
Entre antropoloxía e historia

*A oralidade na ficción amorosa
dos trovadores galego-portugueses
ou como salvar o itinerarium ad
dominam*

Xabier Ron
Fernández



Entre antropoloxía e historia

*A oralidade na ficción amorosa
dos trovadores galego-portugueses
ou como salvar o itinerarium ad
dominam*

Xabier Ron
Fernández

XUNTA DE GALICIA

Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades

Secretario xeral de Política Lingüística
Valentín García Gómez

Coordinador científico do CIRP
Manuel González González

Coordinadora do proxecto Arquivo Galicia Medieval
Pilar Lorenzo Gradín

Directora da colección
Déborah González

© Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela, 2023

Rúa de San Roque, 2. 15704 Santiago de Compostela
Tfno. +34 881 996 152 Fax. +34 881 996 140
Enderezo electrónico crpih@cirp.gal
<http://www.cirp.gal>

Imaxe: Igrexa de San Miguel de Breame, Pontedeume.
Fotografía de Xabier Ron Fernández.

Autor: Xabier Ron Fernández

Título: Entre antroploxía e historia. *A oralidade na ficción amorosa dos trobadores galego-portugueses ou como salvar o itinerarium ad dominam*

Este traballo monográfico corresponde ao número 6
da serie ArGaMed. Arquivo Galicia Medieval

eISSN: 2695-3951

DOI: <https://www.doi.org/10.52740/argamed.23.06.01.00051>

La obra de arte nos deja entrever, por un instante, lo de allí en el aquí, lo de siempre en el ahora (Octavio Paz)

Índice

1 Adro. Xénese e agradecementos	7
2 Pórtico. Finalidade da investigación	10
3 Torre. Metodoloxía	13
3.1 A pedagogía do método	13
3.2 <i>Homo medievisticus generalis</i>	14
3.3 O coñecemento necesario da interdisciplinabilidade.....	16
3.4 Precaución ante os riscos da analoxía	17
3.5 Prevención ante o anacronismo e a ideoloxía.....	19
3.6 Lectura e establecemento do corpus.....	20
4 Piores. Corpus, autores e cronoloxía	22
5 Planta. Entre Antropoloxía e Historia. Feudalismo e liturxia	25
5.1 O don como fenómeno social global	25
5.2 Prácticas do don	27
5.2.1 A palabra virtuosa como don: <i>consilium</i>	28
5.2.2 O servizo recompensado: <i>per amorem et servitium</i>	29
5.2.3 O don como compromiso: <i>pactum et placitum</i>	32
5.3 A <i>Caritas</i> como estruturante das relacións sociais	34
5.4 A <i>amicitia</i>	36
5.5 Dereito legal e dereito consuetudinario	37
5.6 Aristocracia, señorío e poder feminino.....	40
5.6.1 Aristocracia.....	40
5.6.2 Señorío e poder en feminino.....	41
5.6.2.1 A relación feudovasalática	41
5.6.3 O señorío feminino e a <i>potestas</i>	46
5.6.4 O control das arras.....	49
6 Cruceiro. Estética medieval	54
6.1 A estética: unha noción maltratada.....	54
6.2 Guiette e o convencionalismo	55
6.3 O gozo e a experiencia estética.....	57
6.4 O fermoso é xusto	58

7 Deambulatorio. Escripuralidade, texto, música	59
7.1 A tensión entre oralidade e escritura: a <i>escripuralidade</i>	59
7.2 Un estadio próximo e distanciado: os Cancioneiros	62
7.3 Os Cancioneiros físicos da lírica galego-portuguesa.....	65
7.4 Un tecido chamado texto.....	70
7.5 A dialéctica entre estabilidade textual e mobilidade do texto medieval	73
7.6 A arqueotextualidade e a arcadia do manuscrito orixinal.....	75
7.7 Anotacións sobre o motivo literario	77
7.8 A música. Trazos xerais.....	78
7.8.1 A natureza musical das denominacións.....	79
7.8.2 Os problemas da notación musical.....	80
7.8.3 A difusión do texto melódico	83
7.8.4 A man que anota a melodía	84
7.8.5 Estrutura subxacente ou estrutura musical.....	85
7.8.6 Interpretación con instrumento ou non?	86
8 Transepto. Tipos de oralidade.....	88
8.1 Abstracción teórica.....	89
8.1.1 Oralidade inscrita	89
8.1.2 Oralidade referida.....	90
8.1.3 Oralidade silenciosa e iluminada.....	93
9 Altar maior. O <i>itinerarium ad dominam</i>.....	98
9.1 Concepción do amor	98
9.2 A <i>gradatio amoris</i>	98
9.3 <i>Itinerarium ad dominam</i>	102
10 Nave central. Capelas	106
10.1 A incapacidade para declarar (<i>metus praecludit vocem</i>)	106
10.2 Entre comunicación cifrada e non cifrada.....	108
10.2.1 A dialéctica entre declaración e preservación do segredo.....	108
10.2.2 A declaración do servizo ou do “querer (gran) ben”	109
10.2.3 A declaración como acto de desesperación, de denuncia ou vinganza	112
10.2.4 A declaración cifrada	114
10.2.4.1 Código cifrado de entendemento.....	114
10.2.4.2 O bon parecer.....	116
10.2.4.3 Negar a relación e os sentimentos amorosos.....	119
10.2.4.4 A <i>enfinta</i> e as estratexias de disimulación.....	126
10.2.5 A declaración eloxiosa da dona ou gabanza da arte poética do trobador	132

10.2.6 A tipoloxía dos rumores	133
10.2.6.1 O rumor como ataque ou negativo	134
10.2.6.2 O rumor como impulso creativo	136
10.2.6.3 O rumor positivo	137
10.2.6.4 O rumor como información que contrastar	137
10.3 O consello e as súas consecuencias	137
10.3.1 O consello.....	137
10.3.1.1 A presentación do consello	140
10.3.1.2 A coita contra o consello.....	140
10.3.1.3 A obriga do <i>consilium</i>	141
10.3.1.4 A dimensión positiva do consello.....	142
10.3.1.5 A dimensión negativa do consello	144
10.3.2 O silencio como negación do amor	145
10.3.3 A idea de renuncia, entre silencio e prefiguración do cambio de señor.....	146
10.4 O amor de ouvidas.....	148
10.5 O soño como espazo do amor	151
10.6 Oralidade inscrita.....	154
10.6.1 A oralidade inscrita na cantiga de amigo	154
10.6.2 A oralidade inscrita na cantiga de amor	157
10.6.3 A oralidade inscrita e a pastorela.....	159
10.6.4 A experiencia da tradición (os ditos).....	159
10.7 Comunicar para salvar a distancia. O <i>mandado</i>	160
10.7.1 Cantigas de amor. Perspectivas do <i>mandado</i>	161
10.7.2 Cantigas de amigo. Perspectivas do <i>mandado</i>	163
10.7.2.1 Incumprimento do <i>mandado</i>	163
10.7.2.2 A partida sen o <i>mandado</i>	164
10.7.2.3 A intermediación salva a distancia	165
10.7.2.4 O <i>mandado</i> anuncia o encontro	166
10.7.2.5 O <i>mandado</i> é un don	169
10.7.2.6 O <i>mandado</i> e a metapoética	170
10.7.2.7 A madre manda	170
10.7.2.8 O <i>mandado</i> clarifica situacións	171
11 Pórtico de saída.....	178
12 Botafumeiro. Referencias bibliográficas.....	181
13 Bóveda	195
Apéndice I. Autores, cantigas e motivos.....	195
Apéndice II. Repertorio de cantigas	223

1 ADRO. Xénese e agradecementos

Todo marco conceptual, si es científico, es provisional y ha de ser puesto a prueba, Ha de ser “falseable”, como insistía Karl Popper. (Claudio Guillén)

1993. Hai 30 anos, foi cando iniciamos a tarefa, que se revelou emocionante e chea de desafíos epistemolóxicos, de mergullarnos no universo –tocado polos prexuízos das varas do escurantismo e do romanticismo (Aurell 2021)– da Idade Media e, en concreto, nos segredos e enigmas da lírica románica medieval.

De feito, a nosa preocupación foi levar as pesquisas sendo sempre moi coidadosos coa obtención do argumento probatorio. Mais, en demasiadas ocasións, este argumento permite, como moito, a elaboración dunha hipótese inestable. Aínda así, ese debe ser o noso motor, porque na dialéctica do inestable repousa o xermolo da discusión científica. Iso levounos a elaborar hipóteses que preguntan, a modo de pequenos indicadores sinaléticos.

Como dicía o gran Octavio Paz non existe a versión definitiva, toda versión é o borrador dunha nova versión que quizais nunca cheguemos a escribir. No entanto, na definición das nosas pesquisas, na elaboración e no posterior proceso de falsación das nosas hipóteses o procedemento foi coma debuxar por capas que se van superpoñendo e onde os contornos adquiren unha maior fondura co tempo.

Unha fondura que podemos estruturar en tres grandes etapas de aprendizaxe e pesquisa. A primeira desas etapas comezou a dar os seus pasos desde 1994, cando se crea o *Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades*. Aí, nunha sala dun dos brazos do primeiro andar, comezou a súa andaina a sección medieval do Ramón Piñeiro e tivemos a sorte, xunto con Fernando Magán Abelleira, de sermos os primeiros bolseiros de investigación, coordinados por Mercedes Brea, presenza e guía constante do noso itinerario investigador.

Pouco a pouco, aquel dueto converteuse en sexteto coa presenza de, primeiro, Ignacio Rodiño Caramés e María del Carmen Rodríguez Castaño e, despois, coa de Antonio Fernández Guiadanes e María del Carmen Vázquez Pacho. Esta primeira etapa desemboca en 1996 na publicación en dous volumes de toda a lírica profana galego-portuguesa e na súa conversión a linguaxe computacional para definir a primeira base de datos que existiu sobre a nosa lírica medieval (*MedDB*). No Ramón Piñeiro foi onde xermolou a nosa formación e onde adquirimos os principios metodolóxicos que nos forman como investigador. Foi aí tamén onde colleu substancia o que anos máis tarde sería a nosa tese de doutoramento.

A segunda etapa dáse por fóra do Ramón Piñeiro desde 1998, mais sempre en contacto con el, xa que durante uns anos, fomos, xunto co inseparable amigo Antonio Fernández Guiadanes, cando chegaron os tempos escuros do naufraxio causado pola crise do 2008, os que mantivemos vivos o alento da sección medieval do Ramón Piñeiro. Alento e supervivencia dun traballo que xa cumpría daquela 15 anos.

Nese ano de 1998 foi cando comezamos a nosa tarefa como docente de lingua francesa en secundaria. Iso deunos a tranquilidade de poder investir tempo e forzas cando sucedeu a crise. Andado o tempo, no ano 2012, incorporámonos como deputado no Parlamento de Galicia, o que supuxo unha etapa durísima en canto ao incremento das dificultades que supuña para a investigación a dedicación a tempo completo á política representativa.

Non obstante, paradoxos existenciais que sempre nos acompañan, o certo é que o noso repouso nocturno viña sempre da man da investigación en medieval e na afinación de probas e achados que a nosa dedicación furtiva ía regalando, como a primeira referencia documental do trobador Nuno Fernandiz Torniol. Todo iso, –xunto co decisivo e determinante anuncio de punto e final da Universidade– provocou a perda de horas de sono entre maio e novembro de 2015 cando, dirixidos por Mercedes Brea, rexistramos o depósito da tese de doutoramento, defendida con éxito o 25 de xaneiro de 2016.

Pódese dicir que a terceira etapa vén simbolizada pola presente publicación, que agroma e se consolida en pleno confinamento debido ao virus SARS-CoV2 causante da enfermidade COVID-19. Durante este cárcere, a escrita convértese nunha terapia moi reflexiva. Escrita que se converte en tributo e homenaxe xeneroso e necesario para todas as persoas que marcaron o noso devir. Cómpre que destaquemos e agradezamos como se merece a importancia das suxestións e dos intelixentes intercambios coa violinista e coñecedora da música medieval Estrela Gómez Viñas. Igualmente, poñemos de relevo as suxestións realizadas polo latinista e humanista Xosé Antón López Silva.

Este libro nace coa pretensión de ser unha ponte que transite polos trinta anos de investigación recollendo o gran da semente esencial que supuxo a nosa tese de doutoramento. Teremos ocasión, máis abaixo, de ir concretando os obxectivos deste traballo, mais, no inmediato, quere responder á xenerosidade que tivo o Centro Ramón Piñeiro ao longo de toda a nosa traxectoria vital. No fondo, queremos que sirva de repositorio de preguntas a persoas curiosas e desexosas de coñecer a lírica medieval, tesouro indispensable do patrimonio cultural de Galicia.

Curiosamente ou non, pode que por influxo do proceso interdiscursivo derivado das nosas lecturas, reparamos en que o gran científico español Faustino Cerdón divide tamén en tres etapas ou escalas a vida investigadora de Darwin, sendo a segunda a que deu pé ao seu imprescindible *El origen de las especies*, cuxa primeira edición é do ano 1859 (Cerdón 1982: 56-57). Se ben, para sermos xustos coa ciencia, a teoría da evolución das especies debe ser compartida con Alfred Russell Wallace. Aínda que tendemos a esquecerlo, quizais porque vivimos nunha sociedade que enzalza os logros individualistas, como se fosen heroicidades, o certo é que tanto Wallace como Darwin, que chegaran á mesma idea con procedementos diversos, se puxeron de acordo en publicaren cada un senllos artigos na revista da Sociedade Linneana de Londres, no *Journal of*

the Linnean Society, onde describían as súas conclusións científicas (Sánchez Ron 2006: 8). Non é pouca cousa esta agradable coincidencia, sobre todo se temos en conta as dúas características que Faustino Córdón destaca de Darwin e das que nos declaramos, sen sabelo, herdeiros, como reflectiremos cando falemos da nosa metodoloxía de investigación:

la armonía entre la prudencia y la audacia intelectual. En el desarrollo de su pensamiento, por una parte, revisa cautamente, no sólo lo observado por él, sino los datos y conceptos ajenos cuyo fondo de verdad procura poseer al máximo como paso previo para superar los propios errores o limitaciones (Córdón 1982: 55).

Ao ser unha ponte relacional, esta investigación transita polos recordos efusivos, como corresponde á mocidade, até chegar á madurez propia dos 54 anos, anteporta xa da xubilación como docente. Por iso, non podemos deixar de agradecer a sorte de ter debatido, convivido e aprendido de mestres incuestionables coma Giuseppe Tavani e Giulia Lanciani, falecidos non hai moito (marzo de 2019 e novembro de 2018, respectivamente) e a quen dedicamos, por xustiza, esta nosa investigación.

Neste camiño sempre estivo con nós o perseverante e, quizais, o mellor coñecedor da manuscritura dos nosos cancioneros, Antonio Fernández Guiadanes. E, para que non quede dúbida, dedicamos as preguntas desta investigación a Mercedes Brea, por moitos aspectos, non só debidos á súa natureza docente, senón á súa faciana humana, sempre respectuosa coa nosa forma de ser e de pensar e que sempre foi un alento imprescindible para seguirmos avanzando na fermosa tarefa de pensarmos a lírica medieval dos trobadores galegos e portugueses¹.

1 Finalmente, non podemos deixar de agradecer as suxestións dos dous revisores da monografía, así como a atención recibida por parte de Déborah González, directora de Argamed, para que esta publicación vise a luz.

2 PÓRTICO. Finalidade da investigación

Por moi distanciado que semelle, ou difícil de atopar, existe un camiño que conduce da ficción á realidade e viceversa. Un camiño que vive da tensión, do conflito, da forza que xorde do propio proceso dialéctico que envolve todo proceso científico. Toda creación literaria nace nun contexto determinado e, lonxe de todo inmanentismo, a obra en si, mesmo cando a estudamos desde os seus propios parámetros formais, retóricos, temáticos, intertextuais, leva a que nos interroguemos sobre algunhas sementes que só poden adquirir unha significación máis acaída se deixamos que o contexto nos alumee, se atendemos ás condicións de creación, de produción, de transmisión (difusión e divulgación), de recepción e de preservación ou conservación. En esencia, e como imaxe de síntese, así é como entendemos nós a creación lírica dos trobadores románicos.

Hai menos dun lustro, defendemos na nosa tese de doutoramento a pertinencia dun feito global desde unha óptica globalizante, a do *homo medievisticus generalis*. Tratábase da fenomenoloxía do don e da súa incidencia nos discursos historiográficos, prosopográficos e xenealóxicos e na conformación do xénero amoroso da lírica dos trobadores románicos das primeiras xeracións. Por seguir cos conceptos tan ben estudados por Arnold Genep, a nosa tese supuxo un verdadeiro rito de paso, con todo o seu cerimonial burocrático e investigador (Genep 2008). De feito, as súas teses sobre os ritos de agregación han servir para alumear aspectos da vasalaxe feudal e amorosa que caracterizan as accións creativas dos trobadores no seu desexo de describir como é o percorrido que denominamos *itinerarium ad dominam* (Ron Fernández 2004).

Na investigación de envergadura que supuxo a tese foron numerosos os temas que tratamos e tamén múltiples os que foron rozados na súa epiderme epistémica. Outros, todo hai que dicilo, foron adquirindo unha mellor definición despois do peche da tese, logo de relecturas e debates non só coa nova literatura científica, senón e sobre todo coas nosas propias hipóteses. Dialéctica que non cesa nunca e que nos obriga ao permanente cuestionamento das propias achegas á construción da *traditio* científica. Sen dúbida, neste proceder inflúe a propia natureza, mais sobre todo a bagaxe de lecturas de científicos e teóricos como Charles Darwin, Faustino Córdón, Hans-Georg Gadamer, Karl Popper ou Mario Bunge, de cuxo rigor no tratamento dos datos procuramos sempre aprender.

Empregaremos, como homenaxe á beleza arquitectónica medieval, as partes dunha catedral románica para definir os diferentes apartados desta investigación. O transepto estará ocupado por un dos aspectos que foi collendo forza na nosa tese de doutoramento, mais que non puidemos explotar como nos gustaría: a oralidade e a súa presenza nas creacións poéticas que hoxe lemos, pero que entre finais do século XII e máis aló de mediados do XIV posuían unha case exclusiva difusión e divulgación oral, con acompañamento do canto, da declamación e de instrumentos musicais. A oralidade intervéñese nese espazo intersticial da tensión cooperativa e dilemática que constrúen a ficción poética e a realidade social medieval. Unha oralidade, como dicía moi ben un dos seus grandes estudosos, que é, ante todo, máis unha cuestión de interpretación que de feito (Zumthor 2006).

O cruceiro da nosa catedral epistemolóxica estará composto por outros temas de relevancia e que interrogan sobre a natureza da estética medieval. No deambulatorio que contorna a ábsida e protexe o altar maior collerá protagonismo unha ollada de aproximación a nocións como escritura, texto ou música. Non pretendemos un afondamento en cada un destes temas, senón, precisamente, recollendo a particularidade do espazo en que as situamos, reflectir como se cruzan coa oralidade e cales son as características de tal fricción. No altar maior da nosa construción será exposto o fundamento sobre o que asenta o servizo de amor dos trovadores no *itinerarium ad dominam*.

Na planta describiremos os elementos chave que dialogan coa metáfora feudal que tingue os versos das nosas cantigas amorosas e que nos conducirán á linguaxe xurídica propia da estruturación social a través do feudalismo e a súa tensión co rito da liturxia, e achegarémonos á historia do dereito, así como a consideracións históricas sobre a natureza da aristocracia.

Na nave central detallaremos como a oralidade impregna coas súas diversas manifestacións a configuración poética das cantigas. Nas capelas que iremos visitando atenderemos a circunstancias que atinxen:

- Á incapacidade da voz poética para proceder á declaración de amor.
- Á rica presenza de motivos derivados da controversia que xera a comunicación cifrada, tal como as diversas modalidades que xera a dialéctica entre declaración e preservación do segredo ou a diversa tipoloxía que xeran os rumores.
- Ao consello como don e ao silencio como negación do amor.
- Ao amor de ouvidas como paso previo para a contemplación da imaxe da señor e o namoramento do servidor.
- Ao soño como lugar privilexiado e escaso para o encontro dos namorados.
- Á incidencia da oralidade inscrita e á experiencia da tradición que provén de ditos e refráns que se incorporan á propia vivencia amorosa.
- Aos procedementos que usa a comunicación para salvar a distancia entre os namorados. Así, reflectiremos como a partida e a separación dos namorados apela á mediación do *mandado* e outras estratexias análogas para que se dea forma á ilusión de que desaparecen o silencio e a distancia.

Aínda que os deixamos case para o final, non son menos importantes, xa que serán considerados nos primeiros lugares, os piares da nosa Catedral. Veñen dados por unha descrición dos autores e cantigas que conforman a nosa investigación tal como veñen contemplados nos diferentes estratos da nosa tradición manuscrita. Para completar a visión, en Apéndice recolleemos: a) unha táboa onde figuran todos os autores estudados e todas as cantigas cunha síntese dos motivos desde a óptica da oralidade; b) un repertorio de todas as cantigas incorporadas no estudo e que respecta a orde escollida, a da colocación do autor na tradición manuscrita. Finalmente, a torre que vixía o horizonte construtivo, que será representada pola metodoloxía que empregamos para a elaboración deste traballo de investigación.

3 TORRE. Metodoloxía

3.1 A pedagogía do método

Pode parecer ás veces un pouco presuntuoso expoñer a importancia do método de traballo. De feito, é pouco frecuente en publicacións sobre a nosa lírica que se fale do método. Hai que deducilo en función do que expón o investigador. Non obstante, habita en nós unha faciana pedagóxica que considera importante facer visible sempre como é o procedemento de achegamento ao obxecto medieval unha vez definido. Ademais, nós mesmos, cando nos introducimos nunha publicación, desexamos atopar algunhas referencias ás cuestións de método, sobre todo para atender ao principio de coherencia entre os principios teóricos metodolóxicos e á súa aplicación práctica. Para nós son esenciais para facilitar a aprendizaxe a futuros investigadores.

Na nosa aprendizaxe metodolóxica sempre tivo unha especial relevancia Hans-Georg Gadamer, un dos que mellor definiu as condicións que debe reunir unha correcta actividade hermenéutica (Gadamer 1993, 1998a, 1998b). Indispensable, como nos advertira Umberto Eco, para non caer nos excesos da interpretación (Eco 1997). Concedémoslle, tamén, unha especial importancia á teoría da falsación de Karl Popper (Popper 1997). Estudosos que, ao igual que facían Charles Darwin ou Faustino Cordón reclaman tamén un equilibrio entre a prudencia e a ousadía. Os excesos de ambas serían prexudiciais: o da prudencia impediría discutir certos lugares comúns asentados na *traditio* científica como inamovibles; o da ousadía conlevaría o establecemento de conxecturas ou meras especulacións como grandes avances. Por iso, apelamos ao necesario equilibrio, á *mesura* que reclamaban os trobadores. A única maneira de chegar a comprender un problema teórico ou práctico determinado, como afirma Karl Popper:

consiste en tratar de solucionarlo y fracasar. Solo cuando se vea que una solución fácil y obvia no resuelve el problema, comenzaremos a comprenderlo. Pues un problema es una dificultad. Comprenderlo quiere decir tener experiencia de esa dificultad. Y esto sólo se puede conseguir descubriendo que no tiene solución fácil y obvia (Popper 1997: 103).

A paciencia e a minuciosidade deben formar parte da bagaxe do investigador do feito medieval. Actitudes que foron esixencias máximas na elaboración da nosa tese. Por iso, neste traballo recolleamos a esencia do minucioso traballo de pesquisa que realizamos nela sobre a

documentación medieval editada e non editada. Se na nosa tese estudamos a lírica románica das primeiras xeracións, neste traballo reducimos os corpus ao centrarnos só no cancionero amoroso galego-portugués e ampliamos o abano cronolóxico até as últimas experiencias.

Temos que someter todo avance anterior á falsabilidade enunciada por Karl Popper. Toda hipótese debe ser sometida a unha relectura acollendo os principios reitores do contexto en que se vai mover a investigación. Un contexto que, no noso caso, por moito que se cinga a un espazo xeográfico determinado, vai abranguer unhas dimensións moito máis amplas, pois en determinadas ocasións, será requisito imprescindible atender ao que sucedía na lírica occitana.

O estudoso debe traballar con coidado e equilibrar as partes co todo, e non pretender explicar o todo só cunha das partes, máxime cando “no hay observación pura desinteresada, libre de teoría”, polo que pode ser certo entón que “la objetividad descansa en la crítica, en la discusión crítica, y en el examen crítico de los experimentos” (Popper 1997: 25).

Como se fose unha ponte transcendente, a reflexión popperiana tece os seus argumentos sobre o discurso filosófico da Antigüidade. En efecto, Aristóteles refería algo que non se debe esquecer: “Los hechos no han sido todavía observados de modo satisfactorio; si alguna vez lo son, se debe dar más crédito a la observación que a las teorías, y a las teorías únicamente si están confirmadas por hechos observados” (Latorre 2020: 8).

Necesidade de adecuación é o que se desprende e de discusión crítica. Este principio é da máxima importancia, sobre todo, cando falamos de interpretar os acontecementos medievais a través de fragmentos e desexamos establecer un marco explicativo claro. Por iso, a pesar dos seus detractores, que son numerosos, consideramos que acerta Popper (1997: 30-31) cando conclúe que “para que una teoría nueva constituya un descubrimiento o un paso adelante, es menester que entre en conflicto con su predecesora”, xa que dita teoría, “por revolucionaria que sea, siempre debe ser capaz de explicar plenamente el éxito de su predecesora”. E vemos nesta última consideración algo que nos semella esencial: até que xorde unha nova teoría, as anteriores son acertadas, se os elementos críticos se sosteñen, e nunca deixan do todo de seren axeitadas.

Aínda que semellemos un tanto ‘conservadores’, pensamos que un dos grandes problemas que detectamos, tanto no eido da filoloxía medieval aplicada a lírica románica, coma no eido do discurso historiográfico, é unha preocupante carencia de reflexión sobre o método que se leva a cabo nos estudos que se enfrontan. Este defecto é posto de manifesto, en xeral, por historiadores recentes, como Morsel, que denuncia anacronismos e falta de rigor nas escollas e que opta por un método construtivista para estudar a dinámica das relacións de dominio social no seo da aristocracia medieval (Morsel 2008), ou como Martínez Sopena para quen “se carece de coherencia, de falta de articulación entre los postulados teóricos que muchas veces se leen en las primeras páginas y la aplicación empírica que constituye el núcleo de cualquier estudio, con frecuencia unha mixtura de elementos” (Martínez Sopena 2004: par. 28).

3.2 *Homo medievisticus generalis*

Cando falamos de *homo medievisticus generalis* confrontámonos, en certo senso, con esas posturas que procuran opoñer unha especie de tempos vellos da investigación científica, sempre negativos

e pouco novidosos, fronte a unha suposta renovación que chegaría cos tempos actuais. Trátase dunha postura de confrontación cronolóxica que nada achega en realidade á reflexión teórica e metodolóxica. Por iso, non compartimos a oposición entre *historiadores tradicionais* e *novos historiadores* que establece Rabazo Vinagre (2009: 17) na súa tese de doutoramento sobre a expresión do medo na sociedade medieval. De feito, esta actitude prexudicial leva a que se prescindira, inxustamente, da necesaria tarefa de verificación en obras que consideramos antigas (e onde hai, en non poucas ocasións, tesouros). Ademais de imprudente, este comportamento non sería científico. Por poñer un par de exemplos ilustrativos, quen desexe adentrarse na época de Fernando III e Alfonso X en Sevilla ten que ler a monografía de Antonio Ballesteros-Beretta, do ano 1913. Igualmente, quen pretenda estudar a relevancia da corte de Sancho IV non pode facelo sen partir de Mercedes Gaibrois Riaño, que elaborou os seus tres volumes entre 1922 e 1928.

Non reproduciremos aquí as críticas ás veleidades posmodernistas nas ciencias e nos campus universitarios, que tanto prexuízo causaron no coñecemento científico e en xeral (Ron Fernández 2015: 30-32). Si queremos deixar constancia de que existe hoxe unha gran confusión entre forma de escribir, o hipercitado ‘relato’, e método de análise.

A teima pola forma de escribir, polo relato, provén do antropólogo Clifford Geertz e a súa hipótese da *descrición densa* ou etnografía textual, e xa Kuper, no seu estudo sobre a cultura ollada desde a antropoloxía, realizou unha das máis severas críticas ao método textual de Geertz, pois prescinde do método do “observador participante, que aprendía a vivir en una sociedad extranjera y que deseaba descubrir cómo eran realmente las cosas detrás de la pantalla de las devociones” (Kuper 2001: 127).

Obviamente, nada temos en contra de que existan autores que teñan como método a descrición densa, sempre e cando se asuma que non é un método analítico, senón unha forma de narrar os feitos que se interpretan. Non obstante, si debemos criticar o feito de que se faga repousar todo sobre unha ‘lectura entre liñas’ acompañada de imaxinación, como quere Rabazo Vinagre. Diríamos que estes atributos son propios da actividade hermenéutica, mais que esta require do soporte da proba argumental e contextual.

Para aceptar o erro, aspecto preciso en toda investigación fundamentada na Idade Media, temos que racionalizar a investigación científica e esta, por moito que se negue, cando se fala da sociedade medieval, ten que asentarse na súa propia produción cultural (arquitectónica, arqueolóxica, escultórica, pictórica, escriptolóxica (en todas as súas vertentes e soportes), musical, etc.). Doutra forma, como someter a falsabilidade unha tese que depende só da inasibilidade da “lectura entre liñas”? O silencio fala, certo é, mais desde as ferramentas da hermenéutica, en tanto que ciencia da interpretación. Pero, de maneira inescusable, hai que fuxir do risco de sobreinterpretación (Eco 1997). E, para iso, cómpre dispor de probas e argumentación racional.

Por iso, é evidente que non se trata dunha dicotomía entre *conservadores* e *progresistas* cando falamos de metodoloxía, senón de comprobar e verificar se unha investigación contén a bagaxe epistémica necesaria, así como as probas e os argumentos para soportar as hipóteses centrais. E, de novo, insistimos, non se pode confundir a forma de escribir con método.

3.3 O coñecemento necesario da interdisciplinabilidade

A interdisciplinabilidade é necesaria e, debido á excesiva fragmentación das especialidades universitarias, propias dos tempos actuais, está en serio perigo². Mais, tamén, hai que ter ollo con simplemente afondar en diferentes disciplinas sen un método de traballo claro, xa que corremos o risco de camiñar cara ao que Tavani (2002b) definía como *heterotopía* e aplicar a un obxecto dun campo dun saber determinado ferramentas epistémicas que non lle conveñen³. A chave está no método e na correlación das probas e dos argumentos que conducirán ao establecemento da hipótese e, en consecuencia, do dilema que establece coas hipóteses anteriores.

Sen que semelle un digresión, xa que ten moito que ver coa necesidade de relacións epistémicas entre disciplinas, aínda lembramos a sorte de poder gozar do maxisterio das aulas impartidas por Serafín Moralejo nos cursos de doutoramento entre os anos 1992 e 1994, cuxa docencia cumpría cunha serie de criterios que consideramos imprescindibles: a interdisciplinabilidade, a lectura dos contidos debaixo das formas e das estruturas, o saber relacional e contextual das culturas en proximidade, a necesaria reflexividade crítica ante a existencia posible de varias lecturas ou hipóteses de traballo, etc. Hai un termo que serve para definir o rol que temos que adoptar e que defendemos na nosa tese e na presente investigación: sermos medievalistas. E Serafín Moralejo era un medievalista.

Un dos libros que máis nos axudou a definir os nosos obxectivos é o de Galloni, que estuda a relación entre a memoria e a voz entre os séculos VI e XII. O estudoso italiano pon en marcha “una collaborazione interdisciplinare, anzi condisciplinare, tra ricerca storica e scienze cognitive” (Galloni 2013: 9). E o seu procedemento metodolóxico deriva en que nos achega unha ollada enriquecedora sobre a relación entre a escrita e a oralidade. Unha das reflexións máis oportunas, no tocante á tensión que xera a interdisciplinabilidade, é que, a pesar de que a historia sexa unha reconstrución, máis ou menos coherente, dos acontecementos que son considerados polos historiadores, “non significa che sia meno vera l'altra faccia della medaglia –il disordine, l'incoerenza, la contraddizione” (Galloni 2013:12).

Agora ben, ás veces, preguntámonos se iso que podemos considerar desorde ou incoherencia non é síntoma simplemente da nosa incapacidade para recuperar de forma plena a memoria da historia. Cando un se enfronta coa complexidade que nos ofrece a documentación medieval, sabemos que nos corresponde, aos medievalistas, atopar un fío condutor, unha regularidade explicativa, aínda que sexa dentro do aparente caos. Cómpre concentrarse sobre o significado dos fragmentos *événementiels* “*nel passato*”, antes que centrarnos “*sul passato*”. Isto e, superar o mero rexistro para entrar na comprensión do seu significado no contexto en que se produciron os feitos (Galloni 2013: 17).

2 Martínez Sopena (2004: par. 30) destaca a dificultade da (di)xestión da interdisciplinabilidade e que “las dificultades para hacerlo tienen que ver con los planes de estudios que fomentan una especialización intensa y, al mismo tiempo, incoherente: con ellos la formación personal de los más jóvenes está en precario. Los estudiosos consagrados, por su parte, tampoco se aventuran fuera de las cronologías asignadas por tradición a su materia: no existen los vasos comunicantes”.

3 “Con ‘eterotopia’ –mutuato dalla terminologia scientifica– intendo designare le dislocazioni elocutive provocate da uno sfasamento di funzioni, per cui l'argomentazione relativa a un certo dato –per esempio, di carattere codicologico– trae spunto e motivazione, con conseguente distorsione del ragionamento, da un dato parzialmente collegato al primo –per esempio storico–, ma da questo distinto per una sua specificità e alterità” (Tavani 2002b: 15).

No entanto, cando un pensa en que desaparece o groso da Idade Media dos actuais plans de estudos universitarios na USC, podemos pensar que as cousas irán mal, en xeral, para o *fruitore* da historia medieval e para a existencia do *homo medievalisticus generalis*. Non deixa de ter unha triste razón Trachsler cando afirma que, hoxe, en realidade, non existe a súa posibilidade, “pues a medida que iba evolucionando se diversificó y especializó en el sentido etimológico de la palabra, tanto así que se distingue hoy en día entre el *homo medievalisticus historicus* y el *homo medievalisticus litteratus*. Uno se ocupa de la historia y el otro de la literatura” (Trachsler 2007: 192). *E pur si muove...*

Cando procuramos entender o feito medieval galego e portugués, non obstante, non cabe esa fronteira. A ponte comunicativa entre Historia e Literatura é imprescindible. E dentro da Historia, loxicamente, non cabe “expulsar” a Arqueoloxía, as Ciencias da Xenealoxía ou a Diplomática. E é preciso, como veremos nesta investigación, ter en conta as achegas da Antropoloxía. Non cometamos o erro de desprezar ou ignorar disciplinas. Por exemplo, dentro da Literatura non procede “expulsar” o campo da Paleografía. E non podemos pensar o feito medieval que explica a lírica dos trobadores sen contar coas achegas da Música ou da Arte. Globalidade que dá forma e vida ao medievalista.

3.4 Precaución ante os riscos da analoxía

Unha das medidas de precaución a hora de traballar con obxectos medievais é non aplicar –por comodidade ou outras circunstancias menos afortunadas–, de forma mimética os resultados de paradigmas ou modelos teóricos que serven de explicación nunha realidade contextual diferente á propia da Galicia medieval. Ás veces, mesmo, o recurso da analoxía impide o afondamento na necesidade de saber e comprender de forma racional (Sottomayor-Pizarro 2011: par. 3)⁴.

Unha das aplicacións da analoxía ten que ver con todo o que se refire á descrición e interpretación do modelo feudal galego e portugués inspirado na liña discursiva iniciada por Georges Duby. Dita analoxía ten a súa importancia, xa que as diferenzas que se manifestaban no contexto galego e peninsular foron consideradas, non diferenzas conducentes a unha propia conceptualización do feito feudal, senón eivas que significarían que Galicia, León e outros reinos se incorporarían tarde ao feudalismo, que as parentelas nobiliarias cristalizarían coma liñaxes (de carácter agnaticio e vertical) no século XIV, “mientras que para la alta y plena edad media, por el contrario, se presentarían una estructuración familiar cognaticia, horizontal, poco cohesionada y con escasa profundidad genealógica” (Pérez 2009: 14).

Estas analoxías, no fondo, responden ao tema que obsesiona a historiadores e medievalistas: a noción de feudalismo⁵. Por iso, temos que darlle a razón ao historiador Alain Guerreau cando

4 Idéntica prevención demostra Porrinas González (2015: 75) na súa tese de doutoramento sobre a cabalaría en Castela e León entre os séculos XI e XIII: “es extremadamente peligroso aplicar las mismas pautas de análisis a un contexto y unas fuentes que son diferentes”.

5 As discusións epistémicas sobre o feudalismo teñen moitos anos detrás. Non obstante, resulta curioso comprobar como a perspectiva dun medievalista considerado ‘clásico’ como Bloch posúe, aínda hoxe, a forza da definición. Bloch era consciente de que non había que realizar unha pescuda nominalista que puxese en sinonimia ‘feudo’ e ‘señorío’, xa que “ni toutes les seigneuries, en fait, n’étaient des fiefs, ni tous les fiefs des principautés ou des seigneuries” (Bloch 1982: 13). Algo que é esquecido, xa que, en efecto, ter un feudo, gozar dun determinado ben, non implicaba ter señorío e moito

afirmaba que “la historia de la Europa medieval permanece anclada por la cuestión del feudalismo, tan molesta que hubiera sido preferible que nunca se hubiera planteado” (Guerreau 1998: 91). Non obstante, o que denunciaba Guerreau é a idea global da Europa medieval que xurdiu do discurso elaborado pola historiografía no século XVIII. Compartimos a imaxe xeral do estudoso do C.N.R.S.: no século XVIII estableceuse a dobre fractura conceptual, a do *dominium* e a da *ecclesia*, moi interrelacionadas no medievo. Dita fractura derivou no uso dos conceptos *propietario* e *relixión* de forma pouco apropiada desde entón: “no pueden utilizarse estos dos términos para analizar la sociedad medieval sin caer necesariamente en contasentidos fundamentales” (Guerreau 1998: 95). A imaxe que se trasladou, e que quedou ben ancorada nos estereotipos, é a dunha Idade Media negativa, que excluía o máis mínimo bosquejo de movemento, de dinámica. Por iso, compartimos unha das conclusións do investigador francés: “la noción de feudalismo representa para los medievalistas el programa de trabajo más rico y prometedor que pueda encontrarse, aunque ciertamente también el más difícil” (Guerreau 1998: 114).

Neste sentido, de forma operacional, ten toda a súa pertinencia a tese de Popper (1997: 100): “no empezamos por observaciones, sino siempre a partir de problemas, o a partir de una teoría que ha pasado por serias dificultades, es decir, una teoría que ha creado y decepcionado determinadas *expectativas*”. O subliñado é do autor. E concordamos, porque esa teoría explicativa non se axustaba coas principais conclusións argumentativas que a documentación medieval galega achega de forma clara. En efecto, hai nesta documentación os suficientes argumentos para bosquejar os principios dun modelo feudal propio, que se vai definindo ao redor da tensión e dos conflitos das liñas de forza que envolven o campo social (poder nobiliario, poder rexio, poder eclesiástico, poder campesiño,...) e que, ao mesmo tempo, entra en ligazón co que acontece noutras latitudes. En vez de practicar a analoxía por principio, pensamos que é preferible atender ás propias fontes (de todo tipo), interpretarlas e establecer unha hipótese que permita tender pontes comparativas para podermos entender as semellanzas e as diferenzas cos feitos feudais doutras latitudes.

Por exemplo, derivado en certo modo da aplicación do modelo Duby, fíxose da primoxenitura a explicación do nacemento da mesma lírica galegoportuguesa, que sería protagonizada por eses fillos desherdados, quen, na súa procura de realización, chegarían ao secuestro de mulleres nobres para procurar o casamento e ir así consolidando unha estratexia persoal, unha especie de *cursus honorum* para chegar ao máis alto⁶.

Sen negar que estes feitos existiron, o que si cómpre matizar, e moito, é o sistema que se supón provoca ese feito, o da herdanza do fillo maior. A documentación medieval galega e a

menos significaba que ese personaxe pertencese á clase social da nobreza. Sobre a pertinencia do emprego de aristocracia como termo neutro, véxanse as consideracións establecidas na nosa tese e a bibliografía aí exposta (Morsel 2008: 12-13, 69-72; Martínez Sopena 2008 par. 10; Ron Fernández 2015: 49-51).

6 Véxase a este respecto o artigo que o historiador portugués António Resende de Oliveira elaborou para un coloquio sobre a muller portuguesa. Nel, o historiador dá conta dos raptos de muller recollidos nos *LL*, “quase todos ocorridos entre finais do século XII e os meados do século XIII” e describe o rapto “como forma de casamento entre a elite guerreira” en relación coa tese da primoxenitura: “com a marginalização e afastamento da casa paterna por parte dos filhos segundos, diluíam-se os laços, ao respeito para com determinados comportamentos e atitudes recibidos, e, ao mesmo tempo, forjavam-se novos sistemas de valores mais condizentes com o seu desenraizamento” (Oliveira 1986: 27, 29).

portuguesa demostran que existe igualdade no reparto dos bens familiares e que existen indicios suficientemente sólidos para pensar que a posible inestabilidade patrimonial foi solventada mediante outras estratexias⁷.

3.5 Prevención ante o anacronismo e a ideoloxía

Unida ás precaucións da analoxía vén a prevención ante a lectura ou a explicación anacrónica. Xa o advertíamos máis arriba da man de Galloni cando reclamamos que o estudo se faga no pasado antes que sobre o pasado. Mais tamén acontece con outros obxectos, sobre todo cando están distanciados da nosa perspectiva temporal e existencial. Por exemplo, Morsel advirtenos con rigor desta perigosa e desaxeitada tendencia:

La historia de la nobleza medieval (y no solamente ella) se encuentra lastrada por la tendencia incontrolable, y al mismo tiempo inconsciente, de numerosos historiadores a proyectar hacia el pasado ('retrotraer') representaciones sociales ajenas al contexto y que sesgan sin control el análisis, y por tanto su inteligibilidad (Morsel 2008: 10).

O mesmo acontece na interpretación do feito estético ou literario ou cando os nosos nesgos ideolóxicos (de clase, sexo, etc.) se proxectan sobre o obxecto de estudo medieval. Deixaremos de lado aquí as lecturas forzadas da teoría da homosexualidade e outras propias destes tempos de recoñecemento das diferenzas para falarmos dunha serie de ideas que si teñen que ver directamente co feito medieval: o castelo, a música e a muller.

En primeiro lugar, toda a distorsión conceptual e imaxística que se orixinou ao redor do 'castelo'. Unha imaxe que forma parte, tanto coma o cabaleiro, dun imaxinario medievalesco procedente da época romántica, "que envenena todavía con tanta frecuencia las representaciones medievales. Las múltiples representaciones falsas y anacrónicas de la Edad Media, junto con el militarismo propio del siglo XIX, contribuyeron ampliamente a distorsionar el sentido del castillo medieval" (Morsel 2008: 11). O historiador francés manifesta que esa distorsión levou a poboar o imaxinario do castelo de "almenas, matacanes y puentes levadizos". Unha imaxe que tende a homoxeneizar os castelos, sexan de onde sexan, e a aplicar unha analoxía de forma anacrónica, totalmente incorrecta e improcedente. Unha imaxe que provén, as mais das veces, de representacións moito máis recentes e que vulneran o que era un castelo nos séculos XI-XIII. Como sentenza este estudoso, "el sentido social de los castillos medievales quedaba completamente oscurecido" (Morsel 2008: 11)⁸.

7 Tivemos ocasión de analizar a interpretación de Duby na nosa tese de doutoramento, no capítulo dedicado a conformación das parentelas aristocráticas (Ron Fernández 2015: 118-128), onde a poñemos en relación, entre outras, coas investigacións do historiador portugués José Mattoso e coas do medievalista Erich Köhler, ao que consideramos pai da tese sociolóxica. No eido portugués, Sousa (2007) e Sottomayor-Pizarro (2011) enunciaron reservas sobre o uso de modelo de interpretación exteriores á realidade histórica portuguesa, debido a que se introduciron conclusións en gran medida válidas, pero tamén que as investigacións máis recentes demostran que ditas conclusións precisan reaxustes en non poucos aspectos. No eido galego temos as matizacións introducidas por Portela / Pallares (1993: 239-259).

8 Véxanse as páxinas que lle dedica o estudoso francés a este tema e as repercusións que ten na definición da aristocracia (Morsel 2008: 107-154).

En segundo lugar, proxectaremos como a anacronía tingué, en xeral, as interpretacións musicais actuais que pretenden re-crear, isto é, repetir para un público actual como se interpretaba unha composición trobadoresca. Hai momentos maravillosos, certo, mais non por iso menos delirantes. Cando un asiste a como unha cantiga de amigo é interpretada con 6 instrumentos e co acompañamento de 2 voces, un non pode menos que deixar de abraiarse que esa re-creación se “venda” como propia do século XIII. No fondo, nesa re-creación xoga unha mestura de conceptos científicos musicais sobre dous aspectos (o da voz e o do acompañamento instrumental) e sobre un axioma ideolóxico. No tocante á voz, o problema de partida pode repousar na práctica de estender á notación cadrada da monodia trobadoresca os valores proporcionais da notación da polifonía. E no que se refire ao segundo aspecto, “a maioría dos acompañamentos instrumentais actuais a ese repertorio son froito da imaxinación do intérprete e están máis próximos da ciencia-ficción que da organoloxía medieval” (Rossell 1996: 56). Isto explica que, ao mesmo tempo que se fuxe de criterios de rigor científico, teñamos dunha mesma melodía interpretacións non só diferentes, senón contraditorias co propio texto lírico trobadoresco.

Como contraste, pensemos no que di Rossell: “No olvidemos que cualquier interpretación del repertorio monódico medieval con pretensiones arqueológicas es pura hipótesis, y expresiones como ‘música medieval revidiva’ son pura entelequia” (Rossell 2013: 353). Poderíamos concluir con Rossell que “aún hoy continuamos debatiéndonos entre lo que nos gusta y lo que la investigación musicológica y filológica nos indica para una interpretación lo más próxima posible a la música medieval” (Rossell 2013: 353).

Finalmente, e non menos importante, a idea que se traslada da muller na Galicia medieval dos séculos XI-XIV (até 1350 cando menos). Levados polo nesgo e por ideas anacrónicas e afastadas do que nos indican as probas documentais de diverso tipo, os estudosos debuxan a faciana dunha muller pasiva, en negativo, como simple espectadora, nunca como protagonista activa do seu tempo. Menos mal que nos últimos anos se están dado pasos para reivindicar o rol das mulleres. Sirvan de exemplo os últimos estudos de García-Fernández (2021) e (2022) sobre a importante participación da muller na produción e conservación do patrimonio documental da Galicia medieval. Podemos destacar tamén traballos recentes de Souto Cabo (2016) e (2018) sobre mulleres presentes na nosa lírica trobadoresca en tanto que mecenas. Incorporaremos estes avances no apartado dedicado ao feudalismo e onde falaremos da señor no seu contexto histórico.

3.6 Lectura e establecemento do corpus

No que se refire á lectura e establecemento do noso corpus, lemos as cantigas afrontando os seguintes pasos, unha vez que abrollou no noso maxín a posibilidade dun tema:

- 1) Lectura en bruto de todo o cancionero, desta volta, de todas as cantigas de amor e amigo e comprobar a validez investigadora ou non do tema ideado.
- 2) Nova lectura co fin de fixar a atención nos pasos marcados e ir seleccionando as cantigas, incluíndo mesmo as de dubidosa incorporación.

- 3) Organización do corpus nunha publicación agrupada, procurando establecer unha orde cronolóxica⁹.
- 4) Terceira lectura do corpus xa organizado cronoloxicamente co fin de detectarmos as imaxes e motivos que se repiten e os matices de variación, así como anotarmos os destellos de intertextualidade que se declaran¹⁰.
- 5) Cuarta lectura co fin de establecer unha interpretación propia das posibilidades que xera o tema previsto e asentamento dos piares da hipótese central.
- 6) Quinto paso do proceso: contrastar as deducións propias coas teorías que nos precederon e comprobar se o tema foi tratado de xeito unitario.
- 7) Sexto paso: realizar a síntese e redactar o cerne do traballo.

9 O noso procedemento non difire moito da interpretación serial que aplica Baschet na iconografía (Baschet 2008, 2010). Esta interpretación, ao noso entender, só pode ter unha certa validez se se asenta nos últimos avances en prosopografías e biografías de trovadores. O mesmo acontece cando se pretende traballar o cancionero empregando a ferramenta da intertextualidade, xa que, para saber quen ‘segue’ a quen –por empregar a terminoloxía da *Arte de Trovar*, a poética fragmentaria de B– é preciso ter claras –por moi inestables que sexan– as franxas cronolóxicas posibles en que se moven os trovadores; en caso contrario, as conclusións serían moi provisórias cando non incorrectas.

10 Nunha tese de doutoramento recente, á que atenderemos neste traballo, podemos atopar un procedemento análogo, pero referido ás imaxes de 81 manuscritos iluminados en Francia dos séculos XIV e XV, co fin de detectar as repeticións e os motivos recorrentes sobre a visión da muller cortés (Pennel 2019). É o método que Jérôme Baschet, un dos teóricos da iconografía máis interesantes, denomina lectura en serie ou ‘serialidade’ (Baschet 2008, 2010) que, de forma encarecida, cómpre non confundir coa lectura que algúns realizan ao consideraren os textos líricos expresión dunha secuencia narrativa.

4 PIARES. Corpus, autores e cronoloxía

O noso corpus componse de dous tipos líricos, a *cantiga de amor* e a *cantiga de amigo*, definidos en función da voz que adopta o rol enunciador¹¹. O punto de ancoraxe esencial para determinar o corpus foi o dos tipos de oralidade empregados para elaborar a cantiga e o tratamento dos motivos directamente implicados na ficción trobadoresca desde o espello que nos ofrece a oralidade. A este respecto, cómpre sinalar que os corpus occitano e oílico figurarán como contraste explicativo.

En consecuencia, o método explicado máis arriba realizouse sobre 1197 cantigas amorosas¹². Dese total, a perspectiva temática coa que traballamos inclinouse por considerar **471 cantigas de 101 autores diferentes**. Por comodidade dispuxemos en apéndice un repertorio coas cantigas ou fragmentos considerados na investigación, ordenados conforme á cronoloxía que aplicamos a cada un dos autores, así como unha táboa de autores, cantigas e motivos dispostos conforme á súa colocación nos diferentes núcleos constitutivos da tradición manuscrita¹³.

Se temos en conta a súa colocación nos manuscritos –véxase a táboa en apéndice–, podemos destacar os seguintes aspectos¹⁴. Cómpre ter en conta que falamos dunha selección

11 A fragmentaria Arte de trobar que, se ben “impide coñece-lo teor exacto da súa definición da cantiga de amor; (...) a súa aproximación ás composicións dialogadas de tema amoroso permite dilucidar cando menos un dos seus elementos”, isto é, citando a poética fragmentaria, “se eles falan na primeira cobra e elas na outra [he d']amor, por que se move a rrazõ d'ele como vos ante disemos, e se elas falan na primeira cobra he outrossy d'amigo e se ambos falan ê hũa cobra outrosy he segundo qual deles fala na cobra primeiro” (Beltrán 1995: 17). O corpus da nosa lírica componse de 1691 cantigas, das que 701 son de amor (41,45% do total do corpus), 496 son de amigo (un 29,33% do corpus), 494 son de escarnio (29,33% do corpus) (Meléndez Cabo / Vega Vázquez 2010: 47, 49, 60 e 89). Os datos de amigo contrastan cos que achega Sodré: “O número de cantigas de amigo non é consensual entre os editores e estudosos deste xénero. Para José Joaquim Nunes son 512; para Giuseppe Tavani, 508; para Jean-Marie d'Heur, 504; para Pilar Lorenzo Gradín, 509” (Sodré 2008: 13, n. 1). O contraste é evidente, xa que se moven entre 504 e 512, mais nunca descenden das 500 como se contempla na primeira referencia citada.

12 Para unha consideración sobre o xénero amoroso tivemos en conta a nosa propia tese de doutoramento e as achegas monográficas máis relevantes sobre este cancionero (Beltrán 1995; Brea / Lorenzo Gradín 1998; Tavani 2002a; Meléndez Cabo / Vega Vázquez 2010).

13 Cando nos reparamos aos textos farémolo a través do número que ten no repertorio que elaboramos para o presente traballo, precedido da sigla *RC* (*Repertorio de Cantigas*, onde recolleemos os fragmentos máis relevantes das cantigas seleccionadas) e *LPGP* cando citamos outros textos.

14 Recoñecemos que traballamos con estadios manuscritos hipotéticos, mais permiten certa comodidade agrupativa e interpretativa. Sobre os grandes contedores da nosa lírica véxase o apartado 7.3.

operativa, exhaustiva con respecto ao tema principal, a presenza da oralidade inscrita en tanto que comunicación que permite salvar a distancia. No entanto, acolle outros textos por operatividade contrastiva como iremos destacando a medida que progrese este traballo.

Cancioneiro de Cabaleiros (CC; Oliveira 1994: 179-182, 256-259). O noso corpus incorpora a obra de 22 trobadores pertencentes a este hipotético *CC*, alicerce do primeiro nivel de constitución dos cancioneros existentes. Son testemuñas das primeiras xeracións da nosa lírica e deles son 101 cantigas as que traballamos. A súa cronoloxía, en función dos datos que imos coñecendo, esténdese entre 1195 e 1285, sendo 1275 o ano posible da escripturalización manuscrita con forma de cancionero. As cantigas foron elaboradas en ambientes tanto aristocráticos coma rexios, cun peso importante para a corte de Alfonso X, desde que é infante. Unha parte importante das cantigas foi composta na primeira metade do século XIII en contacto, aínda non moi ben estudado pola historiografía, con cortes coma os Traba, os Limia, os Rodeiro. Serían as cantigas propias das etapas das primeiras experiencias e da implantación (Oliveira 2018a: 70-72). A outra onda creativa debe situarse entre os anos 1250-1275, segundo o estudoso portugués que nos serve de referencia, baixo o patrocinio de Alfonso X, isto é a etapa de expansión. O *CC*, ao igual que o *CAP*, están na base constitutiva do *Cancioneiro da Ajuda*. De feito, dos 22 autores, 13 teñen produción conservada en A, ademais de nos apógrafos italianos.

Cancioneiro de Autores Portugueses (CAP; Oliveira 1994: 182-190, 259-262). A este cancionero, dentro do mesmo nivel constitutivo que o *CC*, pertencen 17 trobadores activos de forma aproximada entre 1220 e 1295/1300, dos que seleccionamos 101 cantigas; se ben, desde o punto de vista da escripturalización manuscrita pódese pensar no ano 1290 como tope, en todo caso case coincidente coa confección do *Cancioneiro da Ajuda*. A pesar do título que lle deu Resende de Oliveira, o certo é que hai autores que podemos considerar galegos, sen que iso exclúa, loxicamente, unha actividade centrada na xeografía portuguesa. Pensamos, principalmente, en Johan Lopez d'Ulhoa e Pai Gomez Charinho. O que si cómpre destacar é unha hexemonía das cortes rexias, tanto de Alfonso X como do reinado de Sancho IV, onde podemos situar a Johan Vasquez de Talaveira e ao propio Pai Gomez Charinho. Destes trobadores podemos destacar a súa condición de seren gonzo entre as cortes rexias de Castela e León e as portuguesas (principalmente Afonso III). Nesta óptica cómpre entender as traxectorias vitais de Afonso Lopez de Baian, Johan Perez d'Aboim, Johan Soares Coelho, Gonçal'Eanes do Vinhal, Johan Garcia de Guilhade e mesmo Johan Lopez d'Ulhoa. Da súa produción recolleemos 98 cantigas. Tendo en conta que serviu de base para a confección do *Cancioneiro da Ajuda* –do que falaremos máis abaixo– podemos destacar que 15 dos 17 trobadores foron inseridos neste cancionero contemporáneo do trobar.

Cancioneiro de Xogares Galegos (CXG; Oliveira 1994: 199-205, 262-265). Este hipotético *CXG*, detectado e estudado por Oliveira, figura no segundo nivel de constitución interna da nosa tradición manuscrita. Deste *CXG* acolleemos 109 cantigas de 26 autores. A súa cronoloxía aproximada decorre entre 1225 e 1295. Como vemos, o *CXG* é contemporáneo das dúas anteriores recollas e, de feito, existen relacións entre os autores deste tres cancioneros, sendo a corte de Alfonso X fundamental para esa ponte creativa, mais non debemos desbotar a corte dos Traba

ou dos Rodeiro como nexo fundamental. A súa escripturalización, non obstante, oscila entre finais do século XIII –en sintonía co *CAP*– e inicios do século XIV. A cronoloxía de moitos destes autores segue sendo moi inestable e dependente de novas achegas (véxase tamén Fernández Guiadanes *et alii* 1998: 41-52).

Cancioneiro de Clérigos (CCL; Oliveira 1994: 196-197, 279-280). Pertencente ao segundo nivel de formación da tradición manuscrita, este cancionero, tal como acontece co de reis e magnates, semella desprenderse da planificación que guiaba os cancioneros anteriores. De primeiras, aquí temos que destacar a condición clerical de todos os seus integrantes. Oliveira pensa que a súa escripturalización pode ser obra do propio Conde de Barcelos, previa á Compilación Xeral, mentres que Souto Cabo postula unha escripturalización previa, entre 1300-1325 (Souto Cabo 2012b: 277, n. 18). Importante anotar unha consideración que realiza o historiador portugués sobre o “desconhecimento do compilador relativamente à cronologia destes clérigos. (...) seria natural que o conde não tivesse já a possibilidade de controlar a sua maior ou menor antiguidade como compositores” (Oliveira 1994: 280). Esta circunstancia, pensamos, opera en moitas máis ocasións do que pensamos dentro da organización de cada un dos cancioneros constitutivos. Serían desaxustes causados non só polo descoñecemento da cronoloxía, senón tamén polas condicións en que se producía a recepción e primeira escripturalización en núcleos constitutivos. No noso corpus figuran 6 autores deste cancionero para un total de 18 cantigas. Son autores cunha cronoloxía máis tardía, entre 1245 e 1300 e en relación, todos, se temos en conta as últimas hipóteses identificativas, con Santiago de Compostela (Souto Cabo 2012b). Dous dos autores deste *CCL* foron tamén inseridos no *Cancioneiro da Ajuda*, Martin Moxa e Roi Fernandiz de Santiago.

Cancioneiros individuais (CI; Oliveira 1994: 197-199, 268-269). Ao cancionero de Johan Airas debemos asociar a cantiga de amor de Per'Eanes Marinho, que responde a unha de amigo de Johan Airas. A súa actividade poética podémola situar no último cuarto do século XIII, entre 1275 e 1300. A súa escripturalización sería coincidente coa do *CXG*. Un cancionero individual débeo ser o de Estevan da Guarda (un dos autores máis tardíos, pois debeu exercer a súa actividade entre 1300 e 1350).

Recollas Individuais (RI; Oliveira 1994: 205-211, 267-268). No noso corpus figuran 27 trobadores cuxa produción chegou –probablemente– de maneira individualizada ao momento de se confeccionar a Compilación Xeral. A súa cronoloxía é diversa, e vai desde o ano 1230 até 1330. Acollemos deles 64 cantigas.

Cancioneiro de Reis e Magnates (CRM; Oliveira 1994: 193-194, 269-273). En aparencia a súa escripturalización manuscrita debeu darse sen un plan predefinido polo seu compilador, a non ser o feito da importancia e necesidade de preservar a memoria creativa dos magnates e reis referidos. Non obstante, a produción poética de Don Denis, o único rei incorporado no noso corpus, semella responder á estrutura tripartita que caracteriza os cancioneros do primeiro nivel de constitución. En concreto, de Don Denis acollemos 37 composicións. Un cancionero probablemente elaborado ao redor de 1315.

5 PLANTA. Entre Antropoloxía e Historia. Feudalismo e liturxia

O encontro entre disciplinas percorre, como xa describimos no apartado dedicado á metodoloxía, as liñas desta investigación. Na planta da nosa catedral románica permítese o diálogo peregrino entre disciplinas a través de certos conceptos que teñen unha dimensión globalizante como son o don, a *caritas*, a *amicitia* ou todo o que abrangue a relación feudovasalática. A nosa perspectiva é poñer de relevo os fundamentos que se relacionan de maneira máis clara co obxecto de estudo deste traballo.

5.1 O don como fenómeno social global

Marcel Mauss, que escribiu despois da traxedia da Gran Guerra (logo coñecida, tristemente, como Primeira Guerra Mundial), legounos un ensaio, entre sociolóxico e antropolóxico, sobre a importancia de ‘dar’ e ‘recibir’ no seo das sociedades arcaicas (Mauss 1923-1924)¹⁵.

A síntese pode enunciarse na seguinte afirmación: “le caractère volontaire, pour ainsi dire, apparemment libre et gratuit, et cependant contraint et intéressé de ces prestations” (Mauss 1923-1924: 7). En efecto, nesas sociedades ‘dar’ é tan importante como ‘aceptar o don’, ‘recibir’ o que se ofrece, e todo conforme a unhas normas de comportamento social que, ao mesmo tempo, conforman virtudes morais das persoas participantes.

As accións de dar, aceptar, recibir e devolver poñen en marcha todo un proceso de circulación dos bens, que van e veñen e, paradoxalmente, permanecen vinculados, dalgunha maneira, á persoa da que, en orixe, partiu a acción de ‘dar’. Este feito curioso relaciónase co que Mauss definía como a *forza das cousas*. Como di Haugeard, na xustificación do obxecto e finalidade que ten o seu estudo, “ce n’est pas le don comme phénomène qui nous intéresse ici, mais le don comme geste social et politique à l’intérieur d’une classe donnée, hiérarchiquement structurée” (Haugeard 2013: 15). No noso caso, esa clase social é a aristocracia.

15 Pouco a pouco, a ollada antropolóxica do don foi introducíndose no discurso historiográfico (Rodríguez / Pastor 2002: 92). Desta maneira, conceptos como don, contra-don, reciprocidade foron adquirindo unha faciana cada vez máis consistente como explicación e como feito estrutural dinámico que servía como piar para a configuración da propia natureza da aristocracia, categorizando a honra, o mérito, o valor, a xenerosidade (*largueza*), prestixio e valores e actitudes asociados a estes atributos. A este respecto, é necesaria a lectura do traballo de Maurice Godelier, que determina a desigualdade que instaura o don nunha relación (Godelier 1998: 25).

Por iso, ‘dar’ non é só un xesto máis. Esta acción mergúllanos nunha realidade agonística, “car le don *oblige* et contraint le donataire devenant en effet l’*obligé* du donateur, et se trouvant par la suite dans l’*obligation* de devoir rendre à l’autre, sinon avec usure, du moins à l’égalité pour ne pas perdre la face” (Haugeard 2013: 9).

Compartimos a consideración de Haugeard (2013: 8) con respecto ao alcance que ten a ‘acción de dar’ na Idade Media:

La largesse constitue, en raison d’une complexité le plus souvent insoupçonnée, un champ d’investigation et de création particulièrement riche et fécond pour la littérature médiévale, et cela d’autant plus sûrement qu’elle rejoint, par ses enjeux et implications, quelques-unes des grandes questions sociales et politiques qui travaillent explicitement les textes épiques et romanesques des XII^e et XIII^e.

Na tese de doutoramento xa referida estudamos o don como *fenómeno social total* e puidemos comprobar a riqueza conceptual e temática que xera. Neste traballo acolleremos as conclusións aí enunciadas para verificar a súa validez con respecto ás dinámicas da inscrición da oralidade na lírica profana amorosa. O don, como fenómeno social total, estoura na lírica dos trobadores a través da discusión ao redor das características que debe posuír o servizo de amor como medio para percorrer o *itinerarium ad dominam*.

Veremos que a declaración de amor xera toda unha dialéctica e unha rica tipoloxía de motivos na discusión que os trobadores establecen entre eles e coa súa señor e tamén na amiga a través do que chamamos reverso dialóxico da cantiga de amor realizado pola de cantiga de amigo.

Os problemas terminolóxicos non son menores, pois cómpre destacar a elevada presenza de conceptos que implican, dalgunha maneira, a presenza do don: amizade, amor, ben, beneficio, caridade, circulación de bens, consenso, contra-don, don, *largueza*, mercede, pacto, reciprocidade, transacción, xenerosidade; así como os negativos de avaricia, maldade, escaseza. Algúns termos emerxen con forza propia na dialéctica que orixina a inscrición da oralidade na ficción trobadoresca, *ben*, *guarir-negar*, *mandado* (e variantes) e *preito*.

Certo é que algúns sobrancean, como *largueza*, que se volve case sinónimo de cortesía e, xa que logo, símbolo do feudalismo. Toda unha terminoloxía que non fai máis que confirmar a importancia que ten o xesto social de dar, en tanto que é o máis representado nos textos do francés medieval (Haugeard 2013: 7).

En canto ao concepto de *largesse*, seguiremos a definición de Haugeard para quen o termo designa tanto a calidade moral da xenerosidade como as propias prácticas que a representan. E ten razón cando afirma que “cette exaltation du don et de la libéralité est étroitement liée à la sociabilité et aux mentalités d’une aristocratie médiévale pour laquelle la largesse est un comportement de classe” (Haugeard 2013: 8). En efecto, a sociabilidade feudal é unha sociabilidade do don e do gasto, onde os diferentes lazos interpersoais que estruturan a clase cabaleiresca, lazos que se asentan no parentesco, na alianza matrimonial e/ou no compromiso vasalático, vense reforzados polo intercambio de presentes, de banquetes festivos ou servizos realizados, dunha maneira, ás veces, agonística.

A hipótese central da nosa tese é que o propio acto de compoñer, de trobar, é un don que se caracteriza pola súa circulación, tendo en conta a súa dimensión comunicativa oral. Un don que ofrece o trobador-servidor á dona-señor que domina a relación. Mais, como dixemos, un don instaure e require dun contra-don, para que se dea conta da reciprocidade entre elos desiguais da cadea social. A natureza, polo tanto, do trobar permite considerar que o don non é só material, relacionado con bens e riqueza, senón que é tamén inmaterial. Neste trazo inmaterial hai un fenómeno que pode ter o seu interese, mais que non foi cuestionado nunca, que nos saibamos: aceptar un don supón algo máis que aceptar unha cousa: é aceptar que o doante exerza certos dereitos sobre o donatario. No caso do *trobar*, ante os numerosos casos de negativa da dona en aceptar o don do vasalo, non é posible pensar que iso situaría a súa figura baixo unha óptica de certa dependencia con respecto ao vasalo? Por iso, quizais, a negativa inicial da dona ao acollemento do canto poida deberse a este proceso de dependencia con respecto ao doante (o autor do canto trobadoresco). Isto explicaría quizais a insistencia dos trobadores en que o seu canto sexa acollido e aceptado, proba de que o trobador é tamén acollido no espazo dos íntimos como servidor.

Para que isto sexa unha realidade efectiva é preciso que se estableza un pacto ou xuramento de fidelidade con deberes e dereitos para ambos. No corpus que forma parte desta investigación veremos exemplos disto, pero sobre todo afondaremos na presente investigación nunha dimensión derivada da dialéctica entre ocultación e *declaratio*. En efecto, a través das modalidades da *oralidade* (inscrita, anticipada, referida), estudaremos algunhas prácticas comunicativas encamiñadas a salvar o *itinerarium ad Dominam*. Algunha destas prácticas adquire unha fisionomía moi interesante, tal como a decisión da señor de consentir ou non que o servidor dea un paso adiante co seu trobar e permitirlle, non só chamala ‘senhor’, senón tolerar que el lle diga que ‘quere ben’ dela. Un consentimento que non deixa de ser un don moi prezado e que recompensa o servizo de amor. Un consentimento que, en ocasións, se tingue de estratexias de comunicación cifrada. Estas circunstancias serán contrastadas e permitirannos comprobar a validez ou non da hipótese establecida por nós na revisión da existencia dos graos do amor (Ron Fernández 2004).

5.2 Prácticas do don

Os documentos que conservamos son unha mínima parte dos que se escribiron. Iso significa que chegaron a nós fragmentos desa memoria medieval. Fragmentos, ás veces, dispersos de máis. Aínda así, cómpre o esforzo de xuntar os fragmentos e tentar acceder á imaxe, reconstruída, da sociedade que emerxe a través dos documentos. Martínez Sopena (2004: par. 41), acollendo os estudos sobre o feudalismo de Florian Mazel, describe a fenomenoloxía da *economía do don* ao redor de tres feitos:

- a) toda doazón insírese por norma nunha “cadea de intercambios”;
- b) o feito de doar un ben non significaba a súa alienación completa a favor do destinatario (permanece sempre un vínculo, o que Mauss denomina ‘a forza das cousas’);
- c) tanto os bens doados como as relacións entre donantes e beneficiarios protagonizan unha “historia complexa”, que coñece fases pacíficas cando os acordos na “coexistión do ben” se expresaban a través de proclamas e xestos amigables, e conflitos agudos, cando unha das partes interrompía a citada cadea de intercambios.

Se na nosa tese estudamos 15 tipoloxías documentais, aquí describiremos catro modalidades: tres delas, relacionadas de forma directa coa recompensa que recibe un servizo ben prestado, e unha cuarta, a da *karta de arras*, que describiremos no apartado en que definimos a natureza aristocrática e poderosa da muller.

5.2.1 A palabra virtuosa como don: *consilium*

O *consilium* forma parella co *auxilium* e conforman o piar da acción do deber feudal desde o século IX¹⁶. Pode semellar contradictorio que os separemos, mais, tendo en conta o obxectivo que guía a presente investigación, optamos por desmembrar o binomio e comezar coa análise do *consilium*, un servizo que presta normalmente un vasalo ao seu señor. E para guiarnos acolleremos algunha das conclusións de Bournazel, a pesar de que se cingue no concreto na monarquía dos Capetos, o certo é que as súas observacións son pertinentes e útiles (Bournazel 2000).

Bournazel sinala que, no caso dos Capetos, hai que pensar en complementar dúas facianas para percibir mellor a cuestión sobre a natureza do consello: a) unha faciana en que se produce unha relación de vasalaxe; b) unha faciana en que se expresa a familiaridade, definida a través das nocións de amizade e amor (Bournazel 2000: par. 9). A primeira das facianas non serviría por si soa para explicar a actividade de servizo e dálle importancia á segunda de tal forma que “cette proximité, cette constance auprès du roi, en son palais, qui fait privilégier leur audience et prévaloir leur conseil”. Constancia na presenza, isto é, na axuda e no consello.

Desde o noso enfoque, pensamos que a vasalaxe se pode reforzar coa familiaridade dos lazos de parentesco, co que ambas facianas deben ser antes entendidas como complementarias e como tarefas a realizar por parte do servidor. Non será até a segunda metade do séc. XII cando a función de conselleiro se una a unha estrutura, a un órgano especializado, o Consello, que, pouco a pouco, irá separándose do espazo físico da Corte do Rei (Bournazel 2000: par. 10).

Outra consideración de Bournazel que interesa reflectir aquí é o da función deses conselleiros: só expresar o consello e logo o rei decide, ou ben, como quere o estudoso francés, os conselleiros deliberan sobre o tema en cuestión? Teríamos que estudar cada caso en particular e ver o contexto e as repercusións históricas posteriores ao consello. En todo caso, hai fortes probabilidades para que a deliberación forme parte da función inherente ao *consilium*¹⁷.

Desde un punto de vista filosófico, a acción de aconsellar pertence ao eido da virtude e tamén ao da necesidade. Mais, en calquera caso, “chiedere consiglio è condizione della virtù, non immediatamente virtù” (Casagrande 2004: 5). Lóxico. Existe toda unha motivoloxía ao redor da figura do consello que incumpre a ética e a virtude, e que é protagonizado por esa categoría de personaxes que tan boa acollida teñen na ficción do amor cantado polos trovadores xa que son os

16 “Lorsque finalement, dans la seconde moitié du 9e siècle, *auxilium* et *consilium* sont formellement intégrés à la conception de la vassalité, ce qui s’exprime alors est plutôt un souhait qu’une donnée politique. Il s’agit d’un acte d’équilibre précaire de concilier les intérêts politiques du roi et ceux des seigneurs féodaux” (Ruhe 2004: 113).

17 “Nous ne sommes vraiment pas certain que l’idée de consultation soit véritablement à l’origine de la notion féodale de conseil, ou en tout cas suffise à en rendre compte, de même qu’elle n’explique pas tout dans l’évolution du gouvernement capétien et de ses institutions” (Bournazel 2000: par. 34).

que desenvolven a función poética de obstáculo que engade tensión e impide a normalidade do servizo amoroso: son os *lauzengiers* (lírica occitana)¹⁸, os *miscradores* (lírica galega e portuguesa; Brea 1992).

Os conselleiros do rei deben respectar as calidades e virtudes do bo consello: prudencia¹⁹, sabedoría, experiencia, benevolencia, madurez e fidelidade, xustiza, clemencia, medida. Virtudes “il cui elenco può variare da autore ad autore, da contesto a contesto” (Casagrande 2004: 6).

Desde un enfoque filosófico e teolóxico o consello leva implícito un acto de xenerosidade, que polo feito de dalo conforme ás normas da virtude enunciadas, conforma en si mesmo un don: “l’atto di generosità implicito nel consiglio consente di estendere i confini del precetto passando da una prospettiva di timore a una di amore” (Vecchio 2004: 35).

Na presente investigación teremos ocasión de estudar a importancia do consello como desencadeante dunha serie de motivos á súa vez orais (*negar, encobrir, loar*, etc.) e que inciden na calidade do servizo amoroso do trovador. E insistiremos en valorar a orixinalidade da nosa lírica, xa que certos contextos permiten reparar en como señor e servidor chegan a establecer un acordo para unha comunicación cifrada que nos introduce de xeito equívoco no motivo da *chanson de change*.

5.2.2 O servizo recompensado: *per amorem et servitium*

A modalidade máis estendida da recompensa polos servizos prestados é a doazón rexia. Foi posta en práctica con moita profusión por Alfonso VII (1126-1157)²⁰. Tivo consecuencias sociais e económicas importantes, xa que permitía á persoa beneficiaria a “creación progresiva de fortunas patrimoniales, la adquisición hereditaria de derechos y exenciones o la constante transacción de bienes de realengo e infantazgo que terminan en manos de particulares, algunos de ellos miembros de las más importantes familias de la nobleza vieja” (Recuero Astray 1986: 897-898). A finalidade non é outra que “asegurarse la fidelidad y los servicios de muchos, en un reino que recibió ya en circunstancias críticas” (Recuero Astray 1986: 898). E esa garantía, moi xenerosa, procuraba a reciprocidade do servizo, da fidelidade e do compromiso de auxilio e consello, tal como ditan as normas de vasalaxe. Os beneficiarios desas doazóns eran basicamente grandes persoeiros pertencentes ás parentelas máis poderosas.

No tempo de Fernando II (1157-1188) a política de doazóns foi basicamente a mesma, mais as necesidades bélicas da Reconquista obrigaban a unha diversidade de beneficiarios. Por iso, con Fernando II os beneficiarios da xenerosidade rexia van desde institucións relixiosas coma o arcebispo da Catedral de Santiago de Compostela até membros da nobreza de todo tipo de condición social. A mesma política caracteriza o reinado de Alfonso IX (1188-1230). Na corte

18 Recomendamos a lectura das observacións semánticas e poéticas de Glynnis Cropp sobre este motivo ancorado na mentira, no engano, na gabanza desmesurada, e sobre todo, nas consecuencias negativas que ten para o trovador no seu servizo amoroso (Cropp 1975: 237-245; véxase tamén Baumgartner 1982).

19 “La prudenza è infatti la virtù intellettuale chiamata a guidare le virtù morali: individua, nell’ambito di ciascuna virtù morale, i mezzi per raggiungere il fine e ne ordina l’uso” (Casagrande 2004: 7).

20 Alfonso VII e a súa corte contan coa recente monografía de Sonia Vital Fernández, onde podemos atopar unha detallada descrición da importancia dos pactos e do compromiso feudovasalático (Vital Fernández 2019, especialmente, “El rey y la aristocracia. Una relación basada en la política de pactos”, pp. 29-65).

destes dous reis anotaremos a presenza de membros de parentelas portuguesas, sen dúbida atraídos pola xenerosidade dos reis de Galicia e León así como polas propias estratexias patrimoniais e matrimoniais que os levaban a ancorarse a ambos lados da fronteira (Sottomayor-Pizarro 2011: 863). Unha desas parentelas é a dos Bragançons. De feito, Fernão Fernandes de Bragança desaparece da corte portuguesa a partir de 1204 para figurar na corte de Alfonso IX de Galicia e León en calidade de tenente (1204-1205, 1206-1222), de alferez-mor (1211) ou mesmo como mordomo-mor (1219-1222). Exerceu a tenencia de Extremadura e estivo co rei de Galicia e León. Sabemos da súa participación na Batalla das Navas de Tolosa, en 1212, batalla en que non participou como tal o Reino de León (Sottomayor-Pizarro 2011: 863). En 1214 o rei Alfonso IX faille unha importante doazón, *pro bono et grato servicio quod mihi fecistis in terra serracenorum et aliis multis locis*.

Como se pode comprobar, o don sempre xorde como correspondencia ao servizo feudal e ten unha connotación eminentemente bélica. A pesar dos evidentes avances que se produciron nas dúas últimas décadas (Torres Sevilla 1999; Barton 2002; Calderón Medina 2011), o certo é que, no que se refire á aristocracia, aos seus membros e ás súas prosopografías, aínda temos moitas incertezas por resolver. Acerta o historiador Simon Barton cando di que

á parte dos numerosos actos piadosos de xenerosidade cara ás institucións relixiosas do reino, sábese moi pouco da vida destes nobres, mentres que as crónicas eclesiásticas apenas nos din nada sobre as súas actividades ou a súa relación co rei. Por este motivo, é difícil chegar a coñecer con claridade as preocupacións e aspiracións destes nobres, polo que a nosa visión dos mesmos é en gran medida borrosa (Barton 2002: 72).

Aínda está por realizar, ao noso entender, un estudo afondado das redes que teceron aristócratas de pequena e mediana condición social non só cos de condición superior, senón entre si. A documentación que fomos analizando revela un bosque de datos que, unha vez sistematizados, revela a existencia de redes ben fortes ao redor de relacións de amizade, de parentesco e de vasalaxe. A conformación destas parentelas vai asociada a unha proxección vertical, cara ao sur da península, onde varios membros das mesmas participaron formando parte dos exércitos rexios no proxecto reconquistador.

A corte de Alfonso IX é unha corte esencialmente itinerante, isto hai que telo en conta á hora de definir quen forma parte da mesma. As estratexias de acordo, de pacto, non poden prescindir do seu entorno de feis, eses que achegarán todo o seu saber para cumprir cos deberes vasaláticos, mais tamén propios da amizade entre iguais, e prestar *auxilium* e dar *consilium*²¹. Ao redor de Alfonso IX foise consolidando un pequeno grupo de magnates ou rícomes que permanecía normalmente na corte de forma case permanente. Desenvolvían os sus deberes e obrigas de vasalos rexios.

21 “O rei solicitaba o seu consello en asuntos de estado durante as reunións periódicas da súa curia, algúns exercían como diplomáticos, e outros ocupaban postos de prestixio na casa real. Ademais, xa que o rei non dispuña dun exército permanente, os magnates proporcionaban as tropas para as campañas militares, custodiaban castelos en nome da coroa e tiñan a obriga de demostrar o seu liderado e valentía no campo de batalla. Por último, o rei esperaba que os seus magnates lle ofreceran amizade e compañía, xa fora nas cacerías ou nas celebracións da corte. En troque, o rei compensáboas con títulos, propiedades, feudos, diñeiro ou outros beneficios” (Barton 2008: 73).

Estes magnates estaban no cumio da pirámide social. Sobresaían do resto da sociedade laica debido á súa excepcional riqueza, posición social e poder que foron acadando estando ao servizo da coroa (Barton 2008: 72). Estes magnates dominaban a escena política do reino de Galicia e León, desenvolvendo a función de administrar amplos territorios por delegación da coroa. Observa o historiador británico que cando Alfonso IX accede ao trono non chegaba á ducia o número de individuos da aristocracia leonesa que podían ser realmente considerados como magnates (Barton 2008: 73). O primeiro que emerxe como magnate é o conde Gómez González de Traba que debemos considerar membro da aristocracia galega e non da leonesa. E non é de menor interese o feito demostrado que as parentelas galegas estendían as súas estratexias patrimoniais máis aló de dito espazo. A xerarquía do conde Gómez González de Traba, foi incontestable en Galicia até que morreu en 1209, exercendo o poder por delegación rexia nas tenencias de Montenegro, Monterroso e Sarria, entre outras. Sucedeuno nesa proxección o seu fillo Roi Gomez de Traba, protector e mecenas de trovadores e xograres tanto en tempos de Fernando III coma nos do Rei Sabio (Vieira 1999).

Unha desas familias era a dos Velaz, “descendentes dunha prominente familia aristocrática asturiana por parte de seu pai, Vela Gutiérrez, e da familia do conde Ponce de Cabrera por parte de súa nai Sancha Ponce” (Barton 2008: 74). A importancia dos Velaz reside no feito en que é posible identificar a un dos fillos de Vela Gutiérrez e Sanche Ponce co trovador de produción perdida coñecido grazas á *Tavola Colocciana* como Johan Velaz, falecido entre o 5 de xuño de 1181 e o 7 de decembro dese mesmo ano, tal como permiten corroboralo os testemuños documentais en que aparece mencionado (Souto Cabo 2012a)²².

Se consideramos os postos de importancia na propia curia, e nos fixamos nos persoeiros que ostentaron os cargos de *maior domus regis* (mordomo real), *signifer regis* (alférez real), vemos que até 23 nobres ostentaron o cargo de mordomo durante o reinado de Alfonso IX²³. Non obstante, “non se coñece con gran detalle o papel desempeñado pola nobreza nas múltiples campañas militares levadas a cabo durante o reinado de Alfonso IX” (Barton 2008: 79), debido a que, a diferenza dos reinados de Alfonso VII ou Fernando II, falta unha fonte narrativa máis ou menos contemporánea que conteña a memoria deste rei.

E xunto cos homes, as mulleres das parentelas, fundamentais para explicar o feito trobadoresco e como este puido ter acadado unha difusión tan vigorosa nos distintos espazos xeográficos peninsulares, chegando mesmo a terras occitanas esta mestría no trobar. Di Barton que

as mulleres destas grandes familias compartían o prestixio social dos homes e desempeñaban un importante papel, non só como esposas e nais, senón tamén exercendo como terratenentes e patróns de institucións eclesiásticas (Barton 2008: 73).

22 Sobre a descendencia do matrimonio Vela Gutiérrez e Sancha Ponce de Cabreira, recomendamos Fernandez-Xesta y Vázquez (1991: 68-71).

23 “Todos eles de alto rango e posición. Algúns eran magnates leoneses ou galegos, tales coma o conde Fernando Ponce e o conde Gómez González de Traba; outros eran exiliados da corte de Alfonso VIII de Castela, como por exemplo Pedro García de Lerma e Pedro Fernández de Castro. Ademais, o infante Pedro, da casa real portuguesa, que se estableceu na corte leonesa en 1224, ocupou o posto de mordomo ata a morte do rei seis anos máis tarde” (Barton 2008: 79).

Vexamos algunhas mostras de doazón entre aristócratas, onde normalmente consta a mención por *amorem et servitium*. Comezaremos por un documento do mosteiro de Santa María de Oseira, onde Toda Fernandi concede (*do tibi atque concedo*) a Nuno Menendi sobriño meo a leira de Senra, *quam habeo in Gomariz* (a doazón esténdese aos herdeiros: *et vox tua iure hereditario in perpetuum*). O soporte escriturario é unha *cartam donationis et textum scripture firmitatis in perpetuum valiturum*. A razón de tal doazón vén expresada da seguinte maneira: “*et hoc facio tibi propter amorem et propter servitium quod mihi fecisti*”. De maneira explícita figura o contradon do sobriño: *unum bonum prandium de pane et vino et carnibus*” (Oseira I, doc. 145, 1212-o2-sd).

O documento permite comprobar a importancia que ten a reciprocidade na acción de doar. De feito, neste documento temos un claro exemplo de bidireccionalidade: Toda Fernandi, a tía, fai doazón dunha leira ao seu sobriño, Nuno Menendi, polo amor, sen dúbida debido ao parentesco, e polo servizo, isto é, pola axuda ofrecida. Ao mesmo tempo, o sobriño, e como proba de fortaleza e aceptación do don, realiza un contradon: un bo almorzo a base de pan, viño e carne. Traducimos a secuencia “pro robore” como contradon, xa que, ao noso entender, é unha especie de don que o beneficiario, neste caso o sobriño, concede á outorgante, como proba de reciprocidade e aceptación do don.

No seguinte documento vemos como Didacus Guntadi fai doazón á Petrus Johannis e á súa muller Urrace Froyle de Novaes per carril de Sobrado, sendo a razón o *servicio quod michi et uxore mee et filiis meis fecistis*” (A.H.N., San Xoán de Poio, carp. 1857, nº 15, 1191-08-16). Este feito serve para apoiar a existencia das redes de amizade e vasalaxe que tecen os membros de pequenas parentelas.

Como variante tipolóxica deste tipo de doazóns, temos o documento de San Xoán de Poio (A.H.N., San Xoán de Poio, carp. 1858, nº 1, 1225-07-15) en que xorde un homónimo do trobador, Nuno Fernandi Torniol, que é beneficiado por *domnus Pelagius Suariz* coa doazón da segunda parte dunha herdade en Ranzia, cuxa primeira parte xa dera o seu irmán Fernando Suarii a través de *kartulam veridicam*. O motivo da doazón é *pro amore et per linage*, aspecto relevante que nos permitiu establecer unha hipótese sobre Nuno Fernandiz Torniol (Ron Fernández 2015, 2018).

5.2.3 O don como compromiso: *pactum et placitum*

As cartas de pacto establecen, normalmente, un acordo sobre propiedades. O termo que as caracteriza é *pactum*, normalmente asociado ao termo *placitum*, de tal forma que é habitual a expresión *pactum et placitum*. O feito de que normalmente se asocien como binomio non significa desde logo que cada un dos termos non posúa as súas propias connotacións. A nosa hipótese é que ambos termos posúen matices diferenciadores que convén ter en conta. Loxicamente, os contextos informarán sobre a concreción dos matices, mais consideramos que a tradución máis xeral pode ser “pacto e compromiso”.

O primeiro dos termos (pacto) apela máis ao carácter xurídico do escrito, e que sintetiza un resultado a dúas bandas e que, por iso mesmo, podería traducirse por sentenza. O segundo dos termos (compromiso) porque consideramos que o acordo ten consecuencias no futuro. Implica

o desenvolvemento de accións que demostren o respecto do acordado conforme ás vontades que se entenderon²⁴. En calquera caso, maniféstase a necesidade de reciprocidade ante o acordo e o compromiso adquirido.

Con respecto ao *placitum* podemos recordar o que recolle a investigadora arxentina Miceli (2012), que analiza a presenza de terminoloxía xurídica no foro latino de Sepúlveda outorgado por Alfonso VI en 1076. Neste documento consta a definición de prácticas que semellarían antigas, “pero es importante señalar que muchas de las prácticas que se ratifican no son simples hábitos comunitarios, sino instituciones jurídicas, como es el caso de la pignoración romana y de los *placidos*, reuniones judiciales cuyo objetivo era restablecer la paz” (Miceli 2012: 77, n. 8).

En nota explica que o significado do termo *placido*, remite a *placitum* e que, segundo

Prieto Morera la palabra *placitum* proviene del verbo latino “placere” (parecer bien) que significaría estar de acuerdo con algo o parecer oportuno o conveniente algo. La fórmula “placuit atque convenit” está presente ya en pizarras visigóticas y otros documentos altomedievales. En la región de León el uso más frecuente de placitos remite al compromiso de las partes a comparecer en el proceso.

Subliñamos precisamente o significado que, para nós, é máis relevante no uso do termo: *compromiso*.

Na mesma nota, Miceli recolle a consideración doutros autores que “consideran que *placitum* remite a las reuniones judiciales en donde se trataba de llegar a la paz o se buscaba atenuar temporalmente un conflicto. Ir al *placitum* significaba poner en movimiento mecanismos rituales para establecer la paz mediante compromisos o convenciones ‘privadas’”. Calquera dos dous significados podería servir para a formulación do *pactum et placitum*, xa que o *placitum* adquire o rango dunha xuntanza a dúas partes, onde cada unha das partes está representada con varios membros nunha relación de copresenza e con respecto do equilibrio de membros polas partes.

Debe hacerse una llamada de atención para subrayar que el pacto no conlleva situaciones de igualdad entre los contrayentes. Por el contrario, el pacto sanciona una forma desigual de relación por medio de la cual la parte dominada acepta una posición que le reporta determinadas garantías. El pacto, por ello, establece mecanismos de reclamación y protesta que excluyen vías de rebelión en momentos coyunturales de debilidad de la parte dominante (Pascua Echegaray 1996: 24)

Ao binomio “pacto e compromiso” pódeseles asociar o termo *convenientia*. Dificil, neste caso, non caer na tentación de optar por unha sinonimia exacta. No entanto, reparando nas observacións de Tourrel sobre o valor que ten o termo no francés medieval, “entente mutuelle sur un certain sujet, accord” (Tourrel 2001: 362), temos a impresión de que o termo latino *convenientia* sinala a perfección do acordo e do compromiso, a plena harmonía e, polo tanto, enfatiza que o acordado é considerado de plena conformidade co que cada unha das partes proxectaba antes de

24 Véxase o artigo Esther Corral para unha ollada sobre o valor que adquire o termo *preito* na lírica dos trovadores galegos e portugueses (Corral Díaz 2009a: 100, n. 50).

establecer o pacto e de definir os compromisos. En certo sentido, se consideramos a idea xa citada no fragmento anterior de Pascua Echegaray de que o pacto non conleva situación de igualdade entre as partes, o uso do termo *convenientia* serviría para suprimir dita desigualdade²⁵.

5.3 A *Caritas* como estruturante das relacións sociais

Temos a impresión de que a estudosa Guerreau-Jalabert acerta cando pon baixo a lupa a imbricación entre as concepcións da *fin amor* e a relixión cristiá (Guerreau-Jalabert 2000: 29). Unha imbricación que denota a forza da tensión que se dá entre imaxinario laico e imaxinario relixioso e que latexa non só nos temas que expresan a *fin amor*, senón na necesidade de expresión diferencial e establecemento dun modo de vida propio por parte da aristocracia laica.

É preciso entender a *caritas* “como outra cosa que mera reciprocidad”, no sentido de que é estruturante das relacións sociais: “virtud suprema para los cristianos, pero también como el valor social fundamental” (Guerreau-Jalabert 2000: 33), ou “*caritas enim causa est et mater omnium virtutum*” (Guerreau-Jalabert 2000: 36, citando a Pedro Lombardo, *Sententiae*, III, 23, 9).

A caridade como estruturante social ponse en relación, de forma lóxica, coa amizade (*amicitia*)²⁶ e co amor²⁷, e, a través da primeira, xorde o universo do parentesco, outro feito estruturante. A caridade e o don manteñen entre si unha relación que xoga un papel determinante na sociedade dos séculos XI-XIV, como un “vasto sistema de articulación y de intercambio de la *caritas*”, que é exemplificado pola historiadora coa *donatio pro remedio animae*, numerosísimas na documentación, onde o don abrangue unha multitude de conceptos: servos, produtos agrícolas, animais, espazos, todo en circulación coa doazón xenérica da terra (Guerreau-Jalabert 2000: 55).

A pesar dos matices que lle podamos poñer, non adoptamos unha postura confrontativa, xa que a *caritas*, tal como a entende a historiadora Guerreau-Jalabert (2000) pode –quizais deba– complementarse na súa consideración de feito estruturante coa percepción que nos achega Haugeard sobre o don en tanto que xesto que emana da *potestas*, do dominio social e/ou político. Precisamente, os textos históricos que manexamos e as propias composicións dos trobadores permiten pensar non só nunha complementariedade entre o imaxinario feudal e laico e o relixioso cristián, senón nunha dependencia mutua, cuxa ponte relacional vén metaforizada a través do léxico.

25 Nieto Soria diferencia os seguintes campos temáticos de aplicación da fenomenoloxía do pacto e do consenso: a) accesos ao trono e cambios dinásticos (23-24); b) acordos de goberno central e local (24); c) autos e seguros (25); d) confederacións, pactos de amizade e irmandades (25); e) os xuramentos políticos (25-26); f) cortes e consenso monarquía-cidades (26-27); g) o pacto fiscal (27); h) negociacións políticas entre reinos (27-28); i) a conformación de redes clientelares (28); k) a memoria como consenso (28-29) (Nieto Soria 2013: 23-29). Como veremos, algúns motivos do noso corpus semellan vehicular a idea de pacto e compromiso, ás veces de maneira explícita, outras de maneira implícita, con consecuencias no desenvolvemento da ficción amorosa e do servizo do trobador.

26 A *amicitia* é “una forma elevada de *caritas*” (Guerreau-Jalabert 2000: 41). Como sinala Haugeard (2013: 49), as nocións de amizade e honra teñen tanta forza na percepción colectiva da *largueza* que impiden que a ollada se pouse no valor material do don, se non é en virtude desa amizade e desa honra.

27 “Muestra como la noción de amor, fundada en la doctrina eclesiástica, puede ser reelaborada para que exprese el ideal social de un grupo que aparece como la fracción dominada de los grupos dominantes: el *amour fin* y los temas de Grial desvelan esfuerzos realizados para legitimar la posición aristocrática frente a la iglesia” (Guerreau-Jalabert 2000: 45-46).

En función de todo o anterior, podemos considerar a *caridade* coma unha consecuencia, coma un xesto ou unha práctica que emana do universo de espiritualidade e relixiosidade que, de forma paseniña, mais imparabile, impregna coas súas formas todo un imaxinario, unha cosmovisión que acabará por impoñerse como dominante cultural na sociedade medieval. A *espiritualidade* eríxese entón na causa. Ambas precisan da asunción por parte dos membros dos grupos de poder para seren hexemónicas. Se Vauchez acerta na definición de espiritualidade, “conjunto de relaciones entre algunos aspectos del misterio cristiano, valorizados concretamente en una determinada época, y algunas prácticas (ritos, plegarias, devociones), privilegiadas a su vez respecto a otras prácticas posibles en el seno de la vida cristiana”, entón poderemos inserir a acción da *caritas* como unha desas prácticas (Vauchez 1985: 10).

Na configuración do universo da espiritualidade, entre finais do século X e inicios do século XI, un dos factores máis determinantes ten que ver co nacemento e expansión dos mosteiros, que serán o niño onde se produza a relación de dependencia inestable entre o poder monástico e o poder da aristocracia laica: “las actitudes religiosas fundamentales estuvieron marcadas profundamente por la influencia de la clase feudal que, incluso en el campo espiritual impuso sus modelos al conjunto de la sociedad” (Vauchez 1985: 35).

Non podemos esquecer que moitas das fundacións de institucións monacais son obra da propia aristocracia laica. A partir da espiritualidade que tinguía as relacións sociais, os mosteiros e abadías convertíanse nun refuxio apto a condición de seren alimentadas as relacións a través das doazóns. Isto explica, por exemplo, as numerosas doazóns *pro remedio animae* que procuraban o repouso da alma propia e dos parentes, amais doutras demandas como ser recibido no mosteiro, onde vivir e comer, e ser soterrado. Dáse unha lóxica da reciprocidade, xa que os bens que se doan garanten unhas certas demandas, sendo a máis importante a salvación da alma e acceder ás grazas divinas (Vauchez 1985: 39).

A *caritas*, moi vinculada á xenerosidade, como vemos, ten en fronte, a *avaritia*, que significa a procura desenfreada de beneficio e a tesaurización egoísta, e que substitúe con frecuencia cada vez maior a orgullo (*superbia*), a medida que avanza o século XII (Vauchez 1985: 96). A *caritas* e a xenerosidade, xunto coa espiritualidade e a renovación relixiosa que acompaña o transcórreo do século XII explican o compromiso activo en obras de misericordia de “todas las clases de la sociedad dominante –señores, laicos y eclesiásticos, burgueses, comunidades parroquiales y confraternidades” (Vauchez 1985: 111).

Tanta frecuencia converte un xesto en rito. A *caritas*, coa súa carga de xenerosidade alimentada pola espiritualidade e o desexo de salvación, tiña perfecto sentido nunha sociedade en que as clases dominantes da sociedade observaban como existía un número de persoas pobres (tal como acontece hoxe, onde a filantropía de grandes mecenas non é outra cousa que expresión de caridade). De aí as prebendas cluniacenses, isto é, “la práctica de ceder a un pobre la ración de comida diaria (*praebenda*), liberada por la muerte de un hermano, era observada tambien con los amigos, confrades y bienhechores de la abadía, a quienes se garantizaba en Cluny una conmemoración mortuoria” (Hillebrandt 2011: 224-225). Como sinala esta estudosa, despois da morte dun abade era preciso acoller na hospedaría durante 30 días a doce pobres con pan, viño e carne.

Todos os aspectos que estamos comentando vincúlanse de forma estreita coa hipótese que defendemos no ano 2004 onde analizamos a filosofía da lírica dos trovadores occitanos como a conxunción de dúas metáforas, a cristiá e a feudal, que conflúen no *itinerarium ad dominam* en que se converte a expresión lírica dos trovadores (Ron Fernández 2004).

5.4 A *amicitia*

A amizade, o amor impregnan o universo relacional da sociedade medieval. A súa presenza explica e permite afondar as alianzas que repousan, en principio, noutros aspectos, como fidelidade e constancia á hora de cumprir cunha responsabilidade (por exemplo, á hora de acudir ao *fossado*, á hora de servir a un señor, etc.).

Xa o dicía, con acerto sentencioso, no título 27 da *Quarta Partida*, o rei trovador, Alfonso X: “Ningun ome que aya bondad en si, non quere bivar en este mundo sin amigos”. Stone analizou a validez da consideración que fai proceder da *Ética a Nicomaco* –traducida do árabe ao latín por Hermann o Alemán en Toledo en 1240–, a bagaxe conceptual e terminolóxica empregada por Alfonso X. Destaca no seu estudo que “la traducción de la *Ética* es del 3 de junio de 1240 y la *Summa Alexandrina Ethicorum*, un resumen abreviado de los diez libros de la *Ética* lleva el año 1244 como fecha” (Stone 1992: 340).

Considerando as datas, 1240 e 1244, cando menos para o carácter profano da súa recepción, existen serias dificultades para considerar a *Ética* de Aristóteles un referente da amizade que vehiculan trovadores nas súas composicións, mesmo para ter unha incidencia no comportamento social, onde pensamos que, como modelos culturais, prevalecen, ou son máis dominantes, os que emanan, como reflectiremos, das relacións que se van orixinando entre os grupos aristocráticos laicos e relixiosos e que collen materialidade e especificidades nas estruturas de parentesco, nas relacións de alianza, baixo a cada vez máis importante modelización ética que vai impondo a espiritualidade relixiosa.

A amizade vai máis aló do recoñecemento dunha relación que se establece entre dúas persoas, “elle s’assimile également a une entité culturelle” (Bidart 1997: 9), remite á existencia e á circulación de ideas, de esquemas, de expectativas, de modelos culturais que van rexer o universo relacional das dúas persoas que se recoñecen como amigas. Loxicamente, non ignoramos a dimensión antropolóxica que posúe unha relación de amizade. En calquera caso, “el ser humano se encuentra ubicado en una red de relaciones de reciprocidad en la cual, generalmente, lo que cada uno puede dar depende en parte de lo que ha recibido y puede dar en la misma medida en que ha recibido” (MacIntyre 2001: 119).

Amor e amizade convértense en principios fundamentais das relacións sociais na sociedade medieval, e pensamos que se insiren como posible explicación tanto na relación de vasalaxe que existe entre un servidor e o seu señor ou señora, coma no establecemento das propias alianzas matrimoniais. Sendo conscientes de que existe unha opinión fundada sobre a inexistencia do amor entre os futuros esposos, temos a ben pensar que a amizade pode exercer de configurador da relación que se establece entre os dous grupos familiares, moitas veces, máis do que pensamos, emparentados entre si.

Para nós é moi importante, en relación coa amizade e o amor, o concepto de *proximitas*, pertencente ao eido do ‘parentesco espiritual’. Sería resultado de certas prácticas derivadas do parentesco cristián: o bautizo, a confirmación e a confesión (Guerreau-Jalabert 1988: 87-89)²⁸.

O latín medieval realiza un artellamento entre parentesco real e parentesco ficticio ou espiritual, de tal forma que son empregados os mesmos vocábulos para representar as relacións que se sinalan e manteñen a mesma prohibición canónica á hora de formalizaren alianzas matrimoniais.

Lembremos que o Conde de Barcelos, unha figura esencial no proceso de preservación da lírica medieval, establecía no prólogo dos seus *Livros de Linhagens* que unha das razóns para a súa elaboración era reforzar os lazos de amor e amizade, de solidariedade entre a nobreza de España (Sousa 2007: 885). Amor e amizade como solidariedade entre a aristocracia e que transcende as fronteiras dos reinos peninsulares. Sen dúbida, o Conde de Barcelos amosaba así o seu gran coñecemento da natureza “transfronteiriza” dos intereses da nobreza e de que as relacións de amor e amizade, precisamente, son as ferramentas para incardinar esa conciencia de pertenza a un selecto grupo social.

5.5 Dereito legal e dereito consuetudinario

A escripturalidade da que falamos ancora os seus preceptos no mundo do dereito. Existen correntes teóricas que adscriben o escrito ao eido do dereito legal, mentres que o universo oralizado pertencería ao que se denomina dereito consuetudinario, o dereito vinculado á memoria dos costumes e tradicións dunha comunidade determinada. Esta separación non deixa de responder á visión romántica de pensar que todo dereito consuetudinario da Idade Media é un dereito oral, inserido na memoria da comunidade, vinculado á vontade popular e considerado máis auténtico ca o dereito legal (Miceli 2012: 18).

Miceli procura desmontar a imaxe romántica existente coa análise minuciosa de que hai de “natural” nese dereito consuetudinario medieval:

Como veremos a lo largo de esta investigación, la costumbre en las fuentes jurídicas medievales remitía a un universo de significación que no incluía lo popular, la memoria, la tradición sino que refería a un conjunto de dispositivos de raigambre estrictamente jurídica (Miceli 2012: 18).

Pódense diferenciar dúas idades do costume: unha idade caracterizada pola primacía dun dereito oral e rústico arraigado nas prácticas regulares da comunidade, que non precisaba de indicacións técnicas; outra idade que comeza coa recuperación dos textos do corpus xustiniano. Nesta segunda idade é cando semella producirse a renovación, ou máis ben apropiación, da *consuetudo*: “tratándose originalmente de un derecho en estado rústico devino derecho elegante y racional” (Miceli 2012: 19).

28 “En el parentesco espiritual intervenían tres realidades: el padrino, la *affinitas* o alianza de clérigos y monjes con Dios y la iglesia, y las ‘fraternidades’ de diverso tipo que establecían los laicos con las (sic) centros monásticos y sus comunidades o con las iglesias catedrales y sus capítulos” (Loring García 2001: 25).

Para esta estudiosa o dereito consuetudinario é antes “un concepto nacido en el interior del discurso jurídico resultado de la tarea de interpretación sobre el corpus romano llevada a cabo por los juristas medievales” (Miceli 2012: 20). No seu proceder investigador Miceli aplica a mesma filosofía que a nosa, a de desafiar as fronteiras que se deseñan como muros de coñecemento incomunicantes; por iso, o seu traballo transita polas fronteiras da historias do dereito e da historia social, sitúase xusto na intersección onde se cruzan. Como ela mesmo recolle:

Es frecuente que estas dos áreas no se vinculen, siendo “la costumbre” un tema en el que se puede ver muy claramente esta indiferencia: los especialistas en historia social siguen hablando de la costumbre como mentalidad campesina, mientras que los historiadores del derecho avanzan cada vez más en demostrar su carácter estrictamente jurídico. Nos proponemos entonces dar cuenta de una integración que se halla todavía pendiente.

Miceli alerta dos excesos da interpretación instrumentalista levada a cabo polos historiadores do estudo da sociedade. A investigadora considera que este exceso está relacionado co *paradigma antropolóxico do costume*, que establece unha analoxía entre Idade Media e sociedade primitiva (Miceli 2012: 43-50). No fondo da discusión está a necesidade de entender que un instrumento xurídico pode explicar tamén unha sociedade determinada. E non podemos esquecer, desde logo, que esas prácticas xurídicas que viven entre a escrita e a oralidade tiñan consecuencias na vida das persoas. Prodúcese sobreinterpretacións que conducen a descoidar o carácter xurídico que posúe a documentación. Cómpre ter precaución co traballo documental e non ir máis aló do que din os propios rexistros escritos.

Así procedeu André Gouron, quen formula a hipótese da complementariedade entre ambos eidos xurídicos, no sentido en que o estudioso francés afirma que, sen un mínimo de cultura xurídica, sen a consideración do dereito romano, a conciencia dos costumes non se sostén, xa que a ligazón entre costume e dereito romano nace nas propias fontes do dereito romano, que lle gardaban un espazo aos costumes (Miceli 2012: 56). De feito, “antes del trabajo de los juristas medievales sobre el corpus romano recuperado, el *jus consuetudinarium* no existía como concepto” (Miceli 2012: 70). Será no século XIII cando se elabora a regra xurídica que institúe o costume como dereito. Non se trata dunha incidencia popular, senón todo o contrario, provén de quen leva as rendas da escena política e social. Isto non significa que se negue a incidencia do dereito na sociedade que vive as súas consecuencias. Neste sentido, non deixa de ser popular.

Na análise que realiza Miceli sobre o dereito nos reinos de Castela e León rexistra unha diferenza en canto á presenza de vocábulos que remiten ao *jus consuetudinarium* de tal maneira que será no reino de León onde atope

muy tempranamente menciones a *consuetudines, usus y mos.*” En esta región a partir del siglo X, debido a la llegada de mozárabes fugitivos procedentes del sur, se dio una revitalización del derecho gótico aun cuando el ordenamiento establecido por éste no fuera el único que tuviera vigencia (Miceli 2012: 80).

No tocante ás *consuetudines*, a estudosa conclúe que “abundan en los documentos del siglo XI y XII son, ante todo, obligaciones que la comunidad debe al señor, sea laico o eclesiástico, o a su rey” (Miceli 2012: 83). Cal é a interpretación destas obrigas? Miceli contesta cunha revisión teórica das distintas correntes historiográficas. A súa primeira parada prodúcese na corrente mutacionista (Duby, Bonnassie...), onde as *consuetudines* son consideradas un aspecto esencial da sociedade feudal, en tanto que virían a substituír ás *exactiones* (Miceli 2012:84):

1. Derechos de origen público que los señores ejercían en nombre del “ban”: el derecho de justicia y las obligaciones relacionadas con el orden judicial; el derecho de morada y otras exigencias similares.
2. Prestaciones de carácter militar.
3. Eventualmente, derechos económicos basados en *regalías*.
4. Derechos de naturaleza puramente económica, prestaciones agrarias más o menos ligadas a prerrogativas públicas.

Os catro tipos incorporan a fenomenoloxía do don na súa formalización. Por poñer uns exemplos, dentro da primeira variable teríamos a concesión de *tenencias* a nobres, exercidas en nome do rei. Dentro da segunda incorporaríamos, por exemplo, o exercicio do servizo militar, o *fossado*, un feito que emerxe con xustificación da separación dos namorados no noso cancionero e que provoca algún dos motivos que estudaremos en canto á relevancia da comunicación que permite salvar a distancia que se instala de maneira case sempre involuntaria entre o servidor e a súa señor. A voz *consuetudo* ten un significado radicalmente distinto xa que fai referencia, como vemos, a unha serie de imposicións e regulacións establecidas por señores ou reis que evidencian o avance do poder feudal sobre as comunidades campesiñas. Como constata a estudosa arxentina, “el verbo que precede en todos los casos a *consuetudines* es dar o conceder, dato que nos demuestra que estas “nuevas prácticas” no se encontraban desde antiguo en esa tierra, sino que se las estaba implantando en beneficio de quienes detentan el poder de ban” (Miceli 2012: 94, o subliñado é noso).

A esta tese mutacionista, de corte co pasado, opónselle unha tese continuista representada por historiadores como Barthélemy ou Roumy para quen se produce unha continuidade do que os mutacionistas pensan é ruptura, de tal forma que mesmo se dá unha cohabitación do termo *exactio* con *consuetudo*.

Os outros dous termos, *usus* e *mos*, aparecen moito menos na documentación do reino leonés. Cando aparece *usus* non é para aludir a un dereito natural, senón a unha norma que xa é dereito legal (a lei visigoda). Pola súa banda, *mos* é un termo moi marcado pola tradición romana e, ao igual que *usus*, cando aparecía era para se referir a leis contidas no *Liber* e que se desexaba facer respectar (Miceli 2012: 91-93).

5.6 Aristocracia, señorío e poder feminino

5.6.1 Aristocracia

Lonxe estamos de sabermos como era exactamente a aristocracia e como vivían na Galicia medieval dos séculos XI-XIII. A analoxía, a anacronía especulativa e outros prexuízos impiden que avancemos. Se lle engadimos a degradada situación que sofren os estudos sobre a Idade Media na Universidade, só podemos ser pesimistas. Compartimos o parecer dunha gran historiadora como Torres Sevilla (2009: 94), que advirte que

faltan muchos hilos que colocar en el esqueleto de este armazón que es el estudio de la nobleza altomedieval, puntadas complicadas por ciertos tópicos anejos como la propia concepción de la misma a partir de una reflexión forzosamente contemporánea a nuestro tiempo, que tiende a sintetizar demasiado, a lastrar con criterios actuales un modo de vida y supervivencia de grupo, o que acostumbra a identificar a una estirpe con un territorio específico, prescindiendo de la visión conjunta del reino en el que se incardina, pretendiendo sobre la parte recomponer dogmáticamente el todo.

Nesta crítica hai, ademais, un feito relevante: o da mobilidade da aristocracia. En efecto, a visión prexuízosa dunha sociedade medieval escura, pouco dinámica, afecta non só ao discurso historiográfico, senón tamén ao histórico-literario. O inmovilismo, paradoxalmente, define a figura do xograr galego e portugués medieval. Esta circunstancia tivemos ocasión de estudala no recente traballo que presentamos sobre as cantigas de santuario, onde deixamos constancia da necesidade de non considerar a anécdota das cantigas, que acora a textualidade nun espazo moi determinado, como proba indiscutible do lugar de nacemento do xograr, senón como posible, sobre todo cando non existían argumentos probatorios para establecer outra hipótese identificativa (Ron Fernández 2019: 328).

Este axente do trobadorismo posúe unha enorme mobilidade, en tanto que peza esencial do modo de vida da aristocracia tanto laica como eclesiástica. As propias cantigas expresan como esa mobilidade dificulta a relación entre os namorados. Xa tivemos ocasión de analízalo nun estudo que xa ten os seus anos, mais que conserva a súa vixencia analítica: a dialéctica da partida. As cortes tanto señoriais como rexias eran cortes en movemento, non só para participar nos procesos de anexión e recuperación de territorios ao inimigo árabe, senón na necesaria preservación dun patrimonio que, normalmente, se espallaba por un espazo que superaba o límite da topoliñaxe. É mesmo posible que a tensión que xera a mobilidade da oralidade, como canle privilexiada de difusión, estea na base das dificultades do proceso de preservación escrita das mesmas.

Por que preferimos usar o termo aristocracia? Para responder empregaremos os argumentos do historiador Morsel, sen dúbida, clarificadores: “Nobleza constituye una forma estereotipada de la aristocracia que nada autoriza a usar como *terminus technicus* neutro” (Morsel 2008: 12). Podemos dicir que unha parte pretende explicar o todo. Nobreza semella identificar a unha clase social definida, mentres que aristocracia adquiriría unha faciana menos marcada. Así, ao igual que para este historiador, é importante para a definición das identidades dos nosos trobadores “integrar esas capas rurales y urbanas que los discursos posteriores excluyen de la nobleza, pero sin

las cuales la aristocracia no hubiera podido reproducirse, por cuanto absorbe sus elementos más dinámicos: la cima sólo es cima gracias a la base” (Morsel 2008: 13)²⁹.

En efecto, usar o termo *nobreza* de forma xeral podería levar a pensarmos de forma incorrecta que a igrexa e eses propietarios rurais quedan excluídos do noso estudo, cando son, con moita probabilidade, os membros destas categorías sociais os que integren as parentelas que menos interese, polo de agora, espertaron en historiadores, tal como puidemos reflectir na nosa tese de doutoramento. A tales efectos, resulta moi necesario “partir del estudio de las relaciones sociales; en este caso, aquéllas sobre las que se fundan la dominación social y su reproducción” (Morsel 2008: 13).

Na actualización crítica que realiza o historiador francés, son numerosas as cuestións, que caracterizan normalmente o termo aristocracia, que se ven confrontadas desde o punto de vista teórico e práctico. Tendo en conta os obxectivos da presente investigación e a importancia que adquiren na definición do propio *itinerarium ad dominam*, enumeraremos algunha destas cuestións:

- A lexitimación do poder mediante o servizo (Morsel 2008: 69-72): unha cuestión que podemos situar no lapso de tempo que vai do século VIII até o XI, onde se definen aspectos básicos do servizo que se presta ao rei e dos vínculos que definen a vasalaxe³⁰.
- A parentela no século IX como marco esencial da reprodución social, da transmisión da terra, do poder e do prestixio social, cunha especial importancia á transmisión do nome que identifica os membros máis relevantes da parentela³¹.
- control do poder sobre a terra³².
- castelo como unidade de ocupación señorial.

5.6.2 Señorío e poder en feminino

5.6.2.1 A relación feudovasalática

Nesta investigación optamos por centrarnos directamente nas diferentes maneiras en que se pode percibir como participa a muller aristócrata no sistema de relacións que denominamos feudovasaláticas. A intención é poñer de relevo que, lonxe de estereotipos que tenden a vigorizar

29 Véxase Martínez Sopena (2008: par. 10), onde sintetiza a perspectiva introducida por Morsel e introduce a necesidade de entender o concepto de nobreza como complementario.

30 “El examen del poder aristocrático medieval (e incluso hasta los siglos XVII y XVIII) resulta impensable sin tener en cuenta al sector clerical de la aristocracia, no sólo en razón de su reclutamiento social y del peso de su potencia señorial, sino sobre todo por su poder ideológico” (Morsel 2008: 69).

31 Esencial para entender a importancia da parentela, neste tempo, di Morsel (2008: 78), “la aristocracia laica del siglo VII al IX no llegó a asegurarse, en el mejor de los casos, más que una transmisión cognaticia de los honores (en línea masculina o femenina)”. Un aspecto este que se estende no caso galego e portugués até ben entrado o século XIV: o nome como transmisor de poder e como organizador da parentela.

32 No tocante ao control das terras, Morsel (2008: 89-100) lembra que non se pode separar nesta cuestión a aristocracia laica da eclesiástica ou da rexia. Recomendamos as páxinas que lle dedica á evolución das relacións baseadas no dominio das terras (pp. 94-97). A este respecto, compróbase, sequera cunha lectura superficial, a importancia que adquire o termo *terra* como identificador do espazo en que señorea a dona.

a súa pasividade e resignación ou que o seu 'poder' se desenvolve no eido interior da casa e da corte³³, a análise documental levada a cabo tanto no Languedoc e Cataluña coma nos reinos de Galicia e León debuxa o contorno dunha muller diferente, que participa nos asuntos públicos, que é propietaria, que dispón do seu patrimonio, en definitiva, que exerce de señora (Barton 2011; Débax 2013; García-Fernández 2022).

Para o establecemento deste apartado procedemos a unha relectura de fontes documentais e de estudos dedicados a analizar o sistema feudovasalático protagonizado polas mulleres. Non podemos, loxicamente, estendernos con toda a fondura requirida, que demanda unha serie de estudos monográficos que se centre sobre as mulleres da aristocracia galega en toda a súa extensión. Igualmente, actualizamos algúns aspectos da nosa tese, sobre todo as que atenden ás prácticas do don, tal como o control das arras.

As relacións entre vasalos e seus señores están lonxe de ser uniformes. Sobre todo os medios que reafirman dita relación. A imaxe difundida de forma maioritaria pola *traditio* é a dunha cerimonia chamada *homenaxe* (que consistiría na conxunción das mans do vasalo entre as do señor e o intercambio dun bico) e un xuramento de fidelidade. O vasalo promete axuda militar (*auxilium*) e bo *conselho* (*consilium*), a cambio da protección militar e xudicial por parte do señor e dunha terra ou de dereitos señoriais que este concede en feudo.

Como sinala o historiador francés Morsel existen casos sen homenaxe, sen bico, sen feudo, e tampouco se dá unha confrontación clara entre feudo e alodio. Trátase, en consecuencia, dunha situación bastante complexa (Morsel 2008: 131-132). Asistimos, seguramente, a diferentes formas de concordia e materialización de pactos, polo que é preciso non illar as maneiras en que se estrutura a relación feudovasalática das restantes estruturas sociais (Morsel 2008: 135). Cómpre destacar o carácter esencial do xuramento de fidelidade, mesmo existen relacións feudovasaláticas baseadas só neste xuramento.

Para tentar botar algo de luz sobre a diversa tipoloxía que se pode extraer da documentación existente, deixaremos que nos fale a historiadora Hélène Débax, cuxas teorías non só revitalizan a importancia da muller, senón que asenta perspectivas de traballo moi suxestivas como a do señorío compartido dun feudo. No que segue atenderemos á clasificación que establece dos distintos tipos de actos feudais que rexistra na documentación do Midi francés³⁴, non sen antes chamar a atención sobre o feito de que no Midi a tenencia aristocrática e a campesiña non se diferencian, xa que a homenaxe que prestan vasalos e servos prodúcese nos mesmos termos (Débax 2007b: 44-45).

A historiadora francesa rexistra 5 grandes tipos de actos feudais, isto é, actos que teñen unha vida oral inicial, pero que se inscriben en documentos para que o argumento de veracidade

33 Esta imaxe foi a que perdurou, en certo senso, despois dos estudos de Duby que estableceron unha serie de conclusións bastante negativas sobre o poder de gobernar e o poder de castigar da muller, quedando relegada ao eido doméstico (Barton 2011: 53). No fondo, estas conclusións están estreitamente vinculadas ao tipo de herdo que se define como dominante, se cognaticio e unilateral, ou se cognaticio e bilateral.

34 Examina máis de 900 documentos, que se estenden entre os sécs. XI e XII, até os inicios da Cruzada albixense, que vén modificar o mapa feudal do sur de Francia. Os cartularios máis relevantes foron o da parentela dos Trencavel e o dos Guilhem de Montpellier, isto é, fontes de procedencia laica (Débax 2007b: 37).

e proba se manteña estable. Estas son as equivalencias que podemos establecer entre os termos de Débax e a lingua galega:

Actos feudais

- 1) Xuramentos de fidelidade sobre castelos
- 2) Xuramentos de protección (Sécurités)
- 3) Enfeudacións
- 4) Restitución de feudos
- 5) Recoñecemento de feudos

1) Xuramentos de fidelidade sobre castelos (Débax 2007b: 46-50)

Destaca a importancia da acción protagonizada polo verbo xurar *senes engan* (sen engano, sen mentira) sobre a propiedade dun feudo ou ben (*castrum, castellum, castlar, forcia*). O señor pode pedir a restitución da *potestas* sen ningún tipo de condición exculpatoria ou mesmo de demora en canto sexa solicitada. Destaca a promesa de axuda (*in adiutorium erit*) no que se refire ao control do castelo, mais, de seguro, que a expresión de axuda superaba o marco en cuestión. Un dos aspectos mais relevantes atinxe á existencia dunha cláusula de silencio que obriga ao vasalo a non divulgar palabras que lle confiara o señor. Este feito, ao noso entender, interfere máis do que se pensa na ficción do servizo feudal, onde puidera ser que o *celar* e estratexias análogas de encubrimento da señor ancorasen a súa forza na existencia real dese tipo de cláusulas. De feito, nunha destas textualidades asoma a forza da oralidade inscrita, tal como acontece nas cansos e nas cantigas:

Illas parabras que ipse Isarnus dizira ad ipso Froterio aut per suum missum li mandara et les li devedara per nomine de sacramento que nolas digat ipse Froterius, no las descubrira a dampno de ipso Isarno suo sciente (circa 1060-1070, Débax 2007b: 49, n. 44, os subliñados son nosos)³⁵.

Ás persoas acostumadas a ler o cancionero trobadoresco non lles sorprenderá a evidente relación motivolóxica que establecemos entre esta cláusula de silencio e as estratexias relacionadas co segredo amoroso (co *celar*). De feito, diríamos que o noso verbo *encobrir*, que fai parella con *negar* no cancionero amoroso, ten moito que ver con ese *non descubrira*. Este motivo será estudado con detención máis adiante. Non obstante, anotemos a necesidade de non causar dano de forma consciente. Pode explicar isto a aparición do motivo da *folia*, da loucura, do *mal-sén* como atenuantes ou xustificacións á hora de animar a unha *declaratio* do trobador?

35 Agradecemos ao latinista Xosé López Silva as conversas e aclaracións que mantivemos sobre este e outro tipo de textos do latín medieval.

2) Xuramentos de protección (Débax 2007b: 50-52)

Estes xuramentos posúen o mesmo formulario ca o expresado no de fidelidade sobre castelos. O que se dá é un desprazamento nocial e xúrase sobre a persoa, prometendo defensa e amparo, así como promesa de non agresión e de alianza tanto defensiva coma ofensiva. Asegúrase a integridade dos bens. Neste tipo de relación dáse unha reciprocidade da protección e amparo. E aparece tamén o xuramento de fidelidade.

En relación a este tipo de xuramentos, queremos mencionar un que atopamos na documentación do mosteiro de Sobrado dos Monxes, onde os outorgantes (*Fernandus Roderici miles et sorores mee Sancia Roderici et Maria Roderici, filii, scilicet, Roderici Nuniz de Uasadria*), despois de verbalizar a renuncia e retractación dunha demanda sobre un ben, anuncian que compensan ao mosteiro de Sobrado dos Monxes cunha formulación enunciada baixo forma de promesa: “*Promittimus, etiam, uobis quod omni tempore defendamus et amparemus uos cum hac donationem quam uobis donamus pro remedio animarum nostrarum et patris nostri parentumque nostrorum*” (*Tumbo Sobrado II*, fols. 53v-54r, 1205-agosto-02).

A promesa consiste no anuncio de defensa e amparo, nun acto que enuncia os deberes que debe cumprir o vasalo con respecto ao señor. Estamos ante nocións que entran dentro do *auxilium* que vasalos e señores deben atender como obrigas da promesa ou xuramento de fidelidade. A renuncia implica a aceptación non só da propiedade do mosteiro, senón a decisión de situarse baixo a dependencia do mosteiro. A promesa debemos entendela, polo tanto, coma un don incorporado dentro do servizo dos outorgantes. Un don que quere, como contrapartida, o repouso das almas dos outorgantes e as súas familias que poderíamos identificar co contradon que achega a institución monástica xa que descoñecemos se o mosteiro acepta ou non esta retractación e a compensación prometida.

3) Enfeudacións (Débax 2007b: 53-54)

Con este termo noméanse os actos que consisten na doazón dun feudo, mais cómpre ter en conta un matiz importante: é a propia doazón a que é definida como feudo, non o ben que se doa. Unha das expresións máis recorrentes é *dono tibi ad fevum*. No século XII especificanse as contrapartidas: o xuramento de devolución do ben, a esencia do servizo a través do *auxilium* e o *consilium* e a pousada para o señor en caso de solicitude.

4) Restitución de feudos (Débax 2007b: 54-55)

Este tipo non deixa de ser unha doazón de feudos. O que sucede, segundo Débax, é que, ás veces, se estrutura ao redor de tres actos escriturarios (e orais, evidentemente) diferentes: un primeiro momento en que o vasalo dá ao señor unha propiedade en alodio, libre de cargas señoriais; un segundo momento en que o señor enfeuda a propiedade ao vasalo, polo tanto, xa ten carga señorial e contrapartidas; un terceiro momento conformado polo xuramento de fidelidade. A conservación dos tres actos é fundamental para poder diferenciala dunha simple enfeudación. Loxicamente, estes actos agochan sempre unha serie de obrigas e deberes para outorgante e beneficiario.

5) Recoñecemento de feudos (Débax 2007b: 56-57)

O recoñecemento de feudo é un acto vinculado normalmente á resolución dun conflito. O vasalo toma a palabra e reconece a posesión do feudo e, polo tanto, a propiedade do mesmo. Cómpre non perder de vista esta diferenza básica entre propietario (o señor) e a posesión (o vasalo, mentres duren as condicións acordadas).

Como gran conclusión, vemos que non resulta doado diferenciar ben entre recoñecementos, enfeudacións e restitucións de feudos, xa que todo vai depender da conservación azarosa dos actos escriturarios. O acto case que esencial e que garante o lazo de home a home é o xuramento de fidelidade. Como observa a historiadora que tomamos como referencia, dáse unha gran ausencia, a da homenaxe, xa que resultaba suficiente co xuramento de fidelidade (Débax 2007b: 58). Isto non significa que a homenaxe, *immixtio manuum*, non se dese, pero, desde logo, en función da documentación analizada por Débax, vemos que está case ausente.

De feito, nun estudo que saíu publicado no mesmo ano 2007, Hélène Débax analiza a natureza dos xuramentos de fidelidade que incorporan a ‘aperta de mans’. A escrituralidade caracteriza, loxicamente, todos os tipos de actos feudais: “la mise par écrit de ces serments a pour but de retranscrire un discours, de conserver la mémoire des paroles prononcées et des engagements pris, non pas de décrire une cérémonie” (Débax 2007a: 10). Neste traballo a estudosa analizaba os xuramentos que denomina ‘atípicos’, onde se produce unha presenza máis acusada do occitano e onde se percibe mellor a inscrición da oralidade. Neste tipo de xuramentos Débax distingue catro tempos fortes: a) *L’interpellation* (pp. 11-12)³⁶; b) *L’énoncé des identités* (pp. 12-14)³⁷; c) *Le serrement des mains* (pp. 14-17)³⁸ e d) *les res sacrae* (pp. 17-19). Como resumo podemos quedarnos coa seguinte descrición:

La cérémonie rituelle de prestation d’un serment féodal commençait donc par une interpellation symbolique du seigneur, puis étaient énoncées les identités du seigneur puis du vassal, en nommant spécifiquement leur mère. Pendant tout ce temps, ils s’étreignaient mutuellement d’une main. Tous les textes déroulent ensuite la litanie des clauses de l’engagement (...). Ce sont des paroles prononcées par le fidèle, par lesquelles il s’engage à aider et conseiller son seigneur, à tenir un ou des châteaux et à les lui rendre (p. 17).

36 “Il est impossible de décider si les protagonistes sont debout ou assis, face à face ou côte à côte” (Débax 2007a: 11). Mais o acto comezaba cunha interpelación directa (*Aus! Audis!, Antenz!, Say garda!*). Logo, xa figuraba o enunciado do vasalo: “juro ego tibi”.

37 Neste tempo introdúcese a identidade dos protagonistas do xuramento, baixo a forma xeralmente de “untel fils de une telle” (fillo de tal nai). Destacar a presenza da nai en todos os xuramentos. A autora tamén nomea unha ligazón entre lazo de vasalaxe e lazo de parentesco como consubstancial.

38 A “aperta de mans” con protagonismo para a man: “cui eu per la man ten”; “cui eu per esta ma tienh”. A man aparece sempre en singular. Este ritual mantense ao mesmo tempo que o da homenaxe onde o vasalo entrega as dúas mans que son acollidas polas do señor. A este respecto, Débax sinala que as referencias onde se di que un vasalo posúe ou goberna un feudo “por man de” pode aludir a este rito da man (a dereita, segundo a estudosa).

5.6.3 O señorío feminino e a *potestas*

A visión anémica sobre a condición da muller responde, antes ben, ao feito de que se extraen conclusións precipitadas e parciais, ao non teren en conta o amplo espectro da documentación existente. En anos bastante próximos entre si, tanto Barton coma Débax manifestaban o seu abraio, xa que a documentación permitía vigorizar o rol de muller e liberala da resignada submisión e das catro paredes do fogar.

Comecemos cun dos casos analizados polo historiador inglés Simon Barton, o de María Núñez, filla do magnate leonés Nuño Meléndez, da parentela dos Fróliáz que, en 1240, realiza unha doazón a Santa María de Otero de las Dueñas, preto de Luna, consistente en 150 escrituras de propiedade. Detrás desta doazón latexa tamén a interrogante sempre aberta sobre a existencia dos arquivos familiares das parentelas aristocráticas, hoxe desaparecidos, a non ser, claro está, que teñamos en conta as relacións especiais que aristocracia laica e relixiosa mantiveron. De feito, os estudos de Morsel demostran a importancia da procedencia aristocrática na conformación dos bispados (Morsel 2008: 155-203). Os cabidos catedralicios proveñen todos da aristocracia.

Non podemos esquecer que a aristocracia laica fundou numerosos mosteiros desde a Alta Idade Media, e durante os sécs. XI e XII. A incorporación a un cabido, e máis tarde quizais a un bispado, permitía, de feito, ao topoliñaxe reforzar o seu dominio local sobre os dependentes, e sobre outros aristócratas. A Igrexa non é un asilo para desherdados...responde a unha estratexia da parentela. Cando se proclama na sociedade a superioridade –cando menos moral– do estado clerical sobre o laico, o vínculo coas institucións relixiosas reforzase a través das doazóns e outras transaccións *pro remedio animae*. Antes dos séculos XI e XII a distinción entre laicos e relixiosos era neboenta.

A riqueza patrimonial que documentaban eses 150 rexistros describía a importancia do tipo de herdanza, que era basicamente cognaticio e bilateral. O poder da muller, polo tanto, exercíase en controlar a integridade dese patrimonio e en deseñar estratexias de novas ganancias. Pero non se trataba do único mecanismo. Vexámolo na seguinte síntese (Barton 2011: 58-66):

- 1) Herencia
- 2) Matrimonio (arras)
- 3) Doazóns rexias e aristocráticas
- 4) Cesións: prestimonios e rendas
- 5) Exercicio do poder público: as tenencias
- 6) Acceso á Corte, poder de interpelar ao rei
- 7) Viúvez

Remitimos ao traballo de Barton para atender a toda a tipoloxía; pola nosa banda, como xa avanzamos, recolleemos e actualizamos aspectos da nosa tese con respecto ás prácticas do don, entre as que destaca o control das arras, que explicamos no seguinte apartado. Poderíamos tamén falar das mandas e dos testamentos, onde vemos a algunhas mulleres ser quen de dispoñer do seu patrimonio e nalgunhas podemos deducir que este era considerable. Non obstante, o certo é que

este patrimonio ten moito que ver coa etapa de acumulación que representa o matrimonio para a muller aristócrata.

Nun interesante traballo do ano 2013, H el ene D ebax, levada polo abraio que experimentou a medida que estudaba o corpus de actos feudais languedociano decide destacar deles a representatividade da muller aristocr tica³⁹. Pero a s ua principal preocupación non   realizar unha análise de tipo xeral, análoga   que xa vimos máis arriba, senón que D ebax (2013: 72) atenderá  

participation des femmes aux liens f odo-vassaliques dans le sud de l'ancien Empire carolingien (Languedoc et Catalogne) aux XIe et XIIe si cles. Les rapports féodaux ont en effet trop longtemps  t  pr sent s comme  tant exclusivement l'affaire des hommes, les femmes ne pouvant ni devenir vassales, ni prêter ou recevoir l'hommage.

Por iso mesmo, deixa f ora do estudo os xuramentos de fidelidade. Detecta unha evolución negativa na expresión da representatividade dese poder, pode que provocado pola vaga da Cruzada albixense, desde a segunda década do século XIII, de tal forma que os séculos que mellor definen esa *potestas* son os séculos XI e XII⁴⁰:

Au XI^e siècle, en effet, des femmes prêtent serment pour des châteaux, les donnent ou les reprennent en fief, dans des actes où les formulations ne marquent aucune incapacité, ni distinction avec leurs homologues masculins. Au XII^e siècle en revanche, surtout dans sa seconde moitié, de telles interventions féminines semblent plus exceptionnelles, au moins aux yeux des rédacteurs qui donnent alors des détails sur la particularité de la situation (f mmes veuves, filles héritières sans frères); et surtout, on rencontre des transactions d'où les femmes sont explicitement exclues, ce qui n'était jamais le cas au XI^e siècle (D ebax 2013: 74).

Non obstante, a pesar da incidencia da Cruzada albixense, existen documentos probatorios da forza feudovasalática da muller en datas m is tard as⁴¹. Mais, antes disto, convén que nos demoremos na diferente terminoloxía que rescata D ebax, optando por atender   que ten que ver coa se or do cancionero amoroso do corpus trobadoresco.

39 "Cette recherche trouve son origine dans l'étonnement ressenti au cours d'une longue fr quotation du vaste corpus formé par les actes féodaux languedociens et catalans. Non seulement des femmes y apparaissent très fréquemment, mais certains textes prennent aussi la peine de féminiser, sémantiquement ou syntaxiquement, des formules qui sont ailleurs indispensables autrement qu'au masculin" (D ebax 2013: 71).

40 O seu corpus principal v n dado por 115 actos feudais protagonizados por mulleres: "Dans tout l'espace considéré, ont été conservés pas moins de 30 serments féodo-vassaliques prêtés par des femmes seules pour des châteaux, 80 reçus par des femmes seules, et l'on compte m me cinq serments d'une femme seule   une femme seule" (D ebax 2013: 74).

41   o caso da serie de homenaxes e reco necementos que a ra na Xoana de Nápoles ordena en 1351 a todos os seus vasalos da Provenza reco necer ao seu esposo, Louis de Tarente. A partir dese momento e até 1356, transcribense un total de 567 actos feudais de homenaxe (Boulanger 2011). Véxase este mesmo autor para referencias a outros actos de homenaxe que te nen lugar nos séculos XIII e XIV.

Termos identificativos

Señora

- 1) *Segnioressa*
- 2) *Domina*
- 3) *Senior*
- 4) *Potestativa*

Vasala

- 1) *Femina*
- 2) *Amiga*

A muller aparece nos documentos tanto en calidade de señora como de vasala. O termo *segnoressa* só aparece nun documento de 1153 protagonizado polo vizconde de Carcasona e Béziers, Raimon Trencavel que, logo do seu cautiverio en Toulouse en mans do conte Raimon V, decide facer o seu testamento onde designa como rexente de todas as súas terras á súa muller, Ermengarda de Carcasona. Especificase que, mentres non se case de novo, ela será *domina et segnoressa* de todos os dominios (Débax 2013: 71). O feito de que sexa nun binomio dá a entender que o termo ten un matiz diferenciador con respecto a *domina*. O feito de que só teñamos unha testemuña do feminino de *senior* non quere dicir que a muller non exerza dita condición, xa que o termo máis habitual é *domina* (> *domna* > *donna*). No entanto, o vocábulo tanto pode significar unha posición de dominio como corresponder a un título, en calquera caso, ao noso entender, suficientemente connotado coa idea de relevancia.

Débax considera máis sorprendente que sexa o termo *senior* o que sirva para identificar as mulleres con poder; no entanto, isto ten un perfecto correlato co que acontece nos *vers* e *cansós* occitanas (e por extensión na lírica profana galego-portuguesa). Aparece sempre no mesmo contexto documental, nunha cláusula que provén da práctica sacramental carolinxia, *sicut homo debet esse seniori suo*. Débax pensa que pode ser debido á rutina escrituraria que se retome tal cal, en masculino. Detecta este tipo de masculinización da muller en 10 xuramentos prestados a Ermengarda de Carcasona sobre diversos castelos do Carcassès (Débax 2013: 76).

Outro dos termos é *potestativa*, en perfecta correspondencia coa idea de *potestas* que emana da documentación, onde vemos como o vasalo reconece o poder do señor para reclamar e recuperar o castelo enfeudado. Cando están envoltas mulleres no acto feudal, a formulación pode ser neutra, sen marca de xénero (*potestatem t'en darei*), mais tamén o adxectivo pode ser feminizado (*potestativa t'en fare*) (Débax 2013: 76). O que queda de manifesto é que as mulleres quedan investidas cos mesmos poderes señoriais ca os homes.

Cando se trata de falar da súa condición de *vasala*, o léxico é moito menos rico, tal como é no caso dos homes, onde case nunca vemos o termo *vassallus* aplicado a eles (Débax 2013: 77). Os termos máis habituais son *homo* ou *fidelis* como o poden ser *femina* ou *fidelis*. Non obstante, as rutinas escriturais derivan en que o termo *homo* sexa tamén aplicado ás mulleres que prestan xuramento (*sicut homo debet esse*), se ben tamén se toman o afán de feminizar a fórmula (*sicut fidelis femina debet esse*). Cara a finais do século XII, Alfonso II, rei de Aragón, nunha *convenientia*

con Elvira, condesa de Urgell, emprega o feminino na homenaxe, *recipio te ad feminam*. Non obstante, o habitual é o emprego ritualizado da fórmula en masculino.

Noutros textos atopamos o termo de *amiga*, o cal cadra perfectamente coas obrigas de *auxilium et consilium* propias do servizo que se debe prestar. Débax di que a axuda vai incluída normalmente no xuramento que prestan mulleres, se ben baixo a forma *adjutor* (Débax 2013: 78). Sucede que, ás veces, a axuda vese redobrada coa promesa de amizade (*amiga et fidels te serai*). Xa tivemos ocasión de comprobar que a amizade e o amor son importantes nas relacións que establece o parentesco, tanto o natural coma o espiritual. A dificultade reside na complexidade e polisemia que agocha o concepto de *amiga* que non sempre responde a unha situación feudovasalática.

En consecuencia, como conclúe Débax (2013: 82):

Le Midi des XIe et XIIe siècles paraît néanmoins être un moment historique particulier où les frontières du masculin et du féminin dans les rapports sociaux de domination ont pu être franchies, où les rôles du seigneur féodal ou du vassal, éminemment masculins dans leur expression et leur réalisation communes, ont été couramment dévolus à des femmes, nullement exclues de la relation féodo-vassalique.

E, como vimos con Barton, nas nosas latitudes máis occidentais acontece algo semellante, sen que a nosa documentación, a que coñecemos a día de hoxe, para os séculos trobadorescos, sexa tan rica.

5.6.4 O control das arras

Na nosa tese de doutoramento tivemos ocasión de analizar unha das prácticas documentais do don, as cartas de dote e de arras (Ron Fernández 2015: 154-166). No que segue acolleremos aspectos que son necesarios para a comprensión da concepción do poder señorial que exercía a muller, do poder en feminino.

As cartas de dote e arras serven para asentar alianzas e favorecer a circulación de bens: os que se poñen en circulación desde o núcleo familiar do marido ao da muller reciben o nome maioritario na documentación medieval galega de *karta de arras*, e teñen o nome de *dote*, cando os bens van desde o núcleo familiar da muller ao do marido.

Compensación á familia da noiva e *Garantía en caso de divorcio* estarían asociados aos bens que pon en circulación o marido; o trazo de *mobilidade social* estaría vinculado aos bens que pon en circulación a muller⁴². Esta circunstancia salienta a importancia que ten o don nas estratexias matrimoniais. As arras e dotes “supusieron una intensificación del control de las mujeres y sus propiedades por parte de la parentela” (Pascua Echegaray 1996: 85). Unha afirmación que pode ser certa mais que cómpre adaptar aos contextos particulares, xa que a muller era quen de administrar

42 “La mujer puede mantener un control residual sobre su *dote*, su propia aportación al matrimonio, que al mismo tiempo que le ofrece una ligerísima autonomía le sirve de dispositivo económico de seguridad en caso de muerte de su marido y dispersión de su propiedad” (San Román Espinosa / González Echevarría / Grau Rebollo 2003: 55). En efecto, a documentación existente permite incorporar matices, xa que a muller semella actuar con certa liberdade, se ben, como é lóxico, en tanto que membro dun colectivo familiar que posúe uns determinados intereses.

os bens dos que era propietaria e realizar con eles as xestións que fosen oportunas, como teremos ocasión de ver con algún exemplo clarificador.

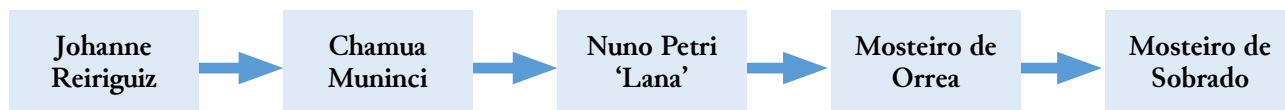
Pascua Echegaray (1996: 85) anota que “la *dote* y las *arras* no se distinguieron hasta la Baja Edad Media”. Non obstante, na documentación que manexamos é máis frecuente o uso do termo *arras* para identificar os bens que o futuro marido incorpora ao patrimonio da futura esposa e da súa familia. Bens que, en boa lóxica, a esposa transmitía aos seus herdeiros. Manifesta Pascua Echegaray que no século XII non existe contrapartida clara da familia da noiva á doazón do esposo, agás nos grandes tratados políticos entre reis, onde se facía unha transacción recíproca de bens. E sinala que “hay que esperar al siglo siguiente [XIII] para que empiece a aparecer la dote de los padres a la hija como adelanto de su herencia, a menudo efectuada en dinero para que no perjudicara al patrimonio familiar” (Pascua Echegaray 1996: 87).

Cando falamos do matrimonio na Idade Media corremos o risco de verter prexuízos sobre a súa natureza. Sen dúbida, é un dos obxectos en que realizamos máis apreciacións anacrónicas. A este respecto, recomendamos o estudo sobre a historia da parella na Idade Media de Otis-Cour, que non descarta a existencia do pracer e do amor, normalmente expulsados da ecuación matrimonial polos estudosos (Otis-Cour 2000).

Obviamente, as estratexias matrimoniais e patrimoniais non son idénticas para todas as clases sociais, mais, como xa dixemos, falamos de aristocracia. E neste colectivo existe a necesidade de escoller de forma apropiada á futura esposa. A economía do don, a través da expresión da xenerosidade compartida e recíproca, derivará, de forma lóxica, sobre todo nos casos das grandes parentelas e na monarquía, na garantía do bo funcionamento dos pactos de amizade entre os grupos que emparentan por matrimonio (Torres Sevilla 2009: 103).

Deixaremos de lado os enlaces rexios, que contan cunha máis rica documentación e, polo tanto, explicación, para centrarnos nalgún enlace da aristocracia. Comecemos cun documento do mosteiro de Sobrado dos Monxes, onde se define a circulación que coñecen as arras de Chamua Moninci: “Et Nuno Petri ganauit hanc hereditatem suprataxatam de Flammua Moninci et Chamua Muninci adquisiuit eam de Iohanne Reiriguiuz pro arris de suo corpore sicut resonat in uetera carta” (*Tumbo Sobrado II*, fol. 44v, doc. 82 (1171-maio-01)).

A circulación comeza na doazón de Iohanne Reiriguiuz *pro arris de suo corpore* dunha serie de bens que están asentados en *Villa Insula*. Interesa fixarse na expresión da materialidade do carácter físico da entrega e o trazo compensador que simbolizan as arras para a familia que perde unha filla. Os bens incorporados no documento de arras foron “gañados” (quizais a través dunha venda, segundo ‘resoa’ (eido oral inscrito) *in uetera carta*) por *Nuno Petri cognomento Lana*. Estes bens, situados *in villa Insula*, foron entregados polo propio Nuno Petri (todo indica que para sufragar o seu soterramento: “pro remedio anime sue siue sepulture sue”) a “Toda Roderici dicta abbatissa, et priorissa domna Onega Ildefonsi et sorores nostre monasterii Orree”, que á súa vez os doan ao mosteiro de Sobrado (*damus fratribus Superaddi*). A circulación dos bens incorporados nas arras coñeceron catro propietarios máis desde que o primeiro doante se desprende deles. Non obstante, a súa memoria permanece atada aos bens, como é habitual na documentación medieval, o que Marcel Mauss chamaba a ‘forza das cousas’:



As *cartas de arras* serven para poñer de relevo a importancia da institución do matrimonio en tanto que elemento de natureza política e económica⁴³. De feito, fronte a esa disgregación patrimonial que semella representar o reparto igualitario do patrimonio, temos a impresión de que as políticas matrimoniais servían como freo desa disgregación e que permitía, en función das estratexias propias dos dous polos familiares, a reconfiguración do patrimonio con vellas e novas incorporacións.

Por iso concordamos plenamente coa seguinte consideración do recentemente falecido Simon Barton, un dos mellores historiadores da sociedade medieval hispana, que subliña que, nun nivel local, “a marriage alliance with a neighbouring family of the same social rank could serve to extend or consolidate a family’s domains in a particular area, or even to recover lands that had previously been lost from the patrimony” (Barton 2002: 49).

Establécense relacións entre grupos familiares veciños que teñen como obxectivo estender ou consolidar os dominios familiares nunha área determinada. Así, a aristocracia local, a través dos diferentes matrimonios dos descendentes, conseguía manter intereses nunha mesma zona ao longo do tempo. Se ollamos para o grupo familiar Lana vemos como os intereses dos diferentes membros do grupo se circunscriben a lugares situados en terra de Dorra / Monterroso (*Villa Insula, Fabente, Canaria...*)⁴⁴. As arras e dotes teñen as funcións de: a) resolver conflitos; b) implicar un terceiro en contenciosos; c) ser un mecanismo de anexión de terras para a familia da muller⁴⁵.

Os Lana, sen dúbida, son representantes desa aristocracia local que procura estender o seu raio de acción. Vexamos agora un caso de aristocracia local, mais coa suficiente forza para significarse como unha das máis importantes da sociedade medieval galega, os Rodeiro. Fixémonos nos bens que puxo en circulación a doazón matrimonial de don Monio Fernandez de Rodeiro en 1253, cando casa con Maior Alfonso, despois do falecemento de Constanza Martini, a súa primeira esposa. No documento (AHN, *Ferreira de Pallares*, carp. 1086/18; *Ferreira de Pallares*, doc. 124 (1253-out.-17) consta que *domnus Munio Fernandi de Rodeyro miles* dota a “*domne Maiori Alfonsi, filie domni Alfonsi Suerii militis et uxoris sue Tarasie Iohannis*” con 15 casais cos seus moradores: dous casais en *Callio (Ste Marie de Felgueiras)*; un casal en *Sancii (Sti Felicis)*; un casal en *Villa (Sti Tirsi de Venduco)*; un casal en *Rodeyro, Senara (Sti Vicencii)*; un casal, *Monte*,

43 “The important role that the institution of marriage (...) there were powerful political and economic factors at play which could be decisive in shaping marriage policy” (Barton 2002: 49).

44 Curiosamente, os Lana comparten o mesmo espazo xeográfico ca os Heriz de Villa Insula, a familia que estuda Renzi, mais o estudoso italiano non chega a analizar aos Lana; sen dúbida porque pensa que o alcume pode ser unha deturpación que agoche en realidade á nobre familia dos Lara (Renzi 2013: 107-113).

45 “La práctica de conmutar la dote por dinero que se consolidó en el siglo XIII fue una solución funcional a la familia, que supuso, para la mujer, la pérdida de una importante parcela de poder” (Pascua Echegaray 1996: 98).

no mesmo lugar que comprara Munio Zaman; un casal *Buval. Villanova (Ste María de Barra)*; un casal: *Castella, Trevedo (ste Columbe)*; un casal: *Caelle, in Castella*; un casal en *Rio Bono*; aliud in *Perario*; aliud in *Posada*; aliud in *Perignario (Masede)*. Como testemuña vemos que figura un *Petrus Pelaez dictus Voytorom*⁴⁶.

Atendamos agora a un documento do Mosteiro de Oseira: “Hoc est pactum quod ego Esemena Garsie facio cum Lupo Petri, marito meo, de arris quas mihi dedit” (*Oseira I*, doc. 125, 1208). Como vemos, a outorgante, Esemena Garsie, establece un pacto co seu marido sobre as arras que lle dera con motivo do matrimonio. O que interesa é a aparente liberdade da dona para poder establecer ese acordo, o cal manifesta a importancia que teñen as arras para que a muller poda ser protagonista das súas decisións.

De feito, a continuación explica cal é a natureza do pacto:

a) “si evenerit quod ipse ante me nec relicto semine moriatur, ego possidebo ipsas arras in tota vita mea et ad obitum meu dabo eas ubi illi placuerit vel fratribus vel hospitalariis pro amborum animabus”

Nesta primeira condición a outorgante expresa que, se o seu marido morre antes de poder enxendrar nela un fillo ou filla, ela posuirá as súas arras até a súa morte, momento en que as deixará ben aos monxes do mosteiro ben aos hospitalarios.

b) “Si autem filium vel filiam habuerimus ego ipsas arras possidebo et filio sive filie providebo, nisi forte alteri viro nupsero; tunc enim ipsas arras et filium sive filiam accipiet cui ipsa ad obitum suum concesserit”

Na segunda das condicións expresa que, se teñen fillo ou filla, disporá das súas arras para prover ao fillo ou filla que teña, a menos que ela case con outro home; nese caso, as arras serán entregadas ao fillo ou filla cando faleza.

c) “Quod si forte violentiam passa raptio fuero, dum violentia ipsa claruerit ego nichilominus, eo sive cum semine sive absque semine decedente, sicut supra dictum est, ego ipsas arras in tota vita mea possidebo”

Aquí, se non malinterpretamos esta pasaxe, a dona reafirma que, en caso de violencia sobre a súa persoa, con ou sen resultado de ter descendencia, ela posuirá as arras durante toda a súa vida.

d) “Set si ego ex beneplacito meo in secundum viro consensero, ipsas arras possidebit filius noster vel illi quibus ad obitum suum eas ipse mandaverit”

Mais, no caso de que ela dea o seu consentimento a un segundo marido, isto é, sen violencia, as arras do seu primeiro marido serán xa do seu fillo ou de quen dispoña este até a súa morte.

e) Finalmente, chega a parte conclusiva,

46 O estudoso portugués Oliveira identifica un homónimo deste personaxe nun documento de 1255 do mosteiro de Vilanova de Dozón (Oliveira 1994: 320). E identifica ao seu fillo co Johan Perez Voytorum que sae no testamento de Teresa Anes de Deza, muller do trovador Afonso Soarez Sarraça, redactado no ano 1262. Oliveira non cita esta referencia do mosteiro de Ferreira de Pallares. O historiador portugués relaciona a liñaxe cun espazo que localiza entre Santiago e Ourense. No entanto, considerando a existencia do topónimo Vuitorón, na parroquia de San Tirso, no concello de Muxía, establecemos a hipótese de que Airas Perez Vuitorón, o trovador, e os demais personaxes caracterizados por este apelido, descendenden dunha parentela con orixe nesa zona da Costa da Morte.

“hec omnia ego iam dicta Exemena Garsie facio, quia ipse Lupus Petri promisit mihi quod rogaret dominum abbatem Ursarie concederet mihi in tota vita mea possidere illa duo casalia, que ipse ad obitum suum mandavit monasterio Ursarie: illut videlicet quod est in Quintana et aliut in Villa Iusti”.

En definitiva, a outorgante reafirma a súa acción protagonista, e anuncia que, tal como prometera a seu marido, rogaría ao abade do mosteiro para que lle concedesen durante a súa vida posuír dous casais, que o seu marido legara ao mosteiro en caso de falecemento, un está en Quintana, outro en Vilaxuste.

6 CRUCEIRO. Estética medieval

6.1 A estética: unha noción maltratada

No cruceiro da nosa catedral románica está a orientación dos sendeiros que nos permitan comprender, sequera de xeito epidérmico, a noción de estética medieval. Somos conscientes, da mala prensa que ten a estética, até tal punto que algúns desexaron ‘asasinala’. E somos conscientes tamén de que a noción de estética está vinculada ás dinámicas da oralidade, da escritura, da textualidade e da música, aspectos que serán tratados máis adiante. No que segue trataremos como as valoracións sobre o feito estético trobadoresco de correntes literarias maioritarias tinguiron con xuízos –ás veces dogmáticos– aspectos como a orixinalidade e a creatividade trobadorescas.

Mukařovský (2011: 14) introduce a noción de dominante á hora de considerar as funcións que cumpren certo tipo de textos. Así, para a literatura declara que a función comunicativa compite coa función estética. Desde xa, nós negamos a competitividade de funcións e si vemos unha dimensión cooperativa. O *trobar* é comunicación e é goce estético. Para que iso aconteza ten que producirse o que Mukařovský (2011: 25) caracteriza como conciencia colectiva en tanto que feito social. A conciencia colectiva “establece el entramado de relaciones entre las cosas convertidas por ella en portadoras de función estética, y aglutina los estados aislados de conciencia individual”.

A función estética, entendida desde esta óptica social, é moito máis ca un adorno insubstancial sobre a superficie das cousas e do mundo, como é considerada ás veces. Intervén de maneira importante na vida da sociedade e do individuo e participa na determinación da relación –tanto pasiva como activa– da sociedade e os seus membros coa realidade que os rodea.

Só con esta definición pódese entender por que rescatamos a importancia da estética no proceso creacional e recepcional do *trobar*: asume o rol de explicar a relación dinámica que se establece entre os membros da sociedade que goza do acto de trobar. Amais desta dimensión estética, comparecen a simbólica e comunicativa, xa que o acto de trobar ten como fin provocar reaccións no auditorio.

6.2 Guiette e o convencionalismo

Comecemos o percorrido advertindo, tal como deixamos constancia no apartado dedicado ao método, sobre os perigos que introduce a valoración anacrónica, a valoración subxectiva que non deixa de ser unha especulación sobre os gustos. Nada máis importante que atender ás condicións que emanan do propio contexto.

Non obstante, cómpre dicir que é inevitable que as correntes teóricas nos asolaguen coa súa bagaxe terminolóxica e conceptual. O erro é deixar que un método de achegamento se converta en dogma explicativo de tipo apriorístico. A ollada metodolóxica tendeu a orientar a súa atención cara a un dos factores que interveñen na creación lírica medieval. A eiva é cando un se esquece de ter en conta a interrelación e interdependencia de todos os factores. Curiosamente, esta desmembración tende a corresponderse coa obsesión/teima da especialización universitaria.

Se nos introducimos no relato da Teoría da Literatura veremos que houbo un tempo, antes de entrarmos neste século XXI, en que tiveron unha enorme forza atractiva conceptos de moda como ‘experiencia estética’, ‘goce estético’, ‘horizonte de expectativas’, definidores do marco da teoría da recepción. Un dos intelectuais que máis influíu, sen dúbida, na conformación teórica destes conceptos foi Hans-Robert Jauss, mais non podemos esquecer outras formalizacións como as de Guiette e, no que á nosa concepción atinxe, as teorías estéticas de Mukařovský (Jauss 1986, 2002; Guiette 1972, Mukařovský 2011).

Comecemos, polo tanto, esta singradura en 1972, cando se daba a coñecer unha pequena colectánea de artigos de Guiette sobre a poesía medieval, e en concreto, sobre a *chanson* dos *trouvères*⁴⁷. Nela Guiette definía o máis determinante á hora de valorar o atractivo ante o seu auditorio dunha *chanson* determinada. A súa síntese encérrase na seguinte oración, que xa figura na introdución da colectánea:

Il me semblait que des thèmes trop souvent repris devaient lasser et déplaire, à moins que l'on ne soit sensibilisé à ce qui pouvait varier, c'est-à-dire à l'aspect formel. La forme, j'entends par là la composition au moyen de traits conventionnels, plus que la technique prosodique et la technique rhétorique (Guiette 1972: 11).

Nesta reflexión agóchanse unha serie de aspectos que convén subliñar:

- a) unha consideración anacrónica sobre a *repetitio*, pois a suposta monotonía non é máis ca unha consideración que aplicamos ao feito medieval en función dos propios gustos actuais que, á súa vez, non teñen máis base científica que a da subxectividade humana;
- b) unha valoración da condición de *entendens* do público que asiste a unha actualización oral de una canción, que sería a que determinaría esa sensibilización para ser quen de gozar da variación formal;
- c) a forma é asimilada a convención, sen desbotar prosodia e retórica como parte desa forma.

47 Aínda que a colectánea sae en 1972, o certo é que, como explica o propio Guiette (1972: 9), son unha serie de leccións dadas na Universidade de Gand entre 1930 e 1940, xunto con conferencias impartidas en febreiro de 1946 e marzo de 1947 no *Institut des Hautes Études* de Bruxelas e na Universidade de Lille, respectivamente.

A convención é o sendeiro en que Guiette formaliza a esencia da creación lírica dos *trouvères*, e pode que a explicación repouse nun raro proceso de ideoloxización, ou mesmo de certo complexo na consideración artística da lírica dos *trouvères* do norte con respecto aos *trobadors* do sur:

Tous les éléments de la tradition sont empruntés à la poésie du Midi. Pourtant on se garda bien, à l'époque, de traduire les modèles provençaux. Aucun trouvère ne se soucia même de nous présenter l'équivalence de la naïveté passionnée de Bernart de Ventadour, ni de la fantaisie impertinente de Rambaut d'Orange, ni de la gravité sentencieuse de Guiraut de Borneil' [cita a Jeanroy]. Ils s'attachent aux traits les plus conventionnels, Guiette (1972: 23).

Vemos o relevo que Guiette dá á tradición e ao convencionalismo, en claro contraste cos trazos definitorios da poética de certos trobadores occitanos. De feito, nada pode resultar máis chocante que facer un traballo sobre a *chanson* dos *trouvères* sen que en ningún momento se faga unha mención explícita e detallada das diferentes personalidades poéticas (Chrétien de Troyes; Conon de Béthune, Blondel de Nesle, etc.). No fondo, vai en consonancia coa súa insistencia en considerar só a forma da *chanson* como determinante: “la poésie, dans les chansons courtoises, se situe entièrement dans la forme, dans l'objet réalisé, existant, dont l'argument idéologique n'est qu'un 'matériau'” (Guiette 1972: 38).

Este estudoso practica un desmembramento dos factores que interveñen durante o *trobar*:

elle était conçue [a chanson] du point de vue de l'exécutant, non celui de l'auditeur. Elle répandait la joie productrice. (...). L'artifex, dans son monde à part, clos, limité, absolu, met sa force d'homme au service d'un chose qu'il fait. Il y laisse inmanente son empreinte (Guiette 1972: 50-51).

A súa hipótese estética realiza un peche total do proceso, xa que exclúe o receptor/auditor da concepción dunha composición, e renuncia a ver unha relación entre actualización oral e re-creación. Ademais, encerra o executante/*artifex* nun espazo illado. Algo, desde logo, totalmente afastado do que significou realmente o *trobar*, tan mediatizado, precisamente, polo espazo en que se dan as *performances*, o mundo das casas da aristocracia, as cortes de reis, raíñas e grandes señores, e o espazo itinerante, temporalizado, no caso das diferentes contendas en que se viron mergullados os territorios fránico, occitano, portugués e galego.

Reducir a convencionalismo, a *repetitio* da lírica dos *trouvères*, negándolles calquera atisbo de orixinalidade, é reducir a cinzas a riqueza da variabilidade que introduce a *repetitio*. De feito, para Guiette a “chanson courtoise est un genre qui exclut volontairement l'originalité de la pensée musicale comme l'originalité ou la sincérité de la pensée poétique” (Guiette 1972: 28). Vemos, de novo, como unha concepción propia do século XX, a orixinalidade, é trasladada de xeito anacrónico para caracterizar o feito trobadoresco. Aquí, de forma contrastiva e deliberada, recuperamos de novo a ollada de Mukařovský (2011: 74-75), onde a variabilidade é entendida coma un todo social, fronte a unha inmanencia que sería disgregadora e atomizante:

la variabilidad del valor estético no es, pues, un hecho secundario, consecuente tal vez a la “imperfección” de la creación o la percepción artísticas, o a la incapacidad humana para alcanzar el

ideal. La variabilidad pertenece a la esencia misma del valor estético, el cual no es un estado, *ergon*, sino un proceso, *energeia*. Incluso sin desplazamientos en el tiempo o en el espacio, el valor estético se presenta como un devenir multiforme y complejo (Mukařovský 2011: 74-75).

A estas alturas de século XXI resulta desalentador comprobar que os avances da ciencia non sempre veñen da man do avance da propia cronoloxía. Se pensamos que Mukařovský redactou o seu estudo sobre a función estética en 1936, resulta que Guiette, que escribía o seu traballo xusto despois da segunda guerra mundial, ignoraba todos os avances que introducira Mukařovský na perspectiva teórica da estética. E, hoxe, cando triunfa unha especie de deriva que bebe do relativismo posmodernista e que declina da ciencia, a sensación de deserto é terrible e angurienta. O contraste entre as posturas relativistas, as dogmático-inmanentistas e as teses de Mukařovský non pode ser máis que evidente.

Remataremos coa síntese do estudoso checo, xa que serve moi ben en tanto que a súa queixa ilustra perfectamente a que realizamos nós ao longo deste percorrido sobre a experiencia estética e o goce estético:

En suma, lo estético, es decir, la esfera de la función, la norma y el valor estéticos, se halla ampliamente extendido por la esfera del comportamiento humano y representa un factor importante y multifacético de la praxis. No hacen justicia a su alcance y a su importancia aquellas teorías estéticas que lo reducen a uno solo de sus numerosos aspectos, declarando que el único objetivo de la intención estética es el placer, la emoción, la expresión o el conocimiento (Mukařovský 2011: 110).

6.3 O gozo e a experiencia estética

Jauss (2002) resume o inicio da súa reflexión de 1972 así: “La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial”. Deixalo así levaríanos a un círculo especulativo. Por iso, defenderemos a ollada expresada por Gadamer (1993) para quen a estética, desocultada a través da hermenéutica, nos debe conducir a unha comprensión receptora e, para nós, produtora. Por iso, expresamos así a nosa hipótese estética: “para gozar con plenitude da experiencia estética, non só hai que coñecer, senón que hai que re-coñecer e re-coñecerse”. O proceso creacional e dialéctico que é o *trobar* actívase *en e desde* ese compartir que é a experiencia estética trobadoresca. No fondo, significa acoller as teses de Mukařovský. Hoxe, isto seméllanos plenamente inaccesible e case metafísico. Mais, no espazo dos trobadores e xograres, eses procesos vivían nunha dimensión oralizada (e musicalizada). Isto é, falamos dunha experiencia estética que convoca no escenario da súa actualización as accións de ver (vista), escoitar (ouvido), e entender.

O proceso podería ir simbolizado na seguinte esquematización⁴⁸:

<i>Poiesis</i>	=>	elaborar / producir	=>	creación
<i>Aisthesis</i>	=>	ver/escoitar/coñecer	=>	recepción
<i>Catharsis</i>	=>	entender / re-coñecer(se)	=>	participación

48 Véxanse as definicións que dá Jauss (2002: 42-43) dos tres momentos en que circunscribe a experiencia estética.

As accións de entender e re-coñecer(se) pode resumirse en dous estados: a) por asentimento ou aprobación, onde a composición executada, na forma e no contido, esperta adhesión; b) por disentimento e confrontación, onde a composición, pola forma e/ou polo contido, esperta rexeitamento. O círculo complementaríase cun novo proceso creacional, en que a través da *imitatio* o trobador dialoga para amosar algúns dos estados experimentados. Se ese diálogo excede as expectativas agardadas, os novos versos creados inseriríanse na *transformación* do canon⁴⁹.

6.4 O fermoso é xusto

Alegoría, metáfora e símbolo eran para a sociedade medieval máis ou menos análogos, indistintos como din Fumagalli e Brocchieri. Iso constatan na produción teórica de Abelardo ou Tomás de Aquino, onde *allegorice* e *metaforice* son usadas como equivalentes (Fumagalli / Brocchieri 2012: 19).

O pensamento imaxinativo confórmase dun magma de textos, ideas e imaxes. Santo Agostiño fálanos da *fabula* (análoga a *mito*) que ten a “función de velar, y, al mismo tiempo, aludir de manera apropiada a profundas y fundamentales verdades que deben ser protegidas *a vilitate* (es decir, de cualquier explicación inadecuada o vulgar)” (Fumagalli / Brocchieri 2012: 22). Esta pasaxe lémbra-nos a prevención que moitos trobadores teñen cara á inadecuada comprensión do acto intelectual e creativo do trobar que conduciría a un envilecemento actitudinal. Quizais, concordia, harmonía, orde son termos que definen os edificios creativos. Póusase unha ollada estética que é, ao mesmo tempo, ética. O fermoso é xusto. A beleza é boa. Mais, por iso mesmo, como sabían os clásicos, a ‘beleza é difícil’ (Lledó 2020).

49 No fondo da nosa hipótese dinámica e relacional repousa o principio definido por Mukařovský sobre o valor estético e a norma estética. En efecto, o valor estético determina o grao de pracer estético: “En tales casos, el valor es estabilizado por la norma, una regla general que debe ser aplicada a cada caso concreto que entra en su dominio. El individuo puede estar en desacuerdo con la norma, puede incluso intentar cambiarla, pero no puede negar su existencia y su obligatoriedad colectiva a la hora de valorar, aunque valore en contradicción con la norma” (Mukařovský 2011: 32). Baixo esta premisa dinámica e relacional, o *trobar* vai ir definíndose e vai ir evolucionando, paseniñamente, consolidando a súa norma estética e, en consecuencia, o valor para o pracer estético. Se pensamos nos eixos cronolóxicos que marcamos para o corpus de análise, ao redor de 1175 para os inicios, até 1350 *grosso modo* son case dous séculos de experiencia. O concepto, necesariamente, muda.

7 DEAMBULATORIO. Escripuralidade, texto, música

7.1 A tensión entre oralidade e escritura: a *escripuralidade*

Un dos debates que xa semella distenderse é a non oposición radical e dogmática entre oralidade e escritura. Neste traballo, de feito, traballamos desde o enfoque dialéctico entre ambas que, necesariamente, xera tensións e conflitos, mais tamén interesantes espazos de mediación de ambos universos. Isto mesmo pensa Carreto a través dunha fermosa metáfora: “lorsque la voix déchire la lettre” (Carreto 2018: 41)⁵⁰.

Desa tensión nace en 1991 o concepto mediador de Morsel, a *escripuralidade*, que borra as dogmáticas fronteiras que segregan esa relación: “un trait essentiel de la culture scripturale médiévale serait donc la négation du caractère spécifiquement matériel de la parole écrite, et la non-pertinence de l’opposition écrit/oral” (Morsel 2000: 16). Pode resultar un paradoxo, pero non o é se aceptamos que o escrito se ‘desmaterializa’ durante a actualización do escrito, cando a persoa outorgante e a persoa beneficiaria falan e acordan que asumen o contido explicitado da transacción.

O escrito que hoxe conservamos manifesta esas pegadas da oralidade, mais non sabemos reproducir o que significou a expresión de dito acto no seu xusto momento, sobre todo para as persoas envoltas no mesmo. Un escrito vólvese texto cando é producido oralmente por unha voz, de aí que “les formules des protocoles des chartes mettent sur le même plan l’appropriation *visuelle* et *auditive* du document” (Morsel 2000: 30). O documento escrito así considerado vólvese non só memoria e resultado dun proceso social, senón que será usado como proba, como medio de lexitimación. Neste sentido, en canto proba, o documento escrito ofrece unha determinada disposición, unha determinada ornamentación, que deriva en que non sexa preciso ler o contido para coñecer o contido (Morsel 2000: 34). Este enfoque memorial é o que subxace na historiografía xermana co concepto de *Schriftlichkeit*, que asume a cooperación entre oralidade e escritura como “construction sociale collective, résultant d’un effort socio-historiquement déterminé de commémoration” (Morsel 2000: 7-9).

50 Para o estudoso italiano Galloni oralidade e escritura son “dimensioni cooperanti e coabitanti nella medesima filiera di trasmissione e interpretazione del passato” (Galloni 2013: 68).

Neste contexto, a pesar da incidencia que poida adquirir a mentalidade escritural, o certo é que a tradición oral do xuramento posúe unha gran importancia, como vimos máis arriba (apartado 5.5) ao falarmos do eido xurídico (Pascua Echegaray 1996). En efecto, podemos pensar nunha combinación necesaria dos dous eidos: a da *vivencia do acto*, que require dunha certa posta en escena e da ritualización dos xestos e das palabras, e a da *memoria do acto*, que require da súa preservación por escrito.

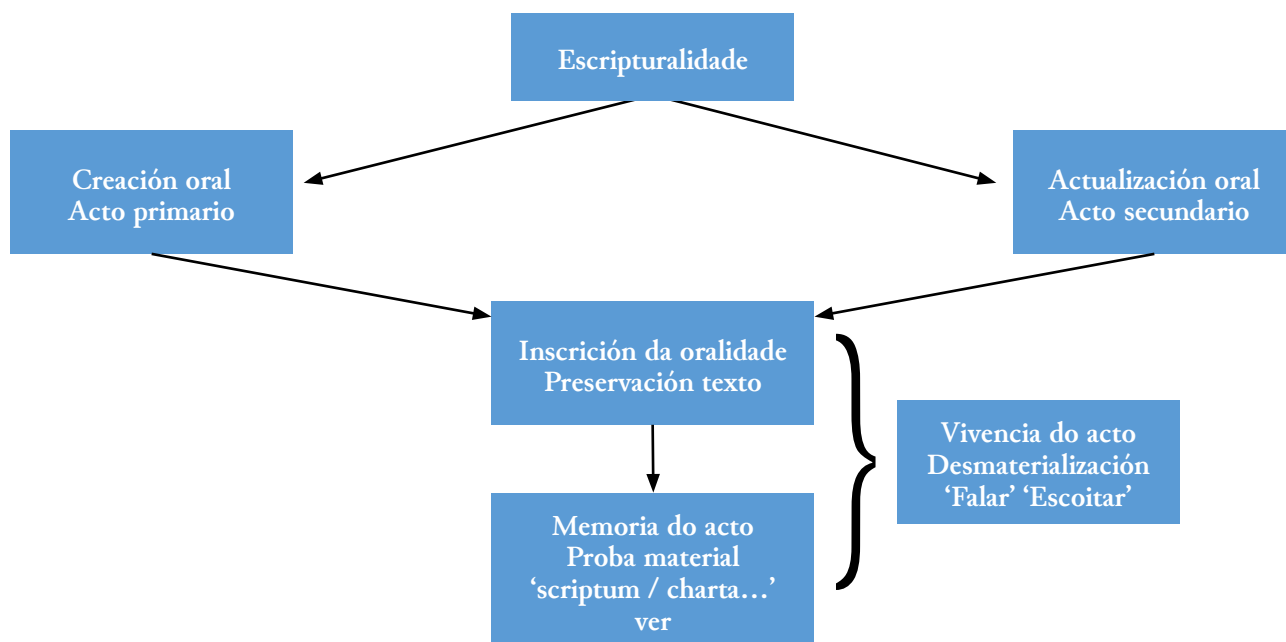
Nos séculos centrais da Idade Media vanse definindo os xestos, os modos e procedementos que conformarían o cerimonial das relacións políticas. Os actos colectivos tiñan un valor fundamental, de tal maneira que mesmo os actos individuais entre dúas persoas se materializaban conforme ás normas colectivas: formas e ritos de participación da comunidade. Un deses símbolos vén dado pola xestualidade das mans, “un símbolo alrededor del cual se libraba el feudo y se anudaba la fidelidad” (Pascua Echegaray 1996: 40).

Cómpre non perder de vista cal é a consideración que emana dos propios documentos escritos sobre o acto que comunican. A técnica do escrito ofrece toda unha rutina que bebe da retórica que se aprende e que se actualiza de forma plena na súa representación oral. Entón, a este respecto, é pertinente preguntarse sobre o percorrido vital que ten un documento unha vez foi comunicado e conservado por escrito. Temos que asumir que a escrita non é só o resultado dunha técnica que se aprende, senón que a súa eficacia social é indisociable, como quere Morsel (2000: 19), das relacións sociais de dominación que a poñen en marcha⁵¹. E, de forma contraria aos que apelan ao concepto da maxia que supostamente iría vencellado á escrita, diremos que todas as probas conducen a pensar, como recolle Morsel (2000: 22), seguindo a Guerreau-Jalabert, que estamos ante unha *sacralización da forma escrita da palabra*.

O noso enfoque neste traballo é precisamente o de estudar as consecuencias desa tensión dialéctica entre oralidade e escritura e comprobaremos como esa tensión se inscribe na ficción trobadoresca a través de certos motivos poéticos⁵². A escrituralidade comparte o mesmo fundamento cooperativo e relacional que a fenomenoloxía da intertextualidade. Podemos representar todo o que estamos explicando sobre a escrituralidade da seguinte maneira, tendo en conta, claro está, que nos referimos sobre todo á escrituralidade de tipo documental:

51 O historiador francés destaca, entre as súas conclusións, que a escrita non é empregada nun proceso de natureza neutra, senón que se trata “d’un enjeu de domination sociale –dont l’Église médiévale a été la maîtresse incontestable, malgré les efforts d’une partie de l’aristocratie laïque pour s’appropriier l’écrit (notamment en langues vernaculaires)” (Morsel 2000: 25).

52 “Le strutture cognitive dell’oralità si insinuavano nella pratica della scrittura con modalità che per noi sono diventate ardue da cogliere” (Galloni 2013: 58).



Veremos como este esquema se activa sempre que un escrito contén un acto que se debe preservar. Roger Chartier, especialista en historia da lectura e da escritura, anticipa que a escritura nace e se desenvolve para desafiar o medo á perda: “la escritura se utilizó para conjurar la obsesión de la pérdida” (Chartier 2006: 9). Escribir significa inscribir mediante signos gráficos nun soporte determinado unha mensaxe que se desexa preservar. Para lembrar o seu contido. Para usalo nos casos precisos, tal como poderemos percibir en certas prácticas do don que rescatamos da nosa tese de doutoramento para esta investigación.

En efecto, o espazo privilexiado para a comunicación era a oralidade. Escribir é ante todo unha técnica, coas súas regras. Desde o punto de vista do academicismo, a escritura formaría parte da historia da cultura escrita e da socioloxía dos textos. Chartier recupera a definición de David McKenzie para describir que fai a historia da cultura escrita: “la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción”, mentres que a socioloxía dos textos axudaría a “comprender cómo las sociedades humanas construyeron y transmitieron las significaciones construidas por los diferentes lenguajes que designan a los seres y a las cosas” (Chartier 2006: 10).

Se atendemos á lírica trobadoresca, o proceso de escripturalización que supuxo a elaboración dos pergamiños e dos cancioneros preséntasenos, a efectos de lectura, baixo o proxecto dunha edición crítica ou divulgativa. A cantiga que lemos hoxe non é o texto que recolle a manuscritura, tanto na súa fase inicial como na do proceso final de compilación: trátase dun texto mediado pola actividade ecdótica ou crítica textual⁵³. Un texto crítico, polo tanto, que é o epicentro da actividade filolóxica. Por iso, ao noso entender, e tendo en conta os avances tecnolóxicos hoxe existentes, unha edición crítica sempre debe ofrecer o estadio manuscrito das composicións para

53 “La crítica textual es una disciplina, cuyo objeto es el establecimiento de un texto crítico –es decir, la reconstrucción de un texto lo más cercano posible al texto original del autor– a partir del análisis y del cotejo de los testimonios conservados” (Funes 2009:88).

que se poida percibir o diálogo e o traballo tanto ecdótico como hermenéutico que realiza o editor.

É a maneira de desandar o chanzo adicional que representa unha edición crítica e que adoita distanciarnos aínda máis da oralidade. Dalgunha maneira, se se nos permite este símil, é idéntico a cando os arqueólogos deixan á vista, nos seus traballos de prospección, os distintos niveis de ocupación do solo, os estratos. Precisamos que no traballo ecdótico se recollan tamén os estratos da oralidade no seu proceso de escripturalización.

A escritura, se non xorde o accidente que demouca a memoria, vive no trazo dunha inscrición, dunha grafía, gravada nas liñas dun códice, dun pergamiño pola sabia manuscritura dunha man amiga da memoria⁵⁴. A letra é, neste caso, metáfora da escultura que ollamos no xardín do tempo. Inscrición do enunciado dunha voz que recita ou canta (a *performance*) e que é connotado por un corpo que xesticula e/ou acompaña o seu recitado tocando a melodía nun instrumento. Consideramos que cómpre tender a unha dimensión máis cooperativa⁵⁵, e non establecer un dogma e postular que a creación trobadoresca se facía sen ter en conta o soporte que pode achegar a escritura durante a fase de composición. Convén revisar esas posturas tan pechadas e estudar realmente a incidencia da oralidade na súa relación coa escritura. E, desde logo, nesa revisión é preciso deixar de lado a tentación, tan de moda hoxe, de explicar as diferentes situacións cun novo vocábulo⁵⁶.

7.2 Un estadio próximo e distanciado: os Cancioneiros

Os Cancioneiros manteñen unha relación crítica coa oralidade, entre próxima e distante e, non obstante, nas súas grafías, na disposición que adquiren estas nos folios, na súa relación cos espazos en branco, cos silencios, coa iluminación e coa notación musical, aí é onde respira a voz da oralidade. Aínda nos falta moito por saber; se nos cinguimos aos testemuños manuscritos contemporáneos do trobar galego e portugués, o *Cancioneiro da Ajuda* e os *Pergamiños Vindel* e *Sharrer*, comprobaremos que son máis as dúbidas que as certezas.

Non deixa de ser interesante a apreciación de Nicolas Carr sobre a *escripta continua* practicada polos escribas:

en los libros de los escribas, las palabras se sucedían ininterrumpidamente en toda línea de toda página, en lo que ahora se conoce como *scripta continua*. La falta de separación de las palabras refleja los orígenes orales del lenguaje escrito. (...). A los primeros escritores nunca les pasó por la cabeza insertar espacios en blanco entre las palabras. Se limitaban a transcribir el habla, escribían lo que les dictaban sus oídos (Carr 2011:81).

54 “El texto medieval sobrevive por el registro manuscrito, esa lenta y penosa actividad que es la escritura a mano y que le da al texto una configuración física, como objeto, absolutamente distinta a la del libro impreso” (Funes 2009: 22).

55 “La coexistencia de oralidad y escritura en el seno de una sociedad mayoritariamente iletrada. Esta coexistencia nos enfrenta a una de las muchas paradojas que tiene esta cultura tan peculiar: la oralidad y la escritura son simultáneamente hegemónicas” (Funes 2009: 31).

56 Nesta investigación empregamos a noción de oralidade no sentido dobre de espazo e medio. Para outras posturas, véxase Funes que emprega termos como “*vocalidade*” e “*auralidade*” (Funes 2009: 23).

A *scripta continua* cae en desuso partir dos séculos XII-XIII, pero, de seguro, seguiu provocando interferencias nos hábitos dos copistas á hora de delimitar de forma correcta os versos dunha composición determinada. Interferencia que se une á que provoca a *mouvance*, que pon en dúbida o principio de autenticidade textual da composición na súa vertente poética e musical (Van Vleck 1991: 5). Esta estudosa considera que os copistas non anotaron a melodía símbolo a símbolo, senón que o escriba cantaba unha sección do texto melódico e entón procedía a copiar de memoria o que escoitara / cantara, antes que o que vira / lera. Dáse así unha notación sobre un acto performativo (Van Vleck 1991: 38).

De forma paradoxal, como tivemos ocasión de verificar cando describimos os autores do noso corpus e a súa colocación, os apógrafos italianos hoxe conservados, elaborados no século XV baixo a autoridade do humanista italiano Angelo Colocci, conteñen na súa propia escripturalización unha dobre relación co pasado, coa memoria da oralidade e coa memoria da transmisión escrita. Como se pode supoñer, son moitas as respostas que desexamos obter das imaxes que hoxe nos deixan ver as testemuñas contemporáneas. Pero, precisamente por iso, por esa xenerosidade, podemos relacionar os textos entre o *Cancioneiro da Ajuda* e os Pergamiños cos textos que veñen transcritos nos apógrafos italianos e que, ademais, nos informan da autoría, de forma contraria a un inacabado *Cancioneiro da Ajuda*.

Sen os manuscritos, obvia dicir que só poderíamos realizar conxecturas sobre unha literatura perdida da que permanecería o recordo nalgúns textos. Son, polo tanto, o inevitable punto de partida para todo tipo de traballo que teña que ver coa nosa lírica. Por respecto e por necesidade de verificación.

En datas recentes, Camps reflexionaba sobre a correcta aplicación do termo *manuscrito occitano*. Para responder a esta inquedanza epistémica, realizou unha revisión sobre dous dos principios ordenadores, a xeografía de produción e a lingua de produción. Sobre o primeiro dos principios, resume que “une définition géographique qui tiendrait à l’origine des manuscrits est à écarter d’emblée, puisque nombre de manuscrits ont été réalisés dans des zones extérieures au sud de la France.” (Camps 2010:17). En efecto, non podemos esquecer que boa parte deles, máis do 50% dos cancioneros que conteñen composicións occitanas, foron producidos en Italia. Algo semellante podemos dicir dos Cancioneiros galego-portugueses: agás *A*, os que nos conservan mellor a nosa tradición manuscrita, *B* e *V*, foron obra da acción filolóxica do humanista italiano Ángel Colocci.

O segundo dos principios, o idiomático, vai ser tratado a través dun lugar común, o da confrontación entre o tópico dunha *koiné* unificada e visible desde o primeiro dos trobadores e o contra-tópico, que achega Zufferey, que desmembra dita unicidade a través da ilusión óptica. No entanto, no que se refire á conveniencia ou non do termo ‘Cancioneiro’ en función da lingua, Camps conclúe que, a pesar de que existen dificultades (nomeadamente co lugar que lles corresponde ao gascón e ao catalán), a lingua literaria occitana foi percibida como lingua de poesía e do amor, “employée et copiée en dehors du domaine occitan” e tivo a xenerosidade de permitir que as linguas vernaculares abrollasen e se situasen con respecto a ela (Camps 2010: XXVII).

Asumamos, entón, criticamente, a achega que nos ofrecen os manuscritos: por moitas sospeitas que esperten, o certo é que os necesitamos. Aquí é onde debe intervir o pensamento

crítico argumentado. En segundo lugar, cómpre introducir unha valoración crítica sobre o concepto *Cancioneiro*. En efecto, como recolle Veyssière, o termo *Chansonnier / Cancioneiro* pode levar a equívoco e facer crer ao lector non especializado que está ante unha recompilación que contén unicamente pezas líricas. No entanto, a realidade é moito máis diversa e plural:

L'appellation de chansonniers peut donner l'impression qu'il s'agit de recueils constitués exclusivement de pièces lyriques, impression renforcée par le système de sigles. Si le manuscrit O (Paris, BnF, fr. 846), datant de la fin du XIIIe siècle et qui recense plus de 350 chansons, peut être qualifié de chansonnier au sens strict, il arrive bien souvent que ces recueils contiennent plusieurs éléments génériques différents (Veyssière 2015: 88).

E como mostra o *Chansonnier V* (Paris, BnF, fr. 24406), que se compón, en realidade de dous manuscritos, o primeiro reagrupa unhas 300 cancións sen rúbricas atributivas, mais clasificadas por autor (ff. 1r-119v), cuxa escrita se pode datar a finais do século XIII, mentres que o segundo manuscrito, obra dunha man diferente, se remonta ao século XIV e inclúe un *Traité des quatre nécessaires* (ff. 120r-140r), de autor descoñecido, e o *Bestiario de amor* de Richard de Fournival (ff. 141r-148r) seguidos por unhas trinta cancións dedicadas á Virxe María (ff. 148r-155). Pénsese tamén no que denominamos *Cancioneiro da Ajuda*, que está hoxe encadernado nun volume co *Nobiliario do Conde Don Pedro de Barcelos*.

En consecuencia, o termo *Cancioneiro* é unha denominación cómoda para manuscritos que son extremadamente diversos, que presentan numerosos problemas a quen emprega as ferramentas analíticas da filoloxía para a clasificación dos mesmos.

A síntese operativa entre as tres linguas (oc, oïl, galegoportugués), no que se refire á lírica trobadoresca de tipo profano, vémolala na seguinte táboa:

Aspectos	Oc-trobadors	Oïl-trouvères ⁵⁷	GP-trobadores
Nº cancioneros	95	39	4
Total textos	2542	2500	1654
Total autores	350	250	156 +
Máis antigos	D (1254) V (1268)	Entre 1240-1275 (M, 1254-1270) (U, 1240/1268)	A (1290-1310...) D, N (1275/1285; fin s. XIII/inic. XIV)
Máis completo	C (1.206 pezas)	R(Pb ⁸ = Paris BN 1591) M = Chansonnier du Roi, U (Saint-Germain des Prés, 306 textos)	B (1.567 pezas)
Distancia cronolóxica co primeiro autor	Mínimo 128 anos	Mínimo 70 anos	Mínimo 100 anos
Melodías	264 distintas (314 variantes)	2000	13 profanas (D, N) 410 relixiosas

57 Para unha bibliografía seleccionada por campos de estudo da acción filolóxica precisa para editar textos líricos de *trouvères*, recomendamos a posta a punto de Camps / Cheynet / Le Quentrec (2015). Sobre o procedemento que debe seguir un filólogo á hora de editar produción poética de *trouvères* son moi recomendables as páxinas que lle dedica a esta circunstancia Veyssière (2015: 91-93).

7.3 Os Cancioneiros físicos da lírica galego-portuguesa

Antes de seguirmos, demorarémonos nos aspectos básicos que atinxen á tradición manuscrita da nosa lírica dunha maneira un tanto rápida, xa que existe numerosa bibliografía ao respecto (Oliveira 2018b). Como se comprobará, neste apartado falaremos dos testemuños manuscritos físicos existentes, non dos que se poden intuír no seu interior, que son os que describimos no apartado dedicado ao establecemento do corpus desta investigación.

A nosa lírica profana coñece hoxe catro Cancioneiros: o Cancioneiro da Ajuda (*A*), o Cancioneiro Colocci-Brancutti (*B*), o Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (*V*) e o seu *descriptus*, o Cancioneiro de Berkeley, que a nivel estemático debe ser obviado, pero que desde o punto de vista material ofrece aspectos relevantes (Gonçalves 1995).

Amais destes cancioneros contamos con 5 testemuñas parciais: *L* (contén unha versión dos 5 *Lais de Bretanha* que figuran no inicio de *B*); o *Pergamiño Vindel* (transmite sete cantigas de amigo de Martin Codax coa notación musical para 6 delas); o *Pergamiño Sharrer* (conserva de forma fragmentaria 7 cantigas de amor de Don Denis); *M* e *P*, que transcriben a tenzón entre Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende; e a *Tavola Colocciana* (*C*); un índice de autores posiblemente realizado a partir de *B*⁵⁸. Deteñámonos sobre os testemuños que consideramos máis representativos e importantes.

Cancioneiro da Ajuda (*A*). Biblioteca do Pazo da Ajuda, en Lisboa. Como dixemos, figura encadernado co Nobiliario do Conde don Pedro de Barcelos. A súa entidade consta de 88 folios de pergamiño. Trátase dun Cancioneiro inacabado. As cantigas figuran transcritas en dúas columnas; no entanto, a primeira estrofa cópiase de forma continua, marcando a separación dos versos con punto, e aí figura o pautado para recibir a notación musical. O inicio das cantigas márcase cunha letra capital destinada a ser iluminada e as estrofas amosan outra de menor tamaño. De forma non sistemática, algunha composición presenta *findas* preparadas para recibir notación musical, no que é unha particularidade da nosa tradición manuscrita⁵⁹, ausente en *trobadors* e *trouvères*. A previsión é que transcribiría a produción poético-musical duns 40 autores dos que, hoxe, consta a anonimia, e só o correlato cos apógrafos italianos *B* e *V* permite resolver as atribucións, permanecendo algunhas aínda sen unha resolución definitiva. O inicio de produción de trovador vén simbolizado a través dun espazo en branco desde o remate da unidade anterior e o inicio da seguinte coa iluminación dun retrato de trovador (a maioría inacabadas): son 29 as viñetas, das que 16 teñen unha feitura rematada, as restantes, as viñetas que van da 17 á 29, están inacabadas. O espazo xeográfico de produción móvese entre a corte portuguesa de Afonso III (Vasconcelos 1990: 151-153) e a corte castelá de Alfonso X (Tavani 2002a) en relación á data de creación, 1279 (Vasconcelos 1990), 1283-1284 (Tavani 2002a). Oliveira estima que a creación debeu ter lugar entre a última década do século XIII e

58 Hipótese defendida por Gonçalves 1976 (e reafirmada en Gonçalves 1995:43): “o índice foi compilado quando o cancionero –refírese a *B*– se encontrava íntegro, isto é, antes de ter sofrido as mutilações que originaram essas lacunas”. Para atender ás teses de Tavani sobre a relación entre *B* e *C* é fundamental o seu traballo de 1979 (Tavani 1979). Recomendamos tamén as páxinas que lle dedica Resende de Oliveira á comparativa entre *A*, *B* e *V* (Oliveira 1994: 125-154).

59 Sobre este tema recomendamos o recente estudo de Correia (2022).

o primeiro cuarto do século XIV (Oliveira 1994: 265-267, que non descarta a posibilidade de que se elaborara na corte portuguesa)⁶⁰.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (Cód. 10991) ou Colocci-Brancutti (B). Biblioteca Nacional de Lisboa. Trátase dun apógrafo, isto é, dunha copia dun orixinal perdido que é habitualmente identificado pola crítica co *Livro das Cantigas* compilado polo conde Don Pedro de Barcelos e mencionado no seu testamento de 1350 na doazón realizada a Alfonso XI. Oliveira dálle o nome de *Compilación Xeral* (Oliveira 1994). O comitente foi o humanista Ángelo Colocci, que o denominou *Libro di Portoghese* e que procedeu a copialo xunto con *V* ao redor dos anos 1524-1527 en Roma. Consta de 355 ff que abranguen 41 cadernos e reflicte a intervención de, en principio, 6 mans diferentes ademais da do propio Ángelo Colocci. No inicio do cancionero figura a fragmentaria *Arte de Trobar*, a única poética da nosa lírica conservada. Contén unhas 1567 composicións do total das 1664 e serían obra duns 150 autores (Oliveira 2018b: 53). A copia das cantigas en columnas non deixou espazo para a notación musical (Véxanse cando menos Ferrari 1979; Gonçalves 2007; Oliveira 1994; Tavani 1979).

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V; cód. Vat. Lat. 4803). Apógrafo, o seu proceso de copia está asociado ao de *B*, quizais do mesmo orixinal e a cargo do mesmo comitente, Angelo Colocci; os problemas derivados do sistema de copia *alla pecia* terían ocasionado algunha das diverxencias que se rexistran entre *B* e *V*. Consta de 210 ff. de papel numerados en dúas fases (de 1 a 10, e de 1 a 200) e 18 ff. sen numerar. Estruturado en 11 cadernos, os textos foron copiados por 1 man que escribe en cursiva e outra man, identificada con Colocci, redacta rúbricas atributivas e apostilas. Contén ao redor de 1200 composicións pertencentes a uns 130 trobadores. Do cancionero *V* existe unha copia, un *codex descriptus* (*K*) [*V^b*], conservado na Librería da Bancroft Library da Universidade de Berkeley en California. Copia que debeu realizarse entre os anos 1592 e 1612. Non ten valor estemático, mais si achega algunha noción material que cómpre ter en conta⁶¹.

Pergamiño Sharrer (D) e Pergamiño Vindel (N). Ademais de *A*, as testemuñas manuscritas contemporáneas redúcense a dous pergamiños, un fragmentario (*D*), o outro máis unitario (*N*). Loxicamente, o carácter fragmentario de *D*, o *Pergamiño Sharrer*, dá lugar a bastantes hipóteses sobre cal é o corpo unitario do que procede. Atópase no Arquivo Nacional da Torre do Tombo en Lisboa. Trátase, no seu estadio actual, dun fragmento de folio de pergamiño que formaba parte da encadernación dun libro de rexistros notariais do século XVI. O fragmento foi copiado entre finais do séc. XIII ou inicios do XIV e transmite 7 cantigas de amor en estado fragmentario pertencentes a Don Denis. Está escrito polas dúas caras a tres columnas, mediante unha gótica redonda e cursiva; conserva tamén, ao igual que *N*, notación musical, mais nun estado moito máis lacunoso e, xa que logo, aberto a moitas máis interpretacións. As hipóteses sobre a súa procedencia, hoxe, xiran ao redor das seguintes posibilidades: a) é parte dun cancionero individual do Rei Don Denis, identificable co *Livro das Trovas d'el-rey D. Deniz*, que pertencería á Biblioteca do rei D.

60 Para unha visión de conxunto sobre este cancionero véxanse, cando menos, Arbor Aldea (2008, 2009); Arbor Aldea / Pulsoni (2005); o conxunto de estudos reunidos en Brea (2005); Ramos (1994, 2008); e Vasconcelos (1990).

61 Véxanse cando menos as seguintes referencias, Gonçalves (1995, 2007).

Duarte; b) sería un *Livro das Trovas d'el-Rey* en tanto que colectánea de toda a produción lírica, que estaría na mesma biblioteca; c) sería o Cancioneiro elaborado baixo a supervisión do Conde don Pedro de Barcelos; d) ou sería identificable co folio 113 do *Libro di Portoghesei*⁶².

Pola súa banda, *N*, o *Pergamiño Vindel*, repousa desde 1977 na Pierpont Morgan Library de Nova Iork (ms. *M979*), cando foi adquirido aos herdeiros de Rafael Mitjana. Tivemos ocasión de custodialo en Galicia e poder ollalo fisicamente no Museo do Mar de Vigo entre outubro de 2017 e marzo de 2018. Trátase dun folio de pergamiño en que figuran copiadas as 7 cantigas de amigo atribuídas a *Martin Codax*, que tamén transmiten *B* e *V*, na mesma orde, pero con diferenzas na disposición interna, con notación musical para 6 delas só na primeira estrofa, como era habitual nas composicións monódicas⁶³.

Son principalmente os estudos de Manuel Pedro Ferreira sobre as grafías (gótica francesa da segunda metade do século XIII), as tintas e a notación musical os que permitiron establecer diferentes momentos de copia na constitución de *N*: a) un primeiro momento en que se copian as seis primeiras cantigas, as iniciais e a rúbrica atributiva; b) un segundo momento en que se transcribe o texto e a música da cantiga nº 7 así como a música da cantiga 1, 4 e 5; c) finalmente, un último momento en que se copia a notación das cantigas 2 e 3 (Ferreira 1986: 71; Fernández Guiadanes *et alii* 1998: 37). Se iso é certo, o Pergamiño Vindel significaría a conxunción de dous posibles orixinais perdidos. Esa mesma conxunción figuraría tamén noutro pergamiño análogo a *N*, que sería o que foi copiado nos apógrafos italianos. O texto figura transcrito en catro columnas nunha grafía minúscula gótica, dúas en cada unha das metades en que se dobra o folio. De considerarse que podía ser de finais do século XIII ou inicios do XIV, agora pénsase máis ben que foi copiado ao redor de 1275-1285, coas implicacións que iso pode ter para o establecemento da cronoloxía de Martin Codax⁶⁴.

Unha vez resumidas as características das principais testemuñas da nosa tradición manuscrita, cómpre deterse un pouco no propio proceso escriptolóxico que leva á constitución da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa⁶⁵. Carolina Michaëlis relaciona o proceso coa capacidade

62 Sobre *D* recomendamos as lecturas de Sharrer (1993), Ferreira (2005) e Fernández Guiadanes (2016).

63 “Trátase dun bifolio exento, semellante aos que aparecen, por exemplo, nalgunhas miniaturas do Códice Manesse (que transmite composicións dos *Minnesänger*). Tanto M. P. Ferreira (2010) como S. Marcenaro (2015) demostraron que presenta indicios claros de que, nalgún momento (talvez pouco despois da súa elaboración), estivo cosido a un códice, pero non parece que fose elaborado con esa finalidade, senón para unha circulación exenta, como os *breus de pergamina* aos que se refren algúns trobadores occitanos” (Brea 2020: 55).

64 Como punto de partida bibliográfico recomendamos o estudo completo de Eladio Oviedo y Arce, coa axuda do musicólogo Santiago Tafall Abad, nos anos 1916-1917, tres anos despois do achado de Pedro Vindel e un despois do traballo de Michaëlis; como puntos de chegada provisionais consúltense Marcenaro (2015), Oliveira (2018b) e a bibliografía aí presente, así como o estudo de Arbor Aldea / Ciaralli (2018), onde se poderán ver as numerosas referencias da posta a punto que supuxo 1998, cando se lle dedicara a Johan de Cangas, Martin Codax e Meendinho o *Día das Letras Galegas* (Fernández Guiadanes *et alii* 1998). Ao final, curiosamente, dáse unha especie de sobrecarga informativa que, no desexo de transcender a repetición obrigada, comete algún erro que atranca a correcta comprensión dos feitos. Por iso, xusto é recoñecer o labor de quen nos precedeu cando as ferramentas dixitais eran só un soño visionario, tal coma o xa mencionado Oviedo y Arce 1916-1917 ou os traballos de Cunha 1956 e 1986.

65 Sobre as vicisitudes da tradición manuscrita e a natureza do *stemma codicum*, do que non nos imos ocupar aquí, xa que se trata dun aspecto que soborda os nosos obxectivos, recomendamos a recente actualización que realiza o estudioso

escriptolóxica –tanto na fase de produción como de recepción con vistas á súa replicación– dun magnate con medios. Para Michaëlis é evidente que a compilación xeral se iniciou no Portugal (Vasconcelos 1990: 227-232).

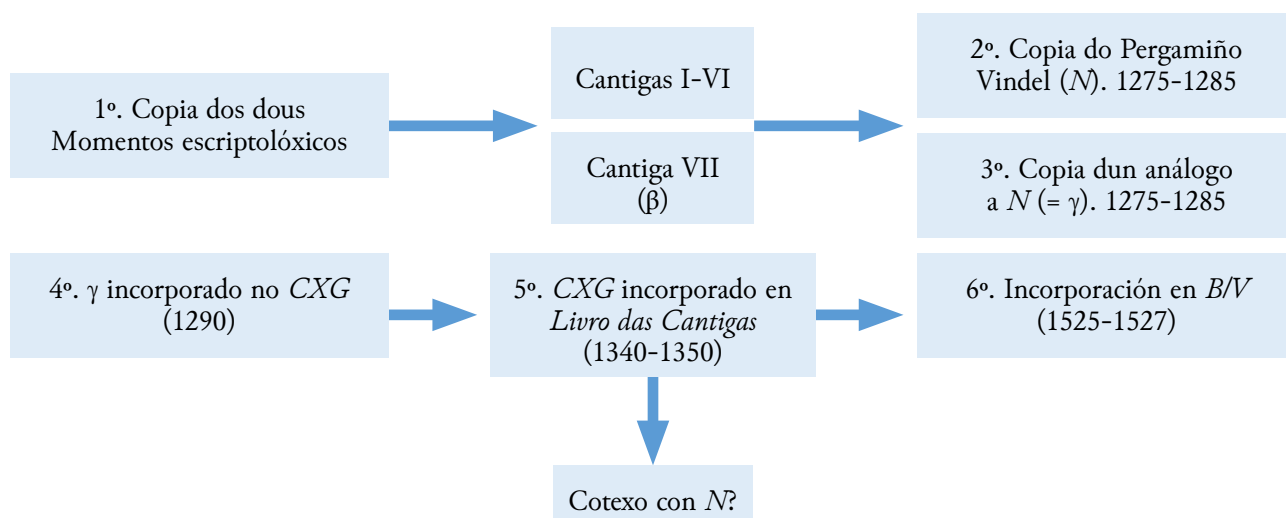
Estamos ante unha filosofía fundamente escriptocéntrica, tal como o demostra a proposta do profesor Giuseppe Tavani, que identifica 6 fases desde a copia autorial até os apógrafos italianos e para quen prevalece o carácter escriptural por riba do oral: “eram, sem dúvida, compostas por escrito” (Tavani 2002a: 100). Para o estudoso italiano a elaboración formal só pode apelar a unha composición escrita. Aínda que “pudessem também recitá-las de cor, ou com a ajuda mnemónica de folhas soltas” (Tavani 2002b: 100). Estas follas soltas son os *Liederblätter* de Gröber. Son o primeiro estadio na longa e dura tarefa da constitución da tradición manuscrita galego-portuguesa. É factible pensar que o proceso consiste nun sistema de acumulación ou adición que permite ir avanzando e medrando na cantidade de material escriptolóxico copiado. No entanto, tampouco se pode descartar a simultaneidade de materiais, tal como puido pasar coa confección de *A*, que implica unha decisión editorial que, en ocasións, se tingue da roupaxe lingüística de quen transcribe.

A pesar deste escriptocentrismo, non pode prescindir, aínda así, do marco mental (e oral) de quen transcribe / copia unha cantiga determinada. Resulta evidente que calquera proposta de reconstitución do *stemma codicum* consiste en ir colocando as diferentes testemuñas coma se fosen as pezas dun crebacabezas en función da antigüidade e do valor codicolóxico que se lle confiren a ditas pezas.

Non é ilóxico pensar en dous tipos de follas voantes en base á súa función e que poderían determinar, ademais, a súa propia existencia. Un primeiro tipo ofrecería unha escritura, unha iluminación e unha disposición máis coidada nun pergamiño cunha preparación óptima para ser escrito: serían follas voantes destinadas a seren preservadas, mesmo pode que fosen parte dos agasallos que os trovadores realizaban a quen consideraban dignos dese acto. Un segundo tipo ligámolo máis ao acto oral da *performance*, da interpretación. Tería unha función mnemónica en tanto que soporte da interpretación. De menor feitura en todos os aspectos que enumeramos máis arriba, a súa perdurabilidade sería moito máis azarosa. Para Elsa Gonçalves é factible pensar que os *Liederblätter* utilizados para a compilación dunha primeira antoloxía “n’auraient pas présenté les poésies divisées par genres, et que la séparation aura été l’oeuvre du compilateur / copiste” (Gonçalves 1989:453). O certo é que esta circunstancia, en base ás probas até o de agora dispoñibles, non é verificable –pero si plausible– tal como tampouco o é, en definitiva, sabermos se *N* pertence ao primeiro ou ao segundo tipo de follas voantes posibles, xa que os indicios manuscritos permiten inscribilo en calquera dos dous tipos.

portugués Resende de Oliveira e a bibliografía aí contida que recolle de forma exemplar a esencia das dúas liñas principais do debate existente no tocante á constitución de dito *stemma* (Oliveira 2018b).

As cantigas de Martin Codax: copia, integración e variación



Pódese apreciar o proceso acumulativo e evolutivo que, presumiblemente, coñeceron as cantigas de Martin Codax (Oliveira 2018b). Recontamos até seis posibles momentos escriptolóxicos dos que só dous teñen que ver con testemuñas físicas reais (o segundo e o sexto). Os outros catro, como se ve, responden ás deducións que desprenden as análises codicolóxicas, grafemáticas, melódicas que se realizaron sobre o Pergamiño Vindel e os apógrafos italianos⁶⁶. Se pensamos nas distancias que se establecen, vemos que entre *N* e *B/V* median 250 anos⁶⁷. Como pensar que os hábitos, tanto escriptolóxicos como mentais (a lingua) dos escribas non teñen que ver coa fidelidade ou non da reprodución de testemuñas manuscritas?⁶⁸

Os transcritores / copistas dos cancioneiros podían obrar conforme a dúas tendencias, a intervencionista extrema e a intervencionista mesurada. Ambas, levadas por un desexo de restablecer un significado a través da recuperación ou actualización dunha forma que se cre errada ou que non se entende. Collamos o exemplo de Bernart Amorós, que se define como “clergues escriptors d’aquest libre” e fala de que polas terras das que é natural “ai vistas et ai auzidas maintas bonas chanzos”, isto é, fálanos de conservación e difusión (execución). Certo é que o verbo visual pode inducir a pensar en dúas posibilidades: ver as interpretacións públicas ou ver o soporte en que estaban preservadas as composicións. Finalmente, expresa cal debe ser a preparación dun compilador: “et ai apres tant en l’art de trobar q’eu sai conoisser e devezir en rimas et en vulgar et en latin (...) lo dreig trobar del fals”. (Van Vleck 1991: 31). En tanto que compilador, Bernart Amorós alerta sobre a tentación espontánea de limar e emendar, por iso afirma que el non alterou nada. Sen dúbida, nesta afirmación latexa a denuncia dunha práctica habitual entre copistas; por iso, el afirma que obrou de boa fe e que só emendou aí onde o sentido esixía unha intervención.

66 Tamén é posible, no estadio nº 3, que se procedese a unha copia do propio *N* coñecendo un proceso de actualización lingüística (Brea 2020: 56-57).

67 Certo é que entre *N* e o antecedente do que se copian *B/V* pode haber unha diferenza de entre 50 e 75 anos.

68 É posible tamén que se procedese a unha deliberada actualización lingüística para ir adaptando o produto á norma máis acaída no momento de copia/compilación (Brea 2020: 56).

A este respecto, Camps reconduce o labor dos copistas, seguindo a obra de Keith Busby, a tres tarefas (Camps 2012): a) copia en espello, imitativa, respetando con toda a fidelidade que sexa posible a imaxe gráfica que hai diante; b) revisións posteriores á copia e pequenas correccións, ou “arrepentimentos”, como as definen Busby e Camps; c) copia que nós denominaríamos creativa, que incorpora omisións, reelaboracións, procesos de glosa e rescritura do texto base para adaptalo ao novo tempo.

Sobre este fondo, Camps estuda a noción de *dúbida* do copista á hora de pensar a súa actividade manuscrita. Existen probas que demostran a interiorización da importancia da tarefa e da responsabilidade que tiñan, tal como o deixa ver Bernart Amorós. Na mesma adquiriría unha especial importancia tanto o autor como a obra que se copia. E, en función mesmo da lingua en que se debe copiar o novo produto, existía unha filosofía diferente en certo modo á hora de proceder. Camps sinala que o texto vernáculo, en función da oralidade (presuposta), non tivo a consideración dos medios letrados, “ou plutôt leur absence de valeur d’autorité ne sont pas des facteurs favorables à un soin particulier porté au respect de l’oeuvre” (Camps 2012: 76). E pode ser certo. No entanto, na seguinte valoración que realiza, temos moitas máis dúbidas:

Parfois bien au contraire, l’esthétique médiévale de la variance et les fonctions de la littérature vernaculaire paraissent plutôt commander que l’on modifie le texte, qu’on le transforme, qu’on le réécrite, qu’on l’adapte aux goûts du moment, au public ou au commanditaire envisagé (Camps 2012: 76).

Resumimos na seguinte consideración os nosos reparos: produciríase unha imposibilidade de diferenciar a variabilidade que esperta cada unha das actualizacións do texto lírico (*performance*) e a *mouvance* (o proceso de copia). Para respectar a hipótese de Camps sería pertinente establecer un (imposible?) *modus operandi* capaz de diferenciar o proceso de copia para preservar un texto actualizado, performado e conservado na memoria, e o proceso de copia en espello para preservar un texto xa escrito. No que si coincidimos é no trazo inestable da ortografía, da sintaxe da lingua romance, que é a que permite a aparición dos dialectalismos, dos erros gráficos e da variabilidade lingüística.

7.4 Un tecido chamado texto

Pode semellar até mesmo superfluo tratar do concepto texto. Non obstante, non se trata dunha simple cuestión retórica. A súa definición impregnou e impregna centos de páxinas de todo tipo de investigacións. Por iso mesmo, quizais, a claridade non alumea este campo, xa que existen, froito das diferentes definicións, dúbidas e mesmo confusións.

Como non podía ser doutra maneira, a filosofía ten atendido á realidade conceptual do texto. Hans-Georg Gadamer define texto como “la unidad de un tejido, y como textura se presenta en una totalidad” (Gadamer 1998b: 103). Quedarémonos coa imaxe, contida na etimoloxía do termo, de tecido. Mais, que se tece? Que aspectos interveñen nese tecido? Se non malinterpretamos a tese de Gadamer debe intervir a sensación de que ese tecido se fai unindo, coa inestimable axuda da memoria (e tanto ten se é escoitando ou lendo), as pezas que mellor lle convén a un autor/

creador para elaborar o seu produto e comunicar a súa mensaxe. Só así entendemos a referencia á intertextualidade que fai Gadamer: “este es el aspecto problemático a la hora de intentar comprender citas, paso de frontera delicado con el que cuenta la teoría de la intertextualidad” (Gadamer 1998b: 104-105).

Para o oralista Paul Zumthor o texto é a “secuencia lingüística, palabras y frases”, un dos factores constituíntes da *obra* (Zumthor 2006: 41). Pero, onde deixa isto o texto melódico? Ao noso modo de ver, o texto melódico imbrica o texto poético na *performance*. E dubidamos de que o texto sexa só consecuencia da *performance*⁶⁹. Negar a existencia do texto escrito en tanto que creación do seu autor non contribúe a axudar á hora de aprehender a globalidade do acto do *trobar*. O propio Zumthor reconece a especificidade do canto trobadoresco (Zumthor 2006: 34).

O estudoso arxentino Funes (2009), pola súa banda, enumera as consecuencias da “vocalidade” ou oralización do texto:

- carácter colectivo ou comunitario da súa recepción; interacción entre o público e emisor (compositor);
- importancia da memoria auditiva;
- necesario distinguir memorización (para a *performance*) de memoria;
- “el texto oral es una prueba elocuente del enorme influjo que la oralidad ejerce sobre la escritura” (Funes 2009:35), o que remite á consideración de Orduna que definía a escritura como *oralidade elaborada*, segundo Funes;
- as condicións de oralidade exercen influencia na lectura (en voz alta): “la inteligibilidad del registro escrito se produce cuando se lo vocaliza, cuando se lo pronuncia en voz alta. La lectura, entonces, supone un proceso de recuperación de discursos almacenados en la escritura” (Funes 2009: 36).

Zumthor anotaba que un texto escrito representa o *resultado* do texto vocalizado durante a *performance*, sendo difícil establecer a relación do resultado coa intención interpretativa (reproducción, imitación, parodia) (Zumthor 2006: 13). Outros estudosos son máis aseverativos, como Funes, para quen “el texto medieval es un texto oral” (Funes 2009:33), pero coidamos que, en esencia, se refire ao mesmo que apunta Zumthor. En ambas visións, a oralidade devén non só o espazo, senón tamén o medio que dá vida ás liñas escritas dun texto previa memorización⁷⁰.

Tampouco hai que deixar que o testemuño escrito conservado nos leve a erro. Por exemplo, na lírica occitana, entre un *vers* composto ao redor de 1150 (creación) e a manuscritura que coñecemos (imaxinemos que só conservamos un único testemuño manuscrito, e que este foi

69 Existe unha textura musical, que se define en función do número de partes musicais –cando menos debe haber dúas– que suceden simultaneamente (poderíamos dicir que son como estratos ou liñas) e de como se relacionan entre elas. Na monodia algúns autores defenden a idea dunha heterofonía, é dicir, a partir da melodía escrita os instrumentos farían variacións por debaixo da melodía cantada, comentarios, introducións, etc. Sábese que a polifonía se ensaiaba antes de forma práctica e que despois se anotaba. A notación musical axústase sempre ás necesidades que a práctica impón, aínda que ás veces unha innovación na escrita implica novas posibilidades na creación tamén.

70 “Toda esa masa textual fruto de la escritura a mano fue compuesta para ser escuchada, ya mediante el canto, la recitación o la lectura en voz alta” (Funes 2009:32).

elaborado na década 1250-1260) poden mediar 100 anos, ou mesmo 150 anos. Isto non significa: a) que o poema non circulara xa que, como vimos, a difusión era sobre todo oral; b) que o poema non figurase nun soporte escrito previo a esa antoloxización manuscrita. Polo tanto, a variabilidade pode repousar en dúas vertentes distintas pero interdependentes á hora de establecer un texto: a vertente da oralidade e a da manuscritura⁷¹.

Se recuperamos o camiño inicial, destacaremos a idea de enlazamento, de relación, xa implícita na propia etimoloxía do vocábulo *textus*, que Limat-Letelier define así: “dérivé du latin ‘textere’”. La textualité évoque la qualité du texte comme ‘usage’, ‘trame’; d’où un redoublement sémantique de l’idée de réseau, d’intersection” (Limat-Letelier 1998: 17). Martínez Fernández no seu estudo sobre a intertextualidade literaria parte tamén da etimoloxía, da man de Segre: “la palabra ‘texto’ desarrolla, por lo tanto, una metáfora que ve ‘la totalidad lingüística del discurso como un tejido” (Martínez Fernández 2001: 16). Polo tanto, a propia noción de texto xa é, en si mesmo, relación e unión de pezas lingüísticas. Como sinala Martínez Fernández, a noción semella vaga para uns, ambigua para outros, o que provoca tamén unha proliferación de definicións (Martínez Fernández 2001: 18-19). Ademais, cando tratamos do texto medieval, temos que considerar a tensión que xera a escripturalización, en tanto que iso é o que determina as súas propias características tipolóxicas.

Martínez Fernández acolle as formulacións teóricas da Escola de Tartu e de Lotman sobre a *Semiótica da Cultura* para definir a noción de texto ao redor das súas funcións: a) comunicativa; b) semiótica, creadora de sentidos; c) simbolizadora, vencellada á memoria da cultura (Martínez Fernández 2001: 19). Hai, no entanto, en todo este desexo teórico, algo que sempre volve aos inicios, ao texto como tecido, tecido que comunica, xa que na súa dimensión oral o texto medieval é esencialmente comunicación; e cando existe comunicación baseada nun código lingüístico e poético, temos claro que ese tecido é un potencial xerador de significación, xa que contén o xermolo dunha actuación en suspensión e que require do oínte para definirse e activarse. Comunicación, sentido e memoria. As tres funcións son sincrónicas.

Un elemento constitutivo do texto é a *coherencia*, nas súas diversas modalidades (superficial, global, pragmática e interna) e, loxicamente, deben formar parte do saber e da capacidade do lector para que, mediante a competencia textual, se poidan suplir as posibles disfuncións en materia de coherencia. Esta capacidade ou competencia textual habilita, por exemplo, a recolocación axeitada das estrofas dunha composición confeccionada mediante un sistema rimático determinado e reparar as eivas que se produciron durante a súa transmisión e preservación na tradición manuscrita.

O estudoso canadense Zumthor (2006:41-42) identifica como “obra” ao conxunto, a totalidade dos factores da *performance*, isto é, todo o que se comunica poeticamente *hic et nunc*. Nesta óptica a obra introduce os elementos existentes xunto cos que podemos considerar que eran parte da interpretación. A obra contén os seguintes apartados configuradores: a) Producción; b) transmisión (ou comunicación); c) recepción; d) conservación; e) reprodución. A definición de Zumthor entra de cheo na clasificación que a semiótica realiza da situación de comunicación que implica o feito literario.

71 “Como cada recitación, cada copia manuscrita de una obra tiene variantes” (Funes 2009: 38).

A *performance* abrangue de forma simultánea cando menos a transmisión (b) e a recepción (c). Se existe improvisación, sinala Zumthor, a produción (a) fúndese cos dous aspectos anteriores⁷². O investigador canadense expón a súa crenza de que cabe excluír da posible combinatoria medieval dos cinco aspectos configuradores “aquella en la que cada una de las cinco operaciones pasa exclusivamente a través de la escritura” (Zumthor 2006:43). Ao mesmo tempo sinala que non faltan exemplos do contrario, isto é, a permanencia dos cinco configuradores no eido do oral (cita os *cantica rustica* perdidos).

No entanto, a pesar desta posición extrema, propia da vertente antropolóxica e da oralidade primaria, o propio Zumthor matizaba a súa postura: “En cambio, no es seguro que, antes de la constitución de los “cancioneros” del siglo XIII, la transmisión de los textos se hiciese únicamente de boca en boca, ni que su conservación estuviese confiada solamente a la memoria” (Zumthor 2006: 33-34). Aquí é onde este medievalista introduce as nocións de “oralidade mixta” e de “oralidade secundaria” para referirse ao marco do que depende a poesía medieval, “que coexistieron, en el seno del grupo social, con la escritura” (Zumthor 2006: 51).

7.5 A dialéctica entre estabilidade textual e mobilidade do texto medieval

Non será preciso dicir que Zumthor e, en xeral, os defensores da oralidade, negan a posibilidade da autenticidade textual, no sentido en que o primeiro texto conservado non é o primeiro escrito, ou non responde á primeira vontade do autor. O mesmo acontecería, para o estudoso canadense, coa variabilidade melódica, sendo imposible determinar a existencia dunha melodía ‘auténtica’, desexada e creada polo poeta (Zumthor 1981: 14).

Resulta evidente que o proceso de copia por adición pode conlevar serias alteracións tanto do texto poético coma do musical. Aínda recoñecendo a imposibilidade de chegar ao estadio orixinal, ten pleno sentido traballar cientificamente para eliminar aqueles elementos que crean unha clara distorsión ao non cadrar coa disposición estrófica, métrica, temática ou mesmo ortográfica, sen caer en prácticas extremas (Castillo Lluich 2006).

Hai evidencias de que os trobadores non desexaban que a manipulación puxese en risco a integridade da súa creación. Non pensamos que sexa só un motivo poético. Deixaron constancia nos seus textos da necesidade de estabilidade do texto. De feito, tanto no exordio como nas tornadas, o trobador fai constar o seu desexo de que o seu texto sexa difundido conforme a como se entrega⁷³.

Van Vleck (1991: 71) define a *mouvance* como resultado de moitos anos de *melburamen*. Isto tería pleno sentido de podermos aseverar que as diversas versións responden ao desexo de

72 Véxase a obra do medievalista canadense Paul Zumthor para unha análise da *performance* e da súa relación coa oralidade e a escritura (Zumthor 2006: 39-68).

73 Pénsese, por exemplo, na sexta estrofa do *vers Non sap chantar qui so non di* de Jaufré Rudel (*BdT* 262.03), onde o trobador prevén a quen aprenda a súa composición que non a estropee: “ Bos es lo vers, qu’anc no·i falhi / e tot so que·i es ben esta; / e sel que de mi l’apenra / gart se no·l franha ni·l pessi. / Car si l’auzon en Caersi en Bertrans e·l coms en Tolza, a a”.

mellora do propio trobador⁷⁴. E dunha única ou escasas referencias non é moi oportuno extraer conclusións de alcance xeral.

A complexidade métrica e estrófica podería ser un recurso para impedir a variabilidade e a alteración da creación inicial. Non obstante, Van Vleck matiza este feito e di que só o 19% das 552 composicións que analiza emprega recursos de ligazón interestrófica. Di que era unha práctica intermitente (Van Vleck 1991: 73-75).

O inicio da composición é significado coma un lugar esencial para a súa aprendizaxe, para memorizala, e, en consecuencia, para que a súa difusión sexa respectuosa e non altere o texto aprendido. Nisto semella incidir o trobador occitano Peire d'Alvernha quen, na tornada do *Bel m'es quan la roza* dille ao seu intérprete: “Chantador, lo vers vos fenis: / aprendetz la comensansa” (Van Vleck 1991: 48-50). Sen dúbida, unha alusión á necesaria memorización, xa que na primeira estrofa está a importancia da rima, se é que determina, por exemplo mediante un esquema de *unissonans*, toda a composición; e está tamén a aprendizaxe da medida dos versos⁷⁵. Ademais, se temos en conta que a monodia marca a melodía, como vimos, na primeira estrofa, dedúcese que a aprendizaxe podía implicar a do *so* coa que se debe divulgar.

As propias condicións da *performance* poderían explicar a dualidade entre textos con moitas versións fronte a textos con poucas versións. De feito, Van Vleck pensa que é o xogar o que escolle o repertorio en función do público asistente, xa que debía contentar a un auditorio que sería a fonte da súa supervivencia. Por outra banda, esta estudosa cuestiona a existencia de xograres en exclusividade, polo que un texto podería ser interpretado por xograres distintos ao escollido / identificado polo trobador (Van Vleck 1991: 76).

A extensión da estrofa sería un mecanismo destinado a frear a inestabilidade da composición sometida á *performance*. Dos 33 autores analizados por Van Vleck, Giraut de Bornelh é o que amosa unha presenza máis importante de estrofas de 11 ou 12 versos e é un dos menos expostos á *mouvance* (Van Vleck 1991: 80)⁷⁶.

74 Algo semellante vemos en Bernart de Ventadorn, nos últimos versos de *Ges de chantar no-m pren talanz* (BEdT 70,21), onde relaciona o éxito (*melbura*) da composición (*vers*) ao proceso de recepción (*au*) e escoita activa (*aprendon, saber*): “Lo vers, aissi com om plus l'au, / vai melhuran tota via. / E i aprendon per la via / Cil c'al Poi lo volran saber” (estr. VIII). De feito, o verbo *melburar* activa procesos intertextuais nos trobadores occitanos da primeira xeración (autores que compoñen ao redor da II Cruzada, 1147-1149) e posteriores.

75 Como indica Campbell (2011: 31), citando unha investigación de Grier, é posible tamén que o primeiro verso sexa fundamental para o establecemento do ritmo da composición.

76 Das 5 tipoloxías expostas en conclusión por Van Vleck, destacaremos as seguintes conclusións: a) os esquemas rimáticos con finalidade mnemotécnica non estabilizan as composicións dos trobadores das primeiras xeracións e son tamén os que menor extensión estrófica teñen (7 versos ou menos) (Jaufre Rudel; Pons de la Guardia); outros como Guilhem IX e Marcabru están nunha situación intermedia, a medio camiño entre a estabilidade e a desorde); b) aínda así, trobadores desas primeiras xeracións, que usan esquemas rimáticos mnemotécnicos empregan unha elevada conexión interestrófica e unha importante extensión da estrofa (Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga, Rigaut de Berbezilh); c) abandono da conexión interestrófica e extensión estrófica como factor de estabilidade en autores da franxa 1180-1196 (Giraut de Bornelh, Bertran de Born, Peire Vidal, Arnaut de Marueilh); d) complexos e sofisticados artificios non mnemotécnicos conlevan unha frecuente alteración estrófica e volve a situar aquí autores como Bertran de Born e Peire Vidal; e) complexidade moderada con algúns recursos mnemotécnicos e con proximidade temporal da cultura do libro promove unha mellor estabilidade (Folquet de Marselha) (Van Vleck 1991: 76).

Outro dos recursos é a relación interestrófica a través do esquema de rimas (Van Vleck 1991: 86-90). As coblas *unissonans* e *singulares* permiten detectar de forma rápida erros na súa estrutura. Un dos procedementos é o das *coblas doblas*. Se rescatamos os intentos parciais dos *trouvères*, e a habilidade dos galego-portugueses, podemos pensar que este sistema de circularidade repetitiva por partes permite soportar a *performance* dunha maneira máis equilibrada.

O paradoxo nace co propio acto de *trobar* e diso son moi conscientes os trobadores occitanos, os máis ricos á hora de introducir aspectos metapoéticos e referenciais nas súas composicións. A creación procura estabilidade, mentres que a difusión favorece a alteración. A escollo do estilo tampouco é gratuíta, xa que o *trobar clus / ornatus difficilis / stylus grauis* podía funcionar como mecanismo de control da variabilidade, da alterabilidade das propias composicións⁷⁷. No entanto, prodúcense dúbidas ao respecto. Giraut de Bornelh iniciou a súa traxectoria poético-musical usando o *trobar clus*, para acadar fixeza textual, mais rematou por mudar de estilo e adoptar o *trobar leu* (Van Vleck 1991: 89-90). É moi posible que esteamos ante unha dicotomía que non é só estilística, e que pode ir máis aló da complexidade estrófica e da fixeza textual. De feito, a estética e a ética, como veremos máis adiante, alíanse e poden implicar diferentes actitudes do servidor ante o *itinerarium ad Dominam*.

Van Vleck opta por unha hipótese diferente á nosa. Defende, en consonancia coa súa tendencia analítica, a implicación do *trobar clus* no proceso de recepción en tanto que apelaría a un sistema de publicación e divulgación do texto (Van Vleck 1991: 133-134). Nós pensamos que hai máis implicacións poéticas. De aí, por exemplo, a interpretación que fai Van Vleck do verso de Peire d'Alvernha, “de trobar ses fenhs fatz”, que interpreta como “compose without imagining” (compoñer sen imaxinación). Sen entrar aquí nun debate afondado sobre o alcance deste verso, pensamos que o de Alvernha entra en relación co verbo *fenber* e cos motivos poéticos que esperta a arte da comunicación cifrada, os seus malentendidos e a disimulación como estratexia do servidor (Ron Fernández 2004: 218-225). Como veremos nun dos capítulos centrais desta investigación, o motivo do *fenbedor* entra en relación cos trazos que debe adquirir o servizo amoroso e o segredo da identidade da dona cantada. Un motivo que, na lírica galego-portuguesa, adquire fisionomía baixo a *enfinta* (véxase o apartado correspondente).

7.6 A arqueotextualidade e a arcadia do manuscrito orixinal

Somos arqueólogos textuais. Como se existise sempre unha incomodidade fundacional coa materialidade que temos diante, procuramos unha testemuña aínda máis antiga, quen de remontarnos no río da vida e levarnos á arcadia da fonte primeira, do arquetipo, supostamente perfecto, inalterado. Nesa remontaxe o arqueólogo textual opera cunha bagaxe metodolóxica e conceptual aprendida e posta en práctica. Unha viaxe de ida e volta, xa que, unha vez establecida a fonte primeira, descendemos á procura de canto afluente textual existe para determinar as familias textuais.

No fondo, esta arqueotextualidade ten moito que ver coa reconstrución xenealóxica. Todo texto medieval posúe unha xenealoxía, sitúase nun lugar relativamente preciso, aínda que móbil.

⁷⁷ Sobre o *trobar clus*, o xermano Köhler dedicoulle unhas páxinas que seguen sendo recomendables (Köhler 1976: 163-193).

Esa xenealoxía é un labor de reconstrución coa fin de chegarmos ao texto primeiro que, de forma inxenua, caracterizamos de orixinal. Ese proceso ascendente e descendente recibe o nome de *mouvance* para Zumthor, mentres que Cerquiglini prefere falar de *variance*. A variabilidade como unha noción que explica as diferenzas existentes entre as diferentes copias que conservamos dunha mesma composición, tanto no nivel poético coma musical (Zumthor 1981: 9; Cerquiglini 1989).

O método lachmanniano asentou este principio de remontaxe e filiación simbolizado no establecemento do *stemma codicum*, unha árbore xenealóxica de todas as testemuñas conservadas. A comparación entre esas testemuñas permite o establecemento das familias (*collatio*) que sempre ten en conta os erros comúns como procedemento afiliativo. Despois da primeira etapa (*recensio*) procede a *constitutio textus*, isto é, a edición crítica do texto en base á mellor escolla posible dentro das leccións consideradas correctas (Castillo Lluch 2003: 45). O texto resultante respondería ao texto ideal (Ω), que sempre aparece como puro, limpo de erros. Loxicamente, isto é imposible, sempre hai variabilidade. Resúmeo de xeito admirable Mónica Castillo Lluch, “original y copia se asocian con corrección, mientras que copias y copistas con error y alteración” (Castillo Lluch 2003: 46).

Un segundo momento metodolóxico represéntao Joseph Bédier (1864-1938) quen, despois de iniciarse da man de Gaston Paris no método lachmanniano, atrapado polas dúbidas operativas que ofrece unha obra con múltiples variantes, acepta que se proceda a unha clasificación das testemuñas ou establecemento do *stemma*, mais só como paso previo á escolla do mellor códice, o *codex optimus*, para ser editado. En efecto, Bédier determinou este procedemento despois de detectar que a maior parte das xenealoxías confrontaban dúas liñas ou pólas, polo que era A contra B, e viceversa, un feito que solapaba variados problemas editoriais. Bédier quere así resituarse como se merecen as copias e os copistas (Castillo Lluch 2003: 47). Non obstante, a súa escolla dun códice fixa a foto da diacronía e da variabilidade nun dos seus estadios escripturais. Substitúe a idea de manuscrito orixinal de Lachmann pola da mellor testemuña conservada, de tal forma que nega o principio da variación.

Non existe un termo medio entre a negación da variabilidade e a súa apreciación nunha edición? Presentación formal e experimentación, a informática semellaría recolocarnos ante a presenza da variabilidade en toda a súa expresión, sería a edición total (Castillo Lluch 2003: 50). Non obstante, xa tivemos ocasión de desmontar un tanto o optimismo que se lle dá ao mundo da dixitalización cando se prescinde dun previo traballo editorial serio e rigoroso (Ron Fernández 2018). Dáse unha contraposición interesada entre ‘orixinal’ (fonte primeira) e ‘obra’ (froito da rescritura, da perpetua variación, “que sólo puede reflejarse dando a conocer los distintos manuscritos conservados de un texto” (Castillo Lluch 2003: 50).

No fondo, existe un terrible paradoxo, xa que traballaríamos sempre cun texto non presente, un texto que debemos materializar, xa que a lectura sinóptica de todas as testemuñas non permite aprehender en que consiste realmente un texto. Por moita hipertextualidade que se deseñe, por moita lectura sinóptica que se ofrezca, sempre cómpre ofrecer un texto crítico. O establecemento deste texto non pode prescindir do rigor, da racionalidade e da coherencia metodolóxica, así como todas as ferramentas que nos ofrece a crítica textual.

7.7 Anotacións sobre o motivo literario

Se partimos do xermolo fundador, definido por Alexander Veselovsky, o motivo literario debe repousar en dúas propiedades esenciais: 1) ser repetible; 2) ser indivisible. Un dos seus sinais sería o seu esquematismo, ao ser reconducible a un termo connotado polo seu semantismo. En función da súa contribución ao texto en que se tece, o motivo pode ser estático, cando non deixa de ser un elemento fixo, un adorno que non participa no desenvolvemento, e dinámico, cando o motivo permite que a historia evolucione⁷⁸. Diferenciarémolo do ‘tema’, en tanto que este, para nós, responde ao concepto medieval da ‘razo’ e da ‘trama’, que nos conduce á intriga (xa en Veselovsky máis complexa que o motivo, véxase Segre 1988: 10).

A nosa visión analítica exercece na diacronía; de xeito relativo, cando procuramos circunscribir a súa existencia dentro dun segmento da tradición manuscrita; de xeito absoluto, se collemos na súa totalidade todo o estudo realizado, que abrangue todo o cancionero amoroso da lírica galego-portuguesa. Mais, como é lóxico, se fixamos o abano cronolóxico, que se estende de xeito aproximado entre 1175 e 1350, non poderemos afastarnos do contexto histórico en toda a súa extensión e amplitude. E, lonxe de permanecer nunha simple enumeración dos motivos, tentaremos incorporar os diferentes motivos literarios na súa textualidade e contextualidade adoptando un método dialéctico e intertextual. Así, procuraremos evitar os perigos da repetición tan practicada polos trobadores, a de considerar mero formulismo o que pode responder a unha claves dialécticas concretas.

Recoñecendo que existe toda unha diversidade teórica, derivada sobre todo da escola á que pertenza o estudoso que teoriza, na nosa análise consideramos o motivo como unha tesela que, unida a outras teselas, conforma o tema da cantiga⁷⁹.

No seu percorrido desde os inicios dos estudos de teoría da literatura, Claudio Guillén detense no traballo de Paul Van Tieghem, *La Littérature Comparée*, de 1931 e baixo o seu ronsel o de Cioranescu (1964) en España, que diferencia entre relacións de contacto (nexo literario individual), de interferencia (interpenetración de ideas ou correntes) e de circulación (temas que circulan ao longo das épocas) (Guillén 2005: 122). Este tipo de asociacións relaciónase co método dialéctico e intertextual.

Ten razón Guillén (2005:235) cando afirma que nada hai máis amplo que o disperso e frondoso bosque da literatura científica sobre a tematoloxía e os motivos literarios. Iso provoca

78 Para unha síntese rápida, que logo levará á práctica, véxase a tese de doutoramento de Kressova (2007: 102-109), onde realiza un percorrido histórico dos conceptos ‘tema’, ‘suxeito’, ‘motivo’ ou ‘función’ e adopta a tese interpretativa de Panovsky/Segre.

79 Para unha ollada teórica que será aplicada á lírica galego-portuguesa, véxanse as páxinas que lle dedicou o estudoso Spina (1966: 46-52). Na súa perspectiva vemos, sen que se chegue a citar, a visión de Veselovsky, mais cunha variación: o topos cumpriría a función estática, mentres que o motivo é dinámico porque intervéen na acción da obra (p. 49). Na páxina 51 define coa súa terminoloxía latina as situación tópicas que vai tratar na súa obra: dentro da sintomatoloxía figuran o *somnus et sensus aversi* coas súas derivacións, que será traballado na nosa investigación en relación ao insomnio de amor, así como o *metus praeccludit vocem* esencial na configuración dos diferentes motivos que conforman o tema da declaración de amor. O propio Segre (1988: 13) lembra algo esencial: “*thème* et *motif* sont souvent employés indifféremment, ce qui est un thème chez un auteur devenant un motif chez un autre”. Isto débese, sen dúbida, a que “*motifs, thèmes, clichés et topoi* sont génétiquement semblables” (Segre 1988: 14).

que sexan indispensables as “actitudes selectivas”. En efecto, do océano teórico cómpre recoller na rede os elementos imprescindibles para dotar de equilibrio e cohesión como imos traballar o corpus. Sinala Claudio Guillén que en xeral o motivo é menos extenso ca o tema (para nós *razô*) e participa da configuración temática da cantiga.

7.8 A música. Trazos xerais⁸⁰

Conservamos unhas 264 melodías diferentes de trobadores occitanos⁸¹, unha pequena parte se a comparamos cos 2600 textos poéticos que coñecemos a día de hoxe. Establece un claro contraste co que acontece cos *trouvères*, onde os manuscritos conservaron unhas 2000 melodías. Na lírica dos trobadores galegos e portugueses a situación é, en aparencia, de pobreza máis acusada. De feito, só venturosas circunstancias fixeron posible que se encontraran os testemuños manuscritos do *Pergamiño Vindel* e do *Pergamiño Sharrer*, e que nos conservan a melodía de 6 cantigas de amigo de Martin Codax e de 7 cantigas de amor de Don Denis.

Queda así salvagardada a representatividade musical do trobar profano. Mais, como dicíamos, esta pobreza é só aparente, xa que como anota Rossell (1996: 42) e (2003: 167-168), temos que complementar este repertorio co que nos achega o repertorio mariano das *Cantigas de Santa María* (410 melodías), de temática relixiosa, así como “repertori musicali con testo in lingua latina, come l’importante Codex Calixtinus” (Rossell 2003: 168).

Unha de cada catro melodías de trobadores occitanos teñen múltiples versións. Isto acontece, di Van der Werf (1995: 127) porque a canción afectada se conserva con música “in more than one source” ou ben “because its melody was also used for another song, a so-called *contrafacta*”, Van der Werf (1972: 16), isto é, a melodía foi empregada como soporte doutras composicións, o que na Idade Media recibía o nome de *contrafactum*, e que, debido ás súas repercusións relacionais co texto poético, estúdase como modalidade de intertexto melódico ou intermelodicidade.

Existe a tendencia xeneralizada, cando menos entre os antigos editores, de fusionar as múltiples versións nunha única melodía. Para Van der Werf (1995: 127) semella que este procedemento non é o correcto, xa que, se entendemos ben a súa xustificación, o musicólogo defende que non todas as versións son froito da “incompetence and inaccuracy on the part of medieval copyist”, senón que as diferenzas entre as distintas versións das melodías representan “variants that occurred during oral transmission”.

Esta visión coincide coa de Rossell (2011b: 28):

A ello hay que añadir la variabilidad como constante en la transmisión musical manuscrita. Tenemos varios ejemplos de melodías de una misma composición que se han conservado en dos manuscritos musicales y que son completamente diferentes una de otra, por ejemplo *Dejosta’ls breus jorns e.ls loncs sers* (*BdT* 323,15) de Peire d’Alvernha (...1149-1168...), cuya música se ha conservado en los manuscritos R (f. 6a) y X (f. 86r). Y no es el único ejemplo: la composición *Mon cor e mi e mas bonas chansos* (*BdT* 167,37) de Gaucelm Faidit (...1172-1203...) se ha conservado con música en

80 Queremos deixar constancia do noso máis firme agradecemento a Estrela Gómez Viñas cuxos coñecementos musicolóxicos permitiron, sen dúbida, que mellorase esta parte, sendo as eivas única responsabilidade do autor.

81 Aubrey (1996: 5-25) ofrece unha lista dos trobadores occitanos dos que se conservou algunha melodía, procurando clasificalos por xeracións históricas.

los manuscritos X (f. 84) y R (f. 44), y las melodías son distintas, así como en *Amors merce no mueira tan soven* (BdT 155.1) conservada con música en los manuscritos R (f. 42 v) y G (f. 4), y cuyas melodías tampoco coinciden.

Esta circunstancia provoca unha diferenza entre o traballo editorial do texto poético e o musicolóxico: “las diferentes versiones de una misma canción en diferentes manuscritos nos llevan a menudo a no poder discernir cual era la versión original de una canción”. Se cos textos é posible unha reconstrución ou edición que permite un achegamento á obra orixinal, “en la música es imposible afirmar que estamos delante de la obra musical “original” de uno u otro trovador” (Rossell 2011b: 29).

Estamos ante cancións monódicas, isto é, unha única liña para unha única voz e, polo tanto, convén analizar os testemuños a partir da propia monodía. O dilema central vai ter como epicentro a interpretación da notación na súa dimensión paleográfica. Tende a esquecerse que a notación, en maior medida do que o texto poético, é tamén froito dunha azarosa transmisión que ten moito que ver coa propia ollada do copista que anota a melodía.

Antes que unha descrición exhaustiva dos testemuños, que xa gozan de estudos de relevo sobre as súas características tipolóxicas e os trazos sobre a imbricación do texto poético coa melodía, neste percorrido limitarémonos a realizar unha síntese operativa e a poñer de relevo cuestións que aínda son polémicas e requiren afondados estudos.

7.8.1 A natureza musical das denominacións

En primeiro lugar, cómpre que lembremos que a tendencia maioritaria nos estudosos é facer dependente etimoloxicamente as denominacións da acción verbal do trobar, do seu axente creador e mesmo da primeira realidade histórica do seu tipo lírico: *tropare* (*inventio*: crear/elaborar tropos), *tropatorum* (o que crea/elabora tropos), *versus* (xénero poético-musical).

Nun estudo recente sobre a incidencia da liturxia na lírica occitana, Valenti comeza por destacar a tipoloxía establecida por Chailley en 1960, que diferenciaba tropos de adaptación, de desenvolvemento, de interpolación, de encaixe, de complemento e de substitución, en función de cómo se produce a interacción do novo sobre o vello e a cooperación das dimensións melódicas e textual. Non existe pleno convencemento sobre esta diferenciación, debido, por exemplo, aos reparos de Evans, como sinala Valenti (2014: 26-27).

No entanto, podemos quedarnos coas definicións que recolle esta estudiosa dos tropos e do *versus* e que proceden da edición de conxunto *Corpus Troporum* e de Chailley, respectivamente, citados por Valenti (2014: 27):

Tropos: cantos que son conxunción de texto e melodía, que conforman unha introdución, unha intercalación ou unha adición inserida sexa a un canto litúrxico da misa romana (texto litúrxico de base), sexa a un canto do oficio. A palabra *tropo* emprégase como termo xenérico, independente da técnica musical. Os tropos da misa divídense en varias categorías:

“les *tropes du propre* qui sont insérés dans les antiennes de la messe (introït, offertoire ou communion) et dans l’*alleluia* avec son verset et les *tropes de l’ordinaire* qui sont insérés dans le *Kyrie eleison* et le *Gloria* (y compris l’exhortation du prélat), les tropes du *Sanctus*, de l’*Agnus Dei* et de l’*Ite*. Dans

ces deux catégories ont peut distinguer comme un genre à part les *prosules* qui sont le résultat d'un technique spéciale ajoutant des mots à une mélodie préexistante ('Testierung', 'Prosulierung'). Les prosules sont surtout attachés à l'*alleluia*, à l'extrême verset de l'offertoire, au *Kyrie*, au *Gloria* (en particulier au *Regnum*), au *Sanctus* (en particulier à l'*Hosanna*) et à l'*Agnus Dei*".

Versus: trátase dun canto en versos rimados acentuais, ás veces estrófico, de metros variados, con ou sen refrán; o tema é normalmente pío, mais, ás veces, usa unha liberdade que o leva ao límite do profano; habitualmente en latín, susceptible de apropiarse da lingua vulgar; a música veciña do gregoriano, mais suficientemente individualizada con respecto a este, tanto silábico como melismático. Un xénero aberto que tende a man a evolucións e adaptacións. Progresiva importancia do *versus* desde inicios do século XI.

Se a voz **tropatórem*, no sentido de elaborador de *tropos*, dá vida ao axente coñecido coma *trobador*, Valenti (2014: 28) recolle a hipótese de Chailley, de 1955, "ainsi le *versus* limousin [...] nous paraîtra comme le chaînon qui relie l'art religieux de *tropatores* à l'art profane des troubadours, car c'est à travers lui que se fait la transition".

Non esquezamos que a obra de Guilhem IX de Peitieu deixa ver a dependencia de modelos litúrxicos na estrutura métrico-estrófica de varias das súas composicións: *Farai un vers de dreit nien* e *Pos vezem de novel florir* retoman a melodía de *In laudes innocencium*, aplicable tamén a *Farai un vers, pos mi sonelh* e posiblemente a *Ben vueill que sapchon li pluzor*. O himno de Nadal *Promat chorus hodie / o contio* serviría de modelo previsiblemente para *Compahno, farai un vers*, *Compaigno, no puosc mudar* e *Compahno, tant ai agutz*; finalmente, *Pos chantar* segue o canto de nadal *In hoc anni circulo*.

7.8.2 Os problemas da notación musical

Como dixemos, conservamos unhas 264 melodías de trobadores occitanos, "there is music for only approximately 10 percent of the extant Occitan poems" e, en síntese, podemos dicir que as melodías dos trobadores foron conservadas nunha notación diastemática e non mensural, o cal significa que podemos coñecer as alturas exactas, o debuxo melódico, pero existen serias dificultades para a interpretación rítmica (Van der Werf 1995: 124). E este é o gran problema, compartido por Rossell (1996) (2003), que provén de aplicar os valores proporcionais da notación mensurada á notación cadrada da monodia trobadoresca. De feito, Rossell (2003: 171) asevera que hai unha serie de aspectos relacionados coa música que aínda merecen investigacións sistémicas:

la grafia antica e la sua trascrizione, la melodia e la sua composizione, l'iconografia, la sua funzione e il numero degli istrumenti adoperati nella 'performance' e, soprattutto, l'interpretazione musicale, i criteri musicilogici che la guidano, e le differenti interpretazioni che da tali criteri provengono. Sono temi che bisogna necessariamente affrontare e per i quali, nella maggior parte dei casi, non c'è ancora, né forse ci sarà mai, una soluzione definitiva.

Existe unha distancia considerable entre os filólogos e os musicólogos que se dedican a estudar e traballar coa lírica trobadoresca. Unha distancia, certamente, indesexable e que contribuíu, máis no pasado ca hoxe, a que se interpretara a notación manuscrita con parámetros

non de todo correctos. Así, os primeiros estudosos (Beck, Aubry, Genrrich, Hans Tischler) tenderon a aplicar a teoría dos modos rítmicos ás composicións trobadorescas, mentres que Van der Werf (1995: 122), desde os seus inicios, optou por un ritmo declamatorio (*declamatory rhythm*), onde “all syllables were of approximately equal duration”⁸².

É perceptible, na argumentación de Van der Werf e Rossell unha crítica aos excesos do escriptocentrismo practicado, na inmensa maioría das veces, por filólogos que desatendían a faciana musical do texto trobadoresco. Igualmente, é posible que se refiran a que cómpre diferenciar o tratamento editorial de *mot*, sempre preocupado por reconstruír o texto primixenio, con respecto ao tratamento de *son*.

En calquera caso, concordamos coa seguinte aseveración de Van der Werf (1995: 128): “The rhyme-sounds and the syllabe count of a poem rarely vary from one version to another, and we may conclude that they were among the most essential elements of a troubadour text”. O feito de que as rimas e o cómputo silábico raramente varíen entre as distintas versións que se conservan dunha mesma canción, incide na importancia da regularidade como norma compositiva, tanto do *mot* como do *son*.

De feito, como sinala este musicólogo, a práctica de cantar todas as estrofas coa mesma melodía require que todas teñan “the same number of verses, and that a given verse has the same number of syllables in all strophes” Van der Werf (1995: 139), isto é, o mesmo número de versos por estrofa e o mesmo número de sílabas por verso en toda a composición. O patrón vén determinado, polo tanto, pola *comensansa*, como diría Peire d’Alvernha, pola primeira estrofa.

Da análise das melodías manuscritas, Van der Werf (1995: 128) deduce que o elevado número de variantes no número e orde das estrofas suxire que a orde “*were not absolute requirements*” á hora de cantar unha composición. Pode ser, non obstante, cómpre sermos cautos, xa que hai probas de que os trobadores, mediante a disposición de diferentes estratexias rimáticas e de reverberación interestrófica, procuraban cohesionar o seu texto para que puidese resistir a variabilidade da oralidade.

Estamos convencidos da necesidade de explicar a notación manuscrita considerando a propia natureza do manuscrito e así determinar codicoloxicamente e ecdoticamente como se manifesta a escrita e como, neste contexto, se produce a manuscritura da notación musical e como interacciona coa escrita.

A este respecto, citemos a relevancia das conclusións que recolle Van der Werf sobre os mss. de *trouvères M e T*, se ben os seus textos poden compartir exemplar para un certo grupo de cancións, o máis probatorio é que as cancións non foron copiadas “*from de same models*”, Van der Werf (1995: 131). De feito, Van der Werf suxire que é factible que a copia do texto e da música proveña de dúas fontes diferentes.

82 Incluso entre os partidarios do ritmo modal existe disparidade de criterios. En principio, aplícanse os modos clásicos, que son ternarios pero Beck considera que, lendo a Grocheo, existen evidencias de emprego de ritmo binario. Inglés considera que, como sucede en todas as culturas, se empregarían ritmos binarios e ternarios e que, na práctica, os modos nos se aplicarían dunha forma estrita, que era posible combinar dous modos nunha mesma melodía. Campbell di que os modos permiten situar ritmicamente a cantiga pero que ao longo da interpretación se aceptarían variacións deste patrón para adaptarse ao texto.

Os manuscritos sempre espertan problemáticas que son case imposibles de resolver, mais que, paradoxalmente, cómpre ter en conta desde un punto de vista epistémico para non desencamiñar as solucións que se ofrecen aos distintos problemas interpretativos que esperta a notación musical. Así, como é ben sabido, as *Cantigas de Santa María* foron copiadas en tres testemuños de finais do século XIII: *To* (Madrid, BN Mss. 10.069), que transmite 128 cantigas; *T* (El Escorial, T.I.i), con 193 cantigas; *E* (El Escorial, b.I.2), o máis completo con 413 cantigas.

A anterioridade de *To* con respecto a *E* foi determinada por Ferreira (1994: 97), e é asumida por Rossell (2003: 172), en contra do criterio tradicional de Anglès, que optaba pola anterioridade de *E*. Sendo así, o problema, como non, é “costituito dalla trascrizione musicale delle loro notazioni” (Rossell 2003: 172). Isto supón unha contraposición interpretativa entre Ferreira (1987: 109-11) que pensa que *To* ten unha notación semimensural, mentres que Van der Werf e Rossell (2003: 172) consideran que “la semimensuralità sarebbe solo apparente e non di significato”.

Unha das conclusións achegadas desde hai anos por Rossell (1996), e nas que se reafirma de forma insistente (2003) (2013), é que a interpretación dos signos paleográficos que caracterizan á notación dos repertorios trobadorescos pasa por desbotar a tese proporcionalista⁸³, e aplicar un “ritmo libre prosódico-textual que respecte o ritmo particular de cada estrofa e que siga as pautas de interpretación do canto litúrxico medieval” (Rossell 1996: 83)⁸⁴.

No nivel máis pequeno de análise, a compoñente que relacionaba poema e melodía é a sílaba co seu segmento musical.

In general, the troubadour songs are fairly syllabic, in that most syllables receive no more than one pitch each. Groups of pitches over one syllable are more likely to appear toward the end than the beginning of a verse. In such “neumatic” passages, groups of from two to four pitches are the form (Van der Werf 1995: 144).

Isto é, dáse unha correspondencia entre a sílaba e o neuma, e só no final do verso, como xa anticipamos, é onde se produce unha nota ornada, coa presenza de máis de unha nota sobre a sílaba. Hai excepcións a esta norma. Van der Werf conclúe que non existe unha sistemática relación entre o número de notas sobre unha sílaba e o seu rol na palabra ou frase. A relación entre sílaba individual e nota individual pode fluctuar considerablemente. O que si semella máis ou menos claro é que “that individual pitches in troubadour and trouvère songs, in general, were not precisely measured”, é dicir, que as notas, os golpes de neuma, non sinalan a medida.

83 Na *Theoria de Grocheo* díse que o “cantus publicus” ou “vulgaris” “non tiña unha medida precisa”, o cal conleva que outros cantos si que a tiñan. É dicir, tal como nos suxire Estrella Gómez Viñas, é posible que os vulgares non seguisen a teoría dos modos rítmicos.

84 “Secondo la nostra opinione e seguendo i postulati di Cardine, una lettura di tipo proporzionalista della monodia sia liturgica che profana significa ignorare la tradizione prosodica latina e romanza così come gli studi di grafia antica e semiologia dei repertori liturgici monodici e cortesi” (Rossell 2003: 176). No entanto, existen indicios para pensar que a claridade rítmica do primeiro verso sería relevante para coñecer o modo rítmico. O intérprete analizaría retrogradamente o primeiro verso, en función da análise da acentuación final.

Se temos en conta o carácter imperfecto da notación musical, podemos pensar en que non existía unha pretensión plena de escribir todo o que se debe interpretar. Isto segue sucedendo incluso até o Barroco, cando as prácticas improvisatorias e a ornamentación eran explicadas en manuais pero non se indicaban na partitura. Por exemplo, sábese que no gregoriano o canto tivo que seguir apoiándose na memoria, ademais de na partitura.

7.8.3 A difusión do texto melódico

Van Vleck (1991: 38) considera probable que as notacións que figuran nos manuscritos recollen a existencia dun acto performativo, isto é, o escriba trasladaba a notación xusto despois de que se cantase o texto ou unha pasaxe. Nós optamos por dicir que cómpre verificar cada caso en concreto, xa que non podemos establecer polaridades estritamente oralocentristas nin escriptocentristas. Consideramos que hai que diferenciar a memorización dunha canción para un acto de difusión oral (*performance*) do proceso de manuscritura da notación musical, cuxa notación pode vir tanto da memoria froito dunha *performance*, como da copia dun modelo escrito.

En efecto, varias características dos manuscritos, incluíndo a pulcritude con que son executados e a orde con que as cancións son anotadas, cóntannos que as cancións non eran escritas sobre o pergameo de forma inmediata desde o oído ou desde a memoria. En vez disto, o escriba puido ter copiado os seus textos desde modelos escritos, ou “exemplares”, e aí temos como exemplo unha canción de Guiraut Riquier (PC 248,57), cuxo final non se conservou, e do que o copista do ms. *R* fai unha referencia directa ao modelo do que copia a canción expresando que a copia é deficiente porque é deficiente o modelo: *deficit quia deficiebat in exemplari*, Van der Werf (1995: 125).

A intervención da memoria como participante do proceso de difusión e anotación das cancións semella un aspecto a ter en conta. Lembremos a súa importante presenza en Marie de France, xa que lle permitía revivir as interpretacións dos *lais* para recoller a aventura. Van Vleck apóiase en todas as referencias sobre a memorización das composicións existentes na lírica occitana, onde os trovadores, na tornada, aluden en ocasións á necesidade de que o xograr aprenda de forma axeitada a composición. Unha das máis interesantes é a recomendación que Peire d’Alvernia lle fai ao seu xograr para que aprenda o inicio (a *comensansa*), o que, en consideración de Van Vleck (1991: 50), reflicte que, aprendendo o inicio, onde figura o patrón de rimas e o esquema métrico, memorizar o resto da composición é máis doado.

Esta referencia lévanos a dous eidos que cómpre destacar:

a) o inicio, a primeira estrofa, é o que vén marcado nos manuscritos coa copia da notación musical;

b) aprendendo a primeira estrofa, o intérprete aprendía a melodía de toda a composición, xa que, ao ser monódica, a melodía repetíase de estrofa en estrofa con independencia de como xogase co texto o trovador⁸⁵.

85 Desde un punto de vista estrutural, dado que a melodía debe adaptarse a esquemas estróficos, ás veces con outros elementos como refráns, emprega frases e períodos regulares, con tendencia á simetría. Para a creación melódica empregáranse modalismos gregorianos e quizais elementos vernáculos. Preferencia polo modo dórico, aínda que tamén se usan o

Como afirma Van der Werf (1995: 143): “repetition of entire melody-verse must have been an important compositional device for the troubadours. It also must have played an important role in the manner in which performers reconstructed melodies from memory”⁸⁶.

Destacaremos a importancia da difusión como mecanismo que anima a preservación nos manuscritos. Sendo cautos, podemos admitir, con Rossell (2011b: 29):

que sin lugar a dudas la obra que, con todas las precauciones, podemos proponer como más famosa es *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) de Bernart de Ventadorn (...1147-1170...), conservada en más de 20 manuscritos y del que tenemos versiones musicales en los cuatro grandes manuscritos con música de lírica occitana. Fue imitada por *trouvères* (Le Vot 1992), por *minnesinger* (Frank 1952), en la lírica gallega medieval en una tenso bilingüe entre Arnaut Catalan (...1220-1253...) y el rey Alfonso X el Sabio (1221-1284), y citada en un drama litúrgico, el *Misterio de la Asunción* de Valencia del siglo XV.

7.8.4 A man que anota a melodía

Asunto distinto é pensar que os trobadores tiñan coñecemento de notación musical. Para Van der Werf (1995: 132) serían poucos os “familiar with the art of notating a melody”. De feito, para este musicólogo “improvisar” significa crear a melodía sen axuda de notación e confróntase con outros estudiosos para quen o termo evoca unha exuberante, desorganizada ou rapsódica melodía no momento do acto performativo. Non obstante, este musicólogo semella defender unha postura maximalista do verbo improvisar, xa que é posible outorgarlle varias acepcións, desde a creación libre ata a ornamentación dunha melodía plenamente configurada. Polos modelos de improvisación narrativa que existen en todo o mundo, podemos supoñer que existían xiros e fórmulas que se podían empregar con distintas funcións (centonización).

A dialéctica entre literalidade e improvisación musical explica tamén a constante evolución das formas musicais da monodia sacra, que axiña comezaron a ser modificadas (a pesar do esforzo da igrexa por manter un repertorio e unhas prácticas únicas). De aí nacen a polifonía (poderíamos dicir que é un tropo vertical), os tropos e as secuencias, a representación de escenas que dá lugar ao auto etc. As notacións codifican un momento de interpretación, pero sen intención de que se reproduza con exactitude. Outro feito que o demostra é que non haxa partes instrumentais escritas, estas improvisábanse o cal supón unha necesaria variación en función dos recursos dispoñibles (instrumentos), da maior ou menor mestría do intérprete, das súas decisións e, en tanto que improvisada, da brillantez en cada unha das improvisacións á hora de ornamentar, comentar, citar.

A cantiga de refrán demostra tamén que as obras non eran “incorruptibles”, así como máis tarde a misa parodia e a misa paráfrase. A cita era un recurso habitual e que se consideraba parte das habilidades do intérprete ou compositor. A idea de interpretación exacta é decimonónica. En períodos anteriores sempre permanecen grandes espazos para a creación durante a interpretación, a improvisación.

mixolidio, e os actuais modos maior e menor. En canto á estrutura formal, existe unha gran diversidade, baseada nos catro tipos básicos da letanía, do rondel (ABabAB), da secuencia (aabbcc) e do himno (en función do texto ou forma aab).

86 E, segundo algúns autores, sería posible coñecer o patrón rítmico que dominaría toda a peza, aplicando as variacións necesarias para adaptar a melodía ao texto.

Oral tradition, para Van der Werf (1995: 133), é a “unwritten dissemination of medieval songs”, mais non comparte que se lle aplique o termo oral ao eido musical, xa que o repertorio musical medieval incorpora, en xeral, unha importante presenza de música instrumental. Pero, de novo, consideramos necesario matizar que é música vocal, pois non existe sen texto. O instrumento preludia, comenta, acompaña, tal como se especifica no apartado correspondente máis abaixo.

7.8.5 Estrutura subxacente ou estrutura musical

Van der Werf (1995: 134-135) estuda a *underlying structure*, isto é, a estrutura subxacente que guía unha determinada canción desde o punto de vista melódico; non obstante, non todas as melodías teñen unha clara estrutura subxacente. O musicólogo di que, usando este saber, pode recoñecer con facilidade que a máis famosa melodía de Bernart de Ventadorn e a única melodía atribuída á Comtessa de Dia, teñen a cadea *D-F-a-(c)* como estrutura subxacente. A estrutura subxacente, ao ser a parte da melodía máis recoñecible, sería máis doada para ser memorizable, difundida, e, en consecuencia, a que ten máis posibilidade de ser conservada con variabilidade.

Un dos casos que poden axudar a entender a idea de estrutura subxacente vén dado pola melodía de *Lanquan li jorn son lonc en mai*, da que, “by a stroke of great fortune”, se conservaron cinco versións da melodía, “only three of which appear with Jaufre’s text”. Ademais, un poema do xermano Walther von der Vogelweide “has been preserved with a melody that resembles Jaufre’s melody”, Van der Werf (1995: 137). Isto abre a posibilidade de que o xermano seguise a canción de Rudel, ou ben que ambos seguisen unha melodía hoxe perdida. Nesas melodías figura a estrutura subxacente xa referida, *D-F-a-c*.

Sen querer establecer ningún dogma infalible a este respecto, semella que os trobadores, en tanto que compositores, trataban as melodías dos versos como entidades separadas. Neles detéctase que existe máis grupos de notas sobre unha única sílaba cara ao final de verso ca no inicio ou no desenvolvemento⁸⁷.

O contido e a sintaxe dividen a miúdo a estrofa en dúas ou tres seccións diferentes. En moitas cancións o poeta conduce en todas as estrofas a mesma subdivisión. E aí, nesta reverberación xoga un rol especial a repetición melódica de versos enteiros, tal como acontece coa forma textual. E, igualmente, desenvolve un rol a elección do trobador á hora de escoller tanto o patrón de rimas como a forma da estrofa.

Esta é a tese de Rossell (1996: 55-56) quen despois de ter analizado os repertorios chega á conclusión de que a ‘frase musical’ non é un patrón suxeito ao verso métrico. A frase musical non reflicte de maneira apropiada o funcionamento da melodía e as conexións internas entre texto e melodía. O estudoso catalán establece que existen dous niveis de análise melódico: o sintagmático, isto é, a frase melódica tradicional, que artella diferentes melodías alternándose e repetíndose; o paradigmático, onde o motivo melódico rexe as melodías de todos os versos. A transcripción da estrutura musical debe ser considerada unha especie de tradución do sistema de

87 A teoría de Aubrey e de Campbell sobre a estrutura interna das melodías de Santa María vén a dicir que toda a melodía parte dunha serie de motivos melódicos que forman a sección A e que despois serían reutilizados con diversas variantes no resto da melodía.

creación do trobador, e polo tanto, debe reflectir a estratexia creativa do trobador, baseada na imitación, e dos seus modelos, sexan intertextuais ou de intermelodicidade, tal como establece Rossell (2003: 189).

7.8.6 Interpretación con instrumento ou non?

A *performance*, a execución oral dun texto determinado, respondía a unha necesidade comunicativa. Esa necesidade podía ser colmada polo propio compositor ou polo xogar. Case nada sabemos sobre as condicións en que unha canción era interpretada. Aquí é onde xorden as disparidades de criterios á hora de darlle forma a esa interpretación xa que, de forma habitual, hai un sector teórico que considera que se interpretaban con acompañamento instrumental. Non obstante, Van der Werf (1972: 19-20) e (1995: 121), entre os 23 anos que separan os dous estudos que tivemos en conta neste traballo, non muda de tese e pensa que non hai nada demostrado ao respecto e que todo semella partir dalgunha das miniaturas que aparecen nos manuscritos, e que a música está orientada para unha única voz sen acompañamento instrumental. Non obstante, as autoridades eclesiásticas insistían na necesidade de sacar os instrumentos do templo e da misa.

En todos os modelos de canción narrativa en distintas épocas e culturas existe un apoio instrumental. E os xogares eran intérpretes de instrumentos. Entón, por que non ían acompañar as cantigas con instrumentos? É certo que son creadas de forma monódica, entre outras cousas porque non existía aínda un sistema de notación que o permitise. A ausencia da liña instrumental non significa que non houbera instrumentos.

Por outra banda, se hai acompañamento instrumental cómpre que se determine como intervén o instrumento: antes, como preludio; durante, como acompañamento permanente mentres a voz canta; ou despois, como postludio. A este respecto, podemos lembrar os seguintes versos presentes no *Roman de Horn*: “apres en l’estrument fait les cordes suner / tut issi cum en voiz l’aveit dit en premier” (vv. 2842-2843, Rossell 1996: 56). Trátase dunha referencia interesante, xa que sinala que primeiro o intérprete cantaba *a capella*, sen acompañamento, e que, despois, sobre a mesma melodía coa que entoara o canto tocaba o seu instrumento de corda. Loxicamente, sería un erro pretender aplicar esta situación performativa a todos os casos. O que si consideramos imprescindible é a austeridade instrumental, xa que o realmente esencial era transmitir uns ideais e un discurso determinado. Pensamos que o instrumento xogaríase un rol secundario con respecto á voz poético-musical que transmite unha composición trobadoresca.

Podemos ir concluíndo este apartado coas indicacións de certos tratados de música medievais, tal como o *Tractatus de musica*, anónimo do século XIII, que define a música instrumental como segue:

La Instrumental se divide en mélica, métrica y rítmica. La Mélica tiene como objeto, según dijimos, discernir y conocer los cantos. La Métrica es la ciencia consagrada a estudiar las sílabas, para distinguir cuál es larga y cuál breve. La Rítmica es la ciencia que busca la cadencia en el número de sílabas (Fubini 2008: 88).

Finalmente, rematamos co *De expositione musice*, tamén do século XIII, que ofrece a seguinte definición:

La Instrumental consiste en los instrumentos musicales y a su vez se divide en tres partes: rítmica, mélica y métrica. La Rítmica resulta de los ritmos conseguidos según cierta proporción tanto de sonido como de número. La Mélica resulta de las melodías de dulce sonido de voces o cantos, como ocurre en las iglesias y en los cantos profanos (Fubini 2008: 97).

E finalizamos o percorrido, tal como o iniciamos, sinalando a importancia da liturxia nos inicios creacionais do trobar. Como se recolle no último tratado citado, a mélica, parte da instrumental, sinala unha relación melódica entre a liturxia o *trobar* (unha das modalidades dominantes do canto profano) e que destaca esa relación na beleza da melodía da voz, do *so*, como aspecto relevante.

8 TRANSEPTO. Tipos de oralidade

A oralidade é a protagonista deste traballo de investigación. Sempre que sexa preciso, desenvolveremos este aspecto en relación aos diversos apartados que estruturan a nosa investigación. En realidade, a oralidade, tal como consta no esquema que ilustra o proceso de escripturalización, vive en tensión dialéctica coa escriptura. Non imos adentrarnos aquí na discusión dicotómica entre escriptocentrismo e oralistas. Trátase dun debate en certo modo estéril, que banaliza o rol da oralidade ao mesmo tempo que hiperboliza o rol da escrita. Son recordadas, por exemplo, as queixas que o gran oralista Paul Zumthor realizaba ao respecto na primeira das catro leccións pronunciadas entre febreiro e marzo de 1983 no Collège de France. En efecto, o autor incidía na escasa implicación dos estudosos do seu tempo á hora de analizar a repercusión da oralidade no cantar de xesta:

la práctica totalidad de los autores citados se limitan a tratar la oralidad como una técnica, a la vez que como una explicación autosuficiente. Al margen de alguna que otra referencia a las interpretaciones de McLuhan, ninguno de ellos parece haberse detenido a examinar la naturaleza de la oralidad, ni su funcionamiento específico, ni tampoco la “Edad Media” como espacio de resonancia de la voz (Zumthor 2006:10).

Na segunda lección, onde analiza a importancia da *performance* e a súa relación cos eidos oral e escriptural, afirma que a imposibilidade de poder observar *in situ* a *performance* “no justifica en absoluto la negligencia con la que se tiende a poner el problema entre paréntesis, por no decir a ignorarlo soberanamente” (Zumthor 2006: 41).

En certo sentido, estas queixas seguen tendo unha vixencia vigorosa e triste na práctica filolóxica habitual, onde a *variabilidade textual* (Cerquiglini 1989) ou a *mouvance* (Zumthor 2006) son reducidas a un xenérico “erro de copia” que explica a existencia, non xa de erros ortográficos, senón tamén a presenza ‘incómoda’ de termos en situación de rima que serían repetitivos, segundo os editores. Non obstante, estas repeticións son perfectamente válidas, mesmo desde un punto de vista ecdótico e estilístico, ademais de engadir ao texto unha ollada adicional sobre a importancia da repetición de rimantes como mecanismo de estruturación dunha composición.

Esta circunstancia afecta en especial ás principais edicións críticas de *trouvères*, pois, no fondo, os editores, quizais por principio ideolóxico, fan da *chanson* unha mera imitación da *cansò* occitana.

En consecuencia, nesta investigación propoñémonos interpretar as pegadas que deixa a oralidade na súa inscrición na escritura e na ficción poética amorosa dos trobadores galego-portugueses.

É inevitable que se repitan certas conclusións sobre as friccións que provoca a tensión creativa e cooperativa entre a oralidade e a escritura. Non obstante, é cuestión neste capítulo a abordaxe e definición dos distintos tipos de oralidade que distinguimos. Diferenciaremos dous niveis de reflexións: por unha banda, o nivel de abstracción teórica; e pola outra, como recolle a oralidade a lírica amorosa dos trobadores.

Se permanecemos no nivel de abstracción teórica, a *oralidade inscrita* é unha noción que abrangue a de ‘oralidade secundaria’ (Havelock, Zumthor), a de ‘oralidade textual’ (Galloni) ou a de ‘oralidade elaborada’ (Orduna), isto é, a consideración do produto que temos ante os nosos ollos coma a inscrición nun determinado soporte destinado a durar, a preservar e a ser depositario da memoria. Trataremos con certo detalle que entendemos por *oralidade referida*, a oralidade que fala de si mesma como proceso e cuxa relevancia analizamos na parte central deste traballo. Finalmente, explicaremos o concepto de *oralidade silenciosa*, a existencia dunha oralidade inscrita, por exemplo, na pedra, e que, ao igual ca os textos preservados na manuscritura, contan unha historia, ao mesmo tempo que a conservan e preservan⁸⁸.

Se descendemos no nivel de concreción poética, veremos que os motivos da ficción amorosa permiten que falemos de *oralidade inscrita* cando os textos nos traen a cita textual directa do que diferentes voces expresaron ou queren expresar. Se o que se conta ou cita pertence a un futuro próximo optamos polo concepto *oralidade anticipada*. Se o que se trata resume ou cita o que aconteceu no pasado usaremos o concepto *oralidade referida*. E, recoñecendo o grao de artificiosidade da escolla, designaremos como *oralidade silenciosa* o que deixan ver e interpretar a mímica, a xestualidade ou a faciana da señor (*bon parecer, bon semelhar*). Toda esta casuística formará parte do capítulo 10, onde veremos como os diversos tipos de oralidade impregnan a ficción amorosa da lírica trobadoresca.

8.1 Abstracción teórica

8.1.1 Oralidade inscrita

A oralidade inscrita representa o primeiro chanzo de perda de autonomía plena da oralidade. O seu carácter vocal e aéreo permanece atrapado nunha inscrición gráfica. A cambio de permanencia e estabilidade, de fixar a memoria para a dimensión diacrónica, a inscrición desfai a sincronía e anula a globalidade do trobar que é voz, xesto e movemento. A oralidade inscrita é, polo tanto, a versión oral do termo escripturalidade. Por iso, o estudoso italiano Galloni opta polo termo *oralità testuale*, definida como unha modalidade organizativa das informacións procedentes da escritura segundo procedementos aínda dependentes de estruturas cognitivas orais (Galloni 2013:

88 Mergit Frenk fala de *escritura oralizada* e *oralización* e asume que o feito realmente relevante é que o destino dos produtos do grupo cultural letrado é *oral-auditivo* (Frenk 1997: 9).

63). O paradoxo é que o escrito non vive da súa escritura, xa que a activación é eminentemente oral. Mesmo a súa inscrición é dependente da recreación ou da memoria oral. Como di Galloni, as estruturas da oralidade maniféstanse “nella pratica della scrittura con modalità per noi diventate ardue da cogliere” (Galloni 2013: 58). Trátase, en definitiva, de escoitar os ecos durmidos na escrita dunha actualización que facía (re)vivir o texto escrito. Cando revivimos un texto no seo dunha comunidade, actívanse todos os mecanismos da memoria que esperta a actualización oral: “nella dimensione cognitiva orale il racconto dei fatti del passato in forma poetica è intrinsecamente un’interpretazione, o ancora meglio, una tradizione interpretativa di cui la commozione è una componente primaria” (Galloni 2013: 74).

A oralidade deixa pegadas en todos os niveis de inscrición. Por iso, cantos máis intermediarios existan máis complexo será percibir o eco atrapado da voz. Como teremos ocasión de describir no seguinte capítulo, o primeiro estadio onde podemos percibir esa inscrición é nos cancioneros, sobre todo se temos en conta a afirmación de que o copista escribía pronunciando⁸⁹. Non concordamos coa afirmación negativa de Van Vleck de que “writing destroys memory” (Van Vleck 1991:28). A escritura, ao contrario, fixa a memoria nun dos momentos determinados da difusión da composición. E cando non queda a voz, queda a memoria fosilizada na escritura. Por iso, as actualizacións orais e musicais actuais, se responden a unha boa investigación de base, producen sorpresas estéticas agradables.

8.1.2 Oralidade referida

A oralidade referida representa unha especie de *mise en abîme* que xoga, precisamente, coas dimensións da oralidade e da escritura. Xorde en moitos contextos, tal como analizaremos nos capítulos centrais desta investigación. Non obstante, as nosas lecturas detectaron que ten unha importante presenza nos relatos da Materia de Bretaña. Mais, como é habitual, esta presenza non é apenas comentada. Semella pasar desapercibida. Quizais por obvia.

En efecto, non é infrecuente que nos relatos artúricos se diga que as aventuras se contan primeiro (*xénese oral*) para, se son consideradas dignas por quen escoita, seren recollidas por escrito. Eis, polo tanto, que unha anécdota, que pode ser magnificada polo locutor, para conseguir asombrar ao seu interlocutor, quere camiñar da fugacidade e espontaneidade da voz á súa preservación na memoria mediante a manuscritura. Vexamos algúns exemplos clarificadores:

Cando Lancelot chega a Camelot tras as aventuras que o levaron a el e seus compañeiros polo reino de Logres, Artur esixe a todos que conten a súa versión da aventura e despois “li Rois Artus les fait metre en escrit” (*Tristan en Prose*, XIII.83). O rei pide que sexan preservadas e, polo tanto, que se escriban. Esta oralización manuscrita forma parte do que denominamos *oralidade referida*, isto é, a escritura conta cómo os acontecementos se coñecen primeiro oralmente, despois se poñen por escrito, e, de novo, se divulgan oralmente.

89 “El texto medieval es un texto manuscrito” (Funes 2009:38). “El copista interiorizaba una imagen sonora más que visual de las palabras que trazaba. En los *scriptoria* en los que se mantenía el sistema antiguo de la *pronunciatio*, un equipo escribía al dictado, lo que supone que, en un primer tiempo, funcionaba como receptor en una situación oral-auditiva” (Zumthor 2006: 55).

Esta circunstancia vémosla tamén no *Tristán* de Bérroul cando, despois de que remitan os efectos da poción máxica, ao cabo dos tres anos de enfeitizo, Tristán e Iseo buscan unha reconciliación co rei Marco. Reciben o consello do ermitaño Ogrín, que lles di que escribirá unha carta ao rei Marco para que perdoe a afrenta dos dous amantes e refire o que debe de levar esa carta (Ruiz Capellán 1985: vv. 2351-2410; nas citas que seguen respectamos a tradución de Ruiz Capellán). Tristán quere engadir algo máis (vv. 2410-2427). Tras esta exposición oral, que resume a historia da lenda en breves liñas, Ogrín escribea:

El ermitaño Ogrín se incorpora,
tomó pluma, tinta y pergamino,
y en él escribió todas estas palabras
(vv. 2428-2430).

Interesante comprobar que quen domina o uso da realización escrita é un monxe. Cando a carta chega a Marco, Dinas pide que o capellán a lea en voz alta: “Señor capellán, dad lectura al mensaje, / que todos lo escuchemos de principio a fin” (vv. 2547-2548).

Procédese á lectura do que xa sabemos, con algunha alteración froito da *mise en écrit* de Ogrín. Trátase dun perfecto exemplo de que a lectura e a escritura son accesibles a través de intermediarios privilexiados. Neste caso dous monxes ou clérigos. Tras a lectura, a corte do Rei Marco decide enviar unha resposta. O proceso é o mesmo: exposición oral do razoamento, escritura da carta e envío. Cando a carta chega a Tristán sorpréndenos pois lévaa a Ogrín para que sexa el quen a lea (un Tristán non lector? Ou procura do sentido colectivo e compartido da lectura?). E, de novo, vólvese a dar conta dun acontecemento xa coñecido pola súa primeira exposición oral. Pode responder esta *oralidade referida* ao proceso de creación da propia lenda de Tristán? Primeiro, os acontecementos vivirían nunha dimensión exclusivamente oral, quizais de forma episódica, en boca de fabuladores; en segundo lugar, coñecerían unha primeira *mise en écrit*; finalmente, serían performados de novo oralmente. Por suposto, isto non é máis que unha hipótese intuitiva.

A memoria é a depositaria da autenticidade do que se conta, como afirma Bérroul no seu poema de Tristán Iseo (respectamos a tradución de Ruiz Capellán 1985: vv. 1265-1268):

Los narradores pretenden que a Yvain
le hicieron morir, pero es porque son villanos
y conocen mal la historia.
Bérroul la conserva más fiel en su memoria

Non se especifica aquí se é unha memoria formada grazas á oralidade ou grazas á consulta dun manuscrito ou ambas as dúas. De se conservar o inicio do poema de Bérroul saberíamos algo máis, se cabe, sobre as súas fontes de información. En todo caso, semella que reacciona ao igual que Wace ou Chrétien contra os fabuladores que actúan lonxe das cortes señoriais, entre o pobo, para non só invalidar o relato que poidan contar, senón para reafirmar que el coñece mellor o

relato orixinario. Bérroul critica ese relato oral vilán porque nesa interpretación mediatizada a historia sofre modificacións. En claro contraste con el, que coñece o relato verdadeiro, froito segundo conta máis adiante dunha fonte escrita (vv. 1789-1792):

y, como cuenta la historia
en que Bérroul lo vio escrito,
nunca dos seres hasta ese extremo se amaron
ni tan caro lo pagaron

A autenticidade, polo tanto, repousa na consulta dun manuscrito. A escritura atrapa a voz, que se libera durante a difusión da historia, en cada unha das actualizacións. A tensión entre escrita e oralidade, que denominamos *escripturalidade*, explica a xénese dos relatos que acabamos de ver. A proba de veracidade vén representada pola materialidade que emana da frase “lo vio escrito”, tal como acontece cos produtos documentais medievais, que son exhibidos como proba de veracidade mentres se procede á súa divulgación.

Marie de France emprega ambos procedementos: a oralidade referida dos fabuladores bretóns e a autenticidade preservadora da escritura. Así, no inicio do *lai de Guigemar* (edición de Rychner 1983: vv. 5-32), Marie de France asegura que coñece a verdade do que vai contar:

Les contes ke jo sai verrais,
dunt li Bretun unt fait les lais,
vos conterai assez briefment.
El chief de cest comencement,
sulunc la lettre e l'écriture,
vos mosterai une aventure
(Rychner 1983: vv. 19-23)

Isto é, Marie de France afirma, como criterio de autoridade, que os contos son verdadeiros e que foron divulgados polos Bretóns baixo forma de lais. Marie de France explica que acolle o contido dese conto por medio da letra e da escritura que preservan a súa memoria e que vai contar a aventura. Unha historia que, neste conto, presenta concomitancias coa viaxe de Tristán ferido despois do seu combate con Morholt.

A intervención da oralidade asoma en cada unha das frecuentes chamadas de atención ao público que figuran nos textos artúricos:

Quien quiera oír la historia
de lo importante que es el adiestramiento,
que me preste un poquito de atención.
Me oirieis hablar de un buen perro braco
(Rychner 1983: vv. 1437-1440)

Escuchad, señores, la extraordinaria historia
(Rychner 1983: v. 1835)

Ou ben, nos inicios ou nos finais dos seus lais, cando Marie de France anuncia ou lembra a aventura que contou:

Le lai del Fresne vus dirai
sulunc le cunte que jeo sai
 (*Lai du Fresne*, Rychner 1983: 44, vv. 1-2)

L'aventure k'avez oïe
 veraie fu, n'en dutez mie.
 De Blisclavret fu fez li lais
pur remembrance a tuz dis mais
 (*Lai de Bisclavret*, Rychner 1983: 71, vv. 315-318)

8.1.3 Oralidade silenciosa e iluminada

A oralidade en situación de *performance* precisa da asociación da voz, da música instrumental e da iconicidade que achegan os xestos e movementos corporais. Esta teatralización debía ser suficiente para (re)crear na mente do auditorio as imaxes da historia contada. Neste apartado daremos entrada a aspectos que se relacionan co soporte código e co soporte pedra. Veremos exemplos das dúas tipoloxías e falaremos da iluminación que caracteriza a certos manuscritos da materia artúrica e da lírica trobadoresca.

Nos manuscritos que conservan as historias artúricas a oralidade queda inscrita nas liñas que transmiten o texto e a iconicidade xestual deixa a súa praza ás iluminacións que acompañan o relato⁹⁰. Sen desexarmos estendernos ao respecto da iconoloxía artúrica, enunciaremos algunhas pequenas consideracións (Busby 1996):

Os programas decorativos dos manuscritos semellan nacer coas lendas artúricas.

A ficcionalización imaxística servía para completar e acompañar o relato das aventuras.

Dita ficcionalización podía coñecer unha modificación froito do cambio dos gustos estéticos: isto é o que acontece cos *romans* artúricos en posesión de duque de Nemours, Jacques d'Armagnac. En efecto, as miniaturas que afectan os emblemas nobiliarios tales como escudos –o símbolo ás veces único para recoñecer un cabaleiro⁹¹– cascos e armaduras coñeceron manipulacións. Así, as armas de Perceval, que orixinariamente foran debuxadas cunha cruz de San Andrés rosa e branca, aparecen repintadas en púrpura con ouro e coa cruz grega (Blackman 1996: 4).

A actividade estética dos iluminadores obedece a un programa deseñado polos intereses de quen ambiciona a copia de manuscritos, de quen os posúe como argumento de aristocracia. Este tesouro, que dignifica a familia, tiña que ser identificado na medida do posible coa propia liñaxe e cos tempos que corrían. O procedemento consistía en aplicar as actualizacións heráldicas á armería dos heroes artúricos. Sobre a relación entre manuscritura e iluminación xorden cuestións

90 Iluminar un texto é darlle luminosidade a través do embelecemento da pintura das cores. A iluminación dos manuscritos non pode desprenderse doutras manifestacións imaxísticas, como as pinturas murais das igrexas.

91 “Comment Mesire Perceval se combaist contre ung grant tas de chevaliers qui le prindrent et le vouloient tuer mais par la voulante de Dieu feust secouru par ung chevalier aulx armes vermeilles...”, alude ao momento en que Perceval recibe a axuda de Galaaz, o cabaleiro vermello (Blackman 1996: 4).

que xustificarian un ou varios traballos de investigación: Ata que punto a visión das iluminacións substituía a lectura do texto escrito? En que medida a lexitimación aristocrática se apoiaba en relatos deste tipo para xustificar unha posición de superioridade xerárquica e como afectaba isto ao programa estético dos manuscritos? Ten algo que ver o feito de que as miniaturas en ocasións sexan un fiel espello da letra do texto e que noutras de forma inexplicable se afasten totalmente (Carroll 1996: 68)? Podería ser que na representación dos miniaturistas, a parte dos intereses do mecenas, existira un pouso imaxístico derivado dunha situación de oralidade anterior? De novo, a tensión entre a oralidade e a escritura, coidamos nós, explicaría as discontinuidades que manifesta a iluminación dos manuscritos.

A estes efectos pode ser elocuente o texto de Richart de Fournival (séc. XIII) que en *Li Bestiaires d'amours*, afirma:

“Car quant on voit painte une estoire, ou de Troies ou d'autre, on voit les fais des preudommes qui cha en arriere furent, aussi com s'il fussent present. Et tout ensi est il de parole. Car quant on ot .i. romans lire, on entent les aventures, aussi com on les veïst en present⁹².”

Varios son os aspectos que podemos destacar, sen necesidade de afondar máis no tema que precisa, seguimos insistindo, dunha investigación detida e minuciosa:

a) A pintura e a escritura non figuran en interrelación estritamente directa nin necesaria.

b) A pintura lígase ao acto de ver para existir plenamente.

c) A escritura, non obstante, apela a dous tipos de actos interrelacionados: a lectura e a súa recepción auditiva. Ambos actos sinalan que a lectura é pública e en voz alta e que, polo tanto, a recepción prodúcese en situación de comunicación oral, presencial e directa. É un acto colectivo, compartido.

d) As consecuencias tanto da escritura como da pintura son as mesmas: ver as historias que se contan como se pasasen no presente a través da imaxinación.

Para Dover unha das técnicas narrativas que máis contribúe a crear imaxes visuais na mente é, en boa lóxica, a *descriptio*. Esta técnica retórica supón un xogo de misterio e anticipación (Dover 1996:85). Non podemos esquecer que as iluminacións actúan a modo de condensación dun aspecto considerado esencial da aventura que se conta. Esta condensación é a poñer en estreita relación coa *descriptio*.

Dover céntrase nun dos episodios máis interesantes do *Lancelot en prose*, o da *descriptio* do escudo partido. Deixemos que fale o narrador: unha doncela e un cabaleiro descoñecido traen un escudo á corte de Artur que debe ser entregado á raíña Xenebra en persoa de parte da dona máis sabia e fermosa, a Dama do Lago. Non obstante, este escudo presenta unha peculiaridade visual: está partido verticalmente, e as dúas metades están conectadas unicamente a través da parte central grazas ao “*bras de la borcle*”, unha barra de reforzo que pasa dun lado ao outro do escudo na súa amplitude. A fenda vertical separa as imaxes dunha fermosa dona e dun cabaleiro

92 A referencia de Richard de Fournival provén da edición do seu *Bestiaires d'amours* a cargo de Cesare Segre (Dover 1996: 79; Segre 1957).

totalmente armado, agás na parte que corresponde á cabeza. As dúas figuras están case tan xuntas que “*s’entrebaisoient se ne fust la fendeure de l’escu, mais par desous estoient si loign li uns de l’autre com plus pooient*”. A *senefiance*, relatada pola doncela, explica que as dúas figuras acabarían por xuntarse no propio escudo.

A visualización que deixa entrever o narrador asume un equilibrio proporcional de ocupación do espazo, onde as dúas figuras están fronte a fronte en lazo fermosamente distanciada e xunto ao mesmo tempo. O alcance desta imaxe é importante para o desenvolvemento da historia. O público coñecedor da historia anticipa a unión sexual do cabaleiro Lancelot coa raíña Xenebra. E isto acontece 150 páxinas antes de que se consuma o feito na narración. De primeiras, semella que o autor emprega os coñecementos de heráldica do seu momento, xa que para esta arte o escudo partido representa o matrimonio: no lado esquerdo irían representadas as armas emblema da liñaxe do marido; no lado dereito as da muller. No entanto, igualmente, nos libros de leis da época, o escudo partido simbolizaría o divorcio do marido e da muller e, polo tanto, a separación das dúas liñaxes. Indicábase dunha forma máis alusiva, mediante unha liña por debaixo da metade do escudo.

Como exemplos pictóricos referirémonos aos que emprega Dover:

a) **Ms. Ashmole 828 da Bodleian Library de Oxford**. As iluminacións xorden ao final de cada capítulo, marcando a transición entre cada unha das partes da historia, e representan un caso do que denominaríamos gustosamente *condensación episódica*. Non se reflicte para nada o “bras de la borcle” e non se aprecia demasiado ben a armadura do cabaleiro. O interese sendo, sen dúbida, outro: simbolizar a unión dos dous namorados.

b) **Ms. Add. 10293 da British Library de Londres**. Aquí as iluminacións aparecen no momento exacto en que se fai entrega do escudo á raíña Xenebra. A imaxe do escudo semella axustarse máis ao relato, do que o iluminador amosa posuír un mellor coñecemento.

Con estes dous exemplos comprobamos que os factores determinantes son a formación e a preparación do iluminador, non só no plano estritamente material da súa tarefa artística, senón no plano conceptual e que alude ao propio texto. A iluminación condensa o episodio procurando equilibrar na súa imaxe os signos diversos que lle veñen dunha tensión creativa derivada da interacción (intertextualidade de signos de diferente natureza semiótica) entre a palabra, a memoria do iluminador, o coñecemento real do texto que ilumina, a pericia artística, a intención programática do mecenas que lle encarga o traballo e o universo dos emblemas identitarios da aristocracia de corte.

A ilustración pode axudar ao lector medieval do manuscrito á hora de localizar partes específicas do relato, mais as súas implicacións para a recepción do texto son determinantes. Lembremos que a mesma se fai mediante a audición dunha lectura pública en voz alta⁹³. No caso concreto do episodio do escudo-partido, con acerto, o lector podía ler en voz alta certas palabras-chave que contiña o episodio no texto verbal e na miniatura: por exemplo, *l’escu fendu* (Dover 1996:90). As posibilidades dunha recepción auditiva disparan a homofonía e un mundo

93 Aínda que referido a outro tipo de obras, podemos traer o exemplo da miniatura do ms. 0046 da Biblioteca Municipal de Orléans, onde vemos a Santo Agostiño ditando a súa obra.

posible de interpretacións, *les culs fendus* (= os cus fendidos). Esta posibilidade queda revelada cando vemos o folio enteiro do ms. Asmole 828 e o universo pictórico das marxes. As frechas son nos manuscritos substitutos indicadores do dedo. Se seguimos a súa indicación chegamos a un *cul fendu* (*fesse* heráldica = bras de la borcle) dun simio. O valor deste animal é singular, xa que aparece en todo tipo de manuscritos, sen limitacións de ningún tipo. Adquire un propósito moralizador en relación co acto sexual, co adulterio.

Se a miniatura que acompaña ao texto segue os parámetros dunha lectura “recta”, as iluminacións das marxes sinalan un fermoso xogo de posibilidades interpretativas “figuradas” que deben a súa presenza á oralidade que impregna todo acto de difusión e recepción na Idade Media.

O proceso da **imaxe en pedra**, que podemos encadrar como oralidade silenciosa, é diferente. Polo destinatario potencial, moito máis amplo e plural, ao que se dirixe. Polo seu alcance social e antropolóxico. A iluminación dun códice ou mesmo dun rótulo tiña un destinatario máis concreto e reducido, a aristocracia da corte e a eclesiástica.

As imaxes son expresión dunha época. O que se nos escapa hoxe é a experiencia da súa repercusión no ser que admiraba ou simplemente reparaba na imaxe labrada na pedra, sobre todo porque estamos plenamente convencidos de que as imaxes están ‘comprometidas’, “engagées dans des actes sociaux et qu’elles contribuent à nouer des interactions entre les hommes, comme entre la terre et le ciel, tout en créant des configurations signifiantes singulières” (Baschet 2008: 9). Diríamos que necesitamos afrontar dous eidos, o da experiencia estética e o da contextualización social para poder percibir a evocación dunha imaxe que hoxe só nos leva a implícitos ás veces estereotipados. E o mesmo acontece se proxectamos cara a Idade Media eses implícitos. A imaxe impregnaba todos os aspectos da vida e do pensamento das sociedades cristiás, desde os seus fundamentos antropolóxicos ate o uso ordinario dos obxectos visuais:

“Les images médiévales ne sont pas la Bible des illettrés. Congédions définitivement ce lieu commun, et c’est alors une diversité foisonnante, une prodigieuse inventivité figurative qui s’offrent à nous. Loin des conventions lénifiantes d’un art dit religieux, elles ne cessent de surprendre l’observateur” (Baschet 2008: 9).

Despois dun tempo de prohibicións e certa austeridade imaxística, a partir dos séculos X e XI axítase un estoupido do proceso imaxístico e acontece unha innovación cultural baixo forma de relevo pétreo nos decorados dos pórticos das igrexas:

“Le linteau d’abord, dès le début du XI^e siècle, en attendant les premiers tympan sculptés, qui s’intègrent bientôt dans des ensembles de plus en plus amples et complexes, valorisant ainsi le seuil du lieu sacré, image du Christ, qui donne accès au salut” (Baschet 2008: 12).

Sen dúbida, aínda estamos accedendo á epiderme da fondura do feito medieval en todos os seus aspectos, mais o discurso historiográfico está accedendo a un sendeiro explicativo máis acaído no sentido en que os obxectos de estudo se inscriben en dinámicas relacionais. Non escapa a esta dinámica a imaxe medieval: “La réflexion sur ce *que fait* l’image et ce *qu’elle fait faire* doit

donc être complétée par une attention à la manière dont l'image accompagne le faire social” (Baschet 2010: 12).

Baschet insiste nesta dimensión. Claro está, alude sobre todo a esa imaxe que abrolla nos pórticos, nos capiteis, nas columnas das igrexas, dos mosteiros e das catedrais. As imaxes-objeto implícanse ou son portadoras de relacións sociais, mobilizándoas, influenciándoas. Relacións sociais que cruzan o campo propio da imaxe-objeto, mais que cristalizan nelas. Neste espazo relacional é onde cómpre situar as imaxes que representan a aristocracia laica en principio, mais que será portadora dos valores emblemáticos da Cruzada de Deus na terra. Por iso, a imaxe non é só un obxecto, unha cousa. Relaciónase con outras imaxes a través dunha rede de resonancias que se nos escapan: outras imaxes, outros espazos, tal como fan os autores do traballo que prologa Baschet (2010: 14):

“Ce que nous tentons d’analyser, ce n’est pas l’image, mais la manière dont, au sein d’une logique sociale spécifique, s’agentent et interagissent divers types d’artefacts (dont des images-objets), des récits et des représentations, des lieux-institutions et des actes-personnes”.

Pódense diferenciar 4 modos de performatividade da imaxe medieval: a) *agentivité* (actancialidade), a atribución de vida a imaxes definidas pola súa divindade⁹⁴; b) *efficacité* (eficacia), que fala da conformidade entre o efecto da imaxe e a intención coa que foi ideada⁹⁵; c) *performativité* (performatividade), que se relaciona cos actos de fala⁹⁶; d) *puissance* (potencia), a potencialidade e múltiple referencialidade que convoca unha imaxe (Bartholeyns / Golsenne 2010: 24-25)⁹⁷.

94 Schmitt analiza a relación da imaxe que forma parte do sagrado, da divindade e chega a unha conclusión interesante: “On le voit, la sacralité des images présente de multiples facettes : elle peut tenir à ce que les images montrent (le visage d’êtres sacrés), à ce qu’elles sont (des objets sacrés, qui parfois contiennent d’autres objets sacrés: les reliques, voire une hostie consacrée), à ce qu’on fait d’elles (des gestes de consécration, des processions), à ce qu’elles produisent (des miracles, beaucoup d’émotion et des richesses drainées en abondance)” (Schmitt 2010: 30). Igualmente, rescataremos a necesidade de non establecer confrontacións rixidas entre o espazo do sagrado e do profano.

95 Sobre a evolución da función ou rol asignado aos retablos románicos, góticos e renacentistas, véxase D’Hainaut-Zveny (2010).

96 Recomendamos o cuestionamento analítico que realiza Wirth sobre a traslación da teoría dos actos de fala ás imaxes: “peut-on transposer des théories relatives aux actes de langage dans l’analyse des fonctions de l’image ? Si oui, à quelles conditions ? Ce n’est pas simple” (Wirth 2010: 125).

97 Para unha achega sobre a potencialidade da imaxe desde a consideración da súa performatividade na Idade Media e hoxe, véxase Maillet (2010).

9 ALTAR MAIOR. O *itinerarium ad dominam*

9.1 Concepción do amor

É habitual que se realicen descrições do tipo do amor dependentes do modelo occitano. É lóxico; non obstante, esta tendencia convértese nun obstáculo cando os estudosos consideramos que a ausencia de determinado trazo nunha lírica outra que a occitana é un defecto.

Beltrán (1995: 21) apunta que nos trobadores occitanos

o amor concibíase como a recompensa ó bo namorado, que debía reunir unha ampla gama de virtudes: a mesura (*mezura*), xenerosidade (*largueza*), cultura, bos costumes e un trato educado e agradable que o facía merecedor do cualificativo *ben ensembat*. O conxunto destes factores constituía unha calidade designada co nome de *joven* (orixinariamente, ‘xuventude’) e o mérito que lle conferían era definido como *pretz*. Á dama pedíase tamén que posuise a calidade da *merce* ou piedade, que debía impulsala a corresponder a un amor leal.

Finalmente, o estudoso catalán achega unha ollada sobre a necesidade da procura de correspondencia no amor: “Concebi-la correspondencia no amor como unha recompensa só se explica nun contexto ideolóxico que conciba á parella como especialmente desigual” (Beltrán 1995: 21).

Se reparamos nas virtudes nomeadas por Beltrán, doadamente advertiremos que conforman un eco, por exemplo, de Lazar (1964: 44):

Cortezia, Mezura, Jovens, sont les trois vertus fondamentales de l’amant courtois. Nous avons là les trois dimensions, sociale, psychologique et morale de l’amour courtois. (...). Libéralité et Largesse, le souci de la renommée, la mesure sont autant de qualités communes à la Courtoisie et à la cortezia.

9.2 A *gradatio amoris*

Para asentar cal é a nosa concepción do amor cortés, consideramos necesario partir da revisión da *gradatio amoris*, apoiándonos no artigo que elaboramos hai case 20 anos (Ron Fernández 2004).

O establecemento dos graos do amor parte dun texto anónimo, *Dompna, vos m’aves et amors*, definido tipoloxicamente como *domnejaire* ou *salutz d’amor*⁹⁸ e do que absolutamente

98 Sobre este tipo lírico, véxase o xa clásico traballo de Bec (1961) e a recente investigación de Ulders (2011). Recomendamos

todos citan, sen entrar en mais análises, os versos que definen os *catr'escalons* que hai no amor⁹⁹. A codificación veu da man da *tradio* que converteu o servizo amoroso nun esforzo constante e progresivo de superación de catro situacións, das cales a última, a de *drut*, representaría o fin ideal perseguido por todos os trobadores¹⁰⁰. Así o deixou entender a tradución e o comentario de Nelli (1963 I: 179): “P’amoureux était d’abord *fenbedor* (souponant)¹⁰¹, puis *preiador* (suppliant)¹⁰², *entendedor* (amant agréé)¹⁰³, et enfin *drut* (amant charnel)¹⁰⁴”.

Analizando este tema desde a friaxe da ciencia e da racionalidade, resulta discutible considerar que unha composición anónima e tardía poda conter en si mesma dous séculos de poesía lírica e que ela soa se volvese explicación suficiente e orixinase unha interpretación canónica que situou os catro termos nunha especie de *cursus honorum* do namorado e de obrigado cumprimento. Quizais axudase a datación que propuxo Melli, que situou o *salutz* nos inicios do trobar; no entanto, despois de estudar os seus argumentos e de revisar con fondura a cuestión, Bec (1961:199) pon en suspenso a data de Melli e propuxo unha opción ben distinta:

il semblerait donc que la division strophique du salut corresponde à une hybridation formelle relativement tardive: ce qui porterait la composition de notre poème, non pas au ternier tiers du XII^e, comme le pense Melli, mais plutôt à la première moitié du XIII^e.

De feito, en canto a data, Uulders (2011: 26) expresa que o xénero do *salut* se manifesta tardiamente, por vez primeira no terceiro cuarto do século XII con Raimbaut d’Aurenga qui “s’il n’est pas l’inventeur du salut, est probablement le premier à nous en avoir laissé un”. Pero será con Arnaut de Maruelh, a finais do século XII, cando colla forza o tipo lírico do *salut*. En consecuencia, todo apunta a que o texto anónimo, que foi acollido como a biblia dos graos do amor, é bastante máis tardío do que se pensaba. De feito, podemos mencionar outra circunstancia chamativa, que debera sorprender aos estudosos que pensan que o *salut* é dos inicios do trobar: a súa textualidade non impregnou aos restantes textos considerados *salutz*.

A idea de que o amor é unha sucesión de etapas a superar non é unha invención da lírica occitana, e temos testemuños dela na literatura en latín, tal e como detallamos en Ron

deste último estudo as pp. 30-47, onde se analizan os problemas que ofrece a súa textualidade á hora de concretar o corpus, que oscila entre os 17 e os 23 textos.

99 “Catr’ escalons a en amor: / le premiers es de *feignedor* / e·l segons es de *preiador*, / e·l terz es d’ *entendedor*, / et al cart es *drutz* apellatz.” Citamos a edición de Melli (1957); véxase Uulders (2011: 37, 45-47), para unha síntese descritiva do *salut* anónimo.

100 Sirvan de exemplo o estudo de síntese sobre a cantiga de amor de Beltrán (1995:19), a guía de divulgación de Meléndez Cabo / Vega Vázquez (2010: 49, n. 14), que reiteran case que de forma literal a interpretación-tradución de Nelli, ou tamén Rossell (2011a: 91), nun traballo en que analiza a incidencia do termo ‘obediencia’ da lírica dos trobadores e a súa relación coa liturxia. Gubbini (2009: 33) semella adherirse tamén á tese dos graos de amor progresivos e crecentes en intensidade. Relaciónao mesmo co amor místico.

101 “Cel c’a bon cor de domneiar / E la vai soven corteiar / E non l’ausa razonar / *Feignerres* es espaventatz”.

102 “E s’ella li fai tant d’onor / Qu’ella li cresc ardit maior / Que·l aus dir sa franca clamor, *Pregaires* en es devengatz”.

103 “E s’il reten tan en preian / Que·l do cordo, centur’ o gan / O nuil son aver pauc ni gran / *A l’entendedor* es poiatz”

104 “E s’am son fin entendedor / E·l plaz que·l don baisan s’amor / Ni·l colc ab sotz cobertor / *A drut* es pueis aordenatz”

Fernández (2004: 192-193), apoiándonos no traballo de Friedman (1965), que a documentaba por vez primeira na comedia elexíaca latina dos séculos XII e XIII nos versos introdutorios do *Baucis et Traso*. A situación nesta literatura contempla a conquista amorosa a través de cinco momentos: *visus, alloquium, contactus, osculum, factum*. Esta idea percorre diferentes tradicións discursivas, tal como o discurso teolóxico que aplica a gradación á luxuria, que seduce ao home a través de cinco maneiras, acompañadas todas elas do cualificativo ‘loucas’: a) olladas; b) palabras; c) toqueteos; d) bicos; e) o acto final. Sen dúbida, o feito de que figure en tradicións diferentes é debido a unha “common education in grammar, rhetoric, and the liberal arts” (Friedman 1965: 170).

Mais os graos non se circunscriben só ao período medieval, xa que Ovidio, nas súas *Metamorfoses* (X, 343-344), describe o amor coma un proceso en cinco fases: *spectare, tangere, loqui, oscula admovere*, e unha quinta que non nomea. Ovidio, sen dúbida, configúrase como unha figura importante para a difusión da *gradatio*, mais a súa ollada é diversa, xa que o discurso dos trobadores, en xeral, non considera a muller como unha presa a cazar. A muller e o amor que causa son motivo da alteridade. O servizo amoroso vólvese sufrimento aceptado coa esperanza de acadar a felicidade.

Na difusión dos graos do amor cómpre tamén que minimicemos a transcendencia que se lle quixo dar a Andreas Capellanus, cuxa obra en latín debeu escribirse ao redor dos anos 1180-1185, e que contempla catro graos: “Primus in spei dationis consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessionem finitur”. Karnein (1981a: 324-325) refutou con argumentos e probas sólidas a influencia do tratado de Capellanus na definición da *fin amor*:

Le *De Amore* a fait l’objet de lectures diverses et dans de nombreux cas nul indice ne permet d’affirmer qu’il ait été considéré, à l’intérieur de ces systèmes de normes littéraires, comme le témoignage sur l’amour courtois que la Literaturwissenschaft moderne voit en lui”

e conclúe que “le XIII^e siècle, lui, n’a pas vu dans cette oeuvre un témoignage sur l’amour courtois”.

Como formulamos en Ron Fernández (2004: 196), é na propia lírica occitana onde temos que procurar as probas dunha filiación temática e textual. Así, nos primeiros anos do século XIII, Guiraut de Calanson escribe *Celeis cui am de cor e de saber*, composición de éxito se xulgamos os once manuscritos en que se transmitiu e a explicación glosada de Guiraut Riquier, un dos últimos grandes trobadores. Trátase dun texto metafórico, alegórico, nunha atmosfera que o aproxima ao *devinalb*. Unha alegoría que trata do *menor tertz d’Amor*. Non repetiremos toda a análise que xa figura en Ron Fernández (2004: 197-198), a onde remitimos para quen desexe afondar na cuestión, senón que recollemos os elementos esenciais da reflexión¹⁰⁵.

105 O fundamento da nosa interpretación parte de Capusso (1989), de onde citamos as edicións da composición de Guiraut de Calanson e a glosa de Guiraut Riquier. Consultamos tamén Gubbini (2009: 38-39) sobre o sentido do desexo na lírica occitana.

A estrofa que máis interesa é a cuarta, que é onde podemos tender unha ponte entre a composición de Guiraut de Calanson e a *gradatio amoris*:

En son palais, on ela vai jazer,
A cinc portals: e qui·ls dos pot obrir
 Leu passa·ls tres, mas no·n pot leu partir
 –et ab gaug viu cel qu’i pot remaner–;
 e poja·i om per quatre gras mout les
 mas no·i entra vilans ni mal apres,
 c’ab los fals son el barri albergat
 que ten del mon plus de l’una meitat.

As cinco portas do Pazo do Amor poden simbolizar a dona en si mesma: unha vez no interior do Pazo do Amor, progrésase superando catro graos doados, mais non poden entrar no Pazo viláns nin aqueles que non dominan perfectamente a arte de trobar (*mal apres*).

Este desafío non coñeceu resposta até 1280, cando Guiraut Riquier, empregando a técnica da *amplificatio*, expón a súa ollada sobre os 54 versos de Guiraut de Calanson. Riquier quere, de paso, demostrar a súa mestría no trobar: “le procès intellectuel de Guiraut (grâce à l’entendemen) consiste à rendre clar, déclarer, ce qui est clus, escurs, dans le texte de Calanson” (Ron Fernández 2004: 198). Será nos vv. 468–614 onde Riquier interprete o sentido da estrofa IV de *Celeis cui am*, coas cinco portas e os catro graos.

A primeira porta representa a insinuación do desexo amoroso a través da ollada, ou ben mediante palabras temerosas, que sexan estas ditas por si ou por un intermediario, se ben Guiraut, bo coñecedor da experiencia trobadoresca, expresa que sexa mellor directamente, xa que amor sen discreción, sen gardar o segredo de amor, non leva a bo porto¹⁰⁶. Vemos, ademais, como non coincide co expresado polo *salutz* anónimo, onde na primeira etapa, a de *fenbedor*, manifesta a incapacidade do namorado para falar (motivo do *metus praecludit vocem*).

A segunda porta do Pazo ábrese rogando con humildade, e esta demanda debe ser aceptada pola dona para que o servizo poda ser considerado con honra¹⁰⁷. A terceira porta é a do servizo ben levado, con discreción para preservar o segredo do amor¹⁰⁸. Aquí, de novo, hai afastamento do que dicía o texto anónimo dos graos, xa que nel figuraban, en terceiro lugar, os dons que o namorado tiña que recibir da dona para converterse en *entendedor*. A cuarta porta representa o don por excelencia, o bico, e debéra ser o cumio e o desenlace máximo do servizo amoroso¹⁰⁹. Mais, como dicíamos, Guiraut Riquier coñece moi ben as distintas situacións poéticas da súa

106 “E·l portal perilhat / Son aquist que·us vuell dir: / Far saber lo dezir /Par amors semblans / O per ditz mot doptans, / Per si o per autrui /(pero mielhs es de luy / si·s pot ayzinar, / car amors ses selar / non pot venir a port)” (vv. 494–503).

107 “E·l segon es, so·m par, / D’umil precis perceubutz, / Que sia retengutz / Per servir ad honor” (vv. 506–509).

108 “E·l ters es, per ver dir, / Servirs ab gran aizina, / Que vezis ni vezina / Non la puesca saber, / Conoisser ni vezer, / Car mot grans perilhs es” (vv. 512–517).

109 “E·l cartz es motz cortes, / So es baizars de grat: / E si fos costumatz / C’om remazes aquí / L’amor no agra fi / Ni morira tan lieu” (vv. 518–523).

lírca e sabe moi ben que hai trobadores que desexaban ir máis lonxe, tal como se ilustra na última das portas¹¹⁰. O *factum* latino representa a morte do amor. No lugar correspondente no *salutz* anónimo tiñamos o grao de *drut*, aí connotado positivamente. Vemos como se detalla a diferenza entre o autor anónimo e Guiraut Riquier: o bico é desenlace neste último, mentres que para o primeiro é a prefiguración de algo máis carnal. A definición que acompaña a cada unha das Portas condensa toda unha casuística. Riquier resume e condensa experiencias e define unha estética, a da *fin amor* nun momento en que entrara en decadencia.

Os graos son descritos como condicións indispensables que debe manter un bo servizo amoroso e de forma sincrónica¹¹¹. Segundo Capusso (1989: 93), *onrars, selars, servirs, sufrirs* son “tutti applicati sincronicamente al visitatore-amante, eludono in tal modo il simbolismo progressivo-ascensionale ad essi invece universalmente riconosciuto”. En definitiva, a progresividade aplícase ás portas que se abren unha tras outra, sucesivamente:

- Primeira porta: “far saber lo dezir” --- “amoros semblans / mot doptans”
- Segunda porta: “umil precx percebutz” --- “retengutz = servir ab honor”
- Terceira porta: “servir ab gran aizina”
- Cuarta porta: “baizars”
- Quinta porta: “faitz” --- a morte do amor
-

A nosa hipótese é que estas portas apelan a dúas etapas:

- A primeira etapa abrangue as dúas primeiras portas: 1) comunicar o desexo que un experimenta; 2) a comunicación acompáñase de rogos que deben ser aceptados pola dama para que o trobador poda ser recompensado.
- A segunda etapa, cando a dona acepta a súa demanda e o retén, considerándoo seu vasalo, que deberá servir con discreción e gardar o segredo de amor. A recompensa é o bico, inda que existe a posibilidade de querer ir máis lonxe.

En cada unha destas fases, os catro graos (*onrars, selars, servirs, sufrirs*) deben manterse como norma do correcto comportamento do namorado.

9.3 *Itinerarium ad dominam*

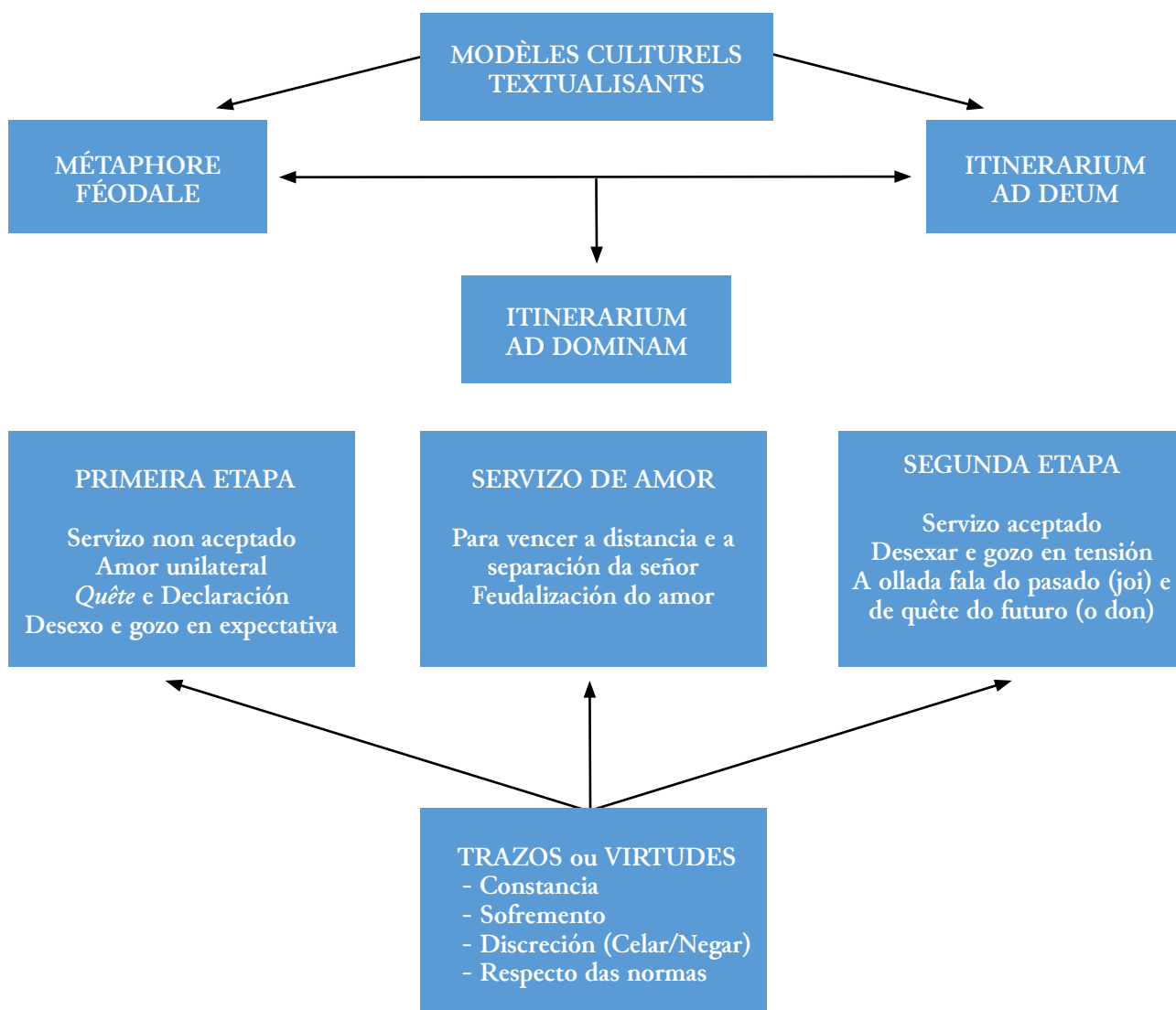
Eis a esencia do servizo amoroso para Guiraut Riquier na súa glosa de Guiraut de Calanson e que nos serve de contextualización para o que é o trobar da lírica occitana. Como a medida que procuremos textualidade sobre o don irán destacándose as formulacións sobre os graos do amor e achegaremos unha definición contextualizada sobre os catro tipos actanciais sinalados polo *salutz* anónimo, concluiremos de forma provisional coa seguinte observación: Guiraut Riquier, se se acepta a nosa hipótese, acertou coa súa glosa do poema de Calanson: as cinco portas do Pazo

110 “mas lo .v. trop greu, / qu’es lo faitz, per que mor / l’amors, c’om te al cor / entro qu’en es passatz / en Guirautz com senatz / dis o cubertamen” (vv. 524-529).

111 “Li gra son benestan: / Lo premiers es onrars / E·l segons es selars / E·l ters es gen servirs / E·l quartz es bos suffri[r]s” (vv. 558-562).

do Amor representan dúas etapas diferentes onde atoparemos os trazos esenciais da actitude do trobador: *onrars, selars, servir, bos sufrir*. O proceso comeza, en primeiro lugar, cunha longa etapa preparatoria (servizo non aceptado), e segue despois cunha segunda etapa que leva á condición de namorado aceptado (*amic, drut*). Os trobadores falan da *obediensa* que debe manter o trobador no espazo da corte: esta virtude (que contén os graos, segundo os define Guiraut Riquier) é a chave que permite abrir a porta do castelo da dona. Guía o servizo de amor durante o *itinerarium ad dominam*. A viaxe realízase no sufrimento e producíranse mesmo momentos de desfalecemento (*virar aillor*) e só o desexo de salvarse, de acadar protección e obter o don (*guerir*) permite ao trobador seguir a peregrinación (véxase Ron Fernández 2004: 215).

Resumimos a nosa hipótese interpretativa co seguinte esquema:



A nosa hipótese non confronta, senón que establece dinámicas de cooperación. Entendemos que son dous os modelos discursivos e textuais fundamentais e que son inseridos como metáforas: a feudal e a litúrxico-relixiosa, e ambos interaccionan para conformar a metáfora da fin'amor: un *itinerarium ad dominam*. O servizo de amor é o elemento central para vencer a distancia que

separa o namorado trovador da súa dona e son centrais, en tanto que sincrónicos, os trazos, que representan o que Guiraut Riquier definiu como graos, ademais doutras virtudes que emanan da *cortezia*. No cadro reflectimos tamén as dúas etapas en función da súa aceptación ou non.

Enténdase que empregamos sobre todo *servidor* para non levar a enganos ou confusións cun termo como *vasalo*, xa que a vasalaxe, en verdade, implica xa unha aceptación e un contradon. Neste sentido, pode ter razón Paterson (1997: 35): “si aceptamos que lo que define en rigor el vasallaje es el intercambio de un feudo por servicio, deberíamos decir en rigor que los trovadores expresaban el servicio de amor en este caso no a través del vasallaje sino de una situación anterior”. Pero isto non quere dicir que non se dea unha situación de vasalaxe; por iso hai que atender á propia textualidade das composicións antes de asentar conclusións precipitadas. E comprobaremos a validez da seguinte aseveración da mesma estudosa: “los primeros trovadores no reflejaron en sus metáforas el vasallaje clásico sino más bien, según Ourliac, un sistema occitano basado en la fidelidad, las convenciones y la promesa o acuerdo, que se manifiesta en el vocabulario de fidelidad y fraude” (Paterson 1997: 35).

En efecto, é moi factible que estea detrás un sistema de relacións sociais asentadas en principios de doazón e reciprocidades que poden ir acompañadas ou non dunha efectiva vasalaxe. En todo caso, optamos pola prudencia, pois o feito de que vasalaxe aristocrática e homenaxe servil posúan unha terminoloxía concomitante impide a aceptación de afirmacións dogmáticas que privilexien a primeira ou a segunda.

Por iso, e considerando neste sentido os avances da investigación de Valenti (2014), e tal e como defendemos con convencemento metodolóxico, preferimos falar de dinámicas de tensión e cooperación entre os diferentes eidos sociais implicados: o feudal e o relixioso. Valenti (2014: 148) describe esta dimensión como “spiccato isomorfismo fra la gestualità del trovatore nell’atto di pregare la donna e le modalità cinetiche con cui, durante l’omaggio vassallatico, il servo prega il suo signore”.

No capítulo 6 do seu estudo, Valenti estuda a potencialidade dunha imaxe moi iconográfica (*mans jointas, de genolos*) inscrita na textualidade dos seguintes versos dunha composición de Gaucelm Faidit (*BEdT* 167,53), *Si tot m’ai tarzat mon chan*, en concreto, dos vv. 10-18:

Adoncs l’estei tan denan:
Mas jointas, de bon coratge,
De genolos, en ploran,
Tro·m pres en son senhoratge.
Mas al prim li fo salvatge,
Quar m’auzei enardir tan;
Pueis vi mon humil semblan
E receup mon homenatge,
Quar mi conosc ses enjan

Valenti (2014: 148-160) chama a atención sobre a importancia que esta xestualidade ten no rito litúrxico da misa e remite para unha interpretación anterior de Ourliac que xa relacionara esta textualidade co rezo e non tanto co *unctis manibus* dos actos de homenaxe do vasalo. E

pode ser certo, mais, aquí, porque xa é recorrente ter que enfrontarse a este tipo de situacións, preguntámonos se esta tendencia de establecer compartimentos estancos entre actos que emanan dunha realidade histórica en que o discurso e as prácticas feudais conviven influíndose co discurso e as prácticas relixiosas non será obsesiva.

Cómpre entender esa dimensión cooperativa, xa que alenta o traslado das xestualidades á metáfora da fin'amor: o *itinerarium ad dominam*. Unha xestualidade cun valor propio na ficción do trobar, e que recrea non só o rezo/rogo a Deus/Dona, senón que acepta a submisión/vasalaxe. Aí estamos con Valenti (2014: 154) cando afirma que se dá “una sovrapposizione mentale del rito laico con il rito religioso”. E pode ser que a xestualidade das “mans juntas” teña que ver coa liturxia antes que coa homenaxe do vasalo (Valenti 2014: 156), mais entón convén explicar de forma clara o significado dos versos 13 e 17 de Gaucelm Faidit, onde claramente o trobador indica que o seu rogo chorando o fai para que a dona o acolla baixo o seu señorío (*en so senhoratge*) e que esta, despois de rexeitar a ousadía (*m'auzei enardir tan*) que el mesmo define como pouco cortés (*salvatge*), só recibiu a súa homenaxe cando ollou a súa sinceridade (*ses enjan*) e humildade (*humil semblan*).

10 NAVE CENTRAL. Capelas¹¹²

10.1 A incapacidade para declarar (*metus praecudit vocem*)

Un dos motivos orais dentro da ficción trobadoresca represéntao o *metus praecudit vocem* ou a incapacidade do trobador ou da amiga para declarar os seus sentimentos á señor ou namorado. O motivo é moito máis frecuente na cantiga de amor.

A lectura do corpus amósanos que a incapacidade para declarar repousa sobre a expresión *non ousar dizer* ou *non ousar falar* (e análogas), tal como se pode ver na táboa, onde se percibe tamén que a súa presenza é máis relevante nos autores do *Cancioneiro de Cabaleiros*. Unha incapacidade provocada polo sentimento de medo (*RC 2 Osoir'Eanes / RC 9 PG^a Ambroa / RC 68 PG^a Burgalès*) ou o pavor (*RC 60 Vasco Fdz Praga de Sandin; RC 154 Fernan Gonçalvez de Seabra; RC 197 Bernal de Bonaval*) que provoca a dona. Como dixemos, a incapacidade de declarar aparece tamén nas cantigas de amigo (*RC 33*: “[a] meu amigo non lh’ouso falar”), pero normalmente asociado a outros motivos poéticos coma o medo a anoxar á madre ou ao marido¹¹³.

A modo de exemplo podemos citar a cantiga de Johan Baveca (*RC 236*) onde o trobador di que pensara declarar á súa señor “o muy gran ben que lhi quer”, máis ante o “pavor” de estar peor despois con ela xurdiu a incapacidade de declaralo.

En escasos contextos poéticos o motivo enriquecese coa tentación do intermediario como declarante da coita. Ese é o caso de Pero Garcia Burgalès: “Non ll’ousei sol dizer como morria / por ela, nen llo diz outre por mi[n]” (*RC 75*; aparece tamén en *RC 73* do mesmo trobador). En Johan Soarez Coelho o desexo é ter, mais que un intermediario, un interlocutor para contarlle a coita que ten. Sería como un desprazamento da señor a ese indeterminado ‘con que’ (*RC 131*). Idéntica situación a esta vemos nunha cantiga de Vasco Gil (*RC 135*): “non ei og’eu quen / vus por min queira mia coita mostrar; / nen eu, senhor, non vus ous’i falar”. O motivo do intermediario vémolos tamén nunha cantiga de amigo de Estevan Travanca (*RC 138*), onde a amiga lle pide a

112 Por norma, citaremos as cantigas a través dos fragmentos que figuran recompilados no Repertorio de Cantigas que figura en apéndice (abreviatura *RC*).

113 En Don Denis (*RC 448*) é a amiga a que non ousa falar co amigo polo atranco que representa o marido para a relación amorosa: “ca ey mui gram medo do hirado”.

unha amiga que se interese (“que preguntedes / por meu amigo que aquí non ven”) polo seu amigo ante “os que aquí chegaron”, xa que ela non se atreve por medo ao que lle podan dicir.

Nunha cantiga de amigo de Galisteu Fernandiz o motivo da incapacidade de declarar o amor asóciase ao da amiga intermediaria que traslada un mandado (“e manda-vos esto roguar por mi”) que comunica mediante o recurso da oralidade referida: “que perça já de vós med’e pavor / e falará vosc’amiga, melhor” (RC 250).

declaración	cantigas	total
non ousar dizer	RC 2 / RC 3 / RC 9 / RC 11 / RC 26 / RC 32 / RC 45 / RC 53 / RC 68 / RC 71 / RC 75 / RC 83 / RC 92 / RC 94 / RC 102 / RC 122 / RC 125 / RC 139 / RC 154 / RC 187 / RC 207 / RC 236 / RC 260 / RC 280 / RC 310 / RC 341 / RC 376 / RC 381 / RC 386 / RC 392 / RC 394 / RC 436	32
	CC = 14 // CAP = 6 // CXG = 4 // CCL = 1 // CI = 1 // RI = 5 // CRM = 1	
non ousar falar	RC 9 / RC 33 / RC 35 / RC 37 / RC 44 / RC 53 / RC 59 / RC 60 / RC 119 / RC 130 / RC 141 / RC 142 / RC 236 / RC 250 / RC 448	15
	CC = 8 // CAP = 4 // CXG = 2 // CRM = 1	
non ousar mial coita mostrar	RC 11 / RC 50	2
	CC = 2	
non quer oír mial razón	RC 37	1
	CC = 1	
non ousei nulla ren ementar	RC 78 / RC 341	2
	CC = 1 // CI = 1	
non ousar preguntar	RC 138	1
	CAP = 1	
non ousar contar	RC 436	1
	CRM = 1	54

En certas cantigas como en Fernan Garcia Esgaravunha (RC 96) os actos orais de *falar* (a señor) e *oír* (o servidor) desenvolven o motivo do eloxio da fala da dona, suficiente para que el se esqueza do rogo que quería realizar. Trátase dunha variante da incapacidade da declaración, pero non por medo senón polas cualidades da señor.

10.2 Entre comunicación cifrada e non cifrada

10.2.1 A dialéctica entre declaración e preservación do segredo

Son cantigas que se caracterizan pola presenza de verbos orais, declarativos, en sentido afirmativo ou negativo. A tensión dialéctica entre a preservación do segredo de amor e a declaración dos sentimentos orixina unha casuística que relaciona ou confronta os autores en función das estratexias que se idean para salvar esa tensión. Como pasaba co motivo anterior, esta tensión dialéctica é propia da cantiga de amor, se ben, a través do que denominamos reverso dialóxico, aparece tamén nalgunha cantiga de amigo¹¹⁴.

En *RC* 1b, Airas Moniz d'Asme xoga con esa tensión mediante un subterfuxio. En aparencia hai vinganza do trovador pois xa non vai agochar a identidade da súa dona: “ja eu chus no’-na negarei; / vel saberan de quen tort’ ei”, pero o fai mediante unha variante do motivo do ‘amor de ouvidas’ mediante o eloxio ou *descriptio puellae*: “Da que á melhor semelhar / de quanta[s] no mund’ ome vir’, / e mais [mansa sabe falar]”. O eloxio da beleza sería argumento suficiente para que todos a puidesen identificar. A vinganza non deixa de ser só aparente, ao igual que a creba do segredo de amor: “E tenho que ben me vinguei, / pois l(a) en concelh(o) averigüei!”¹¹⁵. Trátase da cantiga que máis verbos orais emprega.

Nunha cantiga de amor Pero Garcia Burgalès usa unha estratexia de identificación análoga (“e saberam qual dona quero ben”), a través do eloxio da dona (*RC* 69): “Ca tanto a fez Deus ben parecer / sobr’ outras donas, e melhor falar / sobre quantas eu pudi veer”.

Os rivais da escena trobadoresca sempre queren adiviñar a identidade da señor cantada. Niso consiste o xogo dos *entendedores* ou *sabedores*, o sinónimo que aparece en Johan Perez d’Aboin (*RC* 114): “Muitos veg’eu que se fazen de mi / sabedores que o non son, de pran”. A declaración de amor debe ser sempre encoberta se non quere ser descifrada polos rivais. A iso debe referirse a alusión a “sempre m’eu de tal guisa guardei / que non soubessen meu mal nen meu ben”. A dialéctica entre segredo e preservación emerxe nunha cantiga de Fernan Gonçalvez de Seabra (*RC* 150): “todo’-los que me vên preguntar / qual est a dona que eu quero ben!”, pero o trovador non cede aos desexos dos que preguntan, senón que “eu a negar / a (a)verei sempre”. A cantiga de Pero d’Armea (*RC* 280) constrúese coa mesma teima entre eses rivais que queren coñecer a identidade da señor e a preservación do segredo: “Muytos me veen preguntar, / senhor, que lhis diga eu quen / est’a dona que quero ben / e con pavor de vos pesar / non lhis ousou dizer per ren, / senhor, que vos eu quero ben”. Mais, neste caso, vemos que a ética do segredo, neste caso, repousa no pavor de anoxar a dona.

Fernan Fernandez Cogominho (*RC* 380) describe como o trovador cede ás preguntas dos amigos e xa non nega quen provoca a súa perda de sentido, a resposta ancora os presupostos da cantiga no concreto, un concreto que se nos pode escapar: “a mia sobrinha mi tolheu / o sen, por que ando sandeu” (*RC* 380)¹¹⁶.

114 Recollemos os verbos a través do seu infinitivo. Interézanos resaltar a presenza do motivo antes que a súa particular forma de expresarse.

115 Sobre a forma *averigüei*, véxase o comentario realizado en Ron Fernández (2015: 507, n. 451).

116 Sobre esta sobriña de Fernan Fernandez Cogominho falou na súa tese de doutoramento a profesora da USC, Déborah González e, despois de estudar os indicios xenealóxicos e prosopográficos, das catro sobriñas do primeiro Cogominho,

En Gonçal'Eanes do Vinhal asistimos ao reverso dialóxico da cantiga de amor, xa que a amiga manifesta a súa indignación ante o feito de que o trovador decidiu libremente e sen atender ao seu desexo servila (*RC* 107): “e el filhou-m’ a força por senhor / a meu pesar, e morrerá por én.” (7-8 I). Pero, sen dúbida, o argumento máis poderoso é o feito de que o trovador non é quen de preservar o segredo de amor: “E non se pod’alongar, eu o sei, / dos que migo falan, nen encobrir”.

O feito de non ser quen de *encobrir* a relación destaca nunha cantiga de Johan Baveca, onde a amiga reprocha ao servidor que non fose quen de “encobrir / meu feyt’ e voss’, e perdestes per hy” (*RC* 233).

10.2.2 A declaración do servizo ou do “querer (gran) ben”

Nesta modalidade asistimos a xogos dialécticos que implican cantigas de amor e de amigo, de tal xeito que se produce, mediante procedementos intratextuais, un intercambio de pareceres entre a dona e o servidor. Dentro desta óptica temos a amiga de Fernan Rodriguez de Calheiros (*RC* 10) que reafirma o seu poder señorial e se anoxa (*assanha*) co servidor: “porque entendo ca mi quer ben”. Xusto o que aseveraba o trovador en Monio Fernandiz de Mirapeixe, que declara que lle vai dicir á dona “de qual guisa vus quer’eu ben” (*RC* 7).

Resulta evidente que o servidor supera un límite, xa que ese ‘querer gran ben’ pode entenderse non só como unha declaración inocente de amor, senón que o servidor pode manifestar o seu interese e buscar a recompensa, o don. Ademais, ao expoñerse desa maneira, os rivais poderían poñer en risco o necesario segredo de amor. Isto pode verse na amiga de Pai Soarez de Taveirós que afirma soportar que o servidor a chame ‘senhor’ nos seus cantares, pero non o feito de que o mencionara “todo con sabor / de lhi saberem que mi quer gram ben” (*RC* 21). Dáse a superación dun límite e un risco para o segredo de amor. Dito límite figura exposto de xeito clarificador nunha cantiga de Johan Lopez d’Ulhoa, onde o servidor di que o día que ela lle falou primeiro, todo foi ben, mais cando el comezaba a perder o sen –debido á necesidade de correspondencia ou don– ela xa non quixo seguir coa relación (*RC* 144). O límite estaba en aceptar a súa identificación como ‘senhor’ (“Nen se queixou que a chamei ‘senhor’”). Nada máis: “Ca me falou primeir’, u a vi, ben; e pois [que] viu que perdía o sen / por ela, nunca m’er quiso falar”.¹¹⁷ O motivo aparece tamén en Pero Gomez Barroso, e aquí percíbese ben que é a superación dun límite pois a declaración realízase (“convusco faley / e vus dixi ca vus queria ben”), mais, o trovador sabe que “fix mal sen”, polas consecuencias negativas que dita declaración tivo (*RC* 157).

Unha cantiga de amigo de Johan Perez d’Aboin practica o reverso dialóxico da cantiga de amor de tal forma que a amiga vai anunciar (“que boas novas que o’oirá”) ao seu amigo que

Maria Pires de Vides, Teresa Pires de Vides, Maria Martins de Chacim e Sancha Martins de Chacim, formula a hipótese de que é posible que a aludida sexa Maria Peres de Vides, que foi secuestrada por Men Cravo, un dos alcaldes que traizou Sancho II (González 2012: 34-38). No que se refire ao uso do termo *sobrinha*, esta estudosa vincúlao a unha creba particular do segredo do amor, polo que a cantiga fuxiría do canon máis tradicional da cantiga de amor (González 2012: 148-150).

117 Os trovadores saben que a señor non quere que se supere o limite e anóxalle que o trovador cante ‘o (gran) ben’ que quere dela. Iso sucede con Afonso Fernandez Cebolilha (*RC* 394): “pois non queredes que fale no bem / que vos Deus ffez”.

tamén quere ben ao seu namorado e dunha forma superior a el (RC 115). Pola contra, a amiga de Johan Servando expón o seu descoñecemento pois non sabe a que tipo de ben se refire o amigo. En efecto, ela pensaba que con vir e encontrarse con el no lugar e prazo acordado sería un ben suficiente: “eu por ben tenho de que lh’aquí vin / polo veer, mais el assi non ten”. Aínda así, a pesar desta confusión, a amiga non dubida en que de saber que tipo de ben desexa, ela faría o posible para concederllo: “*mais, se soubess’eu qual ben el queria / aver de mi, assi lho guisaria*” (RC 203).

Interesante o que conta Calheiros nunha das súas cantigas de amor (RC 15)¹¹⁸, onde vemos como a declaración do “ben que m’ela fez”, que conlevou unha certa gabanza (“depois muito loei”), derivou no seu mal, sen dúbida polo anoxo que debeu sentir a dona. O propio Calheiros introduce unha variante a este tema que se incardina co motivo da imposición do silencio (RC 18). Pero, se cabe, máis relevante é o reverso da cantiga de amor de Pai Soares de Taveirós (RC 22):

Entend’ eu ben, senhor, que faz mal sen
quen vai gram ben querer quen lho non quer,
e quen deseja muit’ ata[1] molher
de que non cuida jamais aver ben

No equívoco das expresións ‘gram ben querer’ e “aver ben” repousa a dialéctica destas composicións. En Airas Carpancho o motivo da declaración que supera os límites concedidos mestúrase co lugar común do *metus praeccludit vocem* (RC 32). En Roi Queimado (RC 102) o trovador pensa na forma en que ousaría declararlle á señor “o ben que lh’eu quero”, mais sabe que, ao final, se impón a incapacidade de realizar a declaración. O mesmo sucede en Roi Paez de Ribela (RC 142). A polisemia do sintagma “querer (gran) ben” alumea a crítica da amiga en Pero d’Ambroa (RC 282), que se vincula a unha situación de comunicación cifrada que sae mal.

A polisemia alimenta en xeral a defensa das declaracións realizadas. Eis o que vemos en Johan Lobeira (RC 103), onde as declaracións eloxiosas sobre a súa dona provocan o rumor de que debe ser porque ela “ben me fez” O trovador defende a limpeza da súa declaración e nega outras intencións (“mais en outra guisa non”). A presenza do verbo *loar* relaciona este texto con dous de Calheiros (RC 15 e RC 17).

En relación ao ‘querer gran ben’ temos que mencionar unha cantiga de amor de Roi Fernandiz (RC 314) que xoga co paradoxo da declaración a través do trobar e do cantar. O trovador defende que o seu cantar expoña que ‘quere gran ben’ á dona a pesar de que os demais “o tenham a mal sen” (véxase a relación con RC 22 de Pai Soares de Taveirós descrita máis arriba). Como sabe que pode supoñer unha creba do segredo, non deixa de expresar que manterá o segredo a través de negar “que non sode’ la que eu vi”. Mais, como toda declaración supón un risco, sabe que isto pode afastala dela (“Ben tenh’ eu que m’ estranhará / esto de vós, poy’ lo disser”). O *mal sen* permite relacionar estes textos coa cantiga de amigo de Johan Airas (RC 339), xa que é este trazo descortés o que permite a creba do segredo do amor e provoca o anoxo da dona: “Non vos

118 Outra das cantigas de Calheiros (RC 20) tamén dialoga coa amiga de RC 10.

sabedes, amigo, guardar / de vos saberen, por vosso mal sén, / como me vós sabedes muit'amar". O castigo ante esta circunstancia: "quite sodes de nunca mi falar".

Unha cantiga de Johan Garcia de Guilhade desenvolve o motivo do 'querer ben' de forma particular e suxestiva, e contén indicios semánticos que convén explicar de xeito detido. Falamos da cantiga *Ay amigas! perdud'an conhocer* (RC 160). A amiga quéixase dun feito: "quantos trobadores no reyno son / de Portugal, ja non an corazón / de dizer ben que soian dizer". Isto é, se non interpretamos mal estes versos, os trobadores naturais de Portugal (entre os que se conta Guilhade) están noutro reino –Castela e León, presumiblemente¹¹⁹– e xa non teñen o ánimo – polo exilio?– para trobar da mesma forma en que o facían antes, e xa non "falan en amor", senón que o fan por algo peor: "e al fazen, de que m'ar é peor". Xa non louvan o "bon parecer". O motivo aparece noutra cantiga de amigo de Guilhade: "diz-m' ay amigas! que perd'o [seu] sen / por mí, e diz que morre por meu ben" (RC 164). O trobador enlouquece de amor e iso lévao á morte. A amiga con ironía, mediante o recurso da oralidade inscrita de tipo anticipado, anuncia ás súas amigas que cando o vexa dirá: "Non morrestes d'amor". Nunha das cantigas de amigo de Guilhade a amiga lanza unha interrogante ante o que piden as donzelas: "Estas donzelas que aquí demandan / os seus amigos que llis façan ben // (...) // que [é] aquilo que lh'e[le]s demandan?", xa que ela lle deu ao seu servidor unha cinta que lle pedira (RC 167). A cinta aparece en Johan Garcia de Guilhade noutra cantiga en que se desenvolve o motivo da gabanza (*enfnta*) (RC 162) e noutra en que a cinta aparece como galardón ou don da señor (RC 175).

O 'querer ben' é o motivo que estrutura o diálogo entre a *madre* e a *filla* en Johan Soarez Coelho (RC 126). Nunha cantiga de Men Rodriguez Tenoiro (RC 179) o desexo de 'querer ben' atribúese a un *cavaleiro*, mais a dona impídelle realizar semellante declaración: "que lhi pesou por que lho defendi".

Nunha cantiga de amigo de Lourenço (RC 226) a amiga expón que antes o que lle ofrecía ao seu servidor –falar– non era suficiente, xa que pedía máis. Agora, despois de padecer, desexa o don que antes consideraba insuficiente: "E jura ben que nunca mi dissesse / de lh'eu fazer ren que mal m'estevesse; / en tal que comigo falar podesse".

Na cantiga de Johan Airas (RC 331) a perspectiva de amigo practica o reverso da ollada do servidor da cantiga de amor. Vémolo desde o incipit: "Diz, amiga, o que mi gran ben quer". A amiga demostra conciencia do que trasladan as composicións e dille á amiga que o amigo "nunca máis mi ren demandará / sol que lh'ouça quanto dizer quiser" (isto é, procura unha autorización expresa para formalizar a súa declaración). A amiga, aínda así, é consciente de que ese límite vese superado polos desexos do trobador: "que, pois que lh'eu tod'este ben fezer / logu'el querra que lhi faça melhor". A amiga demostra non fiarse dos xuramentos do servidor e pensa antes que é todo unha mentira: "Mui ben cuid'eu que con mentira ven, / pero jura que mi non quer mentir". De novo, no fondo da cantiga subxace o límite que as donas poden aceptar ou non. Non sucede así coa amiga de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (RC 390) que, fronte ao criterio de que faría "mal sén", opta por facerlle ben ao namorado para evitar a súa morte.

119 Por iso, distanciámonos da interpretación que sitúa a anécdota da cantiga en Portugal.

Nos trobadores maniféstase de xeito claro a existencia do límite que estamos describindo. Así Pero d'Armea expón que “non vos rogarey / por al, ca ei de vos pesar / pavor (...)” e quere rogar e que a dona escoite “que vos non pês de vos amar” (RC 279 Pero d'Armea). O límite agóchase debaixo dese “rogarey por al”, isto é, se consideramos o que nos transmiten as cantigas, “o querer gran ben”, que só causa pesar no trobador e anoxo na dona. A expresión do límite acompáñase da incapacidade de declarar (máis aló dese límite).

Nunha cantiga de amigo de Johan Airas (RC 355) a conciencia dos límites figura en voz da amiga que xustifica o feito de non facerlle ben ao seu namorado “*tan cedo com' el querria*”, xa que facelo tería consecuencias negativas.

O mesmo sucede na amiga de Don Denis (RC 443) que implica tamén a unha das súas amigas pois as dúas vense sometidas aos rumores no sentido de que o trobador canta “que lhi fiz eu bem” e que a amiga o sabía.

10.2.3 A declaración como acto de desesperación, de denuncia ou vinganza

A declaración emerxe como denuncia da descortesía da primeira señor, incapaz de amar (“ela nunca soub'amar”). Por iso, tendo xa realizado o cambio de servizo e de señor (“Eu que nova senhor filhei”), o trobador denuncia a situación (“a tal senhor que vos direi!”) (RC 4 Osoir'Eanes).

O propio Osoir'Eanes, a pesar da indiferenza da señor, que non quere escoitalo, opta por declarar a súa coita (RC 6). Esa declaración, por norma, produce o anoxo da dona (RC 19: “u eu dixi pesar a mia senhor”; RC 31: “logo dirá que lhi digo pesar”). En Fernan Garcia Esgaravunha a declaración (mediante o recurso da oralidade inscrita de tipo anticipada) adquire unha especial feitura pois esta se realiza en francés antigo: “ar sachaz veroyamen / que ie soy votr'ome lige” e consiste nunha utilización perfecta da lingua feudal para reivindicar a súa condición de servidor (RC 97).

A declaración realízase ante a indiferenza da señor (RC 47 Nuno Fernandez Torneol) ou faise desde a conciencia da saña: “Quer'eu agora ja dizer / o que nunca dizer cuidei, / con sanha porque moir'assi” (RC 363 Nun'Eanes Cêrzo)¹²⁰.

A desesperación adquire forma de coita en Johan Soares Somesso (RC 44). A súa forza desencadea a necesidade de *jurar* e *dizer verdade* do trobador ante a súa señor: “E mia fazenda vos direi” // “me faz jurar” // “e faz-mi verdade dizer”. A sinceridade poética imponse como creba do medo anterior: “de que eu nunc'ousei falar”. Con menos forza, debido aos verbos usados, aparece esta ambientación poética tamén en Vasco Fernandez Praga de Sandin: “de mia fazenda ja dizer; / e vos devedes mi-a creer / que nunca vus eu mentirei” (RC 57). A presenza dun termo como *fazenda* permite pensar nun vínculo intertextual entre os dous trobadores¹²¹. Podemos engadir Johan Baveca no uso do termo *fazenda*, se ben, desta volta, en voz da amiga. Critica ao seu amigo

120 Véxanse edición e comentario da cantiga en González / Souto Cabo (2018: 103-114).

121 A expresión *dizer mia fazenda* aparece con certa frecuencia vinculada ao motivo da negación do amor, tal como amosamos no apartado correspondente.

por non saber actuar de xeito correcto: “El quis conprir sempre seu coraçon / e soub’ assy ssa fazenda trager / que tod’ ome nos podia ‘ntender; / e, por aquestas guardas, tantas son” (RC 240). Vemos que censura a declaración de amor do servidor, realizada de tal xeito que os rivais entenderon, isto é, crebaron o segredo de amor e descubriron a identidade da dona¹²². Por iso, no presente poético sofre a vixilancia das gardas.

O feito de *negar* (agochar con estrataxemas poéticas) a relación e o mal que lle causa ao trobador pode resultar motivo suficiente para proceder á declaración de amor e dicirlle á señor: “o por que posso guarir, ou morrer” (RC 161). O mesmo sucede en Johan Baveca (RC 238) que anuncia aos seus amigos que xa non pode negar “o mui gran ben que quer” á súa señor, por iso “se quer’aventurar / a lh’o dizer”.

Non obstante, o trobador asume que iso é un comportamento descortés. Por iso, os termos ‘mal-sen’, (RC 59), ‘mingua de sen’ (RC 62) aparecen entre o motivo da declaración imprudente como especies de ‘xustificantes’ ou ‘atenuantes’. Nunha cantiga de amor do xograr Lopo percíbese moi ben que superar os límites dunha declaración é negativa, de tal forma que agora desexa o ben que se lle ofrecía, ‘falar’, e non ir máis aló. E finaliza coa experiencia dun dito: “e dizen verdade por hũa ren / do que muyto que a pouco deven” (RC 252). En Airas Nunez vemos como o trobador manifesta que xa declarou o seu amor e a coita que tiña pola dona, mais iso tivo como resposta a saña da señor. Aquí tamén a cantiga finaliza coa forza da experiencia que achega un dito como oralidade inscrita: “E muitas veces oí eu dizer: / “quisque se coita á, costas lle dá” (RC 301).

A declaración defínese como un acto confuso nunha cantiga de Johan Garcia de Guilhade (RC 166). O trobador puido falar coa súa señor: “Esso muy pouco que oj’eu faley”, pero as cualidades físicas (“gran prazer viron os olhos meus”) provocaron que o trobador non saiba nin sequera o que dixo (non sey se lh’o dixe [ou] se non”) e por iso ten medo (“gran pavor per ey”).

Na cantiga de Airas Veaz vemos como o trobador asume o anoxo da dona: “gran dereyto per é / de mi quererdes mal de coraçon”, xa que tivo a ousadía de superar o límite do que falamos: “ca vus fui eu dizer, per boa fe, / que vus queria ben, senhor, e non” (RC 385).

En Don Denis (RC 437) o trobador afirma que nunca pensara en dicir o que agora quere dicir pola coita que o asolaga e pola morte de amor: “nunca vos falei / de como me matava voss’ amor”.

122 Esta idea de que o trobador non é quen de preservar o segredo e a identidade estrutura outra das cantigas de Johan Baveca, a RC 242: “dizen que lh’entendem o grand’amor / que á comigu’ (...)”. Isto mesmo asume a voz masculina en Nun’Eanes Cêrzo (RC 365) no que constitúe un perfecto reverso dialóxico que semella mesmo complementaria coa de Baveca: “entenden-me todos mia mort’ e mia coita, / e non ei poder / de m’encobrir (...)”. O motivo nos dous trobadores é o da incapacidade do trobador de protexer o segredo de amor ante a acción intelectual dos rivais da escena: os entendedores. O propio Cêrzo insiste na idea de desprotección na cantiga RC 366): “Senhor, todos m’entenden ja”.

10.2.4 A declaración cifrada

Neste apartado describiremos algúns episodios do que chamamos ‘declaración ou comunicación cifrada’ que, en función do valor que podemos extraer da cantiga de amor e da cantiga de amigo, desglosamos en catro grandes apartados¹²³: a) a necesidade dun código cifrado de entendemento; b) a importancia do *bon parecer* ou *bon semelhar* e expresións análogas; c) a negación do amor; d) a *enfinta* como estratexia de disimulación.

10.2.4.1 Código cifrado de entendemento

Xa tivemos ocasión de falar da importancia dos verbos *entender* e *saber*, así como os correspondentes substantivos, *entendedores* e *sabedores*, na creación da ficción amorosa do trobar. Agora veremos como se manifesta o motivo da necesidade para o trobador de que exista un código, unha estratexia para poder declarar, confesar ou comunicar o seu amor á señor e que esta entenda as verdadeiras razóns que agocha a arte trobadoresca do servidor e que sirva, ao mesmo tempo, para que os rivais non logren crebar o segredo de amor. Como comprobaremos, a cantiga de amigo complementa a perspectiva do servidor desde o reverso dialóxico que converte a amiga nunha señor consciente do que pon en xogo o trobar.

Este motivo vémosto en Roi Queimado (*RC* 99), onde o trobador expón que o que máis desexa é que a señor ‘entenda’ –podemos pensar que a través dos indicios que figuran nos seus textos ou nos propios acenos realizados durante a *performance*– que o trobador a ama e serve, e todo sen necesidade de realizar a declaración explícita, sempre perigosa para o segredo de amor, que figura a modo de oralidade inscrita: “por vos moiro, senhor”:

D’ este mund(o) outro ben non querría
–por quantas coitas me Deus faz soffrer–
que mia senhor do mui bon parecer
que soubess’ eu ben que entendia
como og’ eu moir’, e non lh’ o dizer eu,
nen outre por min, mais ela de seu
[sen] o entender como sería.

Unha especie de declaración cifrada é a que practica Johan Soares Coelho (*RC* 124) cando o trobador afirma que baixo a forza de Deus que dispón a situación é quen de declarar ante a súa señor, pero non ousa dicilo abertamente, senón que morre por alguén, e que non pode dicir máis: “e nunca vus mais direi én”. Nunha cantiga de amigo de Coelho aparece de novo o motivo da declaración, pero sen que se saiba realmente a quen se destina: “e non soubessen por quen me dizia!” (*RC* 127).

123 Non podemos deixar de anotar a reflexión de Merceron (1998: 58) por adecuarse perfectamente ao que queremos contar neste apartado: “Facilitateur de l’échange amoureuse dans un jeu courtois où l’aveu doit prendre un masque et s’effectuer par le détour d’une rhétorique voilée, le messenger d’amour est amené à interpréter le sens des paroles et de attitudes et à élaborer une stratégie de la séduction pour son commanditaire”. A implicación do mensaxeiro amoroso é algo interesante, xa que a súa intervención pode contribuír a facilitar ou non a comunicación entre os protagonistas da relación amorosa trobadoresca.

Os verbos intelectivos ‘saber’, ‘entender’ forman parte das cantigas que desenvolven o motivo da declaración cifrada¹²⁴. En Fernan Gonçalvez de Seabra (RC 148): o trovador agradece que lle chegue a morte, pois os rivais “cuidan mais end’a saber”. Pero eses mesmos rivais “non saben ren / de que moiro, nen como, nen por quen”, isto é, mantén o segredo do amor. Troba, declara o seu amor, pero os rivais non lograron descifrar a identidade da dona. Noutra cantiga reafirma ese dominio sobre o que canta ante eses que preguntan: “e por én ei a todos a dizer / *ca non saberán quen é mia senhor*” (RC 148).

Unha mesma defensa descríbese nunha cantiga de Johan Vasquiz de Talaveira (RC 183). En efecto, o trovador rexeita a posibilidade de que os rivais coñezan a identidade da señor a través del: “pois én nunca per mi souberen ren”.

Ás veces sucede que parece unha declaración en toda regra, coma no caso de Johan Garcia de Guilhade (RC 174). Así, ante a inevitable morte de amor, cando lle pregunten, el contestará e todos saberán que morre pola que que ‘non ve aí’. Loxicamente, ignoramos se o alcance desta declaración sería suficiente para revelar a identidade da señor.

Unha das cantigas máis interesantes sobre o motivo da declaración cifrada figura nunha cantiga de amigo de Pedr’Amigo de Sevilha en que dialogan dúas amigas (RC 215). A primeira expón que non sabe como facer para enviarlle un mandado ao seu namorado pois non pode falar con ela e morre por amor. A amiga, máis experta sen dúbida, dille que o seu amigo tampouco ten posibilidade directa de falar con ela, mais que o fan grazas a unha estrataxema que se lle ocorreu: “e ouv’eu art’ e figi-lhe fazer / por outra dona hum mui bon cantar / e, poys por aquela dona trobou, / cada [que] quis sempre migo falou”. Isto é, cada unha das composicións que fai por outra dona en aparencia é, en realidade, para ela. A amiga convén na idea. O problema é que o seu amigo non é trovador –presumimos que é xogar–, pero os seus sentimentos son sinceros e fará que colla outra por *entendedor*¹²⁵, mais non sabe como comunicarlle este novo código para salvar a distancia entre ambos. A conselleira ofrécese para facelo *sabedor* de dita estrataxema. Ao respecto, é moi suxestiva a advertencia que realiza: “à mester de lh’o fazer el ben / creent’ e vos non o ceardes én”. Isto é, existe o risco dos ciumes...e tamén de que, en efecto, a outra dona se converta en verdadeira destinataria do amor do servidor. Estes motivos aparecen en diversas composicións (por exemplo, en RC 277 de Pero d’Armea). De feito, nunha das súas cantigas de amigo o propio Pedr’Amigo ofrece a visión do que supón para unha dona que varios trovadores pretendan que se converta en *entendedor*: “outr’ome vivo non sab’amar / dereitamente, ca, per me provar, / vêheron outrus en min entender se poderiam de mi gaanhar; / mays non poderom de mi ren aver (RC 218).

Estevan Fernandiz d’Elvas elaborou unha cantiga que permite, quizais, máis dunha interpretación. Non obstante, tendo en conta o refrán (“*que fale vosco, ca non vy senhor / que*

124 En Galisteu Fernandiz aparecen *sabedor* e *entender* como argumentos que o trovador emprega para certificar que el coñece en que consiste a coita de amor (RC 247).

125 Por iso, non concordamos coa interpretación de *entendedor* como algo meramente público e coñecido. Non podemos esquecer que, en todo momento, a cantiga debe gardar os principios básicos do segredo de amor. *Entender* é un verbo intelectivo que implica recoñecemento e descifrado dos indicios fundamentais para descubrir que o trovador lle ofrece o seu servizo e amor.

semelhe come vós, mba senhor) e o feito de que inicie a cantiga co sintagma “boa dona” e non co habitual “(mia) senhor”, cremos moi posible que esta “boa dona” sexa unha especie de espello da verdadeira señor, equivalente en calidades e virtudes¹²⁶. Se se acepta a nosa lectura, cantando a esta dona o trobador comunica o seu amor á súa señor, como desexaba na súa estrataxema a amiga de Pedr’Amigo de Sevilha (RC 215).

Unha variante de declaración cifrada pode constituíla, desde a perspectiva feminina, a cantiga de Lourenço (RC 222). Nela a amiga sabe que vén o seu amigo, pero ela non quere amosar a súa ledicia, senón tristeza, non por pracer, senón por necesidade de “m’encobrir”. O uso deste verbo permítelle a Pero d’Armea introducir unha variante interesante e demostrar que este verbo posúe unha forza performativa e poética grande. En efecto, a amiga quéixase do engano, do que lle fixo crer o seu amigo: “que me quería ben de corazón, / tan grande que non podía guarir, / e tod’aquest’era por encobrir / outra que querría gran ben enton” (RC 277)¹²⁷. Entre outras cousas, o engano repousaba en que “dizía que perdía o sen / por mi, de mais chamavame senhor / e dizía que morría d’amor”. Se temos en conta a relación que é posible tender entre Pero d’Armea e Pedr’Amigo de Sevilha, é factible a hipótese de que a cantiga RC 277 sexa unha especie de resposta a RC 215, onde as dúas amigas defendían a realización dunha estrataxema de declaración eloxiosa dedicada a outra dona como medio de comunicación cifrada. Os riscos son os que se describen na cantiga de Baveca e, se a nosa lectura acerta, son os que sustentan as razóns que expón a amiga en RC 282 de Pero d’Ambroa.

Que a cantiga se somete sempre ao xuízo dos rivais é evidente, como reflicte Don Denis (RC 438): “ca m’entenderám que vos sei, / senhor, melhor ca mi querer”.

10.2.4.2 O bon parecer

A exposición do texto trobadoresco ten un claro aspecto de ‘mise en abîme’; coma nun xogo de espellos, a canción dos trobadores, ao mesmo tempo que se expresa, comunica mediante xestos-en-palabras e fala, precisamente, da dimensión múltiple dos sentidos. Neste apartado concreto interésanos a dimensión ‘visual’ do que percibe-entende o servidor con respecto ao que transmite o xesto-aceno da súa dona e señor¹²⁸.

O desexo de reciprocidade e circularidade que busca o servidor precisa de códigos secretos da dona só accesibles para o trobador. Códigos que permitan desafiar a acción intelectual dos

126 Noutras cantigas a estratexia de servir outra dona non se relaciona de xeito directo coa necesidade dun código de entendemento entre a señor e o servidor, senón que responde a unha acción de agochamento, de negación da relación, como teremos ocasión de ver máis abaixo.

127 A estrataxema de cantar / servir a outra dona non sempre provoca o anoxo da señor cando se fai sen autorización –isto é, sen que supoña unha comunicación cifrada-. Así acontece coa amiga de Johan Airas (RC 332) que lle contesta ao servidor: “ca ja todas saben que sodes meu / e nen ûa vos querra por seu”.

128 No Congreso da Asociación CONVIVIO realizado na cidade da Coruña en novembro de 2021 presentamos unha comunicación en que percorremos a evolución do motivo poético do ‘bon parecer’ ou ‘bon semelhar’ desde a lírica occitana (c. 1100) até a poesía amorosa cancioneril (1350-1450). A próxima publicación das actas afórranos ter que afondar nos aspectos comparativos do motivo poético. Neste apartado só trataremos a presenza do motivo nas cantigas de amor do corpus repertoriado.

‘entendens’, os rivais do escenario cortés que desexan descubrir a identidade da dona cantada e enxalzada polas súas virtudes e valores. Códigos que se incardinan na definición dos motivos poéticos do *celar / negar*.

O *bel semblan / bon semelbar* corresponde a un aspecto visual que ‘fala’ desde o silencio, a través do xesto-aceno. Pode que sexa esta constitución silenciosa a que explique a natureza ‘equivoca’ que posúe en non poucas ocasións a ‘comunicación cifrada’ empregada pola dona. A faciana da señor exerce de receptor estético dos eloxios acendidos do trobador e de emisor silencioso dun elenco camuflado de expresións mímicas que dan lugar, que provocan a acción interpretativa e creativa do trobador. Sen esa interacción real ou desexada as composicións trobadorescas perden moita da súa forza motivadora.

É importante ter en conta que non se trata só de simple contemplación, de admiración estética, que por si soas poden explicar o nacemento do sentimento amoroso. Trátase da comprensión por parte do trobador dunha serie de elementos mímicos que animan a súa impresión de ser correspondido, ou máis ben, de ser aceptado pola señor. Isto é, dáse unha interpretación –que pode ser equivoca– que desencadea no trobador toda unha motivoloxía poética que se resumen no don máis desexado: o de ser recompensado mediante a aceptación do servizo.

Unha expresión como *bel semblan / bon semelbar* pode servir de elemento aglutinante ou sintáctico. Daríase unha especie de ósmose entre o formulismo da linguaxe e o formulismo da expresión mímico-facial. A dificultade repousa na dobre interpretación que debemos realizar desde o despoxo ou creba de xestos dun texto escrito que se difundía primordialmente de xeito oral.

No corpus diferenciamos unha serie de expresións que poden ser, de xeito aproximado, sinónimas para representar na lírica galego-portuguesa ese *bel semblan*: *bon parecer* (38 cantigas), *ben parecer* (13 cantigas), *fremoso parecer* (14 cantigas), *melhor parecer* (17 cantigas), *parecer* (31), *semelbar* (13). A faciana da señor figura en 126 textos do noso corpus amoroso e son dúas grandes tendencias as que se detectan en situación de certo equilibrio¹²⁹: a presenza do verbo *veer* acompañando ás distintas expresións e un contexto de eloxio da beleza da dona (*descriptio puellae*)¹³⁰.

Centrarémonos nalgúñas composicións interesantes dos trobadores das primeiras xeracións. Osoir’Eanes (RC 2) preséntanos unha cantiga interesante, *Cuidei’eu de meu coração*, pois desenvolve o motivo do cárcere de amor, nunha liña que o vincula á cantiga de Johan Soarez Somesso (RC 41b), no sentido en que ambos trobadores manifestan a súa resistencia a someterse ao poder da señor e empregan cunha mesma motivación semántica o verbo *forçar*. Nas dúas cantigas o *bon parecer* (RC 2) e o *fremoso parecer* (RC 41b) animan, non tanto o amor como sentimento, como o emprendemento do servizo amoroso.

129 81 cantigas pertencen aos autores que deron lugar ao *Cancioneiro da Ajuda*: o *Cancioneiro de Cabaleiros* achega polo menos 13 trobadores e 45 textos, mentres que o *Cancioneiro de Autores Portugueses* faino con 8 trobadores e 36 cantigas.

130 O eloxio da señor a través da súa expresión facial vincúlase a aspectos variados: provoca unha maximización de toda a sintomatoloxía amorosa (a coita, a perda da cordura (véxase a cantiga de Johan Nunez Camanez RC 60, que asocia a *perder o sen* ao *bon parecer*), a perda do durmir...); simboliza unha beleza superior xunto co seu falar e co seu mérito; etc.

Nalgunhas cantigas a expresión entra en xogo co motivo da discreción e do segredo amoroso, tal como sucede con Airas Moniz d'Asme (RC 1b), cantiga que será estudada en relación á negación da relación e dos sentimentos amorosos. Noutras composicións o bon parecer simboliza a recompensa, o don suficiente para calmar os desexos de ben do trobador. Esta é a situación que se describe en Diego Moniz (LPGP 27.01), que reconece que ver o bon parecer da señor era un don suficiente....pero iso asúmeo desde unha clara contraposición cronolóxica e espacial:

¡Deus! que pouco que sabia
eu, en qual viço vivia,
quand' era [c]on mia senhor,
e que muito me queixava
d' ela (porque non pensava
de min), e non gradecia
a Deus qual ben me fazia
en sol me deixar veer
o seu mui bon parecer!
(estr. I)

En efecto, desde o presente e afastado do espazo da señor reconece que poder ver a expresión da faciana da súa señor sen dúbida non só pola súa beleza, senón agardando un sinal de proximidade e correspondencia ou, cando menos, de agradecemento polo seu servizo. A mesma situación existencial nos traslada a cantiga de amor de Fernan Padron (LPGP 45.02), onde o presente é o do afastamento do espazo da señor, da visión do *bon semelhar*, é o tempo do recordo e da dor polo que perdeu. Esta é unha das tendencias que máis aparecen nas cantigas dos trobadores das primeiras xeracións. Sucede así en dúas cantigas de Nuno Fernandez Torneol (LPGP 106.10 e 106.13) onde o *bon parecer* é contemplado como o cumio de todas as virtudes e valores da señor desde a distancia. O don suficiente, que é enxalzado desde unha perspectiva de presente lonxe do espazo da señor, explica varias das aparicións da expresión no trobador Fernan Rodriguez de Calheiros (RC 14, RC 15, LPGP 47.17, LPGP 47.21), Johan Soares Somesso (RC 38 e RC 41b), Monio Fernandez de Mirapeixe (LPGP 103.02),

Ás veces, podemos intuír o valor dialéctico da expresión da faciana da señor en tanto que xa non é que cause a coita senón que o servizo resultará infrutuoso. Así se expresa Vasco Fernandez Praga de Sandin en *Ome que gran ben quer molher* (LPGP 151.09), onde o servidor di que todo home debe adoptar unha necesaria prevención á hora de entregarse de cheo ao amor, xa que non recibirá recompensa. O trobador, nun trazo que mesmo pode ser descortés, prevén aos namorados de que non se acheguen ao lugar onde podan ver o *bon semelhar* da súa señor, xa que só lles pode vir dor e ningún ben. A dúbida que nos queda é se ese aceno anima tanto o servizo coma o afondamento nas chaves do mesmo:

Mais quen s' én ben guardar quiser',
guarde-se ben d(e) ir a logar
u veja o bon semelhar
da mia senhor, se lhe Deus der',

que a tal fez, end' o poder;
 ca se o vir', log' á d' aver
 mui gran cuita sen neun ben.
 (estr. IV)

Noutras composicións, coma en *LPGP* 151.10, o estilema aparece como causa da coita do namorado. E, de novo, quedan as dúbidas de se o *fremoso parecer* é simplemente o destinatario da ollada namorada ou se foi emisor dalgún tipo de aceno que puido orixinar un malentendido simbolizado no abnegado servizo amoroso:

O mui fremoso parecer
 que vos avedes, mia senhor,
esse faz oj' a mi saber
 qual coita Deus fezo mayor
 de quantas coitas quis fazer,
 e faz mi-a toda padecer!
 (estr. I)

10.2.4.3 Negar a relación e os sentimentos amorosos

Un dos verbos que máis participa na configuración do motivo da protección do segredo amoroso é *negar*, ao que convertemos en tradución adaptada e poética de *celar*. O seu emprego nunca vén só, no sentido de que aparece con verbos cos que garda unha relación de analoxía cando non de (case) sinonimia, tal como se pode comprobar na listaxe que ofrecemos no remate deste apartado. Por outra banda, pola súa propia natureza semántica, o verbo adquire vida nun escenario de confrontación dialéctica, onde o trovador denuncia a situación en que vive por culpa da señor, orixe da coita, e oponse a eses personaxes da escena trobadoresca, os *entendedores*, os *sabedores*, que son 'preguntadores' e 'adevinhadores' e tamén, nalgún contexto, os *miscradores*.

Son varios os motivos que entran en relación a través da negación da relación. En primeiro lugar, a defensa da sinceridade poética, simbolizada no 'querer ben' e non ser quen de declarar ou confesar o seu amor á señor. En segundo lugar, a tensión e o desexo de declarar e non negar, o que orixina diferentes composicións con certa orixinalidade: desde servir a outra señor como estratexia de negación até mentir para preservar o segredo de amor, en clara contradición coa sinceridade poética.

Da lectura do noso corpus amoroso seleccionamos 37 cantigas de amor pertencentes a 20 trobadores e 7 cantigas de amigo (de 6 trobadores), que exercen de reverso dialóxico da cantiga de amor e que serán estudadas no apartado correspondente a *enfinta*, polo que non as consignamos xa neste apartado.

CC	CAP	CXG	CCL	RI
Fernan Rdgz de Calheiros (1)	Roi Queimado (1)	J. Baveca (1)	Roi Fdiz (1)	N.E. Cêrzo (1)
Airas Moniz d'Asme (1)	J.Prz Aboin (1)	P. Armea (1)		F.F. Cogominho (1)
Martin Soarez (2)	Vasco Gil (2)			Af.Mdz Besteiros (1)
Johan Soarez Somesso (7)	F.Glvz Seabra (5)			R.Mrtz Ulveira (1)
Nuno Fdz Torneol (2)	J.Gª Guilhade (2)			
Vasco Fdz Praga de Sandin (1)	J.V. Talaveira (1)			
Pero Garcia Burgalès (4)				
7 trobs / 18 cants	6 trobs / 12 cants	2 trobs / 2 cants	1 trob / 1 cant	4 trobs / 4 cants
total: 20 trobs / 37 cants				

Se atendemos á táboa, vemos que 13 dos 20 trobadores pertencen aos dous niveis que deron lugar ao Cancioneiro da Ajuda (*CC* e *CAP*) e das 37 cantigas 12 son da autoría de Johan Soarez Somesso, que usa o motivo en 7 cantigas e que exerce, ao noso entender, de modelo, e 5 de Fernan Gonçalves de Seabra.

Comezaremos o percorrido analítico coa cantiga de Johan Soarez Somesso (*RC 38*), *Ja foi sazon que eu cuidei*. No verso final da estrofa I o trobador expresa que a coita que experimenta venlle “por tal dona que non direi” (7 I), onde *non direi* entra na conformación do motivo do segredo amoroso. Mais será nos dous primeiros versos da segunda estrofa onde aparece *guardar*, un termo que podería ser sinónimo de *negar*: “Mentr’eu viver’, mais guardar-m’ei / que mi-o non sábia mia senhor” (1-2 II). No entanto, existen matices diferenciadores. *Guardar* refírese aquí ao comportamento que segue o trobador nos seus versos con respecto á señor. O motivo é evidente: se comunica a súa coita, non só provocaría o pesar na dona senón que, ao manifestarse, ao declararse, poría en perigo o segredo: “Mais gran med’ei de me forçar / o seu amor, quando a vir” (1-2 III). O amor exerce de lazo que obriga ao trobador a ollar cara a súa señor: “de non poder d’ela partir / os meus olhos” (3-4 III). É precisamente ese ollar, que acompaña a *declaratio*, o que permitiría que os demais descubran quen é a destinataria do canto: “que sei ca todos punharan / en-na saber, a meu pesar” (6-7 III). Nese preciso momento intelectual dos demais trobadores é cando se manifestan os versos da cuarta estrofa que citamos, onde xorde a forza do verbo *negar*, que adquire o significado de ‘trobar finxindo’, na liña do *fenhedor* occitano. En efecto, é ese o matiz que adquire nos versos que inician dita estrofa: “E averei muit’ a jurar / pola negar e a mentir” (1-2 IV). Advértase a forza enunciativa de *jurar*, que nos remite aos xuramentos que acompañan os actos de homenaxe que ligan servidor a señor. Mais aquí o xuramento desvíase, de forma paradoxal, da súa recta aplicación para servir ao fin de ser fiel ao compromiso de non dar a coñecer a identidade da dona: negala e mentir. Mais, aínda así, consciente do risco, o trobador manifesta a súa intención de afastarse da escena, xa que aí os demais non deixarán de preguntar e el debe seguir –principio de constancia– ocultando a identidade e o amor/coita que experimenta tanto a estes que preguntan coma aos outros (os demais aristócratas da corte?):

e punharei de me partir
 de quen me quiser' preguntar
 por mia senhor; que sei, de pran,
 ca dos que me preguntaran
 e dos outros m'ei a guardar
 (3-7 IV)

O motivo vive da interacción con verbos de acción dialéctica (preguntar; decir) e con verbos de acción intelectual (saber), onde *guardar* adquire unha relevancia análoga a *negar*, no sentido de protexerse e protexer o segredo de amor¹³¹.

En *Muitus me vêem preguntar* de Martin Soarez (RC 25) vemos o mesmo emprego dos tres verbos, *jurar*, *negar* e *mentir* como estratexia para manter o segredo amoroso fronte aos que preguntan. O paradoxo é, de novo, o emprego do verbo *jurar* asociado á mentira. A liña temática e a presentación é a mesma, o que nos remite, pensamos, para unha relación dialéctica e intertextual directa, sobre todo se pensamos que esa tripla asociación verbal só se dá nestes dous trobadores:

Muitus me vêem preguntar,
 mha senhor, a quen quero ben,
 e non lhis quer' end' eu falar
 con medo de vus pesar en,
 nen quer' a verdade dizer,
 mays jur' e faço-lhis creer
mentira por volhis negar

Descríbese a mesma tensión ao redor do motivo do “querer ben”, forzosamente polisémico como analizamos no apartado correspondente máis arriba, mais que implica, certamente, a recompensa polo servizo, xa que se os *entendedores* descubren a quen canta o trobador¹³², esa idea será a que sexa comunicada e derivará no afastamento do trobador do espazo da señor e, en consecuencia, producirase a imposibilidade de *veer* a señor.

É precisamente o que sucede na única cantiga, pertencente a Juião Bolseiro (RC 208), autor incorporado no hipotético *Cancioneiro de Xograres Galegos*, onde reparamos no uso destes tres verbos declarativos (*jurar*, *negar* e *mentir*), se ben, neste caso, empregados en voz da amiga, nun

131 O trobador Fernan Gonçalvez de Seabra é un dos que máis usa a asociación entre *negar* e a incapacidade da declaración (RC 148b), ao mesmo tempo que exerce a súa defensa á hora de preservar o segredo amoroso fronte aos que queren saber (RC 149) ou preguntan (RC 154). A incapacidade para confesar os sentimentos vinculado con *negar* aparece en dúas cantigas de Johan Garcia de Guilhade (RC 161, RC 163) e noutra de Johan Vasquíz de Talaveira (RC 183), se ben nesta cantiga o trobador ve que, a pesar de negar a relación, os seus rivais coñecen, saben, o verdadeiro alcance dos seus sentimentos e fóronllo dicir á señor. Esta tendencia entre negar e a imposibilidade de confesar o amor mantense en Johan Baveca (RC 238) e Pero d'Armea (RC 280), membros integrantes do *Cancioneiro de Xograres Galegos*, e caracteriza tamén a textualidade das cantigas de Nun'Eanes Cêrzo (RC 363), Fernan Fernandez Cogominho (RC 380), Afonso Mendez de Besteiros (RC 381) e Roi Martinz d'Ulveira (RC 412).

132 En Airas Moniz d'Asme (RC 1b) o verbo xorde en asociación rimática con amar, e coa acción intelectual da comunidade de *entendedores* ou *sabedores* que é significada a través dos verbos correspondentes, *entender* e *saber*. O interesante á a presenza da parella *servir-encobrir*, que se volve sinónima de *amar-negar*.

perfecto reverso dialóxico da cantiga de amor. Véxase o apartado seguinte onde analizamos as particularidades das escasas cantigas que xiran ao redor da *enfinta*.

A tensión dialéctica entre a acción de *negar* e os que están aí para *adeviñar* constrúe as cantigas *RC 39* e *RC 41* de Johan Soarez Somesso¹³³. Nesta última cantiga de Somesso (*RC 41*) interesa destacar a relación de *negar* con *salvar* (véxase Brea 2009) presente nos dous primeiros versos: “Non me poss’eu, senhor, salvar / que muito ben non desejei”, sobre todo se consideramos que posúen a mesma textualidade en relación á necesidade / imposibilidade de agochar o trobador que ‘quere ben’ á señor. Neste texto *guardar*, de novo, é un verbo de protección argumentativa fronte á señor. O trobador manifesta que só desexou acadar da súa dona un ben: residir no espazo (terra) en que señora a dona e agardando a intercesión divina para que sexa durante longo tempo. É neste momento cando o trobador manifesta que quere ter o poder de *negar* a coita que experimenta ante eses que desexan adiviñar (“adevinhar fazenda”) e saber quen é a señor cantada¹³⁴.

Na mesma liña iría *RC 41b*, “Punhei eu muit’en me guardar”. Repárese xa no incipit a presenza de ‘guardar’, que sinala a necesidade de protexer o segredo de amor e protexerse fronte aos demais e á propia señor¹³⁵. Nesta cantiga *negar* convértese nunha estratexia ou nunha mentira que convén facer crer, que serve a outra señor: “mais per muitas terras irei / servir outra, se poderei / *negar* esta que quero ben”. Esta mentira que é *negar* mediante o servizo a outra señor relaciónase co *trobar finxido*, ben presente na lírica occitana na tipoloxía actancial do trobador *fenhedor* (Ron Fernández 2004). Aparece tamén na cantiga de Martin Soarez xa citada anteriormente: “vedes como lhis mentirei: / d’ outra senhor me-lhis farei / ond’ aja mais pouco pavor” (*RC 25*).

Noutra das súas cantigas (*RC 42*) en que usa a negación do amor, Somesso fáino contrastando a imposibilidade de declarar o amor en tanto que consecuencia lóxica de *negar*, pois ousar declarar podería traer como consecuencia o mandado negativo da señor: “Se lh’o disser’, e me mandar’ / que a non veja, morrerei!”¹³⁶. Aquí *calar* e *negar* non se aplican como defensa fronte a outros

133 O uso do verbo *adevinhar* non é frecuente e, nos casos que máis nos interesan, reflicten que está asociado a *negar*, sendo o máis relevante a este respecto Fernan Gonçalves de Seabra, que o usa en dúas cantigas (*RC 150* e *RC 153*). Despois temos a cantiga de Vasco Gil (*RC 134*) que mantén unha estreita relación temática coas cantigas de Johan Soarez Somesso e Martin Soarez.

134 Segundo Brea (1993: 176), os detalles poéticos que describimos conectarían esta cantiga co *escondit* occitano que, nesa lírica, as propias *Leys d’amors* xa definen como “trop bos dictatz / per loqual cel qu’es acusatz / se dezencaza tota via; / estiers de chanso no·s desvia” (citamos de Brea 1993: 175), isto é, pertencía ao universo poético e temático do xénero amoroso. Na nosa lírica, esa circunstancia acentúase de tal forma que podemos dicir que é un motivo poético, antes que variante tipolóxica, que vive da tensión dialéctica que xera *negar* a coita ou declárala. Nesa tensión insírense os demais personaxes do universo poético do trobar amoroso. De feito, se o verbo *escondire* ten os valores de “v.a. refuser; nier; défendre; justifier; v.r. refuser de faire quelque chose; se disculper; se justifier”, segundo o Levy (1909, s.v.), cremos que non só *salvar(se)*, que Brea (1993: 178, n. 23) converte en sinónimo de *escondire*, senón o propio verbo *negar*, tal como se pode apreciar nos diversos contextos temáticos explicados, pode desenvolver ese rol semántico e poético na nosa lírica.

135 Protexerse de caer baixo o poder da señor, mais o amor e o seu *fremoso parecer* (a relacionar co *bel semblan / bel semblant* dos trobadores e *trouvères*) son os elementos que o forzan e o sometén.

136 Roi Queimado (*RC 101*) recrea tamén no seu texto a asociación entre *negar* e a incapacidade da declaración de amor. O mesmo sucede en Johan Perez d’Aboin (*RC 113*), onde os rivais lanzan as súas acusacións, pero “non saben de mia fazenda ren”. De novo aparece o desexo de *calar* e non declarar a coita e manter a acción de *negar*.

trobadores, senón como motivos que permiten agochar os sentimentos á señor¹³⁷. O paradoxo reside en que, calando, pode acadar o ben desexado: *veer a señor*, o silencio como fonte de pracer que se manifestará a través da ollada. Finalmente, en *Senhor fremosa, fui buscar* (RC 44), Johan Soarez Somesso usa a contradición entre negar e declarar (“mia fazenda vos direi”)¹³⁸, entre a incapacidade de declarar o amor (“de que eu nunc’ousei falar”) e *jurar d’amor*.

Vasco Fernandez Praga de Sandin (RC 57b) comeza a súa cantiga expoñendo unha situación que todos os trobadores temen: que a señor os afaste do espazo en que señorea, xa que así non poden vela. A explicación que se agocha detrás non chegará a clarificarse de forma explícita ate a última estrofa da cantiga, cando o trobador lle pregunta á súa señor quen lle dixo que el compoñía as súas cantigas co desexo de lle ‘querer ben’, xa que el sempre se esforzou en negar o ben que lle quería, isto é, esforzouse por agochar os seus sentimentos, previsiblemente empregando o finximento, como Somesso:

E dúa cousa vos preguntarei:
 por Deus ¿per que[n] podestes vos saber
 aqeste ben que vos eu sei querer?
 Ca, mia senhor, sempre vo’-lo eu neguei,
 por me guardar d’ esto que m’ oj’ aven.
 Mais non quis [Deus] que m’ eu por én
 d’ aqesta perda podesse guardar.
 (estr. IV)

Interesa comentar a diferenza de matiz entre *negar* e *gardar*, xa que o primeiro verbo apela directamente a unha situación dialéctica, metapoética, isto é implica confrontación poética, mentres que *gardar* é un concepto protector que precisa do silencio, antes que da declaración¹³⁹. O trobador manifesta, precisamente, que sempre negou a coita de amor para protexerse da situación que lle afecta agora: vivir lonxe da súa señor.

137 A asociación entre *negar* e *calar*, de aplicármolo á linguaxe metapoética, implicaría deixar de trovar, algo que é explícito nunha cantiga de Roi Fernandiz de Santiago (RC 314): “ca non leixarey a trovar, / nen a dizer eno cantar / que eu fezer o muy gran ben / que vos eu quero, mha senhor”.

138 Unha serie de composicións tratan o tema do segredo do amor recorrendo á expresión *mia fazenda* en tanto que obxecto da curiosidade dos rivais. O seu valor semántico móvese no terreo do ‘asunto, situación, intereses, propósitos’, tal como se recolle no *Dicionario de dicionarios do galego medieval* (<https://ilg.usc.gal/>). A estrutura máis frecuente é o emprego dun verbo intelectual (saber) ou declarativo (*negar*, *dizer*) para acompañar o sintagma *mia fazenda*. A relación co motivo do segredo do amor é evidente, xa que nos contextos en que xorde o motivo recorrente é a necesidade de agochar cal é a súa situación ou non expoñer publicamente as súas intencións derivadas do servizo amoroso. Vémolo en cantigas de Airas Carpancho (LPGP 11.13), Fernan Padron (RC 94), Fernan Rodriguez de Calheiros (LPGP 47.15), Johan Soarez Somesso (RC 41), Nuno Fernandiz Torniol (RC 51), Roi Gomez o Freire (LPGP 149.02) e Vasco Fernandez Praga de Sandin (RC 56) (RC 57).

139 En Nuno Fernandez Torneol (RC 51) vemos a presenza de *negar* asociado a *amparar*, que podemos equiparar a *gardar* en tanto que verbo protector fronte aos demais que preguntan. Fronte ao feito de *negar* xorde a forza de dicir a verdade, de confesar, só aos amigos, e non aos outros, mais é un argumento retórico pois a verdade dun tolo só pode repousar na perda de razón. O ensandecemento, aos ollos do propio trobador, exerce de protección fronte á probable ruptura do segredo (sobre o motivo do ensandecemento véxase Fernández Guiadanes / Pérez Barcala 2005). Na outra cantiga seleccionada de Torneol (RC 52) atopamos os mesmos trazos: o trobador manifesta que seguirá negando mentres poda, sinónimo dun bo servizo amoroso, os sentimentos que experimenta cara a súa señor. Vasco Gil (RC 133) constrúe a súa cantiga ao redor da parella *negar* – *guardar*, reforzada co verbo *encobrir*.

Unha cantiga de Pero Garcia Burgalês (RC 62) expón a mesma tensión, xogando ademais coa contradición e o paradoxo de forma evidente ao longo de todas as estrofas, no entanto quedarémonos coa tensión entre ‘querer ben’ a señor e non poder facerllo saber á señor (negar): “Ca pero que ll’ eu quero ben, / non sabe ca lle quero ben” (6-7 II); e tamén co paradoxo dos seguintes versos en que queda de manifesto que negar sempre agocha un dilema con respecto a algún tipo de don que, se ben pode non ser acordado pola señor, xa que ignora o ben que lle quere o seu servidor, representa a suficiente recompensa para certos trobadores. No entanto, na presente composición até a funcionalidade do verbo *negar* queda en suspenso ante a contradición anotada polo trobador: “Ca llo nego pola veer, / pero nona posso veer!” (1-2 III). Por iso, nos últimos tres versos da cantiga anuncia que o ensandecemento podería derivar nunha declaración do amor que profesa, aínda que iso poda ter consecuencias negativas: “Ca vedes que ouço dizer / que mingua de sen faz dizer / a ome o que non quer dizer!”.

Finalizamos co texto atribuído a Fernan Rodriguez de Calheiros (RC 10b) que nos ofrece a asociación rimática de *negar* con *pesar* sobre a que xira o motivo configurador da cantiga: a tensión entre a necesidade de negar e declarar ao mesmo tempo o amor, que, só de cobrar vida esta declaración, xa desencadea o pesar na dona. Esa tensión, cando está incrementada pola carencia de ben, de ningún tipo de recompensa, pode animar á declaración e á ruptura do segredo, mediante o paradoxo equívoco de declarar sen identificar (“e o pesar vus mostrarei) a esa comunidade que está aí, escoitando. A tensión entre *prazer* (ausente) do trobador e o *pesar* (presente) da dona conducen á decisión final: “Mais gran prazer lhi per farei / ora, quando m’alongarei / d’u a eu soí(a) a veer”. A distancia é a condición para non veer a señor (o máximo ben desexado) e así poder non declarar o seu amor e non causar pesar. Servizo a distancia. Sofremento resignado.

Como conclusión, podemos dicir que o verbo *negar* aparece, en xeral, en contextos dominados por verbos que nos remiten ao espazo oral que envolve a difusión do cantar trobadoresco e a incapacidade (normalmente) de declarar ou confesar o amor: *dizer* e *preguntar*, sobre todo, mais tamén *averiguar*, *calar*, *mostrar*. Estas accións verbais remítenos á natureza comunicativa do trobar. E, de forma consecuente, e en perfecta consonancia co que acontecía coa lírica occitana, o diálogo creativo do trobar precisa dun interlocutor que, primeiro, en silencio, escoita e logo, reacciona, creando e dando conta do proceso intelectual de ‘entender’, ‘saber’ (tamén *adivinhar* ou *descobrir*) o esencial do que escoitou: quen é a destinataria do canto. Xogo e ficción ao redor do segredo amoroso, onde *negar* é, por momentos, equivalente a *celar* e onde adquire, nalgún dos contextos analizados, a mesma fisionomía actancial ca o trobador que finxe e engana para gardar o segredo, ou que finxe emocións das que non goza, isto é, os trazos atributivos do trobador *fenhedor*. Na escena comunicativa, con forza, permanecen os trobadores *entendedores* e sabedores, esenciais, xa que sen eles, a ficción do trobar perde a súa funcionalidade dialéctica.

E, como vimos nestes textos, a acción dialéctica levada a cabo por negar complementáase coa semántica de verbos como *amparar*, *guardar e salvar*, relacionados coa finalidade de que a señor non coñeza o ben que desexa o trobador, xa que sería fonte de pesar para ela e, en diferentes graos, coa defensa ante a propia señor (Brea 1992). Dialéctica e tensión que alimentan o servizo

non recompensado, fundamente desigual que nutre a relación amorosa do trobador galego. De aí que *negar* e *amar* se alimenten da mesma forma que *encobrir* e *servir*.

Expresións do motivo da negación do amor

Expresións	Cantigas	total
adivinhar	<i>RC 25 / RC 41 / RC 73 / RC 133 / RC 150 / RC 153</i>	6
averiguar	<i>RC 1b</i>	1
calar	<i>RC 42</i>	1
demandar	<i>RC 150</i>	1
descobrir	<i>RC 39</i>	1
dizer	<i>RC 1b / RC 24c / RC 25 / RC 41 / RC 42 / RC 43 / RC 44 / RC 51 / RC 52 / RC 57b / RC 62 / RC 72 / RC 101 / RC 133 / RC 134 / RC 149 / RC 161 / RC 163 / RC 183 / RC 238 / RC 280 / RC 314 / RC 363 / RC 380 / RC 412</i>	25
encobrir	<i>RC 1b / RC 43 / RC 52 / RC 133</i>	4
entender	<i>RC 1b</i>	1
falar	<i>RC 25 / RC 39 / RC 149</i>	3
jurar	<i>RC 38 / RC 44 / RC 154</i>	4
loar	<i>RC 72</i>	1
mentir	<i>RC 25 / RC 38 / RC 39</i>	3
negar	<i>RC 1b / RC 25 / RC 41 / RC 41b / RC 42 / RC 43 / RC 44 / RC 52 / RC 57b / RC 62 / RC 71 / RC 73 / RC 101 / RC 113 / RC 133 / RC 134 / RC 148b / RC 150 / RC 153 / RC 154 / RC 161 / RC 163 / RC 314 / RC 363 / RC 380 / RC 381</i>	26
nomear	<i>RC 1b</i>	1
non dizer	<i>RC 1b / RC 25 / RC 38 / RC 41b / RC 42 / RC 71 / RC 72 / RC 101 / RC 113 / RC 148b / RC 154 / RC 280 / RC 363 / RC 381</i>	14
non encobrir	<i>RC 51</i>	1
non falar	<i>RC 41b / RC 44 / RC 161</i>	3
non negar	<i>RC 10b / RC 24c / RC 51 / RC 72 / RC 161 / RC 238 / RC 412</i>	7
non saber	<i>RC 38 / RC 73 / RC 113 / RC 133 / RC 149 / RC 150 / RC 183</i>	7
oír	<i>RC 2 / RC 52</i>	2
preguntar	<i>RC 25 / RC 38 / RC 51 / RC 57b / RC 149 / RC 150 / RC 154 / RC 280 / RC 380</i>	9
rogar	<i>RC 43</i>	1
saber	<i>RC 1b / RC 25 / RC 38 / RC 41 / RC 52 / RC 57b / RC 62 / RC 113 / RC 133 / RC 183 / RC 280 / RC 380</i>	12
salvar	<i>RC 41</i>	1

10.2.4.4 *A enfinta* e as estratexias de disimulación

O substantivo *enfinta* só aparece nas cantigas de amigo¹⁴⁰. Nas de amor non o vemos e só contamos cun exemplo nas cantigas de escarnio (*LPGP* 79.35). No que se refire ás cantigas de amigo, vemos que aparece en trobadores como Roi Queimado, Gonçal'Eanes do Vinhal, Johan Garcia de Guilhade e Don Denis¹⁴¹. Agás o rei Don Denis, que figura no último estadio da tradición manuscrita, os outros catro trobadores forman parte do *Cancioneiro de Autores Portugueses* (*CAP*). Como se pode ler máis abaixo, nunha das cantigas de Johan Garcia de Guilhade (*RC* 172) e na cantiga de Don Denis (*RC* 457) o motivo asóciase co verbo *enfengense*. Pola súa banda, os autores que usan o verbo Juião Bolseiro, Johan Baveca, Martin de Ginzo e Johan Airas, os tres primeiros forman parte do que Oliveira identificou como *Cancioneiro de Xograres Galegos* (*CXG*). Johan Airas, un dos autores máis prolíficos da nosa poesía trobadoresca, foi introducido a través dun cancionero individual.

O significado de *enfinta* lévanos a “finximento, presunción, engano”, mentres que o do verbo *enfenger(se)* e variantes condúcenos a “gabarse, vanagloriarse” ou “finxir” (*GPGP*, *sub voce*). Non obstante, como se destaca nos diferentes comentarios ás cantigas, decatámonos de que o termo adquire unha potencialidade maior do que parece emanar do seu significado. No que segue, por claridade expositiva, trataremos o substantivo e o verbo en dúas franxas diferenciadas.

O substantivo *enfinta*

Comezaremos polas cantigas que usan o substantivo *enfinta*. Unha das mostras máis interesantes é a de Roi Queimado (*RC* 100), onde o trobador usa a expresión *faz enfinta* que se vincula ao feito de que o trobador aparenta cantar “por outra molher” (identificado coa expresión *quer mui gran bem*). E todo parte da ‘comprensión’, do entendemento que realizan os rivais da escena trobadoresca que, para poñer en máis dificultades a relación, transmiten oralmente á amiga que ese canto derivará en que o amigo non regresará. A distancia, así, en principio, semella insalvable. Non obstante, a expresión ‘eu o sei’ declara, por parte da amiga, a conciencia de que ese *faz enfinta* pertence ao mundo da comunicación cifrada (oralidade oculta), a un acordo establecido entre señor e servidor e, en consecuencia, non dá crédito ao rumores que lle din (oralidade referida). Por iso, non cremos que a motivación da *enfinta* teña que ver cos ciumes como se di no comentario á cantiga en *CMGP* (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/cantiga.asp?cdcant=735&pv=sim>).

Enfinta faz el, eu o sei,
que morre por outra d' amor
e que non á min por senhor,
mais eu esto non creerei
(...)

140 En datas recentes, a estudosa da USC, Mercedes Brea, realizou un percorrido analítico sobre a potencialidade poética do termo *enfinta* (Brea 2022).

141 Nunha cantiga de amor de Vasco Praga de Sandin (*LPGP* 151.18) o termo aparece pero sen participar nun proceso de comunicación cifrada, senón que adquire o sentido de simple non finximento: “E non dorm’ eu, nen enfinta non é” (1 III).

A segunda composición que consideraremos é de Gonçal'Eanes do Vinhal (RC 104)¹⁴², *Amigas, eu oy dizer*, A pesar de que é considerada de escarnio, o certo é que tanto a textualidade como a aparencia tipolóxica –ao igual que *LPGP* 60.16, que forma parella temática coa presente¹⁴³– adhírese ben á cantiga de amigo. Axudarémonos da rúbrica explicativa (B 1390 / V 999)¹⁴⁴ para contextualizar a nosa interpretación. A amiga (Joana de Ponthieu) escoitou (oralidade referida) que se produciu unha batalla entre o exército d'el-rei (o exército de Alfonso X, que viña comandado polo seu tío Rodrigo Afonso) contra os de Mourón (praza forte andaluza que estaba en mans de Don Henrique, o irmán de Alfonso X, mais, en realidade o combate tivo lugar preto de Lebrija)¹⁴⁵. A súa preocupación é lóxica pois ignora se o seu amigo está vivo ou non. Levada por esa gran necesidade de saber, a amiga afirma que se non lle fose prexudicial ou se non fose porque daría pé a un finximento (incomprendido, engadimos) faría don da súa cinta a quen lle trouxese novas sobre o seu amigo (oralidade anticipada). Non esquezamos que a 'cinta' é unha prenda que simboliza a aceptación do cortexo. Se atendemos á rúbrica que acompaña a esta cantiga aí afirmase que don Henrique era *entendedor* de dona Joana de Ponthieu. Por iso, pensamos que nesta cantiga o termo *enfinta* adquire un matiz negativo. Quizais, porque o amigo (don Henrique) ignoraría as condicións da entrega de tal don –isto é, non sería coñecedor da comunicación cifrada– e as consecuencias serían loxicamente negativas para a estabilidade da relación.

Se me mal non estevesse
ou non fosse por enfinta,
daria esta mha cinta
a quen m' as novas dissesse:
se he viv' o meu amigo,
que troux' a mha touca sigo.

En Johan Garcia de Guilhade (RC 162) a amiga coñeceu a través das súas compañeiras (oralidade referida) que o seu amigo *faz enfinta* na corte rexia da súa cinta. No refrán percibimos

142 Para unha sinopse biográfica de Gonçal'Eanes do Vinhal, remitimos a Cabrera (2004), Cabrera (2005) e Ron Fernández (2024, "Gonçal'Eanes do Vinhal, *sub voce*).

143 Estas dúas cantigas de Gonçal'Eanes do Vinhal condensan os acontecementos que precipitaron a caída en desgraza do infante don Henrique nos anos 1255-1256.

144 "Esta cantiga fez Dom Gonçal'Eanes do Vinhal a Dom Anrique em nome da rein[h]a Dona Joana, sa madrastra, porque diziam que era seu entendedor, quando lidou em Mouron com dom Rodrigo Afonso que tragia o poder del-rei" (texto de *CMGP*).

145 Os problemas entre os irmáns orixináronse xa entre decembro de 1248 / xaneiro de 1249, despois da conquista de Sevilla, e xusto na toma de decisións que debía conducir ao reparto das terras conquistadas, pois Alfonso desexaba que as terras doadas fosen coma feudos polos que se rende homenaxe, mentres que Henrique (1230-1303) quería que fosen plenamente libres, sen suxeicións vasaláticas. Os irmáns non chegan a acordo e o pai, Fernando III, opta por aprazar o reparto das terras, que non serán outorgadas até 1253, cando Alfonso é rei. De feito, sábese que don Henrique négase a render homenaxe ao primoxénito de Fernando III e o 10-12 de maio de 1249 entrega á Orde de Calatrava os seus bens co medo de que lle fosen confiscados polo infante Alfonso (Kinkade 2018-2019: 106; Ron Fernández 2024, "Don Henrique", *sub voce*).

que o feito non só é asumido senón que responde a un mandado da amiga. Dáse unha aceptación do servizo a través da doazón da prenda e da comunicación cifrada (oralidade oculta) que permite salvar a distancia; isto é, mediante algún tipo de estratexema comunicativa, o trobador realiza o mandado e, polo tanto, atende ao servizo. Se atendemos aos rimantes *enfinta-cinta* e ao feito de que non o vemos noutros trobadores, podemos falar dun vínculo intertextual evidente entre Johan Garcia de Guilhade e Gonçal'Eanes do Vinhal.

Amigas, o meu amigo
dizedes que faz enfinta
en cas del rey da mha cinta;
e vede-lo que vos digo:
mando-me-lb' eu que s' enfinga
da mha cinta e x' a cinga.

Este trobador volve a facer uso do termo noutra interesante cantiga (RC 168) que introduce aspectos metapoéticos da creación trobadoresca. A amiga sabe que o seu namorado lle fixo un cantar cun bo tema (*razo*), sen falsas adulacións, gabanzas ou finximentos (*enfinta*) e unha boa melodía (*bon son*). Unha dona quixo atribuírse ser a destinataria do cantar, mais a amiga sabe ben –comunicación cifrada (oralidade oculta) como medio para salvar a distancia– que ela é en realidade a destinataria do trobador do amigo. Se nos centramos nos termos metapoéticos, diremos que os termos destacados (*cantar – razon – sen enfinta – bon son*) nos conducen a Jaufre Rudel e ao texto fundacional *Non sap chantar qui so non di*.

Fez meu amigo, amigas, seu cantar,
per bõa fe, en muy bõa razon
e sen enfinta, e fez-lhi bon son;
e ûa dona lh' o quiso filhar;
mays sey eu ben por quen s' o cantar fez,
e o cantar ja valria ûa vez.

Finalmente, falaremos dunha cantiga de Don Denis (RC 457) que emprega o substantivo en cada unha das tres estrofas. A amiga acusa ou censura ao seu servidor porque nos seus cantares se autodefine como 'seu amigo', o que implicaría a aceptación do servizo amoroso por parte da dona. Non obstante, deducimos que dita comunicación cifrada non foi do agrado da dona por ter sido realizada sen autorización. Entendemos que, neste caso, a comunicación cifrada non se vincula a un proceso de oralidade oculta. Nesta composición o termo *enfinta* aparece nas tres estrofas e na última é onde vemos mellor que *enfinta* se asocia con mentira ou, mellor dito, coa gabanza e coa ausencia de sinceridade poética, xa que ela só lle causou mal ao seu aspirante a servidor. Por iso, ante ese comportamento a dona di que pode seguir finxindo ou gabándose xa que lle é indiferente.

Vós que vos em vossos cantares meu
amigo chamades, creede bem

que nom dou eu por tal enfinta rem;
 e por aquesto, senhor, vós mand' eu,
que bem quanto quizerdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.

Ca mi nom tolh' a mi rem, nem mi dá,
 de s' enfinger de mi mui sem razom
 ao que eu nunca fiz se mal nom;
 e porem, senhor, vos mand' ora ja,
que bem quanto quizerdes des aqui
 fazer, façades enfinta de mi.

O verbo *enfenger(se)*

Comezaremos este apartado coa cantiga de amigo de Juião Bolseiro (RC 208), onde o verbo *enfengir* nos introduce no eido da oralidade, neste caso referida. A amiga sabe que o seu servidor fixo mal uso do trobar pois *alí* –que podemos intuír sexa unha corte aristocrática ou algún acontecemento social– nas súas creacións poéticas o trobador gábase do *prazer* recibido –e que demostraría un segundo chanzo dentro da aceptación do servizo– pola súa dona. Este feito non só implica desmesura, senón que poría en risco o segredo de amor. Sería unha vía para que os rivais da escena cortés puidesen descubrir e recoñecer a identidade da dona.

Da análise da cantiga destacamos: a) en primeiro lugar, que o verbo *enfengirse* é un finximento que adquire rango de autoeloxio, xa que o trobador nalgunha das súas composicións declarou que a dona lle fixera ben, isto é, que o seu servizo fora recompensado, aspecto que permite tender unha ponte temática coa lírica occitana, onde o trobador que finxía favores dos que non dispuña era alcumado de *fenbedor*; b) os versos de refrán condensan a situación temática presente de forma recorrente na cantiga de amor: a tensión entre ‘negar’ a coita, que xira ao redor da sintomatoloxía amorosa e do conflito que xera a necesidade de acadar algún ben, e declarar dita coita, co risco evidente, ao facelo, de vulnerar a protección do segredo amoroso.

Na segunda estrofa Bolseiro emprega a forza expresiva de *jurar* con *negar*; na cantiga de amor dáse, como xa vimos, un uso controvertido e paradoxal de *jurar* (Correia 1997), pois, en cantigas como nas de Johan Soares Somesso ou Martin Soares, *jurar* asóciase á mentira como estratexia de protección, tal como sucede nesta cantiga de amigo de Bolseiro. O cualificativo de ‘falso’ derivaría da mentira en que foi mergullada a acción de xurar, e posiblemente tamén provén do feito de que o ben que declarou non era tal, senón que era só para vanagloria do trobador ante a comunidade de entendedores.

Buscastes-m', ai amigo, muito mal,
 ali u vos enfengistes de mi,
 e rog' a Deus que mi perçades i,
 e dized' ora, falso, desleal,
se vos eu fiz no mund' algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?

E non vos presta, fals', en mi-o negar,
nen mi-o neguedes, ca vos non ten prol,
nen juredes, ca sempr' o falso sol
jurar mui', e dizede sen jurar
se vos eu fiz no mund' algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?

Nunha cantiga de Johan Garcia de Guilhade (LPGP70,15), tamén de amigo, e que desenvolve o que denominamos reverso dialóxico da cantiga de amor, atopamos unha interesante relación entre *enfengarse de* e *gabarse*. De feito, consideramos que os versos de Guilhade representan unha adaptación á estética da nosa lírica do eloxio desmesurado e da oposición entre o *gabar* (único texto de amigo en que sae) e o *celar*. Mais tamén, se a nosa hipótese sobre a funcionalidade do consello como don e contra-don é acertada, é posible que tanto o *gabar* como a tensión que orixina o segredo do amor se podan explicar apelando á ruptura do xuramento de fidelidade que se asentaba primordialmente nunha cláusula de confidencialidade e silencio. Isto é, non é só a identidade da senhor a que se pon en risco, senón que se vulneran unhas das normas esenciais do pacto de fidelidade que xurou o servidor.

Dáse unha interesante situación poética, xa que a amiga semella enfadada porque o trovador (empregando o motivo da *autonominatio*) nas súas cantigas, para non provocarlle pesar, *enfengíase / se gabava* de non morrer por ela. Ese podería ser un motivo de enfado. Mais o verdadeiro núcleo xorde na segunda estrofa, onde a amiga explica que o trovador, nas súas creacións poéticas, froito da contenda poética, enmentouna, isto é, rompeu o segredo do amor:

Disse, amigas, don J[o]an Garcia
que, por mi non pesar, non morria.
Mal baratou, porque o dizia,
ca por esto [o] faço morrer por mí;
e vistes vós o que s' enfengia:
demo lev' o consello que á de sí!

El disse ja que por mí trovava,
ar enmentou-me, quando lidava.
Seu dano fez que se non calava,
ca por esto o faço morrer por mí;
sabedes vós o que se gabava:
demo lev' o consello que á de sí!

Non é casual que estas cantigas reflectan, a través do principio da oralidade referida, a arrogancia do namorado a través da perspectiva da amiga, xa que na voz masculina conlevarían unha declarada ruptura do segredo amoroso. E pensamos que na lírica dos trovadores a ruptura do segredo é antes un motivo para desenvolver o paradoxo da súa protección / declaración que un motivo realmente consumado. Diríamos que asistimos sempre a procesos anteriores ou posteriores ao acto en si da declaración que conleva a ruptura do segredo.

Coa cantiga de Johan Baveca (RC 234) seguimos no eido da oralidade referida e da metapoética. A amiga sabe que o tema que desencadea o trobar do seu servidor é o amor. Iso, en si, é motivo para a crítica dos rivais (*travam*) que o acusan de gabarse do que non é certo (o suposto ben que lle tería feito a dona). A amiga de Baveca reacciona concedendo a autorización expresa –“dar razon d’amor”– para que o seu namorado lle siga dedicando cantigas de amigo. O verbo *enfengir* fálanos aquí de disimulación e de trobar finxido.

Amigo, sey que á muy gram sazon
que trobastes sempre d’ amor por mi
e ora vejo que vus *travam* hy,
mays nunca Deus aja parte comigo,
se vus eu des aqui non dou razon
per que façades cantigas d’ amigo.

E, poys vus eles teen por melhor
de vus *enfengir* de quen vus non fez
ben, poys naceu, nunca nenhũa vez,
e poren des aqui vus [jur’ e] digo
que eu vus quero dar razon d’ amor
per que façades [cantigas d’ amigo.]

Nunha cantiga de Martin de Ginzo (RC 293) a presenza do adxectivo *perjurado* condúcenos ao espazo da mentira. Por iso, o verbo *enfinger* adquire un matiz igualmente pexorativo: o xogar cántalle á súa dona e fai gabanza ou presume do que non posúe. Ademais, o xogar esaxera ao dicir que a súa coita sempre é das maiores (*sempr’avanta*). A canle é o da oralidade referida (*disseron-mi*): así é como a amiga coñeceu que o seu amigo non cumpría cos límites concedidos.

Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa:
o que se de mi tant’ *enfinge* e mi canta
disseron-mi que a sa coita *sempr’ avanta*:
por mi Deus [dê] a vós grado;
e *dizen-mi* qu’ é coitado
por mi o [meu] *perjurado*.

Rematamos este traxecto cunha cantiga de Johan Airas (RC 350), onde a amiga lembra o día en que decidiu *falar* co amigo (remite ao eido do don e da aceptación do servizo amoroso), o que derivou na súa incorporación como motivo nas cantigas do trobador (gabanza). Esta cantiga confirma, se a nosa interpretación é correcta, o duplo valor de ‘*enfengirse de*’: a) metapoético, xa que alude a unha cantiga que declara un estado anímico de ledicia –real ou finxido– por parte do trobador; b) poético, ao representar unha vulneración do motivo do segredo do amor. Dáse, tal como acontecía na lírica occitana, unha controversia sobre a necesidade ou non de disimular, ‘negar finxindo’, ou o que é o mesmo, trobar sen atender á sinceridade poética ou ser sincero e poñer en risco o segredo de amor.

Quand' eu fui un dia vosco falar,
meu amigo, figi-o eu por ben,
e enfengestes-vos de min por én;
mais, se vos eu outra vez ar falar,
logo vós dizede ca fezeistes
comigo quanto fazer quisestes.

A estes casos temos que unir os dous en que aparece o substantivo *enfinta*: Johan Garcia de Guilhade (*LPGP* 70.06) e Don Denis (*LPGP* 25.138) e que xa comentamos no apartado anterior.

10.2.5 A declaración eloxiosa da dona ou a gabanza da arte poética do trobador

Ao diferenciar un apartado en exclusiva non queremos dicir que o eloxio quede reducido ás cantigas que imos comentar, pero si que son testemuñas relevantes e que xiran ao redor tanto da declaración eloxiosa da dona como da gabanza da arte poética do trobador e, como veremos, principalmente son cantigas de amigo. Cando analizamos a relevancia do *bon parecer*, con importancia maioritaria das cantigas de amor, tivemos ocasión de contemplar como unha das tendencias da expresión era participar do eloxio da beleza da dona.

Nunha cantiga de amigo de Juião Bolseiro asistimos a un dobre eloxio, a da señor e a da propia mestría do trobador (*RC* 209). A voz feminina acepta que o seu servidor lle faga unha cantiga de amor que enxalza a súa feitura (“que nunca melhor feita vi”) e o que debe ser a súa musicalidade (“*fez ûas liras no son / que mi sacan o coração*”). A amiga acepta, polo tanto, a declaración eloxiosa do seu trobador que a louva e destaca as súas virtudes: “en loar-mi muit’ e meu prez”. A presenza do verbo *loar* pon en relación a Fernan Rodriguez de Calheiros (*RC* 15 e *RC* 17) e Johan Lobeira (*RC* 103). O verbo *loar* aparece tamén en Galisteu Fernandiz e vincúlase ao eloxio da dona a través do trobar e aos inquisidores rivais da escena que “preguntan-me non sei en qual rason / que lhis diga quen est’a que loey” (*RC* 249).

Outra gabanza da arte poética do trobador destaca na cantiga de Lourenço (*RC* 223), onde a amiga eloxia o seu trobar, a súa mestría en defenderse de todos os ataques que lle fan os rivais da escena trobadoresca. A amiga non só eloxia o feito de que fixese cantares (de amor e amigo) dedicados a ela, senón as “entenções que eu d’el oy”. E na finda pon de relevo a autogabanza practicada, xa que a amiga cita o argumento *cum auctoritate* para xustificar a súa mestría no trobar: “E a questo non o ssey eu per mi / se non porque o diz quen-quer assy / que o en trobar cometeu”.

A declaración eloxiosa sempre é unha especie de reclamo / reto para os rivais, xa que nese eloxio está a carga que podería permitir descubrir a identidade. Por iso mesmo, quizais, a declaración eloxiosa non sempre dá os froitos que pensa o trobador. Iso pasa coa amiga da cantiga de Johan Airas (*RC* 336), completamente consciente da ficción poética: “Diz meu amigo, tanto ben de mi, / quant’el máis pod’, e de meu parecer // (...) // Diz-mi fremosa e diz-mi senhor”. Este eloxio, por suposto, contén sempre o xermolo da creba da identidade da dona e iso é o que pasa: “e os que saben que o diz assi / teen que ei eu que lhi agradecer”. Mais, por este feito e pola circunstancia de que a dona sabe moi ben que “mi paresco ben” di que non ten nada que lle agradecer ao seu amigo. Noutra cantiga asistimos á exploración do motivo da declaración

eloxiosa de forma recta, bastante análoga á de Bolseiro xa comentada (RC 209). Destacaremos mesmo a presenza nos dous textos dos sintagmas “loar-mi-á muito” e “é mui trobador” e dunha mesma ambientación poética¹⁴⁶. Non podemos deixar de lembrar que falamos de dous autores relacionados con Santiago de Compostela.

Outro trobador que constrúe a cantiga co motivo da declaración eloxiosa é Afonso Sanchez (RC 421): “sempre digo que ssode’la milhor / do mund’ e trobo polo voss’amor, / que me fazedes gram bem e assy”. Curiosamente, na terceira estrofa (vv. 1-4) introduce o contraste entre esta efusividade na declaración, xa que dá a entender que unha terceira persoa foi a que se beneficiou do don da señor:

Mais eu, senhor, en mal dia naci
del que non tem, nem é conheçedor
do vosso bem, a que non fez valor
Deus de lho dar, que lhy fezo bem y,

10.2.6 A tipoloxía dos rumores

O rumor relaciónase coa oralidade referida a través de verbos orais como *dicir* ou *preguntar* (recompilamos antes de tratar os apartados temáticos todas as expresións e, como se pode constatar, a maioritaria é a que emana dun suxeito colectivo multiforme). A mensaxe non emana dunha vontade clara de ningún dos dous interlocutores fundamentais das cantigas amorosas (a señor – servidor / a amiga – namorado), senón que provén dunha colectividade non identificada formalmente. Esa mensaxe, pola forma en que reaccionan os protagonistas do corpus amoroso, adquire catro valores temáticos.

Suxeito colectivo multiforme

Expresións	Cantigas
aas gentes	RC 41
a todos estes ouço dizer	RC 74
dizen-mi // disseron-mi	RC 105 / RC 112 / RC 137 / RC 181 / RC 246
disseron-vos	RC 412
estes que ora dizen	RC 183
pois mi dizen	RC 201
non vus façan crer	RC 14

146 O sintagma “chamar-mi-á ‘senhor” vémolos de xeito máis ou menos análogo en: “e sempre a ja “senhor” chamarei” (RC 50b Nuno Fernandez Torneol); “a que nunca “senhor” chamar ousei” (RC 122 Johan Soares Coelho); “e quisome logo chamar senhor” (RC 179 Men Rodriguez Tenoiro); “todo seu ben, “sennor” a chamaria” (RC 187 Pai Gomez Charinho); “por mi, de mais chamava-me senhor” (RC 277 Pero d’Armea); “de vos servir e vos chamar “senhor” (RC 368 Pero Mafaldo).

os que me queren mal // dizen-vus ca vus quero ben	RC 24
os que me van pōer / culpa	RC 384
me queren mal os mais dos que eu sei	RC 72
muitos me veen preguntar	RC 25
muitos me preguntarán	RC 174
muitos dizen que perderan	RC 40
muitos dizen que gram coita d'amor	RC 239
muitos tēen oje por meu trobar	RC 54
muitos que mh-oen loar mha senhor	RC 103
preguntan-me // nen me leixan encobrir	RC 51
quantus entendem	RC 29
quantos me enton veeran // dos que me preguntaran	RC 38
quen vus foy dizer, mia sennor	RC 98

Suxeito individual feminino

Expresións	Cantigas
a que vus fui, senhor, dizer por mj	RC 95

Suxeito individual masculino

Expresións	Cantigas
o que me foy miscrar	RC 319
alguen vos diss' / alguen sabe	RC 321
o que vos diz, senhor, que outra ren desejo	RC 375

10.2.6.1 O rumor como ataque ou negativo

Nestas cantigas o rumor aparece en voz dun suxeito colectivo multiforme (os rivais; a comunidade da corte) e a través do mecanismo da oralidade referida. Non é infrecuente que sirvan para que o trobador defenda a sinceridade poética fronte ao rumor. Así sucede en Fernan Rodriguez de Calheiros (RC 14). En Pai Soarez de Taveirós a acusación é algo que causa prexuízo ao trobador (“dizen-vus ca vus quero ben”) tal como podemos comprobar máis arriba (RC 24). Da mesma maneira se expresa o trobador en Johan Soarez Coelho (RC 125): “Dizen que digo que vus quero ben”, mais o trobador deféndese de tal acusación empregando o motivo da incapacidade de facer a declaración.

O rumor (“dizen pela terra”) pode ser unha acusación de “que vos amei” (RC 219 Airas Paez), ou o que é o mesmo, se todos saben a quen amaba o trovador é que adiviñaron o segredo de amor e coñecen a súa identidade cos prexuízos que conleva tanto para a dona como para o servidor.

En Vasco Fernandez Praga de Sandin a denuncia é que o seu trobar non responde ao desexo expreso dunha dona: “Muitos tēn oje por meu trobar / ca mi-o non faz nulha dona fazer” (RC 54). En Fernan Garcia Esgaravunha a mentira pretende convencer a dona de que o servidor “desejava mais al / ca vus” (RC 98).

Nalgunhas cantigas o trovador ten que defenderse de críticas derivadas das súas propias creacións poéticas. Iso sucede en Martin Moxa que reconece que no seu cantar dixo algunha vez “que non querria viver sen sennor” (RC 305) e como agora deixou de trobar, “muytos me teen por quite d’amor” e por iso critican o que dixera no seu cantar.

Sucede tamén que o rumor provén dunha fonte feminina, como en Fernan Garcia Esgaravunha (RC 95): “A que vus fui, senhor, dizer por mj / que vus queria mao preço dar” // “A que a gran torto me vosco mizcrou”.

O rumor serve tamén para anoxar a dona nas cantigas de amigo. Así, na cantiga de Fernan Velho a amiga aprende que o seu servidor ama outra e anuncia a súa vinganza (RC 80). O mesmo motivo podemos ler na cantiga de Johan Perez d’Aboin (RC 112). Pola contra, en Johan Airas é a amiga a que ten que desmentir o rumor de que “me viron falar / con outr’ome, por vos fazer pesar” (RC 338).

Nunha cantiga de Johan Vasquiz de Talaveira (RC 181) a amiga coñece por rumores que o seu amigo ten dela “queixum’ e pesar”, por iso, como ignora cales son as razóns, desexa mesmo que el cambie de señor: “que o queira ced’a outra molher”. Noutra cantiga de amigo de Pedr’Amigo de Sevilha o rumor serve para introducir o motivo do cambio de servidor do que se defende a amiga apelando á declaración cifrada: “mais non faledes vós migo / se o poderdes saber / por alguen, nen entender” (RC 213). E aínda nunha de Galisteu Fernandiz (RC 246) asistimos a como o rumor afecta ao amigo que “mi fez pesar” e “mi buscou mal”. Non obstante, ese rumor vese confrontado co encontro, onde o namorado rogou e xurou pola sinceridade do seu amor. Pola súa banda, en Martin de Caldas o rumor é negativo xa que informa da partida do namorado e, se se confirma, iso só provocaría a morte dos amantes; por iso, a amiga menciona a posibilidade de irse con el (RC 268). Negativo é tamén o rumor do que “foy miscrar” o trovador coa súa dona. A mentira da que se defende ante a dona é que serviu outra dona: “de tal razom me vos venho salvar” (RC 319 Per’ Eanes Marinho)¹⁴⁷. A perspectiva contraria ofrécea, nun perfecto reverso dialóxico, Johan Airas na súa cantiga de amigo: “Alguen vos diss’, amig’, e sei-o eu, / por mi mizcrar convosco, que falei / con outr’omen, mais nunca o cuidei” (RC 321). A defensa da amiga é clara: “de mentira non me poss’eu guardar, / mais guardar-m’ei de vos fazer pesar”. En Don Denis (RC 452) a defensa consiste en que a señor non lle dea credibilidade ao feito de que el non troba polo seu amor: “*mais faz-me voss’ amor trobar*”.

147 Rodrigu’Eanes Redondo (RC 375) amósanos como o trovador se defende do mesmo rumor (“(...) que outra ren desejo / no mundo mais ca vos (...)”) ao insistir que precisa da señor para sentirse protexido, para sentirse preto do don.

10.2.6.2 O rumor como impulso creativo

Mais tamén o rumor serve de impulso, de reacción que anima a elaboración dunha cantiga. Así fai Johan Soarez Somesso cando afirma que moitos din que perden coita de amor coa morte poética, mais para el iso non responde á verdadeira motivación do trobar que é “aver ben / da dona que lh’a faz aver” (RC 40)¹⁴⁸. O mesmo motivo atopamos en Pai Gomez Charinho (RC 190) e contrapón no refrán ‘querer gran ben’ á morte de amor: “queríamelh’eu mui gran ben querer / mays non quería por ela morrer”. O trobador usa para elaborar os seus versos o que escoita en boca doutros trobadores, tal como fai Johan Baveca, que se diferencia dos demais en que só falan da coita d’amor mentres que el o fai “en como pareceades ben, / des y en como averey de vós ben” (RC 239). En certo sentido, noutra cantiga asistimos a un ataque máis radical do trobar dos demais, que “juran que morren por elas d’amor” (RC 241), un acto “dos que non amam nen saben d’amor” e que provoca que el sexa un perdedor: “e por esto perç’eu e os que ben / lealmente aman, segundo meu sén”¹⁴⁹. O rumor, neste caso, está representado polo verbo *jurar*.

En certo modo, nunha cantiga de amor de Pero Garcia Burgalès asistimos á declaración do eloxio da dona en positivo, en reafirmación fronte aos rumores dos rivais: “digo que sodes a mellor / dona do mund’; e verdade direi!” (RC 72; na cantiga RC 74 insiste neste motivo). Noutro dos seus textos Burgalès explora as posibilidades da declaración en resposta ás preguntas dese colectivo multiforme e introduce a variación do nome da muller (Joana, Sancha, Maria) o que contribúe a crebar o segredo sobre a identidade e a protexelo ao mesmo tempo (RC 76).

En Johan Airas (RC 329) o rumor ataca tanto a calidade como a cantidade dos seus cantares: “trob’, e dizen que meus cantares non / valen ren, porque [a]tan muitos son”. O trobador deféndese dicindo que as súas coitas son moitas e que non “posso en un cantar dizer”¹⁵⁰. Nunha atmosfera semellante vemos como Afonso Mendiz de Besteiros (RC 384) se defende da crítica que lle realizan: “de m’eu mui cativo fazer / en meus cantares”. A súa xustificación: a coita que lle provoca a señor que o ten baixo o seu poder.

Cando se di que non existe moita metapoética na lírica profana galego-portuguesa é posible que se cambiaría de consideración se se teñen en conta todos estes indicios de respostas a críticas sobre os motivos que constrúen as cantigas.

148 Martín Moxa (RC 307) introduce o motivo da morte de amor que cantan os demais trobadores para diferenciarse deles no sentido de que formula unha alternativa: a) é maior a coita de vivir lonxe e non ver a dona ou b) é maior a coita de residir onde estea ela pero non ouse falarlle. Os trobadores que el escoita optan por trobar desde a primeira opción, mentres que el o fai desde a segunda opción, a de vela pero non ousar declararlle o amor.

149 Estevan da Guarda (RC 359) manifesta que hai moitos que se queixan de Amor, que é quen os fai padecer; non obstante, el censura directamente á súa señor, que é de onde lle vén todo mal, do seu desamor.

150 Noutra das cantigas de Johan Airas (RC 333), o rumor provén de “quantos amigos ei”, que lle din que nunca perderá a coita de amor se non se afasta da señor. O trobador cita entón a súa resposta: “—Par Deus, sempr’eu alongado vevi / d’ela e do seu ben, e non vos perdi”. Nun autor tan prolífico como Johan Airas é inevitable que sexan numerosas as cantigas que desenvolvan a rica dialéctica da declaración de amor. A modo de exemplo, véxase RC 334, onde a polisemia do ben e, xa que logo, do don, resólvese en ver a señor: “*pois eu vos vejo, muito vejo ben*”; ou, aínda, RC 343 que trata o tema da sinceridade poética no trobar (= declaración), que manifesta o trobador fronte a eses que “poden jurar” que teñen amor sen telo “ant’ as donas”.

En Roi Martinz d'Ulveira (RC 412) fóronlle dicindo á señor que o trovador di nas súas cantigas que o mata o amor da señor. Non obstante, nun xiro non exento de certa ironía, o trovador di que non coñecen o seu trobar moi ben eses críticos xa que quen o mata non é o amor senón “o que non poss'aver”.

10.2.6.3 O rumor positivo

O rumor pode ser tamén positivo e esperanzador, sobre todo cando se refire á chegada do namorado: “Ai, madr', o meu amigo, que non vi / á gram sazón, dizen-mi que é 'qui; / *madre, per bõa fé, led' and' eu.*” (RC 46: Nuno Fernandez Torneol). Na mesma liña incide a amiga de Afonso Lopez de Baian (RC 158: “Disseron-mi ûas novas, de que m'é mui gran ben,/ ca chegou meu amigo (...)¹⁵¹. Igualmente, a amiga de Johan Servando pídelle á súa madre autorización para poder ir a San Servando xa que lle dixeron que vai vir o seu amigo (RC 201). O rumor sempre é unha esperanza de encontro, sobre todo cando se produce ao redor dun santuario. Iso é o que acontece coa cantiga de Airas Paez (RC 221). En Johan Airas (RC 350) o rumor (“ûas novas”), que anuncia a amiga á súa madre, é que o amigo vai vir e así será posible o encontro dos namorados.

O rumor adquire tamén unha faciana positiva nunha cantiga de amor de Johan Lopez d'Ulhoa (RC 145): “un ome que aqui chegou, / que dizen que viu mia senhor; / e dirá-me, se lhe falou”. Noutra cantiga de amor (RC 171), Johan Garcia de Guilhade manifesta que escoitou falar da súa señor e que a vai ver, e que iso é o que o fai vivir.

10.2.6.4 O rumor como información que contrastar

Nalgunha cantiga o rumor devén nunha información que se desexa contrastar e verificar. Así acontece na cantiga en que a amiga aprende que o seu servidor xa non é *almirante do mar* (RC 188). Este feito, que debeu suceder ao redor dos anos 1286-1287, alivia o estado anímico da dona, xa que os perigos serán menores. Non só polos elementos climáticos e os perigos da navegación, senón tamén pola chegada de malas novas da fronteira, sempre posible en tempos bélicos.

Situaremos tamén neste apartado a cantiga RC 345 de Johan Airas onde unha voz que intuimos feminina fai de mediadora entre o servidor e a señor. O motivo: “vos fazen entender / que foi, amiga, de vós mal dizer”. O amigo pide e roga a través desa persoa que a súa amiga e señor non crea ese rumor: “Rogou-m' el muito que vos jurass' eu / que nunca disse de vós senon ben”. Ao reclamar que a amiga, como señor que é, asuma a función de xuíz, o servidor pide que se contraste ese rumor coa realidade dos feitos.

10.3 O consello e o silencio do servizo

10.3.1 O consello

No capítulo quinto, dedicado á relación entre antropoloxía e historia, entre feudalismo e liturxia, estudamos a relevancia do consello da man, principalmente, do artigo de Bournazel (2000). No

151 Esta temática caracteriza a cantiga de Johan Airas, onde a amiga está tan contenta ante o anuncio que non o pode crer (RC 325).

que segue desexamos complementar a ollada cos artigos de Débax (2006) e Rochwert-Zuili (2006). A pesar da distancia que media no espazo estudado por Débax, o certo é que, coa prudencia necesaria, permítenos traer aspectos sobre o consello que poden ter unha relación coa textualidade que nos ofrecen as cantigas dos trobadores galego-portugueses.

Non será preciso insistir que o *consilium* forma parte, xunto co *auxilium*, dos deberes que debe observar o vasalo para co seu señor. O que nos interesa aquí destacar é esa carta que Fulbert de Chartres lle dirixiu a Guilhem V, duque de Aquitania en 1020, onde declara que “aquele que xura fidelidade a seu señor debe ter presentes sempre na súa memoria as seguintes seis palabras: san e salvo (*incolume*), seguro (*tutum*), honesto (*honestum*), útil (*utile*), fácil (*facile*), posible (*possibile*). Non abonda con absterse de facer o mal, senón que cómpre facer o ben. Cómpre pois que, baixo os seis aspectos que veñen de sinalarse, achegue ao seu señor consello (*consilium*) e axuda (*auxilium*), se quere ser digno de seu beneficio e desquitarse da fidelidade que xurou” (Débax 2006: 1).

Baixo esta circunstancia entendemos a necesidade de que o consello se execute conforme a valores positivos, tal como reclama Airas Carpancho (*LPGP* 11.12), que require de que o aconsellen ben ou que a prudencia forme parte do consello que se dá. Será a partir do século X cando o consello, que antes se exercía principalmente na relación entre grandes aristócratas e os reis, se converta nun deber a realizar por todos os membros da aristocracia en xeral.

Como sinala Débax, e como podemos comprobar nos textos citados dos nosos trobadores, o *auxilium* e o *consilium* non son unicamente obrigas do vasalo cara ao señor, senón que tamén o señor debe concedelos ao seu vasalo. Trátase da simetría e da reciprocidade propias do don. Non esquezamos que o servizo sempre era correspondido polo contra-don do señor cun ben de diversa consideración.

Da análise de Débax (2006: 5) interesa destacar o apartado dedicado ao consello en tanto que *engan*, “une tromperie, dont on promet de ne pas faire bénéficier un tiers au détriment du seigneur”. Isto relaciónase moi ben coa existencia do *mal consello*, *LPGP* 151.15 (se ben aplicado ao seu corazón como indutor ao amor-sufrimento). Neste sentido, a autora sinala que, cando *consilium* non aparece acompañado de *auxilium*, é definido de forma negativa. Un aspecto que, quizais, podemos relacionar co frecuente contexto negativo que caracteriza o emprego do termo *conselho* nos nosos trobadores e o feito de que cando aparece caracterizado de xeito positivo sempre é nun ambiente que tende a convertelo en negativo.

Un dos aspectos máis interesantes subliñados polo artigo de Débax (2006: 8) é o feito de que o consello apareza definido desde a obriga de gardar silencio sobre as deliberacións ou decisións do señor. Este compromiso de silencio é consubstancial á definición do lazo vasalático: “il est dû au nom du serment, au nom de la fidélité, et peut être considéré comme un aspect du *servicium* vassalique”.

Se non erramos, este compromiso de silencio figura tratado en dúas cantigas. Na cantiga *LPGP* 78.20 de Johan Soarez Somesso ollamos, a través dun estilo propio do *ensenhamen* occitano, como toma corpo unha composición que contén doutrina baixo forma de consellos para un correcto servizo de amor. Na primeira estrofa o trobador manifesta que quen queira a unha dona

“todo dev’a a soffrer / quanto lh’ela quiser’fazer” (2-3 I), tanto o ben coma o pesar. Anotemos o feito curioso da analoxía textual que se establece co roman *Le chevalier de la Charrette* do trovère Chrétien de Troyes, onde se recolle a necesidade de manter a constancia e satisfacer á amiga en todo o que solicite. Unha vez realizado o afirmado na primeira estrofa é cando Somesso introduce o segundo consello: “E pois que lh’esto feit’ouver / outro consello á i d’aver: / guardar-se ben de lh’o saber / por ren nulh’ome nen molher” (1-4 II). O consello é gardar silencio sobre o amor, polo tanto, sobre a identidade da señor cantada.

Mais onde se vé moito mellor unha relación entre o consello e a obriga de gardar silencio é na cantiga RC 19 de Fernan Rodriguez de Calheiros. Vemos como o consello se insire nun contexto motivolóxico caracterizado pola necesidade de ser silencioso (*bon calar*) como trazo que debe observar o trobador para un correcto servizo de amor. Tendo en conta esta importante constatación, cabe preguntarse se as cantigas que describen a tensión ao redor da *declaratio* e do segredo de amor non responden a unha derivación deste xuramento de fidelidade que obrigaba ao vasalo a gardar silencio no tocante á señor.

Rochwert-Zuili (2006) asenta o seu estudo na obra atribuída a Juan de Osma, bispo de Osma entre 1231 e 1240 quen, pouco tempo despois da recuperación de Córdoba (1236), dá fin á *Chronica regum Castellae*, que centra o seu relato sobre todo nos reinados de Alfonso VIII (1158-1214), Enrique I (1214-1217) e Fernando III (1217/1230-1252). Como destaca a autora, a presenza da axuda militar débese a un mandato do rei que os vasalos asumen en tanto que deber que serve para poñer de relevo unha das características máis importantes do servizo ao rei.

En canto ao *consilium*, este debe caracterizarse pola *prudencia*. A prudencia é unha especie de garantía sobre o valor positivo que adquire o consello; polo contrario, a ausencia de prudencia determinará o valor negativo do consello. Por exemplo, na cantiga de Airas Carpancho, *LPGP* 11.12, semella claro que o primeiro consello dado ao trobador foi o correcto: acudir á chamada do rei. Cando o trobador manifesta que non ten a capacidade de ‘saber dar un consello’ (RC 94), está claro que é porque a enfermidade que é o amor impide ter a claridade de ideas suficiente para aconsellar. E se un non dá consello está claro que non é quen de cumprir coas normas que converten en óptimo un servizo de amor.

Como sinala Rochwert-Zuili (2006: par. 9) o exercicio conxunto do *auxilium* e do *consilium* permiten o éxito do monarca; a súa falta, ou a súa mala resolución, implican a derrota. O consello semella, por momentos, reunir na súa sonoridade os valores do *auxilium*. Cando menos isto é o que permiten interpretar os textos de Vasco Fernandez Praga de Sandin, como *LPGP* 151.16, onde o consello permitiría non só saber como actuar, senón que sería o medio que permitiría aliviar a coita; o mesmo acontece en *LPGP* 151.19, onde o consello permitiría “tolher” a coita. En *LPGP* 151.21 percibimos mellor a ligazón entre efectividade do consello e realización do ben. O consello cando concedido pola senhor é coma un don que permite ao servidor vivir protexido, con seguridade, isto é, permitiría ao trobador *guarir*. En efecto, vivir sen consello é como vivir ‘desasperado’ e ‘desamparado’. Este feito é o que nos permite ver o termo consello coma un vocábulo que vai máis aló do concepto habitual para ser tamén un don que ampara ao trobador (isto é, adquire trazos do *auxilium*, sen chegar a seren sinónimos).

No que segue reflectiremos algunhas das particularidades do motivo do consello no cancionero amoroso da lírica trobadoresca. O consello é un acto oral do que descoñecemos normalmente a súa textualidade para adentrarnos nas súas consecuencias ou na súa posibilidade ou imposibilidade¹⁵². Trátase dun termo vinculado principalmente ás cantigas de amor. Nas de amigo xorde en cantigas que practican o reverso dialóxico, que fan uso dun léxico que connota con máis forza feudal a feitura da cantiga. A súa presenza non é menor, pero aprehender o seu concreto valor non sempre é doado debido á súa notable carga polisémica (Bertolucci Pizzorusso 2014).

10.3.1.1 A presentación do consello

Oralidade referida.- Ás veces, como en Airas Carpancho (*LPGP* 11.12 1 I), coñecemos unha frase que resume un consello que sae, con bastante frecuencia, mal: “Quisera-m’ ir: tal consello preñdi”. Despois, o trobador explica que aconteceu con esa acción, tal como describimos máis abaixo.

Oralidade inscrita.- Como se verá en numerosos apartados, a oralidade inscrita pode referir ou anticipar unha cita que serve para dar forza á anécdota que se desexa transmitir.

Ou pode que accedamos a un consello que se anticipa. Interesante o diálogo que mantén un cavaleiro coa súa señor, non exento de ironía, e onde aparece a oralidade inscrita de tipo anticipado precisamente no consello que a señor lle fai ao cavaleiro:

Cavaleiro, non [o] darei;
pero, se vus queixades,
mui ben vus conselharei:
“Ide-vus, que tardades.”
(Airas Moniz d’Asme *RC* 1)

10.3.1.2 A coita contra o consello

Por norma, a imposibilidade de consello relaciónase coa sintomatoloxía amorosa, coa coita e derivados. Sirvan como exemplos as seguintes mostras: “hu eu por ela tal coyta levar / a qual me non saberey conselhar” (Bernal de Bonaval *LPGP* 22.06 4-5 I); “en tal coita me metia / que consello non sabia” (Diego Moniz *LPGP* 27.01 5-9 III); “Niun consello, señor, non me sei / a esta coita que me faz aver / esse voso fremoso parecer” (Fernan Garcia Esgaravunha *LPGP* 43.07 1-3 I); “tan triste que me non sei conselhar” (Galisteu Fernandiz *RC* 248 2 III); “e non me sei consello achar” (Johan Soarez Somesso *LPGP* 78.10 7 I); “consello non me saberei / con medo de xi m’assanhar” (Nun’Eanes Cêrzo *RC* 363 5 III); “Am’eu tan muito mia senhor, / que sol non me sei conselhar!” (Nuno Fernandez Torneol *RC* 47 1-2 I); “chorava muit’ e jurava logu’ i / que non sabia consello de si” (Pero d’Armea *RC* 278 2-3 III)¹⁵³.

152 Aceptacións, segundo o glosario de *Universo Cantigas*, de *consello*: 1. ‘consello, decisión, remedio, auxilio’; 2. ‘reunión deliberativa, corpo consultivo’ (*GPGP*, *sub voce*). Expresións verbais: fazer consello ‘decidir’; pedir a consello ‘consultar’; prender consello ‘decidirse, resolverse’; poer consello - pōer consello ‘aconsellar, socorrer, auxiliar, asistir’.

153 A presenza da imposibilidade do consello asociada á coita e variantes da sintomatoloxía amorosa comparece en numerosas

O consello, por norma, implica unha acción a desenvolver; polo tanto, o uso vinculado de coita e non saber consello lévanos ao terreo da inacción, o trobador non sabe como actuar nunha situación de desacougo extrema. Citaremos unha cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros (*LPGP* 47.05 6-8 I) que xoga coa contradición entre *pesar* e *prazer*, de tal forma que o trobador manifesta que o *pesar* si soubo causalo á súa señor (lembrems as consecuencias da declaración que implica ‘querer gran ben’, pero que para o *prazer* non “me saberei consellar”).

10.3.1.3 A obriga do *consilium*

Xa tivemos ocasión de ver a natureza teórica e histórica do consello, unha obriga recíproca que caracteriza o vínculo entre señor e servidor. Vexamos algúns casos significativos en función da implicación da señor e do servidor:

Señor: “se o a vós nom fôr dizer, / que podedes conselho dar? (Don Denis, *LPGP* 25.137 3-4 III); “(...) nen me quer hy dar / conselh(o), amigos, nen quer consentir / que a veja (...)” (Johan de Gaia *LPGP* 66.05 1-3 III).

Vemos como a señor tendo o poder e a obriga de responder ao vínculo que ten establecido co servidor, non dá o consello que lle permitiría sentirse en certo modo recompensado.

Deterémonos na cantiga de amor de Martin Soarez (*LPGP* 97.05), onde o trobador afirma que “ven-mi mal porque quero ben / mha senhor e mha natural”. Non resulta doado, polo teor da cantiga, saber de forma exacta que grao de relación pode ter o trobador con esa señor; non obstante, si parece que poden formar parte da mesma liñaxe. Na segunda estrofa cita en tres ocasións o termo dereito, indicando así, quizais, o xogo de palabra co valor xurídico do termo ‘natural’. Nesa situación en que o dereito non lle val, só un consello podería indicarlle unha saída a ese (posible) conflito de intereses (estrofa III):

E poys dereito nen senhor
non me val y, e que farey?
Quen me conselho der, terrey
que muyt’ é bon conselhador,
ca ela non mh-o quer hi dar
nen m’ ar poss’ eu d’ ela quitar:
E qual conselh’ é aqui melhor?

O consello, en tanto que obriga recíproca, segundo o dereito feudal, debería provir da dona, mais esta non quere asumir esa función¹⁵⁴. Ante a necesidade dun intermediario, a experiencia serve como posible horizonte. Así, o trobador anticipa e define cal sería ese posible consello (1-4 IV):

cantigas de Vasco Praga de Sandin (*RC* 56 7 I / *LPGP* 151.15 2 I / *RC* 57 5 I / *LPGP* 151.19 5 I / *LPGP* 151.21 1 I 7 II (¿que farei eu, desaconselhado?) / *RC* 59 7 IV / *LPGP* 151.29 6 IV) e tamén en bastantes de Pero Garcia Burgalès (*LPGP* 125.03 2 I / *LPGP* 125.08 2 II / *RC* 65 5 III / *RC* 68 125.23 2 I / *RC* 76 2 III / *LPGP* 125.48 7 II / *LPGP* 125.52 4 III (“pois eu, cativo, desaconsellado”).

154 Noutra cantiga de amor de Martin Soarez vemos o mesmo motivo do consello necesario que é negado pola señor e asociado á idea de protección (*guarir*): “en guarirdes voss’ omen que matades / e que vus ama mays que outra ren; / por min vos digo, que non acho quen / mi dé conselho nen vos non mh-o dades.” (*LPGP* 97.42 1-4 II).

Esforçar-me e perder pavor
o melhor conselh' é que sei,
esto é lhe dizer qual tort' ei
e non lh' o negar, pois hi for;

Isto é, perder o medo e ousar declararlle os seus sentimentos á señor.

“Sen vos, senhor, non me sei eu per ren / conselh' aver; e convosco non ei / poder de falar, mia senhor; e sei” (Fernan Rodriguez de Calheiros *LPGP* 47.21 1-3 III). Nesta cantiga abrolla a dimensión do consello da señor como protección, en estreita vinculación co don que busca o servizo de amor. Neste sentido, poderíamos pensar que se converte (case) en sinónimo de *auxilium*, pero, como dixemos no capítulo 5, non podemos cometer ese erro.

Servidor: “E non me sei consello dar, / ca a mia coita non á par” (Fernan Padron, *RC* 94 5-6 I)¹⁵⁵; “e por esto nom sei oj' eu de mi / que faça, nem me sei consello dar” (Don Denis, *LPGP* 25.87 6-7 I)

Non son frecuentes as ocasións en que o mal consello do servidor é deliberado ante o que podemos considerar falta de xenerosidade da señor, tal como nun autor tardío como Afonso Sanchez: “mal vos quer' eu conselhar, mha senhor” (*LPGP* 9.09 1-2 I A). En todo caso, trátase dun comportamento fondamente contrario ao dereito feudal.

10.3.1.4 A dimensión positiva do consello

Para responder á súa función o consello debe ser, en principio, positivo e conducir a unha acción que non sexa prexudicial. Xa vimos as virtudes coas que debe cumprir, sendo a prudencia unha das normas a manter cando se dá un consello. Nunha cantiga de amigo de Johan Airas asistimos ao consello dunha amiga como mediación entre a súa amiga e o namorado que discutiron: “*mais quero-vos ora ben conselhar: / fazed' i ambos o que eu mandar*” (*RC* 337 refrán). Noutra das súas cantigas, o consello adquire en aparencia unha dimensión positiva, xa que o consello da señor, recordado a través da oralidade referida (“e conse[l]hou-me por én / que me partisse de lhi querer ben” (Johan Airas *RC* 344 4-5 I), é definido como ‘positivo’, mais ten o aspecto totalmente contrario: “e dixi-lh' eu: –Fremosa mia senhor, / mui ben conselhades vós, mais non / poss' eu migo nen con meu corazón”. Cando a contradición domina a situación, a pesar de todo, o consello semella volverse negativo.

Positiva semella tamén a súa presenza na cantiga de Johan de Gaia (*LPGP* 66.04) que se queixa de que o seu servizo non lle val (“e meu trobar nunca me valeu rem”), polo que quere

155 Esta cantiga e a de Fernan Rodriguez de Calheiros (*LPGP* 47.15), onde se rexistra tamén a presenza do motivo do consello, manifestan unhas relacións que non poden ser casuais. Os dous trobadores empregan a mesma ambientación motivolóxica desde o inicio, referenciándose, mesmo, unha intertextualidade incipitaria que apela ao eido temático da discreción e do segredo de amor, pois os dous autores din que ninguén pode saber/entender a dor en que viven (*mia fazenda*) e fanno empregando o motivo do *metus praecludit vocem* e o da sintomatoloxía amorosa, compartindo mesmo o uso do termo *affan* e o da morte por amor (evidente na última estrofa das dúas composicións). Como dixemos, estas evidencias textuais non poden ser casualidade, xa que ambos trobadores estruturan de forma análoga as súas cantigas e mesmo, como dixemos, só estes dous autores empregan o verbo *emprender* cun valor feudovasalático. Ate podemos sinalar a presenza da mesma interxección (*mao pecado*) nos dous textos.

procurar un motivo para facelo (“E buscar outra razón, se poder, / per que possa esta dona servir”), polo que agarda atopalo no consello do seu amigo: “e sey que assi me conselhará / o meu amigo, que me gram ben quer”.

Vemos como destaca a natureza interpersonal do consello, que sempre procura animar unha acción por parte do beneficiario do mesmo.

Nunha cantiga de Johan Soarez Somesso é a propia cantiga á que se converte nun gran consello por partes, a modo de *ensenbamen*, sobre o comportamento que debe manter un bo servidor. En efecto, na primeira estrofa da cantiga o trovador destaca que debe sufrir en paz o sufrimento de amor causado pola señor e na segunda introduce o seu consello para que se garde o segredo:

E pois que lh’ esto feit’ ouver’,
 outro consello á i d’ aver:
 guardar-se ben de lh’ o saber
 por ren nulh’ ome nen molher.
 Ca tod’ est’ en dereito jaz,
 e se lh’ om’ aqesto non faz,
 de mais viver non lh’ é mester.

Sen cometermos o risco de esaxerar, diríamos que estes consellos de Somesso atopan unha correspondencia dialóxica na cantiga de amigo de Johan Vasquiz de Talaveira (RC 185) que comeza co desexo da amiga de “ben conselhar” ao amigo. Este consello consiste en recomendarlle ao namorado que “se virdes que me vos quer’ assanhar, / mia sanha nom tenhades em desdem”. Será na segunda estrofa onde di que o amigo debe sufrir a saña pois iso obedece a razón, tal como dicía Somesso (“e sofred’ a sanha no corazón, / pois vos eu posso fazer ben e mal; / de a sofrerdes faredes razón”), e interesa constatar a conciencia de poder que ten a amiga / señor, que se reafirma de xeito claro na terceira estrofa e última da cantiga: “E, pois eu ei em vós tan gram poder / (...) / já non podedes per rem ben aver, / se non fordes de sanha sofredor”. Resulta evidente que estamos ante a señor que aplica o poder que lle dá o vínculo establecido co servidor quen, na ficción trobadoresca, para poder acadar algún ben debe primeiro ser sufridor.

Interesante a presenza do acto de consellar en Pai Gomez Charinho (RC 187 1-4 IV), que viu unha dona a que, por dereito, debería chamarlle señor, mais o trovador sentiuse incapaz de declarar ante a señor (“hunha dona que eu vi noutro día, / e non ll’ ousei máis daqesto dizer, 4-5 I). Na terceira estrofa aprendemos que o trovador viu a señor despois de ter escoitado falar dela. Debe ser por esa razón que na estrofa cuarta decide aconsellar ben a todos aqueles que escoiten falar dela que non a vexan, senón pasaríalles como a el:

É por esto que ben consellaría
 quantos oyren no seu bon falar
non a veian, e pódense guardar
 mellor ca m’ end’ eu guardei, que morría,
 e dixes mal, mais fezme Deus aver
 tal ventura, quando a fuy veer
 que nunca dix’ o que dizer quería.

10.3.1.5 A dimensión negativa do consello

Ás veces coñecemos un resumo dun consello que sae, con bastante frecuencia, mal: “Quisera-m’ ir: tal consello preñdi” Airas Carpancho (*LPGP* 11.12 1 I). A acción de irse, de afastarse da súa señor, non supuxo ningún beneficio. Mais esa decisión non é froito dun impulso persoal¹⁵⁶, senón que responde a un acto de fala previo. De feito, na propia cantiga Airas Carpancho deixa caer que lle fixo caso a algún ‘ome’:

Quisera-m’ ir: tal consello preñdi
e foy coytað’ e torney-me por ém;
e tod’ ome que me conselhar ben,
conselhar-mh-á que more senpr’ aquí.
Por hun dia que mha senhor non vi,
d’ atant’ ouver’ a morrer con pesar.

Se o consello fose bo nunca se tería ido, teríalle dito que nunca se afastase do espazo da señor. A decisión é froito dunha mala deliberación. Non debemos esquecer o que dicía Débax, que o *consilium*, cando non vai acompañado do *auxilium*, adquire un carácter negativo.

En dúas cantigas Martin Soarez explora as consecuencias do mal consello: na primeira das cantigas todo parece indicar que foi pola intermediación dun consello que o trovador se animou a ‘ver’ a señor e, a partir dese momento, só coñeceu a coita (*LPGP* 97.14); na segunda, reconece o trazo anticortés da súa actitude pois un mal consello levou a que falase coa súa señor, provocando o seu anoxo (*LPGP* 97.23). Nas dúas cantigas vemos que a acción se revelou negativa e, en consecuencia, é o propio consello o que se converte en malo.

Noutra das súas cantigas, o trovador oponse de antemán ao consello que lle fan sobre a necesidade de deixar o servizo porque a señor non lle “faz ben” (*RC* 28): “O que conselh’ a mi de m’ eu quitar / de mha senhor porque me non faz ben”. Esa persoa dá ese consello porque non ama nin viu a súa señor. Idea na que insiste na segunda estrofa: “Mays nona viu e vay-m’ agora dar / tal consello en que perde seu sen”. Un consello semellante só pode darse se se perde o sentido, unido ás outras dúas características xa comentadas (a falta de amor e non ter visto a súa señor)¹⁵⁷.

Na cantiga de amigo percíbese de xeito claro a dimensión negativa do consello, do *mal consello*, tal como sucede en Fernan Fernandez Cogominho (*RC* 378), onde o mal consello explica, a modo de atenuante ou xustificante, o feito de que o amigo incumprise o *mandado* da amiga/señor. O mesmo pasa na cantiga de amigo de Johan Airas (*RC* 332 1-2 III): “E quen vos a vós esto conselhou / mui ben sei [eu] ca vos conselhou mal”; aquí, o *mal consello* implica a posibilidade de cambio de señor (“Dizen, amigo, que outra senhor / queredes vós, sen meu grado,

156 Isto é o que dá a entender o significado de ‘decidirse, resolverse’ que figura en *GP GP* na voz *consello*; sería preciso recoller a dimensión interpersoal do consello.

157 De xeito análogo se pronuncia Pero Mafaldo: “Ay mia senhor! veen-me conselhar / meus amigos, como vos eu disser: / que vos non sérvia, ca non m’é mester, / ca nunca ren por mi quisestes dar” (*RC* 368), mais neste trovador non existe unha contraposición, senón que só expón cal é a natureza do consello.

filhar, / por mi fazerdes con ela pesar”¹⁵⁸. En Martin de Caldas (RC 266) o mal consello ten que ver coa demora do amigo en regresar cumprindo así co establecido.

10.3.2 O silencio como negación do amor

Non son moitas as composicións en que emerxe o silencio. Non obstante, detectámolo de diferentes maneiras en función do suxeito que fala. Así, cando a señor de Calheiros (RC 11) lle impón (*me mandastes*) que non lle fale (“que vus nunca dissesse nulha ren”), resulta evidente que ese silencio implica tamén non facerlle composicións. Noutra cantiga (RC 17) emprega o mesmo motivo da imposición do silencio: “(...) non quer / que por ela trobe per ren, / nen que lhi diga gran ben / lhi quero, vel en meu cantar”. A pesar desa evidencia, o trovador reacciona e non deixará de eloxiala, isto é, de cantar por ela: “no’-na leixarei a loar”. En Nuno Fernandez Torneol vemos como a dona –a través dun mandado– impón ao servidor a obriga de non querela ben: “a mia senhor, pois me mandou dizer / que me partisse de a ben querer” (RC 50b). Este feito debemos poñelo en relación á declaración que xoga co sentido polisémico da expresión ‘querer gran ben’. A pesar de todo, o trovador reafirma o seu servizo e o seu trobar: “mentr’ eu viver’, sempre lhe ben querrei, / e sempre a ja “senhor” chamarei”.

En Martin Moxa o silencio parece unha decisión voluntaria do autor: “e porque m’ora quitey de trobar” (RC 305), pero, en realidade, é unha opción forzada pola presenza deses que *cousecen*, de tanto *cousidor*. En efecto, as críticas e o seu desexo de saber causan que o trovador pense en calar ou ceder e declarar o seu amor:

“Ja m’ eu quisera con meu mal calar,
mays que farey con tanto cousidor?
Aver-lles-ey mia fazend’ a mostrar,
que non tennan que viv’ eu sen amor?”

O silencio emerxe tamén nas cantigas de amigo e coa mesma idea de creba do amor. O diálogo entre amigas serve para que unha delas conte que a súa mágoa está causada “porque á gram sazón que non oy / nen hun cantar que fezesse por mi, / nen que óuvi seu mandad[o] migo” (RC 81 Vasco Perez Pardal). Dúas formas orais silenciadas demostran que algo pasa: a ausencia de cantigas e do mandado (que normalmente é un prefigurador do encontro dos namorados).

O silencio semella complementarse co rumor nunha perfecta explicación da oralidade como creación poética. Así acontece nunha cantiga de Johan Perez d’Aboin (RC 113) onde o trovador se defende dun rumor: o silencio que mantén (“por quê non trobei / à gran sazón”). Esa acción semella responder a un consello (outro acto de fala), se ben todo conduce á morte de amor. Na mesma dirección exprésase a amiga de Johan Airas (RC 347), que indica ao seu amigo que hai moito tempo que non troba por ela e, polo tanto, que non a serve: muit’á ja que vos vejo partir / de trobar por mi e de me servir”.

158 Como explicamos no apartado correspondente, é posible que esta crítica responda a unha declaración cifrada, xa que non se ve un anoxo evidente por parte da señor, tal como reforza o refrán da cantiga: “ca todas saben que sodes meu / e nen ûa vos querra por seu” (RC 332 refrán).

Nun'Eanes Cêrzo (RC 364) anuncia que quere afastarse da terra da señor (“leixar quer’ a terra u vos sodes, señor” 2 III) por culpa do pesar que lle provocou a indiferenza da señor e desexa morrer aló “u nunca mais (ja) vos sabiades novas de mi”. O silencio adquire unha tripla connotación: a) a do trobar; b) a do servizo; c) a da morte¹⁵⁹.

En Pero Mendiz de Fonseca (RC 392) vemos o uso do silencio como unha variante da incapacidade de declarar “o mui gram ben que quer’ a mha senhor”, isto é, o que sería superar o límite tal como se describe no apartado correspondente. Un silencio que agora creba ante a fatiga de vivir no desamor.

A imposición do silencio pode apoiarse na obriga de vivir lonxe da terra da señor. Iso é o que sucede nunha cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros (RC 13): “pois me fez quitar / d’u ela é (...)”, polo que a súa señor hai tempo que non oe pesar, isto é, non escoita as súas expresións de amor ou coita. Este aspecto dá lugar ao motivo da idea de renuncia, que estudamos a continuación.

10.3.3 A idea de renuncia, entre silencio e prefiguración do cambio de señor

A idea de renuncia pode repousar, en primeira instancia, nunha idea de silencio. Renunciar a trobar é asumir o silencio como comportamento. Mais, de forma lóxica e consecuencial, abrolla a posibilidade, para saír dese estadio, de cambiar de señor. A cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros, *Ja m’eu quisera leixar de trobar* (LPGP 47.11), representa, de xeito maxistral todo o que comentamos. Trátase dunha cantiga que desenvolve o motivo da esencia do trobar desde os puntos de vista dialéctico, intelectual e metapoético, incorporando liñas motivolóxicas da *mala canso*. O trobador anuncia que deixaría de trobar se puidese facelo, mais a dona obríga a permanecer baixo o poder do Amor:

Ja m’eu quisera leixar de trobar
se me leixass’a que mi-o faz fazer,
mais non me quer leixar ergo morrer.
E quer leixar-m’en seu poder d’Amor
atan falso nen atan traedor
que nunca punha ergu’en destróir
o que é seu, e que non á u lh’ir
(estr. I)

O uso repetitivo do verbo *leixar* expresa o cansazo do trobador, que desexa poñer fin a esa relación imposible, cansazo que leva implícita a idea de renuncia. Tanto o Amor como a relación coa señor son caracterizadas co cualificativo de *traedor* e, en vez de atender as obrigas inherentes dun señor con respecto a quen está baixo unha relación de vasalaxe (o que é seu), só se aplica en *destróir*. A presenza do sema *traedor* é moi suxestiva, xa que só aparece nunha cantiga de Fernan Paez de Talamancos (LPGP 46.01) nun contexto bastante análogo. O texto de Fernan Paez, non

159 Véxase o comentario en González / Souto Cabo (2018: 189-190) onde, non obstante, a dimensión do silencio non queda moi ben definida.

obstante, enriquece este uso co desenvolvemento do motivo poético do segredo amoroso ao aparecer ese trovador que vive para descubrir a identidade da señor, o *entendedor* que, no caso de Fernan Paez, é de condición vilán e, por ese mesmo motivo, inhabilitado para formar parte do escenario do trobar, cortés, dedicado a ‘cabaleiros’. Calheiros desexaría fuxir para non ter que soportar ese padecemento, mais non pode, xa que, ao igual que Rudel voltaba cara atrás, aquí o trovador sabe que, irremediabilmente, voltará ao espazo da señor: “Eu que non ei u lh’ir, que tornar / non aja a el e ao seu poder” (1-2 II). E sabendo que nunca conseguirá o ben desexado, non pode fuxir: “e non atendo de m’én ben viir: / con tod’esto non lhi posso fugir” (6-7 II)¹⁶⁰.

A idea de renuncia expresada a través da fuxida semella prefigurar o motivo poético do cambio de señor, tal como o expresa na súa cantiga Pero Garcia d’Ambroa (LPGP 126,04), e que, ao igual que Calheiros, fai uso do verbo leixar:

[M]entre vos eu poder servir,
vosso desamor av[er]ei
ca non ei eu a vos fogir,
nen outra senhor filharei
que me de vós possa én partir,
mais leixar-me-vos-ei matar,
pois m’ outro consello non sei.
(estrofa V)

O propio Calheiros emprega o verbo *fogir* noutra cantiga (LPGP 47,29), asociado de forma antonímica co rimante *guarir*, verbo de resonancias feudovasaláticas. O feito de *non guarir* pode considerarse condición suficiente para procurar o ben noutros lugares “quando j(a) agor(a) aquí estou, / u vus non poderei guarir, / nen ei poder de vus fogir!” (3-5 III)

Nunha cantiga de Nuno Fernandez Torniol (LPGP 106,06) o motivo da fuxida relaciónase tamén con Amor personificado, que ten no seu cárcere de amor ao trovador:

E pera qual terra lh’ eu fugirei,
logu’ el saberá mandado de mi,
ali u for’; e pois me tever’ i
en sa prison, sempr’ eu esto direi:
Nostro Senhor, non me leixes viver,
se estas coitas non ei a perder!
(estr. II)

Que a idea de renuncia ten moito que ver coa construción do motivo do cambio de señor pode vir apoiado polo feito de que a textualidade é feudovasalática, propia destes cabaleiros:

160 O verbo *fogir/fugir* posúe unha especial forza poética. Relaciónase, como é lóxico, con outros verbos de movemento que implican un desprazamento cara ao espazo-interior que representa a señor, ou un desprazamento desde ese mesmo espazo cara ao exterior. No primeiro implica desexo de figurar en dito espazo para poder ver a señor, e así poder aspirar a falar e a acadar outros bens. No segundo atopamos unha consecuencia do baleiro existencial que implica o primeiro dos percorridos.

E a min faz og' el mayor pesar
de quantos outros seus vassalos son;
e a [e]ste mal non lh' ei defenson:
u me ten en poder, quer me matar.
(LPGP 106.06 vv 1-4 IV)

O incumprimento do deber de defensa vai implícito nestes versos de queixa, e vemos, de forma clara, como se autoidentifica como 'vasalo' dentro dunha comunidade de iguais. Esa idea de iguais, de comunidade, existe tamén no texto de Calheiros que conforma o punto de partida desta reflexión poética (LPGP 47.11):

Ed Amor nunc' a ome leal vi,
e vejo eu muitos queixar con mi.
Por quantos eu vejo d' Amor queixar,
se ar visse quen se loasse én,
ben mi-o podia desdizer alguen
do que d' el digo; mais non á i tal
a que[n] eu veja d' Amor dizer al
se non quant' eu digo que padeci,
sen ben d' amor que nunca eu preñdi.
(6-7 III, estr. IV)

Detrás destes versos existe unha reflexión metapoética que ten tamén o seu correlato na lírica occitana, na figura do trovador que finxe que ten ben e que goza do beneplácito do amor (unha das formas que adquire a estratexia de disimulación que analizamos máis arriba). Aquí a fondura reside en que na comunidade de iguais, de trovadores, el só ve (carácter visual da performance) como se queixan xunto con el. E se dentro dese grupo de iguais existise un só que cantase louvándose, isto é, cantando os beneplácitos do amor, alguén podería desdicilo, replicarlle. Mais el reafirmase que ve a todos coma el: sen nunca acadar ningún *ben d'amor*. Latexa tamén, desde un punto de vista hermenéutico a dialéctica da verdade e sinceridade poéticas que debe caracterizar ao trobar.

10.4 O amor de ouvidas

Ás veces, ante a ausencia relevante dun motivo determinado, resulta habitual comezar destacando o seu contrario. Así sucede co motivo do amor de ouvidas xa que normalmente se ve confrontado co seu antónimo, o amor a través dos ollos, o máis recorrente na nosa lírica (Fidalgo Francisco / Souto Cabo 1995: 313-314). Pero, como tivemos ocasión de analizar na nosa tese de doutoramento (por exemplo, Ron Fernández 2015: 519-522), non só o nacemento do amor provén da contemplación da señor, senón que significa tamén o don emblemático, un don nostáxico que se valora unha vez se produce o afastamento do servidor que ousara dicir "que quería ben" á señor (véxase 10.2.2). En efecto, ver a señor pode significar estar no círculo dos íntimos e a reciprocidade dos sentimentos que experimenta o trovador. De feito, mesmo hai algunha cantiga como a de Roi Fernandiz (LPGP 143.01) en que se destaca todo o que desencadea *veer a señor* e que *oir* non é suficiente: "Esto soo non é d' oyr, / que eu ja sempr' esta molher / non veja, cada que poder" (1-3 IV).

Non obstante, aínda que sexa en escasas composicións, o motivo do amor de ouvidas está presente na lírica dos trovadores galego-portugueses. Só anotaremos a presenza do motivo cando ese amor de ouvidas se produce na fase inicial do namoro, non cando se dá despois da visión da señor (como, por exemplo, nunha cantiga de Martin Soarez, *RC 29*, un dos autores que emprega o motivo na súa versión orixinal: “se lhis Deus algũa sazón / aguisou de volhis mostrar / ou d’ oyren de vos falar”), senón antes¹⁶¹. En efecto, neste último trovador detectamos o motivo en dúas cantigas, *Ay, mha senhor, se eu non merecess[e]* (*RC 24b*)¹⁶² e *Senhor fremosa, poys me non queredes* (*RC 30*). Na primeira vemos como o namoro inicial xorde co que escoitou falar dela, e consolídase coa visión do bon parecer:

E, mha senhor, se m’ eu d’ esto temesse,
u primeyro de vos falar oy,
 guardara-m’ en de vos viirdes hi,
 mays non quis Deus que meu mal entendesse,
e mostrou-mh-o vosso bon parecer
 por mal de min, e non m’ ar quis valer
 el contra vos nen quis que m’ al valesse.

Na segunda cantiga vemos como a través dos eloxios que escoitaba se namorou da dona, namoro que se consolida coa visión da señor, como na cantiga *RC 24b*:

Senhor fremosa, poys me non queredes
 creer a coyta ‘n que me ten Amor,
 por meu mal é que tan ben parecades
 e por meu mal vos filhey por senhor,
e por meu mal tan muyto ben oy
dizer de vos, e por meu mal vos vi:
 poys meu mal é quanto ben vos avedes.

Aparece tamén nunha cantiga de Pai Gomez Charinho (*RC 187*). Na primeira estrofa manifesta que viu “hunha dona que eu vi noutro día, / e non ll’ ousei máis daquesto dizer”, aspecto que vincula a visión-namoro á incapacidade de confesar ese amor. A segunda estrofa conforma un eloxio das virtudes da señor. Será na terceira estrofa onde comprobamos que

161 Por esta razón non seguimos o procedemento de Fidalgo Francisco / Souto Cabo (1995: 315-317), que acollen como propias do motivo do *amor de lonb* rudeliano todas as cantigas que tratan da distancia (que xiran ao redor dos verbos *quitar*, *partir*, *alongar* e do adverbio *longe*) entre o servidor e a señor...(algunha delas xa foron tratadas nos seus correspondentes apartados neste traballo). Consideramos que hai unha diversidade de motivos máis dominantes como a ‘idea de renuncia’, ou o que nós denominamos comunicar para salvar a distancia. Non nos parece oportuno desglosar o motivo entre unha variante feble e unha forte (a orixinal). Loxicamente, tampouco incorporamos no noso estudo as cantigas de escarnio e maldizer. O motivo rudeliano é claramente un namorarse de ouvidas, sen vela, e as bondades recibidas son as que impulsan o movemento de ver a esa dona. En Jaufre Rudel é tan relevante que impregna as liñas da súa propia *vida*.

162 Esta cantiga non foi tida en conta no estudo de Fidalgo Francisco / Souto Cabo (1995: 321), onde si incorporan outros textos de Martin Soarez nos que non percibimos a presenza do motivo tal como o entendemos no presente estudo (*LPGP* 97.14; *LPGP* 97.38).

o namoramento iníciase nas virtudes que escoitou dela; aí é onde prende a fáiſca inicial que se afortala en canto ve o seu *bon parecer*:

E tod' aquesto m' ant' eu entendía
que a visse, mays tant' oy falar
no seu ben, que me non soube guardar
nen cuidava que tan ben parecía
que logu' eu fosse por ela morrer;
mais, u eu vi o seu bon parecer,
vi, amigos, que mia morte sería.

Por iso, para que os demais non caian na súa situación aconsella que os que escoiten falar dela non se animen a vela: “É por esto que ben consellaría / quantos oyren no seu bon falar / non a veian, e pódense guardar” (1-4 IV).

O propio Pai Gomez (RC 192) explora o tema nunha segunda cantiga que enfatiza, por riba de todo, as virtudes recibidas oralmente para contraponerse como entendedor superior aos demais:

Ca tanto ben ouví de vós dizer
e tanto vos sodes vós a melhor
dona do mundo, que o que non for
veervos logo non cuyd' a vyver;

Vemos como se manteñen as dúas liñas básicas do motivo: a) escoitar primeiro as virtudes que levan á necesidade ou ao desexo de b) ver a señor. Tal como sucede en Martin Perez Alvin (RC 411b): “E, ante que vos eu visse, senhor, / tan muyto ben ouvi de vós dizer”.

A pesar de que é un motivo pouco presente na nosa lírica, onde triunfa o sentido da vista, non deixa de amosar casos interesantes coma en Pero Vivíaz (Beltrami 1974). Na primeira cantiga (RC 386b), que se encadra dentro das cantigas de santuario desde o incipit (*A Lobatom quero eu ir*), mais que incorpora trazos dunha orixinalidade poética indubidable ao introducir a creba do segredo amoroso ao identificar a señor (*dona Johanna*), posiblemente unha Núñez de Lara (segundo CMGP). O trovador incorpora o motivo do amor de ouvidas no refrán, onde a (posible) presenza do termo *irmana* (que sería dona Teresa Núñez de Lara) levanta algunhas sospeitas: “*Eu non-na vi, mays oy / d' ela muyto bem: poys y / for, veerrey ssa irmana*”.

Na segunda cantiga (RC 388) vemos a tendencia que xa describimos en textos anteriores: a) primeiro, o trovador escoitar falar dunha dona e das súas virtudes o que produce un namoramento que precisa b) da necesidade de ver a señor:

Hunha dona de que falar oy
desej' a veer, e non posso guarir
sen a veer, e sey que, se a vir,
hu a non vir cuyd' a morrer logu' y:
poys que a vir, hu a non vir, prazer
de mi nen d' al nunca cuyd' a veer

O motivo cruza os séculos e chega, de xeito admirable, ao capítulo noveno da segunda parte do *Quijote*, onde se produce o seguinte diálogo (Ynduráin 1983: 589):

Tú me harás desesperar, Sancho –dijo don Quijote–. Ven acá, hereje: ¿no te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que sólo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta? [...] No se atenga a eso, señor –respondió Sancho–; porque le hago saber que también fue de oídas la vista y la respuesta que le truje.

10.5 O soño como espazo do amor

De novo, imos tratar un tema pouco explorado polos trobadores galego-portugueses, o soño e, de novo, resulta un motivo ben explorado por Jaufre Rudel, ao igual que o amor de ouvidas. A estes efectos, abundará con recrear algúns versos de *Belhs m'es l'estius e-l temps floritz* (BdT 262.01), en concreto, da súa estrofa VI, onde o trobador expón as razóns da súa loucura:

Que mielhs mi fora jazer vestitz
que despolhatz sotz cobertor”
e puesc vos en traire auctor
la nueyt quant ieu fuy assalhitz
(estr. VI 1-4)

Como ten estudado Gubbini (2009: 209-234), a noite é o espazo do soño, aí onde o desexo de *jauzir* é máis forte e onde o trobador pode vencer a distancia que o separa da dona a que serve. De feito, na estrofa III Rudel manifesta que a noite é fonte de medo: “qu’anc no fuy tant fort endurmitz, / que no·m rissides de paor” (III 3-4). Un medo pode que asociado a un pesadelo e que pon en relación, tal como queren Bologna / Fassò (1991: 29), a Rudel con Guilhem de Peitieu que se manifesta “*nel Dreit nien e in Pos vezem de novel florir*” e, mediante esta fonte, co soño turbado de Abelardo, coa *Historia calamitatum*, posto que, como resumen os autores italianos, é unha alusión “*troppo precisa per non essere intenzionale*”.

Se nos centramos na forza expresiva do termo soño destacaremos a produción poética de Johan Mendiz de Briteiros (RC 411), que nos regala unha das poucas mostras da lírica profana galego-portuguesa en que figura o soño como espazo de encontro dos namorados.

Deus, que leda que m' esta noyte vy,
amiga, en hun sonho que sonhey!
Ca sonhava, en como vos direy,
que me dizia meu amig' assy:
“Falade mig', ay meu lum' e meu ben!”

No soño prodúcese o diálogo que a amiga nos lembra a través do procedemento da oralidade inscrita, citando de forma textual o que lle dicía no soño o seu namorado. No entanto, noutra cantiga (LPGP 73.05), sen que sexa o mesmo proceso de oralidade referida, a propia amiga refire que o soño non resultou nada positivo xa que o seu amigo aínda non chegou para se encontrar con ela:

Ora vej' eu que non á verdade
en sonh', amiga, se Deus me perdom;
e quero-vos logo mostrar razon,
e vedes como, par caridade:
sonhey, muyt' á, que veera meu bem
e meu amigu' e non veo nen vem.

En función dos diferentes indicios extraídos da lectura dos textos, artellamos unha hipótese que se asenta en dous principios: a) a ausencia da ensoñación é debida a que o *itinerarium ad dominam* ten unha faciana espacial dotada de maior proximidade, o cal fai innecesario o trazo onírico; b) a maior presenza do insomnio de amor, que impide, loxicamente, a presenza do soño; c) a importancia da cantiga de amigo como efectivización, por momentos, dos desexos do trobador. Un espazo diferente, un motivo que impide a súa existencia e a complementación mediante o reverso dialóxico que practica a cantiga de amigo explicarían a ausencia da ensoñación como medio para percorrer o *itinerarium ad dominam*.

A voz da senhor materializa o soño viaxeiro inaugurado polos occitanos. A distancia que separa o servidor da súa señor é referenciada como posible para o proceso de ennobrecemento que representa o *itinerarium ad dominam*.

A distancia existe, mais a separación entre os namorados, cando menos no corpus seleccionado para esta tese, apela a accións que son, no trazo físico, reais na súa materialidade semántica: ir, partir, tornar. Non hai espazo para a ensoñación neste percorrido. O desexo maniféstase na voz do servidor e actualízase na súa concreción, na súa imposibilidade (a maior parte das veces), na voz da señor da cantiga de amigo.

Por iso, o espazo é un axente máis que normalmente representa dúas facianas: conta coa presenza poderosa da señor e, polo tanto, incorpora, aos ollos do servidor, a perspectiva de acadar un don, a maiores do que xa vén dado pola posibilidade de frecuentar, mesmo vivir, no espazo da señor.

O soño é, polo tanto, un eido non considerado polos trobadores galegoportugueses. Como dixemos, a presenza maioritaria do motivo do imsonio de amor (perda do durmir, do sono...) choca en principio co reino do soño e do onirismo. O propio substantivo *noite/noyte* só aparece en 8 cantigas de amor de 8 trobadores, normalmente asociado a día, na expresión 'noit'e dia' para significar a plenitude do sentimento de coita que provoca a señor/Amor (véxase *LPGP* 9.06, 14.11, 15.01, 25.71, 40.09, 45.03, 114.14, 151.15). Na cantiga de amigo aparece en 7 composicións de cinco trobadores (*LPGP* 64.01, 73.02 (o caso de Mendiz de Briteiros xa descrito), Juião Bolseiro que usa con profusión o termo en tres cantigas (*LPGP* 85.05, 85.07, 85.18), Martin de Ginzo (*LPGP* 93.05) e Pero da Ponte (*LPGP* 120.53).

Collamos simplemente un exemplo paradigmático do imsonio de amor en voz de Fernan Esquio (*LPGP* 38.01), onde o feito de que Amor personificado o esperte todas as noites é reverberado como imaxe en todas as estrofas da cantiga:

Amor, a ti me ven[h]' ora queixar
de mha senhor, que te faz enviar
cada hu dormho sempre m' espertar
e faz-me de gran coyta sofredor.
(1-4 I)

Este queyxume te venh' or dizer:
que me non queiras meu sono tolher
pola fremosa do bom parecer
(1-3 II)

Amor, castiga-te d' esto, por ém
que me non tolhas meu sono por quen
me quis matar e me teve en desdem
(1-3 III)

Amor, castiga-te d' esto, por tal
que me non tolhas meu sono por qual
me non faz ben [e sol me faz gran mal]
(1-3 IV)

E rematemos esta viaxe pouco onírica coa exaltación da noite que vemos en Juião Bolseiro, onde a amiga expresa os seus sentimentos e conta os efectos do insomnio de amor en función de se a noite preludia o encontro co namorado:

Da noite d' eire poderam fazer
grandes tres noites, segundo meu sen,
mais na d' oje mi vêo muito ben,
ca vêo meu amigo,
e, ante que lh' enviase dizer ren,
vêo a luz e foi logo comigo.
(LPGP 85.07)

ou de se é unha longa tortura ante a separación:

Aquestas noites tan longas que Deus fez en grave dia
por mi, porque as non dórmio, e por que as non fazia
no tempo que meu amigo
soia falar comigo?
(LPGP 85.05 I)

Quand' eu con meu amigo dormia,
a noite non durava nulha ren,
e ora dur' a noit' e vai e ven,
non ven [a] luz, nen parec' o dia,
mais, se masesse con meu amigo,
a luz agora seria migo.
(LPGP 85.18 II).

10.6 Oralidade inscrita

10.6.1 A oralidade inscrita na cantiga de amigo

Amiga (primeira voz) – madre (segunda voz) (7 cantigas)

En primeiro lugar, aludiremos ao diálogo que se dá entre a amiga (primeira voz) e a súa madre (segunda voz): as réplicas prodúcense no interior da estrofa e a segunda voz reverbera porque ocupa os versos de refrán: “Diga, filha, de quant’ouver sabor. / *E será ben*” (RC 36). O mesmo sucede na cantiga de Pero da Ponte, onde a 2ª voz (a madre) contesta aos requirimentos da filla: “Filha, fazed’end’o melhor: / *poys vus seu amor enganou, / que o engane voss’amor*” (RC 87)¹⁶³. Nalgunhas cantigas estruturadas en base ao diálogo (oralidade inscrita), as palabras da segunda voz (a madre) figuran nos dous últimos versos de cada estrofa, como se fose, no fondo, un refrán (RC 214 *Pedr’Amigo de Sevilha*). O diálogo entre a filla e a madre, ás veces, sofre de desequilibrio no número de intervencións. Isto é o que acontece en Pero Meogo (RC 275), onde a filla ocupa catro réplicas e a madre dúas. A mesma tendencia se verifica en Roi Fernandiz (RC 313), que deixa á filla abrir e pechar a estrofa concedéndolle 6 versos, mentres que a madre só ten un dos versos de refrán.

Ás veces, a madre figura como interlocutora silenciosa, como na cantiga de Bolseiro (RC 210). Nesta composición a oralidade inscrita refírese ao recordatorio explícito do que dixo o namorado á amiga: “vej’eu viir quanto ben no mund’ei”.

Madre (primeira voz) – filla (segunda voz) (13 cantigas)

Nos diálogos entre madre (1ª voz) e filla (2ª voz) asistimos á mesma técnica compositiva, mesmo cando se usa a unidade básica (aaB). Sirva de exemplo Nuno Fernandez Torneol (RC 49): “—Dizede-m’ ora, filha, por santa Maria: / qual é o voss’ amigo que mi vos pedia? / —*Madr’, eu amostrar-vo-lo-ei*.”. A réplica da filla ocupa o verso de refrán e reverbera en toda a cantiga. O refrán da cantiga de Johan Nunez Camanez incorpora un verso da pregunta da madre e a resposta da filla: “*iredes comigu’i? / Par Deus, miá madr’, irei!*” (RC 61). En Johan Soares Coelho vemos unha análoga situación: “—*Madre, creer-vos ei eu d’al*”. Outra tendencia que abrolla nestes casos é a presenza do termo *madre* no refrán. En Johan Baveca o diálogo entre madre e filla asume a tendencia, xa que a réplica da filla ocupa os dous versos de refrán (RC 237)¹⁶⁴. O mesmo sucede na cantiga de Nuno Perez Sandeu (RC 372), se ben aquí o refrán ocupa un único verso e non existe equilibrio entre as voces, pois a madre ocupa tres versos da estrofa e a filla dous versos. A

163 Nunha cantiga de Johan Zorro (RC 262) o refrán recolle o verso final da réplica da filla e o primeiro da madre. Na cantiga RC 263 a voz da filla abre e pecha a estrofa ocupando os versos do refrán. Para logralo, a réplica da madre ocupa os versos centrais da cobra (vv. 3-4).

164 Nunha cantiga de amigo de Pero de Veer (RC 261) vemos como o refrán recolle o verso final da réplica da madre e o primeiro da filla. En Pero Meogo (RC 272) a resposta da filla ocupa o único verso de refrán: “os amores ei”. En Airas Nunez (RC 301) vemos como a voz da madre abrangue os dous primeiros versos da estrofa, mentres que a voz da filla ocupa os catro restantes, incluídos os versos de refrán (4º e 6º verso). En Roi Fernandiz (RC 311) reproducécese tamén a tendencia: a segunda voz (a filla) ocupa os versos de refrán. A mesma situación se dá en Johan Airas (RC 320).

feitura do diálogo en Estevan Fernandiz d'Elvas (RC 398) é dinámica, pois as réplicas succédense nos catro primeiros versos de xeito equilibrado e será tan só na última réplica, cando a voz da filla se vexa reforzada co refrán. O desequilibrio nas voces aparece tamén en Garcia Soarez (RC 408), onde a voz da madre abrangue os dous primeiros versos e a da filla os tres de refrán¹⁶⁵. Ese dinamismo semella ser propio deste autor, xa que noutra das súas cantigas (RC 399) vemos como a cantiga monoestrófica de 6 versos se reparte de xeito igualitario mediante réplicas dun verso alternándose as voces. Reparto igualitario dos dous versos da estrofa entre madre e filla ao longo de toda a composición puntuado cun refrán (“alva e vai liero”) que semella estranxeiro ao diálogo que se mantén.

Amiga (primeira voz) – amigo (segunda voz) (10 cantigas)

Unha terceira modalidade atinxe ao diálogo entre a amiga (1ª voz) e o amigo (2ª voz), tal como sucede na cantiga de Vasco Perez Pardal (RC 82), onde a 2ª voz comeza a manifestarse no refrán, do mesmo xeito ca acontecía nos dous grupos anteriores. O mesmo sucede na cantiga de Afons'Eanes do Coton (RC 84). A este grupo pertence unha cantiga de Men Rodriguez Tenoiro (RC 176), onde a amiga lle pregunta que vai facer agora que se ten que ir. A resposta é unha promesa de regresar cedo: “Senhor fremosa, eu vos direi: / tornar-m'ei ced' ou morrerei”. En Johan Servando prodúcese tamén o recurso combinado da oralidade referida e da inscrita. A amiga recorda o momento en que falou co seu namorado, o que lle preguntou e o que lle contestou: “averei de vós doo [e]no meu coraçom” (RC 206). En Lourenço o diálogo serve para introducir a través das palabras do amigo a promesa de regresar axiña do seu destino¹⁶⁶. Promesa que, cando se incumpre, orixina non poucas composicións (RC 225). Pero d'Armea usa o diálogo para dar visibilidade ao mandado da amiga para que o seu namorado fale con ela: “Amigo, mando-vos migo falar” (RC 278)¹⁶⁷. Unha variante preséntaa Fernan Esquio (RC 417) onde a voz feminina é a dunha indeterminada ‘senhora’ que lle pregunta ao amigo que razón o impulsou a ir a Lugo. A resposta reverbera no refrán: “o amor que eu levei de Santiago a Lugo, / esse me aduss' e esse mh-adugo”. En Roi Martinz do Casal (RC 418) o diálogo prodúcese con vivacidade e con desequilibrio, pois en seis versos prodúcense dúas quendas de palabra para a señor (5 versos) e un para o amigo (1 verso). O equilibrio (3 versos para cada unha das voces) e outorgamento do refrán á segunda voz regresa en Don Denis (RC 428).

165 En Roi Martinz d'Ulveira (RC 414) prodúcese tamén desequilibrio entre as voces, catro versos para a madre e tres para a filla, que ocupa os dous versos de refrán. Interesante, ademais, pois a madre fala do que conta unha sobre a morte de amor do amigo da filla.

166 Nunha cantiga hoxe monoestrófica, mais posiblemente incompleta, Fernan Froiaz (RC 404) equilibra o uso da palabra nas dúas voces (tres versos para cada unha) para falar sobre o motivo das bágoas do amigo.

167 En Martin Padrozelos vemos como se manifesta tamén o poder da amiga (señor) no diálogo que mantén co namorado: “—Amig', avia queixume / de vós e quero-mi o perder, / pois veestes a meu poder”. Logo ven a resposta do amigo que reverbera léxico da cantiga de amor e onde a réplica ocupa os versos de refrán: “—Ai mia senhor e meu lume, / se de mi queixum'avedes, / por Deus que o melboredes”.

Amiga (primeira voz) – amiga (segunda voz) (12 cantigas)

Unha cuarta modalidade é a que se produce entre dúas voces femininas, a amiga protagonista do canto e outra voz feminina, normalmente unha amiga¹⁶⁸. Pai Gomez Charinho move tamén o diálogo entre dúas amigas (*RC* 193). Dúas amigas son tamén as que dialogan nunha cantiga de Pedr'Amigo de Sevilha e a réplica da segunda voz feminina ocupa os versos de refrán (*RC* 211). Noutra das súas cantigas o diálogo implica tamén a dúas voces femininas onde, a modo de refrán, a segunda voz ocupa os dous versos finais de cada estrofa (*RC* 212). O diálogo que manteñen as dúas amigas de Pedr'Amigo de Sevilha (*RC* 215) foi descrito no apartado dedicado á declaración cifrada. Este autor, como vemos, emprega a oralidade inscrita en varias das súas cantigas (véxase *RC* 216). Johan Baveca fai uso tamén deste procedemento en *RC* 230, onde parte da réplica da segunda voz ocupa un verso do refrán (*CR* 230), mentres que en *RC* 235 emprega o diálogo entre as amigas sobre o perdón ao namorado e en *RC* 243 para falar do cambio de señor do servidor a pesar de lle “fazer ben”. Johan Airas fai uso do diálogo na cantiga *RC* 346 e nela mantén o que pode ser definido como norma: equilibrio entre as voces dentro da estrofa (tres versos cada unha) e a segunda voz colle forza ao constituír os versos de refrán¹⁶⁹.

Servidor (primeira voz) – señor (segunda voz) (4 cantigas)

Unha quinta modalidade da oralidade inscrita fálanos do diálogo entre o servidor e a señor en Pai Gomez Charinho (*RC* 189) explorando a aceptación por parte da señor da declaración. Johan Airas é outro dos trovadores que estrutura a cantiga en base ao diálogo que manteñen o servidor e a señor, que dá o consello ao trovador de deixar de “lhi querer ben”, mentres que o namorado di que non pode cumprir con dito consello polo poder que ten Amor (*RC* 344). Outro dos trovadores que usa o diálogo entre o servidor e a señor é Pero Mafaldo (*RC* 371), onde cada unha das voces se distribúe de xeito equitativo a estrofa (3 versos cada unha) e a segunda voz asume o refrán.

Unha cantiga de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (*RC* 389) desenvolve a oralidade inscrita dentro duns parámetros que provocan que na web de *CMGP* sexa cualificada como escarnio e maldizer. A pesar disto, mantémola dentro do corpus amoroso, xa que asistimos ao diálogo dunha dona a quen a nai obriga a “filhar orden” e vemos como a voz masculina non deixa de asumir a mágoa que ten como servidor pois agora o suxeito do seu corazón e servizo verase sometido a vixilancia: “Ela enton me disse: “Quero-vos én mostrar / como serei guardada, se non, venha-me mal”. Nesta cantiga non se mantén o equilibrio entre as voces, xa que o servidor asume dous versos e a voz feminina asume catro versos dentro da estrofa.

168 En Johan Garcia de Guilhade (*RC* 170) a parte final da réplica da segunda voz ocupa o refrán. O mesmo sucede en Galisteu Fernandiz (*RC* 251), onde a réplica da segunda voz ocupa os dous versos de refrán.

169 Estevan da Guarda cumpre na súa cantiga este mesmo patrón: equilibrio (3 versos para cada unha das voces) e refrán para a segunda voz (*RC* 358).

Locutor indeterminado (primeira voz) – amiga (segunda voz) (3 cantigas)

Unha sexta modalidade ten que ver cando dialoga un locutor indeterminado coa amiga, tal como sucede na cantiga de Bernal de Bonaval (RC 194), ou na de Johan Zorro (RC 264), onde o locutor reproduce o cantar da dona-virgo, ou noutra do mesmo autor (RC 265), onde o canto que lembra ese locutor indeterminado ocupa os versos do refrán.

10.6.2 A oralidade inscrita na cantiga de amor

A oralidade inscrita aparece en cantigas en que o locutor (normalmente o suxeito lírico masculino) refire ou anticipa o que quere declarar á dona. Así acontece, por exemplo, na cantiga de Osoir'Eanes, onde o trobador anuncia o que lle diría: “mais pero direi-lh’ ant’ assi: / “Senhor ¿e que vos mereci? / Ca non foi eu depois peor, /des quando guaanhei voss’ amor?” (RC 5). Trátase dunha anticipación do que se quere dicir á dona: “e mi leixe tanto dizer: / “Moyr’eu, senhor, a que Deus non fez par” (RC 79 Fernan Velho). Igualmente, en Johan Soares Coelho (RC 122): “a que nunca ‘senhor’ chamar ousei”. Isto mesmo acontece noutra cantiga de amor deste trobador que, a pesar de que a dona non quere falar nin oír os seus propósitos, cando se vai (*espedir* é un vocábulo feudal que significaría a ruptura do contrato feudal que vinculaba señor a vasalo) lle dixo: “con graça, mia senhor!” (aquí a inscrición ten que ver coa oralidade referida ao contar unha situación xa pasada).

Noutro dia, quando m’ eu espedi
de mia senhor, e quando mi-ouv’ a ir,
e me non falou, nen me quis oïr,
tan sen ventura foi que non morri!
Que, se mil vezes podesse morrer,
mêor coita me fora de soffrer!

U lh’ eu dixi: “con graça, mia senhor”!
catou-me un pouqu’ e teve-mi en desden

Como vemos, nestas pequenas declaracións anticipadas destaca a inscrición da palabra ‘senhor’¹⁷⁰. Unha mostra máis en Johan Lopez d’Ulhoa (RC 144): “nen se queixou que a chamei senhor”. Trátase dunha situación pasada. De xeito semellante formula o seu desexo de poder declarar o seu servizo Afonso Lopez de Baian (RC 159): “e non lh’ousou dizer: ‘senhor!’” ou en Nun’Eanes Cêrzero (RC 362)¹⁷¹ vemos que desexa chegar ante a señor e dicirlle: “*Senhor fremosa*

170 A presenza deste termo vémolala na cita (oralidade inscrita) que fai a amiga de Reimon Gonçalves (RC 407): “por Deus, mercee, mercee, senhor”. Esta cita resume moi ben a petición de perdón concedida pola dona, co rogo de que non persevere no erro: “mais outra vez non engueedes em”. En relación estreita con esta petición está a que nos ofrece Don Denis (RC 439), onde o amigo pide a través dunha intermediaria: “Ai senhor! id a mha senhor rogar, / por Deus, que aja mercee de mi”.

171 Somos conscientes de que existe a posibilidade de que esta cantiga pertenza a Pero Velho de Taveirós en base aos argumentos dados por González (2013).

¿non poss'eu guarir?"¹⁷². En Martin Moxa (RC 308) a oralidade inscrita responde tamén ao que quere dicirle á dona:

Áhy Deus Senhor! Quando se nembrará
esta dona que tant'amo de min,
que diga eu: "Tan bõo dia servi
senhor que tan bon galardón mi dá?

Por iso, prevalece o recurso da oralidade referida. Distinta é a declaración inscrita de Johan Soares Coelho (RC 124): "Moir'eu, e moiro por alguen! / E nunca vus mais direi én". Como o é tamén a cantiga de amor de Johan Lopez d'Ulhoa (RC 146): "e dizen: "muit'an[d]a namorado". Análogo pode ser o uso da oralidade inscrita na cantiga de amigo de Johan Airas (RC 335) onde a amiga cita o que lle dixo o seu namorado: "matades-me, senhor"¹⁷³.

Diversa é a cita presente en Men Rodriguez de Briteiros (RC 410), pois o servidor se dirixe aos seus amigos que lle comentaron que á súa señor "lle pesava" o feito de que el a quera ben. A resposta do servidor a estes amigos ocupa os tres versos finais da estrofa: "dix eu: amigos, ben pode seer / mays quer lhi pês, quer lhi praza, já non / me poss' end' eu per nulha ren partir".

Un motivo diferente é o que expresa a cantiga de amigo de Gonçal'Eanes do Vinhal (RC 109), onde a dona sabe que o seu servidor foi expulsado do reino polo Rei. Por iso, a dona conta ás amigas que quere presentarse ante o Rei e rogar para conseguir o perdón rexio da seguinte maneira (oralidade inscrita de tipo anticipado): "Por Deus, sen[h]or, que vos tan bon rey fez, / perdoad'a meu amigu'esta vez".

Nunha cantiga de amigo de Johan Garcia de Guilhade a voz feminina lembra a unhas amigas que o seu servidor lle causara pesar e que o perdoara a petición delas e que iso mesmo foi o que lle mencionou cando o viu: "*vîide ja, ca ja vos perdõey; / mays pero nunca vos ja ben querrey*" (RC 169). A cita ocupa os versos de refrán. Nas estrofas II e III engádesse un descualificativo: "olhos de traedor" (II), "ay cabeça de can" (III)¹⁷⁴.

Neste apartado da oralidade inscrita cómpre destacar unha cantiga de amigo de Johan Mendiz de Briteiros (RC 411), porque é unha cantiga especial ao ser unha das poucas mostras da lírica profana galego-portuguesa en que figura o soño como espazo de encontro dos namorados. Nese soño é onde o amigo lle di: "Falade mig', ay meu lum' e meu ben!".

172 Pero Mafaldo emprega a cita como síntese do consello que lle fan os seus amigos: "Non a serviades, nen sejadés seu" (RC 368). En Don Denis (RC 444) a amiga cita textualmente a promesa do amigo antes de marchar: "log'aquí serei com vosco, senhor".

173 O mesmo podemos dicir da cantiga de Afonso Fernandez Cebolilha (RC 395) coa exclamación: "Ay Deus, por que me van assy matar?".

174 Johan Airas (RC 327) usa a oralidade inscrita de tipo anticipado en voz da amiga que di que lle preguntará a todos os que vexa como lle vai ao seu amigo en *cas d'el-rei*. "E se disseren 'ben', loarei / Deus e gracilo-ei al-rei". O mesmo termo 'ben' é o destacado mediante cita na cantiga RC 330 do propio Johan Airas.

10.6.3 A oralidade inscrita e a pastorela

Un tipo lírico como a pastorela estrutúrase mediante o recurso da oralidade inscrita. O locutor escoita unha escena que procura recrear reproducindo as palabras da moza. Así sucede en Johan Perez d'Aboin (RC 111). A mesma técnica estrutura a cantiga de Pedr'Amigo de Sevilla (RC 217), un diálogo que reproduce a voz masculina incorporando non só as súas palabras senón tamén as da *fremosa poncela*. En Lourenço a oralidade inscrita serve para citar como “cantavan d'amor” (RC 228) e o cantar de amor dunha “moça namorada” (RC 229) reproducindo ese canto. En Airas Nunez un cabaleiro (“du cavalgaba per ûa ribeira”) escoita o canto dunha pastora, que reproduce (RC 303, o cantar é diferente en cada unha das catro estrofas) mediante o recurso da cita ou da oralidade inscrita¹⁷⁵. En Don Denis (RC 453) na famosa cantiga do papagai vemos como as citas son tamén diferentes en cada estrofa. Noutra das súas cantigas (RC 454) o narrador asiste ao laio dunha pastora e reproduce as súas palabras tamén distintas en cada unha das tres estrofas. Finalmente, na pastorela o narrador reproduce o diálogo que mantivo cunha pastora coa intención de seducila, mais esta non se deixa coller no xogo do ‘varom’.

10.6.4 A experiencia da tradición (os ditos)

Nalgunhas cantigas aparece o valor das ensinanzas dos ditos e refráns (Brea 2016). Transmiten unha experiencia que pode servir de expresión para o que acontece no devir existencial dos trobadores. Así acontece con Pero Garcia Burgalès: “querria seer / sandeu, por quant'ouço dizer / que o sandeu non sabe ren / d'amor, nen que x'é mal nen ben” (RC 77). Adquire fisionomía de dito a referencia á parella *sandeu / cordo* na cantiga de Fernan Gonçalvez de Seabra: “Mais o sandeu, quer diga mal, quer ben, / e o cordo dirá sempre cordura” (RC 150).

Nunha cantiga de Pai Gomez Charinho (RC 191) o dito ten que ver co sufrimento. O trobador manifesta que sempre escoitou que é peor “soffrer o gran ben / ca o gran mal”, mais el non cre a forza dese dito, xa que el sofre polo mal que sinte.

En Pero de Berdia é a amiga que experimenta a forza dun dito na súa vida como namorada. Reproducimos aquí os versos da cantiga:

Foi-s' o meu amigo d' aqui
 sanhudo, por que o non vi,
 e pesar-mi-á [en], mais oí
un verv' antigo, de mi ben
 verdadeir' é, ca diz assi:
 “quen leve vai leve x' ar ven”.

Per uno soilo prazer
 pesares vi já mais de mil.

175 Diferente é o recurso da oralidade referida en Estevan Coelho (RC 403) onde o locutor escoita a unha dona ocupada nunha tarefa doméstica: “Sedia la fremosa seu sirgo torcendo, / sa voz manselinha fremoso dizendo / *cantigas d' amigo*”, pero non cita textualmente o que canta. Pola contra, a oralidade inscrita utilízase para rematar a cantiga cun dito popular: “—Avuitor comestes, que adevinhades.” De forma contraria fai Afonso Sanchez (RC 419) onde vemos que unha persoa asiste aos laios dunha doncela dos que cita tres versos en cada estrofa, sendo dous deles invariables ao seren refrán. En consecuencia, cítanse catro versos e dous de refrán en toda a cantiga.

Os dous últimos versos figuran en *B* 1121 separados do que podería ser unha primeira estrofa. A pesar das dúbidas, a súa incorporación resulta problemática, non só por engadir dúas novas rimas diferentes a un esquema **aaabab**, senón porque o final do que podería ser tamén unha cantiga monoestrófica de tipo epigramático cadra ben coa cita (oralidade inscrita) do dito.

O dito insírese perfectamente na configuración do motivo poético que desexa reforzar o trobador. Martin Moxa úsao para destacar que cómpre ter paciencia para chegar a gozar do don: “Porque sol dizer a gente / do que ama lealmente: “se ss’én non quer enfadar, / na cima gualardon prende”, / am’eu e sirvo por ende” (*RC* 306).

Outra mostra máis de correspondencia temática entre o dito e os motivos poéticos vémosto na cantiga de amor de Estevan Fernandiz d’Elvas (*RC* 401) onde o trobador manifesta que ten comprobada a validez dun dito (“O ouç’ eu dizer hûu verv’ aguys[a]do”) sobre o ben e o mal: “que bem e mal sempre na face [v]em”. Despois de expoñer que do ben que viu na faciana da dona só lle veu mal afirma en dúas ocasións que o dito é verdadeiro: “per que o verv’ em meu dan’ é provado” // “que este vervo, que eu senpr’ ouvi, / hé com verdad’ em [meu] dan’ acabado”.

10.7 Comunicar para salvar a distancia. O *mandado*

Para estudar a súa relevancia dentro do noso corpus amoroso, fixemos unha relectura de todos os textos e elaboramos unha táboa sinóptica. Esgazamos a súa análise nos dous tipos líricos de amor e de amigo. A presenza do mandado é moito máis numerosa e importante na cantiga de amigo, pois son 71 cantigas as que falan do mandado, mentres que son só 12 as cantigas de amor¹⁷⁶. En total son 46 os trobadores que o utilizan. Destacaremos o equilibrio que se dá no *Cancioneiro de Cabaleiros*, onde hai 7 cantigas de amor e 7 de amigo. Nos restantes estadios manuscritos a preponderancia da cantiga de amigo é clara. Outro feito que destaca é a súa elevada presenza no *Cancioneiro de Xogares Galegos* (19 trobadores dos 46 e 29 cantigas das 83) onde se insire de xeito importante como motivo configurador do encontro dos namorados ao redor dun santuario ou do seu contrario, a separación pola partida do amigo.

O mandado é un acto comunicativo que se manifesta nunha canle eminentemente oral que permite salvar a distancia entre señor e servidor e entre amiga e namorado¹⁷⁷. Leva implícito ou explícito o encontro das persoas que emiten e reciben a mensaxe.

Os matices que adquire o mandado veñen dados polo verbo que o acompaña e polos motivos poéticos cos que se vincula. Mais os trobadores usan outras expresións construídas sobre (*dizer*)

176 Sobre o *mandado* contamos cunha aproximación a cargo de Corral Díaz (2009).

177 Como sinala Merceron (1998:1), a comunicación non deixa de incrementar as súas formas nos séculos XII-XIII, os séculos en que abrolla e se consolida o feito trobadoresco: “qu’il s’agisse de la transmission de simples messages oraux, de mandements écrits ou de négociations diplomatiques, le recrudescence de l’activité communicative aux XII et XIII^e siècles s’effectue selon une double logique à long terme porteuse de contradictions”. Refírese á convivencia dialéctica entre o eido oral e o escrito, propios tamén do feito trobadoresco.

novas, preito, recado e o verbo *mandar*. En todo caso, a relevancia pasa pola necesidade de que se dea a mensaxe e de que se produza a súa comprensión¹⁷⁸.

Falamos de poesía lírica e, xa que logo, de inscrición da realidade histórica a través da ficción amorosa. Veremos que en certos textos abrolla a anécdota histórica con forza. Grazas ao traballo de Merceron (1998) sobre a mensaxe na literatura francesa dos séculos XII-XIII, comprobamos que a poesía lírica comparte a súa casuística con outros rexistros literarios como a épica, a literatura artúrica, etc.

10.7.1 Cantigas de amor. Perspectivas do *mandado*

O termo *mandado* non é frecuente nas cantigas de amor. Se a nosa lectura do corpus foi correcta xorde en 12 composicións de 9 trobadores. Agás no texto de Gil Sanchez, o termo aparece en contextos nos que se asimila á recompensa polo servizo amoroso, ao don, no mesmo rango que ‘ver’, pois, en tanto que acto eminentemente oral, o mandado equivale a ‘falar’ e serviría para subliñar a correspondencia e a reciprocidade da relación. Nas cantigas percíbese ben que o mandado serve para salvar a distancia que separa a señor do servidor. Cómpre destacar que seis dos trobadores son membros integrantes do *Cancioneiro de Cabaleiros*.

RC 8. Gil Sanchez: aparece o lugar de procedencia do mensaxeiro (*mandadeiro*, se se nos permite este vocábulo tendo en conta que aparece na lírica galego-portuguesa)¹⁷⁹, *Monte-mayor*, que debe responder a Montemor-o-Velho, praza forte en mans da infanta portuguesa dona Teresa, no conflito que ela e as súas irmás Sancha e Mafalda mantiñan co seu irmán o rei Afonso II. A data probable de composición sería 1223, cando se asina o tratado de paz entre o novo monarca, Sancho II, e as súas tías (Oliveira 1993). Desta localidade proviría o *mandado* (que será ao mesmo tempo o mensaxeiro e mensaxe, tal como acontece noutras literaturas) que debera comunicar novas da señor ao servidor¹⁸⁰.

RC 16. Fernan Rodriguez de Calheiros. Nesta cantiga de amor a expresión en que se insire o termo *mandado* ten que ver coa propia correspondencia do servizo: “*e mui llongi d’ oír vosso mandado!*”. O *mandado* asimílese a un don. O verbo destaca a natureza oral do mesmo, sería aquí case un sinónimo do tan desexado ‘falar’. En Martin Soarez (RC 27) o trobador está afastado do espazo da señor (“*fez, e m’ ar faz viver tam alongado / d’ u eu os olhos vi da mha senhor*”, 3-4 II), polo que o mandado, tamén nesta cantiga, se converte nunha especie de don que sinalaría aceptación e correspondencia por parte da señor: “*E saberia d’ algun ben mandado / de que oj’ eu non sōo sabedor, / mays sei que est’ é dese’ e cuydado*”. Onde se percibe moito mellor a asociación do mandado co don, xa que se equipara a *aver ben*, é nunha cantiga de Vasco Praga de

178 “Le message et l’ambassade sont étroitement liés à la parole transmise, trahie, donnée ou refusée. Se trouvent alors posés les problèmes inévitables de la compréhension, de la sincérité et de la vérité, mais aussi de la manipulation et du pouvoir” (Gourmelen / Jaquin 2007: 20).

179 Nos séculos XII-XIII o termo mensaxe abrangue tres valores: a) o que-texto (a mensaxe-enunciado); b) o quen (a mensaxe-mandado); c) o que-produto (a mensaxe-soporte) (Merceron 1998: 12).

180 Non podemos deixar de anotar a consideración de Merceron (1998: 54) de que, no seu tempo, se pensaba que a primeira rede de correo dacabalo dun aristócrata privado con vocación militar foi a posta en marcha en 1215 por Simon de Montfort na súa loita contra a herexía albixense.

Sandin (RC 58): “Ca ja eu sempre guardar-m’ ei / d’ aver mais ben do que og’ ei, / se per vosso mandado non”¹⁸¹.

RC 18. Fernan Rodriguez de Calheiros. Nesta composición o *mandado* apela ao incumprimento do servidor do que acordara coa señor: “non fiz seu mandado”. Aspecto que se relaciona coa ausencia dun bo consello (véxase o apartado correspondente para este motivo). Este feito sempre conleva prexuízos que o trobador asume, pois errou no seu comportamento (estrofa III):

Que coita tal, por eu buscar perdon
ou outro ben, devi’ a demandar;
ca assi faz quen erra sen razon,
com’ eu errei, que me non poss’ achar
nenhun consello bõo que filhar,
porque non fiz seu mandad[o] enton.

RC 48. Nuno Fernandez Torneol. Nesta cantiga prodúcese unha personificación de Amor. En certo sentido convértese nun alter ego da señor. Na segunda estrofa anuncia que fuxirá da terra en que estea a razón do seu desarraigo, pero que axiña Amor/señor saberán mandado del, isto é, cumprirá coa súa obriga como servidor.

RC 50b. Nuno Fernandez Torneol. Nesta cantiga non aparece directamente o termo *mandado*, senón que Torneol utiliza a expresión *me mandou dizer*, que indica unha orde que foi desatendida polo servidor. En efecto, a dona ordenara que o trobador deixara, non tanto de servila, senón de dicir nas súas composicións que a quere ben (véxase o apartado correspondente onde se estuda a relevancia deste motivo); aínda así, o trobador reafirma a súa constancia:

Ora veg’ eu que me non fará ben
a mia senhor, pois me mandou dizer
que me partisse de a ben querer.
Pero sei eu que lhe farei por én:
mentr’ eu viver’, sempre lhe ben querrei,
e sempre a ja “senhor” chamarei.

RC 309. Martin Moxa: “Ca sempr’ eu serey pagado / de quanto ss’ ela pagar / e de fazer seu mandado, / se m’ ela quiser mandar (1-4 IV). Cumprir co mandado e con todo o que dispoña a señor responde ao comportamento do bo servidor. Nesta mesma óptica temos a cantiga de Johan Airas (RC 324), onde non aparece o termo *mandado*, pero si o verbo *mandar* que nos sitúa no eido do poder da señor para dispoñer do servidor: “sempr’ eu farei quanto m’ ela mandar / a meu grado, que eu possa fazer”.

181 Nas dúas cantigas de amor de Don Denis en que aparece *mandado* vemos a mesma asociación co don. En RC 433 vincúlase *oir mandado* coa visión da señor: “*pois tamanbo temp’ á que guareci / sen seu mandad’ oír e a non vi*”). A segunda cantiga (RC 435) artículase ao redor da sintomatoloxía amorosa e a distancia con respecto á señor e, de novo, dáse unha asociación entre o mandado e a visión da señor como don: “pero filhar-lh’ ia por galardom / de a veer, se soubesse que nom / lh’ era tam grave, Deus foss’ em loado.” (5-7 I).

RC 364. Nun'Eanes Cêrzero. “E se me Deus quisesse oír, (a)lá morrerei / u nunca mais (ja) vos sabiades novas de mi” (6-7 III). Nesta cantiga aparece o motivo do silencio como saída ante a coita de amor e a indiferenza da señor.

No que se refire ás expresións debemos diferenciar os contextos explícitos en que se manifesta o termo *mandado*: (*aver*) *mandado*: RC 58 / *Dizer mandado*: RC 8 / *fazer mandado*: RC 309 / *Non fazer mandado*: RC 18 / *Oir mandado*: RC 16, RC 433 / *Saber mandado*: RC 27 / RC 48 / RC 435 / *nunca saber novas*: RC 364. En fronte, temos un par de exemplos en que o contexto é implícito: *me mandou dizer*: RC 50b / *quanto m'ela mandar*: RC 324.

10.7.2 Cantigas de amigo. Perspectivas do *mandado*

Como se recolle na táboa sinóptica, son 71 as cantigas de amigo que utilizan o mandado ou expresións análogas que pertencen a 39 trovadores, sendo maioritarios os membros integrantes do *Cancioneiro de Xograres Galegos* con 19 autores que compuxeron 29 cantigas.

Non é doado establecer modalidades totalmente estables, xa que se producen deslizamentos. Aínda así procuraremos distribuír as cantigas en función da semántica dominante. Deste xeito, diferenciamos 8 modalidades: 1) Incumprimento do mandado e das promesas e pactos; 2) O namorado realiza a partida sen o mandado da amiga; 3) Unha persoa intermediaria salva a distancia e trae o mandado ou análogos 4) O mandado prefigura o encontro dos namorados; 5) O mandado é destacado coma un don; 6) O mandado apela a cuestións de metapoética; 7) A madre manda; 8) O mandado é necesario porque clarifica situacións.

10.7.2.1 Incumprimento do *mandado*

RC 23 ou RC 85. Pai Soarez de Taveirós ou Afons'Eanes do Coton¹⁸². A cantiga trata o incumprimento das promesas do amigo que cando se marchou acordara regresar axiña. Non aparece o substantivo, senón o participio do verbo *mandar*. O contexto deste tipo de cantigas é interesante xa que aparece léxico feudal, por exemplo, nesta composición vemos que o xuramento do amigo (“jurou que cedo verria”, 1 I) equivale a *fazer preito* (“Quando se foi, fez-mi preito / que se verria mui cedo”, 1-2 II) e ao feito da constatación que incumpriu o acordado: “pois que non veo o dia / que lh' eu avia mandado”. Repárese que os pronomes indican claramente a responsabilidade dos actos de fala. Mediante a expresión *aver preito*, Johan Lopez d'Ulhoa (RC 143) expón a mesma casuística en relación á ausencia de mandado e, en consecuencia, de posibilidade de encontro: “Ai Deus, u é meu amigo / que non m' envia mandado? / ca preit' avia comigo” (1-3 I). O prazo acordado xa pasou, polo que se produce unha creba do que xurara o amigo. Acto descortés que só unha situación de morte podería explicar: “ergo se fosse mal treito / de morte, que se veesse / o mais cedo que podesse” (4-6 II).

182 Mantemos a dobre autoría pois nada permite dilucidar quen é o creador da cantiga. En efecto, a composición aparece copiada dúas veces nos apógrafos italianos, en B 640 / V 241, atribuída a Pai Soarez de Taveirós, e en B 827 / V 413, atribuída a Afons'Eanes do Coton.

10.7.2.2 A partida sen o *mandado*

Nunha cantiga de Johan Vasquiz de Talaveira (RC 186), a expresión *fazer preito* e o seu incumprimento –destacado con variantes léxicas do xuramento incumplido (*jurava*, *perjurado*, *jurou*)– teñen que ver co feito de que o amigo marchara sen o beneplácito da dona causándolle anoxo (“o [mui] gram torto que m’ el á feito / (...) foi-se d’ aqui sen meu grad’, amiga”, 2, 4 III) e, polo tanto, sen o mandado dela, que marcaría as condicións para o regreso e posterior encontro. Dun xeito análogo fala a amiga de Johan Servando (RC 202): “Torto mi fez, que m’ agora mentiu” (1 II) pois o amigo marchara sen autorización (“se ora fôr sen meu grad’ u ir quer” 5 I) e, por riba, incumpre o mandado da amiga: “e, por que m’ el de mandado saiu” (3 II)¹⁸³. As cantigas dos dous primeiros apartados conteñen unha interesante carga semántica procedente do léxico feudal e dos acordos ou pactos que vinculan a persoas.

En relación a esta segunda gran casuística, a partida sen mandado provoca o anoxo e a vinganza da amiga, pois o amigo marchou sen autorización e sen que quedase o compromiso dunha data de regreso e encontro: “a mha mesura. Mas que prol vus ten, / ca, hu vus fostes sen meu mandado, / jurey que nunca vus fezesse ben.” (Johan Baveca RC 232). Noutra das cantigas de Johan Baveca (RC 245) únense a falta de cumprir co que manda a dona coa mentira¹⁸⁴: “Nunca vus ja de ren ey a creer, / ca sempr’ ouvestes a fazer por mi / quant’ eu mandass’, e mentides-m’ assy” (1-3 II), que se reafirma na estrofa seguinte cando a dona menciona que o namorado incumpriu co preito que os vinculaba: “Que non ouuess’ antre nós qual preyto á” (1 III).

En Pero Mafaldo (RC 369) a amiga está anoxada porque o seu namorado mudou de actitude, pois cumprira coas súas obrigas como vasalo ao facer *preyt’ e menage* ante a señor de que antes de marchar (a Cadalongha) viría para encontrarse con ela, pero incumpriu o seu xuramento e foise sen o seu mandado: “fez-me preyt’ e menage que ante me veria / que se fosse; e vay-s’ ora de carreyra sa via!” (2-3 I); “Non sabedes, amiga, como m’ ouve jurado / que nunca se partisse de mi sen meu mandado” (1-2 III).

RC 91. Pero da Ponte. Nesta cantiga vemos a presenza do mandado en reciprocidade negativa, xa que non se leva a cabo, pero nos dous casos por culpa do amigo. Por unha banda, o amigo *non envia mandado*, polo que mentiu (“perjurado” (4 I), “tod’ andava con mentira” 5 II) e *ja non teme mba ira* (5 I). Pola outra, o amigo marchou sen o mandado da amiga: “ca, sse non, noyte nen dia, / a meus de meu mandado, / nunca ss’ el d’ aqui partira”.

RC 118. Johan Soares Coelho. A partida do amigo fíxose sen autorización da amiga, polo que non existe un mandado que determine o día para o encontro e poder verse: “Foi-s’ el mui sen meu grado / e non sei eu mandado: / e se o verei, velida!”. O mesmo sucede na cantiga do xograr Lopo (RC 253): “Disseron-m’ agora do meu namorado / que se foi sanhud’ e sen o meu mandado: / e porque s’ assanhou agora o meu amigo.”¹⁸⁵

183 Nunha cantiga de Nuno Perez Sandeu prodúcese unha interesante vinculación entre o mal consello e o feito de incumprir o mandado da amiga: “se nunca já de meu mandado sal” (RC 373). A mesma asociación vémolos en Fernan Fernandez Cogominho (RC 378): “ca sodes mal conselhado / de mi sair de mandado” (refrán).

184 Unha cantiga de Pero d’Armea (RC 278) comeza precisamente coa amiga dispoñendo a posibilidade de que o seu amigo lle fale e usa o verbo *mandar*: “—Amigo, mando-vos migo falar, / cada que vós end’ ouverdes sabor.”

185 A amiga de Pae Calvo (RC 283) usa a contradición, xa que, por unha banda, cualifica ao namorado de *perjurado* por non

RC 182. Johan Vasquiz de Talaveira. A presenza do *mandado* encádrase dentro do motivo da partida do amigo. Unha partida que sempre incomoda a amiga, ou que se fai sen a súa autorización expresa, o que deriva nun desexo de vinganza: “ai, amiga, mandado mi chegou: / *que est aqui e quer migo falar, / ma[i]s ante pôd’ aqui muito morar*” (4-6 II). Unha vinganza que consta expresa na finda: “Que migo fal’ e verá do pesar / que m’ el fez que mi poss’ eu ben vengar”. En Fernan Froiaz (RC 406) a amiga expón que cando regrese o seu amigo amosaralle o seu anoxo (saña) por realizar a partida sen o mandado da amiga, isto é, sen autorización e sen dispoñer dunha data concreta para o regreso e o encontro coa amiga: “Porque se foi d’ aqui meu amigo / sen meu mandado e non mi-o fez saber, / quand’ el veer por falar comigo, / assanhar-m’ ei (...)”.

RC 200. Bernal de Bonaval. Nesta cantiga o autor emprega a oralidade inscrita anticipada para dar forma ao motivo do mandado sen nomealo. A amiga conta que cando se encontre co seu amigo en Bonaval vaille dicir: “*se vos fordes, non tardedes / tan muyto como soedes*”.

10.7.2.3 A intermediación salva a distancia

RC 34. Airas Carpancho. A chegada das novas / mandado (podemos deducilo, sen afirmalo) acompaña a unha amiga da voz feminina que se encontrou co seu amigo. A xuntanza coa amiga será a que formalice as novas/mandado:

Chegades, amiga, d’ u é meu amigo
e cun el falastes. Mays eu ben vos digo
que falarey vosco tod’ aqeste dia,
poys falastes con quen eu falar querya.

Dáse como unha transposición a través do verbo falar, un dos dons máis desexados na ficción trobadoresca.

As dúbidas que xera a textualidade dalgunha cantiga para concretar os significados dos termos quedan disipadas na cantiga de Pai da Cana (RC 315). Unha amiga intermediaria exerce de mensaxeira e traslada o mandado do amigo¹⁸⁶, onde defende a súa sinceridade (“que non era perjurado”) e que se non veu antes foi polo medo que lle ten:

enviar o mandado e pola outra, non figura unha expresión de anoxo, senón o desexo de recibir ese mandado: “Foi-s[e] o meu perjurado / e non m’ envia mandado; / *deseja-lo-ei*”. O feito de que o amigo marche sen o mandado figura noutra das cantigas de Pae Calvo (RC 284). De feito, a textualidade dá a entender que o mandado pode significar ‘autorización e data de regreso’. En efecto, a amiga expresa o seu anoxo porque o amigo marchou e vive fóra desde hai tempo sen o seu mandado, isto é, sen a súa autorización e sen ter confirmada unha data para o regreso: “torto mi ten ora / *o meu namorado, / que tant’ albur mora / e sen meu mandado*.” A mesma casuística lemos en Martin de Padrozelos (RC 287): “Fostes-vos vós, meu amigo, d’ aquí / sen meu mandad’ (...)” (1-2 I).

186 Nunha cantiga de Fernan Fernandez Cogominho (RC 377) aparece de novo a amiga intermediaria que é a que lle debería traer novas do seu amigo, que debeu acudir ao chamado do rei, e saber se regresan ou non: “Amiga, muit’ á que non sei, / nen mi ar veestes vós dizer / novas, que querría saber, / dos que ora son con el-rei: *se se veen ou se x’ estam / ou a que tempo se verram*”. Esquema temático análogo aparece en Don Denis (RC 429), onde a amiga explica que sabe que está preto o exército do rei (supomos), do que forma parte o seu namorado, polo que lle di á amiga que “querría saber mandado / dos que alá som, ca o nom sei, / amiga, par Deus, de grado”.

E rogou-m' el que vos visse
e vos dissesse mandado,
que non era perjurado,
e vedes al que mi disse:
*que á de vós mui gram medo,
por que non veo mais cedo.*

Na súa cantiga de amigo Pero d'Ornelas (RC 402) describe unha situación un tanto complexa, pero na que intuímos que se fala de dúas parellas de namorados das que unha fai de intermediaria para que a segunda se reconcilie:

Avedes vós, amiga, guisado
de falar vosc' oj' o meu amigo,
que vem aqui, e[u] bem vo-lo [digo],
por falar vosqu', e traz-vos recado
*de rog', amiga, do voss' amigo
que façades o meu falar migo.*

10.7.2.4 O *mandado* anuncia o encontro

RC 46. Nuno Fernandez Torneol. En realidade esta cantiga constitúe unha posible prefiguración do mandado e, en consecuencia do encontro que lle sucedería: “Ai, madr', o meu amigo, que non vi / á gram sazon, dizen-mi que é ‘qui; / *madre, per bõa fẽ, led' and' eu.*”¹⁸⁷. Non obstante, non existe garantía ningunha de que se dea o encontro. O mesmo acontece nunha cantiga de Afonso Lopez de Baian (RC 158), onde a amiga recibe novas de que o seu amigo regresou, polo que a ledicia é natural xa que así é previsible o encontro no santuario de Santa María das Leiras. Nestes contextos as novas non son expresamente dirixidas polo amigo. Non se trata dun *mandado*, palabra ausente na composición. De feito, a amiga non sabe se realmente o amigo acudirá ao santuario. Isto permíteo confirmar unha cantiga de Bernal de Bonaval (RC 195) onde vemos que a amiga acude chea de ledicia ao santuario de Bonaval pero regresa triste porque non chegou *mandado* do amigo, que anunciaría o encontro: “Poys m' aqui seu mandado non chegou, / muyto vin-eu mays leda ca me vou / *de Bona[val]*” (estrofa IV). Noutra das súas cantigas aparece o máis inconcreto “novas mi disseron”, que produce alegría pois indica que regresa o amigo e que acude ao punto de encontro, pero convértese despois no máis concreto “tal mandad' ey migo”, que serviría para darlle máis verosimilitude ao encontro desexado (RC 196). En Martin de Caldas (RC 269) non aparece o termo *mandado*, mais si a expresión *aprender novas*: “Per quaes novas oj' eu aprendi, / cras me verrá meu amigo veer” (1-2 I). Ao ser en aparencia unha cantiga monoestrófica, non podemos saber se despois, tal como sucede en Bonaval, puidera aparecer algo máis concreto. Na cantiga de Nuno Perez Sandeu (RC 374) prodúcese, de novo, unha asociación entre o máis inconcreto *disser (novas)* e o máis concreto *mandado*: “Madre, disseron-mi ora que

187 En Pero da Ponte (RC 89) o consello da amiga convértese nun verdadeiro mandado: “Poys vus hides d' aqui, ay, meu amigo, / conselhar-vus ey ben, se mi creverdes: / tornade-vus mays cedo que poderdes, / e guysarey como faledes migo” (véxase o comentado no estudo do motivo do consello).

ven / o meu amigo, e seja-vos ben” (1-2 I); “Ben m’ é con este mandado que ei / de meu amigu’, e non o negarei” (1-2 II)¹⁸⁸.

RC 93. Vasco Rodriguez de Calvelo. Nesta cantiga a filla confróntase coa madre (“mal me trouxestes / e muito mal mi fezeistes” (2-3 I) coa alegría de saber que estará con ela o mandado do seu amigo (“*será oj’ aqui con migo / mandado do meu amigo*”). Intúese a chegada dun *mandadeiro* coa mensaxe do amigo, que seguramente é prefigurador do encontro. En Martin de Ginzo (RC 292) dáse tamén unha crítica á madre pola mesma razón, xa que a madre impide que a filla realice o mandado do amigo: “Non poss’ eu, madr’, aver gasalhado, / ca me non leixades fazer mandado / do meu amigo” (estrofa II)¹⁸⁹.

RC 108. Gonçal’Eanes do Vinhal. A amiga expón que o amigo lle enviou *mandado* de forma oral (expresado co verbo *dizer*): “Enviou-mi seu mandado / dizer, qual eu creo ben”. A chegada do mandado provoca a alegría (“Que leda que oj’ eu sejo” 1 I) pois anuncia o encontro e a fala entre os namorados. A través da mesma expresión comunica a súa esperanza de encontrarse co seu namorado a amiga de Johan Servando (RC 204): “Disseron-mi mandado do que muito desejo, / ca verri’ a San Servand’ e pois eu non o vejo, / *namorada!*”. Na mesma liña iría a súa presenza en Johan de Cangas (RC 290), onde a amiga pide á madre que a deixe cumprir co mandado do amigo: “chegou-m’ ora seu mandado; / madre, por Santa Maria / *leixedes-mi-o ir veer*”.

RC 254: Pero de Berdia. Nesta cantiga a amiga explica que fixo todo o posible para arranxar a situación para poder corresponder ao desexo do namorado de falar con ela. Non obstante, a pesar deste feito, o amigo non enviou o mandado: “Depoi-lo tiv’ eu guisado / que s’ el foi d’ aqui sanhudo / e atendi seu mandado / e non o vi e perdido” (1-4 III). A mesma expresión atopámola en Johan de Requeixo (RC 299), onde a amiga sabe que o seu amigo lle enviou un mandado que aínda non chegou, mais do que anticipa o contido: “Atender quer’ eu mandado, que m’ enviou meu amigo, / que verrá en romaria a Far’ e veer-s’ á migo”.

RC 267. Martin de Caldas. Nesta cantiga aparece case toda a variedade expresiva do *mandado*. Trátase dunha cantiga en que xorde o motivo da ‘madr’e senhor’. Reproducimos a primeira estrofa onde aparecen tres das expresións: “aver mandado, dizer mandado e oir mandado”. Pola forza que transmite *dizer* e *oir*, cremos que *aver* non nos pode levar a supoñer que sexa unha forma escrita do *mandado* que lle foi reproducida oralmente á amiga. Tampouco, coas ferramentas das que dispoñemos, se pode descartar. En todo caso, a mensaxe é que o namorado virá a encontrarse coa amiga¹⁹⁰, por iso expón a súa ledicia á madre:

188 Don Denis (RC 424) recolle tamén a relación entre a chegada do mandado do amigo e a ledicia da amiga. Noutra cantiga (RC 425) vemos a relación entre o recado que manda o amigo en resposta ao mandado da amiga: “Chegou-mh’, amiga, recado / d’ aquel que quero gram bem; / que pois que viu meu mandado, / quanto póde viir, vem”. Esta composición relaciónase con outra das súas cantigas (RC 426) onde unha muller fai de intermediaria ao comunicar o recado do namorado da súa amiga: “Chegou-m’ or’ aqui recado”.

189 Noutra cantiga de Martin de Ginzo (RC 294) a amiga semella animada a cumprir co mandado do amigo: “Ca meu amigu’ é por mi coitado, /e, pois, eu non farei seu mandado?” (1-2 III).

190 O esquema mínimo do motivo do mandado como prefigurador do encontro entre os namorados vémolos, por exemplo, en Martin Codax (RC 295): “Mandad’ ey comigo /ca ven meu amigo: / *E irey, madr’, a Vigo!*”.

Mandad' ei migo qual eu desejei,
gram sazon á, madre, per bõa fê,
e direi-vo-lo mandado qual é,
que nulha ren non vos eu negarei:
*o meu amigo será oj' aqui,
e nunca eu tan bon mandad' oí.*

A cuarta expresión “chegar mandado” figura na terceira estrofa: “E por en sei ca mi quer ben fazer / Nostro Senhor, a que eu fui rogar /por bon mandad' e fez-mi-o el chegar”. Con esta descrición pensamos que un mandadeiro veu e reproduciu a mensaxe que o amigo quería trasmitir. En apoio desta hipótese poderíamos empregar o contexto poético da cantiga de santuario de Nuno Treez (RC 276), onde vemos reproducido o mandado do amigo que fora comunicado por un mandadeiro e que a amiga recorda mediante o procedemento da oralidade inscrita: “Estava-m' en San Clemenço, u fõra fazer oraçon, / e disse-mi o mandadeiro que mi prougue de coraçõ: /”*agora verrá 'qui voss' amigo.*” A dimensión oral do mandado semella evidente.

Esa dimensión abrolla con suxestión na cantiga de Johan Airas (RC 323), unha das poucas en que xorde tamén o mandadeiro. Vemos a localidade de chegada e de saída da mensaxe, Toledo. Case toda a cantiga representa o desenvolvemento do motivo do mandado. Cómpre que a analicemos estrofa a estrofa. Na primeira cobra coñecemos que a amiga enviou un mandado a Toledo e pensa que xa chegou e pídelle a unha amiga que pregunte cantos días pode tardar alguén que camiñe ben desde Toledo até o lugar da amiga. Esta circunstancia do ‘andador’ merece que a destaquemos, xa que non son frecuentes as referencias históricas sobre como procedían os mensaxeiros:

A meu amigo mandad' envie
a Toled', amiga, per boa fe,
e mui ben creo que ja co el é;
preguntad', e agradecer-volo-ei,
*en quantos dias poderá chegar
aqui, de Toledo, quen ben andar.*

Na segunda estrofa é onde Johan Airas introduce a figura do *mandadeiro* e a forma en que se lle comunicaba a mensaxe: oralmente (depois que lh'o mandado disser). A memoria do mandadeiro é, neste sentido, esencial para que a mensaxe chegue ben e sen deformacións e rápido, o desexo que manifesta a amiga:

Ca do mandadeiro sei eu mui ben
que, depois que lh' o mandado disser,
que se verra máis cedo que poder;
e, amiga, sabede vós d' alguen

Na terceira estrofa sabemos que a amiga vixía a chegada dese mandadeiro, pois devece por escoitar as novas que trae:

E sempre catan estes olhos meus
 per u eu cuido que á de viir
 o mandadeir', e moiro por oir
 novas d' el, e preguntade, por Deus

Interesa tamén destacar a reciprocidade dos mandados e da comunicación. Tarde, pero as novas ían chegando e salvando así a distancia entre os namorados.

En Don Denis (RC 446) vemos a presenza da expresión 'ver mandado' que pensamos debe referirse á materialidade do corpo que executa a mensaxe (o mandadeiro), se ben, considerando que estamos posiblemente na primeira década do século XIV, non desbotamos a posibilidade de que sexa nun soporte textual como chegou o mandado:

Que muit' a ja que nom vejo
 mandado do meu amigo;
 pero, amiga, pos migo
 bem aqui u mh ora sejo
que logo m' enviaria
mandad' ou s' ar tornaria.

10.7.2.5 O mandado é un don

RC 81. Vasco Perez Pardal. O silencio caracteriza esta cantiga de amigo, polo que será estudada con máis fondura no apartado correspondente. Non obstante, aquí deixaremos constancia de que a ausencia de mandado ("non óuvi seu mandad[o] migo" 7 I) tende unha ponte relacional cos exemplos de amor, onde o mandado vén a ser unha especie de don porque prefigura o encontro e, xa que logo, a posibilidade de 'falar'.

RC 82. Vasco Perez Pardal. Trátase dunha cantiga dialogada onde a amiga pregunta ao namorado como lle irá unha vez marche do seu carón. A resposta do amigo déixanos ver o que as outras cantigas comentadas deixan ver: o mandado devén un don que se relaciona co falar: "En me partir de nunca ja saber / vosso mandado nen hũa sazon, / nen vus falar, se per ventura non"¹⁹¹. En certo sentido, o mesmo sucede na cantiga de Lourenço (RC 226) onde o feito de saber mandado acompaña toda a sintomatoloxía de amor: "que non dorme nen á sen conssigo, / nen sabe de ssy parte nen mandado". Isto sucede porque o amigo consideraba pouco 'ben' o falar e quería máis. Na finda mesmo expresa que agora o seu namorado lle di que "en tal que comigo falar podesse / ja non á preyto que mi non fezesse", isto é, que está disposto a cumprir co que lle solicite a dona.

191 Isto é o que se percibe nunha cantiga de Fernan Fernandez Cogominho (RC 379), onde o mandado é un don que recompensa a dor que produce a coita. A amiga destaca esta circunstancia cando pregunta ao amigo se iso é certo como é posible que el non regrese axiña?: "gran tempo que non tornades, / enton quando non oídes, / *amigo, de mi mandado, / se sodes enton coitado?*"

10.7.2.6 O *mandado* e a metapoética

RC 106b. Gonçal'Eanes do Vinhal. A amiga lanza reproches contra o seu namorado porque “leix’ a coydar eno mal que lhy én ven / e coyda senpre [en] meu boom parecer” (6-7 I). Estas palabras permítennos saber a que se refire a palabra *mandado* exposta na segunda estrofa: “(...) ca ja sse lh’ o partyo, / porque me as[s]y de mandado sayo” (4-5 II). *Sair de mandado*, isto é, incumprir o que lle ordenara a amiga e que ten que ver, sen dúbida, coa metapoética das cantigas, co feito de que falar do *bon parecer* pode conducir a unha creba do segredo. Nunha das cantigas de Pero de Berdia (RC 257) é a amiga a que vai saír de mandado para demostrarlle ao amigo o seu anoxo cando decida vir ao santuario de Santa Marta: “E, des que eu de mandado sair, / non se pode meu amigo guardar”. De xeito implícito é o que figura tamén nunha cantiga de Pero de Veer, onde consta que a amiga non atendeu ao acordado (RC 259): “e non lh’ atendi o que pôs comigo”¹⁹². A mesma desatención figura en Golparro (RC 289), pois a amiga expresa claramente que non vai atender o mandado do amigo: “Mal faç’ eu, velida, que ora non vou / veer meu amigo, pois que me mandou / que foss’ [oj’] eu con el ena sagraçon” (1-3 I).

RC 351. Johan Airas. Nesta cantiga o amigo desexa que a súa namorada lle facilite vela, pero a amiga desconfía xa que, se o fai, se cumpre co seu mandado (case é sinónimo de desexo, neste caso)¹⁹³, ela ten a sospeita de que o pregoará:

Faria-lho mui de grado
 porque sei que me deseja,
 mais, se guisar u me veja
 e lhi fezer seu mandado,
non leixará el, amiga,
[nulb’ ome a que o non diga].

10.7.2.7 A madre manda

RC 117. Johan Soares Coelho. Nesta cantiga aparece o verbo *mandar* empregado de forma positiva, xa que a madre manda, isto é, autoriza á filla a que fale co seu amigo: “*ca me mandou que falasse migo / quant’ el quisesse o meu amigo*”¹⁹⁴. Nunha cantiga de Roi Fernandiz (RC 312) acontece o contrario. É a amiga a que se atreve (“Gram coita me faz ousada”) a pedirlle á madre autorización para ir ver o seu amigo, mais afirma, en todo caso, que se non llo dá pensa encontrarse con el de todos os xeitos: “*mandade-mi-o ir veer, / se non, irei sen mandado /vee-l’ e sen vosso grado.*”

Aínda que a seguinte cantiga comparte casuística con outra do xograr Martin de Padrozelos (RC 287) e con outras composicións como RC 283 e RC 284 de Pae Calvo, tamén membro

192 Idéntica expresión usa Don Denis (RC 422) para expoñer o incumprimento do acordado por parte do amigo.

193 En Don Denis (RC 430) vemos que o feito de non recibir recado da súa amiga era unha demostración de creba da reciprocidade e da correspondencia, tal como expresa a propia amiga: “*que lhi nom tornei recado /ond’ el ficasse pagado.* Noutra das súas cantigas vemos como *oir mandado* ten moito que ver cunha especie de recompensa: “D’ andar triste faz guisado, / ca o nom vi, nem vio el mi, / nem ar oiú meu mandado”.

194 Noutra das súas cantigas vemos a relación directa entre o verbo *mandar* e o substantivo *mandado*: “Pero mia madre non foss’ i, / mandou-mi que o visse; / nunca tan bon man[da]d’ oi” (RC 120). De novo, todo permanece nun eido eminentemente oral.

do *Cancioneiro de Xograres Galegos*, e que foron presentadas anteriormente, desexamos ser máis extensos coa cantiga RC 288 de Martin de Padrozelos. Neste texto o xograr deseña unha especie de transposición de rol da madre, ao ser ela con quen o amigo quere *trager preito*, que vén explicado no refrán: ver a madre sería como ver a amiga:

De Valongo, ca se foi el d' aqui
sen meu mandad' e non me quis veer,
 e ora manda-vos preito trager
que vos veja, por tal que veja mi;
se el vir vós, nen mi per meu grado

10.7.2.8 O mandado clarifica situacións

RC 121. Johan Soarez Coelho. A amiga quere mandar unha mensaxe ao seu amigo explicándolle o que lle aconteceu un día que se encontrou con el (“Nen de com’ ameçada / fui un dia pola ida / que a vós fui e ferida” (1-3 II). Así, se el coñece a verdade non tería *queixume* dela e comprenderíaa: “Dés que souberdes mandado / do mal muit’ e mui sobejo / que mi fazen, se vos vejo, /enton mi averedes grado” (1-4 III).

RC 248. Galisteu Fernandiz. A amiga expón a súa preocupación polo amigo e toda a súa coita simbolizada no insomnio de amor, polo que desexaría recibir novas del: “nen mi sab’ ome oje recado dar / se verá ced’ (...)”. O mensaxeiro é un *ome*, quizais alguén próximo ao amigo, quizais un membro do mesmo séquito ou que frecuenta a mesma corte. A expresión *dar recado*, ao noso entender, non chega a ser un mandado expreso, senón a transmisión de novas.

Na cantiga de amigo de Nuno Porco, a amiga acude á beira do mar, que exerce de confidente e preguntalle se o amigo cumprirá co mandado que se levou con el ao marchar: “Irei a lo mar vee-lo meu amado; / pregunta-lo-ei se fará meu mandado: / e vou-m’ eu namorada.” (RC 258)

Igualmente interesante é a cantiga de Martin de Ginzo, que contén unha interesante referencia ao proceso bélico que envolvía á aristocracia peninsular. Referímonos a RC 291 onde a amiga refire que recibiu mandado do amigo onde lle comunicaba que marchaba ao *ferido* “ca m’ enviou mandado que se vai no ferido” (2 I) / “ca m’ enviou mandado que se vai no fossado” (2 II).

RC 298. Johan de Requeixo. Non sabemos que é, pero algo impide que a amiga envíe o mandado que, en caso de poder facelo, faría que o namorado viñese a Faro, ao santuario, para encontrarse con ela: “Se de mi ouver mandado, / non sei ren que o detenha, / amiga, pelo seu grado, / que el mui cedo non venha” (1-4 II).

O mandado devén a fórmula esencial para recibir novas do amigo. A distancia só se pode salvar co mandado¹⁹⁵. En caso contrario, só queda o silencio e as sospeitas de morte ou mesmo de cambio de relación, como sucede na cantiga de Sancho Sanchez (RC 316):

195 En relación temática con esta cantiga, Sancho Sanchez (RC 317) explora noutra composición o cambio de relación do amigo que chega aos oídos da amiga a través dun *recado*: “Amiga, do meu amigo / [o]í eu oje recado; / que é viv’ e namorado / d’ outra dona ben vos digo”.

Amiga, ben sei do meu amigo
 que é mort' ou quer outra dona ben,
 ca non m' envia mandado, nen ven,
 e, quando se foi, posera migo
que se veesse logo a seu grado,
se non, que m' enviase mandado

Expresións con mandado

Expresións	Cantigas	Total
<i>atender mandado</i>	RC 254 / RC 299	2
<i>aver mandado</i>	RC 81 / RC 196 / RC 267 / RC 294 / RC 298 / RC 374 / RC 424	7
<i>non aver mandado</i>	RC 195	1
<i>chegar mandado</i>	RC 182 / RC 267 / RC 290	3
<i>non chegar mandado</i>	RC 195	1
<i>dizer mandado</i>	RC 204 / RC 267 / RC 315 / RC 323	4
<i>enviar mandado</i>	RC 108 / RC 291 / RC 299 / RC 316 / RC 323 / RC 446	6
<i>non enviar mandado</i>	RC 91 / RC 143 / RC 283 / RC 316	4
<i>fazer mandado</i>	RC 258 / RC 351	2
<i>non fazer mandado</i>	RC 292	1
<i>ir sen mandado</i>	RC 186 / RC 232 / RC 253 / RC 284 / RC 287 / RC 288 / RC 312 / (partir sen mandado) RC 369 / RC 406 = 9	9
<i>oir mandado</i>	RC 120 / RC 267 / RC 379	3
<i>non oir mandado</i>	RC 447	1
<i>saber mandado</i>	RC 121/ RC 435 / RC 379 / RC 429	4
<i>nunca / non saber mandado</i>	RC 82 / RC 118 / RC 226	3
<i>sair de mandado</i>	RC 106b / RC 202 / RC 257 / RC 373 / RC 378	5
<i>seer mandado</i>	RC 93	1
<i>veer mandado</i>	RC 446	1
Total	25 das 58, un contexto negativo	58

Expresións con *novas*

Expresións	Cantigas	Total
<i>aprender novas / dizer novas</i>	RC 196 / RC 269 / RC 374 / RC 377	4
<i>oir novas</i>	RC 323	2
<i>saber novas</i>	RC 422	2
Total		8

Expresións con *preito*

Expresións	Cantigas	Total
<i>aver preito</i>	RC 143	1
<i>fazer preito</i>	RC 23 - RC 85 / RC 186 / RC 226 / (<i>preyt'e menage</i>) RC 369	4
<i>trager preito</i>	RC 288	1
Total		6

Expresións con *recado*

Expresións	Cantigas	Total
<i>non aver recado</i>	RC 423	1
<i>non dar recado</i>	RC 248	1
<i>oir recado</i>	RC 317	1
<i>non tornar recado</i>	RC 430	1
<i>traer recado</i>	RC 402	1
Total		5

Contextos prefigurativos

contextos prefigurativos do mandado: RC 34 / *dizen-mi*: RC 46 / *me mandou*: RC 117, RC 289 / o discurso directo en RC 200 / *quant' eu mandass'*: RC 245 / *o que pôs comigo*: RC 259 / RC 422 / *mando-vos*: RC 278.

total contextos prefigurativos: 9

A figura do mensaxeiro

o mandadeiro: RC 276 / RC 323 = 2

Táboa sinóptica

Trovador	Cantiga	Xénero	Tipoloxía
CC			
Gil Sanchez	RC 8	amor	dizer mandado ver mandado
F. Rdgz Calheiros	RC 16	amor	oir mandado
F. Rdgz Calheiros	RC 18	amor	fazer mandado
P. Srz Taveirós Af.Ea. do Coton	RC 23 RC 85	amigo	fazer preito / jurar mandar
Ai. Carpancho	RC 34	amigo	amiga intermediaria = mensaxe en si
Martin Soarez	RC 27	amor	saber mandado
Nun Fdz Torneol	RC 46	amigo	dizer-mi = novas
Nun Fdz Torneol	RC 48	amor	saber mandado
Nun Fdz Torneol	RC 50b	amor	mandar dizer
VFdz Praga Sandin	RC 58	amor	(desexo de) mandado
Vasco Prz Pardal	RC 81	amigo	non aver mandado
Vasco Prz Pardal	RC 82	amigo	nunca saber mandado
Pero da Ponte	RC 91	amigo	non enviar mandado
Vasco Rdgz Calvelo	RC 93	amigo	seer mandado
10 trobadores	14 cantigas	7 A / 7 M	
CAP			
G.E. Vinhal	RC 106b	amigo	sair de mandado
G.E. Vinhal	RC 108	amigo	enviar mandado
Johan Srz Coelho	RC 117	amigo	me mandou
Johan Srz Coelho	RC 118	amigo	saber mandado
Johan Srz Coelho	RC 120	amigo	oir mandado
Johan Srz Coelho	RC 121	amigo	saber mandado
Johan Srz Coelho	RC 132	amigo	enviou dizer
Jo. Lpz Ulhoa	RC 143	amigo	non enviar mandado
Af Lpz de Baian	RC 158	amigo	dizer novas
Jo. Vsqz Talaveira	RC 182	amigo	chegar mandado
Jo. Vsqz Talaveira	RC 186	amigo	ir sen mandado

5 trovadores	11 cantigas	11 M	
CXG			
B. de Bonaval	RC 195	amigo	non aver mandado
B. de Bonaval	RC 196	amigo	dizer novas aver mandado
Johan Servando	RC 202	amigo	sair de mandado
Johan Servando	RC 204	amigo	dizer mandado
Lourenço	RC 226	amigo	saber mandado
Johan Baveca	RC 232	amigo	ir sen mandado
Johan Baveca	RC 245	amigo	(verbo mandar)
Galisteu Fdiz	RC 248	amigo	Dar recado Ome = mensaxe
Lopo, jograr	RC 253	amigo	ir sen mandado
Pero de Berdia	RC 254	amigo	atender mandado
Pero de Berdia	RC 257	amigo	sair de mandado
Nuno Porco	RC 258	amigo	fazer mandado
Pero de Veer	RC 259	amigo	o que pôs comigo
Martin de Caldas	CR 267	amigo	oir mandado dizer mandado aver mandado chegar mandado
Martin de Caldas	RC 269	amigo	aprender novas
Nuno Treez	RC 276	amigo	o mandadeiro
Pero d'Armea	RC 278	amigo	mandar
Pae Calvo	RC 283	amigo	non enviar mandado
Pae Calvo	RC 284	amigo	ir sen mandado
M. de Padrozelos	RC 287	amigo	ir sen mandado
M. de Padrozelos	RC 288	amigo	ir sen mandado
Golparro	RC 289	amigo	mandar
Johan de Cangas	RC 290	amigo	chegar mandado
Martin de Ginzo	RC 291	amigo	enviar mandado fossado/ferido
Martin de Ginzo	RC 292	amigo	fazer mandado
Martin de Ginzo	RC 294	amigo	fazer mandado

Martin Codax	<i>RC 295</i>	amigo	aver mandado
Johan de Requeixo	<i>RC 298</i>	amigo	aver mandado
Johan de Requeixo	<i>RC 299</i>	amigo	atender mandado enviar mandado
19 trobadores	29 cantigas	29 M	
CCL			
Martin Moxa	<i>RC 309</i>	amor	fazer mandado
Roi Fernandiz	<i>RC 312</i>	amigo	ir sen mandado
Pai da Cana	<i>RC 315</i>	amigo	dizer mandado
Sancho Sanchez	<i>RC 316</i>	amigo	non enviar mandado
Sancho Sanchez	<i>RC 317</i>	amigo	oir recado
4 trobadores	5 cantigas	1 A / 4 M	
CI			
Johan Airas	<i>RC 323</i>	amigo	enviar mandado mandadeiro disser mandado
Johan Airas	<i>RC 324</i>	amor	mandar
Johan Airas	<i>RC 351</i>	amigo	fazer mandado
1 trobador	3 cantigas	1 A / 2 M	
RI			
Nun Eanes Cêrzeo	<i>RC 364</i>	amor	non saber novas
Pero Mafaldo	<i>RC 369</i>	amigo	fazer preit'e menage
Nun Prz Sandeu	<i>RC 373</i>	amigo	sair de mandado
Nun Prz Sandeu	<i>RC 374</i>	amigo	aver mandado
F.Fdez.Cogominho	<i>RC 377</i>	amigo	dizer novas
F.Fdez.Cogominho	<i>RC 378</i>	amigo	sair de mandado
F.Fdez.Cogominho	<i>RC 379</i>	amigo	saber mandado oir mandado
Pero d'Ornelas	<i>RC 402</i>	amigo	traer recado
Fernan Froiaz	<i>RC 406</i>	amigo	ir sen mandado
6 trobadores	9 cantigas	1 A / 8 M	
CMR			
Don Denis	<i>RC 422</i>	amigo	saber novas

Don Denis	<i>RC 422b</i>	amigo	(contexto implícito)
Don Denis	<i>RC 423</i>	amigo	non aver recado
Don Denis	<i>RC 424</i>	amigo	aver mandado
Don Denis	<i>RC 425</i>	amigo	chegar recado veer mandado
Don Denis	<i>RC 426</i>	amigo	chegar recado
Don Denis	<i>RC 429</i>	amigo	saber mandado saber (novas)
Don Denis	<i>RC 430</i>	amigo	non tornar recado
Don Denis	<i>RC 433</i>	amor	sen oír mandado
Don Denis	<i>RC 435</i>	amor	non saber mandado
Don Denis	<i>RC 446</i>	amigo	veer mandado enviar mandado
Don Denis	<i>RC 447</i>	amigo	non oír mandado
1 trobador	12 cantigas	2 A / 10 M	
46 trobadores	83 cantigas	12 A / 71 M	

11 PÓRTICO DE SAÍDA

Neste traballo procuramos reflectir como se inscribe a oralidade e como se manifestan as súas modalidades na ficción amorosa que nos propoñen os trobadores nas súas cantigas de amor e de amigo. Fixémolo incorporando achegas do discurso historiográfico para dar un contexto pertinente ao discurso filolóxico e literario. Ademais, sempre procuramos ver, en cada un dos motivos estudados, como se produce a complementariedade dialóxica entre a cantiga de amigo e a cantiga de amor.

Diferenciaremos dous tipos de conclusións, unhas de alcance xeral, que nos falan da oralidade como comunicación, e outras de tipo máis concreto, que nos insiren no universo poético que axuda a configurar a oralidade cos seus motivos literarios.

Conclusións de alcance xeral

Debería chamarnos a atención a ausencia na ficción amorosa de verbos que nos introduzan nunha dimensión ‘escrita’, ou ‘escriptural’ –para manter o neoloxismo usado no apartado 7.1? Seguramente non, se pensamos que a oralidade é a canle privilexiada para divulgar e difundir a arte trobadoresca de corte en corte. E na mesma liña incidiría o feito de que non existan referencias á lectura. A oralidade domina de xeito absoluto.

Dáse unha omnipresenza de verbos que nos insiren de cheo na oralidade e na súa materialización como esquema de comunicación: emisión-mensaxe / intermediario-recepción / destinatario. Procuramos detallar esa participación no esquema que pecha estas conclusións. De xeito diferente a como rexistra Merceron (1998), na lírica amorosa non se detallan as condicións da elaboración da mensaxe, si vemos contextos en que se alude a unha serie de condicións previas para que teña éxito a mensaxe. Son as cantigas en que intervén o *ter / fazer preito*. A canle que transmite e difunde a mensaxe é física (unha persoa intermediaria, unha amiga, un frecuentador do círculo do amigo ou directamente un mandadeiro). As cantigas inciden na importancia da calidade en si da mensaxe enviada e de se cumpre a súa finalidade: saber novas da outra persoa e verificar que o encontro sucederá conforme ao establecido. Por iso, son relevantes as virtudes da sinceridade e da mentira.

Esta sería a síntese das conclusións de tipo xeral:

- a. ausencia na ficción amorosa de verbos que nos introduzan nunha dimensión ‘escrita’;
- b. ausencia igualmente sobre referencias á lectura;
- c. omnipresenza dos verbos que nos colocan no eido oral na plenitude do esquema de comunicación (emisión-mensaxe/intermediario-recepción/destinatario);
- d. as condicións da mensaxe non se mencionan, si o feito de que hai condicións para que este teña lugar (ter / fazer preito);
- e. a canle é física e oral;
- f. calidade en si da mensaxe enviada;
- g. aparecen a sinceridade (verdade) e a mentira (falsidade).

Conclusións de tipo concreto

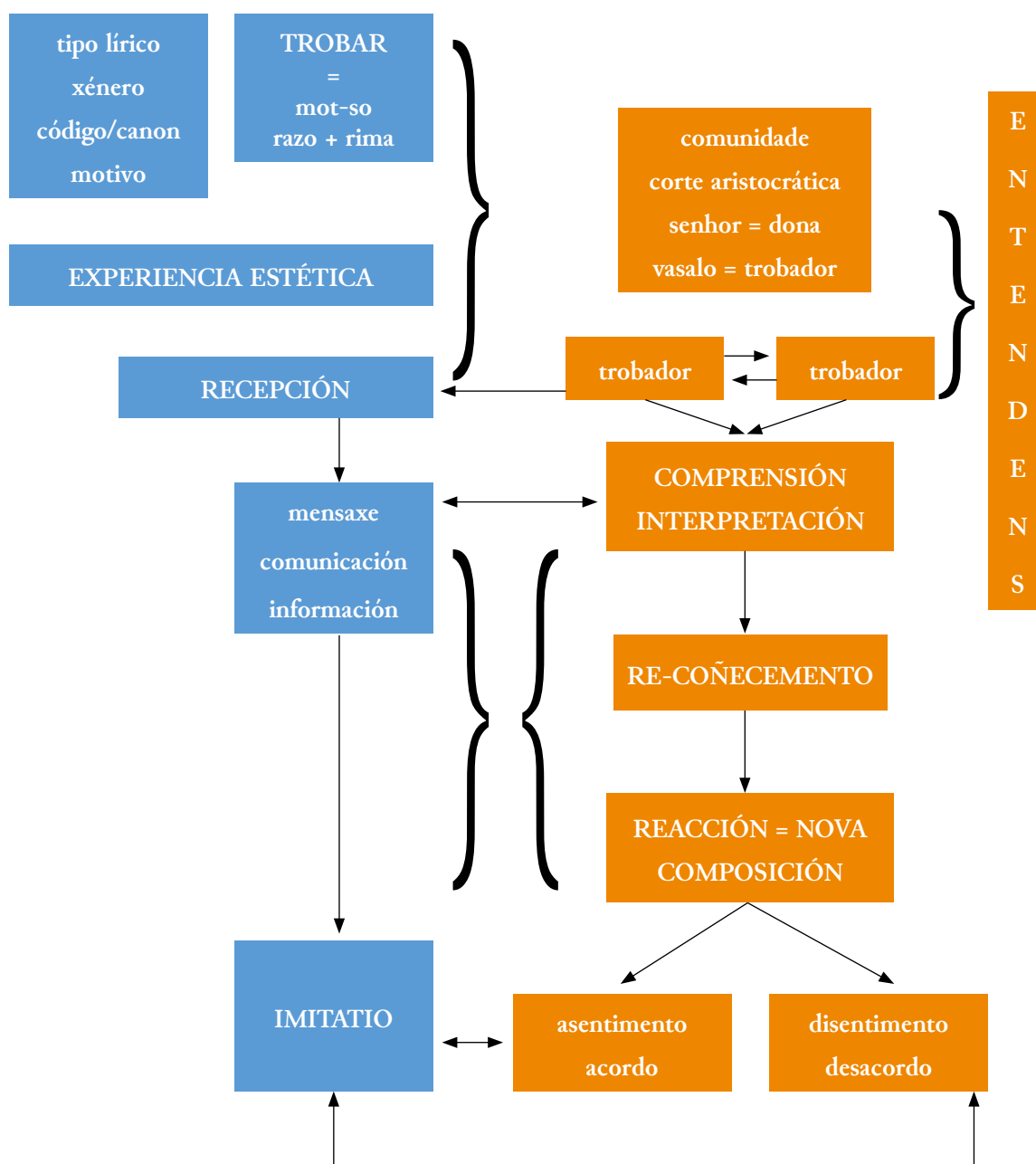
Este tipo de conclusións foi abrollando a medida que avanzaba a descrición dos motivos poéticos que dependen, en boa medida, da oralidade. Como desexamos evitar unha repetición incómoda, remataremos cunha enumeración sintética das principais conclusións conforme a como aparecen comentadas ao longo do capítulo 10.

- a. A elaboración de cantigas que significa o propio *trobar* abre unha especie de *mise en abîme* en que a realidade (oral/escrita) da súa creación, difusión e recepción se incorpora na textualidade para crear toda unha ficción poética que procuramos recoller no esquema interpretativo que pecha este pórtico de saída.
- b. Debido a esa *mise en abîme* unha ampla variedade de motivos xira ao redor da tensión dialéctica que orixina a propia declaración ou confesión de amor:
- c. Desde o paradoxo que representa crear unha cantiga que se encamiña a unha señor pero asumindo na súa textualidade a incapacidade para cantarlle (*metus praeccludit vocem*) ate a reacción creativa que desencadean os diversos rumores que procuran escurecer a relación entre os namorados.
- d. Destacaremos o estrés que orixina a existencia dun límite concedido pola señor na aceptación do servizo e o desexo do trobador de superalo: *dicir que quere gran ben*.
- e. Un estrés que desemboca na creación dun código de entendemento entre señor e servidor quen de salvar a distancia que establece a dona para manter a integridade do segredo. Un código que xera malentendidos, tal como sucede co bon parecer / bon semelhar. Un estrés que provoca a negación da relación e outras estratexias de preservación do segredo como a *enfinta*.
- f. Sucede tamén que a señor tolera a declaración eloxiosa do trobador que, en ocasións, é autogabanza da súa propia arte trobadoresca.
- g. En relación coa oralidade e tamén cos deberes que definen o pacto entre señor e servidor destaca o motivo do consello (*consilium*) que se erixe mesmo coma un don que precisa o trobador para sentir que o seu servizo ten sentido e recompensa.
- h. O amor de ouvidas e o soño, dous motivos que nos conducen ao trobador occitano Jaufre Rudel aparecen en moi contadas ocasións na ficción amorosa da nosa lírica. Exploramos

no seu momento as razóns que quizais teñan que ver coa proliferación doutros motivos coma o insomnio de amor e a existencia da cantiga de amigo que permite o espello do diálogo coa amiga/señor.

- i. Ese diálogo responde ao proceso da oralidade inscrita da que recollemos a súa potencialidade na ficción amorosa dos dous tipos líricos, na formalización da pastorela e na presenza do refraneiro ou dos ditos populares.
- j. Finalmente, toda a rica casuística que xera o mandado como mecanismo para salvar (ou non) a distancia entre os protagonistas da ficción amorosa.

A ORALIDADE COMO CREACIÓN DO TROBAR



12 BOTAFUMEIRO. Referencias bibliográficas

- A.H.N. CLERO, *San Xoán de Poio*, carpetas 1824, 1857-1866.
- Arbor Aldea, Mariña (2008): “Cancioneiro da Ajuda. Historia do manuscrito, descrición externa e contido”, *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 11-51.
- Arbor Aldea, Mariña (2009): “Un códice de historia material compleja: el *Cancioneiro da Ajuda*”, *Revista de Literatura Medieval*, nº 21, pp. 77-124.
- Arbor Aldea, Mariña / Pulsoni, Carlo (2005): “Il Cancioneiro da Ajuda prima di Carolina Michaëlis (1904)”, *Critica del testo*, VII/2, pp. 721-789.
- Arbor Aldea, Mariña / Ciaralli, Antonio (2018): “Il Pergamiño Vindel. Stato codicologico e paleografico”, en *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*, edición de Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, pp. 137-165 [<https://doi.org/10.1075/z.218.09ald>].
- Aubrey, Elizabeth (1996): *The Music of the Troubadours*, Bloomington: Indiana University Press.
- Aurell, Martín (2021): *Elogio de la Edad Media. De Constantino a Leonardo*, Madrid: Rialp.
- Ballesteros-Beretta, Antonio (1913): *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913.
- Bartholeyns, Gil / Golsenne, Thomas (2010): “Une théorie des actes d’image”, *Problèmes d’histoire des religions*, eds. Dierkens, Alain / Bartholeyns, Gil / Golsenne, Thomas, Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles (col. La performance des images, vol. 19), pp. 15-25 [accessible en: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf]
- Barton, Simon (2002): *The aristocracy in twelfth-century León and Castile*, Cambridge: Cambridge University Press. [1ª edic. 1997].
- Barton, Simon (2008): “Alfonso IX e a nobreza do Reino de León”, in *Alfonso IX e a súa época: „pro utilitate regni mei”*, Catálogo da Exposición, coordinado por Fernando Alsina, A Coruña: Concello da Coruña / Ministerio de Cultura / Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, pp. 71-87.
- Barton, Simon (2011): “Las mujeres nobles y el poder en los reinos de León y Castilla en el siglo XII: Un estudio preliminar”, *Studios históricos. Historia medieval*, nº 29, 2011, pp. 51-71.
- Baschet, Jérôme (2008): *L’iconographie médiévale*, Paris: Gallimard.

- Baschet, Jérôme (2010): “Images en acte et agir social”, *Problèmes d’histoire des religions*, vol. 19: “La performance des images”, Dierkens, A. / Bartholeyns, G. / Golsenne, Th., Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles, pp. 9-14 [accessible en: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Baumgartner, Emmanuelle (1982): “Trouvères et ‘losengiers’”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, n° 99-100, pp. 171-178.
- Bec, Pierre (1961): “Pour un essai typologique du salut d’amour: les quatre inflexions sémantiques du terme”, *Estudis Romànics*, IX, pp. 191-201.
- Beltrami, Pietro G. (1974): “Pero Viviaez e l’amore per udità”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 22, pp. 43-65.
- Beltrán, Vicenç (1995): *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria (2014): “Conseil: un motivo / tema nella poesia dei trovatori”, *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalanooccitanes*, edición de Vicenç Beltran, Tomàs Martínez, Irene Capdevila, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 75-99.
- Bidart, Claude (1997): *L’amitié, un lien social*, Paris: La Découverte.
- Blackman, Susan (1996): “A pictorial synopsis of Arthurian episodes for Jacques d’Armagnac, duke of Nemours”, *Word and Image in Arthurian Literature*, Busby, K. (edit.), New York / London: Garland Publishing, pp. 3-57.
- Bloch, Marc (1982): *La société féodale*, Edición electrónica de Pierre Palpant a partir da edición de Paris: Albin Michel, 1ª edición de 1939-1940; ‘Les classiques des sciences sociales’, Cegep de Chicoutimi.
- Bologna, Corrado / Fassò, Andrea (1991): *Da Poitiers a Blaia: Prima giornata del pellegrinaggio d’amore*, Messina: Sicania.
- Bournazel, Eric (2000): “Réflexions sur l’institution du conseil aux premiers temps capétiens (XIIe-XIIIe siècles)”, *Cahiers de recherches médiévales*, n° 7 [en liña; consultado o 8 de xuño de 2015] [DOI: <https://doi.org/10.4000/crm.876>]
- Brea, Mercedes (1992): “Anotaciones sobre la función de los *míscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina*, 52, pp. 167-180.
- Brea, Mercedes (1993): “El *Escondit* como Variante de las Cantigas de Amor y de Amigo”, *Actas do IV Congreso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), Nascimento, A. A. / Ribeiro, C. A. (org), Lisboa: Cosmos, vol. IV (Literatura Medieval), pp. 175-187
- Brea, Mercedes (coord.) (2005): *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Brea, Mercedes (2008): “*Dona e senhor* nas cantigas de amor”, *Estudos sobre léxico dos trovadores. Verba. Anexo 63*, Fernández Guiadanes, A. / Pérez Barcala, G. / Pousada Cruz, M. A. (edic.) / Brea, M. (coord.), Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico / Universidade de Santiago, pp. 29-53 [1987/1989].

- Brea, Mercedes (2009): “De tal razon me vos venho salvar. Aceptaciones medievales de *salvar(se)* en la lírica gallego-portuguesa”, en F. Sánchez Miret (ed.), *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, Berna: Peter Lang, pp. 289-308.
- Brea, Mercedes (2016): “Coita trobadoresca e verbo antigo”, *Lingua, pobo e terra: estudos en homenaxe a Xesús Ferro Ruibal*, edición de Manuel González González, pp. 519-532
- Brea, Mercedes (2020): “Lingua e tradición manuscrita”, *Argamed 2. Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, edición de Déborah González, pp. 37-64.
- Brea, Mercedes (2022): “Non dou eu por tal enfinta ren : Don Denis e o xogo intertextual”, *Cultura Neolatina*, LXXXII (3-4), pp. 335-353.
- Brea, Mercedes / Lorenzo Gradín, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.
- Busby, Keith (1996): *Word and Image in Arthurian Literature*, New York / London: Garland Publishing
- Cabrera, Emilio (2004): “La señorialización de Andalucía en el siglo XIII y los orígenes de la primera Casa de Aguilar”, *Historia, Instituciones, Documentos*, nº 31, 2004, pp. 69-96.
- Cabrera, Emilio (2005): “La extinción de un linaje señorial en el siglo XIV. La primitiva casa de Aguilar”, *Meridies*, VII, pp. 139-200.
- Calderón Medina, Inés (2011): *Cum magnatibus regni mei. La nobleza y la monarquía leonesas durante los reinados de Fernando II y Alfonso IX (1157-1230)*, Madrid: C.S.I.C.
- Campbell, Alison D. (2011): *Words and music in the Cantigas de Santa María: The Cantigas as song*, tese de doutoramento inédita, Glasgow: University of Glasgow.
- Camps, Jean-Baptiste (2010): “Les manuscrits occitans à la Bibliothèque Nationale de France”, Diplôme de Conservateur de Bibliothèques, Mémoire d’Études, *École nationale supérieure des sciences de l’information et des bibliothèques*.
- Camps, Jean-Baptiste (2012): “Le Scribe face au texte. Regards sur quelques cas de doute et sur des formes de pensée philologique au Moyen Âge”, *Questes*, nº 23, pp. 65-84.
- Camps, Jean-Baptiste / Cheynet, Magali / Le Quentrec, Vincent (2015): “Copie, authenticité, originalité: conclusion, éléments bibliographiques. *Questes: revue pluridisciplinaire d’études médiévales*, nº 29, pp.155-168 [accesible en: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01153329>]
- Capusso, Maria Grazia (1989): *L’Exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut Calanson, Celui cui am de cor e de saber*, Pisa: Pacini Editore.
- Carr, Nicolas (2011): *Superficiales ¿Qué está haciendo internet con nuestras mentes?*, Madrid: Santillana.
- Carreto, C.F. Clamote (2018): “Lorsque la voix déchire la lettre”, *Carnets : revue électronique d’études françaises*. Série II, nº 13, mai 2018, pp. 41-59.
- Carroll, Carleton (1996): “Text and Image. The case of *Erec et Enide*”, *Word and Image in Arthurian Literature*, Busby, K. (edit.), Garland Publishing: New York / London, pp. 58-78.

- Casagrande, Carla (2004): “Virtù della prudenza e dono del consiglio”, *Consilium. Teorie e pratiche del consigliere nella cultura medievale*, A cura di Carla Casagrande, Chiara Crisciani, Silvana Vecchio, Roma: Sismel / Edizioni del Galluzzo, pp. 1-14.
- Castillo Lluch, Montserrat (2003): “Sobre el concepto de manuscrito original en la teoría filológica”, *Pandora. Revue d'Études Hispaniques*, nº 3, pp. 45-54.
- Castillo Lluch, Montserrat (2006): “La impostura lingüística: intervención de copistas, editores y gramáticos en los textos medievales”, *Cahier d'Études Hispaniques Médiévales*, pp. 497-508.
- Cerquiglini, Bernard (1989): *Éloge de la variante: histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil.
- Chartier, Roger (2006): “¿Qué es un libro?”, en *¿Qué es un texto?*, edición de Roger Chartier, Círculo de Bellas Artes: Madrid, pp. 9-35.
- Cordón, Faustino (1982): *La biología evolucionista y la dialéctica*, Editorial Ayuso / FIM: Madrid.
- Corral Díaz, Esther (2009a): “O galardón como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor”, *Verba*, 36, pp. 89-108.
- Corral Díaz, Esther (2009b): “Vocabulario trovadoresco: el motivo del mandado en la lírica gallego-portuguesa”, *La lírica romanza del Medioevo, storia, tradizioni, interpretazioni: atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006 / coord. por Furio Brugnolo, Francesca Gambino, Vol. 2, 2009, pp. 583-600.
- Correia, Ângela (1997): “A jura como prova na cantiga de amor galego-portuguesa”, *Atas do Colóquio da Associação Hispânica de Literatura Medieval. Secção Portuguesa. 1996. O Género do Texto Medieval*. 1, Lisboa: Cosmos, pp. 55-69.
- Correia, Ângela (2022): “Planeamento, execução e avaliação: as findas no *Cancioneiro da Ajuda*”, *Argamed 5. Verdades duplas. A verdade do texto e a verdade material*, edición de Déborah González pp. 31-47.
- Cropp, Glynnis M. (1975): *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Librairie Droz.
- Cunha, Celso Ferreiro da (1956): *O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro [tese policopiada].
- Cunha, Celso Ferreiro da (1986): “Sobre o texto e a interpretação das cantigas de Martin Codax”, *Critique textuelle Portugaise, Actes du Colloque (Paris, 20-24 octobre, 1981)*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais, pp. 65-83.
- Débax, Hélène (2006): “Le conseil dans les cours seigneuriales du Languedoc et de la Catalogne (XI^e-XII^e siècles)”, *Consulter, délibérer, décider : donner son avis au Moyen-Âge : (France-Espagne, VII^e-XVI^e siècles)*, Toulouse: Presses universitaires du Midi, pp. 1-18 [DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pumi.38693>].
- Débax, Hélène (2007a): “Le serrement des mains. Éléments pour une analyse du rituel des serments féodaux en Languedoc et en Provence (XI^e-XII^e siècles)”, *Le Moyen Âge. Revue d'Histoire et de Philologie*, 1/2007, t. CXIII, pp. 9-23.

- Débax, Hélène (2007b): “Une féodalité qui sent l’encre: typologie des actes féodaux dans le Languedoc des XI^e-XII^e siècles”, *Le vassal, le fief et l’écrit. Pratiques d’écriture et enjeux documentaires dans le champ de la féodalité (XI^e-XV^e)*, Actes de la journée d’étude organisée à Louvain-la-Neuve le 15 avril 2005, édition de Jean-François Nieuws, Louvain-la-Neuve, pp. 35-70.
- Débax, Hélène (2013): “Le lien d’homme à homme au féminin. Femmes et féodalité en Languedoc et en Catalogne (XI^e-XII^e siècles), *Etudes roussillonnaises. Les femmes dans l’espace nord-méditerranéen*, vol. XXV, pp.71-82.
- D’Hainaut-Zveny, Brigitte (2010): “Des compétences changeantes. Petit essai sur l’évolution des rôles assignés aux images dans les retables romans, gothiques et renaissants”, *Problèmes d’histoire des religions*, vol. 19: “La performance des images”, édition de Dierkens, A. / Bartholeyns, G. / Golsenne, Th., Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles, pp. 87-99 [accessible en : http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Dover, Carol (1996): “*Imagines Historiarum. Text and Image in the French Prose Lancelot*”, *Word and Image in Arthurian Literature*, Busby, K. (edit.), New York / London: Garland Publishing, pp. 79-104.
- Eco, Umberto (1997): “La sobreinterpretación de textos”, en *Interpretación y sobreinterpretación*, Akal: Barcelona [2^a ed.; 1^a edición inglesa 1992], pp. 56-79.
- Fernández Guiadanes, Antonio *et alii* (1998): *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Fernández Guiadanes, Antonio (2016): “Dúas notas sobre a transmisión manuscrita da lírica profana galego-portuguesa”, Corral Díaz, Esther/Fidalgo Francisco, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (eds.): *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 369-375.
- Fernández Guiadanes, Antonio / Pérez Barcala, Gerardo (2005): “O (des)ensandecemento trobadoresco”, *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, vol. 32, pp. 191-224.
- Fernández-Xesta y Vázquez, Ernesto (1991): *Un magnate catalán en la corte de Alfonso VII: “Comes Poncius de Cabreira, Princeps Çemore”*, Madrid: Prensa y Ediciones Iberoamericanas, D.L.
- Ferrari, Anna (1979): “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português de Paris*, nº XIV, pp. 25-140.
- Ferreira, Manuel Pedro (1994): “The stemma of the Marian cantigas: Philological and Musical Evidence”, *Cantigueiros*, 6, pp. 58-97.
- Ferreira, Manuel Pedro (2005): *Cantus coronatus. 7 cantigas d’EI Rei Dom Dinis*, Kassel: Edition Reichenberger.
- Ferreira, Manuel Pedro (2010): “Novas observações sobre o Pergaminho Vindel”, addendum a *Aspectos da música medieval no Ocidente peninsular*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, II, p. 255.

- Ferreira de Pallares* = Rey Caíña, José Angel (1985): *Colección Diplomática de Ferreira de Pallares*, Tese de Doutoramento inédita, Granada: Universidade de Granada.
- Fidalgo Francisco, Elvira / Souto Cabo, José António (1995): “El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre al 1 de octubre de 1993)*, edición de Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol. II, pp. 313-328.
- Frenk, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Friedman, Lionel (1965): “Gradus Amoris”, *Romance Philology*, XIX, nº 2, pp. 167-177.
- Fubini, Enrico (2007): *Música y Estética en la Época Medieval*, Cecilia Criado (edición y traducción de textos latinos), Barañáin: Eunsa.
- Fumagalli, Mariateresa / Brocchieri, Beonio (2012): *La estética medieval*, Madrid: La balsa de la Medusa [2002 edición italiana].
- Funes, Luis (2009): *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Madrid: Miño y Dávila.
- Gadamer, Hans Georg (1993): *Verdad y método. I. Fundamentos de una hermeneútica filosófica*, Salamanca: Sígueme [1ª ed. alemana, 1975].
- Gadamer, Hans Georg (1998a): *Arte y verdad de la palabra*, Barcelona: Paidós [ed. alemana de 1993].
- Gadamer, Hans-Georg (1998b): *El giro hermeneútico*, Madrid: Cátedra.
- Gaibrois, Mercedes (1922-1928): *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid : Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3 vols.
- Galloni, Paolo (2013): *La memoria e la voce. Un’indagine cognitiva sul medioevo (secoli VI-XII)*, Roma: Aracne.
- García-Fernández, Miguel (2021): “Mulleres nobres entre o reino de Galiza e a corte rexia en tempos de Afonso X: conexións familiares e vínculos culturais”, *Afonso X e Galicia*, edición de Mercedes Brea e Pilar Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro de Investigación en Humanidades, pp. 177-208.
- García-Fernández, Miguel (2022): “Las mujeres como fazedoras y guardianas de la cultura escrita en la Galicia medieval. Una aproximación preliminar”. *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, 25, pp. 105-136.
- Gennep, Arnold van (2008): *Los ritos de paso*, Madrid: Alianza Editorial [ed. francesa 1969]
- Godelier, Maurice (1998): *El enigma del don*, Barcelona: Paidós.
- Gonçalves, Elsa (1976): “La Tavola Colocciana *Autori Portoghesi*”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Paris, pp. 387-448.
- Gonçalves, Elsa (1989): “Filología literaria e terminología musical: *Martin Codaz esta non acho pontada*”, *Miscellanea di Studi in onore di Aurelio Roncaglia*, Modena, vol. II, pp. 623-635.
- Gonçalves, Elsa (1995): “Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa”, *Atas I Encontro Internacional de Estudos Medievais*, pp. 36-51.

- Gonçalves, Elsa (2007): “Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades”, *eHumanista*, vol. 8, pp. 1-27.
- González, Déborah (2010): “A expresión do *conselho* na lírica profana galego-potuguesa”, *Actes du XXV^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, edición de Maria Iliescu, Heidi Siller-Runggaldier e Paul Danler, Berlin: De Gruyter, t. VI, pp. 151-161.
- González, Déborah (2012): *O cancionero de Fernan Fernandez Cogominbo. Estudo e edición crítica*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- González, Déborah (2013): “Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmãao... A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)”, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 2, pp. 31-60.
- González, Déborah / Souto Cabo, José António (2018): *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*. Edición y estudio de Déborah González; estudio biográfico de José António Souto Cabo, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Gourmelen, Laurent / Jaquin, Gérard (2007): “Avant-propos”, *Récits d’ambassade et figures du messenger*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-20.
- GPGP = Ferreiro, Manuel (dir.) (2014-): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña <<http://glossa.gal>> [data da última revisión: 30/07/2023].
- Gubbini, Gaia (2009): *Tactus, Osculum, Factum. Il senso del tatto e il desiderio nella lirica trobadorica*, Roma: Nuova Cultura.
- Guerreau, Alain (1998): “El concepto de feudalismo: génesis, evolución y significación actual”, *Transiciones en la antigüedad y feudalismo*, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, pp. 91-116.
- Guerreau-Jalabert, Anita (1988): “La désignation des relations et des groupes de parenté en latin medieval”, *ALMA. Archivum Latinitatis Medii Aevi. Bulletin du Cange*, 1986-1987, Vol. XLVI-XLVII, p. 65-108 [DOI: <https://doi.org/10.3406/alma.1986.1603>].
- Guerreau-Jalabert, Anita (2000): “*Caritas* y don en la sociedad medieval occidental”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LX/1, nº 204, pp. 27-62.
- Guiette, R. (1972): *D’une poésie formelle en France au moyen âge*, Nizet: Paris.
- Guillén, Claudio (2005): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets.
- Haugeard, Philippe (2013): *Ruses médiévales de la générosité. Donner, dépenser, dominer dans la littérature épique et romanesque des XIIe et XIIIe siècles*, Paris: Honoré Champion.
- Hillebrandt, María (2011): “Cluny y la memoria de los reyes”, *La construcción medieval de la memoria regia*, edic. de Pascual Martínez Sopena e Ana Rodríguez, València: Universitat de València, pp. 221-241.
- Jauss, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid: Taurus [1ª ed. alemá, 1977]

- Jauss, Hans Robert (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona: Paidós [1ª ed. alemá, 1972].
- Karnein, Alfred (1981): “La réception du *De Amore* d’André le Chapelain au XIIIe siècle (premier article)”. *Romania*, 407, fasc. 3, pp. 324-351.
- Kinkade, Richard (2018-2019): “‘Hermanos ofendidos’. Contiendas fraternales en el reinado de Alfonso X”, *Alcanate. Revista de estudios alfonsíes*, XI, pp. 97-121.
- Köhler, Robert (1976): *Sociologia della fin’amor. Saggi trobadorici*, traduzione e introduzione di Mario Mancini, Padova: Liviana Editrice.
- Kressova, Nina (2007): *Bajo el signo de Proteo. Estudio comparado de temas y motivos en las obras de J. L. Borges y V. Nabokov*, Granada: Universidad de Granada, tese de doutoramento inédita.
- Kuper, Adam (2001): *Cultura. La versión de los antropólogos*, Barcelona: Paidós [1ª ed. Inglesa 1999].
- Latorre, José Ignacio (2020): “Prólogo”, en Benjamin Farrington, *Ciencia y filosofía en la Antigüedad*, Barcelona: Ariel [1ª edición inglesa 1969], pp. 1-9.
- Lazar, Moshé (1964): *Amour courtois et fin’amors*, Paris: Klincksieck.
- Levy, Emil (1909): *Petit Dictionnaire Ancien Occitan (provençal)-Français*, Carl Winter: Heidelberg, Recuperado para *Documents per l’estudi de la lenga occitana* (nº20) [accesible en: <http://ieoparis.free.fr>]
- Limat-Letelier, Nathalie (1998): “Historique du concept d’intertextualité”, *L’intertextualité*, Limat-Letelier, N. / Miguet-Ollagnier, M^c. (ed.), Paris: Les Belles Lettres, pp.17-64.
- Lledó, Emilio (2020): *Fidelidad a Grecia. “Lo bello es difícil” y otras ideas que nos enseñaron los griegos*, Madrid: Taurus.
- Loring Garcia, María Isabel (2001): “Sistemas de parentesco y estructuras familiares en la Edad Media”, *La familia en la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales (31 julio-4 de agosto 2000)*, José Ignacio de la Iglesia Duarte (coord.), La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 13-38 [accesible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=595373>].
- LPGP = Brea Mercedes (1996) (coord.): *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* [Traballo realizado por Fernando Magán Abelleira, Ignacio Rodiño Caramés, María Carmen Rodríguez Castaño, Xosé Xabier Ron Fernández, co apoio de Antonio Fernández Guiadanes e María Carmen Vázquez Pacho, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro».
- MacIntyre, Alistair (2001): *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*, Barcelona: Paidós [edic. inglesa de 1999].
- Maillet, Clovis (2010): “Image-action. La performance avec et entre les images: quelques exemples à la fin du Moyen Âge et aujourd’hui”, *Problèmes d’histoire des religions*, vol. 19: “La performance des images”, édition de A. Dierkens / G. Bartholeyns / Th. Golsenne, Editions de l’Université de Bruxelles: Bruxelles, pp. 209-223 [accesible en: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].

- Marcenaro, Simone (2015): “Nuove acquisizioni sul Pergaminho Vindel (New York, Pierpont Morgan Library ms. 979)”, *Critica del testo*, XVIII/1, pp. 33-53.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Barcelona: Cátedra.
- Martínez Sopena, Pascual (2004): “Tradiciones y tendencias en el Medievalismo español”, *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre (BUCEMA)*, nº 8 [DOI: <https://doi.org/10.4000/cem.931>].
- Martínez Sopena, Pascual (2008): “La aristocracia hispanica. Castilla y Leon (siglos X-XIII)”, *Bulletin du Centre d'Études Médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* nº especial 2 [DOI: <https://doi.org/10.4000/cem.10052>].
- Mauss, Marcel (1923-1924): “Essai sur le don. Formes et raison de l'échange dans les sociétés archaïques”, version numérica de Jean-Marie Tremblay, 2002, “Les classiques des sciences sociales” [publicado inicialmente en *Année Sociologique*, 1923-1924]
- Meléndez Cabo, Marina / Vega Vázquez, Isabel (2010): *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Merceron, Jacques (1998): *Le message et sa fiction. La communication par messenger dans la littérature française des XX^e et XIII^e siècles*, Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- Miceli, Paola (2012): *Derecho consuetudinario y memoria. Práctica jurídica y costumbre en Castilla y León (siglos XI-XIV)*, Madrid: Universidad Carlos III de Madrid / Dykinson [accesible en: <http://hdl.handle.net/10016/14294>].
- Morsel, Jean (2000): “Ce qu'écire veut dire au Moyen Âge...Observations préliminaires a une étude de la scripturalité médiévale”, *Memini. Travaux et documents de la Société des études médiévales du Québec*, nº 4, pp. 3-43 [consultado o 13 de xullo de 2015] [accesible en: <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00291802>].
- Morsel, Jean (2008): *La aristocracia medieval. El dominio social en Occidente (siglos V-XV)*, València: Universitat de València [1ª edición francesa de 2004].
- Mukařovský, Jan (2011): *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Nelli, René (1963): *L'érotique des troubadours*, Loos: Édition Générale d'Éditions, 2 vols.
- Nieto Soria, Juan Manuel (2013): “Pacto y consenso en la cultura política medieval: algunas perspectivas y análisis”, *Pacto y Consenso en la cultura política peninsular. Siglos XI al XV*, José Manuel Nieto Soria / Óscar Villaroel González (coords.), Madrid: Silex, pp. 17-40.
- Oliveira, António Resende de (1986): “A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular, *A Mulher na Sociedade Portuguesa*, Actas do Coloquio, Coimbra, 20 a 22 de Marco de 1985, vol. II, Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de História Económica e Social, 1986, pp. 21-34.

- Oliveira, António Resende de (1993): “Gil Sanchez”, in *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lanciani, Giulia e Tavani, Giuseppe (org.), Lisboa: Editorial Caminho.
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XVI*, Lisboa: Colibri.
- Oliveira, Antonio Resende de (2018a): “Parte I (1096-1325)”, en *Historia Medieval de Portugal (1096-1495)*, co-autor con João Gouveia Monteiro, Granada: Universidade de Granada, pp. 13-110.
- Oliveira, Antonio Resende de (2018b): “À volta da tradição manuscrita das cantigas de Martim Codax”, *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*, edición de Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo, John Benjamins: Amsterdam / Philadelphia, pp. 51-67 [<https://doi.org/10.1075/z.218.04res>].
- Oseira I = Romaní Martínez, Miguel (1989): *Colección diplomática do mosteiro cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense). 1025-1310*, Compostela: Tórculo Edicións, 2. vols.
- Otis-Cour, Léa (2000): *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor*, prólogo de Juan Pablo Fusi, Madrid: Siglo XXI [1ª ed. Alemá 2000].
- Pascua Echegaray, Esther (1996): *Guerra y pacto en el siglo XII. La consolidación de un sistema de reinos en Europa Occidental*, Madrid: CSIC.
- Pennel, Audrey (2019): *Femme et courtoisie dans les manuscrits enluminés en Franc aux XIV^e et XV^e siècles*, Tese para o Grao de Doutor, Université de Bourgogne-Franche Comté.
- Pérez, Mariel (2009): “En torno a las estructuras de parentesco de la aristocracia castellano-leonesa. Revisión de los modelos interpretativos dominantes”, *Anales*, nº 42, pp. 1-18.
- Popper, Karl (1997): *El mito del marco común. En defensa de la ciencia y la racionalidad*, Barcelona: Paidós [1994 edición inglesa].
- Porrinas González, David (2015): *Guerra y caballería en la Plena Edad Media: Condicionantes y actitudes bélicas. Castilla y León, siglos XI al XIII*, Universidad de Extremadura, tese de doutoramento inédita, 2 vols.
- Portela, Ermelindo / Pallares, María Carmen (1993): *De Galicia en la Edad Media. Sociedad, Espacio y Poder*, Santiago de Compostela: Grafínova.
- Rabazo Vinagre, Ana Rosa (2009): *El miedo y su expresión en las fuentes medievales. Mentalidades y sociedad en el Reino de Castilla*, Tese de Doutoramento, Departamento de Historia Medieval e Ciencias Técnicas Historiográficas / Facultade de Xeografía e Historia UNED.
- Ramos, Maria Ana (1994): “O Cancioneiro da Ajuda. História do manuscrito, descrição e problemas”, *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação. Estudos e Índices*, Lisboa: Edições Távola Redonda, pp. 27-47.
- Ramos, Maria Ana (2008): *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*, 2 vols., Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Recuero Astray, Manuel (1986): “Donaciones de Alfonso VII a sus fieles y servidores”, *En la España Medieval*, t. V, pp. 897-914.

- Renzi, Francesco (2013): *Il cuneo di san Bernardo. Le reti cistercensi nel nord della penisola iberica: il caso galiziano (1142-1250)*, Tese. Dottorato di ricerca in Storia, Bologna: Alma Mater Sudiorum / Università di Bologna.
- Rochwert-Zuili, Patricia (2006): “*Auxilium et consilium dans la Chronica regum Castellae*”, e-Spania, 2 [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.281>].
- Rodriguez, Ana / Pastor, Reyna (2002): “Generosités nécessaires. Récipocité et hiérarchie dans les communautés de la Galice (XIIe-XIIIe siècles)”, *Histoire & Sociétés Rurales*, 18, pp. 91-120. DOI: <https://doi.org/10.3917/hsr.018.0091>.
- Ron Fernandez, Xosé Xabier (2004): “Les degrés du service amoureux existent-ils dans la lyrique occitane? Visions et révisions sur un lieu commun de la lyrique des troubadours”, *Revue des Langues Romanes*, CVIII, pp. 189-242.
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2015): *Afenomenoloxía do don na lírica románica das primeiras xeracións*, Santiago de Compostela: USC / Facultade de Filoloxía, tese de doutoramento inédita.
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2018): “Chapter 12. Martin Codax. O nome. A onomástica na lírica trobadoresca”, en *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*, edición de Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo, John Benjamin: Amsterdam / Philadelphia, pp. 221-238 [<https://doi.org/10.1075/z.218.12ron>]
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2019): “Reflexións críticas sobre o espazo nas cantigas de santuario da lírica medieval galega e portuguesa”, *Cadernos Ramón Piñeiro (XXXIX). Antonio Fraguas: laboris causa. Trigo limpo candéal*, edición de Luís Cochón e Justo Beramendi, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 325-351.
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2024): “Gonçal’Eanes do Vinhal”, in *Glossario prosopografico della lirica galego-portoghese medievale (XII-XIV secolo)*, edición a cargo de Simone Marcenaro e Déborah González, L’Erma di Bretschneider (no prelo).
- Rossell, Antoni (1996): “A música da lírica galego-portuguesa medieval. Un labor de reconstrución arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, pp. 41-76.
- Rossell, Antoni (2003): “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese”, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma: Carocci, pp. 167-222.
- Rossell, Antoni (2011a): “Obediencia y desobediencia en la literatura trovadoresca occitana medieval”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, nº 34, pp. 85-99.
- Rossell, Antoni (2011b): “La melodía en la lírica trovadoresca”, *La voz y la melodía. VI simposio sobre patrimonio inmaterial (2010)*, Fundación Joaquín Díaz, edición digital, pp. 24-53.
- Rossell, Antoni (2013): recensión de *Vox Suavis, La voz del olvido. Música de tradición oral española - Cantigas de amigo*, [France]: Harmonia Mundi, 2012, en *Medievalia. Revista d’Estudis Medievals*, 16 (2013), p. 353-358 [accesible en <http://recensio.net/r/04ebbf914e6471fac451a0d5ab31fe5>].

- Ruhe, Doris (2004): “Hiérarchies et stratégies. Le conseil en famille”, *Consilium. Teorie e pratiche del consigliere nella cultura medievale*, a cura di Carla Casagrande, Chiara Crisciani, Silvana Vecchio, Roma: Sismel / Edizioni del Galluzzo, pp. 109-123.
- Ruiz Capellán, Roberto (1985): *Bérout, Tristán e Iseo*, Madrid: Cátedra.
- Rychner, Jean (1983): *Les lais de Marie de France*, Paris: Honoré Champion.
- Sánchez Ron, José Manuel (2006): “Nota Preliminar”, en Charles Darwin & Alfred Russel Wallace, *La teoría de la evolución de las especies*, edición de Fernando Pardos, Crítica: Barcelona, pp. 7-8.
- San Román Espinosa, Teresa / González Echevarría, Aurora / Grau Rebollo, Jorge (2003): *Las relaciones de parentesco*, Universitat Autònoma de Barcelona: Bellaterra.
- Segre, Cesare (1957): *Richard de Fournival. Li Bestiaire d’amours*, Ricciardi, Milano.
- Segre, Cesare (1988): “Du motif à la fonction, et vice versa”, *Communication*, nº 47, pp. 9-22 (DOI:<https://doi.org/10.3406/comm.1988.1703>).
- Sharrer, Harvey L. (1993): “Fragmentos de sete cantigas d’amor de Don Dinis, musicadas – uma descoberta”, *Literatura Medieval. Actas del IV Congresso de da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, org. por Aires A. Nascimento e Cristina Almeida Ribeiro, Cosmos: Lisboa, pp. 13-29.
- Schmitt, Jean-Claude (2010): “Les images et le sacré”, *Problèmes d’histoire des religions*, eds. Dierkens, Alain / Bartholeyns, Gil / Golsenne, Thomas, Bruxelles: Editions de l’Université de Bruxelles (col. La performance des images, 19), pp. 29-46 [accessible en: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Sodré, Paolo R. (2008): *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades/Xunta de Galicia: Santiago de Compostela.
- Sottomayor-Pizarro, José Augusto de (2011): “Linhagem e estruturas de parentesco”, *e-Spania* [en liña; consultado o 20 xullo de 2012], [DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.20366>].
- Sousa, Bernardo Vasconcelos e (2007): “Linhagem e identidade social na nobreza medieval portuguesa (séculos XIII-XIV)”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVII, nº 227, pp. 881-898.
- Souto Cabo, José António (2012a): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Nitéroí: Universidade Federal Fluminense.
- Souto Cabo, José António (2012b): “En Santiago, seend’albergado en mia pousada. Nótulas trovadorescas compostelas”, *Verba*, nº 39, pp. 273-298.
- Souto Cabo, José António (2016): “En cas da Infante. Figuras femininas no patrocínio na lírica galego-portuguesa (I)”, *Cantares de amigos. Estudos en Homenaxe a Mercedes Brea*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 857-870.
- Souto Cabo, José António (2018): “Martim Codax e o fenómeno jogralesco na Galiza sul-occidental”, en *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*, edición

- de Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo, John Benjamins: Amsterdam / Philadelphia, pp. 83-101 [<https://doi.org/10.1075/z.218.06sou>].
- Spina, Segismundo (1966): *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Stone, Marilyn. (1992): “El tema de la amistad en la Cuarta Partida de Alfonso el Sabio”, *Actas X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vilanova, Antonio (coord), Barcelona: Promociones y publicaciones universitarias, vol. 1, pp. 337-342.
- Tavani, Giuseppe (1979): “A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, *Medioevo Romano*, VI, 2-3, pp. 372-418.
- Tavani, Giuseppe (2002a): *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho.
- Tavani, Giuseppe (2002b): “Eterotopie ed eteronomie nella letteratura dei canzoniere galego-portoghese”, *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galegoportoghese*, Carocci: Roma, pp. 13-28.
- Torres Sevilla, Margarita (1999): *Linajes nobiliarios en León y Castilla (siglos IX-XIII)*, León: Junta de Castilla y Leon.
- Torres Sevilla, Margarita (2009): “Monarquía y nobleza: las transformaciones en el territorio leonés en los siglos X y XI a través de del estudio del parentesco”, *Lletres Asturianas*, 102, pp. 93-115.
- Tourrel, Jean-Paul (2001): “Convenance et résistance: enjeux contextuels d’un antonyme”, *Verbum*, 2001/2, pp. 361-371.
- Trachsler, Richard (2007): “*Ideal und Wirklichkeit* cincuenta anos después. El estudio de Erich Köhler y la crítica literaria hacia el año 2000”, *Lingüística y Literatura*, nº 51, pp. 191-216.
- Tristan en prose* = Baumgartner, Emmanuèle / Ménard, Philippe / Szkilnik, Michèle (1993): *Tristan en prose. Tome VI, Du séjour des amants à la Joyeuse Garde jusqu’aux premières aventures de la “Queste du Graal”*, Paris: Librairie Droz.
- Tumbo Sobrado II* = Loscertales de Garcia de Valdeavellano, Pilar (1976): *Tumbos del Monasterio de Sobrado de los Monjes*, Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural / Archivo Histórico Nacional, 2 vols.
- Uulders, Hedzer (2011): *Salutz e amor. La lettre d’amour dans la poésie des troubadours*, Leuven: Peeters.
- Valenti, Gianluca (2014): *La liturgia del ‘trobar’. Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*, Berlín: De Gruyter.
- Van Vleck, A. E. (1991): *Memory and re-creation in Troubadour Lyric*, Berkeley / Los Angeles: University of California.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1915): “A propósito de Martim Codax e das suas cantigas de amor”, *Revista de Filología Española*, 2, pp. 258-273.
- Vasconcelos, Carolina Michaëlis de (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Castro, I. (prefacio), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. [Reimpressão da edição de Halle de 1904].

- Vauchez, André (1985): *La espiritualidad del Occidente Medieval*, Barcelona: Càtedra.
- Vecchio, Silvana (2004): “Precetti e consigli nella teologia del XIII secolo”, *Consilium. Teorie e pratiche del consigliere nella cultura medievale*, A cura di Carla Casagrande, Chiara Crisciani, Silvana Vecchio, Roma: Sismel / Edizioni del Galluzzo, pp. 33-56.
- Veyssi re, Georges (2015): “Copie, authenticit  et originalité dans les chansonniers de trouv res: un bref panorama”, *Questes*, n  29, pp. 87-94.
- Vieira, Yara Frateschi (1999): *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Laiovento: Compostela.
- Vindel, Pedro [baixo oseud nimo de D.L. D’Orvenipe] (1914a): “Las siete canciones de la enamorada. Poema musical por Martín Codax, juglar del siglo XIII”, *Arte Español*, 1, pp. 27-31.
- Vindel, Pedro (1914b): *Las siete canciones d’amor de Martín Codax. Poema musical del siglo XII*, Madrid.
- Vital Fernández, Sonia (2019): *Alfonso VII de León y Castilla (1126-1157). Las relaciones de poder en el centro de la acción política y social del Imperator Hispaniae*, Gij n: Trea.
- VV.AA. (2008): “Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval”, en *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Ba a Edicións, pp. 197-204.
- Werf, Hendrik van der (1972): *The Chansons of the Troubadours and Trouv res (A Study of the M lodies and Their Relation to the Poems)*, Utrecht: A Oosthoeck.
- Werf, Hendrik van der (1995): “Music”, *A handbook of the troubadours*, ed. F.R.P. Akehurst / Judith M. Davis, Berkeley: Universidade de California, pp. 121-166.
- Wirth, Jean (2010): “Performativité de l’image?”, *Problèmes d’histoire des religions*, vol. 19: “La performance des images”, édition de Dierkens, A. / Bartholeyns, G. / Golsenne, Th., Editions de l’Universit  de Bruxelles: Bruxelles, pp. 125-135 [accessible en: http://digistore.bib.ulb.ac.be/2012/i9782800414744_000_f.pdf].
- Yndur in, Domingo (1983): “Enamorarse de o das”, *Serta philologica. F. L zaro Carreter: natalem diem sexagesinum celebranti dicata. Homenaje a Fernando L zaro Carreter*, vol. 2, pp. 589-603.
- Zumthor, Paul (1981): “Intertextualité et mouvance”, *Littérature*, n 41 (*Intertextualit  et roman en France au Moyen  ge*), pp. 8-16.
- Zumthor, Paul (2006): *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid: Adaba Editores [1  ed. Francesa 1984].

13 BÓVEDA

APÉNDICE I. AUTORES, CANTIGAS E MOTIVOS

Colocación en función da tradición manuscrita.

TROBADOR	CRONO	TRAD MS. ¹⁹⁶	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
		CC				
Airas Moniz d'Asme	...1200-1230...		13.01	A	Oralidade inscrita. Diálogo entre a señor e o cavaleiro.	1
			13.02	A	Segredo de amor vs. <i>declaratio</i> estratexias de ocultación do servizo: negar-encobrir vs. descubrir	1b
Osoir'Eanes	...1175-1220		111.01	A	Oralidade referida: dizend'un son...	2
			111.02	A	Incapacidade da declaración: <i>non ousar dizer</i>	3
			111.04	A	Oralidade anticipada: <i>declaratio</i> = refrán	4
			111.07	A	Oralidade anticipada: <i>declaratio</i> = refrán e cita as razóns (desexadas) da dona	5
			111.08	A	Oralidade anticipada: declarar a coita	6
M. Fdz Mirapeixe	...1200-1230...		103.01	A	<i>declaratio</i> proxectada	7
Gil Sanchez	...1225-1238		57.01	A	Intermediario para salvar a distancia = decir mandado	8
Pero G ^a Ambroa	...1198-1238		126.04	A	Incapacidade da declaración	9

196 Chaves explicativas: mantemos colocación dos autores nos diferentes núcleos constitutivos (Oliveira 1994). *CC* = cancionero de cabaleiros; *CAP* = cancionero de autores portugueses (maioritariamente, xa que hai varios que sabemos son galegos); *CXG* = cancionero de xogres galegos; *CRM* = cancionero de reis e magnates; *CCL* = cancionero de clérigos; *CI* = cancionero individual; *RI* = recolla individual.

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Frn Rdgz Calheiros	...1195-1240...		47.03	M	Oralidade referida sobre o cantar do amigo, pois entende..e se ela entende o poden facer os demais (segredo en perigo)	10
			47.05	A	Oralidade anticipada: non negar o pesar Afastamento como solución	10b
			47.06	A	Mandado da señor: non dicirle nada. Non dicir = non mostrar.	11
			47.08	M	Oralidade referida: encontro anterior que prefigura a existencia do mandado. Incumprimento	12
			47.14	A	O canto = canle para expresar a dor. Imposibilidade ante a obriga de deixar o espazo da señor pois a declaración foi fonte de anoxo (pesar).	13
			47.16	A	Oralidade referida: indiscreción Prefiguración cambio de señor Reverso dialóxico cantiga de amor	14
			47.18	A	as consecuencias negativas da declaración a través do cantar (gradecer / loar) causadas polo ,bon parecer'...	15
			47.22	A	Morte de amor non <i>oir mandado</i> da señor	16
			47.24	A	Tensión entre a <i>declaratio</i> e a superación do límite concedido	17
			47.28	A	Non cumprir co mandado da señor	18
Pai Srz Taveirós	...1200-1250...		47.30	A	A declaración fonte de anoxo (pesar, desamor) provocada pola dor e o mal sen.	19
			47.31	A	A tensión entre cantar como proba de servizo e non cantar debido á nula consideración da señor.	20
			115.05	M	Oralidade referida: indiscreción superación do límite concedido reverso dialóxico da cantiga de amor	21
			115.06	A	Tensión sobre a superación do límite concedido na <i>declaratio</i> . Loucura como atenuante.	22
			115.09	M	Oralidade referida: xuramento do amigo (<i>fazer preito</i>) incumplido por mentir e non chegar no día prometido	23 85
			115.10b	A	Oralidade referida: indiscreción superación do límite (= querer ben) = mezcra defensa do trovador = salvar (<i>escondit</i>)	24

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Martin Soarez	...1220-1260...		97.01	A	O amor chegou primeiro a través dos oídos (oralidade referida) e culmina coa visión do <i>bon parecer</i> .	24b
			97.05	A	O mal venlle por querer ben a súa señor e a súa natural. O dereito de nada lle serve e procura un bo consello. O que quere é ir ante a señor e ousar declarar o seu amor e non negalo.	24c
			97.19	A	Oralidade referida: indiscreción. Estratexias de ocultación (non dizer verdade, jurar, mentir, negar) para non superar o límite concedido.	25
			97.21	A	incapacidade de declarar	26
			97.23	A	a declaración foi ousada e tivo consecuencias: a separación	27
			97.26	A	oralidade referida: o consello	28
			97.39	A	oralidade referida: os entendedores	29
			97.40	A	Oralidade referida: amor de oidas	30
Airas Carpancho	...1190-1240		11.01	A	Límites da declaración. Incomodidade da dona (<i>pesar</i>).	31
			11.02	A	Imposibilidade da declaración (<i>non ousar dizer</i>).	32
			11.03	M	Incapacidade da declaración de amor	33
			11.04	M	Oralidade referida. Intermediaria: mensaxeira Transposición de rol a través do <i>falar</i> .	34
			11.07	M	Oralidade anticipada: Madre intermediaria da mensaxe que pode prefigurar o encontro (mandadeira)	35
			11.11	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	36
Johan Srz Somesso	...1220-1260...		78.03	A	Incapacidade para declarar os sentimentos e a negación da dona de conceder audiencia	37
			78.08	A	Oralidade anticipada: o xesto revelador do amor ante os demais = negar e mentir para protexer a identidade da dona	38
			78.11	A	Desexo de poder declarar o seu amor (descobrir).	39
			78.12	A	Oralidade referida: contén a temática das cantigas dos demais: que a morte conduce á perda de coita.	40

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			78.13	A	Oralidade anticipada: negar a coita para preservar o segredo ante os rivais	41
			78.18	A	Oralidade anticipada: incapacidade da declaración; negar a señor co servizo a outra. Estrataxema non consensuada	41b
			78.19	A	Incapacidade da declaración. Negar a coita vs. veer a dona (= don)	42
			78.21	A	Oralidade referida: negar e encobrir os sentimentos ante a dona	43
			78.24	A	Oralidade anticipada: declarar os seus sentimentos (<i>dizer fazenda</i>).	44
Nuno Fdz Torneol	...1200-1225...		106.01	A	Incapacidade da declaración: <i>non ousar dizer, non ousar falar</i> .	45
			106.02	M	Oralidade referida: anúnciase a chegada do amigo	46
			106.04	A	Incapacidade para a declaración debido ao resultado: o anoxo (pesar) da dona.	47
			106.06	A	Personificación de Amor = señor A pesar de fuxir da terra (incumprir condicións servizo) fará <i>saber mandado a Amor/senbor</i>	48
			106.08	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	49
			106.09	M	Variable da incapacidade da declaración (neste caso compartida)	50
			106.12	A	A dona a través dun mandado impón o silencio ao servidor. El reafirmase a pesar de todo	50b
			106.15	A	Oralidade referida: indiscreción ensandecemento oralidade anticipada: <i>declaratio = non negar, non encobrir, dizer verdade</i> .	51
			106.17	A	Oralidade referida: negar = protexer a identidade da señoragochoando os seus sentimentos...oralidade anticipada: seguir negando.	52
N. Rdgz Candarei	1225-1275		109.3b	A	Incapacidade da declaración (<i>non ousar falar</i>).	53
V. Praga de Sandin	...1258...		151.08	A	Oralidade referida: os rivais e o amor cantado	54
			151.11	A	Oralidade referida: a declaración	55

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			151.12	A	Oralidade anticipada: a necesidade de declarar o amor e a súa incapacidade	56
			151.16	A	Oralidade anticipada: a necesidade de declarar	57
			151.17	A	O trobador sempre negou o feito de querer ben a señor...pero sábeo.	57b
			151.23	A	Oralidade anticipada: declaración. Mandado.	58
			151.27	A	Oralidade referida: sobre a valía da declaración	59
J. Nunez Camanez	1247		74.06	A	Imposibilidade da declaración (<i>metus praeccludit vocem</i>)	60
			74.07	M	Oralidade inscrita: diálogo entre a madre e a filla (expresada a súa intervención no refrán)	61
Pero Gª Burgalés	...1238-1265...		125.02	A	Oralidade referida: o dito da finda condensa o que expresan os motivos da cantiga.	62
			125.05	M	Oralidade referida: a mentira do amigo	63
			125.07	A	Incapacidade para declarar o amor. Menciónanse a intermediarios.	64
			125.12	A	Incapacidade para declarar o amor	65
			125.18	A	Incapacidade para declarar o amor	66
			125.22	A	Oralidade referida: indiscreción dos demais superación do límite concedido (querer ben). Oralidade inscrita: <i>sennor</i>	67
			125.23	A	Oralidade anticipada anulada= <i>metus praeccludit vocem</i>	68
			125.24	A	Oralidade referida. Os rivais queren coñecer a identidade da dona. Xogo de palabras	69
			125.27	M	Oralidade referida: o xuramento incumplido	70
			125.35	A	Incapacidade para a declaración de amor e negación a través do trobar	71
			125.36	A	Oralidade referida: os rivais e as críticas poéticas. Declaración eloxiosa e anulación da negación	72

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			125.38	A	Incapacidade para a declaración de amor. Negación de amor en tensión cos que adeviñan	73
			125.39	A	Oralidade referida: a contraposición poética cos rivais (sinceridade poética)	74
			125.40	A	Incapacidade para a declaración de amor nin en persoa nin mediante intermediario	75
			125.43	A	Xogo paródico a través da declaratio (os tres nomes de muller creban o segredo ao mesmo tempo que o protexen)	76
			125.46	A	Oralidade referida: dito sobre o sandeu... aplicación á súa situación poética	77
			125.51	A	Contraposición entre pasado (non ousar declarar) e a presente declaración	78
Fernan Velho	...1250-1275...		50.08	A	A declaración (oralidade ideada ou proxectada), declaración da morte de amor. Oralidade inscrita: expresada no refrán	79
			50,12	M	Oralidade referida: ruptura cortesía: o amigo ama outra. A amiga anuncia vinganza.	80
Vasco Prz Pardal	...1240-1285...		154.01	M	Silencio do trobador = morte de amor a amiga non escoita cantar nin ten mandado	81
			154.02	M	Oralidade inscrita: Partida do amigo Sofremento pola distancia e a imposibilidade de comunicar (recibir mandado) coa amiga	82
			154.07	A	Incapacidade de declarar o amor	83
Af. Eanes Coton	...1230-1260...		2.03	M	Oralidade inscrita entre amigo e dona. Intermediario para salvar a distancia = coñecer a causa da tristura do amigo	84
			2.20 115.09	M	Oralidade referida: o xuramento e o <i>fazer preto</i> sobre un regreso rápido	85 23
Per'Eanes Solaz	...1230-1270...		117.05	M	Oralidade referida: os xuramentos (promesas) e sucesivos incumprimentos	86
Pero da Ponte	...1235-1275		120.02	M	Oralidade inscrita: diálogo filla e madre	87
			120.18	M	Partida do amigo Oste del-rei vs. xuramento (oralidade referida)	88
			120.37	M	Partida do amigo prefiguración do mandado: que regrese pronto	89

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			120.52	M	Oralidade referida: o consello da madre que tivo malas consecuencias para a filla	90
			120.53	M	Incumprimento xuramento do amigo: non envia mandado A amiga anuncia a súa ira (<i>potestas</i>)	91
Vasco Rdgz Calvelo	...1250-1275...		155.07	A	Incapacidade da declaración	92
			155.09	M	Madre obstáculo Anticipase a chegada do mandado do amigo	93
Fernan Padron	...1240-1280...		45.01	A	Non saber mia fazenda = non ousar dizer. Declaración da coita imposible = preservación do segredo.	94
		CAP				
Fernan Garcia Esgaravunha	...1220-1275...		43,02	A	Oralidade referida: indiscreción -mentira = 'mizcradora'	95
			43.09	A	a cualidade da señor a través da fala que ve/ escoita o servidor	96
			43.10	A	a declaratio enfatizada no refrán en lingua francesa sobre a condición de servidor do trovador (oralidade inscrita anticipada)	97
			43.14	A	Oralidade referida: indiscreción-mentira superación do límite concedido	98
Roi Queimado	...1240-1260...		148.04	A	oralidade anticipada de tipo inscrito: cita directa	99
			148.06	M	Oralidade referida: cambio de señor? En realidade, aceptación comunicación cifrada (oralidade oculta): <i>enfinta faz</i>	100
			148.10	A	oralidade referida: as contradicións de negar a dona	101
			148.22	A	Oralidade anticipada: a incapacidade de declarar a pesar da súa necesidade	102
Johan Lobeira	1258-1304		71.02	A	Oralidade referida. Os rivais falan da sinceridade poética (a natureza do don = fazer ben).	103
Gonçal'Eanes Vinhal	...1240-1285		60.03	M	Oralidade referida: as novas sobre unha batalla, pero nada sabe sobre o seu amigo Oralidade oculta = comunicación cifrada (<i>faz enfinta</i>)	104
			60.06	M	Oralidade referida: cambio de señor	105
			60.08	M	oralidade referida: sobre a perda de sen	106

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			60.09	M	saír de mandado. Incumprimento do acordado.	106b
			60.10	M	Oralidade referida: o amigo non se sabe protexer e polo tanto, creba o segredo	107
			60.15	M	Oralidade referida: o mandado (<i>envy you dizer</i>) do amigo Prefiguración do encontro	108
			60.16	M	Oralidade anticipada: dirixirse ao rei para solicitar o perdón rexio. Vincúlase pola razo coa 60.03.	109
Johan Prz Aboim	...1230-1285		75.02	M	Oralidade referida: a mentira e o xuramento (falso) sobre a destinataria real do canto (<i>change</i>)	110
			75.03	A	Oralidade referida e inscrita expresada no refrán. Pastorela	111
			75.05	M	Oralidade referida sobre o cambio de señor	112
			75.07	A	Oralidade referida. A necesidade de calar a coita ante os rivais: non saber a súa fazenda, calar, negar.	113
			75.11	A	Oralidade referida. Os sabedores fronte ao agochamento da identidade.	114
			75.19	M	Oralidade anticipada: prefiguración do mandado e do don. Correspondencia amorosa	115
			75.22	M	Incumprimento xuramento: non acude ao encontro Madre confidente	116
Johan Srz Coelho	...1230-1279		79.01	M	Oralidade referida: a autorización da madre para falar co amigo	117
			79.02	M	Partida do namorado Demora: non saber mandado	118
			79.03	M	Non ousa falar ante a nai co amigo.	119
			79.05	M	O mandado da madre: autoriza a falarlle ao amigo	120
			79.07	M	Oralidade referida. Dificultade para facer chegar o mandado ao amigo e informalo das consecuencias negativas que tivo o último encontro.	121
			79.08	A	As contradicións da declaración (a súa materialización e as súas consecuencias). Oralidade inscrita: ,senhor'	122

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			79.13	A	Oralidade referida: as críticas ante a defensa da ,ama'	123
			79.14	A	Oralidade inscrita (forma de refrán, cita directa)	124
			79.15	A	Oralidade referida: indiscreción superación do límite concedido (= querer ben)	125
			79.22	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	126
			79.37	A	Oralidade anticipada: expresión do que vai cantar.	127
			79.39	A	Oralidade referida: non falar e non oír (oralidade inscrita)	128
			79.41	M	Oralidade referida: o mandado do amigo	129
			79.43	A	imposibilidade da declaración	130
			79.45	A	Oralidade anticipada: o que diría se ousase falar (refrán condensa)	131
			79.51	M	Oralidade referida: intermediario Transposición de rol: rogador Indisposición da señor: descoñecemento da existencia de preito entre ela e o amigo que consista na recompensa (falar)	132
Vasco Gil	...1238-1258..		152.05	A	Tensión entre oralidade referida (negar / encobrir) e anticipada (a futura declaración)	133
			152.11	A	Tensión sobre a oralidade anticipada (negar)	134
			152.13	A	Aparece o intermediario (oralidade anticipada: negar), pero non ousa declarar o amor	135
Estevan Travanca	...1240-1260...		36.01	M	Oralidade referida: o rogo do amigo. Non correspondencia. Reverso dialóxico cantiga de amor	136
			36.02	M	Oralidade referida: morte de amor do servidor	137
			36.03	M	Oralidade anticipada: amiga intermediaria para ser mensaxeira	138
Roi Paez de Ribela	...1240-1260...		147.10	A	Incapacidade para a declaración de amor.	139
			147.16	A	Oralidade referida: o eloxio das outras donas	140

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			147.17	A	Oralidade referida sobre a coita e a necesidade de dicilo á dona...	141
			147.19	A	Incapacidade de declarar o amor	142
Johan Lpz Ulhoa	...1240-1285		72.01	M	Incumprimento do xuramento (<i>preito, jurado</i>). Tardanza inxustificada (<i>o praz' é pasado</i>)	143
			72.02	A	Oralidade referida. Sobre o diálogo primeiro, equívoco, entre señor e servidor. A inutilidade do servizo. Oralidade inscrita: 'senhor'	144
			72.03	A	Intermediario para salvar a distancia Transposición => falar con el	145
			72.11	A	Oralidade inscrita: cita directa.	146
			72.12	M	Oralidade referida: o amigo regresa con queixumes	147
Frn Glvz de Seabra	...1250-1300...		44.02	A	A morte de amor antes de que os rivais coñezan / entendan o seu mal (= a identidade da señor en risco). A coita non forzou o seu sen = manter a norma do segredo	148
			44.02b	A	Incapacidade da declaración e negación dos sentimentos	148b
			44.04	A	Acción intelectual dos rivais que interrogan e queren saber a identidade da dona cantada.	149
			44.05	A	Variación da 44.04. Veen preguntar / adivinhar vs. negar (manter o segredo)	150
			44.05b	A	negar vs declarar en cantares pero...non entenden = manter o segredo	151
			44,06	A	Intermediario (amigo) para salvar a distancia	152
			44.08	A	variation 44.5b. negar vs adivinhar	153
			44.09b	A	negar a coita vs. rivais preguntar	154
Pero Gmz Barroso	...1240-1296		127.01	M	Oralidade referida: sobre os sentimentos cantados polo amigo	155
			127.09	A	Oralidade anticipada: declaración de amor	156
			127.10	A	Oralidade referida: consecuencias da declaración	157

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Af. Lpz Baian	...1230-1284...		6.02	M	Oralidade referida: un intermediario comunica a chegada do namorado (<i>disser novas</i>) e a perspectiva do encontro	158
			6.08	A	Imposibilidade da <i>declaratio</i> . Oralidade inscrita: <i>senhor</i> .	159
Johan G ^a Guilhade	...1235-1288		70.03	M	oralidade referida: o cambio de actitude nos trobadores	160
			70.05	A	A <i>declaratio</i> e os seus límites: oralidade referida (negar) vs. oralidade anticipada (non negar)	161
			70.06	M	Oralidade referida / anticipada: a amiga dálle unha cinta e acepta que <i>s'enfinga</i> (aceptación da comunicación cifra = oralidade oculta).	162
			70.09	A	non negar a coita = declarar levado pola loucura ou perda de sén	163
			70.11	M	Oralidade referida: o amigo declara a súa coita. Oralidade inscrita: crítica en cita directa: "Non morrestes d'amor!"	164
			70.12	M	Oralidade referida: incumprimento do acordado. Encontro frustrado	165
			70.20	A	declaración materializada tensión entre o temor e o ben	166
			70.21	M	Oralidade referida sobre as doncellas que piden ben aos seus amigos.	167
			70.23	M	Aceptación comunicación non cifrada e sincera Metapoética (-vid. 64.05). Oralidade oculta vinculada á comunicación cifrada.	168
			70.24	M	Oralidade inscrita: o perdón da amiga no refrán	169
			70.25	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas	170
			70.27	A	oralidade referida = saber da senhor = desexos de ir a vela	171
			70.32	M	Oralidade referida: mensaxe do amigo Ironía sobre a morte de amor	172
			70.36	M	Oralidade referida e oralidade anticipada (de forma inscrita)	173
			70.43	A	Oralidade ideada / proxectada / anticipada. Os rivais queren saber da súa coita.	174
			70.54	M	Oralidade referida sobre as demandas do amigo e as concesións da amiga	175

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Men Rdgz Tenoiro	1269-1290		101.01	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e amigo	176
			101.06	M	Sobre a prevención de comentar aspectos da relación ás amizades. A amiga anticipa o cumprimento do mandado que recibía...pero que non o mande mediante esa amizade	177
			101.09	A	oralidade anticipada: a declaratio	178
			101.10	M	oralidade referida: sobre o límite da declaración	179
Johan Vsqz Talaveira	...1270-1300...		81.03	M	Oralidade referida: o consello da amiga (de consecuencias negativas co namorado). Oralidade inscrita no refrán.	180
			81.05	M	Oralidade referida: o amigo quéixase da señor. Cambio de señor como remedio	181
			81.06	M	Oralidade referida: chegou mandado prefiguración encontro	182
			81.07	A	Oralidade referida: os rivais saben o motivo amoroso do seu cantar e dinllo á dona. O trovador defende que sempre negou os seus sentimentos	183
			81.11	A	Oralidade referida: expresa que antano podía falar coa dona...	184
			81.18	M	Oralidade anticipada: o consello da amiga	185
			81.20	M	Incumprimento do xuramento Partida do servidor sen o mandado	186
Pai Gomez Charinho	...1240-1295		114.01	A	oralidade anticipada: contar aos amigos quen é o seu amor (estratexia de agochamento: a dona inaccesible).	187
			114.07	M	Oralidade referida: sobre o amigo na zona de fronteira e sobre a condición de almirante do mar	188
			114.08	A	oralidade inscrita: diálogo entre dona e servidor.	189
			114.11	A	oralidade referida: a coita e a morte de amor dos demais trovadores	190
			114.12	A	Oralidade referida: a valía dunha frase feita...	191
			114.24	A	Oralidade referida: rivalidade ante as cualidades que cómpre cantar (sinceridade poética)	192

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			114.27	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas sobre a indiscreción e indisposición do amigo	193
CXG						
Bernal de Bonaval	...1250-1280...		22.05	M	Oralidade inscrita: só recoñecemos un enunciador sen identificar e a amiga	194
			22.07	M	Oralidade inscrita: canto dunha <i>fremosa</i> Ausencia do mandado (<i>non ey, non chegou</i>)	195
			22.09	M	Oralidade referida: intermediario indeterminado Presenza da mensaxe (<i>disser novas</i>) que prefigura o encontro dos namorados	196
			22.10	A	Imposibilidade da <i>declaratio</i> .	197
			22.11	A	Oralidade referida: non correspondencia	198
			22.13	M	Oralidade referida: metapoética Reverso dialóxico cantiga de amor Cantiga de santuario	199
			22.19	M	Oralidade anticipada Desexo do encontro Cantiga de santuario	200
Johan Servando	...1240-1275...		77.04	M	Oralidade referida: novas sobre a chegada do amigo. Santuario	201
			77.07	M	Incumprimento xuramento: <i>fazer torto</i> á señor saíndose do mandado. Vinganza.	202
			77.08	M	Oralidade referida sobre a equívoca noción do ben (=don) que desexa o amigo	203
			77.13	M	Oralidade referida: dizer mandado Prefiguración do encontro Cantiga de Santuario	204
			77.14	M	Oralidade referida: o xuramento do amigo sobre o amor	205
			77.20	M	Oralidade referida e inscrita sobre o encontro na romaria de San Servando	206
			77.23	A	Imposibilidade da declaración. Oralidade referida: a acción dos rivais. Gardar a dor = gardar o segredo.	207
Juíão Bolseiro	...1240-1275...		85.06	M	Oralidade referida: Indiscreción do amigo (<i>enfengense</i>). Queixa da amiga ante o comportamento descortés: identidade en risco = creba do segredo amoroso. Reverso dialóxico da cantiga de amor	208

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			85.09	M	Contrapunto á cantiga 85.06 aceptación da comunicación non cifrada (<i>loar-mi</i>). Oralidade referida. Metapoética	209
			85.10	M	Oralidade referida e inscrita. Prefiguración da transposición de rol: rogador encontro materializado	210
Pedr'Amigo de Sevilha	...1235-1284...		116.03	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas, a resposta dunha delas expresada no refrán	211
			116.04	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas	212
			116.06	M	Oralidade referida: defensa irónica das acusacións de que falou con outro Hibridación entre cambio e escondit Reverso dialóxico da cantiga de amor	213
			116.07	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	214
			116.22	M	Aceptación da comunicación cifrada para salvar a distancia. Xogo co motivo do cambio de señor. Oralidade anticipada e inscrita. Metapoética: circularidade da oralidade	215
			116.28	M	Amiga mensaxeira para salvar a distancia. Oralidade inscrita	216
			116.29	A	Oralidade referida Pastorela	217
			116.34	M	Oralidade inscrita: demostración do amor do amigo	218
			116.36	M	Oralidade referida sobre un cantar novo d'amigo	219
Airas Paez	...1275-1305...		15.01	A	Oralidade referida: os rivais indiscretos	220
			15.03	M	Oralidade referida: o encontro dos namorados Cantiga de santuario	221
Lourenço	..1230-1292...		88.02	M	Oralidade referida: o encobramento dos sentimentos = prefiguración do encontro	222
			88.03	M	Oralidade referida: eloxio do trobar do servidor	223
			88.04	A	Oralidade referida: condensa no refrán a resposta dos compañeiros ante o tempo pasado desde que se foi da terra da señor	224

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			88.05	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e amigo	225
			88.06	M	Oralidade referida: estado anímico pobre do amigo. Mandado. Imposibilidade de comunicarse con el. Desexo de establecer un <i>preito</i> con el.	226
			88.15	A	oralidade referida sobre o casamento da súa dona	227
			88.16	A	Oralidade inscrita (refrán) Pastorela. Autoeloxio	228
			88.17	A	Oralidade inscrita (Pastorela) (hibridación, ou indefinición tipolóxica)	229
Johan Baveca	...1230-1260...		64.01	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas	230
			64.02	M	Oralidade referida: sobre a coita do amigo	231
			64.03	M	Oralidade referida: ir sen mandado	232
			64.04	M	Oralidade referida: sobre a nula capacidade do amigo para protexer o segredo (encobrir)	233
			64.05	M	Oralidade referida: <i>enfengense</i> Dialéctica entre o finximento e a sinceridade do trobar Aceptación da comunicación non cifrada Reverso dialóxico da cantiga de amor	234
			64.08	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas sobre o feito de non perdoar ao amigo (jurar) e a vinganza.	235
			64.09	A	Imposibilidade da declaración (<i>metus praeccludit vocem</i>)	236
			64.12	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre.	237
			64.16	A	Non negar = declarar o amor. Oralidade anticipada	238
			64.18	A	Oralidade referida: o contraste poético coas cancións dos rivais	239
			64.19	M	Oralidade referida: os límites da declaración = creba do segredo (= garda)	240
			64.20	A	oralidade referida: a canción como proba de verdade ou mentira (os rivais juran = minten)	241

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			64.25	M	Oralidade referida (<i>oy aquestas novas</i>): indiscreción do trobar que desvela a identidade = preito (acordo e compromiso trabado entre eles = 64,05?) Reverso dialóxico da cantiga de amor	242
			64.26	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas	243
			64.27	A	Oralidade referida: os rivais din que cantan pola coita que teñen	244
			64.30	M	Incumprimento compromiso do amigo (<i>mentides</i>) Referencia ao <i>preyto</i> que hai entre eles.	245
Galisteu Fernandiz	...1240-1260...		51.01	M	Oralidade referida: o amigo causa pesar a amiga Distorsión que non impide o encontro	246
			51.02	A	Oralidade referida: as críticas dos rivais	247
			51.03	M	Oralidade anticipada: ninguén achega novas sobre o amigo (recado dar)	248
			51.04	A	Oralidade referida: a acción dos rivais = saber a identidade da señor cantada polo trobador.	249
			51.05	M	Oralidade referida: amiga intermediaria Transposición de rol: rogador	250
			51.06	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas sobre o namorado	251
Lopo, jogral	...1225-1275...		86.03	A	Oralidade referida: o que lle dixo a dona...e o cambio posterior	252
			86.04	M	Oralidade referida: partida do amigo sen o mandado	253
Pero de Berdia	...1240-1280...		122.01	M	Partida do amigo enfadado: non envia mandado	254
			122.03	M	Oralidade inscrita: a validez dun vervo antigo.	255
			122.04	M	Oralidade referida: o xuramento do amigo (a mentira)	256
			122.05	M	Oralidade referida: sobre o cumprimento do mandado do amigo	257
Nuno Porco	...1240-1280...		108.01	M	Diálogo entre a amiga e o mar: cumprirá co mandado?	258
Pero de Veer	...1240-1280...		123.02	M	Reverso da actitude habitual: quen incumpre o mandado é a amiga Cantiga de santuario	259

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			123.07	A	Incapacidade da declaración	260
			123.08	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	261
Johan Zorro	...1278-1325		83.02	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	262
			83.07	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	263
			83.08	M	Oralidade inscrita: o refrán en voz da amiga	264
			83.11	A/M	Oralidade inscrita: Pastorela (hibridación, ou indefinición tipolóxica)	265
Martin de Caldas	...1240-1280...		92.01	M	Oralidade referida sobre a demora do amigo e variante da incapacidade da declaración	266
			92.04	M	Oralidade referida: o mandado anuncia o encontro	267
			92.05	M	Oralidade referida: sobre a partida do amigo	268
			92.06	M	Oralidade referida: a amiga sabe (<i>novas oj'eu aprendi</i>) que o amigo virá. Prefiguración do encontro.	269
			92.07	M	Desexo de artellar un preito co amigo quen de contentalo a el e á nai	270
Martin Campina	...1240-1280...		90.01	M	Oralidade referida sobre o mandado equívoco	271
Pero Meogo	...1260-1261...		134.02	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	272
			134.06	M	Oralidade referida: a amiga incumpre o que acordara co amigo (<i>talbar preito</i>).	273
			134.08	M	Oralidade referida: o mandado	274
			134.09	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	275
Nuno Treez	...1240-1280...		110.02	M	Oralidade inscrita: o mandadeiro anuncia a chegada do amigo. Cantiga de santuario	276
Pero d'Armea	...1240-1280..		121.02	M	Os problemas da comunicación cifrada e da necesidade de manter o segredo amoroso (<i>encobrir outra</i>). Reverso dialóxico da cantiga de amor	277
			121.03	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e amigo	278

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			121.12	A	Oralidade anticipada: declaración = rogar	279
			121.13	A	Oralidade referida: non ousa dicir aos rivais quen é a súa dona (protexer o segredo de amor)	280
			121.14	A	incapacidade de declarar o amor	281
Pero d'Ambroa	...1240-1261...		126.01	M	Problemas da comunicación cifrada para manter o segredo sobre a identidade da señor Reverso dialóxico da cantiga de amor	282
Pae Calvo	...1240-1280...		112.01	M	Partida do namorado sen o consentimento da amiga. Non chega o seu mandado.	283
			112.02	M	Variante da 112.01, mais desta volta a distancia invoca o feito de que o fixo sen o seu mandado	284
Martin Padrozelos	...1240-1280...		95.03	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e amigo	285
			95.05	M	Oralidade referida: a mentira do amigo	286
			95.06	M	Partida do namorado sen o mandado da amiga	287
			95.09	M	Madre ao mesmo tempo obstáculo e intermediaria Transposición de rol da nai: desexo do amigo de trabar o preito con ela para lograr o seu obxectivo coa filla: o encontro	288
Golparro	...1240-1260...		58.01	M	Oralidade referida: mandado do amigo Incumprimento da amiga Cantiga de santuario	289
Johan de Cangas	...1225-1275...		65.02	M	Oralidade referida: o mandado chegou Prefiguración do encontro Cantiga de santuario	290
Martin de Ginzo	...1240-1280...		93.03	M	Oralidade referida: mandado que anuncia separación = <i>vai no ferido</i> .	291
			93.05	M	Madre-obstáculo: impedimento para a realización do mandado e, polo tanto, do encontro	292
			93.06	M	Oralidade referida: o amigo s'enfinge dela (= perjurado)	293
			93.08	M	Oralidade referida: o mandado anuncia presenza do amigo. Desexo do encontro –a pesar da nai? Cantiga de santuario	294
Martin Codax	...1240-1280...		91.04	M	Oralidade referida: o mandado anuncia o encontro	295

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			91.07	M	Oralidade inscrita: o baño nas ondas	296
Johan de Requeixo	...1225-1275...		67.01	M	Oralidade anticipada: declaración da coita ao amigo	297
			67.02	M	Imposibilidade de mandar ou recibir mandado Encontro desexado e non realizado Cantiga de santuario	298
			67.03	M	Oralidade referida. Cumprir co mandado = encontro dos namorados Cantiga de santuario	299
			67.04	M	Oralidade referida: o contido do encontro e do falado (<i>jurou</i>)	300
CCL						
Airas Nunez	...1250-1290		14.04	M	Oralidade inscrita: diálogo filla-madre.	301
			14.07	A	Oralidade referida. As consecuencias negativas da declaración de amor.	302
			14,09	A	Oralidade inscrita: cita do canto da pastora Pastorela	303
Gomez Garcia, abade Valedolide	1275-1286		59.02	M	Oralidade referida (partida a cas del-rei) e oralidade anticipada (a vinganza da amiga).	304
Martin Moxa	...1260-1300...		94.01	A	Oralidade referida: os rivais e o tema das súas cantigas e do seu trobar	305
			94.04	A	Oralidade inscrita: un dito, de aplicación ao contido da cantiga.	306
			94.05	A	A imposibilidade da declaratio.	307
			94.06	A	Oralidade inscrita (de tipo anticipada)	308
			94.07	A	Fazer mandado da senhor (= recompensa)	309
			94.17	A	Oralidade anticipada: a declaratio (cantando e en son)	310
Roi Fernandiz	...1260-1300...		142.01	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	311
			142.04	M	Madre-obstáculo desexos da amiga de ir sen mandado da nai a encontrarse co namorado	312
			142.05	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	313

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			143.09	A	Oralidade anticipada: tensión entre a declaratio e a ocultación (negar) Expresión da constancia e da consciencia de superar o límite: a loucura como atenuante	314
Pae da Cana	...1245-1283		113.01	M	Oralidade referida: amiga intermediaria Transposición rol: rogador = traslado mandado	315
Sancho Sanchez	...1260-1300...		150.02	M	Só a morte ou o cambio de señor explican que non envíe mandado o amigo e incumpra o acordado. Oralidade referida e inscrita.	316
			150.03	M	Oralidade referida: ten recado sobre o amigo	317
			150.07	M	Oralidade referida: o xuramento de non facerlle ben ao amigo	318
CI						
Per'Eanes Marinho	...1270-1300...		119.01	A	Oralidade referida: indiscreción superación do límite (= cambio de señor) = miscrar - mentir defensa do trovador = salvar (<i>escondit</i>)	319
Johan Airas	...1275-1325...		63.02	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	320
			63.04	M	Oralidade referida: indiscreción: mizcrar (<i>que falei / con outr'omen</i>) Reverso dialóxico da cantiga de amor (<i>escondit</i>)	321
			63.06	M	Oralidade referida e anticipada que xira ao redor dos <i>maledicentes</i>	322
			63.07	M	O mandadeiro leva consigo a mensaxe da amiga para comunicarllo ao amigo e traerá <i>novas</i> Circularidade oral da correspondencia amorosa	323
			63.09	A	oralidade referida: a señor non quere escoitar 'que a quere ben'	324
			63.10	M	Oralidade referida: prefiguración encontro	325
			63.11	M	Madre = senhor Separación dos namorados = imposibilidade de comunicación	326
			63.12	M	Intermediarios para salvar a distancia e informar. Oralidade inscrita. Oralidade anticipada. <i>Cas d'el-rei</i> .	327

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			63.13	M	Oralidade referida	328
			63.17	A	Oralidade referida: as acusacións dos rivais sobre o seu trobar	329
			63.18	A	Oralidade referida: os rivais queren saber en que estadio está a súa relación. El vai agochar (mentir) a realidade. Oralidade inscrita.	330
			63.20	M	Oralidade referida sobre o contido da declaración do amigo	331
			63.21	M	Oralidade referida sobre as críticas que se lle fan á amiga	332
			63.22	A	Oralidade referida: os amigos dinlle que se afaste da señor para non sofrer máis. Oralidade anticipada de tipo inscrito.	333
			63.24	A	Oralidade referida: travan os rivais sobre o feito de que non vexa ben....	334
			63.25	M	Oralidade referida: as queixas do amigo. Oralidade inscrita.	335
			63.26	M	Oralidade referida: os límites da declaración e o segredo da identidade	336
			63.29	M	Oralidade referida: queixume do amigo. Oralidade anticipada: que sigan o consello que lle fai a amiga	337
			63.35	M	Oralidade referida: indiscreción: mizcrar (que me viron falar / con outr'ome) Reverso dialóxico da cantiga de amor (escondit)	338
			63.41	M	Oralidade referida: a petición da amiga para que o amigo non lle fale	339
			63.44	M	Oralidade referida: sobre os límites do trobar e o gardar o segredo	340
			63.46	M	a incapacidade da declaración compartida	341
			63.47	M	oralidade referida: o anuncio de Cortes oralidade anticipada: o amigo fará un cantar de eloxio (aceptado). E inscrita anticipada: <i>senhor</i> .	342
			63.51	A	Oralidade referida: contraste sobre a sinceridade poética cos rivais (juran, pero minten)	343
			63.52	A	Dobre oralidade referida: diálogo entre namorado e señor (oralidade inscrita)	344

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			63.53	M	Oralidade referida: indiscreción dos rivais e amiga mediadora Defensa do servidor Reverso dialóxico da cantiga de amor	345
			63.54	M	Oralidade inscrita: diálogo entre as amigas	346
			63.55	M	Silencio do trovador O acto de trobar non salva a distancia Trobar = corresponder = servir	347
			63.56	M	Oralidade anticipada: os límites do encontro e do falar	348
			63.57	M	Oralidade referida: o anuncio de que o amigo virá axiña (cedo)	349
			63.61	M	Exceso do trovador O acto de trobar distorsiona a natureza do servizo e supera o límite xactándose da recompensa recibida (<i>enfengense</i>) Reverso dialóxico da cantiga de amor	350
			63.66	M	Oralidade referida: cumprir co mandado do amigo	351
			63,67	M	Oralidade referida: o anuncio de que o amigo virá axiña (cedo)	352
			63.68	M	Oralidade referida sobre o amor do amigo...limitado xa que decide ir á corte do rei	353
			63.69	M	O amigo quere establecer un <i>preito</i> coa amiga en que figure a superación do límite do servizo e se anuncie a recompensa Reverso dialóxico da cantiga de amor	354
			63.72	A	Os rivais como atranco polas súas palabras / cancións (oralidade referida)	355
			63.79	M	Oralidade referida: o amigo quéixase da amiga...e a través da oralidade anticipada (a amiga como intermediaria) anuncia o don	356
			63.82	M	Oralidade referida sobre as doas que quere dar o amigo	357
E . da Guarda	...1299-1362		30.05	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigas	358
			30.24	A	oralidade referida. Os outros trovadores quéixanse do amor que teñen. El do desamor.	359

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
RI						
F. Figueiró Lemos	...1258-1300..		41.02	M	Oralidade referida e anticipada	360
Nun'Eanes Cêrzeo	...1230-1270		104.02	A	<i>declaratio</i> en presente	361
			104.04	A	oralidade inscrita vinculada á declaración (expresada no refrán)	362
			104.05	A	Oralidade anticipada: dizer a fazenda, declarar o amor	363
			104.08	a	Oralidade anticipada: anuncia que vai marchar da terra da señor	364
			104.09	A	Oralidade referida: indiscreción Estratexia de ocultación (jurar) para non desvelar a identidade. Xógase co motivo do cambio de señor	365
			104.10	A	Oralidade referida: os rivais entenden cal é a fonte da coita do trovador, belle dame sans merci, a dona inaccesible, a quen ninguén ousa falar	366
Pero Mafaldo	...1230-1265...		131.01	M	Oralidade referida: amiga intermediaria entre a parella	367
			131.02	A	Oralidade referida: (mal) consello expresión constancia do servizo. Oralidade inscrita: <i>senhor</i> e "Non a serviades, nen sejadés seu."	368
			131.05	M	Oralidade referida: <i>preyt'e menage</i> incumprimento xuramento: partida sen o mandado da señor. Reverso dialóxico da cantiga de amor.	369
			131.07	A	Oralidade referida: a dona xáctase de tratar mal ao seu servidor...quizais debido a un mal consello.	370
			131.08	A	Oralidade inscrita: diálogo entre senhor e trovador	371
Nuno Prz Sandeu	..1240-1265...		107.01	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla.	372
			107.03	M	Oralidade referida: incumprimento do mandado = mal consello	373
			107.04	M	Oralidade referida: o mandado que prefigura o encontro	374
R. Eanes Redondo	1232-1310		141.03	A	Oralidade referida: nega as acusacións dos rivais	375
			141.07	A	Incapacidade para declarar o amor	376

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Frn Fdz Cogominho	...1250-1277		40.02	M	Oralidade anticipada: amiga intermediaria para ser mensaxeira (dizer novas). Séquito do Rei	377
			40.03	M	Incumprimento xuramento: <i>sair de mandado</i> O mal consello como atenuante ou explicación	378
			40.05	M	Tardanza do amigo Imposibilidade da recepción do mandado	379
			40.11	A	Oralidade referida: causa da perda do sen? a miña sobrinha	380
Af. Mdz de Besteiros	...1247-1295		7.03	A	Imposibilidade de declaratio. Negar = cantar protexendo o segredo de amor	381
			7.05	M	Oralidade referida: contempla a amiga como o amigo fala con outra..vi que erades seu'...implicita a mímica, o estado de ánimo...	382
			7.07	M	Oralidade anticipada: falar co amigo = recompensa ante a separación sufrida	383
			7.11	A	Acusación dos rivais de que os seus cantares non son sinceros. O carácter esaxerado da desesperación.	384
Airas Veaz	...1252-1284...		17.03	A	Oralidade referida: a declaración só causa pesar na señor.	385
			17.04	A	Oralidade referida (<i>e al ou'veu vosc'a falar</i>); a declaración de amor agochada (variante do <i>metus praecludit vocem</i>)	386
Pero Viviaz	...1275...		136.01	A	Oralidade referida: presenza do motivo do amor de ouvidas	386b
			136.05	M	Oralidade anticipada a través da amiga intermediaria co amigo	387
			136.07	A	Oralidade referida: amor de oídas...(variante do <i>amor de lonb</i>).	388
R. Eanes Vasconcelos	...1250-1295		140.04	A	Oralidade inscrita. Diálogo. Malmonxada	389
			140.05	M	Oralidade referida: sobre o fazer ben ao amigo. Oralidade inscrita como resposta ás que interrogan e critican	390
Afonso Paez de Braga	...1258...		8.05	A	Paradoxo da declaración = confesar que serve outra dona	391
Pero Mdz Fonseca	...1275-1296		133.03	A	incapacidade para declarar no pasado...ousadía para facelo nun futuro	392

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Pero Glvz Portocarreiro	...1275-1300..		128.02	M	Oralidade referida e inscrita (o que lle dixo o amigo)	393
Afonso Fdz Cebolhilha	...1275-1300..		3.02	A	Límites da <i>declaratio</i> . O eloxio público = creba segredo amoroso.	394
			3,07	A	Cantar = <i>declaratio</i> vs. silencio Superar o límite concedido. Oralidade inscrita	395
Estevan Fdz Elvas	...1300-1330...		33.01	A	Materialización da declaración	396
			33.03	M	Oralidade referida: os outros critican a amiga polo ensandecemento do amigo. Madre confidente	397
			33.04	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla: indiscreción: identidade da amiga desvelada ante a presenza da loucura	398
			33.05	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	399
			33.06	M	Oralidade anticipada: o don salvador	400
			33.07	A	Oralidade referida: adecuación do contido dun refrán á situación que soporta o trobador	401
Pero d'Ornelas	...1265-1305...		124.01	M	Oralidade referida: recado do amigo Transposición de rol: rogador	402
Estevan Coelho	...1305-1330...		29.01	M	Oralidade referida e inscrita. <i>Chanson de toile</i>	403
Fernan Froiaz	...1250-1280...		42.01	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e amigo.	403
			42.02	M	Oralidade referida. Incumprimento xuramento: tardanza do amigo en regresar Prefiguración motivolóxica do mandado	405
			42.03	M	Partida do amigo sen o mandado Enfado da amiga: oralidade anticipada: obriga de renovar o xuramento de fidelidade e o compromiso Reverso dialóxico da cantiga de amor	406
Reimon Glvez	...1288...		138.01	M	O amigo marchou sen o mandado da amiga e oralidade inscrita cun rogo ao amigo	407
García Soarez	...1250-1280...		55.01	M	oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	408
			55.02	M	Oralidade anticipada: o don = verse co amigo	409

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
Men Rdgz Briteiros	...1252-1304		100.03	A	Oralidade referida: indiscreción (referida á señor). Expresión da constancia a pesar da negativa actitude da dona. Oralidade inscrita	410
Johan Mdz Briteiros	...1288-1334		73.02	M	Oralidade referida e inscrita: o soño como espazo do encontro e diálogo entre os namorados (o soño parece tamén en 73.05)	411
Martin Perez Alvin	...1292-1326		96,04	A	Oralidade referida. Amor de ouvidas, primeiro chanzo do namoramento, que non é quen de minimizar o impacto da visión da señor.	411b
Roi Mrtz Ulveira	...1275-1300		146.02	A	Oralidade referida: indiscreción paradoxo da declaratio = non negar	412
			146.03	M	Oralidade anticipada sobre falar co amigo (don)	413
			146.04	M	Oralidade inscrita: diálogo entre madre e filla	414
Fernand'Esquio	...1275-1325...		38.04	M	Oralidade referida: amiga mensaxeira Mise en abîme: identidade desvelada	415
			38.05	M	Oralidade referida sobre a tristeza do amigo	416
			38.06	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amiga e servidor	417
Roi Martinz Casal	...1285-1312		145.02	M	Oralidade inscrita entre amiga e amigo	418
Afonso Sanchez	...1303-1328		9.04	A	Oralidade inscrita. Canto ferido de amor	419
			9.10	M	Oralidade anticipada	420
			9.12	A	Oralidade referida. Expresión temática do canto do trovador.	421
CRM						
Don Denis	...1278-1325		25.02	M	Diálogo entre amiga e natureza (<i>flores do verde pino</i>) (oralidade inscrita) Necesidade da mensaxe (<i>saber novas</i>) Tardanza e incumprimento da promesa do amigo A mensaxe da natureza restaura a esperanza (<i>ant'prazo pasado</i>)	422
			25.07	M	Oralidade inscrita. Diálogo entre dúas amigas. Unha delas expresa o seu abraio polo que tarda en regresar o seu amigo que prometera volver axiña	422b
			25.18	M	Oralidade referida. Sobre a posibilidade de falar.	423

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			25.19	M	Oralidade referida: <i>mandado ei</i> . Prefiguración do encontro dos namorados	424
			25.20	M	Oralidade referida: o <i>recado</i> do amigo como resposta ao <i>mandado</i> da amiga Prefiguración do encontro	425
			25.21	M	Oralidade referida: o <i>recado</i> do amigo a través dunha intermediaria	426
			25.31	M	Oralidade inscrita: diálogo entre filla e madre	427
			25.34	M	Oralidade inscrita: diálogo entre amigo e señor	428
			25.35	M	Necesidade de que se materialice o <i>mandado</i> e <i>saber novas</i> do amigo.	429
			25.38	M	Oralidade referida: intermediaria 'falou' Reverso dialóxico cantiga de amor Non correspondencia (nom tornei <i>recado</i>)	430
			25.47	M	Oralidade referida e anticipada: chegada do amigo. Enfado da amiga: incumprimento do mandado	431
			25.50	M	Oralidade referida: a mentira do perjurado (saltarse a promesa ante o prazo acordado)	432
			25.53	A	Desatención obrigas como servidor => non <i>oir mandado</i> da senhor, nen vela.	433
			22.55	A	O don da señor = falar co namorado levada por pensar que o namorado servía a outra (oralidade referida).	434
			25.56	A	Recompensa polo servizo = galardón Pero no posee ni <i>mandado</i> , ni <i>parte</i> , ni <i>recado</i> .	435
			25.58	A	A imposibilidade da declaración da coita e do mal...que se manifesta na finda como inevitable	436
			25.63	A	A declaración faise inevitable polo sufrimento que a desencadea	437
			25.64	A	Oralidade referida: a acción dos rivais que entenden, coñecen a destinaria do trobar (o <i>sen perder</i> como xustificación)	438
			25.68	M	Oralidade inscrita (cita directa das palabras do amigo expresadas no refrán): amiga intermediaria. Reverso dialóxico cantiga de amor	439

TROBADOR	CRONO	TRAD MS.	MEDDB	Xº	MOTIVOS	RC
			25.70	M	Correspondencia co acordo e compromiso (<i>talbar preto</i> : oralidade referida) para que se dea o encontro	440
			25.77	M	Oralidade referida: <i>quer ir comigo</i>	441
			25.78	A	Intermediario (amigo) para salvar a distancia Transposición de rol: rogador.	442
			25.80	M	Oralidade referida: o desleal anda gabándose e fai así unha gran traizón.	443
			25.81	M	Oralidade inscrita (cita directa do que dixo o amigo): incumprimento do xuramento. Tardanza do namorado. Reverso dialóxico cantiga de amor	444
			25.82	M	Co-presenza da oralidade anticipada e da oralidade referida: amiga intermediaria Madre obstáculo para o encontro	445
			25.95	M	Oralidade referida: Incumprimento xuramento: <i>non vejo mandado</i>	446
			25.101	M	Oralidade referida: <i>oir mandado</i>	447
			25.102	M	Oralidade anticipada: medo para falar co amigo polas reaccións do <i>hirado / mal bravo</i>	448
			25.104	M	Oralidade referida: madre intermediaria Transposición rol de rogador	449
			25.105	A	Se puidese, trovador forzaría a declaración para confesar a súa dor	450
			25.109	A	Materialización da declaración	451
			25.110	A	Oralidade referida: indiscreción superación do límite concedido	452
			25.128	A	Oralidade referida. Oralidade inscrita Pastorela Papagaio confidente	453
			25.129	A	Oralidade referida e inscrita pastorela	454
			25.135	A	Oralidade referida pastorela	455
			25.136	M	Oralidade referida contemplada: a xestificación e os estados de ánimos permiten imaxinar o resultado do encontro entre a madre e o namorado da filla	456
			25.138	M	oralidade referida: <i>enfinta / enfinger de mi</i>	457

APÉNDICE II. REPERTÓRIO DE CANTIGAS

1 Airas Moniz d'Asme (13.01 I):

“Mia senhor, vin-vus rogar
por Deus que ar pensedes
de mi, que en tan gran vagar
trouxestes e tragedes.
E cuido-m' eu avergonhar!
Se vos prouguer', devedes
oj' a mia barba a onrar,
que sempr' onrada sol andar.
E vos non mi-a viltedes!”
“Cavaleiro, ja aviltar
nunca m' [a] oïredes,
mais leixemos ja ela estar
ed esso que dizedes.

1bis. Airas Moniz d'Asme (13.02 I, II, 7-8 IV):

Pois mi non val d' eu muit' amar
a mia senhor, nen a servir,
nen quan apost' eu sei **negar**
o amor, que lh' ei, [e] a '**ncobrir**
a ela que me faz perder,
que mi-o non pode[n] entender,—
ja eu chus no'-na negarei;
vel **saberan** de quen tort' ei:

Da que á melhor semelhar
de quanta[s] no mund' ome vir',
e mais [mansa sabe falar]
das que ome falar **oïr'**;
non vo'-la ei chus a **dizer...**
quen-quer x' a pode entender;
ja chus seu nome non direi;
c(a) a feito [ja] mi-a nomeei!

E tenho que ben me vinguei,
pois l(a) en concelh(o) averigüei!

2. Osoir'Eanes (111.01, 1-2 III):

Que lh' oí, u a vi estar
en cabelos, **dizend' un son.**

3. Osoir'Eanes (111.02, 1-2 I):

Ei eu tan gran medo de mia senhor
que **nunca lh' ousou nulha ren dizer.**

4. Osoir'Eanes (111.04, I):

Eu, que nova senhor filhei,
mal me soube d' affan guardar.
Pois ela nunca soub' amar,
a tal senhor que vus direi!
Mais pero **direi-lh' ~ua vez:**
que faça o que nunca fez!

5. Osoir'Eanes (111.07, I):

Sazon é ja de me partir
de mia senhor, ca ja temp' ei
que a servi, ca perdud' ei
o seu amor, e quero-m' ir;
mais **pero direi-lh' ant' assi;**
“Senhor ¿e que vus mereci?
Ca non foi eu depois peor,
des quando guaanhei voss' amor?”

6. Osoir'Eanes (111.08):

Vos, mia senhor, que **non avedes cura**
de m' ascoitar, nen de me ben fazer,
—(ca non quis Deus, nen vos, nen mia ventura

a que m' eu nunca pùdi defender)–
quero-vus eu de mia coita dizer:
mal ei por vos mui mayor ca morrer.
Se me non val Deus, ou vossa mesura,
perder-m'-ei eu. E vos, en me perder

7. Monio Fdz de Mirapeixe (103.01, 1-2 I):
Dizer-vus quer' eu, mia senhor,
de qual guisa vus quer' eu ben

8. Gil Sanchez (57.01 1-6 I):
Tu, que ora vées de Monte-mayor,
Tu, que ora vées de Monte-mayor,
digas-me mandado de mia senhor;
digas-me mandado de mia senhor,
ca se eu seu mandado
non vir', trist' e coitado

9. Pero Garcia d'Ambroa (126.04 1-4 II, 1-2 III):
En tal coita me vi, senhor,
que sol **non vos ousei falar**
en vós; en lezer e sabor
aviades de me matar
(...)

Que sol non vos ousei dizer
o porque eu fora ali
(...)

10. Fernan Rdgz Calheiros (47.03 II):
E se m' outr' er faz ond' ei despeito,
a el m' assanh' e faço dereito;
porque entendo ca mi quer ben,
assanho-me-lhi por em.

10b. Fernan Rdgz Calheiros (47.05 II):
E o pesar vus mostrarei
(que nada non negarei én)
que lhi fiz, que non pud' al ben
querer, poi'-la vi, nen amar:
atanto lhi fiz de pesar.
Mais gran prazer lhi per farei
ora, quando m' alongarei
d' u a eu soí(a) a veer.

11. Fernan Rdgz Calheiros (47.06 I)
Des quando me mandastes, mia senhor,
que vus nunca dissesse nulha ren,
teve-m' en tan gran coita voss' amor

que peç' a Deus mia mort(e), e non mi ven:
ca vus non ousou mia coita mostrar,
nen vus queredes vos de mi nembrar.

12. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.08 I):
Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via,
que non lh' estevess' eu triste, e cedo se tornaria,
e são maravilhada
por que foi esta tardada.

13. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.14 I):
Muito per á ja gran sazón
que mia senhor mui gran pesar
non oiú, pois me fez quitar
d' u ela é, ca des enton
nulh' omen non lh' ar disse ren
senon con que lhi fosse ben.

14. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.16 I):
Non vus façan creer, senhor,
que eu [d']alhur querer viver,
se non con vosqu', aja poder.
Non vus menti, ca, de pran, é
a poder; e, per bõa fê,
macar m' end' eu quisess(e) al, non
queria o meu coraçõn

15. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.18 III):
Tod' aquel ben que m' ela fez enton
e de que m' eu depois muito loei,
por meu mal foi, ca polo meu ben non,
ca de fera guisa lh' o lazerei.
E o seu bon parecer, que lh' eu vi,
por meu mal foi, macar lh' o agradeçi.

16. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.22 I):
Par Deus, senhor, ora tenh' eu guisado
de viver mal, quant' ouver' a viver,
ca non quer Deus, nen vos, nen meu pecado
que [me] queirades per ren entender
com' eu estou mui preto de morrer,
e mui lóngi d' oir vosso mandado!

17. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.24 I):
Pero que mia senhor non quer
que por ela trobe per ren,
nen que lhi diga quan gran ben
lhi quero, vel en meu cantar,
no'-na leixarei a loar.

E pois, quando a vir', rogar
lh' ei por Deus que lhi non pes én.

18. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.28 III):

Que coita tal, por eu buscar perdon
ou outro ben, devi' a demandar;
ca assi faz quen erra sen razon,
com' eu erre, que me **non poss' achar**
nenhun conselho bõo que filhar,
porque **non fiz seu mandad[o]** enton.

19. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.30 I):

Senhor Deus, que coita que ei
no corazón! e que pesar!
E non me dev' end' a queixar
erg' a mi, ca eu mi-o busquei.
Eu me busquei este mal, e mayor,
u eu dixi pesar a mia senhor.

20. Fernan Rodriguez de Calheiros (47.31 IV):

Pois eu entendo, mia senhor,
quan pouco proveito me ten
de vus dizer quan grand' amor
vus ei, non vus falar[ei] én.
Ca non m' avedes a creer,
macar me vejades morrer.

21. Pai Soares de Taveirós (115.05 II):

Sofrer-lh' ei eu de me chamar senhor
nos cantares que fazia d' amor,
mais **enmentou-me** todo con sabor
de lhi saberem que mi quer gram ben.

22. Pai Soares de Taveirós (115.06 I):

Entend' eu ben, senhor, que faz mal sen
quen vai gram ben querer quen lho non quer,
e quen deseja muit' ata[l] molher
de que non cuida jamais aver ben;
e mha senhor, tod' est' a mi aven
de vós, e non entend' [eu] a folia
que faç' i, quand' [eu] entende-la-ia
se a fezess' outre, e non ei ventura
de saber-me guardar de gran loucura.

23. Pai Soares de Taveirós (115.09 1-3 I, 1-3 II, 3-4 III):

Quando se foi meu amigo,
jurou que cedo verria,
mais, pois non ven falar migo,

(...)

Quando se foi, fez me preito
que se verria mui cedo
e mentiu-me, tort' á feito,
(...)
pois que non veio o dia
que lh' eu avia mandado,

24. Pai Soares de Taveirós (115.10b I):

Sennor, os que me queren mal,
sei eu ben que **vus van dizer**
todos, sennor, por me fazer
perder convusc' e non por al:
dizen-vus ca vus quero ben,
sennor, e non devo poren
eu escontra vós a perder.

25. Martin Soares (97.19 I):

Muitus me vēm preguntar,
mha senhor, a quen quero ben,
e non lhis quer' end' eu falar
con medo de vus pesar en,
nen quer' a verdade dizer,
mays jur' e **faço-lhis creer**
mentira por volhis negar

26. Martin Soares (97.21 1-4 I):

Non ousou dizer nulha ren
a mha senhor e sen seu ben
non ei mui gram coy't' a perder.

27. Martin Soares (97.23 1-3 III):

E saberia d' algun ben **mandado**
de que oj' eu non sōo sabedor,
mays sei que est' é dese' e cuydado

28. Martin Soares (97.26 I):

O que conselh' a mi de m' eu quitar
de mha senhor porque me non faz ben,
e me por tam poderos' ora ten
de m' en partir, nunca el ouv' amor
qual oj' eu ey, nen viu esta senhor
con que Amor fez a mi començar.

29. Martin Soares (97.39 I):

Quantus entendem, mha senhor,
a coyta que mi por vos ven
e quam pouco dades poren,
todus maravilhadus son

de non poder meu corazón
per algunha guisa quitar,
por tod' esto, de vus amar.

30. Martin Soarez (97.40 4-7 I):
e por meu mal vus filhey por senhor,
e por meu mal tan muyto ben oy
dizer de vos, e por meu mal vus vi:
poy me mal é quanto ben vos avedes.

31. Airas Carpancho (11.01 I):
Ay, Deus, com' ando cuytado d' amor!
E, **se o for dizer** à mha senhor,
logo dirá que lbi digo pesar;
e quero-mb-ante mba coyta 'ndurar
ca lbi dizer, quando a vir, pesar.

32. Airas Carpancho (11.02 I):
Ay, Deus, que coyta de sofrer
por aver gram ben a querer
a quen non ousarei dizer
da mui gram cuyta 'n que me ten!
Non lh' ouso dizer nulha ren
da mui gram coyta 'm que me ten.

33. Airas Carpancho (11.03 1-2 I):
A maior coita que eu no mund' ey
[a] meu amigo non lh' ousou falar,

34. Airas Carpancho (11.04 I):
Chegades, amiga, d' u é meu amigo
e cun el falastes. Mays eu ben vos digo
que falarey vosco tod' a queste dia,
poy falastes con quen eu falar querya.

35. Airas Carpancho (11.07 I):
Madre velida, meu amigo vi:
non lhi faley e con el me perdi;
e moyro agora, querendo-lhi ben.
Non lbi faley, ca o tiv' en desden:
moyro eu, madre, querendo-lhi ben!

36. Airas Carpancho (11.11 II):
Que lhi farey, se verer hu eu for
e mi quiser dizer, come a senhor,
algûa ren?
Diga, filha, de quant' ouver sabor.
E será ben.

37. Johan Srz Somesso (78.03 4-7 II, 1-2 III):
E non osm' og' eu, nen o sei
per que me lhe possa salvar,
que lhe nunca fize pesar,
mais **non quer oïr mia razon.**

E macar me quisess(e) oïr,
non lh' ousaria i falar

38. Johan Srz Somesso (78.08 III-IV):
Mais gran med' ei de me forçar
o seu amor, quando a vir',
de non poder d' ela partir
os meus olhos, nen me nembrar
de quantos m(e) enton veeran,
que sei ca todos **punharan**
en-na saber, a meu pesar.

E averei muit' a **juar**
pola negar e a mentir,
e punharei de me partir
de quen me quiser' **preguntar**
por mia senhor; que sei, de pran,
ca dos que me **preguntaran**
e dos outros m' ei a guardar.

39. Johan Srz Somesso (78.11 I):
Muito per dev' a agradecer,
(segund' agora meu cuidar)
a Deus, a quen faz ben querer
senhor, con que pode falar
en lhe sa coita descobrir.
Mais este ben, por non mentir,
non vo-lo quis el a min dar;

40. Johan Srz Somesso (78.12 I):
Muitos dizen que perderan
coita d' amor sol per morrer.
E s' é verdade, ben estan.
Mais eu non o posso creer
que ome perderá per ren
coita d' amor, sen aver ben
da dona que lh' a faz aver!

41. Johan Srz Somesso (78.13 III):
E dê-me **poder de negar**
sempr' a mui gran coita que ei
por vos aas gentes que sei
que **punhan en adivinhar**

fazenda d' om' e 'n-a saber.
E os que esto van fazer,
Deu-los leix' end[e] mal achar.

41b. Johan Srz Somesso (78.18 II, 2-7 IV)

De morte, com' en desejar
(ben-no sabe Deus) la melhor
dona do mund' e non ousar
falar con ela. E maior
coita nunca vi de soffrer,
ca esta nunca dá lezer,
mais faz cada dia peor.

E por esto perdi o sen
por tal dona que me non val!
E pero non direi por quen;
**mais per muitas terras irei
servir outra, se poderei
negar esta que quero ben.**

42. Johan Srz Somesso (78.19 II):

Ca ei pavor de lhi pesar,
se lh' o disser'. ¿E que farei?
Se me calar', podê'-la-ei
veer, enquanto lhi **negar'**
ca a non vejo con pavor
que lh' aja, nen ei én sabor.

43. Johan Srz Somesso (78.21 IV):

E sabedes, des que vus vi,
mia senhor, sempr' eu desejei
o vosso ben, e vus **neguei
meu cor d' est', e vo-l' encobri.**
Mais agora ja por morrer,
se vus pesa, ou por viver,
se vus prouguer', vo-lo direi.

44. Johan Srz Somesso (78.24 5 II, IV):

E mia fazenda vus direi
(...)

E gran coita **me faz jurar**
d' amor, que non posso soffrer;
e faz mi-a **verdade dizer**
(de que eu **nunc' ousei falar**)
de gran cuita que por vos ei;
mais vejo ja que morrerei,
e quero m' ant' aventurar.

45. Nuno Fdz Torneol (106.01):

Ay eu! de min e que será?
Que fui tal dona querer ben
a que non ousou dizer ren
de quanto mal me faz aver!
(...)

46. Nuno Fdz Torneol (106.02 I):

Ai, madr', o meu amigo, que non vi
á gram sazón, **dizen-mi** que é 'qui;
madre, per bõa fé, led' and' eu.

47. Nuno Fdz Torneol (106.04 1-4 II):

E quando lh' eu **quero dizer**
o muito mal que mi-amor faz,
sol non lhe pesa, nen lhe praz,
nen quer en min mentes meter.

48. Nuno Fdz Torneol (106.06 II):

E pera qual terra lh' eu fugirei,
logu' el **saberá mandado** de mi,
ali u for'; e pois me tever' i
en sa prison, sempr' eu esto **direi:**
*Nostro Senhor, non me leixes viver,
se estas coitas non ei a perder!*

49. Nuno Fdz Torneol (106.08 I):

—Dizede-m' ora, filha, por santa Maria:
qual é o voss' amigo que mi vos pedia?
—*Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.*

50. Nuno Fdz Torneol (106.09 I):

Foi-s' el d' aqui e **non m' ousou falar,**
nen eu a el, e por en con pesar,
madre, ora morrerei.

50bis. Nuno Fdz Torneol (106.12):

Ora veg' eu que me non fará ben
a mia senhor, pois **me mandou dizer**
que me partisse de a ben querer.
Pero sei eu que lhe farei por én:
mentr' eu viver', sempre lhe ben querrei,
e sempre a ja “senhor” chamarei.

51. Nuno Fdz Torneol (106.15 I):

Preguntan-me por quê ando sandeu,
e non lhe'-lo quer' eu jamais **negar;**
e pois me d' eles non poss' amparar,
nen me leixan **encobrir** con meu mal,

direi-lhes eu a verdad(e) e non al:
direi-lhes ca ensandeci
pola melhor dona que vi,

52. Nuno Fdz Torneol (106.17 1-3 I):
Que ben que m' eu sei **encobrir**
con mia coita e con meu mal,
ca mi-o nunca pod' om(e) oïr.

53. Nuno Rdz Candarei (109.3b I):
;Nostro Senhor! en que vus mereci
por que me fostes tal senhor mostrar,
a mais fremosa que eu nunca vi,
a que non ousa nulha ren falar?
Pero a vejo, non lh' ousa dizer
a mui gran coita que me faz aver:
ei-mi assi mia coit' a endurar!

54. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.08 I):
Muitos tēen oje por meu trobar
ca mi-o non faz nulha dona fazer;
e be'-no poden pora si tēer!
Pero a dona, que eu vi falar
nunca melhor nen melhor semelhar,
mi-o faz a mi, per bõa fé, fazer.

55. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.11 I):
Par Deus, mia senhor, enquant' eu viver',
ja vus eu sempre por Deus **rogarei**
que mi valhades; mais eu vus **direi**
log' al que vus nunca cuidei **dizer:**
eu cuido que me non possades
valer ja, macar vus que[i]rades.

56. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.12 III):
E nunca vus eu ja irei
de mia fazenda mais dizer.
Mais aque-m' en vosso poder,
per bõa fé, que d' outra non.
E per mi **non vus falarei,**
ca se vus ren fiz sen razon,
dereit' é de m' eu padecer.

57. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.16 IV):
E mais vus quero, mia senhor,
de mia fazenda ja dizer;
e vos devedes mi-a creer
(que nunca vus eu mentirei):
vedes, nunca vus poderei

tan muit' **en mia coita falar**
que vus per ren possa mostrar
quan grave m' é de padecer.

57b. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.17 IV):
Ed ûa cousa vus preguntarei:
por Deus ;per que[n] podestes vos saber
aqueste ben que vus eu sei querer?
Ca, mia senhor, **sempre vo'-lo eu neguei,**
por me guardar d' esto que m' oj' aven.
Mais non quis [Deus] que m' eu por én
d' aquesta perda podesse guardar.

58. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.23 III):
E quen mi-a mi por de mal-sen,
mia senhor, por esto tever',
direi-lh' eu que faça; porén
non faç' assi, se non quiser'!
Ca ja eu sempre guardar-m' ei
d' aver mais ben do que og' ei,
se per vosso mandado non.

59. Vasco Fdz Praga de Sandin (151.27 II):
E pero sōo sabedor,
mia senhor, que fêz[i] mal-sen
porque vus ora falei én.
Ca ben creede que por al
non ousaria eu provar,
mia senhor, **de vosco falar,**
como vus fezeistes en mi.

60. Johan Nunez Camanez (74.06 I):
Rogaria eu miá senhor,
por Deus, que me fezesse bem;
mais hei dela tam gram pavor
que lhe **nom ousa falar rem**
com medo de se m' assanhar
e me nom querer pois falar.

61. Johan Nunez Camanez (74.07 I):
Se eu, miá filha, for
voss' amigo veer,
porque morre d' amor
e nom pode viver,
iredes comigu' i?
Par Deus, miá madr', irei!

62. Pero Garcia Burgalès (125.02 finda)

Ca vedes que **ouço dizer**
que mingua de sen faz dizer
a ome **o que non quer dizer!**

63. Pero Garcia Burgalès (125.05 II)

Do que mh ouve **jurado**,
poys **mentiu** per seu grado,
sanbuda [lh' and' eu]!

64. Pero Garcia Burgalès (125.07 II)

E os amigos en que m' atrevia,
de que me tenn' en al por ajudado,
non llo dizen; mais se tan acordado
foss' algun deles, ben mi ajudaria
se llo dissesse e nunca y perder
podia ren e poderia aver
mi per esto tolleito dun coidado.

65. Pero Garcia Burgalès (125.12 II)

Esto me fez **quant' eu dizer queria**
escaecer, ca non outro pavor.
E quand' eu vi quan fremoso dizia
quanto dizer queria, e melhor
de quantas donas Deus fez nacer,
aly non ouv' eu siso nen poder
de lhi dizer que por ela moiria!

66. Pero Garcia Burgalès (125.18 II)

Ca poila vejo, **non lle digo nada**
de quanto coid' ante que lle direi,
u a non veg', e, par Deus! mui coitada-
mente viv', e, por Deus! que farei?
ca poila vejo, coido sempr' enton
no seu fremoso parecer, e non
me ne[m]bra nada, ca todo me fal
quanto lle coid' a dizer, e dig' al!

67. Pero Garcia Burgalès (125.22 I):

Mentre **non soube por min** mia sennor,
amigos, ca lle queria gran ben,
de a veer non lle pesava en,
nen lle pesava **dizer lle: "sennor"**.
Mais alguen foy que **lle disse por min**
ca lle queria gran ben, e des i
me quis gran mal, e non mi ar quis veer.
Confonda Deulo que llo foy dizer!

68. Pero Garcia Burgalès (125.23 1-2 II, 1-3 IV):

Por atal moyr' e non lhi digo ren
de como moyr', e como lhi direi?
(...)

Pero **non ous'** esta dona **dizer**,
por que ja moir', e vedes por que n[on]:
por que ey medo no meu coraçõ

69. Pero Garcia Burgalès 125.24 I, 5-7 II):

Meus amigos, oy mays **quero dizer**
a quantos me veheren preguntar,
qual est' a dona que me faz moirer,
ca non ey ja por que o reccar;
e saberam qual dona quero ben;
direy a ja, ca sey que nulha rem
non ey poren mays ca perç' a perder.

Mayla dona por que moyro, ben
lhi faz Deus tanto, quant' eu ja per ren
nunca direi neno seu parecer.
(...)

70. Pero Garcia Burgalès 125.27 I, 1-4 II):

Non vus ne[m]bra, meu amigo,
o torto que mi fezeistes?
Posestes de falar migo,
fui eu, e vos non veestes.
E queredes falar migo!
E non querrey eu amigo!

Jurastes que toda vya
verriades de bon grado,
ante que sayss' o dia;
mentistes mi, ay perjurado!

71. Pero Garcia Burgalès 125.35 5-7 II):

que de vos ei: que **nunca ousei dizer**
a coita que me fazedes aver,
que neguei sempr' á y mui gran sazon!

72. Pero Garcia Burgalès 125.36 I):

Pola verdade que digo, sennor,
me queren mal os mais dos que eu sei,
por que **digo que sodes a mellor**
dona do mund'; e verdade direi!
Ja m' eles sempre mal poden querer
por aquesto, mais en quant' eu viver,
nunca lles tal verdade negarei,

73. Pero Garcia Burgalès (125.38 III):

Nen ja per outre nono saberá,
ca eu a outre nunca o direi,
per bõa fe; mais atanto farei:
negall' ei se[m]pr' ata que moira ja,
e se mi om' adevinar poder,
e pois a vir e tal esforç' ouver
que ll' ouse ren dizer, por si dirá!

74. Pero Garcia Burgalès (125.39 1-4 II, III):

Ainda vus outra cousa direi:
a todos estes eu ouço dizer
que a mellolos fez ensandeçer
dona do mundo, mais, se verdad' é
(...)

Se verdad' é que eles por atal
dona qual **dizen** perderon no sen,
pola mellor do mundo, e son poren
sandeus, e non an doutra ren sabor,
non son sandeus se non por mia sennor,
Ca tal dona, si Deus a min perdon!
[non á no mundo, se mia sennor non]!

75. Pero Garcia Burgalès (125.40 1-2 III):

Non ll' ousei sol dizer como morria
por ela, **nen llo diz outre** por mi[n];

76. Pero Garcia Burgalès (125.43 1-5 I, II):

Que muitos que **mi andan preguntando**
qual est' a dona que quero gran ben!
se é Joana, se Sancha, se quen?
se Maria? mais eu tan coitad' ando,
cuidando en ~ua destas tres que vi,
(...)

E vou me dontr' as gentes alongando,
por tal que **me non preguntem poren**,
per bõa fe, ca non por outra ren,
e van m' elas a meu pesar chamando
e **preguntando** m' a pesar de mi,
qual est' a dona que me faz assi
por si andar en gran coita 'n que ando.

77. Pero Garcia Burgalès (125.46 I):

Se Deus me valla, mia sennor,
de grado querria seer
sandeu por **quant' ouço dizer**
que o sandeu non sabe ren

d' amor, nen que x' é mal nen ben,
nen sabe sa morte temer:
poren querria 'nsandeçer

78. Pero Garcia Burgalès (125.51 I, 1-3 III):

Sennor fremosa, **venno vus dizer**
de quanto mal a min faz voss' amor,
que me digades vos, ay mia sennor!
por Deus que vus deu tan bon pareçer,
Mia sennor fremosa, que prol vus ten
a vos de quanto mal me por vos ven?

Pero, sennor, nunca vus eu ousei
de mia coita **nulla ren ementar**
que mi a min fez o voss' amor levar

79. Fernan Velho (50.08 I)

Por mal de mi me fez Deus tant' amar
hunha dona, que ja per nenhun sén
sey que nunca posso prender prazer
d' ela nen d' al; e poys m' aquest' aven,
rogu' eu a Deus que mh-a faça veer
ced' e **me lhi leixe tanto dizer**:
“Moyr' eu, senhor, a que Deus non fez par”.

80. Fernan Velho (50.12 I, 1-2 II)

Vedes, amigo, **[o] que oj' oy**
dizer de vós, assy Deus mi perdon,
que amades ja outra e mi non;
mays, s' é verdade, vingar-m' ey assy:
punbarey ja de vus non querer ben,
e pesar-mb-á én mays que outra ren.

Oy dizer, por me fazer pesar
amades vós outra, meu traedor

81. Vasco Perez Pardal (154.01 I):

Amiga, ben cuyd' eu do meu amigo
que é morto, ca muit' á gran sazón
que anda triste o meu coraçõ;
e **direy-vo-lo mays porque o digo**:
Porque á gram sazón que **non oy**
nen hun cantar que fezesse por mi,
nen que non óuvi seu mandad[o] migo.

82. Vasco Perez Pardal (154.02 I-II):

—Amigo, que cuydades a fazer
quando vus ora partirdes d' aqui
e vus nenbrar algunha vez de mi?

—Par Deus, senhor, **quero-vo-lo dizer:**
chorar muyt[o] e nunca fazer al,
se non cuydar como mi faz Deus mal.

En me partir de nunca ja saber
vosso mandado nen h̃ua sazon,
nen vos falar, se per ventura non,
mays este conforto cuyd' a prender:
chorar [muyt[o] e nunca fazer al,
se non cuydar como mi faz Deus mal].

83. Vasco Perez Pardal (154.07 II):
Faz-mi mal e **non ous[o] a dizer**
de muyto mal que mi faz se non ben,
e, **sse al digo,** faz'—esto poren,
ou sse cuydo sol de lh' end' al dizer:
ven logu' e faz-m' en mba senhor cuydar
e poys cuyd' i muyt': ar quer-me matar
e mba senhor non me quer hi valer].

84. Afons'Eanes do Coton (2.03 I):
—Ai, meu amigu' e meu lum' e meu ben,
vejo-vos ora mui trist' e, por en
queria saber de vós ou d' alguen
que est aquest' ou porque o fazedes.
—Par Deus, senhor, *direi-vos -ua ren*
mal estou eu, se o vós non sabedes.

85. Afons'Eanes do Coton (2.20 1-2 I, 1-4 II):
Quando se foi meu amigo,
jurou que cedo verria,
(...)

Quando se foi, fez-mi preito
que se verria mui cedo,
e **mentiu-mi,** tort' á feito,
e, pois de mi non á medo,

86. Per'Eanes Solaz (117.05 I):
Jurava-m' oje o meu amigo,
por tal, madre, que lhi perdoasse
que nunca já mais se mi assanhasse,
mais preit' é já que non porrá migo;
vedes porquê: ca já s' el perjuro
per muitas vezes que m' esto jurou.

87. Pero da Ponte (120.02 I):
“Ay, madr' o que me namorou
foy-sse n' outro dia d' aqui;

e, por Deus, que faremus hi,
ca namorada me leixou?”
“Filha, fazed' end' o melhor:
poys vos seu amor enganou,
que o engane voss' amor”.

88. Pero da Ponte (120.18 III):
E ben sse devia nembrar
das juras que m' enton jurou,
hu m' el mui fremosa leixou;
mays, donas, podedes jurar
que, poys [m' el tarda e non ven,
el Rey o faz que mb' o deten].

89. Pero da Ponte (120.37 I):
Poys vos hides d' aqui, ay, meu amigo,
conselhar-vus ey ben, se mi creverdes:
tornade-vus mays cedo que poderdes,
e **guysarey como faledes migo;**
e poys, amigo, comigo falardes,
atal mi venha, qual mi vos orardes.

90. Pero da Ponte (120.52 I):
“Vistes madr' o escudeyro
que m' ouver' a levar sigo?
Menti-lh' e vay-mi sanhudo,
mha madre, ben vo-lo digo.
Madre, namorada me leixou,
madre, namorada mb' á leixada,
madre, namorada me leixou.

91. Pero da Ponte (120.53 I):
Vistes madr' o que dizia
que por mi era coytado?
Poys mandado non m' envya,
entend' eu do **perjurado**
que ja non teme mha ira:
ca, sse non, noyte nen dia,
a meus de meu mandado,
nunca ss' el d' aqui partira.

92. Vasco Rodriguez de Calvelo (155.07 1-3 I):
Porque **non ous' a mia senhor dizer**
a mui gran coita do meu coraçõ
que ei por ela ;se Deus me perdon!

93. Vasco Rodriguez de Calvelo (155.09 I):
Quando durou este dia,
mia madre, mal me trouxestes

e muito mal mi fezestes,
mais sobr' aquesta perfia
*será oj' aqui con migo
mandado do meu amigo.*

94. Fernan Padron (45.01 I):

**Nulh' ome non pode saber
mia fazenda** per neun sen,
ca **non ous' eu per ren dizer**
a que m' en grave coita ten.
E **non me sei conselho dar**,
ca a mia coita non á par
que me faz seu amor soffrer.

95. Fernan Garcia Esgaravunha (43.02 I, 1-2 II):

A que vus fui, senhor, **dizer por mj**
que vus queria mao preço dar,
do que eu quer' agora a Deus rogar
(ponh' eu d' ela e de mj outrossy):
*que El [l]hi leixe mao prez aver
a quen mal preço vus quer apõer!*

A que a gran torto me vosco mizcrou
e que gran torto vus disse, senhor

96. Fernan Garcia Esgaravunha (43.09 III):

E [u] eu vi quan fremoso **falava**,
e ll' **oy quanto ben disse dizer**,
tod' outra ren me fez escaescer.
Per bõa fe, pois ll' eu tod' est' **oy**,
nunca ll' ar pude rogar, des ali,
por nulla ren do que ll' ante rogava.

97. Fernan Garcia Esgaravunha (43.10):

Punnei eu muit' en me quitar
de vos, fremosa mia sennor,
e non quis Deus nen voss' amor,
e poi-lo non pudi acabar,
dizer-vus quer' eu ~ua ren
*señor que senpre ben quige:
ar sachaz veroyamen
que ie soy votr' ome lige.*

98. Fernan Garcia Esgaravunha (43.14 I):

Quen vus foy dizer, mia sennor,
que eu desejava mais al
ca vus, **mentiu vos**, se non mal
me venna de vos e de Deus!
e se non, nunca estes meus

ollos vejan niun prazer
de quant' al desejan veer!

99. Roi Queimado (148.04 I, 5-7 II):

D' este mund(o) outro ben non querria
–por quantas coitas me Deus faz soffrer–
que mia senhor do mui bon parecer
que soubess' eu ben que entendia
como og' eu moir', e non lh' o dizer eu,
nen outre por min, mais ela de seu
[sen] o entender como seria.

(...)

que eu attend', ond' ei mui gran pavor,
de lhe dizer: “por vos moiro, senhor”,
ca sei que por meu mal lh' o diria.

100. Roi Queimado (148.06 I, 1-4 III):

Dizen-mi ora que non verrá
o meu amigo, por que quer
mui gram bem a outra molher,
mais esto quem no creerá,
*que nunca el de coraçom
molher muit' ame se min non?*
Enfinta faz el, eu o sei,
que morre por outra d' amor
e que non á min por senhor,
mais eu **esto non creerei**,

101. Roi Queimado (148:10 1-4 I):

Nostro Senhor Deus **ze por que neguei
a mia senhor**, quando a eu veer
podia e lhe podera dizer
muitas coitas que por ela levei?

102. Roi Queimado (148:22 I):

Sempr' ando coidando en meu coraçom
com' eu iria mia senhor veer
e en **como lh' ousaria dizer**
o ben que lh' eu quero; **e sei que non
lh' ousarei end' eu dizer nulha ren**,
mais veê'-la-ei pouco, e irei én
con mui gran coita no meu coraçom

103. Johan Lobeira (71.02 I):

Muytos que mh-oen loar mha senhor
e falar no seu ben e no seu prez
dizen eles que algû(u) ben me fez
e digu' eu: o ben do mundo melhor

*me fez e faz, assy Deus me perdon,
desejar, mais en outra guisa non.*

104. Gonçal'Eanes do Vinhal (60.03):

Amigas, eu oy dizer
que lidaron os de Mouron
con aquestes d' el-rei, e non
poss' end' a verdade saber:
*se he viv' o meu amigo,
que troux' a mba touca sigo.*

Se me mal non estevesse
ou non fosse por enfinta,
daria esta mha cinta
a quen m' as novas dissesse:
*se he viv' o meu amigo,
que troux' a mba touca sigo.*

105. Gonçal'Eanes do Vinhal (60.06 I-II):

Meu amigu' é d' aquemd' ido,
amiga, muy meu amigo;
dizen-mi, ben vo' lo digo,
que é ja de min partido;
¡mais que preyto tam desguisado!

Pero vistes que chorava
quando sse de min partia,
dis[s]eron-mi que mor[r]ia
por outra, e que rrogava;
¡mais que preyto tam [des]guisado!

106. Gonçal'Eanes do Vinhal (60:08 I):

O meu amigo **que[i]xa-se** de my,
amiga, porque lhy nom faço ben
e **diz** que perdeu ja por mi o sem
e que o pos[s]' eu desensamdecir
e **non sey eu se el diz verdad' y,**
mays non quer' eu por el meu mal fazer.

106bis. Gonçal'Eanes do Vinhal (60:09 I):

E a tal home, amigas, que farey,
que as[s]y morr' e assy quer morrer
por aquele bem que nunca pode aver
nem averá?, ca ja sse lh' o partyo,
porque me as[s]y de mandado sayo.
Leix' a coydar eno mal que lhi eu dey
e coyda en min, fremosa, que m' el vyo.

107. Gonçal'Eanes do Vinhal (60.10 II):

E non sse pod' alongar, eu o sei,
dos que migo falan, nen encobrir,
que lhis eu non fale en al, pera oyr
en mi falar, e ja me lhi ensanhei,
porque o fez, e nunca el mayor
pesar oyo, mays non pod' al fazer;
mays esso pouco que el vyo for
farey-vo' lh' eu o que m' el faz sentir.

108. Gonçal'Eanes do Vinhal (60.15 1-4 I, 1-4 II):

Que leda que oj' eu seja
porque **m' envyou dizer**
ca non ven, con gran desejo,
coytado, d' u foy viver
(...)

Enviou-mi seu mandado

dizer, qual eu creo ben,
ca non ven por al, coytado,
de tan longi com' el ven

109. Gonçal'Eanes do Vinhal (60.16 I):

Sey eu, donas, que deytad' é d' aqui
do reyno ja meu amigu' e non ssey
como lhy vay, mais quer' ir a el-rey,
chorar-lh' ey muyto e **direy-lh' assy:**
*Por Deus, sen[h]or, que vos tan bon rey fez,
perdoad' a meu amigu' esta vez.*

110. Johan Perez d'Aboin (75.02):

E mui pouc' á que lh' eu oi jurar
que non queria ben outra molher
se non mi, e sei eu que lho quer,
e por esto non poss' en ren fiar,
*ca mi mentiu o que mi soia
dizer verdad' e nunca mentia.*

111. Johan Perez d'Aboin (75.03 6-10 I, 8-10 II):

e **direi-vos** toda via
o que a pastor **dizia**
aas outras en castigo:
*"Nunca molher crêa per amigo,
pois s' o meu foi e non falou migo".*

de dizerdes, com' eu digo:
*"Deus, ora veess' o meu amigo
e averia gram prazer migo".*

112. Johan Perez d'Aboin (75.05 1-2 I, 1-2 II, 1-2 III):

Disseron-mi ora de vós ~ua ren,
meu amigo, de que ei gram pesar,

Dizem-mi que filhastes senhor tal
per que vos cuidastes de min partir,

Senhor filhastes, com' oí dizer,
a meu pesar, e perderedes i,

113. Johan Perez d'Aboin (75.07 I, 1-4 III):

Dizen mi-as gentes por quê non trobei,
á gran sazon, e maravilha-s' én;
mais non saben de mia fazenda ren;
ca se ben soubessen o que eu sei,
maravilha-s'-ían logo per mi
de como viv' e de como vivi,
e, se mais viver', como viverei!

E o conselho ja o eu filhei
que eu i porrei –ca 'ssi me conven-:
morrer coitado, como morre quen
non á conselho, com' og' eu non ei.
(...)

114. Johan Perez d'Aboin (75.11 I-II):

Muitos veg' eu que se fazen de mi
sabedores que o non son, de pran,
ne'-no foron nunca, ne'-no seran;
e pois que eu d' eles estou assi,
*non saben tanto que possan saber
qual est a dona que me faz morrer.*

Ca sempre m' eu de tal guisa guardei
que non soubessen meu mal nen meu ben,
e fazen-s' ora sabedores én;
mais, pero cuidan saber quant' eu sei,
*non saben tanto que possan saber
qual est a dona que me faz morrer.*

115. Johan Perez d'Aboin (75.19 I-II):

Que boas novas que oj' oirá
o meu amigo, quando lh' eu disser
ca lhi quer' eu maior ben ca m' el quer,
e el enton con ben que lhi será
*non saberá como mi á agradecer,
nen que mi diga con tan gram prazer.*

Ca lhi direi ca mui melhor ca mi
lhi quer' eu já, nen ca meu coração,
nen ca meus olhos, se Deus mi perdon,
e, pois que lh' eu tod' esto meter i,
*non saberá como mi á agradecer,
nen que mi diga con tan gram prazer.*

116. Johan Perez d'Aboin (75.22 II):

Vistes, u jurou que non ouvesse
nunca de min ben, se non veesse?
oje dia cuidades que venba?

117. Johan Soares Coelho (79.01):

Agora me foi mia madre melhor
ca me nunca foi, des quando naci;
Nostro Senhor lho gradesca por mi;
e ora é mia madr' e mia senhor,
*ca me mandou que falasse migo
quant' el quisesse o meu amigo.*

118. Johan Soares Coelho (79.02 III):

Foi-s' el mui sen meu grado
e non sei eu mandado:
e se o verei, velida!

119. Johan Soares Coelho (79.03 1-3 I):

Ai, madr', o que eu quero ben
non lh' ous' eu ante vós falar
e á end' el tan gram pesar

120. Johan Soares Coelho (79.05 II, 1-4 III):

Pero mia madre non foss' i,
mandou-mi que o visse;
nunca tan bon man[da]d' oi,
come quando mi-o disse,
*e por aquest' ando leda;
gran dereit' ei [d'] andar leda
e andade migo ledas.*
E mando[u]-o migo falar;
vedes que ben mi-á feito,
e venho-mi vos en loar,
ca pugi já assi o preito

121. Johan Soares Coelho (79.07 III):

Dés que souberdes mandado
do mal muit' e mui sobejo
que mi fazen, se vos vejo,
enton mi averedes grado

*de quam muito mal, amigo,
sofro, se falardes migo.*

122. Johan Soares Coelho (79.08 Finda 1-2-3):
En tan grave dia senhor filhei
a que nunca “senhor” chamar ousei.

D(e) esta coita nunca eu vi mayor:
morrer, e non lh’ ousar dizer: “senhor”!

Ca, de pran, moiro, querendo-lhe ben,
pero non lh’ ous’ én dizer nulha ren.

123. Johan Soares Coelho (79.13 I):
**Desmentido m’ á ‘qui un trobador
do que dixi da ama sen razon,**
de cousas pero, e de cousas non.
Mais u menti, quero-mi-o eu dizer:
u non dixi o meo do parecer
que lhi mui bõo deu Nostro Senhor,

124. Johan Soares Coelho (79.14 I):
Deus que mi-øj’ aguisou de vus veer
e que é da mia coita sabedor,
el sab’ oge que con mui gran pavor
vus digu’ eu est’, e ja ei de dizer:
*“Moir’ eu, e moiro por alguen!
E nunca vus mais direi én.”*

125. Johan Soares Coelho (79.15 I, finda):
Dizen que digo que vus quero ben,
senhor, e buscan-me convusco mal;
mais rog’ a Deus Senhor, que pod’ e val
e que o mund’ e vos en poder ten:
*Se o dixe, mal me leixe morrer,
se non, senhor, quen vo’-lo foi dizer!*

E lhe faça atal coita soffrer
qual faz a min e **non ous’ a dizer!**

126. Johan Soares Coelho (79.22 I):
—Filha, direi-vos ãua ren
que de voss’ amigu’ entendi
e filhad’ algun conselh’ i:
digo-vos que vos non quer ben.
—*Madre, crear-vos ei eu d’al*

127. Johan Soares Coelho (79.37 I):
Meus amigos, que sabor averia
da mui gran coita, ‘n que vivo, **dizer
en un cantar que querria fazer:**
e pero direi vos, como querria,
se Deus quisesse, dizê’-lo: assi
que ouvesen todos doo de mi
e non soubessen por quen me dizia!

128. Johan Soares Coelho (79.39 I, 1-4 II):
Noutro dia, quando m’ eu espedi
de mia senhor, e quando mi-ouv’ a ir,
e me non falou, nen me quis oir,
tan sen ventura foi que non morri!
*Que, se mil vezes podesse morrer,
m’ eor coita me fora de soffrer!*

U lh’ eu dixi: “con graça, mia senhor”!
catou-me un pouqu’ e teve-mi en desden;
e porque me non disso mal nen ben,
fiquei coitad(o), e con tan gran pavor

129. Johan Soares Coelho (79.41 I):
Oje quer’ eu meu amigo veer;
por que **mi diz que o non ousarei**
veer mia madre, de pram ve-lo-ei
e quero tod’ en ventura meter,
e dés i saia per u Deus quiser.

130. Johan Soares Coelho (79.43 III):
E a senhor que me foron mostrar
de quantas donas Deus quiso fazer
de falar ben e de ben parecer,
e por que moir’ **e non lh’ ousou falar,**
*E non mi-á prol de queixar m’ end’ assi;
mais mal-dia eu dos meus olhos vi.*

131. Johan Soares Coelho (79.45 I, 3 II, 3 III):
Pero m’ eu ei amigos, non ei niun amigo
con que falar ousasse a coita que comigo
ei, nen ar ei **a quen ous’ én ma[i]s dizer, e digo:**
*De mui bon grado querria a un logar ir
e nunca m’ end’ ar v’ir!*

des quando fui u fui. E aque vo’-lo recado:
(...)

132. Johan Soarez Coelho (79.51 I):

Vedes, amigas, meu amigo ven
e enviou-mi dizer e roguar
que lh' aguis' eu de comigo falar,
e de tal preito non sei end' eu ren,
*e pesa-mi que m' enviou dizer
que lhi faça o que non sei fazer.*

133. Vasco Gil (152.05 I, 1-3 II):

Muito punhei de vos negar,
senhor fremosa, o gran ben
que vos quero; mais ja per ren
no[n] ei poder de me guardar
*que vos non aja de fazer
do ben que vos quero saber.*

Quisera-m' eu que foss' assi
que podesse meu coraçõ
encobrir, mais no'-me perdon
(...)

134. Vasco Gil (152.11 I):

Que sen-mesura Deus é contra mi!
Pois que me faz sempre pesar veer,
¿por quê me leixa no mundo viver?
Mais pois me vejo que x' el quer assi,
*quant' eu oimais no coraçõ tever',
negar-lo-ei e direi-lb' al que-quer!*

135. Vasco Gil (152.13 I):

Senhor fremosa, **non ei og' eu quen
vus por min queira mia coita mostrar;
nen eu, senhor, non vos ous' i falar;**
pero quero-vus rogar d' ûa ren:
*que vos prenda doo de mi
por quant' affan por vos soffri!*

136. Estevan Travanca (36.01 I):

Amigas, quando se quitou
meu amig' un dia d' aqui,
pero mi-o eu coitado vi
e m' el ante muito rogou
*que lhi perdoasse, non quix
e fiz mal, por que o non fiz.*

137. Estevan Travanca (36.02 I):

Dizen-mi, amiga, se non fezer bem
a meu amigo, que el prenderá
morte por mi e, pero que el á

por min gran coita e me quer gran ben,
*mais lbe valrria, pera non morrer,
non lbe fazer ben ca de lbo fazer.*

138. Estevan Travanca (36.03 I, 2 II):

Por Deus, amiga, que preguntedes
por meu amigo que aqui non ven,
e sempre vos eu por en querei ben,
por Deus, amiga, se o fazedes,
*ca non ous' oj' eu por el preguntar
con medo de mi dizerem pesar.*

preguntad' os que aqui chegaron

139. Roi Paez de Ribela (147.10 I):

Nunc' assy home de senhor
esteve com' oj' eu estou.
Ey d' ir hu ela é sabor,
mays d' outra ren, e poys hi vou,
*non lb' ousu dizer nulha ren
pero lhi quero mui gram ben.*

140. Roi Paez de Ribela (147.16 II):

E mha senhor, a quen a Deus mostrar,
u vir das outras as que an mays ben,
ben veerá que cab' ela non son ren,
e quant' eu ouço as outras mays loar,
*atant' eu mays desejo mba senhor,
[e atant' entendo mays que é melhor].*

141. Roi Paez de Ribela (147.17 III):

E vej' a muytos aqui razõar
qu' é a mays grave coyta de sofrer
vee-la home e **ren non lhi dizer;**
mays pero lh' eu **non ousasse falar,**
*a mayor coyta, de quantas oj' ey,
[perderia, se a visse u sey].*

142. Roi Paez de Ribela (147.19 III):

Un dia que vi mha senhor,
quis-lhi dizer o mui gram ben
que lh' eu quer' e como me ten
forçad' e pres' o seu amor,
*e vi-a tan ben parecer
que lhi non pudi ren dizer.*

143. Johan Lopez d'Ulhoa (72.01 I, 1-3 III):

Ai Deus, u é meu amigo
que non m' **envia mandado?**

ca preit' avia comigo,
ergo se fosse coitado
*de morte, que se veesse
o mais cedo que podesse.*

E já o praz' é passado
que **m' el disse** que verria
e que **mi avia jurado**,

144. Johan Lopez d'Ulhoa (72.02 I, 4-5 II):
A mia senhor, que me foi amostrar
Deus por meu mal, (por vus eu **non mentir**),
é[n] que sempr' eu punhei de a servir,
muit' ouve gran sabor de m' enganar.
Ca me falou primeir', u a vi, **ben**;
e pois [que] viu que perdia o sen
por ela, **nunca m' er quisu falar**.

e falei-lh' eu; e non a vi queixar.
Nen se queixou que **a chamei** “senhor”!

145. Johan Lopez d'Ulhoa (72.03 I, IV):
Ando coitado por veer
un ome que aqui chegou,
que dizen que viu mia senhor;
e dirá-me, se lhe falou.
*E falarei con el muit' i
en quan muit' á que a non vi.*

Pero sei eu d' ela, de pran,
ca **non m' enviou ren dizer**,
mas do om' ei eu gran sabor,
porque a viu, de o veer.
*E falarei con el muit' i
en quan muit' á que a non vi.*

146. Johan Lopez d'Ulhoa (72.11 5-7 II):
E as gentes, que me veen andar
assi coitado, van én posfaçar
e dizen: “muit' an[d]a namorado.”

147. Johan Lopez d'Ulhoa (72.12 I):
Oí ora dizer que ven
meu amigo, de que eu ei
mui gran queixum' e averei,
se m' el mentir por ~ua ren:
*como pôd' aqesto fazer,
poder sen mi tanto morar,
u mi non podesse falar?*

148. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.02 I, 1-2 II):

Gradesc' a Deus que me vejo morrer
ante que ma[i]s me soubessen meu mal;
ca receei **saberen** mi-o mais d' al.
E os que cuidan mais end' **a saber**,
*praz-me muito porque non saben ren
de que moiro, nen como, nen por quen.*

De m' entenderen avia pavor
o que m' eu sei eno meu coração.

148b. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.02b I, finda):

Gran coita soffr' e vo[u]-a negando;
ca non quis Deus que coita soffresse
que eu ousasse, mentre vivesse,
nunca dizer; e por aquist' ando
*maravilhado de como vivo
en tan gran coita com' og' eu vivo!*

E no'-no ousou dizer, cativo!
De mais desejo mia mort', e vivo!

149. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.04 I):

Muitos me preguntan, per bõa fé,
preguntas que non devian fazer,
que lhes diga por quen trob', ou qual é.
E por én ei a todos a dizer
*ca non saberán quen é mia senhor,
per mi, entanto com' eu vivo for'.*

150. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.05 1-4 I, 4-5 II, 1-4 III):

Muitos vej' eu que, con mengua de sen,
an gran sabor de me dizer pesar:
todo'-los que **me vëen preguntar**
qual est a dona que eu quero ben!
(...)

Mais o sandeu, quer diga mal, quer ben,
e o cordo dirá sempre cordura,
(...)

E mui ben vej' eu que perden seu sen
aqueles que **me van a demandar**
quen é mia senhor; **mais eu a negar**
a (a)verei sempr(e) ;assi me venha ben

151. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.05b I):

Neguei mia coita des ûa sazón;
mas con gran coita que ouv(e) e que ei,
òuvi-a falar i como vos direi:
enos cantares que fiz des enton
en guisa soube mia coita dizer
que nunca mi-a poderon entender!

152. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.06 4-5 I,
4-7 II, 4-7 III):

ca non sei og' eu quen s' aventurasse
ao que m' eu non ous' aventurar

E pois eu ido fosse, el chegasse
u de chegar eu ei mui gran sabor
(u est a mui fremosa mia senhor),
e lh' o gran ben, que lh' eu quero, contasse!

quand' eu viss' ela pois, que **lhe jurasse**
qual **mayor jura** soubesse fazer
que nunca lhe soubera ben-querer
en tal razon per que m' ela 'stranhasse!

153. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.08 I):

Pois o vivo mal qu(e) eu soffro, **punhei**
de o negar ;assi Deus me perdon!
e **queren devinhar** meu coração,
e non poden, mai'-lo mal que eu ei,
pois que eu punho sempr(e) e'-no negar,
maldito seja quen mi-o devinhar'!

154. Fernan Gonçalvez de Seabra (44.09b):

Se ei coita, **muito a nego ben,**
pero que m' ei a do mundo mayor
por vos; mais ei de vos tan gran pavor
que vos direi, mia senhor, que mi-aven:
Ei gran coita; de mais ei a jurar
que non ei coit' a quen m(e) én preguntar'.

A vos non ous' a gran coita dizer
que ei por vos eno meu coração;
e con pavor (jassi Deus me perdon!)
que ei, senhor, de vos pesar fazer,
ei gran coita; de mais ei a jurar
que non ei coit' a quen m(e) én preguntar'.

155. Pero Gomez Barroso (127.01 I):

Amiga, quero-vos eu já dizer
o que mi diss[e] o meu amigo:

que morre, quando non é comigo,
cuidando sempre no meu parecer,
mais eu non cuido, se el cuidasse
en mi, que tanto sen mi morasse.

156. Pero Gomez Barroso (127.09 II):

Nen ar cuyde[i], des que vos vi,
o que vos agora direi:
mui gran coita que por vos ei
sofre-la quanto a sofrir:
ca non cuydei sen vosso ben
tanto viver per nulha ren.

157. Pero Gomez Barroso (127.10 I):

Quand' eu, mha senhor, **convosco faley**
e vos dixi ca vos queria ben,
senhor, se Deus mi valha, fix mal sen,
e, per como m' end' eu depois achey,
ben entendi, fremosa mha senhor,
ca vos nunca poderia mayor

158. Afonso Lopez de Baian (6.02 I):

Disseron-mi ûas novas, de que m' é mui gran ben,
ca chegou meu amigo, e, se el ali ven,
a Santa Maria das Leiras,
irei, velida, se i ven meu amigo.

159. Afonso Lopez de Baian (6.08 I):

O meu senhor [Deus] me guisou
de sempr' eu ja coita soffrer,
enquanto no mundo viver',
u m' el atal dona mostrou
que me fez filbar por senhor;
e non lh' ousou dizer: "senhor"!

160. Johan Garcia de Guilhade (70.03):

Ay amigas! perdud' an conhocer
quantos trobadores no reyno son
de Portugal: ja non an coração
de dizer ben que soian dizer
[de vós] e sol **non falan en amor,**
e al fazen, de que m' ar é peor:
non queren ja loar bon parecer.

161. Johan Garcia de Guilhade (70.05):

A mia senhor ja lh' eu **muito neguei**
o mui gran mal que me por ela ven,
e o pesar, e non baratei ben;
e des oymais ja lh' **o non negarei:**

*Ante lbi quer' a mia senhor dizer
o por que posso guarir, ou morrer.*

162. Johan Garcia de Guilhade (70.06):

Amigas, o meu amigo
dizedes que **faz enfinta**
en cas del rey da mha cinta;
e vede-lo que vos digo:
*mando-me-lh' eu que s' enfinga
da mha cinta e x' a cinga.*

163. Johan Garcia de Guilhade (70.09):

Amigos, **non poss' eu negar**
a gran coyta que d' amor ey,
ca me vejo sandeu andar,
e **con sandece o direy**:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assí.*

164. Johan Garcia de Guilhade (70.11 I, 1-4 II, 1-3 III):

Cada que ven o meu amig' aquí,
diz-m', ay amigas! que perd' o [seu] sen
por mí, e **diz que** morre por meu ben;
mays eu ben cuydo que non est assí;
*ca nunca lh' eu vejo morte prender,
n'ẽ-no ar vejo nunca ensandecer.*

El chora muyto e filha-s' a **jurar**
que é sandeu e quer-me fazer fis
que por mí morr', e, poys morrer non quis,
muy ben sey eu que á ele vagar:

Ora vejamos o que nos dirá,
pois vêr viv' e poys sandeu non for!
Ar direy-lh' eu: “Non morrestes d' amor!”

165. Johan Garcia de Guilhade (70.12):

Chus mi tarda, mhas donas, meu amigo
que el migo posera,
e crece-m' end' ûa coyta tan fera
que non ey o cor migo,
*e jurey ja que, atá que o visse,
que nunca ren dormisse.*

166. Johan Garcia de Guilhade (70.20 I, 1-3 III):

Esso muy pouco que **oj' eu faley**
con mha senhor, gradeci-o a Deus,
e gran prazer viron os olhos meus!

Mays **do que dixे** gran pavor per ey;
*ca me tremi' assí o coração
que non sey se lh' o dixе [ou] se non.*

Ca **nunca eu faley** con mha senhor
se non muy pouc' oj'; e **direy-vos** al:
non sey se **me lh' o dixе** ben, se mal.

167. Johan Garcia de Guilhade (70.21):

Estas donzelas que **aquí demandan**
os seus amigos que lhis façan ben,
querrey, amigas, saber ûa ren:
que [é] aquilo que lh' e[le]s demandan?
Ca un amigo que eu sempr' amey
pediu-mi cinta, e ja lh' a er dey;
mays eles **cuydo que al lhis demandan.**

168. Johan Garcia de Guilhade (70.23):

Fez meu amigo, amigas, **seu cantar**,
per bõa fe, en muy **bõa rason**
e sen enfinta, e fez-lhi bon son;
e ûa dona lh' o quiso filhar;
*mays sey eu ben por quen s' o cantar fez,
e o cantar ja valria ~ua vez.*

169. Johan Garcia de Guilhade (70.24 I, 4 II, 4 III):

Fez meu amigo gran pesar a mí,
e, pero m' el fez tamanho pesar,
fezestes-me-lh', amigas, perdõar,
e chegou oj', e **dixi-lh' eu assí**:
*“V'iide ja, ca ja vos perdõey;
mays pero nunca vos ja ben querrey.”*

e dixi-lh' eu: “Olhos de traedor

e dixi-lh' eu: “Ay cabeça de can!

170. Johan Garcia de Guilhade (70.25 I):

“Foy-s' ora d' aquí sanhud[o],
amiga, o voss' amigo.”
“Amiga, perdud' é migo,
e, pero migu' é perdudo,
o traedor conhoçudo
*acá verrá,
cá verrá,
acá verrá.”*

171. Johan Garcia de Guilhade (70.27 I):

Gran sazón á que eu morrera ja
por mha senhor, desejando seu ben;
mays **ar direy-vos** o que me deten
que non per moyr', e **direy-vo-lo ja**:
falan-me d' ela, e ar vou-a veer,
[e] ja quant' esto me faz ja viver.

172. Johan Garcia de Guilhade (70.32 II):

Enviou-m' el assí dizer:
ten el por mesura de mí
que o leyxe morrer aquí
e o veja, quando morrer;
*e a mí praz de coraçón
por veer se morre, se non.*

173. Johan Garcia de Guilhade (70.36 I, III):

Par Deus, amigas, ja me non quer ben
o meu amigo, poys ora ficou
onde m' eu vin, e **outra o mandou**;
e **direy-vos**, amigas, ~ua ren:
*se m' el quisesse como soia,
ja 'gora, amigas, migo seria.*

Fez-m' el chorar muyto dos olhos meus
con gran pesar que m' oje fez prender,
quand' eu dixi: “Outro m' o [o]uvira dizer!”
Ay mhas amigas, se mi valha Deus!
*se m' el quisesse como soia,
ja 'gora, amigas, migo seria.*

174. Johan Garcia de Guilhade (70.43 I):

Que muytos me preguntarán,
quando m' ora viren morrer,
por que moyr'! e **quer' eu dizer**
quanto x' ende **poys saberán**:
*moyr' eu, porque non vej' aquí
a dona que non vej' aquí.*

175. Johan Garcia de Guilhade (70.54 I):

Vistes, mhas donas: quando noutro dia
o meu amigo con migo **falou**,
foy muy queyxos', e, pero se queyxou,
dey-lh' eu enton a cinta que tragia;
mays el demanda-m' [or'] outra folia.

176. Men Rodriguez Tenoiro (101.01):

—Amigo, pois mi dizedes
ca mi queredes mui gram ben,

quand' ora vos fordes d' aquen,
dizede-mi: que faredes?
—*Senhor fremosa, eu vos direi:
tornar-m' ei ced' ou morrerei.*

177. Men Rodriguez Tenoiro (101.06):

Pois que vos eu quero mui gran ben,
amigu', e quero por vós fazer
quanto me vós rogades, dizer
vos quer' eu i rogar ~ua ren:
que nunca vós, amig', ajades
*amiga [a] que o digades,
nen eu non quer' aver amiga,
meu amig[o], a que o diga.*

178. Men Rodriguez Tenoiro (101.09 III):

A mui mais fremosa de quantas son
oj' eno mund', aquesto sei eu ben,
quer' ir veer; e acho ja razon
como a veja sen med' e con sen.
Irei veê'-la e querrei falar
con ousadi(a), e mentr' ela catar'
albur, catarei [ela logu' enton].

179. Men Rodriguez Tenoiro (101.10 I-II):

Quiso-m' oj' un cavaleiro **dizer**,
amigas, ca me queria gram ben,
e **defendi-lho eu**, e ~ua ren
sei, per quant' eu i d' el pud' aprender,
*tornou mui trist' e eu ben lh' entendi
que lhi pesou por que lho defendi.*

e quiso-me logo chamar senhor

180. Johan Vasquiz de Talaveira (81.03 I):

Conselhou-mi ûa mia amiga
que quisess' eu a meu amigo mal
e **ar dix' eu**, pois m' en parti, atal:
“rogu' eu a Deus que el me maldiga,
*se eu nunca por amiga tever
a que mi a mi atal conselho der*

181. Johan Vasquiz de Talaveira (81.05 I):

Disseron-mi que avia de mi
o meu amigo queixum' e pesar
e en tal que me **non sei conselhar**;
e, amiga, se lh' eu mal mereci,
*rogu' eu a Deus que o ben que m' el quer
que o queira ced' a outra molher.*

182. Johan Vasquiz de Talaveira (81.06 II):

Do que [vós] vistes que me preguntou,
quando s' el ouve d' aqui a partir,
se mi seria ben, se mal de s' ir,
ai, amiga, **mandado mi chegou:**
que est aqui e quer migo falar,
ma[i]s ante pôd' aqui muito morar.

183. Johan Vasquiz de Talaveira (81.07 I):

Estes que ora dizen, mia senhor,
que saben ca vus quer' eu mui gran ben,
pois én **nunca per mi souberon** ren,
querrí' agora seer sabedor
¿per quen o poderon eles saber,
pois mi-o vos nunca quisestes creer?

184. Johan Vasquiz de Talaveira (81.11 finda):

E faz mi-a força de min ben querer
dona a **que non ouso ren dizer.**

185. Johan Vasquiz de Talaveira (81.18 I):

Quero-vos ora mui ben conselhar,
ai meu amig', assi me venha ben:
se virdes que me vos quer' assanhar,
mia sanha nom tenhades em desdem,
ca, se non for, mui ben sei que será:
se m' assanhar, alguen se queixará.

186. Johan Vasquiz de Talaveira (81.20 I, 1-4 II):

Vistes vós, amiga, meu amigo,
que **jurava** que sempre fizesse
todo por mi **quanto lh' eu dissesse?**
foi-se d' aqui e **non falou migo**
e, pero lh' eu dixi, quando s' ia,
que sol non se fosse, foi sa via.

E per u foi irá **perjurado,**
amiga, de quant' el a min **disse,**
ca mi jurou que se non partisse
d' aqui e **foi-se sen meu mandado**

187. Pai Gomez Charinho (114.01 I)

A dona que home “sennor” devía
con dereito chamar, per boa fe,
meus amigos, direivos eu qual é:
hunha dona que eu vi noutro día,
e non ll' ousei máis daquesto dizer,
mais quen a viss' e podess' entender
todo seu ben, “sennor” a chamaría,

188. Pai Gomez Charinho (114.07 1-2 I, 1-4 III)

Disséronm' oi', ay, amiga, que non
é meu amig' almirante do mar
(...)

Mui ben é a min, ca (ia) cada que vir
algún home de fronteyra chegar
non ey medo que mi diga pesar,
mays por que m' el fez ben sen lho pedir

189. Pai Gomez Charinho (114.08 I)

—**Dizen,** sennor, **ca dissestes** por mi
que foi ia temp' e que foi ia sazón
que vus prazía d' **oyrdes** entón
en mi falar, e que non é ia 'ssí.
—**Dizen verdad'**, amigo, porque non
entendía o que pois entendí.

190. Pai Gomez Charinho (114.11)

Muytos dizem con gram coyta d' amor
que querrían morrer, e que assy
perderíam coytas; mays eu de mi
quero dizer verdad' a mha senhor:
queríamelh' eu mui gran ben querer
mays non quería por ela morrer

191. Pai Gomez Charinho (114.12 I)

Oy eu sempre, mia sennor, **dizer**
que peor he de soffrer o gran ben
ca o gran mal, e maravíllom' én,
e **non o pude nen posso creer,**
ca sofr' eu mal por vós; qual mal, sennor,
me quer matar, e guarría mellor
se me ben vós quises[s]edes fazer.

192. Pai Gomez Charinho (114.24)

Tanto falam do vosso parecer
e da vossa bondade, mha senhor,
e da vossa mesura, que sabor
an muytos por esto de vos veer;
mays **non vos digam** que de coraçón
vos outro quer ben senón eu, **ca non**
saben quant' eu vós, de bon conhocer.

193. Pai Gomez Charinho (114.27)

—Voss' amigo, que vos sempre servyu,
dized' amiga, ¿que vos mereceu
poys que ss' agora convosco perdeu?

Se per vossa culpa foy, non foy ben.
—Non sey amiga, dizen que oyo
dizer non sey qué, e morre por én.

194. Bernal de Bonaval (22.05 I):
“Ay, fremosinha, se ben ajades!
Longi de vila quen asperades?”.
“Vin atender meu amigo”.

195. Bernal de Bonaval (22.07 III):
Poys eu migo seu mandado non ey
já m’ eu leda partir non poderey
de Bonaval.

196. Bernal de Bonaval (22.09 III):
Ca novas mi disseron que ven o meu amigo,
e and’ end’ eu muy leda poys tal mandad’ ey migo,
poys tal mandad’ ey migo,
ca [ven o meu amigo].

197. Bernal de Bonaval (22.10 I):
Pero m’ eu moyro, mha senhor:
non vos ous’ eu dizer meu mal,
ca tant’ ey de vós gram pavor
que nunca tan grand’ ouvy d’ al.
E por én vos leix’ a dizer
meu mal, e quer’ ante morrer
por vós ca vos dizer pesar.

198. Bernal de Bonaval (22.11 1-4 I):
Pero me vós dizedes, mha senhor,
que nunca per vós perderey
a muy gram coyta que eu por vós ey
en tanto com’ eu vyvo for,

199. Bernal de Bonaval (22.13 III):
E poys vos eu ouço dizer ca non amades tan muyt’
al
come mi, dized’, amigo, se Deus vos lev’ a Bonaval!:
se mi vós queredes [gram ben,
ir como podedes d’ aquen].?

200. Bernal de Bonaval (22.19 I):
Se vehess’ o meu amigo
a Bonaval e me visse,
vedes como lh’ eu diria
ante que m’ eu d’ el partisse:
“Se vos fordes, non tardedes
tan muyto como soedes”.

201. Johan Servando (77.04 I, III):
Pois mi dizen do meu amigo ca i ven,
madre velida e senhor, faredes ben
que me leixedes alá ir,
a San Servand’, e, se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir.

Pois todas i van de grado oraçon fazer,
madre velida, por Deus venho-vo-lo dizer,
que me leixedes alá ir,
a San Servand’, e se o meu amigo vir,
leda serei, por non mentir.

202. Johan Servando (77.07 II):
Torto mi fez, que m’ agora mentiu;
a veer-m’ ouve, pero non me viu,
e, por que m’ el de mandado saiu,
achar-s’ á end’ el mal, se eu poder,
se ora fôr, sen meu grad’ u ir quer;
achar-s’ á end’ el mal, se eu poder.

203. Johan Servando (77.08 I):
Diz meu amigo que lhi faça ben,
mais non mi diz o ben que quer de min;
eu por ben tenho de que lh’ aqui vin
polo veer, mais el assi non ten,
mais, se soubess’ eu qual ben el queria
aver de mi, assi lho guisaria.

204. Johan Servando (77.13 II):
Disseron-mi mandado do que muito desejo,
ca verri’ a San Servand’ e pois eu non o vejo,
namorada!

205. Johan Servando (77.14 I):
Foi-s’ agora meu amigu’ e por en
á-mi jurado que polo meu ben
me quis e quer mui melhor d’ outra ren,
mais eu ben creo que non est assi,
ante cuid’ eu que moira el por mi
e eu por el, en tal ora o vi.

206. Johan Servando (77.20 III):
U el falou comigo, disse-m’ esta razon:
por Deus, que lhi faria? e dixi-lh’ eu enton:
averei de vós doo [e]no meu coraçon:
muito venho pagada,
por quanto lhi falei;
mais á m’ el namorada,
que nunca lhi guarrei.

207. Johan Servando (77.23 I):

Hun dia vi mha senhor,
que mi deu atal amor
que non **direy** per hu for
quen est' [e] per nulha ren
*non ous' eu dizer por quen
mi ven quanto mal mi ven.*

208. Juião Bolseiro (85.06 I-II)

Buscastes-m', ai amigo, muito mal,
ali u vos **enfengistes** de mi,
e rog' a Deus que mi perçades i,
e dized' ora, falso, desleal,
*se vos eu fiz no mund' algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?*

E non vos presta, fals', **en mi-o negar**,
nen mi-o neguedes, ca vos non ten prol,
nen juredes, ca sempr' **o falso sol
jurar muit'**, e **dizede sen jurar**
*se vos eu fiz no mund' algun prazer,
que coita ouvestes vós de o dizer?*

209. Juião Bolseiro (85.09 I-II)

Fex ûa cantiga d' amor
ora meu amigo por mi,
que nunca melhor feita vi,
mais, como x' é mui trobador,
*fez ãuas liras no son
que mi sacam o coração.*

Muito ben se soube buscar,
por mi ali quando a fez,
en loar-mi muit' e meu prez,
mais de pran, por xe mi matar,
*fez ãuas liras no son
que mi sacan o coração.*

210. Juião Bolseiro (85.10 I, 1-3 III)

Fui oj' eu, madre, veer meu amigo,
que [m'] **envio[u]** muito **rogar** por en,
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,
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**:
“vej' eu viir quanto ben no mund' ei”

211. Pedr'Amigo de Sevilha (116.03 I):

“Amiga, vistes amigo
d' amiga que tant' amasse,
que tanta coita levasse
quanta leva meu amigo?”
*“Non [o] vi des que fui nada,
mays vej' eu vós mays coitada.”*

212. Pedr'Amigo de Sevilha (116.04 I):

“Amiga, voss' amigo vi falar
oje con outra, mais non sey en qual
razon falavam, assy Deus m' enpar,
nen se falavam por ben, se por mal”.
“Amiga, fale con quen x' el quiser
enquant' eu d' el, com' estou, estiver;

213. Pedr'Amigo de Sevilha (116.06 I):

Disseron-vus, meu amigo,
que, por vus fazer pesar,
fuy eu con outrem falar;
mais **non faledes** vós migo
*se o poderdes saber
por alquen, nen entender.*

214. Pedr'Amigo de Sevilha (116.07 I):

“Dizede, madre, por que me metestes
en tal prison e por que mi tolhestes
que non possa meu amigo veer?”
“Por que, filha, des que o vós conhocestes
nunca punhou erg' en mi vus tolher.

215. Pedr'Amigo de Sevilha (116.22, 1-4 I, II, IV):

“Par Deus, amiga, podedes saber
como podesse **mandad' envyar**
a meu amigo que **non á poder
de falar migu'** e morr' én con pesar?

Amiga, sey [ben] que non pod' aver
meu amig' arte de migo falar
e **ouv' eu art' e figi-lhe fazer**
por outra dona hun mui bon cantar
e, poys por aquela dona trobou,
cada [que] quis sempre migo falou.

“Eu, amiga, **o farey sabedor**
que, tanto que el hun cantar fezer
por outra dona e poys por seu for,
que falará vosco quando quiser,

mays á mester de lh' o fazer el ben creent' e vós non o ceardes én”.

216. Pedr'Amigo de Sevilha (116.28 I, 1-2 III):

Por meu amig', amiga, **preguntar** vus quer' eu ora, ca se foy d' aqui muy meu sanhud' e nunca o ar vi; se sabe já ca mi quer outro ben. “Par Deus, amiga, sab[ed]: o pesar que oj' el á, non é por outra ren”.

E **dizede-lhi** ca poder non ei de me partir, se me gram ben quiser

217. Pedr'Amigo de Sevilha (116.29 II-III):

Dix[i-lh]' eu logo: “Fremosa poncela, queredes vós min por entendedor, que vos darey boas toucas d' Estela, e boas cintas de Rrocador, e d' outras doas a vosso sabor, e ffremoso pano pera gonela?”

E **ela disse:** “Eu non vos queria por entendedor, ca nunca vos vi se non agora, nen vus filharia doas que sey que non som pera min, pero cuyd' eu, sse as filhass' assy, que tal á no mundo a que pesaria.

218. Pedr'Amigo de Sevilha (116.34 II, IV):

Por **que lhi dixi** que nunca veher me poderia, quis por én morrer, e fui alá e achey-o jazer sen fala já, e ouv' én gram pesar, e **falei-lh'** [e] ouve-mh' a conhocer, e **diss'**: “Ouvi hûa dona falar”.

E ben vus poss' eu **en salvo jurar** que outr' ome vivo non sab' amar dereitamente, ca, **per me provar**, vêheron outrus **en min entender** se poderiam de mi gaanhar; mays non poderom de mi ren aver.

219. Pedr'Amigo de Sevilha (116.36 I):

Hun cantar novo d' amigo querrey agora aprender que fez ora meu amigo e cuydo logu' entender,

no cantar que diz que fez por mi, se o por mi fez.

220. Airas Paez (15.01 I):

Dizen pela terra, senhor, ca vos amei e de toda-las coitas a vossa maior ei! *e sempr' eu, namorado, ei a viver coitado!*

221. Airas Paez (15.03 I):

Por vee-lo namorado que muit' á que eu non vi, irmãa, treides comigo, **ca me dizen** que ven i, *a Santa Maria de Reça.*

222. Lourenço (88.02 I, III):

Amiga, quero-m' ora cosecer se ando mays leda por hunha ren, porque **dizen** que meu amigo ven; mays a quen me vir querrey parecer *triste, quando souber que el verrá: mays meu coração muy ledado seerá.*

Pero, amiga(s), sempre recehey d' andar triste quand' o gran prazer vir; mays ey-o de fazer por **m' encobrir** e, a força de mi, parecerey *triste, quan[do souber que el verrá: mays meu coração muy ledado seerá].*

223. Lourenço (88.03 II, finda):

Pero o **muytus vêen cometer** tan ben **sse sab' a todus defender** en sseu trobar, per bõa fe, que nunca o trobadores vencer poderon, tan trobador é.

E aquesto non o ssey eu per mi se non porque **o diz quen-quer assy que o en trobar cometeu.**

224. Lourenço (88.04 I):

Estes con que eu venho **preguntei** quant' á que vehemus, per boa fe, d' essa terra hu [a] mha senhor é; mays **dizen-mh o que lhis non creerey** *dizen que mays d' oyto dias non á e a mi é que may[s] d' un an' y á!*

225. Lourenço (88.05) I:

—Hir-vus queredes, amigo?
 Mais v̄ide-vus mui cedo!
 —Ay, mha senhor, ey gran medo
 de tardar, ben vo-lo digo:
*ca nunca tan cedo verrey
 que eu non cuyde que muyto tardey!*

226. Lourenço (88.06 1-4 I, II, finda):

J' agora meu amigo filharia
 de mi o que el tiinha por pouco,
de falar migo; ca tant' era louco
 contra mi que ainda mays queria.
 (...)

Tan muyto **mi dizen** que é coitado
 por mi, des quando **non falou** comigo,
 que non dorme nen á sen conssigo,
nen sabe de ssy parte nen mandado.
 (...)

E **jura** ben que nunca mi dissesse
 de lh' eu fazer ren que mal m' estevesse;
 en tal que comigo falar podesse
ja non á preyto que mi non fezesse.

227. Lourenço (88.15 I):

Senhor fremosa, **oy eu dizer**
 que vus levaron d' u vus eu leixei
 e d' u os meus olhos de vós quytey:
 aquel dia fora ben de morrer
*eu, e non vira atan gran pesar
 qual mi Deus quis de vós amostrar.*

228. Lourenço (88.16 I):

Tres moças **cantavan d' amor**,
 mui fremosinhas pastores,
 mui coytadas dus amores.
E diss' end' unha, mha senhor:
 —"**Dized' amigas** comigo
o cantar do meu amigo".

229. Lourenço (88.17 I):

Hunha moça namorada
dizia hun cantar d' amor,
e diss' ela: —"Nostro Senhor,
 oj' eu foss' aventurada
*que oyss' o meu amigo
 com' eu este cantar digo!*"

230. Johan Baveca (64.01 I):

—Ay amiga, oje falou comiguo
 o voss' amig' e vy-o tam coyado
 por vós que nunca vi tant' ome nado,
 ca morrerá, se lhi vós non valedes!
 —Amiga, quand' eu vir que é guysado,
 valer-lh' ey, mays non vus maravilhedes
d' andar por mi coyado meu amigo.

231. Johan Baveca (64.02 I, 1-2 II):

Amiga, **dizen** que meu amig' á
 por mi tal coyta que non á poder
 per nulha guysa d' un dia viver,
 se per mi non. E vedes quant' i á:
*se por mi morre, fiqu' end' eu mui mal;
 sse lh' ar faç' [eu] algun ben, outro tal.*
 E tan coyad' é, **com' aprendi eu**,
 que o non pode guarir nulha ren

Dizen que é por mi coyad' assy
 que quantas cousas eno mundo son
 non lhi poden dar vida, se eu non.
 E **este preyto** cae-m' ora assy:
*se por mi morre, [fiqu' end' eu mui mal;
 sse lh' ar faç' eu algun ben, outro tal.]*

232. Johan Baveca (64.03 I):

Quisera-m' eu **non aver jurado**,
 tanto vus vejo v̄ir coitado
 a mha mesura. Mas que prol vus ten,
 ca, hu **vus fostes sen meu mandado**,
jurey que nunca vus fezesse ben?

233. Johan Baveca (64.04 I):

Amigo, **mal soubestes encobrir**
 meu feyt' e voss', e perdestes per hy
 mi, e eu vós; e oymays, quen nus vyr,
 de tal sse guard' e, se molher amar,
 filh' aquel ben que lhi Deus quiser dar
 e leix' o mays e pass' o tenp' assy.

234. Johan Baveca (64.05 I-II):

Amigo, sey que á muy gram sazon
 que **trobastes sempre d' amor por mi**
 e ora vejo que **vus travam** hy,
 mays nunca Deus aja parte comigo,
 se vus eu des aqui non dou razon
per que façades cantigas d' amigo.

E, poys vus eles teen por melhor
de vus enfengir de quen vus non fez
ben, poys naceu, nunca nenhũa vez,
e poren des aqui vus [jur' e] digo
que eu vus quero dar razon d' amor
per que façades [cantigas d' amigo.]

235. Johan Baveca (64.08 I):

—Como cuydades, amiga, fazer
das grandes juras que vus vi jurar
de nunca voss' amigo perdoar?
Ca vus direy de qual guisa o vi:
que sen vosso ben —creede per mi—
que lhi non pode ren morte tolher.

—Tod' ess', amiga, ben pode seer,
mays punharey eu ja de me vingar
do que m' el fez —e sse vus én pesar,
que non façades ao voss' assy—
ca ben vistes quanto lhi defendi
que sse non foss', e non me quis creer.

236. Johan Baveca (64.09 I, 1-4 III):

Cuydara eu a mha senhor dizer
o muy gran ben que lhi quer', e pavor
ouvi d' estar con ela mui peor
ca estava, e **non lh' ousey dizer**
de quanta coita por ela sofrí,
nen do gran ben que lhe quis, poy-la vi.

Ben esforçado **fui por lhi falar**
na mui gran coita que por ela ey,
e fui ant' ela, e ssiv' e cuydei
e catei-a, mays **non lh' ousey falar**

237. Johan Baveca (64.12 I):

Filha, de grado queria saber
de voss' amigu' e de vós hunha ren:
como vus vay ou como vus aven.
—Eu vo-lo quero, mha madre, dizer:
quero lh' eu ben e que-lo el a mi,
e ben vus digo que non á mays hy.

238. Johan Baveca (64.16 I):

Meus amigus, **non poss' eu mais negar**
o mui gram ben que quer' a mha senhor
que lh' o non diga, poys ant' ela for,
e des oymays me quer' aventurar
a lh' o dizer e, poys que lh' o disser,
mate-m' ela, se me matar quiser.

239. Johan Baveca (64.18 I):

Muytus dicen que gram coita d' amor
os faz en mays de mil guysas cuidar,
e devo-m' eu d' est' a maravilhar,
que por vós moyr' e non cuydo, senhor,
se non en como parecedes ben,
des y en como averey de vós ben.

240. Johan Baveca (64.19 II):

El quis conprir sempre seu coraçõ
e soub' assy ssa fazenda trager
que tod' ome nos podia 'ntender;
e, por aquestas guardas, tantas son
que non ey [eu] poder [de fazer ren
por el, mays esto buscou el mui ben.]

241. Johan Baveca (64.20 I):

Os que non amam nen saben d' amor
fazen perder aos que amor am.
Vedes porque: quand' ant' as donas vam,
juram que morren por elas d' amor,
e elas saben poys que non é 'ssy;
e por esto perç' eu e os que ben
lealmente aman, segundo meu sén.

242. Johan Baveca (64.25 I):

Pesa-m', amiga, por vus non mentir,
d' unas novas que de mi e do meu
amig' oy, e **direy-vo-las eu:**
dizen que lh' entendem o grand' amor
que á comigu', e, se verdade for,
por maravilha pod' a ben sayr.

243. Johan Baveca (64.26 I):

—Por Deus, amiga, **preguntar-vus-ey**
do voss' amigo, que vus quer gran ben,
se ouve nunca de vós algun ben;
que mh-o digades e gracir-vo-l' ey.
—Par Deus, amiga, **eu vo-lo direy:**
servyu-me muit' e, eu por lhi fazer
ben, el foy outra molher ben querer.

244. Johan Baveca (64.27 II):

Ca muytus vej' **a que ouço dizer**
que d' Amor viven coitadus, nen d' al,
e a min d' el e de vós me ven mal.
E por aquesto non poss' entender
se me devo de vus queyxr, [senhor,
mays d' estas coytas que ey, se d' Amor.]

245. **Johan Baveca (64.30 II, 1-2 III):**
 Nunca vus ja de ren ey a crear,
 ca sempr' ouvestes a fazar por mi
quant' eu mandass', e mentides-m' assy;
 e, pero faç' i todo meu poder,
sol non vus poss' esta [hyda partir.]

Que non ouuess' antre nós **qual preyto á,**
 per qual [a] vós [vos] foy sempre mester,

246. **Galisteu Fernandiz (51.01 I):**
Dizen do meu amigo ca mi fez pesar,
 pero vêo-m' ora el, amigas, **rogar:**
*ca mi queria tanto prazer fazer
 quanto o querria de mi receber.*

Disseron-m', ai amigas, ca mi buscou mal,
 pero vêo-m' ora [el] **jurar jura tal:**

247. **Galisteu Fernandiz (51.02 I):**
Dizen-mh-ora que nulha ren non sey
 d' ome coytado de coyta d' amor,
 e d' esta coyta **são sabedor**
 por aquesto, que **vos ora direy:**
*pela mha coita entend' eu mui ben
 quen á coyta d' amor e que lh' aven.*

248. **Galisteu Fernandiz (51.03 II):**
 D' el, amigas, e agora serei
 morta por que o **non posso saber,**
nen mi sab' oje nulh' ome dizer
o que d' el est e mais vos en direi:
*nunca depois dormi, per bõa fẽ,
 des que s' el foi, por que non sei que é*

249. **Galisteu Fernandiz (51.04 I, II, 1-2 III):**
 [Meus amigos queren de min saber
 quen é a senhor que en] meu trobar
 mi muytas vezes **oyron loar**
 e non lhis **quer' eu mais d' esto dizer:**
*é mha senhor e parece mui ben,
 mays non é senhor de mi fazer ben.*

Teen-m' en tal coita que nunca vi
 hom' en tal coyta, per(o) **o preyt' est' é:**
que lhis diga por quen trob' e quen é;
 a meus amigos **digo-lhis assy:**
*é mha senhor e parece mui ben,
 mays non é senhor de mi fazer ben.*

Preguntan-me non sei en qual razõn
que lhis diga quen est' a que loey

250. **Galisteu Fernandiz (51.05 I):**
 O voss' amigo foi-s' oje d' aqui
 mui triste, amig', assi mi venha ben,
 porque non ousou vosco falar ren
 e manda-vos esto roguar per mi:
*que perça já de vós med' e pavor
 e falará vosc', amiga, melhor.*

251. **Galisteu Fernandiz (51.06 I):**
 —Por Deus, amiga, que pode seer
 de voss' amigo que morre d' amor
 e de morrer á já mui gran sabor,
 pois que non pode vosso ben aver?
 —Non o averá, enquant' eu viver,
*ca já lhi diss' eu que se partiss' en
 e, se á coita, que a sofra ben.*

252. **Lopo, jogral (86.03 I, 1-3 III):**
 Ben vej' eu que **dizia** mha senhor
 gram verdade **no que mi foy dizer,**
 ca já eu d' ela querria aver
 est' e terria-lho por grand' amor,
que sol quysesse comigo falar
e quytar-m' ia de lh' al demandar.

E ben entendo que fiz folia
 e **dizen verdade** por hũa ren
 do que muyto quer a pouco deven

253. **Lopo, jogral (86.04 I):**
 Disseron-m' agora do meu namorado
 que se foi sanhud' e sen o meu mandado:
e porque s' assanhou agora o meu amigo?

254. **Pero de Berdia (122.01 1-4 I, III):**
 Assanhou-s' o meu amigo
 a mi, por que **non guisei**
como falasse comigo;
 Deu-lo sabe, **non ousei**
 (...)

Depoi-lo tiv' eu guisado
 que s' el foi d' aqui sanhudo
e atendi seu mandado
e non o vi e perdido
 é comigu' e alá x' ande

*sanbud' e non mi-o demande;
quant' el quiser atant' ande
sanbud' e non me demande.*

255. Pero de Berdia (122.03):

Foi-s' o meu amigo d' aqui
sanhudo, por que o non vi,
e pesar-mi-á [en], **mais oí
un verv' antigo**, de mi ben
verdadeir' é, **ca diz assi**:
“quen leve vai leve x' ar ven”.
Per uno soilo prazer
pesares vi já mais de mil.

256. Pero de Berdia (122.04 I):

Jurava-mi o meu amigo,
quand' el **falava** comigo,
que nunc' alhur viveria
sen mi, e non me queria
tam gram ben como dizia.

Ai fals' é, porque mentia,
quando mi ben non queria.

257. Pero de Berdia (122.05 III):

E, **des que eu de mandado sair**,
non se pode meu amigo guardar
que me non aja pois muit' a rogar
polo que m' ag' ora non quer gracir,
*e por aquesto non tenb' eu en ren
sanba que sei onde mi verrá ben.*

258. Nuno Porco (108.01 II):

Irei a lo mar vee-lo meu amado;
pregunta-lo-ei se **fará meu mandado**:
e vou-m' eu namorada.

259. Pero de Veer (123.02 I):

A Santa Maria fiz ir meu amigo
e non lh' atendi o que pôs comigo:
*con el me perdi,
por que lhi menti.*

260. Pero de Veer (123.07 I):

Non sey eu tenpo quand' eu nulha ren
d' Amor ouuess(e) ond' ouvesse sabor,
ca non quis Deus, nen filhey tal senhor
a que ousasse nulha ren dizer
do que seria meu viç' e meu ben,

nen de qual guisa mi d' Amor mal ven,
fazer no mund' a meu pesar vyver.

261. Pero de Veer (123.08 I):

—Vejo-vos, filha, tan de coração
chorar tan muito que ei en pesar
e venho-vos por esto preguntar,
que me digades, se Deus vos perdon,
por que mi-andades tan trist' e chorando.
—*Non poss' eu, madre, sempr' andar cantando.*

262. Johan Zorro (83.02 I):

—Cabelos, los meus cabelos,
el-rey m' enviou por elos!
Madre, que lhis farey?
—*Filha, dade-os a el-rey.*

263. Johan Zorro (83.07 I):

—Os meus olhos e o meu coração
e o meu lume foy-se con el-rey!
—**Quen est'**, ay filha, se Deus vos perdon?
Que my-o digades gracir-vo-lo-ey.
—*Direy-vo-l' eu e, poys que o disser,
non vos pês, madre, quand' aqui veer.*

264. Johan Zorro (83.08 I):

Pela ribeyra do rio
cantando ia la dona-**virgo**
d' amor:
*“Venhan nas barcas polo rio
a sabor.”*

265. Johan Zorro (83.11 I):

Quen viss' andar fremosãia,
com' eu vi, d' amor coytada
e tan muyto namorada
que, chorand', assi dizia:
*“Ay amor, leyxedes-m' oje
de sô lo ramo folgar
e depoys treydes-vos migo
meu amigo demandar!”*

266. Martin de Caldas (92.01 I, 1-4 II, 1-2 III):

Ai meu amigu' e lume d' estes meus
olhos e coita do meu coração,
por que tardastes á mui gran sazon?
non mi-o neguedes, se vos valha Deus,
*ca eu quer' end' a verdade saber,
pero mi a vós non ousades dizer.*

Dizede-mi quen mi vos fez tardar,
ai meu amigu', e agradecer-vo-lo-ei,
ca já m' end' eu o mais do **preito** sei
e non vos é mester de **mi-o negar**,
(...)

Per bõa fé, **non vos aconselhou ben**
quem vos esta tardada fazer fez
(...)

267. Martin de Caldas (92.04 I, IV):
Mandad' ei migo qual eu desejei,
gram sazón á, madre, per bõa fé,
e **direi-vo-lo mandado qual é**,
que nulha ren **non vos eu negarei**:
o meu amigo será oj' aqui,
e nunca eu tan bon mandad' oí.

Melhor **mandado** nunca já per ren
d' aqeste, madre, **non poss' eu oir**
e por en **non me quer' eu encobrir**
de vós, ca sei que vos praz do meu ben:
o meu amigo será oj' aqui
e nunca eu tan bon mandad' oí.

268. Martin de Caldas (92.05 3 I, 1-3 II, 1-2 III):
(...)
ca mi dizen que se quer ir d' aqui?
(...)

Ir-m' ei con el, que **sempre falarán**
d' esta morte, que se[n] ventura fôr,
ca se quer ir meu lum' e meu senhor,

Irei co[n] el mui de grado, ca **non**
me sei conselho, se mi-o Deus non der,

269. Martin de Caldas (92.06):
Per quaes novas oj' eu aprendi,
cras me verrá meu amigo veer
e oje cuida **quanto mi á dizer**,
mais do que cuida non será assi,
ca lhi cuid' eu a parecer tam ben
que lhe non nembre do que cuida ren.

270. Martin de Caldas (92.07 I):
Vedes **qual preit'** eu querria trager,
irmãa, se o eu podesse guisar:
que fezess' a meu amigo prazer

e non fezess' a mia madre pesar,
e, se mi Deus esto guisar, ben sei
de mi que logu' eu mui leda serei.

271. Martin Campina (90.01 I, 1-4 II, 1-4 III):
Diz meu amigo que eu o mandei
ir, amiga, quando s' el foi d' aqui,
e, se lho sol dixi, nen se o vi,
non veja prazer do pesar que ei,
e, se m' el ten torto en mi-o dizer,
veja-s' el ced' aqui en meu poder.

E vedes, amiga, do que m' é mal:
dizen os que o viron, **com' el diz**,
que o mandei ir, e, se o eu fiz,
nunca d' el aja dereito nen d' al,
(...)

E que **gram torto que m' agora ten**
en dizer, amiga, per bõa fé,
que o mandei ir! e, se assi é,
como m' el busca mal, busque-lhe eu ben,

272. Pero Meogo (134.02 I):
—“Digades, filha, mia filha velida,
porque tardastes na fontana fría?”.
—“*Os amores ei*”.

273. Pero Meogo (134.06 I):
O meu amig' a **que preito talhei**,
con vosso medo, madre, **mentirrh' ei**;
e se non for, assanhars' á.

274. Pero Meogo (134.08 I, 1 II):
Preguntarvos quer' eu, madre,
que mi **digades** verdade,
se ousará meu amigo
ante vós falar comigo?

Pois eu mig' **ei seu mandado**

275. Pero Meogo (134.09 I, IV):
—“Tal vai o meu amigo con amor que lh' eu dei,
come cervo ferido de monteiro d' el Rei.

—“E guardádevos, filha, ca ja m' eu atal ví
que se fezo coitado por guanhar de min”.

276. Nuno Treez (110.02 I):

Estava-m' en San Clemenço, u fôra fazer oraçon,
e disse-mi o mandadeiro que mi prougue de
coraçon:

“agora verrá ‘qui voss’ amigo.”

277. Pero d’Armea (121.02 I, 1-3 II):

Amiga, grand’ engan’ ouv’ a prender
do que mi fez creer mui gran sazon
que mi queria ben de coraçon,
tan grande que non podia guarir,
e tod’ aquest’ era por encobrir
outra que queria gran ben enton.

E dizia que perdia o sen
por mi, de mais chamava-me senhor
e dizia que morria d’ amor

278. Pero d’Armea (121.03 I):

—Amigo, mando-vos migo falar,
cada que vós end’ ouverdes sabor.
—Nostro Senhor, fremosa mia senhor,
vos dê grado, que vô-lo pode dar,
[de tod’ este ben que mi dizedes]
e de quant’ outro ben mi fazedes.

279. Pero d’Armea (121.12 I, 1-2 III):

Senhor, e non vos rogarey
por al, ca ei de vos pesar
pavor, e, se vos non pesar,
oyde-m’ e rogar-vos-ey
que vos non pês de vos amar,
ca non sey al tan muyt’ amar.

E non vos ous’ eu mays dizer,
senhor e lume d’ estes meus

280. Pero d’Armea (121.13 I):

Muytos me veen preguntar,
senhor, que lhís diga eu quen
est’ a dona que quero ben
e con pavor de vos pesar
non lhís ousa dizer per ren,
senhor, que vos eu quero ben.

281. Pero d’Armea (121.14):

Ora vos podess’ eu dizer
a coyta do meu coraçon
e non chorasse logu’ enton!

pero non ey end’ o poder,
se vos eu mba coyta contar,
que poys non aja de chorar.

282. Pero d’Ambroa (126.01)

Ay, meu amigo, pero vós andades
jurando sempre que mi non queredes
ben ant’ as donas, quando as veedes,
entendem elas ca vós pe[r]jurades
e que queredes a mi tan gram ben
com’ elas querem òs que queren ben.

283. Pae Calvo (112.01 I):

Foi-s[e] o meu perjurado
e non m’ envia mandado;
deseja-lo-ei.

284. Pae Calvo (112.02 I)

Foi-s’ o namorado,
madr’ e non o vejo:
e viv’ eu coitado
e moiro con desejo:
torto mi ten ora
o meu namorado,
que tant’ albur mora
e sen meu mandado.

285. Martin Padrozelos (95.03 I):

—Amig’, avia queixume
de vós e quero-mi-o perder,
pois veestes a meu poder.
—Ai mia senhor e meu lume,
se de mi queixum’ avedes,
por Deus que o melhoredes.

286. Martin Padrozelos (95.05 I):

Eu, louçana, enquant’ eu viva fôr,
nunca ja mais creerei per amor,
pois [que] me mentiu o que namorei,
nunca já mais per amor creerei,
pois que mi mentiu o que namorei.

287. Martin Padrozelos (95.06):

Fostes-vos vós, meu amigo, d’ aqui
sen meu mandad’ e nulha ren falar
mi non quisestes, mais oj’ ao entrar,
se por mesura non fosse de mi,
se vos eu vira, non mi venha ben
nunca de Deus, nen donde m’ oje ven.

288. Martin Padrozelos (95.09 1-4 I, III):

Madr', **enviou-vo-lo** meu amigo
[o]je **dizer** que vos veeria,
se ousasse, par Santa Maria,
se o vós ante falardes migo;

De Valongo, ca se foi el d' aqui
sen meu mandad' e non me quis veer,
e ora manda-vos preito trager
que vos veja, por tal que veja mi;
se el vir vós, nen mi per meu grado,

289. Golparro (58.01 1-3 I):

Mal faç' eu, velida, que ora non vou
veer meu amigo, pois que **me mandou**
que foss' [oj'] eu con el ena sagraçon:

290. Johan de Cangas (65.02 I):

O que vistes esse dia
andar por mi mui coitado
chegou-m' ora seu mandado;
madre, por Santa Maria
leixedes-mi-o ir veer.

291. Martin de Ginzo (93.03 I):

Como vivo coitada, madre, por meu amigo,
ca m' **enviou mandado** que se vai no ferido:
e por el vivo coitada!

292. Martin de Ginzo (93.05 I):

Non poss' eu, madr', aver gasalhado,
ca me non leixades fazer mandado
do meu amigo.

293. Martin de Ginzo (93.06):

Nunca eu vi melhor ermida, nen mais santa:
o que se de mi **tant' enfinge** e mi canta
disseron-mi que a sa coita sempr' avanta:
por mi Deus [dê] a vós grado;
e dizen-mi qu' é coitado
por mi o [meu] **perjurado.**

294. Martin de Ginzo (93.08 IV):

Ca meu amigu' é por mi coitado,
e, pois, eu non farei seu mandado?
e, louçana, irei,
ca já i est' o que namorei,
e, louçana, irei.

295. Martin Codax (91.04 I, II):

Mandad' ey comigo
ca ven meu amigo:
E irey, madr', a Vigo!

Comigu' ey mandado

ca ven meu amado:
E irey, madr', a Vigo!

296. Martin Codax (91.07 I):

Quantas sabedes amar amigo
tretydes comig' a lo mar de Vigo:
E banbar-nos-emos nas ondas!

297. Johan de Requeixo (67.01 I):

A Far' un dia irei,
[eu, mia] madre, se vos prouguer,
rogar se veerei
meu amigo, que mi ben quer,
e direi-lb' eu enton
a coita do meu coraçõ.

298. Johan de Requeixo (67.02 I):

Amiga, quen oj' **ouvesse**
mandado do meu amigo
e lhi ben dizer podesse
que veesse falar migo
ali u sempre queria
falar migu' e non podia.

299. Johan de Requeixo (67.03 I):

Atender quer' eu mandado, que m' enviou meu
amigo,
que verrá en romaria a Far' e veer-s' á migo,
e por en tenb' eu que venba;
como quer que outren tenba,
non tem' eu d' el que non venba.

300. Johan de Requeixo (67.04):

Fui eu, madr', en romaria a Faro con meu amigo
e venho d' el namorada **por quanto falou comigo,**
ca mi jurou que morria
por mi; tal ben mi queria!

301. Airas Nunez (14.04 I):

"Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades,
ant' o voss' amigo, que vós moit' amades".
"Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,
mais pero entendo de vos -ua ren:

de viver el pouco muito vos pagades,
pois me vós mandades que baile ant' el ben".

302. Airas Nunez (14.07 I):

Falei n' outro dia con mia señor
e **dixe-ll'** o mui grand' amor que ll' ei
e quantas coitas por ela levei
e quant' afan soffro por seu amor.
Foi sañuda e nunc' a tanto vi:
e foi-sse e sol non quis catar por mi,
e nunca mais pois **con ela falei**.

E muitas vezes **oí eu dizer**:

"quisque se coita á, costas lle dá";

303. Airas Nunez (14.09 I):

Oí og' eu ûa pastor cantar
du cavalgaba per ûa ribeira,
e a pastor estava senlleira;
e ascondi-me pola escuitar,
e dizia mui ben este cantar:
"Solo ramo verd' e froilido
vodas fâzen a meu amigo;
;choran ollos d' amor!"

304. Gomez Garcia, abade de Valedolide (59.02)

Diz meu amigo que me serve bem,
e que ren non lhe nembra senon min,
pero foy-s' el noutro dia d' aqui
sen meu grado, mays farei-lh' eu por én:
*por quant' andou alá sen meu prazer,
que and' hûu tempo sen meu bem fazer.*

305. Martin Moxa (94.01 I, 1-4 II):

Algûa vez dix' eu en meu cantar
que non querria viver sen sennor;
e porque m' ora quitey de trovar,
muytos me teen por quite d' amor,
e **cousecen-me do que fuy dizer**
que non queria sen sennor viver,
com' or' assi me foy d' amor quitar.

Ja m' eu **quisera** con meu mal **calar**,
mays que farey con tanto cousidor?
Aver-lles-ey mia fazend' a mostrar,
que non tennan que viv' eu sen amor?
(...)

306. Martin Moxa (94.04 IV):

Porque **sol dizer a gente**
do que ama lealmente:
"se ss' én non quer enfadar,
na cima gualardon prende",
am' eu e sirvo por ende;
mays, vedes ond' ey pesar,
contra mia desaventura
[non val amar nen servir,
nen val razon nen mesura,
nen val calar nen pedir].

307. Martin Moxa (94.05 I, II):

Atanto **querria saber**,
d' estes que morren con amor,
qual coyta teen por mayor:
d' ir hom' en tal loguar vyver
hu nunca veja sa senhor,
ou de guarir hu a veer
possa **e non lh' ouse falar**.

E muytus **vej' a Deus rogar**
que lhe-la mostre ou que lhis dê
mort', **e juran per bõa fe**
que esta coyta non á par:
non a veer; ca ja quit' é,
hu a non vir, d' en al cuydar
nen de pagar-sse d' outra ren.

308. Martin Moxa (94.06):

Áhy Deus Senhor! Quando sse nembrará
esta dona que tant' amo de min,
que diga eu: "Tan bõo dia servi
senhor que tan bon galardon mi dá!?"
Poys en cuydar tan gran sabor ach' eu,
ren non daria, sse ouvess' o seu
ben, por quant' outro ben eno mund' á.

309. Martin Moxa (94.07 IV):

Ca sempr' eu serey pagado
de quanto ss' ela pagar
e de fazer seu mandado,
se m' ela quiser mandar,
como se me ben fezesse,
assi como me mal faz,
ou ll' o meu amor prouguesse,
assi como lle despraz.

310. Martin Moxa (94.17 I):

Que grave coyta que m[e] é dizer
as graves coytas que sofr' em cantar!
Vejo mha morte que mh á de matar
en vós, e **nom vos ous' ém rrem dizer:**
pero ei dizer-lo, cantando e en ssom,
que me semelha cousa sem-razom
d' omen, con coita de mort[e], cantar.

311. Roi Fernandiz (142.01 II):

—Non vos leixedes en por mi,
filha, **que lhi non faledes,**
se vós en sabor avedes.
—Ai madre, non tenho prol i,
ca non ei nen bun poder
de o por amig' aver,
vel [el] falasse comigo.

312. Roi Fernandiz (142.04):

Gram coita me faz ousada
de vo-lo **assi dizer**
e, pois eu vivo coitada,
mandade-mi-o ir veer,
se non, irei sen mandado
vee-l' e sen vosso grado.

313. Roi Fernandiz (142.05):

—Madre, quer' oj' eu ir veer
meu amigo que se quer ir
a Sevilha el-rei servir;
ai madre, ir-lo-ei veer.
—*Filha, ide; eu vosqu' irei.*
—Faredes-me atan prazer!
ca non sei quando mi-o verei.

314. Roi Fernandiz (143.09 I-II):

Ora mh-o tenham a mal sen,
ca non leixarey a trobar,
nen a dizer eno cantar
que eu fezer o muy gran ben
que vos eu quero, mha senbor,
e querrey, mentr' eu vyvo for.

Vós **quant' eu poder negarey**
que non sode' la que eu vi;
que non visse, ca des aly
foy sandeu, **may' lo ben [direy]**
que vos eu quero, mha senbor,
e querrey, mentr' eu vyvo for.

315. Pai da Cana (113.01 I-II):

Amiga, o voss' amigo
soub' eu que **non mentiria,**
pois que **o jurad' avia**
que veesse, **mais vos digo:**
que á de vós mui gram medo,
por que non veo mais cedo.

E **rogou-m' el** que vos visse
e **vos dissesse mandado,**
que non era perjurado,
e **vedes al que mi disse:**
que á de vós mui gram medo,
por que non veo mais cedo.

316. Sancho Sanchez (150.02 I, II):

Amiga, ben sei do meu amigo
que é mort' ou quer outra dona ben,
ca **non m' envia mandado,** nen ven,
e, quando se foi, posera migo
que se veesse logo a seu grado,
se non, que m' enviase mandado.

A mim pesou muito, quando s' ia,
e comecei-lhi enton a preguntar:
cuidades muit', amig', alá morar?
e jurou-mi par Santa Maria
que se veesse logo a seu grado,
se non, que m' enviase mandado.

317. Sancho Sanchez (150.03 I):

Amiga, do meu amigo
[o]í eu oje recado;
que é viv' e namorado
d' outra dona ben vos digo,
mais jur' a Deus que quisera
oir ante que mort' era.

318. Sancho Sanchez (150.07 II):

Tanto mi fez gran pesar sobejo
en s' ir d' aqui que **ouve de jurar,**
mentre vivesse, de lhi **non falar,**
mais, por que tan muito [o] desejo,
se veess' en, já lh' eu perdoaria.

319. Per'Eanes Marinho (119.19 I)

Boa ssenhor, **o que me foy miscrar**
vosco por certo **ssoube-vos mentir**
que outra dona punhei de sservir;

de tal razom **me vos venho salvar:**
*[ca] s(e) eu a molher oge quero bem,
se non a vós, quero morrer por em.*

320. Johan Airas (63.02 I)

—Ai mia filha, de vós saber quer' eu
por que fezeistes quanto vos mandou
voss' amigo, que vos non ar falou.

—Par Deus, mia madre, direi-volo eu:
*cuid[ava] eu melhor aver per i,
e semelha-mi que non est assi.*

321. Johan Airas (63.04 I, 1-3 II)

Alguen vos diss', amig', e sei-o eu,
por **mi mizcrar** convosco, **que falei**
con outr' omen, mais nunca o cuidei;
e, meu amigo, **direi-vol[o] eu:**

*de mentira non me poss' eu guardar,
mais guardar-m' ei de vos fazer pesar.*

Alguen sabe que mi queredes ben
e pesa-lh' end', e non pod' al fazer
senon que **mi quer mentira pōer**

322. Johan Airas (63.06):

Amei-vos semp'r', amigo, e fiz-vos lealdade;
se preguntar quiserdes en vossa puridade,
saberedes, amigo, que vos digo verdade;
ou se falar ouverdes **con algun maldizente**
e vos quiser, amigo, faz[er] al entendente,
dizede-lhi que mente,
dizede-lhi que mente.

323. Johan Airas (63.07 II):

A meu amigo **mandad' envie**
a Toled', amiga, per boa fe,
e mui ben creo que **ja co el é;**
preguntad', e agradecer-volo-ei,
*en quantos dias poderá chegar
aqui, de Toledo, quen ben andar.*

Ca do mandadeiro sei eu mui ben
que, depois que lh' o mandado disser,
que se verra máis cedo que poder;
e, amiga, **sabede vós d' alguen**
*en quantos [dias poderá chegar
aqui, de Toledo, quen ben andar].*

324. Johan Airas (63.09 I):

A mia senhor, que me ten en poder
e que eu sei máis d' outra ren amar,
semp'r' eu farei **quanto m' ela mandar**
a meu grado, que eu possa fazer,
mais non lhi posso fazer ûa ren:
quando mi diz que lhi non quera ben,
ca o non posso comigo poer.

325. Johan Airas (63.10 I):

Amigas, o que mi quer ben
dizen-mi ora muitos que ven;
pero nono posso creer,
*ca tal sabor ei de o veer
que [eu] o non posso creer.*

326. Johan Airas (63.11 I):

Amigo, quando me levou
mia madr', [a] meu pesar, d' aqui,
non soubestes novas de mí,
e por maravilha tenho
por non saberdes quando vou
nen saberdes quando venho.

327. Johan Airas (63.12 I):

Amigo, queredes-vos ir
e ben sei eu que mi averra:
en mentre morardes ala,
a quantos end' eu vir viir,
*a todos eu preguntarei
como vos vai en cas d' el-rei.*

E, se disseren “ben”, loarei
Deus e gracilo-ei al-rei.

328. Johan Airas (63.13 I):

Amigo, veestes-m' un di' aqui
rogar d' un preit', e non vos fig' én ren
porque cuidava que non era ben;
mais, pois vós ja tant' aficades i,
*fazelo quer' e non farei end' al
mais vós guardade mí e vós de mal.*

329. Johan Airas (63.17 I):

Con coitas d' amor, se Deus mi perdon,
trob', e dizen que meus cantares non
valen ren, porque [a]tan muitos son;
mais muitas coitas mi os fazen fazer,
*e tantas coitas, quantas de sofrer
ei, nonas posso en un cantar dizer.*

330. Johan Airas (63.18 I):

De me **preguntar** an sabor
muitos, e **dizen-mi** por én
com' estou eu con mia senhor;
e **direi-vos** eu que m' aven:
se disser "ben", mentir-lhis-ei;
tan mal é, que o non direi.

331. Johan Airas (63.20 I):

Diz, amiga, o que mi gran ben quer
que nunca máis **mi ren demandará**
sol que **lh' ouça quanto dizer quiser**,
e mentre viver que me servirá;
e vedes ora com' é sabedor,
que, pois que lh' eu tod' este ben fezer,
logu' el querra que lhi faça melhor.

Mui ben cuid' eu que **con mentira ven**,
pero **jura** que mi non quer mentir

332. Johan Airas (63.21 I):

Dizen, amigo, que outra senhor
queredes vós, sen meu grado, filhar,
por mi fazerdes con ela pesar;
mais, a la fe, non ei end' eu pavor,
ca ja todas saben que sodes meu
e nen ûa non vos querra por seu.

333. Johan Airas (63.22 I):

Dizen-mi a mí quantos amigos ei
que nunca perderei coita d' amor,
se m' eu non alongar de mia senhor;
e **digo-lhis eu como vos direi**:
—Par Deus, sempr' eu alongado vevi
d' ela e do seu ben, e non vos perdi

334. Johan Airas (63.24):

Dizen, senhor, que non ei eu poder
de veer ben; e, por vos non mentir,
gran verdad' é, quand' eu alhur guarir
ei sen vós, que non posso ben aver;
mais, mia senhor, direi-vos ûa ren:
pois eu vos vejo, muito vejo ben.

Travan en min e en meu conhocer,
e **dizen** que non vejo ben, senhor,
e verdad' é, seed' én **sabedor**,
du eu alhur sen vós ei de viver;
mais, mia senhor, [direi-vos ûa ren:
pois eu vos vejo, muito vejo ben].

335. Johan Airas (63.25 I):

Diz que tan muito é coitado d' amor
que ren de morte nono tornarás,
porque non ouve ben de min nen á,
e **diz-m' el[e]**: "matades-me, senhor";
mais ¿onde ten el [que o mato eu
se el morre por lh' eu non dar o meu?]

336. Johan Airas (63.26 I-II):

Diz meu amigo tanto ben de mí,
quant' el máis pod', e de meu parecer,
e **os que saben** que o diz assi
teen que ei eu que lhi agradecer;
en quant' el diz non lhi gradesqu' eu ren,
ca mi sei eu que mi paresco ben.

Diz-mi fremosa e **diz-mi** senhor,
e fremosa **mi dira** quen me vir,
e te[e]n que mi faz mui grand' amor
e que ei [eu] muito que lhi gracir;
en quant' el diz non lhi gradesqu' eu ren,
[ca mi sei eu que mi paresco ben].

337. Johan Airas (63.29 II):

E amiga, de pran, u non jaz al,
este preito deve-se de fazer,
ca vos vejo d' el gran queixum' aver,
e el de vós, e tenho que é mal,
mais quero-vos ora [ben conselhar:
fazed' i ambos o que eu mandar].

338. Johan Airas (63.35 I):

Meu amigu' e meu ben e meu amor,
disseron-vos que me viron falar
con outr' ome, por vos fazer pesar,
e, por én, rogu' eu a Nostro Senhor
que confonda **quen volo foi dizer**,
e vós, se o assi **fostes crear**,
e mí, se end' eu fui merecedor.

339. Johan Airas (63.41 II):

Se mi quer falar digo-lh' eu logo
que mi non fale, ca mi ven gran mal
de sa fala, mais pouco mi val;
e **quando lh' eu digo** muit' e rogo
que se parta de mi tal ben querer,
[tanto mi val come non lho dizer].

340. Johan Airas (63.44 I):

Non vos sabedes, amigo, guardar
de vos saberen, por vosso mal sên,
como me vós sabedes muit' amar
nena gran coita que vos por mí ven,
e quero-vos end' eu desenganar:
se souberen que mi queredes ben,
quite sodes de nunca mi falar.

341. Johan Airas (63.46):

E gran sazón á já, per bõa fe,
que el[e] meu ben podera aver,
e ja máis nunca mi o ousou dizer;
e o preito direi-vos eu com' é:
el, con [pavor, non mi o ousa mentar;
eu, amiga, nono posso rogar].

342. Johan Airas (63.47 I, II):

O meu amigo novas sabe ja
d' aquestas cortes, que s' ora fara[n],
ricas e nobres dizen que seran,
e meu amigo ben sei que fara
un cantar en que dira de mi[n] ben;
ou [o] fara, ou ja o feito ten.

Loar-mi-á muito, e chamar-mi-á “senhor”,
ca muit' á gran sabor de me loar;
a muitas donas fara gran pesar,
mais el fara, com' é mui trobador,
un cantar en que dira de min ben;
[ou [o] fara, ou ja o feito ten].

343. Johan Airas (63.51 1-3 I):

Ouço dizer dos que non an amor
que tan ben poden jurar que o an,
ant' as donas, come min ou melhor
mais pero [o] juren non lho creeran,

344. Johan Airas (63.52 I, II):

Ouvi agora de mia prol gran sabor
mia senhor, e conse[l]hou-me por én
que me partisse de lhi querer ben,
e dixi-lh' eu: —Fremosa mia senhor,
mui ben me conselhades vós, mais non
poss' eu migo nen con meu coração,
que somos ambos en poder d' Amor.

E disse-m' ela: —Por Nostro Senhor,
quitade-vos, amigo, de mal sên

e non amedes quen vos non quer ben.
E dixi-lh' eu: —Per bõa fe, senhor,
se eu podesse comigo poder
ben vos podia tod' esso fazer,
mais non posso migo nen con Amor.

345. Johan Airas (63.53 I):

O voss' amig' á de vós gran pavor,
ca sab' el que vos fazen entender
que foi, amiga, de vós mal dizer;
mais voss' amigo diz end' o melhor:
que de quanto disse de vós e diz,
volo julgad', assi como senhor,
ca diz que non quer i outro juiz.

346. Johan Airas (63.54 I):

—O voss' amigo, que s' a cas d' el-rei
foi, amiga, mui cedo vos verra,
e partid' as doas que vos dara.
—Amiga, verdade ben vos direi:
fara-mi Deus ben, se mi o adusser,
e sas doas dé-as a quen quiser.

347. Johan Airas (63.55 I):

Par Deus, amigo, non sei eu que é
mais muit' á ja que vos vejo partir
de trobar por mí e de me servir,
mais ûa d' estas é, per boa fe:
ou é per mí, que vos non faço ben,
ou é sinal de morte que vos ven.

348. Johan Airas (63.56 II):

De falar migo non perç' eu bon prez,
ca de sa prol i ren non falarei;
e el dira e eu ascuitarei,
e, ante que moira ja, ûa vez
fale migo, [pois end' á tal prazer,
e saberemolo que quer dizer].

349. Johan Airas (63.57 I):

Par Deus, mia madr', ouvestes gran prazer
quando se foi meu amigo d' aqui,
e ora ven, e praz én muit' a mí,
mais ûas novas vos quero dizer:
se vos pesar, sofrede-o mui ben,
c' assi fig' eu, quando s' el foi d' aquen.

350. Johan Airas (63.61 I):

Quand' eu fui un dia vosco **falar**,
meu amigo, figi-o eu por ben,
e enfengestes-vos de min por én;
mais, se vos eu outra vez ar **falar**,
logo vós dizede ca fezeistes
comigo quanto fazer quisestes.

351. Johan Airas (63.66 II):

Faria-lho mui de grado
porque sei que me deseja,
mais, se guisar u me veja
e lhi fazer seu mandado,
non leixará el, amiga,
[nulh' ome a que o non diga].

352. Johan Airas (63.67 I):

¡Que mui leda que eu mia madre vi
quando se foi meu amigo d' aqui!,
e eu nunca fui leda nen dormi,
amiga, depois que s' el foi d' aquen,
e ora ja dizen-mi d' el que ven,
e mal grad' aja mia madre por én.

353. Johan Airas (63.68 I, finda):

Queredes ir, meu amigu', eu o sei,
buscar outro conselh' e non o meu;
porque sabedes que vos deseje' eu,
queredes-vos ir morar con el-rei;
mais id' ora quanto quiserdes ir,
ca pois a mí avedes a viir.

E, amigo, ¿queredelo oir?,
non podedes dous senhores servir
que ambos ajan ren que vos gracir.

354. Johan Airas (63.69 I, 1-3 II):

Quer meu amigo de mí un preito,
que el ja muitas vezes quisera:
que lhi faça ben; e ja temp' era,
mas, como quer que seja meu feito,
farei-ll' eu ben, par Santa Maria,
mais non tan cedo com' el querria.

E **digan-lhi** por mí que non tenha
que lho vou eu por mal demorando,
ca el anda-se de mí queixando

355. Johan Airas (63.72 I):

Senhor fremosa, ei-vos grand' amor,
e os que saben que vos quero ben
teen que vos pesa máis d' outra ren;
e eu tenho, fremosa mia senhor,
mui guisado de vos fazer pesar,
se vos pesa de vos eu muit' amar.

356. Johan Airas (63.79 I):

Vai-s', amiga, meu amigo d' aqui
triste, **ca diz que nunca lhi fiz ben**,
mais se o virdes, ou ante vós ven,
dizede-lhi ca lhi digu' eu assi:
que se venba mui ced', e se veer
cedo, que sera como Deus quiser.

357. Johan Airas (63.82 I):

Voss' amigo quer-vos sas dōas dar,
amiga, **e quero-vos dizer al**:
dizen-mi que lhas queredes filhar,
e dized' ora, por Deus, ~ua ren:
se lhi filhardes sas dōas ou al,
¿que diredes por lhi non fazer ben?

358. Estevan da Guarda (30.05 I):

“A voss' amig', amiga, qual prol tem
servir-vos senpre muy de coração,
sen bem que aia de vos, se mal non?”
“E com', amiga, non ten el por bem
entender de mj que lhy conssent' eu
de me servir e se chamar por meu?”

359. Estevan da Guarda (30.24 I):

Ouç' eu muytos d' Amor que[i]xar
et dizen que per ell lhes ven
quanto mal ham et que os ten
en tal coyta que nom ha par;
mays a min ven da mba senhor
quanto mal ey, per desamor

360. Fernan Figueiró de Lemos (41.02):

Diz meu amigo que lhi faça ben
e digo-lh' eu sempre que lho farei
e que m' atenda e guisa-lho-ei,
e, amiga, **direi-vos** que mi avem:
tantas vezes o mandei atender
que lho non posso **mais vezes dizer**

361. Nun'Eanes Cêrzo (104.02 I):

Mia senhor fremosa, **direi-vus** ûa ren:
vos sodes mia morte, e meu mal, e meu ben!
*E mais... ¿por qué vo'-lo ei eu ja mais a dizer?...
Mia morte sodes, que me fazedes morrer!*

362. Nun'Eanes Cêrzo (104.04 I):

Quand' ora fôr' a mia senhor veer
que me non quer leixar d' amor viver,
¡ay Deus Senhor! **¿se lh' ousarei dizer:**
*“Senhor fremosa ¿non poss' eu guarir?”
Eu, se ousar', direi quando a vir':
“Senhor fremosa ¿non poss' eu guarir?”*

363. Nun'Eanes Cêrzo (104.05 I):

Quer' eu agora ja **dizer**
o que nunca **dizer** cuidei,
con sanha porque moir' assi,
e porque me vejo perder.
E ¿que mi val d' assi morrer?
Nulh' omen non se dol de mi,
nen sab' a coita que eu ei;
nen a digu' eu a mia senhor!

364. Nun'Eanes Cêrzo (104.08 I):

Con gran coita de vos **direi-vo'-lo** que farei:
leixar quer' a terra u vos sodes, senhor,
[e] u eu de vos tan muito pesar preñdi,
e rogar [ei] a Deus que se nembre de mi
que vos fezeistes perder do mundo sabor.
E se me Deus quisess' oír, (a)lá morrerei
u nunca mais (ja) vos **sabiádes novas de mi.**

365. Nun'Eanes Cêrzo (104.09 I, 1-3 V):

Senhor, que coitad' og' eu no mundo vivo,
quero vo'-l' eu **ja dizer:**
entenden-me todos mia mort' e mia coita,
e non ei poder
de m' encobrir, e nenhum conselh' i non sei.
*Mais est', ao meu grado,
mui ben será jurado,
senhor, que nunca vus amei!*

U vus eu vi un dia, e os vossos olhos
ouve de veer sabor,
logo me disseron “por qué vus catava,”
(...)

366. Nun'Eanes Cêrzo (104.10 I):

Senhor, **todos m' entendem** ja
mia mort(e) ond' ei eu a morrer.
E an mui gran doo de mi;
e non mi poden i valer;
ca dizen que eu mi-o busquei
mui ben, porque eu vus amei-
molher a que non ousará
(nen soo non s' atreverá)
nulh' ome **de lhi falar i.**

367. Pero Mafaldo (131.01 I):

Ay amiga, sempr' avedes sabor
de me rogades por meu amigo
que lhi faça ben, **e ben vos digo**
que me pesa; mays já por voss' amor
*farey-lh' eu ben; mays de pran non farey
quant' el quiser, pero ben lhi farey.*

368. Pero Mafaldo (131.02 I, 3-4 III):

Ay mia senhor! **veen-me conselhar**
meus amigos, **como vos eu disser:**
que vos non sérvia, ca non m' é mester,
ca nunca ren por mi quisestes dar;
pero, senhor, non m' en quer' eu quitar
*de vos servir e vos chamar “senhor”;
e vós faredes depoy'-lo melhor!*

E todos dizen que fiz i mal-sen
ay mia senhor, des quando comecey
de vos servir; **e non os creerey**

Poys m' esto **dizen! Dizen-m'** assi al:
“Non a serviades, nen sejadés seu.”

369. Pero Mafaldo (131.05 I):

O meu amig', amiga, que me gran ben fazia,
fez-me preyt' e menage que ante me veria
que se fosse; e vay-s' ora de carreyra sa via!
*E sempre mi-assi ment' e non á de mi vergonha!
Non me viu mays d' un dia e vay-s' a Catalonha!*

370. Pero Mafaldo (131.07 I):

Senhor do muy bon parecer,
maravilho-m' eu do gran mal
que mi fazedes por meu mal;
e quantos lo ouven dizer,
senhor, ar maravilhan-s' en
*de mi fazerdes sempre mal
e nunca mi fazerdes ben*

371. Pero Mafaldo (131.08 I):

—”Senhor, por vós e polo vosso ben,
que vos Deus deu, ven muyto mal a mi;
por Deus, senhor, fazed’ o melhor i!”
—”Vedes, amigo, que vos farey en:
*se vos por mi, meu amigo, ven mal,
pesa-m’ ende, mays non farey i al.*”

372. Nuno Perez Sandeu (107.01 II):

—Ai, filha, o que vos ben queria
aqui o jurou noutro dia
e pero non xe vos v’eo veer.
—Ai, madre, de vós se temia,
que me soedes por el mal trager.

373. Nuno Perez Sandeu (107.03):

E, pois lhi Deus atal ventura dá,
[el] encontra mi **barata mui mal,**
se nunca já de meu mandado sal,
ca en mi ten quanto ben no mund’ á,
*e en mi ten a coita e o lezer
e o pesar e quant’ á de prazer.*

374. Nuno Perez Sandeu (107.04 II):

Ben m’ é **con este mandado** que ei
de meu amigu’, **e non o negarei,**
de que se ven, e ora, por que sei
*ca marr’ agora já por me veer
e a vós, madre, ben dev’ a prazer
de s’ atal homen por mi non perder.*

375. Rodrigu’Eanes Redondo (141.03 I):

O que vos diz, senhor, que outra ren desejo
no mundo mais ca vos, est’ é o mui sobejo
mentido que’-no diz; ca, u quer que eu sejo,
sen vos non me sei eu eno mundo guarida;
e se vou u vos vej’, e quand’ a vos eu vejo,
vejo eu i quant’ og’ é mia mort’ e mia vida.

376. Rodrigu’Eanes Redondo (141.07 5-7 I):

E mia senhor, non vus ous’ a dizer
nen da [mui] gran coita que me vos dades.
E por vos morrerei [en] tal ventura!

377. Fernan Fernandez Cogominho (40.02 I):

Amiga, mui’ á que non sei,
nen mi ar veestes vós dizer
novas, que querria saber,
dos que ora son con el-rei:

*se se veen ou se x’ estam
ou a que tempo se verram.*

378. Fernan Fernandez Cogominho (40.03):

Amigu’, e non vos nembrades
de mi e torto fazedes,
mais nunca per mi creades,
se mui cedo non veedes
*ca sodes mal conselhado
de mi sair de mandado.*

379. Fernan Fernandez Cogominho (40.05 I, 4-5 III):

Meu amigo, se vejades
de quant’ amades prazer,
quand’ alhur muito morades,
que non podedes saber,
*amigo, de mi mandado,
se sodes enton coitado?*

enton quando non oídes,
amigo, de mi mandado

380. Fernan Fernandez Cogominho (40.11):

Vêeron-m’ ora preguntar
meus amigos, por quê perdi
o sen; [e] **dixi-lhis assi**
(ca o **non pùdi mais negar**):
*A mia sobrinha mi tolheu
o sen, por que ando sandeu.*

381. Afonso Mendiz de Besteiros (7.03 I, 3 II):

Coitado vivo, á mui gran sazon,
que nunca ome tan coitado vi
viver no mundo, des quando naci.
E pero x’ as mias coitas muitas son,
*non querria d’ este mund(o) outro ben
se non poder negar quen quero ben!*

e as mias coitas **non ousou dizer.**

382. Afonso Mendiz de Besteiros (7.05 1-3 III, 1-3 III):

Ca noutro dia vos achei
falar no voss’ e non en al
con outra e foi-m’ ende mal
(...)

E, quando vos eu vi falar
con outra, logu' i ben vi eu
que seu erades, ca non meu
(...)

383. Afonso Mendiz de Besteiros (7.07 I):

Mia madre, venho-vos rogar,
como roga filh' a senhor:
o que morre por mi d' amor
leixade-m' ir co[n] el falar;
*quanta coita el sigo ten
sei que toda lhi por mi ven.*

384. Afonso Mendiz de Besteiros (7.11):

Per bõa fê, **non saben nulha ren**
das mias coitas os que me van põer
culpa de m' eu mui cativo fazer
en meus cantares, tanto sei eu ben.
Nen saben qual coita mi faz sofrer
esta senhor que me ten en poder.

385. Airas Veaz (17.03):

Par Deus, senhor, gram dereyto per é
de mi quererdes mal de coração
ca vos fui eu dizer, per boa fê,
que vos queria ben, senhor, e non
*soub' eu catar qual pesar vos diria
nen quanto mal me poys per én verria.*

Non me guardey de vos dizer pesar
quando vos diss', assi Deus mi perdon,
que vos queria gram ben: mays osmar
podedes vós, se quiserdes, que non
*soub' eu catar qual pesar vos diria
[nen quanto mal me poys per én verria].*

386. Airas Veaz (17.04 II):

E al ouv' eu vosc' a falar,
senhor, sempr' u vosco faley;
vedes porque: ca me guardey
tan muyt' en vos dizer pesar
*que nunca [vos ousey dizer
ho que vos queria dizer].*

386b. Pero Viviaez (136.01 I):

A Lobatom quero eu ir,
ay Deus, e tu me guya;
que a vis[s]' oj' eu por meu bem
a que veer queria:

a que parece melhor
de quantas Nostro Senhor
Deus fez é dona Johanna,
*por que moir' eu polo seu
parecer que lhy Deus deu,
a esta louçana.*

**Eu non-na vi, mays oy
d' ela muyto bem:** *poys y
for, veerrey ssa irmana.*

387. Pero Viviaez (136.05 I):

Por Deus, amiga, **punhad' en partir**
o meu amigo de mi querer ben:
non mh o digades ca vus non val ren,
nen mi mandedes a ess' alá hir,
*ca tanta prol mi ten de lhi falar,
per boa fê, come de me calar.*

388. Pero Viviaez (136.07):

Hunha dona **de que falar oy**
desej' a veer, e non posso guarir
sen a veer, e sey que, se a vir,
hu a non vir cuyd' a morrer logu' y:
*poys que a vir, hu a non vir, prazer
de mi nen d' al nunca cuyd' a veer.*

389. Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (140.04 I):

Preguntei ûa don[a] en como vos direi:
“Senhor, filhastes orden?”. E ja por én chorei.
Ela enton me disse: “Eu non vos negarei
de com' eu filhei orden, assi Deus me perdon;
fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?
Trager-lhi eu os panos, mais non [o] coração”.

390. Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (140.05):

Elas non saben qual sabor eu ei
de lhi fazer ben no meu coração,
e posso-lho fazer mui con rason;
mais dizen logo que mal sên farei
mias amigas, mais ûa cousa sei:
*pois meu [amigo morre por morrer
por mí, meu ben é de lhi ben fazer].*

391. Afonso Paez de Braga (8.05 II):

Com' ela, pero non [me] poss' estar
que non servha ja outra des aqui,
que veja ela ca poss' eu achar
quen servha e que [eu] **lhi non menti,**
sse eu non moyro, **farey-lh(o) eu oyr**

ca serv(o) eu outren, non por mh o gracic,
e que am' ela muyt' a sseu pesar.

392. Pero Mendiz de Fonseca (133.03 I):

Sazon sey eu que **non ousey dizer**
o mui gram ben que quer' a mha senhor,
ca me temia de seu desamor,
e ora já non ey ren que temer,
ca já m' ela mayor mal non fará
do que mi fez, per quanto poder á,
ca já hy fezo todo seu poder.

393. Pero Gonçalves de Portocarreiro (128.02):

Meu amigo quando s' ia,
preguntei-o se verria;
disse-m' el: verrei mui cedo.
De tardar mais ca soia,
madr', ei em eu mui gram medo.

394. Afonso Fernandez Cebolilha (3.02 I):

Muy gram sabor avedes, mha senhor,
que nunca perça coita nen pesar
eu que vos ssey mais d' outra rrem amar,
pois **non queredes que fale no bem**
que vos Deus ffez; ca non posso perder
muy gran coyta, poys **non ous' a dizer**
o muyto ben que vos Deus fez, senhor.

395. Afonso Fernandez Cebolilha (3.07):

E pois eu vir, senhor, o gran pesar
de que sey ben que ei mort' a prender,
con mui gram coyta **averey a dizer**:
“Ay Deus, por que me van assy matar?”
E veer-m' an mui trist' e sen sabor
e por **aquesto entenderam**, senhor,
que por vós ei tod' aqeste pesar.

396. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.01):

Ay boa dona, se Deus vos perdom,
que vos non pes **d' o que vos eu direy**:
eu viv' en coita, ca tal senhor ey
muy fremosa, e pux no coração
*que fale vosco, ca non vy senhor
que semelhe come vós, mha senhor.*

397. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.03):

Estes que agora, madre, aqui som
dizem que hé sandeu meu amigo;
non tenhades que o por al digo,

mays bem creo, se me vissem, que non
*terriam meu amigo por sandeu,
madre, de[s] que por mim ensandeceu.*

398. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.04):

—Farey eu, filha, que vos non veja
voss' amigo. —Porque, madr' e senhor?
—Ca me dizem que é entendedor
voss'. —Ay, mha madre, por Deus non seja:
*eu o dev' a lazerar que o fiz
sandeu e el com sandice o diz.*

399. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.05):

—Madre, chegou meu amig' oj' aquy.
—Novas son, filha, com que me non praz.
—Par Deus, mha madre, gram torto per-faz.
—Non faz, mha filha, ca perdedes hy.
—Mays perderey, madre, se el perder.
—Ben lhe sabedes, mha filha, querer!

400. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.06):

Por Deus vos rogo, mha madre, perdom
que mh o leyxedes hũa vez veer,
ca lhi quer' eu hũa cousa dizer
per que guarrá, se me vir; e se non,
*que me que[i]ra [ja mal: mal me farey
parecer e desensandee-l'-ey].*

401. Estevan Fernandiz d'Elvas (33.07 I, finda):

O ouç' eu dizer hũu verv' aguys[a]do:
que bem e mal sempre na face [v]em;
e verdad' é, per com' end' a my avem
d' hũa dona, hu tod' est' ey osmado,
ca de quanto bem na sa face vy
vem end', amigos, tanto mal a mim,
per que o verv' em meu dan' é provado.

[E] des entom, amigos, entendi
que **este vervo, que eu senpr' ouvi**,
hé com verdad' em [meu] dan' acabado.

402. Pero d'Ornelas (124.01):

Avedes vós, amiga, guisado
de falar vosc' oj' o meu amigo,
que vem aqui, e[u] **bem vo-lo [digo],**
por falar vosqu', e **traz-vos recado**
*de rog', amiga, do voss' amigo
que façades o meu falar migo.*

403. Estevan Coelho (29.01 I):

Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
sa voz manselinha fremoso dizendo
cantigas d' amigo.

404. Fernan Froiaz (42.01):

—Amigo, preguntar-vos-ei:
en que andades cuidando,
pois que andades chorando?
—Mia senhor, eu vo-lo direi:
ei amor e quem amor á,
mal que lhi pês, de cuidar á.

405. Fernan Froiaz (42.02):

Juravades-mi vós, amigo,
que mi queriades mui gran ben,
mais eu non o creo per ren,
porque morastes, vos digo,
mui longi de min e mui sen meu grado.

406. Fernan Froiaz (42.03):

Porque se foi d' aqui meu amigo
sen meu mandado e non mi-o fez saber,
quand' el veer **por falar comigo**,
assanhar-m' ei e farei-lh' entender
*que outra vez non se vaia d' aqui
per nulha ren sen mandado de mi.*

407. Reimon Gonçalves (138.01 II, III):

Meu talan era de vos non parcir,
porque vos fostes sen meu grad' entom,
e ora sodes cobrad' en perdom,
porque **me veestes mercee pedir**,
e non quer' ora mais de pós est' ir,
mais outra vez non engueedes em.

Ca, se vos ora fui perdoador,
mesura foi que mi-o fezo fazer,
ca me vêestes chorand' e **dizer**:
“por Deus, mercee, mercee, senhor,”
e, quant' é, ora serei sofredor,
mais outra vez non engueedes em.

408. Garcia Soarez (55.01):

—Filha, do voss' amigo m' é gram ben,
que vos non viu, quando se foi d' aquen.
—*Eu [mi]-o fiz, madre, que lho defendi:
se m' el non viu, quando se foi d' aqui,
eu mi-o fiz, madre, que lho defendi.*

409. Garcia Soarez (55.02):

Se vos prouguer, mia madre velida,
quando veer o que mi-á servida,
demandar-lh' ei que se veja migo:
*se veer, madre, o meu amigo,
demandar-lh' ei que se veja migo.*

410. Men Rodriguez de Briteiros (100.03 I):

Veheron-me meus amigos **dizer**
d' ûa dona, por que lhi quero ben,
que lhi pesava muy de coraçon,
des i que lh' er pesa de a servir;
dix' eu: amigos, ben pode seer,
mays quer lhi pês, quer lhi praza, já non
me poss' end' eu per nulha ren partir.

411. Johan Mendiz de Briteiros (73.02):

Deus, que leda que m' esta noyte vy,
amiga, en hun sonho que sonhey!
Ca sonhava, **en como vos direy**,
que me dizia meu amig' assy:
“Falade mig', ay meu lum' e meu ben!”

412. Roi Martinz d'Ulveira (146.02 I):

Disseron-vos, fremosa mha senhor,
que me non mat' a mi o voss' amor,
e non o negu' eu, poys eu sabedor
faço quen quer que o queyra saber:
ca me non mat' a min o voss' amor,
mays mata-me que o non poss' aver.

413. Roi Martinz d'Ulveira (146.03):

Falarei con el, que non m' estará
mal nulha ren, e mesura farei
de lhi falar, ca, per quant' eu d' el sei
que mi quer ben e sempre mi-o querrá,
que vejades o grand' amor que mi-á:
*non querria meu dano, por saber
que podia per i meu ben aver.*

414. Roi Martinz d'Ulveira (146.04):

—**Dûa que diz** que morrerá d' amor
o voss' amigo, se vo-lo veer
non faço, filha, mais quer' eu saber
que perç' eu i, se por vós morto for?
—**Direi-vos**, madr', as perdas que á i:
*perder-s' á el e poss' eu [i] perder
o corp' e vós, madr', o vosso por mi.*

415. Fernan Esquio (38.04 II):

[P]olo seu mal vos filhou por senhor
e, amiga, sodes d' el pecador,
e diz que morte lhe foy voss' amor,
des que vos "el vyra".

416. Fernan Esquio (38.05 I):

O vos[s]' amigo trist' e sen razon
vi eu, amiga; muy pouco parey
e **preguntey-o** porque, e non sey
d' el se non tanto que me disse entom:
des que "el vyra" hua sa senhor
hir d' u el era, fora sofredor
de grandes coytas no seu coraçom.

417. Fernan Esquio (38.06 I):

—Que adubastes, amigo, alá en Lugo' u andastes
ou qual he essa fremosa de que vós vus namorastes?
—**Direi-vo-lo eu**, senhora, poys me tam bem
preguntastes:
*o amor que eu levei de Santiago a Lugo,
esse me aduss' e esse mb-adugo.*

418. Roi Martinz do Casal (145.02 I):

—Dized', amigo, se prazer vejades,
vossa morte se a dessejades,
poys non podedes falar comigo.
—Dessejo, senhor, ben-no creades!
—Dessejades!? Tan bon dia migo,
poys que o meu dessejo dessejades!

419. Afonso Sanchez (9.04 I):

Dizia la fremosinha:
"ai, Deus, val!
Com' estou d' amor ferida!
ai, Deus, val!

420. Afonso Sanchez (9.10):

Quand', amiga, meu amigo veer,
enquanto **lh' eu preguntar** u tardou,
falade vós nas donzelas enton
e no sembrant', amiga, que fezer,
veeremos ben se ten no coraçom
a donzela por que sempre trobou.

421. Afonso Sanchez (9.12 II):

Ca, mha senhor, porque vos eu sservi,
sempre **digo que ssode' la melhor**
do mund' e trobo polo voss' amor,

que me fazedes gram bem e assy
veed' ora, mha senhor do bon ssem,
este bem tal sse compre [en] mi rrem,
senon, sse valedes vós mays per y.

422. Don Denis (25.02 I, III):

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Se sabedes novas do meu amigo,
aquel que mentiu do que pos commigo?
Ai Deus, e u é?

422b Don Denis (25.07 I-II):

—Amiga, faço-me maravilhada
como póde meu amigo viver
u os meus olhos nom [o] pódem veer,
ou como pód' alá fazer tardada;
ca nunca tam gram maravilha vi,
poder meu amigo viver sem mi,
e par Deus, é cousa mui desguisada.

—Amiga, estad[e] ora calada
um pouco, e leixad' a mim dizer
per quant' eu sei cert' e poss' entender.
Nunca no mundo foi molher amada
come vós de voss' amigu'; e assi,
se el tarda, sol nom é culpada' i,
se nom, eu quer' em ficar por culpada.

423. Don Denis (25.18 I):

Bem entendi, meu amigo,
que mui gram pesar ouvestes
quando falar nom podestes
vós noutro dia comigo;
mais certo seed', amigo,
*que nom fui o vosso pesar
que s' ao meu podess' iguar.*

Mui bem soub' eu por verdade
que erades tam cuitado
que nom avia recado;
mais, amigo, acá tornade,
sabede bem por verdade,
*que nom fui o vosso pesar
que s' ao meu podess' iguar.*

424. Don Denis (25.19 I):

Bom dia vi, amigo,
pois **seu mandad'** ei migo,
louçana.

425. Don Denis (25.20 I):

Chegou-mh', amiga, **recado**
d' aquel que quero gram bem;
que pois que **viu meu mandado**,
quanto póde viir, vem;
e and' eu leda porem,
e faço muit' aguisado.

426. Don Denis (25.21 I):

Chegou-m' or' aqui **recado**,
amiga, do voss' amigo;
e aquel que **falou migo**
diz-mi que é tam cuitado
que per quanta poss' avedes
ja o guarir nom podedes.

427. Don Denis (25.31 I):

De que morredes, filha, a do corpo velido?
Madre, moiro d' amores que mi deu meu amigo.
Alva e vai liero.

428. Don Denis (25.34 I):

—**Dizede**, por Deus, amigo:
tamanho bem me queredes
como vós a mi dizedes?
—Si, senhor, e mais vos digo:
nom cuido que oj' ome quer
tam gram bem no mund' a molher.

429. Don Denis (25.35 I, II):

Dos que ora som na oste,
amiga, **querria saber**
se se verrám tard' ou toste;
por quanto vos **quero dizer**:
porque é lá meu amigo.

Querria saber mandado

dos que alá som, ca o nom sei,
amiga, par Deus, de grado;
por quanto vos **ora direi**:
porque é lá meu amigo.

430. Don Denis (25.38 I):

Falou-m' oj' o meu amigo

mui bem e muit' omildoso
no meu parecer fremoso,
amiga, que eu [ei] migo;
mais pero **tanto vos digo**:
que lhi nom tornei recado
ond' el ficasse pagado.

431. Don Denis (25.47 I):

Meu amigo vem oj' aqui
e diz que **quer migo falar**,
e sab' el que mi faz pesar,
madre, **pois que lh' eu defendi**
que nom fosse per nulha rem
per u eu foss'; e ora vem

432. Don Denis (25.50 I)

Nom chegou, madr', o meu amigo,
e oj' est **o prazo saido**.
Ai madre, moiro d' amor!

Por que **mentio o perjurado**,
pesa-mi, pois mentio a seu grado.
Ai madre, moiro d' amor!

433. Don Denis (25.53 I):

Non sei como **me salv'** a mia senhor
se me Deus ant' os seus olhos levar
ca, par Deus, non ei como m' assalvar
que me non julgue por seu traedor,
pois tamanho temp' á que guareci
sen seu mandad' oír e a non vi.

434. Don Denis (25.55 I):

Nostro senhor, ajades bom grado
por quanto m' oje **mha senhor falou**;
e tod' esto foi porque se cuidou
que andava d' outra namorado;
ca sei eu bem que mi nom falára
se de qual bem lh' eu quero cuidára.

435. Don Denis (25.56 II):

Ca mui gram temp' a que ando coitado
se eu podesse pola ir veer,
ca depois nom me pód' escaecer
qual eu [a] vi, u ouvi Deus irado;
ca verdadeira mente des entom
nom trago mig' aqeste coração,
nem er sei de mim parte nem mandado.

436. Don Denis (25.58 I, 1-2 III):

Nunca vos ousei a dizer
o gram bem que vos sei querer,
senhor d' este meu coraçom;
mais áque m' em vossa prizom,
de que vos praz de mi fazer.

Nunca vos ousei a contar
mal que mi fazedes levar

437. Don Denis (25.63):

O que vos nunca cuidei a dizer,
com gram coita, senhor, **vo-lo direi,**
porque me vejo ja por vós morrer;
ca sabedes que **nunca vos falei**
de como me matava voss' amor:
ca sabedes bem que d' outra senhor
que eu nom avia pavor nem ei.

438. Don Denis (25.64 I):

Ora, senhor, nom poss' eu ja
por nenhunha guisa sofrer
que me **nom ajam d' entender**
o que eu muito receei;
ca m' entenderám que vos sei,
Senhor, melhor ca mi querer.

439. Don Denis (25.68 I):

O voss' amig', amiga, vi andar
tam coitado que nunca lhi vi par,
que adur mi **podia ja falar;**
pero quando me viu, **disse-mh assi:**
*Ai senhor! id a mba senhor rogar,
por Deus, que aja mercee de mi.*

440. Don Denis (25.70):

Pera veer meu amigo
que talhou preito comigo,
alá vou, madre.

441. Don Denis (25.77):

Pois que diz meu amigo
que se quer ir commigo,
pois qu' a el praz,
praz a mi, bem vos digo,
e est' é o meu solaz.

442. Don Denis (25.78 I):

Pois que vos Deus, amigo, quer guisar

d' irdes a terra d' u é mha senhor,
rogo-vos ora que por qual amor
vos ei, lhi queirades tanto rogar
que se doia ja do meu mal.

443. Don Denis (25.80 I):

Por Deus, amiga, pes-vos do gram mal
que dizend' and' aquel meu desleal,
ca diz de mi e de vós outro tal,
andand' a muitos, que lhi fiz eu bem,
e que vós soubestes tod' este mal,
de que eu nem vós nom soubemos rem.

444. Don Denis (25.81 II):

Dissestes-mh u vos de mim quitastes:
“log' aqui serei com vosco, senhor,”
e jurastes-mi polo meu amor;
e des oi mais, pois **vos perjurastes,**
nunca molher deve, bem vos digo,
*muit' a creer **perjuras d' amigo.***

445. Don Denis (25.82):

Por Deus, punhade de veerdes meu
amig', amiga, que aqui chegou,
e **dizede-lhi,** pero me foi greu
o que m' el ja muitas vezes rogou,
que lhi faria end' eu o prazer,
mais tolhe-m' ende mba madr' o poder.

446. Don Denis (25.95):

Que muit' a ja que **nom vejo**
mandado do meu amigo;
pero, amiga, pos migo
bem aqui u mh ora seja
*que logo **m' enviaria***
mandad' ou s' ar tornaria

447. Don Denis (25.101 III):

D' andar triste faz guisado,
ca o nom vi, **nem vio el mi,**
nem ar oi u meu mandado,
e porem faz gram dereit' i
meu amigo de trist' andar,
pois m' el nom vir, e lh' eu nembrar.

448. Don Denis (25.102 I):

Quisera vosco **falar** de grado,
ay meu amigu' e meu namorado!
mays non ous' oj' eu convosc' a falar,

ca ey mui gram medo do hirado.
Hirad' aja Deus quem me lhi foy dar!

449. Don Denis (25.104 II):

El me estava em vós falando,
e m' esto que vos digo rogava;
doe-me d' el, tam muito chorava,
e porem, filha, [vos] rogu' e mando
*que vos nom pes de vos el bem querer,
mais nom vos mand' i, filha, mais fazer.*

450. Don Denis (25.105 I):

Se eu podess' ora meu coração,
senhor, forçar a poder-vos dizer
quanta coita mi fazedes sofrer
por vós, cuid' eu, assi Deus mi perdom,
que averiades doo de mi.

451. Don Denis (25.109 III):

E venho vo-lo dizer,
senhor do meu coração,
que possades entender
como premdi ocajom,
quando vos [eu] fui veer;
e por aquesta razom
moir' assi servind' em vão;
*porque a mim fazedes mal
e de vós nom ar ei al,
mha morte tenho na mão.*

452. Don Denis (25.110 I):

Senhor, dizem vos por meu mal
que nom trobo com voss' amor,
mais ca m' ei de trobar sabor;
e nom mi valha Deus nem al
*se eu trobo por m' em pagar,
mais faz-me voss' amor trobar.*

453. Don Denis (25.128 I, II):

Unha pastor bem talhada
cuidava em seu amigo,
[e] estava, bem vos digo,
per quant' eu vi, mui coitada;
e diss': oi mais nom é nada
de fiar per namorado
nunca molher namorada,
pois que mh o meu a errado.

Ela tragia na mão

um papagai mui fremoso,
cantando mui saboroso,
ca entrava o verão;
e diss': "Amigo loução,
que faria per amores,
pois m' errastes tam em vão?"
E caeu antr' unhas flores.

454. Don Denis (25.129 I):

Unha pastor se queixava
muit' estando noutro dia,
e sigo medes falava,
e chorava e dizia,
com amor que a forçava:
par Deus, vi-t' em grave dia,
ai amor!

455. Don Denis (25.135 I):

Vi oj' eu cantar d' amor
em um fremoso virgeu,
unha fremosa pastor
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi;
e porem dixi-lh' assi:
"Senhor, por vosso vou eu".

456. Don Denis (25.136 I):

Vi-vos, madre, com meu amig' aqui
oje falar, e ouv' em gram prazer,
porque o vi de cabo vós erger
led', e tenho que mi faz Deus bem i;
*ca pois que s' el ledo partiu d' aquem,
nom póde seer se nom por meu bem.*

457. Don Denis (25.138 I, III):

Vós que vos em vossos cantares meu
amigo chamades, creede bem
que nom dou eu por tal enfinta rem;
e por aquesto, senhor, vós mand' eu,
*que bem quanto quizerdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.*

Ca mi nom tollh' a mi rem, nem mi dá,
de s' enfinger de mi mui sem razom
ao que eu nunca fiz se mal nom;
e porem, senhor, **vos mand' ora ja**,
*que bem quanto quizerdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi.*

