso, non a tivemos en conta na nosa edición, xa que a súa lección é a que aporta V. Este cancionero copiouse entre 1592 e 1612 para Juan Fernández de Velasco, duque de Frías e conde de Haro, que era gobernador en Milán e embaixador de España en Roma. Debe o seu nome a que apareceu en 1983 entre os libros adquiridos pola Bancroft Library (Universidade de California, Berkeley), e que procedían do arquivo español dos condes e duques de Fernán Núñez. Remitimos ó lector curioso a Askins (1991) e (1993), onde atopará unha síntese das características máis salientables deste cancionero.

pero filoloxicamente está máis descoidado, xa que o copista de V prestaba toda a súa atención ó aspecto estético do produto que estaba a confeccionar. Isto vén apoiado polo feito de que o propio Colocci reduce as súas intervencións a aspectos técnicos e organizativos, en prexuízo das correccións e anotacións, moito máis numerosas en B⁸. Isto trae como consecuencia que, por norma, os editores de textos líricos trobadorescos adopten a lección ofrecida por B.

As dúas cantigas de Johan Jograr veñen transcritas no fol. 239 que, na disposición actual do cancionero, é o penúltimo do caderno XXIX (fols. 233-240), un caternión copiado na súa integridade polo copista a que, amais de empregar unha cursiva itálica de tipo chanceleresco, se caracteriza pola súa regularidade, e que é o único, xunto con Colocci, que escribe as rúbricas atributivas, as rúbricas explicativas e os reclamos do Cancioneiro⁹. Trátase dun caderno en exceso lacunoso, non pola mutilación de folios, senón pola presenza de abundantes espazos en branco que permiten supoñer que o modelo, nesta zona, estaba bastante deteriorado. Polas razóns expostas con anterioridade, isto é, polo criterio estético do proceso de copia, en V non se rexistran estes espazos en branco. De feito, atendendo a este cancionero, as cantigas de Johan Jograr están no fol. 113 do caderno VIII (fols. 105-132), e semella que todo decorre secuencialmente, con absoluta normalidade.

Centrarémonos, xa que logo, na secuencia que nos ofrece o caderno XXIX de B, que abrangue as cantigas 1088-1121 dos seguintes trobadores:

- 1088-1090 ----- Pero d' Armea
- 1091-1093 ----- Estevan Fernandiz d' Elvas
- 1094-1099 ----- Pedr' Amigo de Sevilha
- 1100-1101 ----- Airas Paez
- 1102 ----- Lourenço jograr
- 1103-1110 ----- Johan Baveca (1110 ausente)
- 1111-1111^{bis} ----- Galisteu Fernandiz (1111^{bis} incompleta)
- 1112-1114 ----- Lopo jograr
- 1115 ----- Lourenço jograr
- 1116-1117 ----- Johan Jograr, morador en Leon
- 1118-1121 ----- Pero de Bardia

A produción de Pero Mendiz de Fonseca (B 1122-1128) inicia o caderno seguinte, ó que lle seguen inmediatamente Nuno Porco e Pero de Veer. Esta mesma secuenciabilidade atopámola en V.

Case todos os trobadores presentes neste caderno teñen algo en común: son membros integrantes dun *Cancioneiro de Xograres Galegos* que, como estableceu Oliveira (1994, pp. 199-205), foi organizado antes de ser “acrescentado na sequéncia

⁸ Véxase Ferrari (1993).

⁹ Seguimos a estrutura deseñada por Ferrari (1979, p. 127); sobre as características do copista a, véxase nese mesmo artigo a p. 85.

da sección das cantigas de amigo do primeiro nivel de formación dos cancioneiros após a compilación que este nivel representa ter dado orixe a A” (p. 200). Unha organización que se basea na tripartición xenérica tan característica da nosa lírica: amor / amigo / escarnio. Sen embargo, detéctanse anomalías que, precisamente, teñen que ver cos autores veciños de Johan Jograr nos cancioneiros: Pero de Bardia, Nuno Porco e Pero de Veer.

A anomalía vén dada porque estes autores aparecen antes de Bernal de Bonaval que, segundo a rúbrica, tería que ser o primeiro trobador da sección de amigo, tal como tería que ser o primeiro da sección de amor deste *Cancioneiro de Xogrades Galegos*¹⁰.

Oliveira (1994, p. 201), á hora de valorar estas anomalías, propón que tiveron lugar no propio cancionero antes de “ele ter sido asociado às compilacións aristocráticas”¹¹, ou que “somente tiveran lugar na secuencia ou depois da incorporación deste cancionero na tradición manuscrita que se concluiu em B/V”.

Unha das consecuencias que se extraen da estrutura deste *Cancioneiro de Xogrades Galegos* é que Johan Jograr, o mesmo que Pero Mendiz de Fonseca, non pertenceu á primitiva organización do mesmo, senón que é froito dunha integración tardía. A causa: a confección do *Cancioneiro de Xogrades* arranca de finais do século XIII e / ou dos primerísimos inicios do século XIV¹².

Para vérmonos mellor como sería a probable estrutura de orixe desta zona do *Cancioneiro de Xogrades Galegos* resumiremos as hipóteses de Russo (1990, p. 191):

a. Estaría previsto “l’inserimento di un piccolo quaderno con le 12 canzoni di questi autori (refírese a Pero de Bardia, Nuno Porco e Pero de Veer) nella zona di transizione tra i due generi di *amigo* e di *amor*”.

b. Este “piccolo quaderno” estaría composto da seguinte maneira: 1 folio branco de garda; 2 ou 3 fols. coas cantigas de Pero de Bardia “a cui avrebbe potuto seguire uno spazio bianco di 2 o 3 carte lasciate per copiare altre poesia dello stesso autore”; un folio con 1 ou 2 cantigas de Nuno Porco; 2 fols. para as catro cantigas de Pero de Veer.

c. Este caderno “si sarebbe potuto inserire in un secondo momento tra i fogli che chiudevano le canzoni di *amor* (con Lourenço) e quelle que aprivano le poesie di *amigo* (con Bernal de Bonaval)”.

Unha vez introducido este “piccolo quaderno”, foi cando se inseriron os versos de Johan Jograr e os de Pero Mendiz de Fonseca. O noso autor ocuparía o folio de garda, e Pero Mendiz o espacio en branco previsto para a copia de máis cantigas de

¹⁰ Véxase tamén Oliveira (1988, p. 707).

¹¹ Para facilitar o seguimento do que expoñemos, véxase Oliveira (1994, pp. 250-251), onde figura unha síntese dos cancioneiros que participaron na constitución da gran “Compilación Geral”, o *Livro das Cantigas*.

¹² Oliveira (1994, p. 263).

Pero de Bardia. ¿Como aconteceu? Sen dúbida en forma de pequenos rolos de autor, o que G. Gröber nomeaba *Liederblätter* soltos¹³. ¿Cando aconteceu isto? A nosa crenza é que no momento de Don Pedro, o Conde de Barcelos, estar preparando a “compilación geral” que logo ofrecería como regalo ó rei castelán Alfonso XI.

3. O NOME E UNHA PRIMEIRA APROXIMACIÓN Á BIOGRAFÍA DO XOGRAR.

O nome do autor aparece cinco veces nos diversos testemuños da nosa tradición: dúas en B (*Johan Jograd* diante de B 1116; *Johan Jograd, morador en Leon*, diante de B 1117); unha en V, antecedendo ás dúas cantigas conservadas (*Joham Jograd morador em Leon*), e dúas na *Tavola Colocciana* (*Joham jograd*, seguindo ó número 1116; *Joham jograd morador in Leon*, depois do número 1117)¹⁴.

Tendo en conta a información que nos fornece a rúbrica (o antropónimo; a súa condición socio-poética de xograd¹⁵ e unha localización topográfica¹⁶) puxémonos a buscar información documental sobre un *Johan jograd* que, por riba, fora *morador en Leon*.

Tomando como punto de partida o topónimo fixemos algunhas calas na documentación leonesa (San Pedro de Montes; S. Andrés de Vega de Espinareda; foros) sen que aparecera un desexado *Johan jograd*, aínda que sí un *Fernan Jooglar* activo en 1324¹⁷. Proseguimos as nosas pesquisas na documentación medieval galega editada¹⁸. Aquí, atopamos un pouco de todo, sendo os máis interesantes un *Ruy juglar de Camoez* (1266)¹⁹ e, por fin, un *Iohannes Jograd*. Por suposto, a nosa ledicia era grande: estabamos

¹³ Este estudioso ideou para os cancioneiros provenzais unha confección a partir de materiais soltos de diversa natureza: *Liederblätter* (rolos cun pequeno grupo de poemas, quizais dun mesmo autor; na nosa lírica a tese de Gröber adquiriu toda a súa veracidade ó aparecer o *Pergamiño Vindel* coas sete cantigas de Martin Codax; cf. Ferreira (1986); *Liederbücher* (colleita máis ampla na que conflúen composicións dun autor bastante prolífico; na nosa lírica temos as mostras de Don Denis, do que o *Pergamiño Sharrer* pode ser un vestixio, de Estevan da Guarda, de Johan Airas; cf. Tavani (1988, pp. 115-118) e Sharrer (1993)); *Liedersammlungen* (antoloxía que responde a criterios organizativos diversos; na nosa lírica poden responder a este concepto o *Cancioneiro de Xogrades Galegos* determinado por Resende de Oliveira, o *Cancioneiro de Clérigos* e o *de Reis e Magnates*; cf. Tavani (1988, pp. 118-120) e Oliveira (1994, pp. 262-265)).

¹⁴ Cf. Gonçalves (1976, p. 421); sobre a especificidade das rúbricas consúltese Gonçalves (1994).

¹⁵ Sobre a polémica relación entre os diversos tipos de executantes, véxanse Bertolucci Pizzorusso (1966), Oliveira (1989, pp. 10-12), Oliveira (1993a), Oliveira (1993b), Ventura (1993) e a fundamental obra de Menéndez Pidal (1991).

¹⁶ Era *morador en Leon*, e non, como din libremente algúns estudiosos, *de Leon*: as rúbricas non permiten marcar coa preposición *de* a relación entre o topónimo e o sustantivo *morador*, xa que a preposición é *en*.

¹⁷ Gómez Bajo (1993, doc. 93).

¹⁸ Queremos agradecer aquí a xenerosa axuda e colaboración da nosa compañeira e amiga Mar Sueiro Pena.

¹⁹ Portela (1975, doc. 13).

perante unha testemuña aportada por Sancha Menéndez, irmá de Sueiro Menéndez, e que doaban ó seu consanguíneo Salvadorez unha herdade na vila de San Cristobo²⁰. Esta doazón tiña lugar en 1219. Por desgracia, a data imposibilita que o homónimo de que falamos sexa o noso autor, sobre todo se temos en conta que o pranto adicado á morte de Don Denis arranca de 1325.

Na procura de botar un pouco máis de luz na escuridade identificativa do noso xograr extendimos as nosas pesquisas á documentación portuguesa. Aquí, o noso punto de partida constituírono unhas referencias dadas por Michaëlis e por Menéndez Pidal²¹, que falaban dun fillo de *Johan Jograr de Viseu*, que recibía de parte de Don Denis a doazón dun casal. Foi unha mágoa que non puideramos consultar o número V da *Revista Lusitana*, onde consta o documento empregado polos dous estudiosos mencionados. A presenza dun Johan Jograr na corte de Don Denis liga de maneira perfecta co feito de que o autor lle adique un pranto. Máis se cabe despois de tan boa mostra de xenerosidade. Sen embargo, no verso 8 da cantiga encomiástica o propio poeta defínese como “rapaz”, isto é “mozo”, polo que sería difícil identificalo cun individuo que xa é pai. Sen embargo, como se verá, pode que esteamos diante dun simple artificio poético do xograr.

Perante esta sensación de fracaso, non queda máis remedio que ceder e dicir que o único que sabemos de *Johan Jograr* e do seu período de actividade poética vén dado, como veremos, polas propias características das súas cantigas. Nen sequera a caracterización ofrecida pola rúbrica representa un dato suficiente, xa que non sería extraño que o xograr non fora de León, como xeneralizan non poucos estudiosos, senón que simplemente nun determinado momento viviu en León de maneira circunstancial ou eventual. De feito, nalgúns documentos non é raro encontrar un “Martin gonçalez, Martin perez de monteselo moradores en maçeyra” (1310) ou un “Lorenço eanes e [...] Maria iohannes de ssamoelle moradores en villalvite” (1317)²², ou un “Alfonso Vázquez de Ferma, caballero, morador en Pesqueiras” (1378)²³, onde vemos como os individuos son dunha localidade determinada, pero son moradores noutra.

Salientemos ademais que a propia mención de “morador” non aparece con frecuencia nos documentos medievais ata finais do século XIII, sendo máis numerosa no seguinte. Isto maniféstase de maneira abusiva na documentación medieval de S. Andrés de Vega de Espinareda²⁴. Este dato apoia a cronoloxía tardía do noso autor.

A este respecto, preguntámonos se a presenza destes “moradores” non responde ó efecto de repoboación que se vai desenvolvendo a medida que progresa a Reconquista e a medida que se van concedendo foros e vantaxes ás vilas que saen do adormecemento ó que se viran sometidas pola presenza musulmana.

²⁰ Romaní (1989, doc. 190).

²¹ Vasconcelos (1904, p. 181); Menéndez Pidal (1991, p. 494).

²² Portela (1975, docs. 34 e 43 respectivamente).

²³ García Oro (1981, p. 385)

²⁴ Gómez Bajo (1993).

4. EDICIÓN CRÍTICA DAS CANTIGAS DE JOHAN JOGRAR

A nosa edición tivo en conta as dúas leccións ofrecidas por B / V, sen que privilexiáramos ningunha, xa que ás veces a lección correcta, ou a que supoñemos máis próxima do modelo, é aportada por V en prexuízo de B e viceversa. Sen embargo, para unha primeira aproximación, partimos da lección ofrecida por B, en calidade de *codex optimus*, e mantivemos a súa grafía baseándonos no celo filolóxico e de fidelidade do proceso de copia de B.

Por iso, na medida do posible, respectamos a grafía dos cancioneiros. Tan só nos permitimos unhas liberdades que son admitidas por todos os editores:

a. Simplificamos as xeminadas non etimolóxicas e que carecen de valor fonético ou fonolóxico;

b. eliminamos o *h* non etimolóxico;

c. desenvolveremos as abreviaturas sen sinalalo con signos diacríticos;

d. a abreviatura 9 é desenvolvida en función dos testemuños;

e. acentuamos só no caso de homografías;

f. puntuamos o texto e separamos as palabras segundo as normas actuais;

g. marcamos as integracións entre colchetes [...]. As supresións coméntanse en nota e márcanse con ángulos curvos (...);

h. non tivemos en conta como lecturas diverxentes dos editores anteriores as formas nasais que dependen de criterios e posturas moi variadas;

i. tampouco consideraremos como lecturas diverxentes aquelas que teñen que ver co valor vocálico ou consonántico de *i*, *j*, *y* ou *u e v*, xa que todo depende do desexo de unificar ou de respectar a grafía do manuscrito;

k. consideraremos como lecturas diverxentes, sobre todo, aquelas que supoñan un afastamento da nosa postura. Dicimos isto porque no reducido espacio do que dispoñemos non podemos dar conta de cada unha das diverxencias que se orixinan entre a nosa lectura e as dos que nos precederon nesta tarefa. Por iso, salientaremos aqueles aspectos que consideramos necesarios de cara á unha boa interpretación da nosa decisión.

I

A sa vida seia muyta
 d' este rey de Portugal,
 que cada ano mh á por fruyta
 pero que eu canto mal.
 5 E al vou muy confortado
 da mercee que m' el faz:
 el é rey acabado
 et eu sãõ muy mao rapaz.

Os rex mourus, christianos,
 10 mentre viver lh' aian medo,
 que el á muy ben as maanos
 et o yfante don Pedro,
 seu filho, que s' aventura
 a hun grand' usso matar,
 15 et des i et sempre cura
 d' el-rey, seu padre, guardar.

E al do conde falemus,
 que é irmão d' el-Rey,
 et muyto ben d' el diremus
 20 segundo como apres' ey:
 se fosse seu o thesouro
 que el Rey de França tem,
 tan ben prata come ouro,
 daria todo a seu sem.

Manuscritos: B 1116 (fol. 239ra) / V 707 (fol. 113rb).

Edicións precedentes: Monaci 707 (edición diplomática de V); Braga 707 (edición crítica realizada sobre V); Machado 1049 (edición semi-diplomática realizada sobre B); Cintra (1983, CXXXI-CXXXII); edición parcial en Menéndez Pidal (1991, 255) da primeira estrofa.

Repertorios: Tavani, Ind. Poet. 62,1. D' Heur 1118.

Variantes: 4. canto] tanto B. 6. mercee] merce e B V. 7. el é] e el B, el he V. 8. mao] mao B V. 9. christianos] cristiãos V. 10. mentre] merce' B. 11. á] ha V. 18. irmão] irmantio V. 21. seu o thesouro] son o thesouro B, seu o chesouro V. 22. França] frãca B, franza V. 23. tan ben] tan bon B. 24. daria] darian B / a seu sem] a sseu ssem B V.

Lecturas diverxentes: 3. *que cada ano m' ha por fruyt' a BRAGA; que cada ano mha por fruyta CINTRA; que cada ano miãa pro scuita MENÉNDEZ PIDAL.* 4. *per o que BRAGA // tanço MACHADO*

(sobre B). 5. *E dél MENÉNDEZ PIDAL*. 6. *da merce que BRAGA; da merce en que MACHADO* (sobre B). 7. *[H]e el Rey acabado MACHADO* (sobre B); *E el he rey acabado CINTRA*. 9. *reis CINTRA*; 12. *infante BRAGA*. 15. *desi BRAGA*. 20. *apensey BRAGA MACHADO*. 21. *se fosse son e thesouro MACHADO* (sobre B). 23. *tan bon, prata como ouro, MACHADO; tambem prata como ouro BRAGA*. 24. *darian MACHADO*.

Particularidades: A cantiga é seguida por oito liñas en branco que, ademais, están acompañadas por unha *crux desperationis*. Isto pode significar que o copista tiña dificultades para seguir lendo o modelo e que preferiu continuar o proceso de copia, non sen antes deixar un símbolo que lle lembrara que o seu traballo quedaba por rematar. Este feito non nos debe extrañar, xa que Colocci daría as súas instrucións ós copistas de B para que non pasaran ningún accidente por riba. Outros casos témolos por exemplo entre os fols. 134vb-135r, onde despois dun enigmático incipit fragmentario, *T[al sazón] foy en que eu ja podi[a]* (B 611, Tavani, Ind. Poet. 118,10), figuran seis *cruces desperationis* que simbolizan a ausencia dunha cantiga que se ten que copiar, pero que é difícil de ler polo estado do modelo. Polo tanto, atendendo a esta particularidade codicolóxica diremos que a cantiga B 1116 de Johan Jograd quedou incompleta. Outra particularidade é que tanto o copista a de B como o copista de V trazan unha división en versos da primeira estrofa diferente:

Disposición en V

A sa vida seia muyta deste rey de Portugal
que cada ano mha por fruyta pero que eu canto mal
e al vou muy confortado
da merce e' que mel faz el he rey acabado
et eu soo muy maaoo rapaz

Disposición en B

A sa vida seia muyta deste
Rey de portugal que cada
Ano mha por fruyta
pero que eu tanto mal

En liñas xerais o copista de B é máis coidadoso coa división dos versos. Esta clara diverxencia na disposición dos versos vén a sinalar que no modelo os textos “étaient écrits à la suite, comme de la prose”²⁵.

²⁵ Ferrari (1991, p. 326).

Métrica:

Cantiga de loor ou encomiástica, do tipo de maestría.

Tres coblas singulares de oito versos heptasílabos nunha combinación de rimas femininas e masculinas. Estructura:

I: 7'a 7b 7'a 7b 7'c 7d 7'c 7d (cf. Tavani, RM 112:3)

II: 7'a 7'b 7'a 7'b 7'c d 7'c d (cf. Tavani, RM 112:5)

III: 7'a 7b 7'a 7b 7'c 7d 7'c 7d (cf. Tavani, RM 112:3)

Este esquema non é frecuente na nosa lírica, xa que só se rexistran outros seis casos na nosa lírica trobadoresca (Arnaut; Johan Airas; Martin Moxa; Afonso Lopez de Baian; Vasco Perez Pardal; Pae Calvo). Sen embargo, non é posible relacionar ningún destes autores con Johan Jograr, xa que son todos situables no período que decorre entre 1240-1295. Polo tanto, aínda que non sexa moi salientable, hai un intento de innovación ou cando menos de orixinalidade estrófico-musical no que se refire a esta cantiga.

Recursos estilísticos:

A cantiga caracterízase pola súa nudez formal, xa que só podemos salientar o procedemento interestrófico de cobras capdenals entre o v. 5 da primeira cobra e o v. 1 da terceira cobra, e uns encabalgamentos sintácticos entre os vv. 5 e 6 da primeira e da segunda cobra de certa relevancia. Sen dúbida, a importancia da cantiga reside no movemento antitético que se establece na primeira cobra entre os valores positivos da personaxe obxecto do eloxio e os valores negativos cos que se caracteriza o autor e que son voluntariamente asumidos, no que constitúe unha manifestación do tópico da falsa modestia (“canto mal”)²⁶.

A dato anecdótico, xa que logo, convértese no grande triunfador da cantiga.

Notas:

1. *a sa*: trátase da forma átona do posesivo, procedente do latín SUA. O seu emprego é frecuente no galego-portugués medieval, e tamén a podemos atopar na prosa notarial. O máis normal é que non vaia precedida do artigo, Ferreiro (1995, p. 260, n. 326). Un exemplo sen artigo: “e por ssa molher...” (Tavani, Ind. Poet. 126,3, v. 23), e outro con artigo “seer ant’ a ssa porta” (Tavani, Ind. Poet. 126,3, v. 6). Cf. Stegagno Picchio (1968, p. 281). O rei ó que alude é, polos datos contidos na composición, o fillo de Don Denis, Afonso IV, rei dende 1325.

3. Sen dúbida o verso máis complicado de toda a cantiga. Menéndez Pidal na súa lectura pensa que houbo unha mala interpretación dos copistas e que *fruyta* está por *scuita*. Dende logo, a reconstrucción de Pidal dálle sentido ó verso, sen embargo, ten na súa contra que cambia en demasía a lección dos dous cancioneiros. Polo tanto, preferimos deixar a lección que nos ofrecen os manuscritos, aínda recoñecendo a nosa igno-

²⁶ Véxase Curtius (1989, pp. 127-131) sobre as características deste lugar común na literatura latina.

rancia sobre o sentido exacto do verso. A explicación deste verso pasa por considerar a sintaxe seguinte: pronome persoal átono MH + verbo auxiliar sen preposición, Á, do verbo AVER + infinitivo POER monosilábico + substantivo FRUYTA. Desenvolvamos a nosa decisión: a forma *por*, como di Lapa (1982, p. 253), se “não é erro por *poer* -o que talvez seja o caso, e nessa conformidade seria *poer* monossilábico-, temos aquí o primeiro e mais antigo exemplo da evolución *poer* > *por*”. *Fruyta* pódese considerar como unha forma derivada de *fruitus* (usufructo, disfrute, producto), forma de perfecto que convivía coa máis clásica *fructus* do verbo *frui* (disfrutar). *Fruyta* respondería ó neutro plural. Polo tanto, *por fruyta* podería ter o significado de “dar usufructo, dar beneficio” (?), sen dúbida en forma de regalos. Isto acentuaría o carácter xeneroso do rei, sobre todo se temos en conta que ese don concédese “aínda que eu cante mal”. Por suposto, isto non é máis que unha conxectura que necesita do apoio da súa aparición na documentación medieval para se confirmar ou se desmentir; cf. Machado (1995), fruto s.v., Corominas e Pascual (1991) fruto s.v. Os restantes editores establecen a súa lección sen ofrecer unha mínima información sobre os motivos que a guían, polo que é difícil vulgar cal é a súa consideración de cada forma. Así, Braga acerta en desglosar a forma *mha* dos cancioneiros en pronome e verbo, mentres que Cintra semella optar polo posesivo *mha* (“miña”).

4. *pero que*: locución conxuntiva con valor concesivo, “aínda que”. Frecuente na lingua dos trovadores: “*pero que eu, gram temp’ á servi*” (Tavani, Ind. Poet. 30,12, v. 13) Cf. Stegagno-Picchio (1968, p. 273); Barbieri (1980, p. 95). Non nos unimos á postura de Braga xa que non é necesario desfacer a locución conxuntiva. Ademais, a concesión fáille mellor sentido ó exposto no verso anterior. Así mesmo, rexeitamos a lectura de Machado, *taço*, que se apoia, sen dúbida, na lección de B, *tanto*. Preferimos pensar que a confusión se opera entre a *c* e a *t*, e ler *canto*, tal como reflicte a lección ofrecida por V.

5. *al*: de primeiras pode parecer que estamos perante a forma evolucionada de *ALIUD*, co significado de “outra cousa”, pero o sentido do verso fai que nos inclinemos por ver nesta forma unha alteración do adverbio *AR*, co significado de “outra vez, de novo, novamente” e que se rexistra, por exemplo, na *Demanda do Santo Graal* (Cf. Magne, *al* s.v). Véxase tamén a súa presenza no v. 17.

7. *El é rey acabado*: *acabado* ten o significado de sinalar o carácter pleno, recto, perfecto, cumprido do rei, ou en definición de Viterbo, “perfeito, completo e bem disposto para cumprir o seu ministerio”²⁷. Dáse un claro contraste co carácter aínda imperfecto (*mao*) do autor, que se declara mozo (*rapaz*)²⁸. Neste sentido, Johan Jograr pode aludir tamén á madurez do monarca. No que se refire á sintaxe optamos pola lección de V, e non pola de B, que nos semella forzada; Cintra, po¹a súa banda, realiza a súa lectura amalgamando as leccións de B e V: *E el he rey acabado*. Esta decisión pode estar en relación coa puntuación que fai do texto o editor, que pon un punto no verso anterior. Ó contrario, nós pensamos que os vv. 5-8 forman un conxunto unitario conceptualmente

²⁷ Viterbo (1798-1799, s.v. acabado).

²⁸ No cancionero de escarmio adquire outros valores, cf. Lapa (1995 s.v. rapaz).

no que os vv. 7-8 son unha explicación conclusiva dos anteriores: “E de novo vou moi confortado pola mercede que el me fai: el é rei cumprido e eu son un mal mozo”. Polo tanto, en base a esta idea consideramos innecesaria a síntese das leccións de B e V que realiza o editor.

9. *rex*: os dous cancioneiros son claros a este respecto, polo que consideramos innecesaria a modernización levada a cabo por Cintra.

11. O significado deste e dos seguintes versos semella ser o de sinalar que o poder do rei aínda segue intacto (*á ben as maanos*), a pesar, quizais, da súa idade²⁹. Estamos perante unha clara referencia do imaxinario feudal. As mans son a fonte da autoridade rexia, as que dispoñen e regulan as leis, as que arman cabaleiros e vasalos. A mesma figura das mans, aplicadas agora ó infante Don Pedro, permite simbolizar que a sucesión ó trono está asegurada -esta acontecerá en 1357. Unhas mans que ousan matar un oso. ¿Dato anecdótico real? Todo apunta a que así é. Ou polo menos esa é a consideración de estudiosos como Vasconcelos (1904, p. 248), Oliveira (1988, p. 731), Menéndez Pidal (1991, p. 255) e Alvar (1993), que a partir da data de nacemento do infante, 1320, calculan que no momento de realizar tal acción este tería uns 15 anos. Logo, Johan Jograr compuxo a súa cantiga cara ó ano 1335. Tavani (1988, pp. 44-45), polas súas observacións, non semella concederlle creto biográfico á morte do oso e afirma que esta cantiga se compuxo practicamente ó mesmo tempo que o pranto, en 1325. Data esta que é aceptada tamén polo recente editor das cantigas do Conde de Barcelos³⁰.

15. *des i*: locución adverbial de tempo, do latín DE-EX+I, “desde ese momento”, cf. Ferreiro (1995, p. 353). Habitual na linguaxe dos trobadores galego-portugueses: “*des i chorava mui de coração*” (Tavani, Ind. Poet. 14,9, v. 20).

cura: do verbo CURAR, empregado aquí no sentido de “coidar, pensar”. Véxase, por exemplo, “*vedes por que: ca el non cura sol / de a querer per seu tempo cavar*” (Tavani, Ind. Poet. 30,14, v. 3). Para unha rima similar á que se dá entre *s*’ aventura -- cura, cf. Estevan da Guarda, Tavani, Ind. Poet. 30,32, estrofa II.

17. *al*: confróntese co dito na nota ó verso 5; aquí empregado coa acepción de “tamén”.

O conde do que fala o xograr é Don Pedro, o Conde de Barcelos, do que vai eloxiar a súa xenerosidade, como se verá, a través dunha imaxe de non doada contextualización.

20. *apres’ ei*: optamos por desenvolver a abreviatura dos cancioneiros deste xeito, isto é, considerando que estamos diante do perfecto do verbo APRENDER, xa que cadra mellor coa contextualización do enunciado. Hai máis casos entre os trobadores, dos que salientaremos o de Alfonso X: “*per quant’ eu de vós apres’ ei*” (Tavani, Ind. Poet. 18,15, v. 8). Polo tanto, alonxámonos da solución de Braga e de Machado, *apensey*, que non dá conta do verdadeiro proceso intelectual da acción do eu lírico, para seguir a que Cintra xa adoptara. Para a elisión da vocal átona, cf. Cunha (1961, p. 33).

²⁹ Lembremos que o rei Afonso IV naceu en 1291, polo que, se a cantiga é de 1335, tería xa 44 anos.

³⁰ Simões (1991, p. 27).

21-22: Nestes versos ten lugar unha curiosa imaxe da que non coñecemos o referente ou a circunstancia histórico-real -se é que a ten- que a motiva: a xenerosidade do Conde de Barcelos é tal que se tivera o tesouro do rei de Francia repartiría xuízosamente tanto a prata coma o ouro que o compoñen. O rei de Francia, polas datas nas que nos situamos, ten que ser Philippe VI de Valois, fillo de Charles de Valois, irmán de Philippe le Bel, e que gobernou Francia entre 1328 e 1350 gracias á existencia da Lei Sálica. Baixo o seu goberno estalou a nomeada *Guerre des Cent Ans*, que supón o enfrontamento entre Francia e Inglaterra. Unha das causas viña dada pola oposición de Edward III, rei de Inglaterra, a que Philippe VI le Valois gobernara Francia, xa que este non era sucesor directo de Philippe le Bel, pero si colateral. O rei de Inglaterra, por suposto, nas súas aspiracións non tiña en conta a Lei Sálica. ¿Terá que ver a imaxe de Johan Jograr coa existencia deste conflito? ¿Non podería ser que o xograr quixera contraponer a ambición do rei de Francia á xenerosidade do conde? En ligazón con esta cuestión ¿Non significaría tamén o feito de que Afonso IV se declarara partidario de Inglaterra por razóns de orde comercial, negando así o seu apoio o rei de Francia?³¹

Comentario:

Na lírica galego-portuguesa hai tres cantigas encomiásticas amais da que estamos a falar: dúas pertencen a Pero da Ponte (Tavani, Ind. Poet. núm. 120,30, núm. 120,31) e unha a Pai Gomez Charinho (Tavani, Ind. Poet. núm. 114,6)³². Se ollamos para o período de actividade poética dos interesados, vemos como Pero da Ponte exerceu as súas dotes poético-musicais entre 1235 e 1275, mentres que Pai Gomez Charinho o fixo entre 1248 e 1295. ¿Tivo Johan Jograr coñecemento destas cantigas encomiásticas? Aplicámonos neste sentido, sobre todo á procura de marcas de intertextualidade, tema da nosa tese, pero non hai ningún procedemento que permita relacionar a xénese da composición de Johan Jograr coas dos outros trobadores mencionados. Aínda así, deixamos constancia da relación difusa que se pode dar entre o v. 2 da cantiga núm. 120,30 de Pero da Ponte, cando di do rei Fernando III: *e acabou quanto quis acabar*, co verso 7 do noso texto: *el é rey acabado*, e no temor que lle hai que ter ó rei; aspecto este que se manifesta tamén na composición de Pai Gomez Charinho, e que pode representar un imaxe estereotipada ou lugar común. Ademais, hai que dicir que a atmósfera descrita nestas cantigas é ben diferente. O texto de Johan Jograr céntrase na anecdóta e no dato persoal (*que cada ano mh á por fruyta*) para salientar en primeiro lugar a xenerosidade de Afonso IV e do Conde de Barcelos e, en segundo lugar a forza do sucesor ó trono, o infante don Pedro, que ousa matar un oso, no que pode constituir unha hipérbole para incidir no carácter do infante. Os outros textos operan dende o dato histórico, dende a xeneralidade, e non mencionan para nada favores persoais recibidos. Outra das diferencias que se dan no texto de Johan Jograr, excluindo as compositivas,

³¹ Mattoso (1993, p. 484).

³² En datas recentes Mercedes Brea (1996, pp. 149-152), na súa análise da produción poética de Pay Gomez Charinho, propón non desbotar a posibilidade de que o texto de Charinho sexa, en realidade, non unha cantiga encomiástica, senón unha sátira irónica e sutil da corte (e non do rei) de Sancho IV.

é a ausencia de adxectivos de carácter cortés tan presentes nas cantigas encomiásticas de Pero da Ponte.

A cantiga, xa que logo, interésanos polos datos anecdóticos que se recollen e que permiten, a priori, establecer unha serie de observacións:

- o xograr visitaba periodicamente, cada ano, a corte do rei de Portugal, Afonso IV³³, onde era ben recibido e recompensado.

- unha pregunta que ninguén se fixo e que é necesaria: se é que visitaba periodicamente a corte de Afonso IV, feito este asumido por boa parte dos estudiosos anteriormente mencionados, ¿no séquito de que señor o facía? Lembremos que, por norma, os xograres soían viaxar cos seus señores, para os que realizaban tarefas de divertimento nas que se inclúen a creación de cantigas e a *performance* das de outros autores³⁴.

- Sen entrar en polémica con Tavani e Simões, a data máis acertada seméllanos a de 1335, pero non cremos que se teña que cerrar só sobre este ano, por ser en exceso arriscado, senón que a composición puido moi ben ser escrita nos anos 1335-1340. ¿Onde? Previsiblemente na corte de Afonso IV, logo dunha visita do Conde de Barcelos á corte do seu irmán, e é que a nosa impresión é que Johan Jograr pertenceu ó séquito do Conde de Barcelos. Desenvolveremos este aspecto máis adiante.

II

Os namorados que trobam d' amor
todos devian gran doo fazer
et non tomar en si nenhum prazer,
por que perderon tan boo senhor
5 com' el-Rey don Denis de Portugal,
de que non pode dizer nenhum mal
homen, pero seia posfaçador.

Os trobadores que poys ficaron
eno seu regno et no de Leon,
10 no de Castela [et] no d' Aragon,
nunca poys de sa morte trobaron.
E dos iograres vos quero dizer:
nunca cobraron panos nen aver
et o seu ben muyto deseiaron.

³³ A este respecto non sabemos porque Lapa (1982, p.253) di que está adicado a Don Denis. Débese tratar dunha confusión polo pranto.

³⁴ Recordemos que o propio Guiraut Riquier na *supplicatio* dirixida en 1274 ó rei Alfonso X, definía a súa fama a través da actividade de “alegrar” ós nobres: “E car m’a fach aon / mos sabers tan onrat, que del miehls del mon grat / n’ ai exn soi mentaugutz, / quexl noms es entendentz / luenh de Guiraut Riquier / (per que n’ ai alegrier / de mans pros conogutz, / que no fora saubutz / sol foras de Narbona” (Alvar 1978, p. 134)

- 15 Os caval[e]iros et cidadanos
que d' este rey avian dinheiros,
[et] outrossy donas et scudeyros
matar se devian con sas manos
por que perderon atan boo senhor
- 20 de que (eu) poss' eu ben dizer sen pavor
que non ficou [a]tal nos christianos.
- E mays vos quero dizer d' este rey
et dos que d' el avian ben fazer,
devian-se d' este mundo a perder
- 25 quand' ele morreu, per quant' eu vi et sey,
ca el foy Rey asaz muy prestador
et saboroso et d' amor trobador;
tod' o seu ben dizer non poderey.
- Mays [a]tanto me quero confortar
en seu neto que o vay semelhar
en fazer feitos de muy sabeo Rey.
- 30

Manuscritos: B 1117 (fol. 239 *rb-va*) / V 708 (fol. 113*rb-va*).

Edicións precedentes: Varnhagen 2; Monaci 708; Braga 708; Machado 1050; Oliveira e Machado (1959, 79-80); Filgueira Valverde (1977, pp. 79-80); edición parcial en Menéndez Pidal (1991, p. 254) das dúas primeiras estrofas e da fiinda; a primeira estrofa e a fiinda tamén figuran en Vasconcelos (1904, pp. 248 e 456).

Antoloxías: Álvarez Blázquez (1975, pp. 237-238); Gonçalves e Ramos (1983, nº 102); Deluy (1987, p. 199); Ferreira (1991, pp. 64-65).

Repertorios: Tavani, *Ind. Poet.* 62,2; D' Heur 1119.

Variantes: 1. trobam] crabam *B* *V*. 2. devian gran] deviam gram *V*. 3. nenhum prazer] nen haver prazer *V*. 6. pode] podes *B*. 7. posfaçador] posfazador *V*. 9. de Leon] do Leo *V*. 12. dos] des *V*. 14. deseiron] desevaron *V*. 15. caval[e]iros] cavaliros (sen punto no *i*) *B*, cavalros *V* // cidadanos] citadmos *B*, cidadãos *V*. 16. avian dinheiros] avia drs' *B*, avian dis *V*. 17. outrossy] dutrossy *V*. 18. matar se devian] matar et se devian *V* // manos] mãos *V*. 19. boo] boõ *V*. 20. poss' eu] passo eu *V*. 21. non ficou [a]tal] non ficou dal *V* // christianos] a abreviatura está ben aplicada en *B*, non así en *V*, onde lemos ipaãos. 22. d' este] desto *B*. 26. asaz] asam *V*. 24. devian-se] deivanso *V*. 29. [a]tanto me quero] con tanto quero *B* // confortar] confarcar *V*. 30. neto] neco *B* *V*. 31 feitos de muy sabeo rey] foo's de muytabeo rey *B*, fe'os de muycabeo rey *V*.

Lecturas diverxentes: 1. *craban* MONACI (sobre *V*). 2. *devían* FILGUEIRA VALVERDE // *dó* VARNHAGEM; *dóo* FILGUEIRA VALVERDE. 3. *ensin' en haver prazer* VARNHAGEM (sobre *V*). 4. *perderam* GONÇALVES / RAMOS. 5. *com' é el* BRAGA; *como el* GONÇALVES / RAMOS; *come el* FILGUEIRA VALVERDE. 6. *de quen* MACHADO. 7. *profazador* VARNHAGEM; *profaçador* BRAGA; *posfaçador* FILGUEIRA VALVERDE; *posfazador* GONÇALVES / RAMOS, MENÉNDEZ PIDAL. 8. *crobadores* MONACI (sobre *V*). 9. *en no* MACHADO. 10. *Castella* FILGUEIRA VALVERDE // *no d[e]*

Aragon OLIVEIRA / MACHADO. 11. *crobaron* MONACI (sobre V). 13. *paños* MENÉNDEZ PIDAL. 14. *muito [o] desexaron* VASCONCELOS. 15. *cidadanos* MACHADO. 16-18. *daqueste rei avian dizer: / e se devian con sas mãos poer; / outrosi donas e escudeiros* VARNHAGEM. 18. *devia* MONACI. 19. *que perderon* VARNHAGEM. 20. *de quen* VARNHAGEM, MACHADO // *eu posso en ben dizer* BRAGA, FILGUEIRA VALVERDE. 21. *d' al* VARNHAGEM, BRAGA, FILGUEIRA VALVERDE, GONÇALVES / RAMOS; *d[e] al* OLIVEIRA / MACHADO. 23. *dele* OLIVEIRA / MACHADO. 24. *deitando-se* VARNHAGEM. 25. *quand' el* GONÇALVES / RAMOS. 26. *á fam'* VARNHAGEM; *a fame* BRAGA; *á fame* FILGUEIRA VALVERDE; *atam* OLIVEIRA / MACHADO, GONÇALVES / RAMOS. 27. *crobador* MONACI. 29. *Mays, con tanto, quero* MACHADO. 30. *eu* MACHADO. 31. *E facer* VARNHAGEM // *Foros de muyto boo Rey* MACHADO; *feitos de muito bõ rei* OLIVEIRA / MACHADO; *feitos de muito boo rey* MENÉNDEZ PIDAL, FILGUEIRA VALVERDE.

Particularidades: No cancionero B, na marxe esquerda da cantiga (fol. 239rb), enriba da secuencia *craban d' amor*, está escrita a abreviatura da nota colocciana de “congado”. Nota que aparece sempre que a cantiga que segue contén unha fiinda. Como ten sinalado Bertolucci Pizzorusso (1966, p. 15), sobre 1568 textos presentes en B, máis de 1000 conteñen unha nota de Colocci subliñando algunha particularidade métrica. En case 400 textos figura a nota de “congado”.

Métrica:

Pranto do tipo de cantiga de mestría composta de catro cobras singulares de sete versos decasílabos con alternancia de rima masculina e femenina ó longo do texto, seguidas dunha fiinda de tres versos. Estructura:

I: 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a (cf. Tavani, RM 161:33)

II: 9'a 10b 10b 9'a 10c 10c 9'a (cf. Tavani, RM 161:220)

III: 9'a 9'b 9'b 9'a 10c 10c 9'a (cf. Tavani, RM 161:229)

IV: 10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a (cf. Tavani, RM 161:33)

Fiinda: 10d 10d 10a (sobre a IV cobra)

Esta estrutura *abba cca* convértese nunha das máis empregadas polos trovadores galego-portugueses, ata tal punto que Tavani, no seu Repertorio, recolle unhas 297 variantes deste esquema. Polo tanto, ó contrario do que acontecía na cantiga encomiástica, Johan Jograr busca un esquema coñecido e máis doado de establecer, quizais co desexo de que así o seu canto de circunstancias tivera unha difusión máis rápida, ou tamén porque as súas habilidades poético-musicais non lle permitían ir máis aló.

Recursos estilísticos:

Neste apartado hai que salientar a grande diferenza que se establece con respecto á cantiga encomiástica: se esta se amosaba espida de ornamentos retóricos e formais, o prañto, ó contrario, ofrécenos unha presenza importante de artificios.

Sinalemos en primeiro lugar a ligazón interestrófica, por medio do recurso de cobras capdenais (6 I, III; 5 II, 2 IV). Quedémonos tamén coa presenza dunha palabra

rima imperfecta (*fazer* 2 I, IV); coa suxerente aparición dunha palabra volta (*rey* 1 IV, 3f.). Trátase do *mot tornat* occitano, que nesa lírica engadía un desmérito poético ó autor, por considerarse vicio, pero que na nosa lírica, pola súa abundante existencia, é seguro que ten un valor moi distinto. Subliñemos a presenza dunha rima derivativa (*trobaron / trobador*, 4 II, 6 IV) e a perfecta correspondencia paraleléstica literal que se establece en 4 I, 5 III.

Notas:

3. A lectura que ofrece Varnhagem apóiase sobre V. A nosa decisión pasa por considerar a lección de B como a máis correcta.

5. *com' el*: sobre a elisión habitual cando conflúen unha vocal átona seguida dunha tónica, véxase Cunha (1961, p. 32). A solución *como el*, que ofrece Gonçalves e Ramos, obedece ós criterios modernizadores da antoloxía. Braga, baseándose na lección de V, opta por desglosar en *com' é el*, solución que non nos deixa satisfeitos por reduplicar os elementos sintácticos.

7. *posfaçador*: “maledicente”. Aparece nas cantigas de escarnio, cf. Lapa (1995) s.v. posfaçador. A nosa lección recolle a variante de B. Outros editores optan pola de V. Sen embargo, este cancionero V, coa súa lección (*posfazador*), imposibilita unha forma *profazador* como a de Varnhagem, *profaçador* como a de Braga ou *prosfazador* como a de Filgueira Valverde.

10. [*et*]: a nosa integración obedece a razóns de regularidade métrica. A súa colocación no verso fíxose para manter o paralelismo co verso anterior. Solución esta que só aparece recollida en Gonçalves e Ramos e en Filgueira Valverde.

12-14: sobre o pagamento que soían recibir os xograres polos servicios prestados ós señores, consúltese o interesante traballo de Dionísio (1994).

16-18: a lectura que fai destes versos Varnhagem é totalmente debida ó inxenio xa que os manuscritos non autorizan tal modificación.

17. [*et*]: integración necesaria para a isometría do texto.

20. (*eu*): consideramos necesaria a supresión do primeiro *eu*, non só redundante, senón que converte o verso en anisométrico.

21. [*a*tal]: aquí pronome indefinido, “persoa semellante”, cf. Magne (1944), s.v. tal; Stegagno-Picchio (1968, p. 287). A nosa lectura apóiase na lección de B, coa integración necesaria da vocal para restituir a regularidade métrica. Case todos os restantes editores prefiren ler *d' al*, seguindo a lección ofrecida por V. Cremos que a nosa opción liga mellor co sentido informativo da secuencia.

26. *asaz*: adverbio de cantidade “bastante, moito”. Trátase dun provenzalismo bastante habitual na lírica galego-portuguesa, cf. García-Sabell Tormo (1991, pp. 46-47). A nosa lectura vén dada por B. As opcións que recollen Varnhagem, Braga, Oliveira e Machado, Filgueira Valverde, Gonçalves e Ramos derivan da lección de V, *asam*, con s longa, que non é, quizais, máis que unha incorrecta lectura do modelo, do que B, neste caso, estaría máis próximo.

Fiinda: sen dúbida, a parte máis problemática na súa reconstrución. A nosa decisión apóiase, na medida do posible, na lección que ofrecen os cancioneros. Por

iso, seguimos a Braga na interpretación destes versos. A lectura de Machado seméllanos demasiado forzada.

Comentario:

Na lírica galego-portuguesa conserváronse so cinco prantos: catro son de Pero da Ponte, o outro é o do noso xograr. Como acontecía na cantiga encomiástica, establécese unha ponte entre Pero da Ponte e Johan Jograr no que se refire ó xénero practicado. Os prantos de Pero da Ponte abranguen o eixo cronolóxico que vai dende 1235 (pranto adicado a dona Beatriz de Suabia) ata 1252 (pranto adicado a Fernando III). Case sesenta anos separan un do outro trovador. A explicación deste silencio compositivo explícase, aínda que non de maneira satisfactoria, polo “decreto emanado de Afonso X nas Cortes de Valadolide en 1258” que “establecía que *nengun caballero que non plaña ni se rasque si non fuere por Sennor*”. Unha prohibición que, sen embargo, tal como manifesta a propia lei, non impide compoñer prantos se o morto é un alto dignatario. Tamén é posible que ese silencio sexa debido a que o xénero era sentido coma algo estranxeiro, alleo á esencialidade da lírica trobadoresca. Lembremos que os prantos conservados seguen con fidelidade o arquetipo provenzal do *planh*, onde se conservan 43 mostras³⁵.

É moi posible que Johan Jograr tivera coñecemento dos prantos de Pero da Ponte. Sen embargo, as súas cantigas non presentan o que se di claras relacións formais entre sí. As relacións que se dan son derivadas do feito de ser composicións do mesmo tipo xenérico.

Cohen (1958) establecía para o *planctus* en lingua latina os seguintes motivos temáticos: a. “L’invitation a la plainte”; b. “le lignage du défunt”; c. “énumération ou description des pays et des personnes en deuils”; d. “éloge du défunt”; e. “le deuil de la nature”; f. “la description du cadavre et l’allusion au tombeau”; g. “la prière”.

No pranto de Johan Jograr encontrámonos estes motivos: a. o anuncio da morte e a expresión formal da invitación ó lamento lírico (*todos devian gran doo fazer*)³⁶; b. eloxio do defunto; c. a enumeración das reinos e das persoas que teñen que lamentar a súa morte; d. a morte do rei deixa sen valores ou virtudes ós que aterse. Neste apartado é onde encontramos máis semellanzas co pranto de Pero da Ponte adicado a Beatriz de Suabia, xa que tanto este autor como o noso declaran que non merece a pena vivir neste mundo, nunhas secuencias de claro estilo hiperbólico; sen embargo, a atmósfera é distinta: Johan Jograr ten esperanzas no “*neto que o vay semelhar*”, isto é, en Alfonso XI, rei castelán. Neste sentido, a fiinda de Johan Jograr anticipa as liñas esenciais dos prantos do *Cancioneiro de Baena*, onde os poetas louvan máis ó sucesor que ó defunto, no que constitúe para Potvin (1989) unha marca de ironía.

³⁵ Véxase a definición de *planh* dada polas *Leys d’ amors* en Martín de Riquer (1992, pp. 60-61). O primeiro *planh* conservado é o que Cercamon compuxo despois da morte de Guilhem X de Aquitania en 1137. Véxase tamén Filgueira Valverde (1977, pp. 44-52).

³⁶ Segundo Jensen (1993), o único pranto da nosa lírica en recoller esa invitación.

Se ben dende un punto de vista xenérico, ou mesmo temático, as cantigas de Johan Jograr demostran ou aluden a que coñeceu a obra de Pero da Ponte, as súas cantigas non teñen relacións formais, léxicas ou sintácticas profundas e reveladoras.

Todos sabemos que a morte de Don Denis aconteceu o 7 de xaneiro de 1325. Isto pode levar á constatación de que o pranto, para que tivera efecto, se compuxo nese mesmo ano na propia corte portuguesa. Sen embargo, é posible, como suxire Spina (1966, p. 17, n. 9) que pasara un certo tempo para que os efectos da morte do monarca, descritos na segunda estrofa e marcados co adverbio *poys* (“despois”), foran visibles. Ademais, tal como afirma no v. 25, as cousas que describe son froito da súa experiencia persoal, “*per quant’ eu vi et sey*”, entre elas o feito de que os xogrades “*nunca cobraron panos nen aver*”, no que pode ser tamén unha alusión a que a corte do sucesor de Don Denis non se caracterizaba pola súa paixón cara á poesía (v. 13). Pero, por outro lado, pode que non sexa máis que un artificio poético propio do xénero.

Tracemos, no que segue, as liñas esenciais da nosa hipótese sobre a personalidade de Johan Jograr, e que servirán de peche da nosa comunicación.

Johan Jograr coñeceu ó Conde de Barcelos nos anos 1317-1322, cando este estaba no exilio en terras castelás. As intromisións dunha nobreza só preocupada por prosperar e o anuncio dunha guerra civil a piques de estalar foron as culpables do seu exilio. Sen embargo, non todo foi mágoa. En Valladolid don Pedro ten a oportunidade de coñecer a Alfonso XI, aínda menor de idade. A aboa deste, María de Molina, é quen exerce a rexencia e non deixa de loitar contra a anarquía e as pretensións do Conde Don Juan Manuel e de Juan Núñez de Lara. En 1321 María de Molina morre, pero non sen antes deixar ó seu neto baixo o coidado da vila de Valladolid. En 1322, don Pedro decide regresar a Portugal. Non soporta máis ese desterro e quere exercer de intermediario para que renaza a paz entre o seu pai e o seu irmán. No seu séquito vai Johan Jograr. En 1325 morre Don Denis. O Conde de Barcelos suxire ó seu xograr que compoña unha cantiga non só honrando a memoria do seu pai, senón tamén do seu neto “*que o vay semelhar*” (v. 30). A partir de aquí xorden as discrepancias. ¿Quen é ese neto? Para a meirande parte dos estudiosos non pode ser outro que Alfonso XI³⁷, que será coroado rei en Valladolid no momento da súa maioridade en 1325. Sen embargo, Lanciani / Tavani (1995, p. 79) afirman que ese neto é Don Pedro, fillo de Afonso IV, que reinará en Portugal a partir de 1357 e que naceu en 1320. Parécenos pouco probable. Johan Jograr elabora un pranto no que conflúen, por un lado, o pesimismo e as consecuencias vividas que veñen coa morte de Don Denis, e polo outro, a esperanza no seu neto, froito do matrimonio entre Fernando IV e a filla de Don Denis, Constanza de Portugal, que o vai semellar, isto é, vai a ser o seu digno sucesor.

Johan Jograr sabía polas súas estadías en Valladolid que a corte de Alfonso XI se configuraba como un importante fogar para a poesía. Non esquezamos que o propio Alfonso XI escribiu unha cantiga de amor en castelán (Tavani, Ind. Poet. 19,1), e que

³⁷ Vasconcelos (1904, p. 249), Filgueira Valverde (1977, p. 81), Alvar (1993).

foi na súa corte onde se compuxo a famosa cantiga *Leonoreta fin roseta*, falsamente atribuída a Johan Lobeira (Tavani, Ind. Poet. 71,4)³⁸.

Polo tanto, a corte poética de Alfonso XI era unha digna sucesora da de Don Denis, ou polo menos esa é a esperanza que depositan nel tanto o xograr coma o seu señor, o conde de Barcelos. ¿Quere dicir isto que Alfonso XI xa compuxera a súa cantiga? É moi probable.

Non cremos que o pranto se fixera público en Portugal: ¿que diría Afonso IV, o sucesor político de Don Denis? O efecto de publicidade que agacha a composición só pode ser efectivo nun lugar onde a contraposición entre o pasado esplendoroso (poeticamente) e o futuro esperanzador (poeticamente) se vexa dotada de sentido nun presente revelador. Este lugar non pode ser outro que o da corte de Alfonso XI. Non cremos, como fai Tavani (1988, pp. 44-45), que o pranto e a cantiga encomiástica se escribieran en 1325 en Portugal. No que se refire á data, lembremos que o 17 de agosto de 1325, nas Cortes celebradas en Valladolid, Alfonso XI é nomeado rei. ¿Non sería esta unha ocasión favorable?

Despois de 1325, o conde de Barcelos fuxe da vida da corte, Afonso IV é un rei demasiado vingativo e non hai lugar para a refinada arte trobadoresca. Refúxiase durante temporadas máis ou menos longas no seu pazo de Lalim, onde procede á recopilación do *Livro das Cantigas*³⁹. É aquí onde Johan Xograr coñece a Estevan da Guarda e a Johan de Gaia. Periodicamente, acude á corte de Afonso IV. Nunha desas visitas, entre 1335 e 1340, o conde suxire ó xograr que o acompaña que faga unha cantiga na que faga eloxio do rei e do seu sucesor. Un eloxio que se pode, mesmo se ten que ler en clave irónica. O rei é xeneroso co xograr, aínda que cante mal, porque, no fondo, non entende de *bon trobar*. Ista pode ser en definitiva a interpretación da cantiga, unha interpretación arriscada e que descansa no principio hermeneútico.

Por suposto, isto non son máis que conxecturas, que a aparición dun desexado documento podería confirmar ou invalidar para sempre.

³⁸ Beltrán (1993).

³⁹ Cintra (1983, pp. CLXII-CLXIII), Simões (1991, p. 24).

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, CARLOS (1978): *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid, Cupsa.
- ALVAR, CARLOS (1993): “Johan Jograr”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, p. 341.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, XOSÉ MARÍA (1975): *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*, Vigo, Edicións Castrelos.
- ASKINS, ARTHUR L.-F. (1991): “The *Cancioneiro da Bancroft Library* (previously, the *Cancioneiro de um Grande d’ Hespanha*): a copy, ca. 1600, of the *Cancioneiro da Vaticana*”, en *Literatura Medieval. Actas IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa 1-5 Outubro 1991), ed. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, I, pp.43-47.
- ASKINS, ARTHUR L.-F (1993), “Cancioneiro da Bancroft Library”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa Caminho, pp. 118-119.
- BARBIERI, MARIO (1980): “Le poesie di Roy Paez de Ribela”, en *Studi Mediolatini e Volgari*, XXVII, pp. 7-104.
- BELTRÁN, VICENTE (1993): “Alfonso XI”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa Caminho, pp. 41-42.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA (1966a): “La Supplica de Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 14, pp. 9-135.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, VALERIA (1966b): “Le postille metriche di Angelo Colocci al Canzoniere portoghese”, en *AION*, VIII, 1, pp. 13-30.
- BRAGA, TEÓFILO (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomatico de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional (= Braga).
- BREA LÓPEZ, MERCEDES (1996): “Pai Gómez Charriño y el mar”, en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, ed., *La Literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional “La Literatura en la época de Sancho IV”* (Alcalá de Henares, 21-24 febrero 1994), Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, pp. 141-152.
- CINTRA, LUIS FELIPE LINDLEY (1983): *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Vila da Maia, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- COHEN, CAROLINE (1958): “Les éléments constitutifs de quelques planctus des X^e et XI^e siècles”, en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, I, pp. 83-86.
- COROMINAS, JOAN E JOSÉ A. PASCUAL (1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 6 vols.
- CUNHA, CELSO (1961): *Estudos de Poética trovadoresca*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro.
- CURTIUS, EINS ROBERT (1989): *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Mexico-Madrid-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, I.
- DELUY, HENRY (1987): *Troubadours galégo-portugais. Une anthologie*, Paris, P. O. L.

- D' HEUR, JEAN MARIE (1974): "Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des troubadours", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, pp. 3-43.
- D' HEUR, JEAN MARIE (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*. Contribution à l' étude du *Corpus* des troubadours, Liège, 2 vols.
- DIONISIO, JOÃO (1994): "Condições de produção da cantiga: os pagamentos com panos", en *Actas do XIX Congresso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa", VII, pp. 683-695.
- FERRARI, ANNA (1979): "Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancutti)", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-141.
- 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 Universit, pp. 301-327.
- FERRARI, ANNA (1993): "Cancioneiro da Biblioteca Vaticana", Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, pp. 123-126.
- FERREIRA, MANUEL PEDRO (1986): *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa, Unisys / Imprensa Nacional.
- FERREIRA, MARIA EMA TARRACHA (1991): *Antologia Literária Comentada. Idade Média. Poesia Trovadoresca. Fernão Lopes*, Lisboa, Ulisseia.
- FERREIRO, MANUEL (1993): "A cantiga de Rodrigu' Eanes d' Alvares. Edição crítica", en *Literatura Medieval. Actas IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa 1-5 Outubro 1991), ed. Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, III, pp. 319-323.
- FERREIRO, MANUEL (1995): *Gramática Histórica Galega*, Santiago, Liovento.
- GARCÍA ORO, JOSÉ (1981): *La Nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, Bibliófilos Gallegos.
- GARCÍA-SABELL TORMO, TERESA (1991): *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia.
- GÓMEZ BAJO, MARICARMEN (1993): *Documentación medieval del monasterio de S. Andrés de Vega de Espinareda (León) (siglos XII-XIV)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- GONÇALVES, ELSA E MARÍA ANA RAMOS (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Lisboa, Comunicação (= Gonçalves e Ramos).
- GONÇALVES, ELSA (1976): "La tavola colocciana Autori Portoghesi", en *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, pp. 387-448.
- GONÇALVES, ELSA (1994): "O sistema das rúbricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses", en *Actas do XIX Congresso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), A Coruña, Fundación "Pedro Barrié de la Maza. Conde de Fenosa", VII, pp. 979-990.

- JENSEN, FRED (1993): “Pranto”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, pp. 562-563.
- LANCIANI, GIULIA E GIUSEPPE TAVANI (1995): *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES (1982): “Sobre a cantiga da garvaia”, en *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra, Coimbra Editora, pp. 239-256.
- LAPA, MANUEL RODRIGUES (1995): *Cantigas d’ escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-poprtugueses*, Edição crítica e vocabulário, Vigo / Lisboa, IR Indo / João Sá da Costa, 3ª ed.
- MACHADO, ELSA PAXECO E JOSÉ PEDRO MACHADO (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancutti*, Lisboa, 8 t. (= Machado).
- MACHADO, JOSÉ PEDRO (1995): *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 5 vols.
- MAGNE, AUGUSTE (1944), *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro (= Magne).
- MATTOSO, JOSE (1993): *História de Portugal*, II (A Monarquia feudal) en colaboración con Armindo de Sousa, Lisboa, Estampa.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1991): *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Espasa-Calpe.
- MONACI, ERNESTO (1875): *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S., Max Niemeyer Editore (= Monaci).
- OLIVEIRA, ANTONIO 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 w”, en *Revista de História das Ideias*, 10, pp. 691-751.
- OLIVEIRA, ANTONIO RESENDE DE (1989): “A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular”, en *Revista de História das Ideias*, 11, pp. 7-36.
- OLIVEIRA, ANTONIO RESENDE DE (1993a): “Jogral”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 339-340.
- OLIVEIRA, ANTONIO RESENDE DE (1993b): “Trovador”, en Giulia Lanciani / Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, pp. 639-641.
- OLIVEIRA, ANTONIO RESENDE DE (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- OLIVEIRA, CORRÊA DE E. SAAVEDRA MACHADO (1959): *Textos Portugueses Medievais*, Coimbra (= Oliveira e Machado).
- PORTELA, ERMELINDO (1975): “La región del obispado de Tuy en los siglos XII al XV”, *Compostellanum*, XX, pp. 1-4.
- POTVIN, CLAUDE (1989): “Le panégyrique du défunt: hyperbole et ironie”, en *Illusion et Pouvoir (La Poétique du Cancioneiro de Baena)*, Montréal / Paris, Urin / Bellarmin, pp. 79-102.
- RIQUER, MARTIN DE (1992): *Los trovadores. Historia y Textos*, Barcelona, Ariel.

- RODIÑO CARAMÉS, IGNACIO, (no prelo)“Diego Gonçalvez de Montemor-o-Novo: un exemplo de acrecentamento postrobadoresco nos cancioneiros galego-portugueses”, en *Actas VI Congreso da Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, 12-16 de sept. 1995).
- ROMANÍ, MIGUEL (1989): *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Sta Maria de Oseira (Ourense) 1025-1310*, I, Santiago de Compostela, Tórculo Edicións.
- RUSSO, MARIAGRAZIA (1990): “Il personaggio storico Pero de Veer”, en *Cultura Neolatina*, L, pp. 165-194.
- SHARRER, H. L. (1993): “Pergaminho Sharrer”, en Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa Caminho, pp. 534-536.
- SIMÕES, MANUEL (1991): *Il Canzoniere di D. Pedro, conte di Barcelos*, L' Aquila, Japadre Editore.
- STEGAGNO-PICCHIO, LUCIANA (1968): *Martin Moya. Le poesie*, Roma, Edizioni dell' Ateneo.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967a): “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, en *Cultura Neolatina*, XXVII, pp. 41-94.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967b): *Repertorio Metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizione dell' Ateneo (= Tavani)
- TAVANI, GIUSEPPE (1988): “A tradição manuscrita da lírica medieval”, en Giuseppe Tavani, *Ensaíos Portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 55-178.
- VARNHAGEN, FRANCISCO A. DE (1872): *Cancioneirinho de Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano*, Vienna, Typographia I e R. do E. e da Corte.
- VASCONCELOS, CAROLINA MICHAÉLIS DE (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols, reimpressão da edición de 1904.
- VENTURA, JOAQUIM, “Sátira e aldraxe entre trovadores e xograis”, en *Actas O Cantar dos trovadores* (Santiago, 26-29 abril 1993), Santiago, Xunta de Galicia, pp. 533-550.
- VITERBO, JOAQUIM DE SANTA ROSA DE (1798-1799): *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal se usaram e que hoje regularmente se ignoram: obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*, ed. de Mario Fiúza, Lisboa, Livraria Civilização, 2 vols.