

01

Da Italo-romania dos séculos IX-X á Iberromania do século XII: escritura e reescritura do motivo *Fui eo, madre...* na *cantiga de amigo*

Mariña Arbor Aldea

Universidade de Santiago de Compostela

Resumo_ Neste traballo celébrase o artigo publicado en 2022 por Vittorio Formentin e Antonio Ciaralli en que se edita e se estuda con gran coidado o que até agora é o primeiro e único fragmento coñecido da lírica das orixes (séculos IX-X): *Fui eo, madre, in civitate, vidi onesti iovene, / çajcedjur*. A partir deste ensaio, e seguindo o camiño que marcan os dous filólogos italianos, analízanse varias mostras do xénero *de amigo* que conteñen o segmento inicial da canción procedente da Italo-romania, mostrando como emerxe naquelas o motivo do *ir, ver e*, posteriormente, *referir á madre* as propias inquedanzas amorosas. Ademais, abórdase a cronoloxía e o estatuto social dos trobadores que empregaron o tema, indicándose como este coñece diversas fases no seu cultivo na área galego-portuguesa, que poden pasar por, primeiro, a súa “escritura”, o seu cultivo “per se”, e, despois, por un proceso de “reescritura” en que converxe con outros elementos temático-retóricos e léxicos característicos dun grupo moi selecto de autores, que fican, así, vinculados entre si.

Palabras chave_ cantiga de amigo; lírica románica medieval; orixes; romance; poesía popular.

Sumario_ 1. *Fui eo, madre, in civitate...* 2. Autores e textos. 2.1. Joan de Cangas. 2.2. Joan de Requeixo. 2.3. Juião Bolseiro. 2.4. Nuno Fernandez Torneol. 2.5. Joan Soarez Coelho. 3. *Conclusio*. Referencias bibliográficas.

From Italo-Romance (9th-10th century) to Ibero-Romance (12th century): formulation and reformulation of the *Fui eo, madre* motif in the *cantigas de amigo*

Abstract_ This study celebrates and builds upon Formentin and Ciaralli’s (2022) painstaking edition and analysis of the earliest and only known fragment of lyric poetry in its origins (9th-10th century): *Fui eo, madre, in civitate, vidi onesti iovene, / çajcedjur*. Based on the framework established by their analysis, this article examines a series of *cantigas de amigo* containing the incipit of their Italo-Romance predecessor, to illustrate the emergence of the motifs *ir* and *ver* and, later on, the appeal to the mother in matters of the heart. The analysis also looks at the chronology and social status of the select group of troubadours in whose work the *Fui eo, madre* theme appears. The results highlight the different phases of formulation and reformulation of the motif in the lyric tradition of Galician-Portuguese, and the lexical, thematic and rhetorical connections and intertextualities between them.

Key words_ *Cantiga de amigo*; Romance medieval lyric poetry; Origins; Romance; Popular poetry.

Contents_ 1. *Fui eo, madre, in civitate...* 2. *Trobadores* and *cantigas*. 2.1. Joan de Cangas. 2.2. Joan de Requeixo. 2.3. Juião Bolseiro. 2.4. Nuno Fernandez Torneol. 2.5. Joan Soarez Coelho. 3. *Conclusio*. References.

Mariña Arbor Aldea. Orcid 0000-0003-4226-7080. marina.arbor@usc.gal. Universidade de Santiago de Compostela.

Este estudo é un dos resultados do proxecto *Universo Cantigas (IV). Edición crítica dixital das cantigas de amigo* (PGC2018-093928-B-I00), subvencionado polo Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

1.

Fui eo, madre, in civitate...

O verán de 2022 inaugurouse cun traballo de Vittorio Formentin e Antonio Ciaralli que ofrecía un título, ben atraente, que convidaba a unha lectura inmediata. Que se agachaba tras do suxestivo “Un frammento di canzone di donna in volgare dell’alto medioevo”? *Canción de muller, vulgar e Alta Idade Media* apuntaban a unha novidade que, de ser refrendada por outros achados, debería contribuír a perfilar canto até agora se escribiu sobre este xénero, que se topaba, unha e outra vez, coa infranqueable cuestión das orixes. Estas, tan difusas no tempo como inaprehensibles, deron lugar a diversas teorías sobre aquilo que, en romance, debía existir –nun punto concreto da Romanía?, en toda a Romanía, como un elemento identitario común?– antes do cultivo e da difusión da lírica cortés. Este debate, que ficara máis ou menos apagado por ausencia de evidencias directas –da poesía en vulgar das orixes non se coñecía nin un só verso–, e que se servía de indicios indirectos –como, por exemplo, determinadas prohibicións derivadas dos ditames da Igrexa–, volve agora á palestra, de mans dos dous autores antecitados¹. Acabo de indicar que da primitiva lírica en vulgar europea non se coñecía nin un só verso. E debe dicirse, *agora*, que non se coñecía nin un só verso *até agora*. Porque esta é gran novidade que nos brindan Formentin & Ciaralli no seu estudo: editan e estudan a que é –esperemos que non se faga esperar varias decenas de anos máis o próximo achado–, e por reducida que sexa a súa extensión, a primeira *canción de muller* en lingua romance que ve a luz, por canto se data entre finais do século IX e inicios da seguinte centuria:

*Fui eo, madre, in civitate, vidi onesti iovene,
calcedur* [².

Reproducida no folio 38r do manuscrito M.p.th.f. 27 da Universitätsbibliothek de Würzburg (Würzburg, Estado de Baviera, Alemaña), que copia homilías de Oríxenes de Alexandría sobre o *Libro dos Números*, esta breve poesía foi escrita nunha variedade lingüística italo-románica, máis en concreto da Italia setentrional, a finais do século IX ou comezos do século X talvez por parte dun monxe educado en escritura libraria que podería non pertencer á área de depósito actual do códice. Da análise métrica derívase que esta cancionciña podería ter como verso base o setenario trocaico, adaptándose o seu ritmo ao vulgar, como mostran sinalefas e sínéreses, e que podería estar destinada “ad essere cantata durante il ballo” (Formentin & Ciaralli, 2022: 24). Son, así, varios os motivos que indican que nos encontramos ante un documento de fundamental importancia:

La datazione, innanzi tutto, che lo colloca tra i più antichi documenti delle origini romanze; la lingua, qualificabile come volgare e attribuibile all’Italo-romania sul fondamento di precisi tratti fonetici e morfologici; la forma metrica, che conferma, se ce ne fosse bisogno, la tesi di un rapporto genetico tra la versificazione latina medievale, nella sua variante ritmica, e quella romanza. Ma c’è un aspetto ancor più importante, perché, se è ovvio che un’esile traccia poetica volgare, vergata tra il IX e il X secolo sul vivagno di un codice del secolo VIII, implichia la dialettica tra orale e scritto (con la memoria

1 Para esta cuestión, remito á ampla bibliografía que ofrecen Formentin & Ciaralli e a canto sinalan sobre a dialéctica culto / popular e oral / escrito nas páxinas 3-13 do seu ensaio (2022: 3-13).

2 A análise paleográfica do fragmento, os datos que se coñecían sobre a súa existencia e estudos previos, así como a edición crítica que aquí se reproduce, encóntranse en Formentin & Ciaralli (2022: 13-19). O *como*, o *cando* e o *onde* se escribiu este texto abórdanse nas páxinas seguintes (2022: 19-22). As cuestións métricas, lingüísticas e temáticas ocupan as epígrafes posteriores, até acadar a conclusión (2022: 22-34). Destes capítulos proceden os datos que sintetizo nestas liñas.

che media tra i due poli), è invece un fatto senza precedenti che abbia passato il varco della scrittura, in un'età così remota, un frammento di poesia tradicional, indirizzata a un pubblico illetterato, affidata a una trasmissione puramente orale e destinata dunque a rimanere invisibile. Infatti il tema della traccia e il suo aspetto complessivo, como risulta chiaro dalle pur poche parole di cui essa consiste, *accreditano l'ipotesi di trovarci di fronte a un esemplare concreto di quella poesia arcaica di registro popolare e dunque in lingua volgare* – nettamente distinta per forme e conteniuti dalla coeva poesia in latino – che si è finora solo postulata sulla base delle notizie fornite da scrittori cristiani e da documenti ecclesiastici dei secoli VI-IX (Formentin & Ciaralli, 2022: 3-4)³.

Desde o punto de vista temático,

la persona *mise en scène* – diversa dal poeta [...] – racconta alla madre di essere andata in città (se ne potrà inferire una sua condizione «contadina»?) e di avervi visto dei giovani di buoni costumi: tanto basta per attribuire la voce narrante a *una fanciulla che si rivolge alla madre per confidarle i suoi primi turbamenti amorosi* (Formentin & Ciaralli, 2022: 29).

Tal caracterización remite directamente a canto sabemos da *chanson de femme* románica e, máis próxima a nós, da *cantiga de amigo*⁴, e mostra o que tanto procurou a crítica, a “esistencia di un antichissimo filone poetico di voce femminile” de extensión paneuropea. Ademais do tema, a súa configuración poética, o propio carácter monologado da canción e a presenza da nai-confidente remitirían, tamén, a unha tradición común a toda ou a gran parte da Romania. Outro tanto se podería dicir, considerando canto foi sinalado, dos textos ibéricos: a disposición da cantiga, a organización métrica desta, a apóstrofe á nai, o *ir* a un lugar e o consecuente *ver* ou *non ver* o amado ou a quen o representa reflectirían “uno stesso modulo tradizionale”, que podería derivarse “da un più vasto bacino romanzo” (Formentin & Ciaralli, 2022: 31, 32), ben exemplificado nos poemas que refiren os estudosos italianos, que analizarei no punto que segue.

2.

Autores e textos

Vittorio Formentin e Antonio Ciaralli sinalan a presenza do tema e da organización poética do texto italo-románico en varias cantigas de amigo, no que podería constituír “un ciclo *Fui eo, madre...*”, que ilustraría “una precisa trafilatura testuale, l'esistenza e la persistenza di una tradizione poetica” e que mostraría a importancia do motivo “che potremmo chiamare dell'*andare* in un luogo (chiesa, riva del mare, fontana ecc.) e *vedere* (l'amato), al punto che spesso tale tema costituisce da solo tutto l'esile spunto narrativo dei brevissimi componimenti” (Formentin & Ciaralli, 2022: 33). Con outras formulacións, tal tema –o *ir* e *ver* o *amigo*– movería o canto da moza⁵, como se infire dun segundo conxunto de textos citados polos filólogos italianos: *Ir quer'o'jeu, madre, se*

3 As cursivas que introduzo nas citas e nos poemas que seguen, e que procuran salientar determinados contidos destes, son da miña responsabilidade. Para respectar as normas da revista, e evitar a confluencia de valores da cursiva, ofrezco o refrán das cantigas sangrado, en redonda.

4 Remito a Brea & Lorenzo Gradín (1998) para unha descripción xeral do xénero.

5 E a súa vontade e capacidade de reacción, nun “tipo de personagem caracterizada por uma inércia volitiva e uma incapacidade de acção que, geralmente, é apenas quebrada (nas cantigas de tipo “irei”) pela decisão de, entregando-se ao amigo, transferir para ele a sua anterior submissão à mãe”; porén, este “desejo não é, de facto, equacionável com uma vontade independente, mas se limita a constituir mais um dos indícios da orientação dos sentimentos e acções da amiga no sentido de satisfação das expectativas masculinas” (Ferreira, 1999: 49-50). Como puntualiza a autora, os textos deben ser lidos no seu contexto histórico e socio-cultural; no caso que nos ocupa, a muller non é independente: é un preciso elemento de maternidade que garante a descendencia e a continuidade da liñaxe e que, en canto tal, debe ser obxecto de vixilancia e de especial protección e coidado.

vos prouguer, de Fernan Fernandez Cogominho (UC 718⁶), *Jurava-mi o meu amigo*, de Pero de Berdia (UC 1221, vv. 6-7: “Foi un dia po-lo veer / a Santa Marta...”), *Fui eu fermosa fazer oraçon*, de Afonso Lopez de Baian (UC 753), *Irei a lo mar vee-lo meu amigo*, de Nuno Porco (UC 1130), e *O meu amig’, a que preito talhei*, de Pero Meogo (UC 1200, vv. 4-5: “Talhei-lh’eu preito de o ir veer / ena fonte u os cervos van beber”).

Porén, que sucede cos poemas que incorporan o esquema –en concreto, o segmento inicial– da canción procedente da Península itálica? Seguindo a pauta de Formentin & Ciaralli (2022: 32-33), detereime un momento neses textos para intentar saber que características revisten, de que círculo social proceden os seus autores –son xograres ou trovadores en sentido estricto?–, a que cronoloxía responden –o cultivo do motivo verificábase nos primeiros autores ou é serodio?–, e en última instancia, para procurar saber que percurso ten o célebre *Fui eo, madre...* na lírica galego-portuguesa.

2.1. Joan de Cangas

Autor de só tres cantigas de amigo, en que se refire San Mamede ou San Amedio, ermida situada en Bon de Arriba, parroquia de Beluso (Cangas, Pontevedra), na Península do Morrazo, este xograr, copiado no denominado por Oliveira “cancioneiro de jograis galegos” (1994: 199-205), foi relacionado co gran trovador, e mandatario galego da corte de Sancho IV, Paai Gomez Charinho (Oliveira, 1994: 360; 2019; Souto Cabo, 2018: 87-88, 97-99). A composición citada por Formentin & Ciaralli é a segunda que para el transmiten o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e o *Cancioneiro da Vaticana* (UC 1285):

*Fui eu, madr’, a San Momed’u me cuidei
que veess’o meu amig’, e non foi i;
por mui fremosa que triste m’én parti,
e dix’eu como vos agora direi:*

«Pois i non ven, 5
sei ùa ren:
por mí se perdeu, que nunca lhi fiz ben».

*Quand’eu a San Momedede fui e non vi
meu amigo, con que quisera falar
a mui gran sabor nas ribeiras do mar,*

sospirei no coraçõ e dix’assi: 10

«Pois i non ven,
[sei ùa ren:
por mí se perdeu, que nunca lhi fiz ben]».

Depois que *fiz na ermida oraçon* 15
e non vi o que mi queria gran ben,
con gran pesar filhou-xi-me gran tristen,
e dix’eu log’assi [aqu]esta razon:

«Pois i non ven,
[sei ùa ren: 20
por mí se perdeu, que nunca lhi fiz ben]».

6 Os textos están tomados de *Universo Cantigas* (www.universocantigas.gal), a edición crítica da lírica galego-portuguesa en que traballamos desde o ano 2015. Para ulteriores datos sobre as cantigas, interpretación e comentarios remito ao citado portal.

O poema, o máis completo na súa estrutura –tres estrofas de catro versos hendecasilabos de rimas *singulares* con refrán de tres versos de catro e once sílabas de rima diferente á do corpo da estrofa: 11a 11b 11b 11a 4C 4C 11C–, expón o laio da moza, a súa tristura, a súa decepción e o sentimento de culpa que a corroe –e que se reserva para o retrouso, que incide en tal pensamento– ao non se consumir a cita establecida co seu *amigo* nas “ribeiras do mar”: non foi á cidade, polo tanto, a *amiga*, a diferenza do que sucede no fragmento italiano, senón que foi a *San Momedo, á beira do mar*, e fixo oración *nunha ermida*. No texto conxúganse, así, dous elementos fundamentais: o santuario, que remite á chamada *cantiga de romaría ou de santuario*⁷, e a localización na contorna do mar⁸, no lugar afastado que require o encontro amoroso, e que deixa nun segundo plano o motivo relixioso. San Momedo non é, pois, ou non é só o lugar da romaría ou da festa do santo, é, neste caso, o espazo “situado no ermo [...], esse espaço *outro* sacralizado polo seu carácter propiciatorio do amor” (Ferreira, 2009: 44).

Os dous poemas restantes do cancionero de Joan de Cangas son preparatorio un e conclusivo o outro do texto que nos ocupa: a súplica, que a moza dirixe á súa *madre*, dado que recibiu recado do amante, para que a deixe acudir á cita, unha súplica que se reitera no refrán, convertido así no elemento nuclear do texto (UC 1284), e a invocación ao *amigo* para que non lle minta –un feito substancial que tamén se reserva ao retrouso– e para que veña a San Mamede, onde estará con el “na ermida”, isto é, alí onde poida consumarse o pracer (UC 1286). Ambas as cantigas responden a idénticos principios: o desexo de *ver* –exaltado, como o está o mar, no caso da *amiga*– e o goce do amor completo: “Amigo”, “id’a San Momed’e veer-m’-edes”, “id’u ajades comigo lezer”, “serei vosc’en San Momedo do mar” (UC 1286, vv. 2, 5, 7).

2.2. Joan de Requeixo

Copiado así mesmo dentro do xa citado “cancioneiro de jograis galegos” (*vide supra*, 2.1.), Joan de Requeixo é, quizais, un xograr natural, como sinala o topónimo, da aldea de Requeixo, sita na aba da Serra do Faro (Chantada, Lugo; Oliveira, 1994: 363; Souto Cabo, 2018: 91). O seu ciclo de textos ábrese coa cantiga que trata o motivo que nos ocupa e que contén, como o fragmento italiano, a invocación á nai: *Foi eu, madr’, en romaría a Faro con meu amigo* (UC 1305). Estrutúrase esta en tres estrofas, que se compoñen dun dístico monorrímo de 15 ou 16 sílabas graves (15’/16’a) e refrán de dous heptasilabos tamén graves (7’B), e narra a *ida* á romaría de Faro por parte da *amiga*, que lle relata á nai o feliz que é por ter falado co seu *amigo*, que tanto desexou, o namorada que está del, que lle xurou amala até morrer –é a consabida “morte de amor”, recollida no retrouso– e o leal que lle vai ser por todo o que el lle prometeu:

- 7 A denominación, características estruturais, motivos constituíntes e interpretación dos poemas a que se atribúen estas etiquetas foron obxecto de reflexión por parte de autores diversos, con orientación tamén diversa. Ademais dos traballos de Michaëlis (1990 [1904]) e de Lapa (1981), deben ser sinalados os de Filgueira Valverde (1992 [1958]), Gonçalves (2016 [1986]), Correia (1993a, 1993b), Brea & Lorenzo Gradín (1998: 256-2619), Brea (1999) ou Monteagudo (1998), que analizan desde un punto de vista “positivista” os elementos que definirían estas composicións; para una lectura destas que rebaixa o valor do “relixioso” a un segundo plano, invitando a contemplar liñas temáticas subxacentes de diferente natureza, léase o denso artigo de Gutiérrez García (2018). É imprescindible citar así mesmo o volume, pouco referido, de Ferreira (1999), de que se pode discrepar, mais que realiza unha magnífica exposición sobre os motivos acuáticos, tamén presentes na cantiga de romaría, que acharemos nos poemas aquí considerados. No esencial, e no que nos atinxe, concordamos, sen que iso condene os ensaios antes citados, coa consideración que das cantigas de romaría como “puro pretexto poético para o encontro co amante”, “sempre marxinal respecto ó tema do canto de esperanza, de espera ou de desilusión da moza namorada”, fixo Tavani (1991 [1980]: 142-143, 142 para as citas).
- 8 Tamén as cantigas de motivo mariño foron identificadas e abordadas baixo a perspectiva da “modalidade xenérica” (Brea & Lorenzo Gradín, 1998: 262-265; Brea, 1998 e bibliografía citada). Unha vez máis parece pertinente a análise que Tavani realizou dos elementos que ambientan estes textos –mar, barcas, entre outros–, que non caracterizan os poemas “en medida suficiente como para contradicirlos elementos tipolóxicos ambientais comúns a todo o corpus das *cantigas d’amigo*” (1991 [1980]: 149-150, 150 para a cita). Como xa foi indicado, os textos que conteñen referencias ao mar ou ás augas doces foron ben estudados por Ferreira (1999). O último traballo de que temos noticia sobre a presenza do mar na lírica galego-portuguesa foi asinado por Brea (2019). Pode consultarse, ademais, Larson (2010), que aborda o argumento desde un punto de vista comparado, analizando o motivo na lírica italiana antiga e na poesía dos trobadores.

*Foi eu, madr', en romaría a Faro con meu amigo
e venho del namorada por quanto falou comigo,
ca mi jurou que morria
por mí, tal ben mi quería!*

*Leda venho da ermida e desta vez leda serei, 5
ca falei con meu amigo, que sempre [muito] desejei,
ca mi jurou que morria
por mí, [tal ben mi quería!]*

*D'u m'eu vi con meu amigo vin leda, se Deus mi perdon, 10
ca nunca lhi cuid'a mentir por quanto m'el diss[e] enton,
ca mi jurou [que morria
por mí, tal ben mi quería].*

O poema, que nos remite a unha ermida localizada nunha paraxe aínda hoxe tan fermosa como agreste, non só é o primeiro do autor que reproducen os cancioneiros (*B* 1289, *V* 894), senón que parece iniciar unha serie, toda ela de cantigas de amigo –o único xénero que cultiva Requeixo–, marcada pola narración do afán da rapariga de ir, *de novo*, a Faro en romaría para pedir que volva o seu *amigo*, que lle deu “penas” e que a deixou namorada, un afán que ela confesa á nai (*UC* 1306); polo permiso que esta outorga á súa filla para ir a Faro *sempre que ninguén saiba que ela llo consentiu* (*UC* 1307); pola chegada das novas que trae o *mandadeiro* de que o *amigo* virá a Faro (*UC* 1308), novas de que a moza non dubida, como reitera o refrán, e pola confesión que esta fai a unha amiga do seu desexo de ter noticias do amado e da súa vontade de o esperar en Faro, “ali u sempre quería / falar mig'e non podía” e onde estivo con el nunha ocasión anterior (*UC* 1309), talvez aquela en que el a engaiolou “por quanto falou comigo” (e non só) (*UC* 1301, v. 1).

A lectura dos textos apunta, así, a que a súa orde lóxica sería 1305, 1309, 1306, 1308, 1307 e 1301, escenificándose, no espazo afastado da ermida, o teatro amoroso da moza namorada que, con súa nai e coa amiga, as súas confidentes, espera o amado ausente, que xurou morrer de amores por ela e que pode ser confrontado con outros amantes que empregan tal argumento e que non regresan ao lugar en que son esperados, como traidores, perxuros e servos doutras *senhores*. De novo, a romaría é un motivo secundario, sobre o que se constrúe o tema principal: a vivencia do amor, a consumación deste no espazo agreste que marca a ermida e todo o que a rodea, desde o desexo, que move á ida e ao encontro, até a pena polo abandono e a frustración da doncela, traizoada polo *amigo*, e abençoada neste caso pola figura materna⁹.

2.3. Juiño Bolseiro

Tamén incluído no “cancioneiro de jograis galegos” (*vide supra*, 2.1.) e activo a mediados do século XIII, como mostran os seus diálogos con Joan Soarez Coelho (*vide infra*) e Meen Rodriguez Tenoiro, talvez na corte do primeiro infante e despois rei Afonso X (1221/1252-1284; Oliveira, 1994: 377-378), Bolseiro puido ser, quizais, e

9 De Joan de Requeixo ocupouse Vázquez García (2016), que analiza os seus poemas ofrecendo unha lectura positiva deles, oposta á sinalada nas liñas precedentes, e que viría marcada pola cantiga que aquí se estuda. Esta cerraría o “macrotexto” elaborado polo xogar e nela tornárase a tristeza da *amiga* en felicidade: “a moza canta por fin perante a súa nai a ledicia que lle produciu o encontro co amigo e a conversa agradable que mantiveron. O mozo confírmalle persoalmente que comparte con ela os mesmos sentimentos amorosos, tal e como xa lle anticipara o mandadeiro que este enviara para concertar a cita que poñería fin ao lamento dos amantes” (Vázquez García, 2016: 163). Como xa foi sinalado, o encontro feliz parece previo á separación, que non se resolve malia o rezo da *amiga* no Faro, ante Santa María.

segundo as últimas pesquisas, un personaxe vinculado á Catedral de Santiago (Souto Cabo, 2012b: 275-276). O galego é autor dun extenso e variado cancionero, en que se computan 14 cantigas de amigo, un escarnio –que xoga con dúas das protagonistas femininas daquel xénero, a nai e a doncela–, unha cantiga de amor (desconsolado) e dúas *tensós*, en que é acusado, como *vilán*, de non entender “de fazenda de boa dona” (UC 1197) polo nobre Coelho, cando aquel lle critica que cante “quand’amas, quando tecedores” –estamos no marco do célebre “ciclo da Ama”, que referirei en 2.5–, e de ser ironicamente tomado, tamén el, pobre “vilão”, “pelos cabelos” e agasallado a “couces” por un Tenoiro que procura evitar así que vaia “otra tençon começo começar” (UC 371)¹⁰.

Dentro deste extenso conxunto de textos, Bolseiro inclúe unha cantiga cun inicio que liga co descrito por Formentin & Ciaralli; trátase dun poema que rezuma alegría de amor, como reitera o refrán, e que contén ese fermoso verso “Vejeu viir quanto ben no mund’ei”, que o amante dirixe á amada. Neste caso, e a diferenza das cantigas analizadas nos puntos anteriores, a muller *non vai* a un lugar determinado, *só vai ver o amigo*, como confesa á súa nai, a petición deste (UC 1184):

*Fui ojeu, madre, veer meu amigo,
que envio[u] muito rogar por én,
porque sei eu ca mi quer mui gran ben;
mais vedes, madre, pois m’el vio consigo,
foi el tan ledo que des que naci* 5
nunca tan led’ome con molher vi.

*Quand’eu cheguei, estava el chorando
e non folgava o seu coraçõ
cuidand’en mí, se iria, se non;
mais, pois m’el viu u m’estava asperando,* 10
*foi el tan ledo que des que naci
[nunca] tan led’ome con molher vi.*

*E, pois Deus quis que eu fosse u m’el visse,
diss’el, mia madre, como vos direi:
«Vejeu viir quanto ben no mund’ei».* 15
*E vedes, madre, quand’el esto disse,
foi tan ledo que des que eu naci
[nunca tan led’ome con molher vi].*

Constituiría unha inxustiza con Bolseiro non lle dedicar algunhas liñas ao seu orixinal cancionero, en que destacan os primeiros poemas copiados na sección *de amigo*, *Sen meu amigo manhe senlheira* (UC 1182), *Da noite d’eire poderán fazer* (UC 1183) e, avanzado o seu ciclo de textos, *Aquestas noites tan longas, que Deus fez en grave dia* (UC 1193), en que se describen as agónicas noites que sofre a *amiga*, soa, fronte a aquelas en que recibiu a visita do seu *amigo* e que pasaron como un suspiro¹¹.

10 Para a problemática delimitación do corpus de Bolseiro, véxase Indini (1993) e Marcenaro (2015: 92-93). Para Souto Cabo, o termo “xograr” no rótulo “cancioneiro de jograis galegos” podería entenderse como “poeta de condição social não aristocrática” (2012b: 275, nota 8).

11 Do asunto, moi suxestivo, ocupouse Brea (2006), que se limita a unha sucinta descrición dos textos.

Deben ser consideradas tamén UC 1185 e UC 1186, en que se mencionan as “barcas” que levaron o amado e aquelas mesmas que, segundo di a nai á filla, poden traerllo de regreso¹²; UC 1192, unha peza en que a *amiga* insiste en que o seu *amigo* é seu, dedicándolle un “meu gasalhado” e un “meu corazón” a quen debería ser con ela “ledo” e “tan pagado” como o está ela del desde que o viu; UC 1190, un *unicum*, unha *laudatio* do bo facer do trovador que compuxo para a súa amada “ñas lirias no son / que mi sacan o corazón”, como subliña o refrán¹³, ou *Ai meu amigo, avedes vós per mí* (UC 1194), outra *laudatio*, neste caso da beleza da *amiga*, dos seus ollos, do seu “fremoso parecer”, que causan dor ao *amigo*. Outra composición singular é *Partir quer migo mia madr’oj’aqui* (UC 1195), en que a nai obriga a filla a escoller entre aquel a quen ama e ela propia, a familia e o “grand’algo que (a nai) ten”: como recolle o último verso da *fiinda* –“en vós quer’eu, meu amig’, escolher”–, a *amiga*, fronte á vontade e ao dominio que encarna a figura materna, opta pola oposta, a masculina, “meu lum’e meu ben”, a que se somete, *namorada*.

Un punto de inflexión neste contexto de alegría de amor plena –e o paso a unha tonalidade diversa, escura, de dor e de traizón– é marcado por *Ai madre, nunca mal senti[u]* (UC 1191), que relata o desabafo da filla –que viu o seu *amigo* “falar” con outra– con súa nai; *Que olhos son, que vergonha non an* (UC 1187), un poema en que a doncela acusa o seu amado de iniciar relacións con outra e de ousar, mesmo así, comparecer ante ela, e en que, finalmente, o apostrofa de falso e o convida a partir, e *Buscastes-m’, ai amigo, muito mal* (UC 1189), cantiga en que o amante é apostrofado outra vez de falso, de desleal e de mentireiro, pois puxo ao descuberto o *prazer* que a moza lle dera –un detalle que se reserva para o punto culminante da estrofa, o refrán–, rompendo así as normas da cortesía¹⁴.

2.4. Nuno Fernandez Torneol

Este autor galego, vinculado con Santiago de Compostela (Souto Cabo, 2012b: 282) ou coa Península do Morrazo (Pontevedra) (Ron Fernández, 2018: 232-233; Souto Cabo, 2018: 95), estaría activo na primeira metade do século XIII, quer na corte de Fernando III, quer na do infante Afonso, o seu fillo, encargado a partir de 1230 –data da unión de Galicia-León e Castela baixo o cetro do chamado “o Santo”– do goberno da parte occidental do extenso reino de seu pai, que proseguía as súas campañas militares cara ao sur (lémbrese, por exemplo, a data da conquista de Sevilla, 1248)¹⁵.

- 12 Como xa foi sinalado (véxase nota 8), os motivos do *mar* e das *barcas* nas cantigas de amigo foron ben estudados por Ferreira, en canto símbolos da distancia que se interpón entre os amantes e en canto “motores” que promoven a súa reunión. Ademais de Bolseiro, que se serve do tema nos dous poemas citados (UC 1185 e UC 1186), o mar e as barcas só están presentes noutros tres autores: Nuno Fernandez Torneol (UC 660, que contén na súa segunda estrofa o *incipit* que aquí nos ocupa; *vide infra* 2.4); Paai Gomez Charinho, que, alén de en dúas cantigas de amor, inclúe os motivos en tres cantigas de amigo (UC 813, UC 819 e UC 835), e Joan Zorro, que se serve de tales elementos en sete composicións das once que integran o seu cancionero: UC 1163, UC 1164, UC 1165, UC 1167, UC 1168, UC 1169 e UC 1170). De analizar estes textos no marco do “afastamento do amigo” ocupouse Ferreira (1999: 69-81). Véxase tamén, e para unha análise máis xeral do asunto, Brea (2019), traballo xa citado na nota 8, Brea (1996), que dedica especial atención a Charinho, e Larson (2020), que aborda o tratamento do mar, por exemplo, na deliciosa cantiga de amor de Roi Fernandez *Quand’eu vejo las ondas* (UC 903), que está marcada pola inclusión de elementos alleos ao xénero cortés e próximos á cantiga de amigo.
- 13 *Lirias*, que se rexistra só –e o só pode facerse extensivo ao galego(-portugués) medieval, como se indica no comentario do poema en UC– nesta cantiga de Bolseiro – para máis en posición de clímax–, podería significar unha “articulação ornamental da melodia particularmente expressiva, que se podería traducir por “requiebros”” (Ferreira, 2005: 16-17, 17 para a cita).
- 14 Non falla, pois, o *vilán* Bolseiro nin na complexidade métrico-retórica dos seus textos nin na aguda selección dos temas, como sinalou a crítica, que lle outorgou espléndidos cualificativos (*cf.* Reali 1964: 6-8; Indini 1993).
- 15 Torneol foi obxecto dunha tese de doutoramento defendida por Miguel Pousada Cruz en 2013, inédita, que revisa todos os elementos dispoñibles naquel momento para a biografía do trovador e que edita o conxunto do seu cancionero, cun extenso aparato de notas. Remitimos a este traballo para ampliar os datos que aquí se refiren ou para explicacións complementarias sobre os textos citados.

O cancionero de Nuno Fernandez Torneol é extenso e variado; intégrano trece cantigas de amor, un escarnio e, no que a nós nos interesa, oito cantigas de amigo. Delas, unha recolle o segmento inicial do verso estudado por Formentin & Ciaralli, aínda que, neste caso, non aparece no *incipit*, como cabería esperar, senón na abertura da segunda estrofa do poema:

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar,
e moiro-me d'amor.

Foi eu, madre, veer
as barcas eno ler, 5
e moiro-me d'amor.

As barcas [e]no mar
e foi-las [a]guardar,
e mo[i]ro-me d'amor].

As barcas eno ler 10
e foi-las atender,
e mo[i]ro-me d'amor].

E foi-las aguardar
e non o pud'achar,
e mo[i]ro-me d'amor]. 15

E foi-las atender
e non o pudi veer,
e mo[i]ro-me d'amor].

E non o achei i,
que [eu] por meu mal vi,
e mo[i]ro-me d'amor]. 20

A cantiga, construída en cobras alternas servíndose do “simple” dístico monorrímo con refrán¹⁶ e recorrendo aos dous elementos quizais máis característicos do xénero *de amigo*, o paralelismo literal e o leixa-pren¹⁷, narra a dor da moza, que *morre de amor* polo *amigo* ausente, que non tomou as “barcas” para volver ao seu lado. Unha vez máis encontrámonos na ribeira do mar, como na canción de Joan de Cangas, aínda que agora este *mar* e as *barcas* simbolizan “a espera ansiosa e desiludida da donzela, aguardando as barcas que, afinal, non lhe trazem o seu amigo”, como nos lembran, unha a unha, as sete estrofas do poema e a ladaíña do refrán: “e morro de amor” (Ferreira, 1999: 70). Estamos, así, á beira do mar, no ámbito da espera, dos ollos que *miran*, que *procuran ver*, nun ambiente delicado, dunha beleza que a cantiga comparte cos demais textos do xénero que elaborou o autor.

16 Véxase Cohen (2016a, 2016b), entre outros autores que ocuparon por extenso deste tipo estrófico.

17 Para estas etiquetas e para o seu uso na poesía dos trobadores remitimos a Tavani (1993), Beltran (1993) e a un traballo propio (2016 e bibliografía nel recollida).

Non en van, o cancionero *de amigo* de Torneol, que se abre coa fermosísima, ambigua e discutida “alba” *Levad’amigo, que dormides as manhanas frias* (UC 656), unha das composicións máis estudadas da lírica galego-portuguesa¹⁸, recolle o anuncio que a nai fai á filla, “delgada”, de que aquel “por que vós baralhadades migo” –circunstancia ben marcada polo paralelismo e polas técnicas da *repetitio* que caracterizan o poema– chegou (UC 657); a ledicia da moza ante a nova do retorno do amado (UC 658); a dor que sofre a *amiga*, que non lle dá “lezer” nin “vagar”, porque non pode ver nin falar co *amigo*, a quen non ousa manifestar tal sufrimento (UC 659, cantiga marcada por ese curiosísimo refrán “e pousarei so-lo avelanal”, que parece evocar, por contraposición, o lugar do amor e a primavera¹⁹); a tristura do namorado, que pode *morrer de amor* provocando –como reitera o retrouso– a propia morte da doncela, que privará así a súa nai do seu “gasalhado”, da súa compañía e do pracer que esta lle proporciona (UC 661); a partida do amante, que non se atreve a falar coa moza, e a dor que ela sente e que transmite á proxenitora –a morte, outra vez, ben marcada no refrán; UC 662–, e, finalmente, a pregunta da nai, vixiante, á filla sobre a identidade do *amigo* (UC 663).

Alén da temática, tinxida polo amor, a partida, a esperanza e, despois, pola tristura e soidade da *amiga*, chama a atención a estrutura compositiva destes textos, todos eles ensamblados en dísticos monorrimos con refrán. Torneol subliña así, e coa axuda do paralelismo e do leixa-pren, o carácter “popular” destes poemas, que contrastan agudamente coas súas cantigas de amor. De feito, unha lectura do cancionero completo do autor fai agromar a idea de que este compuxo, en realidade, *dous* cancioneros: un *de amor*, que segue os principios do xénero nas súas primeiras etapas, co sufrimento, a submisión, o segredo amoroso e a metáfora feudal, que se reflicte no léxico de que se serve o trobador, como elementos característicos, e un *de amigo*, áxil, vivaz, extraordinariamente traballado, con temas ben escollidos –a alba, as barcas, a espera baixo a abeleira–, que marca nítidas diferenzas cos poemas do xénero cortés.

2.5. Joan Soarez Coelho

O último texto da lírica dos *trobadores* que refiren Formentin & Ciaralli é atribuído a Joan Soarez Coelho. Nado baixo a mácula da bastardía, o autor, que estivo ás ordes de Fernando de Serpa, irmán de Sancho II e do usurpador do trono e despois rei de Portugal Afonso III, frecuentaría a corte do infante Afonso, futuro Afonso X, durante a primeira metade do século XIII. Antes de atravesar a fronteira en 1243 para se converter en fiel vasalo e “*consiliarii*” do Boloñés, isto é, durante a súa época castelá, casaría con Maria Fernandes d’Ordens, unha dama galega, como refiren os *Livros de Linhagens*²⁰.

O magnate portugués compuxo 22 cantigas de amor, entre elas a célebre *Atal vejjeu aqui ama chamada* (UC 274), que daría lugar ao “ciclo da Ama”, antes citado²¹, 11 cantigas de escarnio, algunhas tamén organizadas en ciclos que toman como obxecto da sátira un determinado personaxe –Joan Fernandez, por exemplo, ou Don Estevan²²–, 5 *tensós* –que non escapan, nalgún caso, e de novo, á polémica sobre a “Ama”– e 14 cantigas de amigo. A este último xénero adscíbese o poema que agora nos interesa, *Fui eu, madre, lavar meus cabelos* (UC 704):

18 Pode consultarse ao respecto a extensa bibliografía citada por Pousada Cruz na súa edición do poema (2013: 233-249), engadindo as consideracións de Ferreira (1999: 139-145) e o ensaio de Airas Freixedo (2012) en que se identifica as famosas “aves” coas rulas. Para a voz *alba*, desde a lírica provenzal á galega, envío a Arbor Aldea (2016).

19 Véxase Pousada Cruz (2013: 263-271).

20 Léase Oliveira (1994: 370-371) e a deliciosa biografía preparada por Correia (2001: 55-127, 83 para a cita).

21 Remitimos a Correa (2001) para o estudo deste ciclo e para a súa edición crítica e comentario.

22 Este último ciclo foi abordado por Correia (2021) nun traballo modélico.

*Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu delos
e de mí, louçana.*

*Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu delas
e de mí, [louçana].*

5

*A la font[e] e paguei-m'eu deles,
alo achei, madr', o senhor deles
e de mí, [louçana].*

*[E], ante que m'eu d'ali partisse,
fui pagada do que m'el[e] disse
e de mí, [louçana].*

10

O texto diverxe notablemente dos restantes que integran o cancionero *de amigo* de Coelho, en liñas xerais centrado na dor do amante que non pode ver a amada pola negativa da nai desta (UC 696), unha negativa que a rapariga se propón desobedecer, como recalca a *fiinda* da cantiga, que contén ese tallante “ca diz o vervo ca non semeou / milho quen passarinhas receou” (UC 697); a altivez da *amiga*, que procura dar ciúmes ao namorado “porque me quix” (UC 698); a tristura que sufriu a moza, que expresa ao seu amado, “des que non falastes migo” (UC 699); a alegría da doncela porque súa nai, antes hostil, deu orde ao *amigo* de que falase con ela e a ela de velo (UC 700), unha alegría que se recupera en UC 707; a ignorancia da muller (irónica?), que di ás súas amigas que “non sabe *falar*” co amante (UC 701); a negativa da moza a crer o que súa nai di do seu *amigo*, que non a ama, negativa que se ve subliñada tanto polo refrán como polo abrupto corte que define a construción *ata a fiinda* do poema (UC 702); a demanda da muller ao *amigo* para que a leve con el, petición que se reserva ao retrouso, que tamén aquí funciona como punto neuráxico da cantiga (UC 703); a pregunta que fai a moza, a Deus ou a quen saiba verdade, sobre o seu amado, que se foi e do que non recibe novas: “e se o verei, velida?”, (UC 705); a felicidade da rapariga, que viu todo canto desexou ao ver o *amigo* (UC 706); a confesión por parte da moza ao seu amante –que se queixa dela porque non lle fala– de todo o mal que sufriu, de como foi ameazada e “ferida”, un sufrimento que se expresa no refrán, que acentúa, como un eco, a súa dor (UC 695), e a partida do *amigo*, “coitado” e “sanhudo”, sen que ela o saiba, e a pregunta dela: “e que farei eu, louçãa?” (UC 694), que o retrouso leva unha e outra vez ao público, marcando a perda irreparable do norte que orientaba a existencia da doncela.

Á marxe dos temas que Coelho seleccionou para as súas cantigas, en liñas xerais desesperanzados e hostís, sorprende a construción destas en estrofas longas, de catro versos con refrán de dous, tres o un único verso. Só constitúen excepción a esta norma os poemas UC 703, 705, 695 –deixamos á parte a monoestrófica UC 706, aínda que podería apuntar a este mesmo esquema– e a cantiga que centra agora o noso interese, UC 704, ademais de UC 694, que se articula sobre un trístico monorrímo con refrán de un único verso con rima diferente da do resto da *cobla*. Unha rápida revisión destes textos mostra que son poemas alegres, agás o último, que se serven dun léxico moi característico –*ben-talhada, velida, louçãa/louçana*²³– e que están marcados por un ritmo rápido, como o que define a poesía popular: a cantiga UC 704 ponlle de feito o ramo a este microcancioneiro, áxil, fermosa, suxestiva e plena de simbolismo.

23 Véxase Ferreiro (2008), que considera estas formas como un trazo arcaizante propio da cantiga de amigo.

Non por acaso, neste poema a moza confesa á súa nai que foi á fonte lavar os seus cabelos e que alí se namorou deles –repárese nese “enigmático” *garçetas*²⁴– e confésalle, ademais, que tamén alí achou o *senhor* non só dos seus cabelos senón dela mesma, o *amigo* –que nunca aparece mencionado como tal–, que se namorou de canto el lle dixo e, tamén, reitera, e quizais por iso mesmo que el lle dixo, de si propia: nada máis, aparentemente, que unha declaración de amor que a muller lle fai ao seu amante, que achou nun lugar ideal para o encontro amoroso, nese *locus amoenus* que é a fonte. De entrada nada máis, pero na realidade moito máis: como suxire o erotismo que emana da imaxe da doncela que lava os seus cabelos e da alegría exultante da *amiga*, pagada de si, a cantiga evoca a entrega amorosa, a iniciación carnal en cada un dos seus versos, tinxidos do simbolismo que flúe dos elementos que empregou o poeta, a comezar pola propia fonte, “matriz de vida, ligada aos principios de fecundidade e de renovación”, paradigma das augas doces, “fertilizantes e maternais, e investida da sacralidade que emana dos elementos centradores e estruturantes do mundo” (Ferreira, 1999: 93, 110, 29), e continuando polos cabelos, símbolo erótico por excelencia e fortemente alusivo á virxindade perdida. Unha e os outros apuntan, así, a un ritual “protalámico” de que a doncela sae entregada ao seu “señor”. Como sinalou Ferreira:

é a filha que, jubilante, relata à mãe a entrevista amorosa, sem escamotear nem a sua componente erótica, nem o seu resultado: a perda da virgindade, simbolicamente referida na expressão «aló achei... o senhor deles (os cabelos)» e abertamente confessada no acrescento «e de mi» (1999: 122)²⁵.

En definitiva, a lectura das cantigas galego-portuguesas citadas por Formentin & Ciaralli que conteñen o segmento inicial do verso *Fui eo, madre, in civitate, vidi onesti iovene* mostra dous elementos recorrentes: por un lado, a evocación e a presenza, fixa, da nai como *elemento nuclear* do texto, e, por outro, a *ida a*, neste caso –e a diferenza do texto italiano, en que non se marca o feito de *ver* como finalidade da visita, senón como unha circunstancia que se podería definir como “casual”– a *ida para ver o amigo* nun lugar indeterminado –así sucede en Juião Bolseiro– ou ben nas ribeiras do mar –Joan de Cangas– ou no Faro, na romaría –en Joan de Requeixo–. Só en dous casos a *ida a* –e o encontro co amigo, que se explicita nun segundo momento– se manifesta a través doutros motivos: a doncela *vai ver as barcas* –en que non puido achar o *amigo*–, segundo Torneol, e *vai lavar os seus cabelos*, de acordo con Coelho, neste caso *na fonte fría*, onde acha o *señor* deles. Parece operarse, así, unha concreción da finalidade do *ir* que agora obedece á vontade de ver o amigo; igualmente, parecen diversificarse os lugares e os espazos –o mar, o monte Faro, a fonte–, como tamén se diversifican as métricas que se empregan na ensamblaxe da cantiga –complexas en Joan de Cangas e Juião Bolseiro; dístico monorrimo con refrán de un ou máis versos en Requeixo, Torneol e Coelho– e a tonalidade da vivencia amorosa, ben positiva, ben triste e dolorosa.

24 Como o cualificou Beltran (2002: 11-14), que analizou a forma e os seus rexistros, que, por outra parte, se limitan a este texto e a outras dúas composicións, respectivamente, de Pero Meogo (*UC* 1205) e de Joan Zorro (*UC* 1166), que establecen unha evidente relación entre si. A asociación destes autores con Coelho, atendendo aos motivos que emprega no poema agora tratado e que tamén percorren os cancioneros de Meogo e do autor “do Texo”, foi estudada en detalle por Ferreira nas epígrafes do seu volume dedicadas ás “águas doces” (1999: 83-150), en que tamén se ocupa das relacións que estes tecen con outros poucos autores (Osoir’Anes, João Mendez de Briteiros, Torneol, Portocarreiro, Roi Fernadiz, Don Denis e Vidal) e que apuntan –con excepción, atendendo á súa cronoloxía, moi temperá, de Osoir’Anes; véxase Souto Cabo, 2012a– a un seguimento estreito das composicións do cantor do cervo que “volve as augas”, á “recepção trovadoresca dos motivos recorrentes na obra de Meogo” (Ferreira 1999: 84). Para o poema citado no texto, véxase, en particular, Ferreira (1999: 120-129).

25 Neste argumento incidiría a propia estrutura da cantiga: a última estrofa, que rompe o leixa-pren que articulaba a primeira parte do poema, e que foi lida tamén en clave simbólica, evocaría a evolución desde a imaxe da moza, pura, que se baña “en cabelos” nas primeiras *coblas*, ata o “gozo maduro”, con todas as consecuencias, da muller que coñeceu varón e que o retivo, como esposo e señor (Ferreira, 1999: 125-129).

Por outra parte, e á vista da cronoloxía dos autores estudados, que “salpican” o arco da poesía trobadoresca ibérica, e, máis en particular, o afirmarse da escola galego-portuguesa –un Bolseiro, un Torneol, un Coelho– e o seu (case) último alento –Joan de Cangas–, e da súa condición social, que inclúe tanto a xograres –Joan de Cangas, Joan de Requeixo, o propio Bolseiro– como a *trobadores*, é dicir, personaxes “nobres” ou asimilados a eles –Torneol, Coelho–, os textos analizados parecerían cultivados, en momentos diversos, por autores tamén diversos que recrean un determinado motivo, sen ulteriores connotacións. Porén, e á falta dunha análise máis detallada tanto das cantigas que se referiron ao longo deste ensaio como daquelas que se citaron nas notas, e coas que comparten trazos específicos, quer temático-léxicos –a alba, o mar, as fontes, os cervos, os cabelos/*garçetas*–, quer retórico-métricos –paralelismo, leixa-prén, determinados tipos estróficos–, cabería pensar que o motivo popular aflorou nos poemas dos primeiros *trobadores* –un Torneol, por exemplo– e que, a partir dun determinado momento, quizais a partir de mediados do século XIII, este se teceu con elementos de procedencia diversa nunha serie de composicións que acusan unha marcada intertextualidade. Así, por exemplo, e como xa sinalou a crítica, a fermosísima [*Levou-s’aa alva*], *levou-s’a velida* (UC 1204), de Pero Meogo –activo, lémbrese, a mediados do Douscentos–, en que tamén a *amiga* lava os seus cabelos na *fontana fría* puido inspirar, ademais de a un cultísimo e tardío don Denis, ao influente *almirante do mar*, señor de Rianxo e adiantado do rei don Sancho en Galicia Paai Gomez Charinho, que quizais foi o responsable de reunir –entre outras cosas, e penso na parte final do *Cancioneiro da Ajuda*– os cantores do mar, das ermidas e das augas doces desa segunda metade da centuria, como apuntou con agudeza Souto Cabo (2018).

3.

Conclusio

O achado de Vittorio Formentin e de Antonio Ciaralli veu demostrar que todo o que até agora supuxera a crítica sobre a poesía das orixes non andaba errado, isto é, que arredor do século IX existía unha poesía feminina, de carácter oral e en lingua romance, que nun momento dado mereceu ser escrita –é o caso do fragmento italo-romance– na marxe dun folio dun códice que gardaba outros contidos: esa poesía tiña, probablemente, unha forma definida desde o punto de vista métrico-temático, diferente da que caracterizaba a poesía latina. Á espera de novos achados que corroboren ou maticen os datos proporcionados polos filólogos italianos, a análise dos textos galego-portugueses mostra a presenza neles do motivo que se aprecia no fragmento italo-romance, e que a apunta á presenza dun elemento popular paneuropeo que salta á escrita e á composición culta en dúas áreas diversas da Romanía tan afastadas entre si como a Italo-romania e a Iberorromania. Foi o que sucedeu tamén co motivo do mar en dúas obras ben coñecidas de autores ben significados, como mostrou Larson (2020), en concreto no poema *Quand’eu vejo las ondas* (UC 903), de Roi Fernandiz de Santiago, e nun verso, *L’onda del mare mi fa sì gran male*, que Boccaccio cita no *Decameron*, e será, quizais, o que suceda se o futuro nos depara novos “humildes” versos conservados nas marxes de “canónicos” documentos.

Referencias bibliográficas

- Arias Freixedo, Bieito (2012). "Elos dunha longa cadea. Pervivencia e variacións dalgúns motivos eróticos medievais na poesía galega de tradición oral". En *Sementar para os que veñan. Homenaxe a Camiño Noia*. 45-65. Vigo: Universidade de Vigo.
- Arbor Aldea, Mariña (2016): "El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa". En Gómez Redondo, Fernando (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*. 940-993. San Millán de la Cogolla-La Rioja: Centro Internacional de Investigación de la Lengua Española (Cilengua).
- Beltran, Vicenç (1993). s.v. "Leixa-pren". En Lanciani, Giulia, & Tavani, Giuseppe (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 386-387. Lisboa: Caminho.
- Beltran, Vicenç (2002). "Tópicos y creatividad en la cantiga de amigo tradicional", *Santa Barbara Portuguese Studies*, 6, 5-22.
- Brea, Mercedes (1996). "Pai Gómez Chariño y el mar". En Alvar, Carlos, & Lucía Megías, J. Manuel (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV*. 141-152. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Brea, Mercedes (1998). "¿Mariñas ou barcarolas?". En *Actas do Congreso O mar das cantigas*. 301-316. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Brea, Mercedes (1999). "Las «cantigas de romería» de los juglares galegos". En Fortuño Llorens, Santiago, & Martínez Romero, Tomàs (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*. Vol. I, 381-396. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Brea, Mercedes (2006). "La nuit chez les troubadours galégo-portugais", *Revue des Langues Romanes*, 2, 363-377.
- Brea, Mercedes (2019). "El mar en los trovadores gallego-portugueses". En Rico García, J. Manuel (ed.), *Poeta y mar: seis estudios sobre el mar en la poesía española*. 25-48. Huelva: Universidad de Huelva.
- Brea, Mercedes, & Lorenzo Gradín, Pilar (1998). *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- Cohen, Rip (2016a). "aaBBB: The Strophic Form of Fernan Rodriguez de Calheiros 7", *Revista Galega de Filoloxía*, 17, 33-51.
- Cohen, Rip (2016b). "aaBB *Cantigas d'Amigo*. A Critical Edition with a synopsis of strophic design and metrics", *Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric*. Disponible en: <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/files/2013/05/aaBB-Cantigas-d-Amigo-edition-and-translations-11-Feb-2017.pdf> (Consultado en 10.22.2023).
- Correia, Ângela (1993a). "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", *Revista da Biblioteca Nacional*, 8, 7-22.
- Correia, Ângela (1993b). s.v. "Cantiga de romaria". En Lanciani, Giulia, & Tavani, Giuseppe (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 140-141. Lisboa: Caminho.

- Correia, Ângela (2001). *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da "Ama"»*. Edição e Estudo. Dissertação de Doutoramento inédita. Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Correia, Ângela (2021). *O outro nome de «Don Estevan»*. Oito sátiras trovadorescas relacionadas com Sancho II de Portugal. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Ferreira, Manuel Pedro (2005). *Cantus Coronatus. 7 Cantigas d'El-Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberger.
- Ferreira, Maria do Rosário (1999). *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*. Porto: Granito.
- Ferreiro, Manuel (2008). "Edición e historia da lingua: Sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns". En Ferreiro, Manuel, Martínez Pereiro, Carlos Paulo, & Tato Fontaíña, Laura (eds.), *A edición da Poesía Trovadoresca en Galiza*. 77-96. A Coruña: Baía.
- Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-). *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña. <http://universocantigas.gal> (Consultado en 26.11.2023).
- Filgueira Valverde, Xosé (1992 [1958]). "Poesía de santuarios". En *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*. 53-69. Vigo: Galaxia.
- Formentin, Vittorio, & Ciaralli, Antonio (2022). "Un frammento di canzone di donna in volgare dell'alto medioevo", *Lingua e Stile*, 57/1, 1-37. DOI: 10.1417 / 104151.
- Gonçalves, Elsa (2016 [1986]). "Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) "Quel da Ribera" (2) A romaria de San Servando". En Dionísio, João, Monteagudo, Henrique, & Ramos, M. Ana (eds.), *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*. 99-109. A Coruña: Real Academia Galega.
- Gutiérrez García, Santiago (2018). "Martin Codax y las cantigas de santuario gallegoportuguesas", *Revista de Filología Española*, 98/2, 341-370. DOI: <https://doi.org/10.3989/rfe.2018.012>
- Indini, M. L. (1993). s.v. "Juião Bolseiro". En Lanciani, Giulia, & Tavani, Giuseppe (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. 367-368. Lisboa: Caminho.
- Lapa, M. Rodrigues (1981). *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*. Coimbra: Coimbra Editora [10.ª ed.].
- Larson, Pär (2010). "Da un mare all'altro". En Brea, Mercedes, & López Martínez-Morás, Santiago (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trovadoresco*. 75-90. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Larson, Pär (2020). "Come nel mare l'onda", *Studi mediolatini e volgari*, 66, 45-55.
- Marcenaro, Simone (2015). "Duplicazioni, doppie tradizioni e attribuzioni divergenti nella tradizione lirica galego-portoghese", *Critica del Testo*, 18/3, 73-102.
- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina (1990 [1904]). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.

Monteagudo, Henrique (1998). "Cantores de santuario, cantares de romaría". En *Actas do Congreso O mar das cantigas*. 99-127. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Oliveira, António Resende de (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

Oliveira, António Resende de (2019). "A primeira vida de Paio Gomes Charinho, trovador e almirante do mar", *Acta Iassyensia Comparationis*, 23/3, 123-132. Disponível en <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=2199> (Consultado en 20/01/2023). DOI: 10.47743/aic-2019-3-0012

Pousada Cruz, Miguel Á. (2013). *O cancionero de Nuno Fernandez Torneol. Edición crítica (en formato impreso e electrónico) e estudo*. Tese de Doutoramento inédita. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

Reali, Erilde (1964). "Le "cantigas" di Juyão Balseyro". Napoli: Pubblicazioni della Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

Ron Fernández, X. Xabier (2018). "Martin Codax. O nome. A onomástica na lírica trovadoresca". En Rodríguez Guerra, Alexandre, & Arias Freixedo, X. Bieito (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry*. 221-238. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Souto Cabo, J. António (2012a). *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: EdUFF.

Souto Cabo, J. António (2012b). "En Santiago, seend'albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelanas", *Verba*, 39, 273-298.

Souto Cabo, J. António (2018). "Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-occidental". En Rodríguez Guerra, Alexandre, & Arias Freixedo, X. Bieito (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry*. 83-101. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins.

Tavani, Giuseppe (1991 [1980]). *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.

Tavani, Giuseppe (1993). s.v. "Paralelismo". En Lanciani, Giulia, & Tavani, Giuseppe (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, 509-512. Lisboa: Caminho.

Vázquez García, Tania (2016). "Johan de Requeixo, xograr esquecido das terras de Asma", *Alicerces. Revista de estudos sobre o Miño Medio*, 2, 153-169.



<https://revistas.udc.es/index.php/rgf>

Edita

Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña,
co patrocinio de ILLA (Grupo de Investigación Lingüística
e Literaria Galega)

Dirección

Teresa López, Universidade da Coruña (España)
Xosé Manuel Sánchez Rei, Universidade da Coruña (España)

Secretaría

Diego Rivadulla Costa, Universidade da Coruña (España)

Consello de Redacción

Ana Bela Simões de Almeida, University of Liverpool (Reino Unido)
Pere Comellas Casanova, Universitat de Barcelona (España)
Iolanda Galanes, Universidade de Vigo (España)
Leticia Eirín García, Universidade da Coruña (España)
Carlinda Fragale Pate Núñez, Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Brasil)
Xavier Varela Barreiro, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Xaquín Núñez Sabarís, Universidade do Minho (Portugal)

Comité asesor

Ana Acuña, Universidade de Vigo (España)
Olga Castro, University of Warwick (Reino Unido)
Regina Dalcastagnè, Universidade de Brasília (Brasil)
Manuel Fernández Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Roberto Francavilla, Università degli studi di Genova (Italia)
Ana Garrido, Uniwersytet Warszawski (Polonia)
José Luiz Fiorin, Universidade de São Paulo (Brasil)
Xoán Luís López Viñas, Universidade da Coruña (España)
Xoán Carlos Lagares, Universidade Federal Fluminense de Niterói (Brasil)
Sandra Pérez López, Universidade de Brasília (Brasil)
María Olinda Rodrigues Santana, Universidade de Trás-Os-Montes
e Alto Douro (Portugal)

Comité científico

Silvia Bermúdez, University of California, Santa Barbara (Estados Unidos)
Evanildo Bechara, Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil)
Ângela Correia, Universidade de Lisboa (Portugal)
Carme Fernández Pérez-San Julián, Universidade da Coruña (España)
Manuel Ferreiro, Universidade da Coruña (España)
Maria Filipowicz, Uniwersytet Jagiellonski (Polonia)
Xosé Ramón Freixeiro Mato, Universidade da Coruña (España)
María Pilar García Negro, Universidade da Coruña (España)
Helena González Fernández, Universidade de Barcelona (España)
Xavier Gómez Guinovart, Universidade de Vigo (España)
Pär Larson, CNR - Opera del Vocabolario Italiano, Florencia (Italia)
Ana Maria Martins, Universidade de Lisboa (Portugal)
Kathleen March, University of Maine (Estados Unidos)
María Aldina Marques, Universidade do Minho (Portugal)
Inocência Mata, Universidade de Lisboa (Portugal)
Juan Carlos Moreno Cabrera, Universidad Autónoma de Madrid (España)
Andrés Pociña, Universidade de Granada (España)
Eunice Ribeiro, Universidade do Minho (Portugal)
José Luís Rodríguez, Universidade de Santiago de Compostela (España)
Marta Segarra, CNRS (Franza) / Universitat de Barcelona (España)
Sebastià Serrano, Universitat de Barcelona (España)
Ataliba T. de Castilho, Universidade de São Paulo (Brasil)
Telmo Verdelho, Universidade de Aveiro (Portugal)
Mário Vilela, Universidade do Porto (Portugal)
Roger Wright, University of Liverpool (Reino Unido)

Cadro de honra

Álvaro Porto Dapena (1940-2018), Universidade da Coruña (España)
José Luis Pensado (1924-2000), Universidade de Salamanca (España)
Rafael Lluís Ninyoles (1943-2019), Conselleria de Educació i Ciència,
Generalitat Valenciana (España)



Depósito legal/ C584/2000
ISSN/ 1576-2661
ISSN-e 2444-9121
Deseño/ Novagarda