

***O cancionero de Fernan
Fernandez Cogominho***

**Estudo e edición crítica de
Déborah González Martínez**

Verba
Anexo 69

2012

**O cancionero de
Fernan Fernandez Cogominho**

ESTUDO E EDICIÓN CRÍTICA DE
Déborah González Martínez

Verba, ANUARIO GALEGO DE FILOLOXÍA
ANEXO 69

2012
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2012

Edita

Servizo de Publicacións
e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
www.usc.es/publicacions

DOI <https://dx.doi.org/10.15304/9788498879360>

ISSN 2341-1198

ISBN 978-84-9887-936-0

A Bruno

Índice

Limiar	9
Biografía	13
Tradición manuscrita	45
Criterios de edición.....	61
Cantigas. Edición crítica	69
1. Non me queredes vós, senhor, creer	71
2. Ai, mia senhor, lume dos olhos meus!	86
3. Quen me vir e quen m[e] oir	97
4. Muitos an coita d'amor	113
5. Pois tan muit'á que mia senhor non vi.....	124
6. Non am'eu mia senhor, par Deus.....	131
7. [V]jeeronm'ora preguntar	144
8. Amigu', e non vos nembrades	152
9. Ir quer'og'eu, madre, se vos prouguer	161
10. Amiga, muit'á que non sei	170
11. Meu amigo, se vejades	180
Glosario.....	189
Rimario	220
Táboa de parellas rimantes	222
Táboa de correspondencias.....	231
Reprodución dos manuscirtos.....	233
Bibliografía	245

Esta é unha versión revisada, actualizada e resumida do traballo de investigación que se presentou o 18 de maio de 2009 como Tese de Doutoramento baixo o título *Fernan Fernandez Cogominho. Estudo biográfico, edición crítica, estudo lingüístico e literario, rimario e glosario*, na Facultade de Filoloxía da Universidade de Santiago de Compostela. O tribunal que avaliou ese estudo e lle deu a cualificación de *sobresaliente cum laude* estaba constituído polo Dr. José Luis Rodríguez Fernández, da Universidade de Santiago de Compostela (Presidente), o Dr. Gérard Gouiran, da Université Paul Valéry Montpellier III (Vocal), o Dr. António Resende de Oliveira, da Universidade de Coimbra (Vocal), o Dr. Carlo Pulsoni, da Università degli Studi di Perugia (Vocal) e a Dra. Mariña Arbor Aldea, da Universidade de Santiago de Compostela (Secretaria). A eles dirixo o meu agradecemento polas suxerencias e observacións feitas, que, con certeza, contribuíron na mellora do presente traballo.

Desexo manifestar a miña máis fonda gratitude á Dra. Mercedes Brea López, directora da Tese de Doutoramento, entre outras razóns, porque en todo momento me alentou e en cada unha das fases de realización do traballo me guiou co seu consello e coas súas ensinanzas.

Así mesmo, merece unha mención especial o Dr. António Resende de Oliveira, pola súa acollida cordial en Coimbra e a súa rigorosa supervisión nas investigacións que levei a cabo sobre Fernan Fernandez Cogominho durante a miña estada en 2006 na Facultade de Letras da Universidade de Coimbra.

Vaia tamén o meu recoñecemento para o Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, e, en especial, ao proxecto Arquivo Galicia Medieval, por permitirme, en numerosas ocasións, o acceso á consulta de materiais importantes en diferentes fases da confección do traballo.

Por último, o meu agradecemento e abrazo amigo a todos aqueles familiares, amigos e compañeiros que de forma xenerosa e xentil me brindan o seu constante apoio.

LIMIAR

O obxectivo principal deste traballo é ofrecer unha edición crítica, elaborada segundo os parámetros da crítica textual moderna, da produción lírica que se conserva nos cancioneiros galego-portugueses con atribución a don Fernan Fernandez Cogominho, trovador de orixe portuguesa que desenvolveu a súa actividade poética arredor do terceiro cuarto do século XIII, aproximadamente.

O conxunto das cantigas de Fernan Fernandez Cogominho transmítese nos dous códices confeccionados en Italia nos inicios do século XVI por mandato do humanista Angelo Colocci: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, cód. 10991, tamén coñecido como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, identificado coa sigla *B*, e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, cód. 4803, a que se lle fai corresponder a sigla *V*. Así pois, a obra poética deste autor chega a nós a través duns cancioneiros que foron elaborados nunha época en que a actividade trobadoresca galego-portuguesa xa desfalecera, e que, segundo unha parte da crítica, serían copiados a partir dun antecedente ibérico trecentista que se podería identificar co *Livro das cantigas* de don Pedro, Conde de Barcelos, un exemplar que se realizaría, aproximadamente, entre o 1340 e o 1350. Existe, aínda, testemuño da produción poética de Fernan Fenandez Cogominho no *descriptus* do códice vaticano coñecido como *Cancioneiro da Bancroft Library*, que se identifica coa sigla *K*. Esta é unha copia tardía de *V*, efectuada en Italia entre os anos 1592 e 1612. Actualmente permanece depositada na Bancroft Library da University of California, en Berkeley, de aquí que tamén se coñeza co nome *Cancioneiro de Berkeley*. Como copia directa de *V*, no que respecta ao *stemma codicum* carece, evidentemente, do valor que caracteriza aos outros dous testemuños.

No interior dos cancioneiros, atribúense once cantigas a Fernan Fernandez Cogominho: seis clasifícanse no xénero da *cantiga de amor*, catro na modalidade de *amigo* e, por último, hai un texto fronteirizo que, como se verá, excede os lindes fixados polo canon que regula o xénero amoroso. No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* transmítense as seis *cantigas de amor* (B361-B366), o *escarnio de amor* (B366^{bis}) e as catro de *amigo* (B702-

B705), e no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* reproducense unicamente as *cantigas de amigo* (V303-V306).

Ao longo de máis dun século de estudos e edicións da lírica galego-portuguesa, a obra deste nobre trasmontano incluíuse total ou parcialmente en edicións reguladas por criterios que, na actualidade, son filoloxicamente superables, e noutras que, a pesar da súa metodoloxía moderna, contemplaron só unha parte da obra¹. Unhas e outras tivéronse en consideración na realización deste traballo, que representa a primeira edición crítica completa

¹ Os textos de Fernan Fernandez Cogominho reproducense nas edicións facsimilares *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982), e *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Ademais, a obra poética ou unha parte dela foi recollida na edición diplomática de *V* preparada por E. Monaci (1875), na diplomática e parcial de *B* de E. Molteni (1880), na autodefinida como crítica do *Cancioneiro da Vaticana* de T. Braga (1878), na semidiplomática do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de E. Machado e J. P. Machado (1949-1964), na edición crítica preparada por C. Michaëlis (1990) reproducense as cantigas da sección de *amor* de *B* atribuídas ao trovador (dado que a edición de Michaëlis non se limita ás 310 cantigas de *A*, pois incluíu en apéndice as *cantigas de amor* que se transmiten nos apógrafos quiñentistas e que, segundo a concepción da editora, serían os textos que encherían as lacunas de *A*. As cantigas de Fernan Fernandez Cogominho reproducíunas na sección XII, e numerounas do 420 ao 426, correspondéndose coa serie de B361-B366^{bis}; estas composicións aparecen xunto ás cantigas de Rodriгу'Eanes de Vasconcelos, Pero Mafaldo, Afonso Mendez de Besteiros e Fernan Gonçalvez de Seabra, enchendo o que a editora considerou a lacuna XIV do cancionero). Parte da obra de Fernan Fernandez Cogominho aparece, así mesmo, na edición das *cantigas de amigo* e nas antoloxías de J. J. Nunes (1932, 1970 e 1973), e na edición crítica de R. Cohen (2003) reproducense as *cantigas de amigo*. Na edición de G. Videira Lopes (2002) incluíuse o texto clasificado como *escarnio de amor*. Algunhas das composicións do trovador foron incluídas en antoloxías de carácter esencialmente divulgativo, como a antoloxía das *cantigas de amor* e a das *cantigas de amigo* de M. Ferreiro e C. P. Martínez Pereiro (1996a e 1996b), e a antoloxía da lírica galego-portuguesa de X. B. Arias Freixedo (2003). Unha das *cantigas de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho aparece en *Poesía gallega medioeval de los siglos XII al XV* (1941), aínda que a edición do texto nesta revista se caracteriza pola modernización das expresións e unha frecuente desvirtualización do que se transmite nos manuscritos. Por último, a obra completa de Fernan Fernandez Cogominho recóllese na *MedDB: Base de Datos da Lírica Galego-Portuguesa* (www.cirp.es), que para cada texto reproduce unha edición de referencia, e en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (www.cantigas.fcsh.unl.pt), onde se ofrece unha edición interpretativa con notas; ademais, nestas dúas bases de datos é posible acceder libremente ás imaxes dixitalizadas dos cancioneros.

e específica da produción lírica de Fernan Fernandez Cogominho, seguindo unha metodoloxía actualizada e rigorosa.

Na confección desta edición, adoptamos unha metodoloxía crítica moderna, que abrangue dúas fases complexas: a *recensio* e a *constitutio textus*. Esta última, en palabras de Blecua, «es una fase decisoria, más pragmática, que tiene como fin dar un texto crítico concreto a los lectores» (Blecua 1983: 33). Previamente á fixación do texto, foi mester analizar de maneira exhaustiva as leccións dos testemuños (*examinatio* e *selectio* de variantes), e proceder á *emendatio* nos casos en que se estimou necesario e oportuno. Porén, hai que ter en conta que unicamente as *cantigas de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho aparecen testemuñadas en *B* e *V*, mentres que as *cantigas de amor* e o *escarnio de amor* se transmiten en *B* exclusivamente, e a condición de manuscrito único implica un uso maior do *iudicium*² e da conxectura³. A proba máis evidente de erro é a existencia de

² Segundo as explicacións de G. Orduna sobre o *iudicium*, «es hora ya de que se desvele el rostro temido del *iudicium* sospechoso de arbitrariedad, para descubrirlo como ‘sentido común’ o ‘buen juicio’ aplicado a situaciones textuales límite; ‘buen juicio’ que puede aconsejar no enmendar en *loci* ‘tratados’ con soluciones precarias en el afán de rescatar un sentido que lamentablemente no es posible reconstituir con datos genuinos: no enmendar suele ser resolución dictada en última instancia por el *iudicium* (= ‘buen juicio’). Desechar las soluciones canonizadas como legítimas o transformadas en lugares ‘autorizados’ por falta de análisis crítico es también una resolución nacida del buen juicio.

Hora es ya de reivindicar públicamente el *iudicium* (‘buen juicio’) y la *interpretatio* como recursos legítimos si están sustentados por un análisis cuidadoso, que se explicita en la anotación» (Ordurna 2005: 53-54).

³ «La conjetura es un salto en el vacío, que sólo la aparición de nuevos testimonios puede servir de piedra de toque. Al parecer, el número de conjeturas atinadas –en el campo de la filología clásica– no supera el 5 por 100. Porcentaje poco elevado, desde luego. La conjetura, sin embargo, es recomendable siempre que exista un *locus criticus* oscuro, porque de este modo se llama la atención sobre él y permite un diálogo –o un debate– filológico que enriquece el conocimiento del texto. Pero es preferible relegar la conjetura al aparato de variantes si los argumentos no son definitivos –que rara vez llegan a serlo. Y, sobre todo, antes de llevar a cabo una conjetura deben agotarse todas las posibilidades de explicar ese *locus obscurus*, que puede no ser oscuro por error de copia, sino por deficiencias de nuestro conocimiento filológico. En la *emendatio ope ingenii*, en resumen, la prudencia máxima. Y en la *selectio* también, pues conviene recordar que numerosas lecciones de los testimonios han sido *emendationes ope ingenii* de copistas» (Blecua 1983: 125-126).

variantes, pero mesmo en casos en que non hai variantes podemos sospeitar da corrección dunha pasaxe (por cuestións fonéticas, morfolóxicas, sintácticas, semánticas, estilísticas etc. que determinarían un *modus scribendi*); ante os pasos conflictivos ou *loci critici*, procedemos sempre coa maior prudencia e rigor de análise.

A *dispositio textus* ten base nos criterios de edición que previamente nos ocuparemos de presentar. Cada texto crítico acompáñase do seu respectivo *apparatus criticus*, que é un elemento definible como «el complemento indispensable del texto en una edición crítica y tan importante como él» (Bernabé 2010: 100). Neste traballo, o aparato crítico é de tipo negativo, e intentamos dispoñer da forma máis sinóptica e clara posible o conxunto das variantes, coa intención de permitir unha consulta cómoda e fácil.

Ademais dos estudos dedicados á figura autorial e a análise da obra en relación á transmisión manuscrita galego-portuguesa, que se dispoñen en diferentes capítulos precedendo a edición, cada cantiga vai complementada dun estudo detallado, atendendo tanto ao aspecto formal como ao conceptual. Nesta parte do traballo, a nosa pretensión foi comentar e destacar de forma clara e evidente todos os aspectos relacionados coa estrutura métrico-rímica, atender aos artificios retóricos postos en práctica por este autor, sinalar os temas convencionais e analizar aqueles motivos e procedementos que se definen como os máis característicos de Fernan Fernandez Cogominho ou que se poden considerar novidosos en relación á produción lírica da escola lírica galego-portuguesa.

BIOGRAFÍA

Don Fernan Fernandez Cogominho, segundo aparece escrito o seu nome nas rúbricas atributivas dos códices quiñentistas, foi o autor de once cantigas, transmitidas polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (cód. 10991) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (cód. 4803). As súas composicións aparecen precedidas polas de Joan Lopez de Ulhoa e seguidas das de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, Pero Mafaldo e Fernan Gonçalvez de Seabra. Desde o punto de vista cronolóxico, a produción poética de Fernan Fernandez Cogominho pode considerarse próxima á destoutros trovadores dispostos nas mesmas zonas dos cancioneros: arredor do segundo e terceiro cuarto do século XIII⁴.

1. Fernan Fernandez Cogominho: un problema de homonimia

Antes de expór a biografía do autor, é necesario advertir sobre un problema que, xa no seu momento, C. Michaëlis examinou ao elaborar o estudo biográfico dos autores que conforman a súa edición do *Cancioneiro da Ajuda*. A dúbida xorde da existencia de dous individuos, pai e fillo, que se chamaban igualmente Fernan Fernandez Cogominho.

As primeiras documentacións refírense a un primeiro Fernan Fernandez Cogominho relacionado coa corte portuguesa de Afonso III (1248-1279), circunstancia que favoreceu, como se verá máis adiante, a súa presenza en escritos da época. O segundo individuo rexistrado con este nome é fillo primoxénito do anterior, e identificáremolo como Fernan Fernandez Cogominho II; os datos biográficos que se conservan del son moi escasos.

Na cuestión de cal dos dous sería o autor das composicións transmitidas nos cancioneros, non houbo acordo unánime entre os críticos; a este respecto, sobresaen as propostas defendidas por C. Michaëlis (1990: II 551-557), A. Resende de Oliveira (1994: 337-338) e V. Beltrán (2005: 302-331),

⁴ Para máis información sobre a obra de Fernan Fernandez Cogominho no interior dos cancioneros, véxase o capítulo seguinte, dedicado ao estudo da tradición manuscrita.

en tanto que estes investigadores son responsables das principais contribucións ao estudo biográfico do trovador⁵.

A primeira en analizar a cuestión foi C. Michaëlis (1990: II 551-557). Os datos biográficos que manexou permitíronlle situar a Fernan Fernandez Cogominho I na corte de Afonso III, onde desenvolvía cargos de relevancia a carón doutros célebres individuos do ámbito cultural cortesán:

Lado a lado com D. Gonçalo Garcia, D. João de Aboim, Affonso e Diogo Lopes de Baião, Mem e João Rodrigues de Briteiros, vemo⁷ -lo figurar na côrte do Bolonhês, de 1255 a 1274, tomando parte nos actos regios, na qualidade de simples testemunha ou como conselheiro, numa linha com Pedr'Affonso de Arganil, Affonso Pires Farinha, Rodrigo Garcia de Paiva, Martin Annes de Vinhal, e o nosso D. João Soares Coelho (Michaëlis 1990: II 552).

De Fernan Fernandez Cogominho II, a editora alemá tiña coñecemento unicamente da súa morte en Chinchilla, en Albacete, en 1290. A partir deste dato, deduciu que Fernan Fernandez Cogominho II «morreu novo, antes de casar e sem deixar signaes multiplos da sua existencia nos arquivos do reino» (Michaëlis 1990: II 551).

Michaëlis engadiu aos seus argumentos dous testemuños literarios, as cantigas *B366^{bis}* e *B1560⁶*. Na composición *B366^{bis}*, atribuída no cancionero a don Fernan Fernandez Cogominho (corresponde á cantiga 7 da nosa edición), o trovador fala da súa perda de xuízo a causa dunha sobriña súa, e, segundo Michaëlis, o individuo que reunía as condicións óptimas para dedicar un cantar a unha sobriña era o vasalo de Afonso III. Por outra parte, no interior da cantiga satírica *B1560*, da autoría de Afonso Mendez de Besteiros, inclúese unha alusión a un *Cogominho*, que Michaëlis identificou con Fernan Fernandez Cogominho I, e xulgou que esta mención era un indicio

⁵ M. Barbieri realizou unha biografía do autor, mais sen defender abertamente unha postura. O investigador reproduciu os argumentos utilizados por C. Michaëlis, engadindo un novo argumento a favor de Fernan Fernandez Cogominho II, consistente nas referencias incluídas na *cantiga de amigo B704-V305* onde a doncela desespera polo amigo que está lonxe e «junto com os «que el rey levou sigo», o que talvez pudesse aludir à citada expedição castelhana em Andaluzia» (Barbieri 1993a: 256-257).

⁶ Nos apartados 4.1 e 4.2 deste capítulo, analizaranse as razóns polas que estes textos se poden apreciar como indicios literarios que permiten, dalgunha maneira, botar luz sobre a cuestión autorial.

da relación deste individuo co movemento trobadoresco. En consideración a estes datos, a editora alemá mostrouse favorable á hipótese de que Fernan Fernandez Cogominho I fose o autor das composicións.

Á mesma conclusión chegou anos máis tarde A. Resende de Oliveira (1994: 337-338). Este investigador indicaba que, malia que a obra do trobador se situase nas seccións xenéricas correspondentes e nunha zona onde predominan autores do segundo e terceiro cuarto do século XIII, a antigüidade da súa inclusión na compilación podía ser enxuizada debido á ausencia da súa produción amorosa no *Cancioneiro da Ajuda*. Porén, a reavaliación dos argumentos que presentara Michaëlis e a análise de novas informacións conduciron o historiador a defender que Fernan Fernandez Cogominho I sería o autor das cantigas transmitidas en *B* e *V* baixo ese nome. En síntese, as súas conclusións están baseadas na presenza de Fernan Fernandez Cogominho I na corte de Afonso III, un medio en que se relacionaría con coñecidos personaxes do panorama cultural trobadoresco e onde se sabe que desenvolveu cargos de certa relevancia, ficando proba desas actividades na documentación da época. A estes indicios, A. Resende de Oliveira sumou o testemuño ofrecido pola cantiga *B366^{bis}* e a sátira *B1560* de Afonso Mendez de Besteiros.

Pola súa parte, V. Beltrán (2005: 302-331) expresou as súas dúbidas no tocante a que o primeiro dos Cogominho fose o autor dos textos que se transmiten nos apógrafos coloccianos. Na súa opinión, os argumentos de Michaëlis e Oliveira non son definitivos e, daquela, a cuestión non debería darse por resolta. Para este investigador, o feito de que Fernan Fernandez Cogominho I formase parte da corte de Afonso III e estivese en contacto co movemento trobadoresco que se promovía nela, non pode verse como un factor determinante nin definitivo en relación á autoría dos textos. Ademais, en vista de que as *cantigas de amor* de don Fernan Fernandez Cogominho non se transmiten no *Cancioneiro da Ajuda*, e considerando que na batalla de Chinchilla combateron outros trobadores a carón de Fernan Fernandez Cogominho II, como Pai Gomez Charinho e Estevan Perez Froian (que se relacionarían coa corte de Sancho IV, onde tamén se acolleu e favoreceu o trobadorismo), V. Beltrán concluíu que:

a la vista de los datos, sin forzarlos y sin arrimar el ascua a la sardina de Sancho IV, no creo que la discusión deba darse por cerrada y cabe

la posibilidad de que nos hallemos ante un autor más tardío, el Fernan Fernandez Cogominho que murió luchando junto a las tropas de nuestro rey (Beltrán 2005: 307).

En vista de que existen diferentes hipóteses na identificación da figura autorial, consideramos necesario efectuar unha revisión e reavaliación dos datos dispoñibles para cada un dos dous individuos chamados Fernan Fernandez Cogominho. Así mesmo, será preciso examinar a información que nos proporcionan os textos *B366^{bis}* e *B1560*.

2. Fernan Fernandez Cogominho I

A vida de don Fernan Fernandez Cogominho I pode estudarse en consideración a dous períodos: un primeiro momento de implantación señorial nas terras do norte de Portugal de onde era orixinario, e outro posterior, cando aparece na documentación relacionado sucesivamente con Sancho II e Afonso III.

2.1. Fernan Fernandez Cogominho I: Orixes familiares e implantación inicial

Don Fernan Fernandez Cogominho descende da liñaxe dos Guedões, dominadores desde o século XII dunha ampla área periférica entre o Douro e o Miño; en orixe, esta familia procedía da terra de Chaves, onde se documenta o seu ascendente don Gueda o Velho a finais do século XI. Segundo J. Mattoso (1985a: I 152-153), era ese territorio unha zona propia de homes dedicados ao pastoreo e á agricultura de subsistencia, polo que non sería estraño que os descendentes desta estirpe buscasen maior poder e acomodo noutras terras.

A liñaxe dos Guedões, iniciada por don Gueda o Velho, veríase xebrada en varias familias: Aguiar (de onde derivaron os Alcoforado e os Tenro-Carnes), Barroso (que foi a orixe común dos Basto e dos Vides) e Guedeão (avoengo dos Ribeiro, dos Cogominho, dos Guedaz e dos Arões)⁷. Fernan Fernandez Cogominho I foi bisneto de Gomez Mendez Guedeão e

⁷ Para máis información sobre cada unha destas familias, véxase Pizarro 1997: II 607-714 e Ventura 1992: II 633-638.

Chamoá Mendez de Sousa, e neto de Gueda Gomez Guedeão e Urraca Henriques de Portocarreiro⁸. O pai de Fernan Fernandez Cogominho I foi Fernan Guedaz Guedeão, que segundo o *Livro de Linhagens* casou dúas veces: contraeu primeiras nupcias con Maria Fogaça, e con ela tivo a Fernan Fernandez Cogominho I, deducíndose disto que el sería, probablemente, o primeiro en levar o distintivo alcume *Cogominho*, que con posterioridade sería un sobrenome herdado polos seus descendentes. Despois do matrimonio con Maria Fogaça, Fernan Guedaz Guedeão casaría con Mor Martins de Calvelo, e deste enlace naceu Maria Fernandez Guedeão, quen, polo tanto, foi media irmá de Fernan Fernandez Cogominho I (Mattoso 1980: II/1 355, 358 [respectivamente, 30AT2 e 30BA3]).

A sucesión nos casamentos de Fernan Guedaz Guedeão que acabamos de presentar é a comunmente aceptada; porén, de acordo coas explicacións de J. A. Pizarro (1997: II 648), existe a posibilidade de que haxa unha inversión na orde⁹, xa que no *Livro de Linhagens* do conde don Pedro se presenta a Maria Fogaça como a primeira muller de Fernan Guedaz Guedeão, e máis adiante indícase que esta dona foi barragá de Nuno Pires de Bragança unha

⁸ Por medio desta avoa, Fernan Fernandez Cogominho I tiña relación de parentesco cos Portocarreiro. Urraca Henriques de Portocarreiro era a irmá de Sancha Henriques de Portocarreiro e de Joan Henriques de Portocarreiro. Este último foi pai de Fernan Anes, Pero Anes, Martin Anes, Gonçalo Anes, Lourenço Anes e Rui Anes de Portocarreiro. Pola súa parte, Pero Anes foi pai de Martin Pires de Portocarreiro, sobranceiro cóengo de Braga, crego e privado de Afonso III; asentouse na corte ata 1279 e despois, segundo o *Livro de Linhagens* do Conde Don Pedro, marchou a Castela, onde foi privado de Sancho IV; morreu en 1289 nas loitas de poder entre o seu señor, Sancho IV, e Afonso III de Aragón. Gonçalo Anes de Portocarreiro aparece xunto a Fernan Fernandez Cogominho I en Toledo, ambos relacionados a Sancho II no momento da súa morte, como testemuñas do testamento do monarca en 1248. Aínda cómpre lembrar que pertencía a esta liñaxe o trovador Pero Gonçalves de Portocarreiro, de quen, segundo Oliveira (1994: 417-418), non é posible documentar a presenza en Portugal, xa que, probablemente, viviu vinculado á corte rexia castelá durante a segunda metade do século XIII, e talvez aínda chegase a vivir durante parte do século XIV. Para máis información sobre a familia Portocarreiro, véxase Pizarro 1997: II 909-940, Ventura 1992: I 345-348, II 686-689, e Ventura 2000.

⁹ Segundo Pizarro (1997: II 648), un cambio na sucesión dos casamentos de Fernan Fernandez Guedeão ten repercusións na orde de nacemento dos fillos, sen que se poida establecer de maneira determinante cal foi o descendente máis vello, en vista dos datos dispoñibles.

vez viúva de Fernan Guedaz Guedeão, o que só podería ser certo se ela fose a segunda esposa do Guedeão. Ademais, nese episodio reproducido no *Livro de Linhagens*, dísenos que Maria Fogaça e Nuno Pirez de Bragança tiveron dous fillos, Rui Nunes e Fruilhe Nunes, que, por conseguinte, serían medio irmáns de Fernan Fernandez Cogominho I por vía materna:

Este Nuno Pirez de Bragança, sendo casado com dona Elvira Meendez, filha de dom Meem Moniz de Riba de Doiro, depois que fez em ela dona Orraca Nuniz, leixou-a e nom curou mais dela, e roussou dona Maria Fogaça e teve-a por barregãa depois da morte de Fernão Gedaz, seu marido, e fez em ela Rui Nuniz e dona Fruilhi (Mattoso 1980: I/1 445 [38G6]).

Considérase que o nacemento de Fernan Fernandez Cogominho I acontecería a principios do século XIII; Ventura (1992: II 633) propuxo que a data sería próxima a 1200, baseándose en que o sobriño de Fernan Fernandez Cogominho I, Nuno Martins de Chacim, naceu en 1218 aproximadamente¹⁰. Non dispoñemos de moitos datos da vida de Fernan Fernandez Cogominho I durante esta primeira etapa, pero podemos pensar que permanecería asentado na área xeográfica de orixe dos Guedões que, como xa anunciamos, estaba localizada no concello de Chaves e nas súas proximidades. Esta afirmación ten base nunha serie de datos illados relativos á obtención de propiedades e beneficios que, mediante diversos modos, Fernan Fernandez Cogominho I logrou neses anos anteriores á súa presenza na corte.

As *Inquirições* de Afonso III son importantes para coñecer un pouco mellor este período inicial da vida do nobre. Mercé a esta fonte, sábese que Fernan Fernandez Cogominho I gozaba de dous casais na freguesía de San Pedro de Agostém, por medio de doazóns: un deses casais estaba situado no lugar de Paradela e fóralle outorgado por Ermigio Esteves (*Inq.* 1362b), e o outro atopábase en Sesmil e foi unha cesión do concello de Chaves (*Inq.* 1362b). O concello tamén o beneficiou con dous terzos dun casal na freguesía de Vilar de Nantes (*Inq.* 1353b, 1354a/b). Coñécese, así mesmo, que Fernan Fernandez Cogominho I recorreu ao amádego para ampliar o seu

¹⁰ Este Nuno Martins de Chacim era o fillo de Martin Pirez de Chacim e de Fruilhe Nunes, que, como acabamos de explicar, era media irmá de Fernan Fernandez Cogominho I.

poder á igrexa de Friões, na freguesía de San Miguel de Cernadela, no xulgado de Mirandela (*Inq.* 1271b).

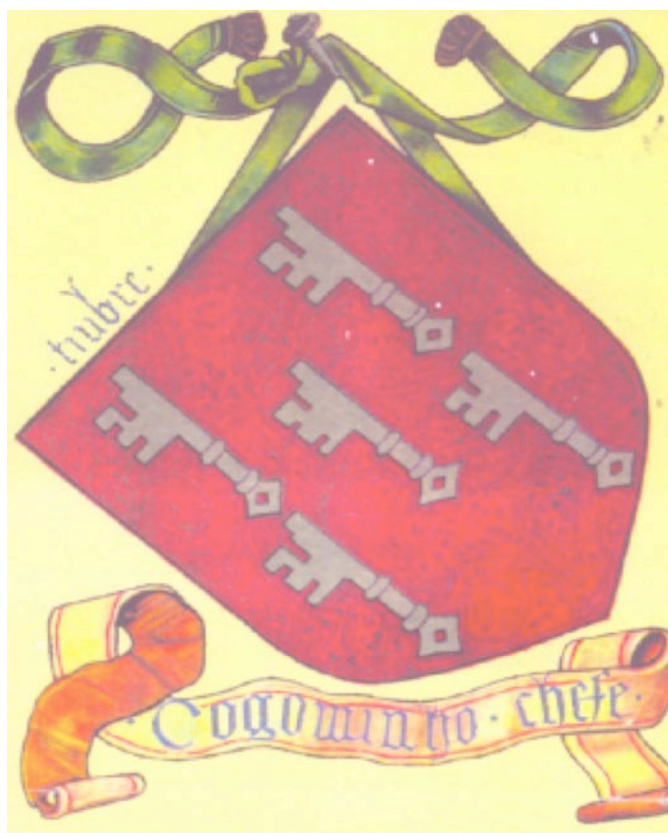
As doazóns ou adquisicións non foron as únicas formas que tivo este Guedeão de incrementar as súas propiedades. A libre toma de posesión de moitos bens, situados en diversas freguesías, mais fundamentalmente dentro do concello de Chaves, denunciouse nas *Inquirições* ordenadas por Afonso III en 1258. Así, recóllese que Fernan Fernandez Cogominho I levou a cabo a usurpación dalgúns dominios reguengos, que, probablemente, fixera seus durante o desordenado reinado de Sancho II; en concreto, dentro dos límites do concello de Chaves, apoderouse dunha herdade en Loivos (*Inq.* 1363a) e doutra no lugar de Izei (freguesía de Samaiões) (*Inq.* 1361b), onde tamén tomou posesión dunha viña (segundo o cadro de bens de Fernan Fernandez Cogominho que reproduce Ventura 1992: II s/n)¹¹. Fixo súas unha vila en Vilar de Nantes (*Inq.* 1354 a/b)¹², unha igrexa na freguesía de San Julião de Montenegro (*Inq.* 1360b), e a ermida coñecida como Cela de Abadiom en Fermedo (na freguesía de Santa Maria de Fermedo) (Pizarro 1997: II 650-651). Apropiou dun casal reguengo no lugar de Vila Nova (na freguesía de San Estevão de Chaves) (*Inq.* 1364b), e doutro casal en San Pedro de Agostém (*Inq.* 1361b).

As *Inquirições* de Afonso III, ademais de dar conta das cesións e usurpacións referidas, revelan a tenencia de bens por parte do nobre no concello de Vila Pouca de Aguiar e de media vila na freguesía de Valoura (*Inq.* 1373a). Na mesma fonte, existe unha referencia ao exercicio do poder de Fernan Fernandez Cogominho I como señor das terras que lindan entre Chaves e Soutelo; nese documento é mencionado xunto á súa irmá, Maria Fernandez, por prohibiren apañar leña, pastar o gando e cultivar cereal no interior dos seus límites (*Inq.* 1527b).

¹¹ Ventura (1992: II s/n [nota 4 ao cadro de bens de Fernan Fernandez Cogominho]) indica que esta viña de Penso foi doada o 14 de agosto de 1288 ao arcebispo de Braga, quen a trocou pola viña de Marnel, na freguesía de S. Cristovão de Asperões (Braga), coa obriga de celebrar o aniversario pola súa alma e polas de Fernan Fernandez Cogominho e Joana Dias.

¹² Tras a usurpación fíxose cunha quinta neste lugar, e esa quinta e a vila foron doadas pola súa viúva Joana Dias á Sé de Braga, segundo L. Ventura (1992: II s/n [nota 6 aos cadros de bens de Fernan Fernandez Cogominho]).

Con probabilidade, Fernan Fernandez Cogominho I gozou dun pazo en Soutelo por dereito, segundo se deduce da presenza do escudo de armas da familia Cogominho gravado en pedra. O brasón desta liñaxe consistía en cinco chaves en prata dispostas sobre un fondo vermello; é probable que Fernan Fernandez Cogominho I fose o primeiro en levar este emblema, en tanto que as orixes da heráldica portuguesa se sitúan próximas aos mediados do século XIII¹³.



¹³ Para máis información sobre este escudo de armas, véxase o traballo de J. G. Calvão Borges (1994: 113-118). A reprodución que ofrecemos está tirada da edición de Borges (2000: 112).

2.2. Fernan Fernandez Cogominho I: Presenza na corte, funcións e poderes

O documento máis antigo que inclúe unha referencia a Fernan Fernandez Cogominho I é o testamento de Sancho II, que se asinou en Toledo con data do 3 de xaneiro de 1248, onde o nobre aparece nomeado en calidade de testemuña (Ventura 1992: II 637). Boa parte dos privados e cortesáns xa abandonaran o monarca portugués no momento da súa morte, polo que a presenza de Fernan Fernandez Cogominho I en Toledo pode entenderse como un indicio da súa vinculación e fidelidade a Sancho II nos anos precedentes á morte e ao exilio castelán en 1247. En vista disto, é posible que Cogominho I prestase o seu apoio ao rei contra o conde Afonso durante a guerra civil de 1245-1247¹⁴.

De acordo con L. Ventura (1992: II 637), os primeiros contactos de Fernan Fernandez Cogominho I coa corte portuguesa de Sancho II talvez poderían situarse nos inicios da década dos corenta, porque nesa altura se encontraban na corte varios parentes, membros da familia Portocarreiro: Lourenço Anes de Portocarreiro (a partir de 1239) e Gonçalo Anes de Portocarreiro (desde 1240). Ademais, algúns dos Portocarreiro foron importantes defensores de Sancho II; ese foi o caso de Martin Anes de Portocarreiro, que obtivo por beneficio do seu servizo doce casais na aldea de S. Pedro de Deão, en Geraz, no concello de Viana do Castelo (Ventura 2000: 99).

A partir de xuño de 1253, Fernan Fernandez Cogominho I aparece na documentación portuguesa¹⁵ e permanecería de forma máis ou menos regular na corte de Afonso III, feito que se constata do seu exercicio como testemuña en diversos documentos emanados da chancelaría. Esta relación co novo monarca portugués podería ter que ver coa rápida e xeral aceptación, por parte da nobreza portuguesa, de Afonso III como herdeiro lexítimo despois da morte de Sancho II. Ademais, o *Bolonhês* soubo premiar a aqueles que, nos anos previos ao seu reinado, lle prestaran servizo durante a guerra, mais eses non foron os únicos beneficiados, xa que, por medio de

¹⁴ Para máis información sobre este convulso período, véxase Ventura 2009: 87-100.

¹⁵ A primeira documentación data de 1253, rexistrándose nun texto da chancelaría de Afonso III (Oliveira / Ventura 2006: I/1 22-23 [doc. 8]).

concesións, o novo rei tentou atraer cara a si a outros nobres que apoiaran a Sancho II¹⁶. Ademais, o feito de que Afonso III non castigase os nobres que permaneceran fieis a Sancho II durante o conflito influíu, probablemente, en que non existise oposición desde os primeiros anos do seu reinado (Mattoso / Sousa 1993: II 132-133).

Non se coñece cal foi o lugar de asentamento nin as actividades de Fernan Fernandez Cogominho I durante o período comprendido entre 1248, cando se rexistra como unha das testemuñas do testamento de Sancho II, e 1253, data en que o nobre reaparece na documentación portuguesa. É posible que, despois do falecemento de Sancho II, regresase ás súas terras de orixe e ficase alí durante ese tempo; tamén pode ser que permanecese en Castela ata 1253 e nese ano volvese a Portugal formando parte do séquito de dona Beatriz, xa que foi en maio de 1253 cando se celebrou en Chaves o casamento de Afonso III e a filla de Alfonso X.

Sexa como for, o certo é que partir de 1253 encontramos frecuentes referencias a Fernan Fernandez Cogominho I nos documentos chancelerescos. En numerosas ocasións, o seu nome aparece conformando a lista de testemuñas, deixando constancia da súa presenza na corte de forma máis ou menos continua desde 1253 ata 1277; noutros casos, Fernan Fernandez Cogominho I é unha das partes interesadas nunha compra, venda ou cesión. Son numerosos os textos da chancelaría afonsina que durante ese período confirman o contacto entre Fernan Fernandez Cogominho I e importantes trobadores relacionados ao círculo cortesán de Afonso III, como Gonçalo Garcia, Joan Perez d'Abuin, Afonso Lopez de Baian, Men Rodriguez de Briteiros ou Joan Soares Coelho.

Fernan Fernandez Cogominho I desenvolveu varios cargos de poder: foi tenente do castelo de Chaves (1262) e do de Coimbra (1266)¹⁷, aínda que

¹⁶ Un caso paradigmático foi o de Gil Martins de Riba de Vizela, que acompañara no exilio a Sancho II, e a quen Afonso III nomeou *mordomo-mor* en maio de 1253; outro exemplo é o de Pero Anes de Portocarreiro, que xa aparece na corte de Afonso III en xaneiro de 1251 (Ventura 2000: 99 e 2009: 216).

¹⁷ «O historiador setecentista de Santarém, padre Inácio da Piedade e Vasconcelos, escribe que Fernando Fernandes foi senhor de Chaves e alcaide-mor de Coimbra e que a sua mulher foi senhora de Atougua e prima do célebre S. Frei Gil de Santarém a quem mandou lavrar o túmulo e erguer capela no mosteiro de S. Domingos» (Beirante 1980: 83).

«não se trata da tenência de *terra*, mas de castelo, dado que Fernão Fernandes Cogominho nunca atingiu a rico-homia» (Ventura 1992: II 633). Este Cogominho documentábase tamén como *Alcaide-mor* de Montemor-o-Velho en 1266 (Ventura 1992: II 633). Ademais, segundo Michaëlis, Fernan Fernandez Cogominho I foi privado de Afonso III, en vista da existencia de documentos en que aparece o nome do nobre «isolado nas immediações do monarca» e «em vista das formulas benevolas, empregadas em uma das cartas de doação do Bolonhês com respeito a Fernam Fernandes *seu dilecto e fiel vassallo* e sua esposa, *clientula nostra*, formulas que louvam os grandes serviços prestados por ambos á coroa» (Michaëlis 1990: II 552-553). Certamente, a expresión *rege mandante per Fernandum Fernandi Cogominum* rexistrada en documentos da chancelaría de Afonso III, con data de 1271 e 1272¹⁸, parece confirmar a conxectura de dona Carolina.

O nobre foi un dos *correctores* nomeados por Afonso III, en decembro de 1273, que tiñan por tarefa emendar certos agravios cometidos polo rei e por outros do seu reino; a carta tivo a súa orixe nunha disposición papal mediante a que se recomendaba que Afonso III corrixise as súas faltas contra o clero, a nobreza e os concellos¹⁹. No documento, a carón de Fernan Fernandez Cogominho I figuran os nomes de Afonso Lopez de Baian, Men Rodriguez de Briteiros, Nuno Martins (sobriño deste Cogominho) e Joan Soarez Coelho, entre moitos outros membros da corte designados para exercer esa función.

No tocante aos vínculos fixados nesta segunda etapa da súa vida, é imprescindible facer referencia ao matrimonio de Fernan Fernandez Cogominho I con dona Joana Dias, señora de Atougua, que era filla de Boa Peres e do *miles* Vicente Dias de Coimbra, alcaide de Coimbra en 1225 e so-

¹⁸ Aparece en dous documentos que corresponden aos textos 435 e 457 da edición de Oliveira / Ventura (2006: I/2 35, 56-57).

¹⁹ Na mesma carta, faise constar que «o papa enviava dizer e rogar que era saude de mha alma e onrra de meu corpo, e gram proee e grande assessegamento de meu stado e de meu reyno, e que o al poderia seer gram danno e gram perigoo meu e de meus filhos e de meus vassallos e de meu reyno, e sobr'esto mandey chamar meus ricos homees e as ordiis e os concelhos do meu reyno, e figi mha corte cum eles en Sanctaren» (Oliveira / Ventura 2006: I/2 171-173 [documento 590]).

brexuíz do rei Afonso III desde 1250 ata 1256²⁰. O enlace debeu efectuarse despois da aparición do Guedão na corte de Sancho II, que, como indicamos, podería datarse na década de 1240, nos anos anteriores ao exilio do monarca.

A primeira documentación en que aparecen nomeados conxuntamente o *dilectus et fidelis vasalus* de Afonso III e dona Joana Dias é unha doazón rexia que data de 12 de febreiro de 1257 (Oliveira / Ventura 2006: I/1 117-118 [documento 107]), mediante a que o *Bolonhês* lles cedía media vila e media igrexa en Chacim, no concello de Macedo de Cavaleiros. O feito de que este sexa o primeiro texto en que aparecen referidos conxuntamente, fixo que unha parte da crítica pensase que esta cesión real se realizaría con motivo do casamento, e, daquela, o enlace dataría aproximadamente de 1257. Así, segundo L. Ventura:

a doação régia da herdade de Chacim, apesar de não o deixar expreso, constituiu uma *donatio propter nuptias*. Além disso fundamenta esta minha hipótese o facto de em 1254 ainda Fernão Fernandes Cogominho ser referido sozinho no préstamo que lhe é concedido pela Ordem de Avis, enquanto pelo menos desde Fevereiro de 1258 está já com a sua esposa dispondo de bens do património dela, pouco depois da morte de seu pai, Vicente Dias (Ventura 1992: II 634).

Porén, A. Resende de Oliveira (1994: 337-338) e J. A. Pizarro (1997: II 51) admitiron que o casamento puido ser anterior a mediados do século. Desde o noso punto de vista, existen dous motivos principais para defender esta hipótese: en primeiro lugar, segundo M. Â. V. da Rocha Beirante (1980: 83), hai un documento de 1268 que rexistra a venda dunhas casas que Fernan Fernandez Cogominho I e Joana Dias posuían na parroquia de Santo Estêvão de Santarém ao seu fillo Afonso Fernandez, con indicación expresa de que as 50 libras do beneficio desta venda fosen destinadas á compra doutra propiedade. Segundo o *Livro de Linhagens* (Mattoso 1980: II/1 355 [30AT4]), Afonso Fernandez Cogominho sería o terceiro fillo do matrimonio e, polo tanto, se o enlace se celebrase próximo a 1257, Afonso Fernandez Cogominho sería excesivamente novo para tomar parte nunha transacción deste tipo en 1268.

²⁰ Para máis información sobre este nobre, véxase Ventura 1992: II 654-657.

A segunda razón que nos permite pensar nunha data anterior a 1257 para o casamento de Fernan Fernandez Cogominho I e Joana Dias parte das informacións recollidas nas *Inquirições* de Afonso III de 1258, porque nesta fonte se di que os fillos do Guedão se criaran en San Miguel de Cernadela antes de que o lugar se abandonase:

quod medietas ecclesie Santi de Freões est Domini Regis et solebant ibi stare vij clericos et criarunt ibi filios de Fernandus Fernandi Cogominus e Joan Ayres et modo pro inde ecclesie est destructa quod non habentur ibi clerici nec dicunt ibi misam et nec pulsam signum pro illa crianca de illis filijs de Fernandi Cogominus et de Joan Ayres (*Inq.* 1271b).

Así pois, no momento de confección destas *Inquirições*, Fernan Fernandez Cogominho I e Joana Dias contarían con descendencia desde un tempo atrás, corroborando a idea de que o matrimonio fose anterior a mediados de século.

Grazas á mesma fonte, sabemos que no concello de Macedo de Cavaleiros, concretamente na freguesía de Chacim, Fernan Fernandez Cogominho I posuíu media vila e unha igrexa no lugar de Santa Comba de Chacim, e outra media vila no de Balsemão (*Inq.* 1316a), que, con anterioridade, pertenceran ao rei, e pasaron a mans do nobre por medio dunha doazón rexía, confirmada por Afonso III en agosto de 1262 (Ventura 1992: II s/n [nota 7 aos cadros de bens de Fernan Fernandez Cogominho]).

Mediante o casamento coa señora de Atougua e tamén polos vínculos cortesáns que estableceu, a influencia de Fernan Fernandez Cogominho I aumentou para áreas xeográficas situadas bastante máis ao sur da súa zona de orixe. As novas posesións localizáronse principalmente en Coimbra, berce de Joana Dias, e nas súas inmediacións. Pola vía matrimonial fíxose con novas propiedades, como as herdades de Ceira, São Frutuoso e Sobral (na freguesía de Ceira, Coimbra), os herdamentos de Zambujal (concello de Alvaiázere) e de Prevedes (concello de Cantanhede), e mais os herdamentos localizados nas freguesías coimbrás de Ameal (no lugar de Vila Pouca), Cernache e Vil de Matos (no lugar de Rios Frios). Igualmente posuíu algúns bens nos concellos de Mealhada (na freguesía de Barcouço), Pombal (na freguesía de Abiúl) e Ourém (Ventura 1992: II s/n [cadros de bens de Fernan Fernandez Cogominho]).

O matrimonio non foi a única vía mediante a que Fernan Fernandez Cogominho I estendeu o seu poder: adquiriu por compra bens situados nos lugares de Pereiro, Real e Vilarinho, incluídos nos lindeiros da freguesía de Válega, concello de Ovar. En 1254 documéntase a concesión que lle outorgara a Ordem de Avis de varias herdades localizadas nos concellos de Amarante, Bragança, Chaves e Vila Real (Ventura 1992: II s/n [cadros de bens de Fernan Fernandez Cogominho]). E, ademais da doazón rexia de 1257, xa referida, por que gozou de dominios en Chacim, o rei cedeulle en 1262 varios casais na freguesía de São Cristovão, concello de Coimbra (Oliveira / Ventura 2006: I/1 117-118 [documento 107] e 311-312 [documento 280]).

Mercé ao xa referido documento de 1268 en que se dá conta da venda de certas posesións a Afonso Fernandez Cogominho, sábese que o Guedão tivo varios casais na parroquia de Santo Estêvão de Santarém. Esta información é importante porque, por unha parte, eses bens en Santarém reafirman a extensión do seu patrimonio cara ao sur e, por outra parte, a súa vinculación con estas terras ten certo valor respecto á relación que este nobre podería manter co movemento trobadoresco. A presenza de Afonso III nese centro urbano atraería o interese da nobreza portuguesa e localizaríase aí unha importante actividade cultural e trobadoresca; de aquí que a cidade de Santarém apareza nomeada en diversas cantigas como lugar da corte e centro de actividade lírica. Ademais, é posible relacionar a estas terras o nome de varios trobadores, como Joan Perez d'Aboin, Fernan Gonçalvez de Seabra, Rodrigu'Eanes Redondo, Estevan Raimundez de Portocarreiro, Estevan Fernandiz Barreto, Joan Velho de Pedroguez (identificado con Joan Perez Velho), Pero Mendiz da Fonseca e Martin Soarez (Mattoso 1985b: 273-291, Oliveira 2009: 270-317).

As últimas mencións a Fernan Fernandez Cogominho I na documentación datan dos inicios de 1277: o seu nome recóllese nunha carta rexia do 15 de marzo con motivo dos abusos de Gomes Lourenço da Cunha contra o mosteiro de Celas, e nun diploma de 18 de marzo (Pizarro 1997: II 649). Segundo o obituario de São Vicente (f. 20v.), o falecemento de Fernan Fernandez Cogominho I aconteceu un 26 de marzo, e sería en 1277, xa que nese ano se designaron os procuradores para tratar das partillas co titor dos fillos e netos de don Fernan Fernandez Cogominho I que aínda non tiñan a

maioría de idade²¹. O responsable nomeado polo rei para asumir esa tutela foi Nuno Martins de Chacim que, ademais de ser sobriño do defunto, foi un personaxe sobranceiro na corte de Afonso III, e «foi homem muito honrado e privado d'el rei dom Dinis de Portugal e seu adeantado Antre Doiro e Minho na Beira» (Mattoso 1980: II/1 445 [38 G8])²². O 16 de xaneiro de 1278 rexistráronse as partillas en Pereira de Susã en Terra de Santa Maria (segundo Ventura 1992: II 638 e Pizarro 1997: II 651). Afonso III confirmounas en Lisboa a 21 de marzo de 1278 (Oliveira / Ventura 2006: I/2 308-310 [documento 730]).

Joana Dias, esposa de Fernan Fernandez Cogominho I, morreu o 28 de marzo de 1301²³. Segundo C. Michaëlis, esta dona, «antiga dama da Rainha D. Brites, era senhora de largos haveres, descendente dos povoadores francos de Atouguia, mas não por linha directa. Por isso a sucessão da villa lhe foi disputada pela corôa apesar de ser muito bem vista pela Rainha Santa. Não faltam documentos sobre este pleito» (Michaëlis 1990: II 555). Todos os seus fillos, a excepción do primoxénito (que falecería con anterioridade), aparecen nomeados na carta de sentenza sobre o señorío de Atouguia, dada polos notarios do rei don Dinis, en Coimbra, a 3 de Febreiro de 1307; nese documento alegábase que dona Joana non era descendente directa dos señores de Atouguia e, en vista disto, retiráronse os dereitos de posesión aos descendentes e a propiedade pasou a mans da Coroa (Pizarro 1997: II 650, Ventura 1992: II 634-635). Ademais deste disputado señorío, Joana Dias gozara de propiedades na freguesía de Ourém (concello de Vila Nova de Ourém); algunha desas facendas serían herdadas por Branca e Sancha, fillas de Joana Dias e Fernan Fernandez Cogominho I, que máis tarde cederían ao mosteiro de Celas, onde eran abadesas.

²¹ A participación de dona Joana Dias, dos fillos e dos netos menores levou a L. Ventura (1992: II 634) e a J. A. Pizarro (1997: II 652) a hipotetizar que o primoxénito, Fernan Fernandez Cogominho II, podería estar xa morto no momento do reparto.

²² Nuno Martins de Chacim, estacou na historia por ser tenente de Bragança de 1265 a 1284, meirinho-mor de Afonso III de 1261 a 1276, aio e mordomo-mor de don Dinis (desde 1279 ata 1284) e adiantado de Entre-Douro-e-Minho e Beira; para máis información sobre este individuo, véxase Pizarro 1997: I 244-245 e Ventura 1992: I 626-630.

²³ Esta información ofrécese no *Liber Anniversariorum Ecclesiae Cathedralis Colimbriensis (Livro das Kalendas)*, segundo Ventura 1992: II 638 e Oliveira 1994: 338.

Os sepulcros de don Fernan Fernandez Cogominho I e de dona Joana Dias encóntranse hoxe na igrexa do mosteiro da Santa Cruz de Coimbra²⁴. Inicialmente, os túmulos situábanse na Capela de Santiago, que hoxe se coñece como Capela do Santísimo Sacramento, sita na igrexa do Mosteiro da Santa Cruz de Coimbra. A inicios do século XVI, por orde do rei don Manuel, os corpos trasladáronse a un novo sepulcro na parede sur, xunto á entrada do templo. Este cambio e a feitura dun novo túmulo coincidiu, probablemente, co momento en que se efectuaba a translación dos primeiros monarcas portugueses aos cenotafios, entre 1518 e 1520, e pode ser que o gravado no sepulcro dos Cogominho se efectuase nesa época:

AQUI IAZ DOM FERNANDO FERNANDEZ CO/GUMINHO SENHOR DE CHAVES
E / ALCAIDE MOR DE COIMBRA E IOANA / DIAZ SUA MOLHER OS QUAES
DEIXA/RAM A ESTE MOSTEIRO HO AZAMBUIAL / E DUAS MIL LIVRAS HO
PRIOR E CON/VENTO SAM OBRIGADOS A DIZER EM CADA HUUM ANO
DOOS ANIVER/SAIROS E CADA DIA HUA MISSA / PERA SEMPRE POR SUAS
AL/MAS ELA SE FINOU APOS ELLE / NO ANO DO SENHOR M·CCC·LXX·VII²⁵
(Barroca 2000: II/1 997).

Posteriormente, houbo unha modificación importante no trazado do epitafio, porque no século XVII se integrou alí o sepulcro dun descendente dos Cogominho. Na actualidade, encóntranse dous gravados na metade superior: no da esquerda lese o texto que acabamos de reproducir e no da dereita pode lerse o seguinte:

²⁴ Descoñécese a razón pola que foron sepultados neste lugar, pois Joana Dias mandara construír a capela de Santa Maria Madalena, na Sé de Coimbra, e dotárala do necesario para manter un capelán, vestimentas e cálices co motivo da celebración do seu aniversario. Segundo Ventura (1992: II 636, 638), hai constancia de que en 1290 Joana Dias consignou bens (en Barcouço, Rio Frio dos Cavaleiros, Rio Frio do Mato, Abrazifes e Vila Pouca) á Sé de Coimbra para manutención da capela de Santa Maria Madalena.

²⁵ O erro nesta data é evidente. Por un lado, Michaëlis (1990: II 555) e Barroca (2000: II/1 998-1000) presentaron a posibilidade de que ese 1377 fose un erro por 1277, de tal maneira que se estaría a referir á morte do nobre e non á da súa dona, que estaba aínda viva en marzo de 1278, como pon de manifesto o documento de confirmación das partillas feitas por óbito de Fernan Fernandez Cogominho I e outros documentos de data posterior en que Joana Dias aparece nomeada. Se a intención era rexistrar a data de falecemento de dona Joana Dias, talvez o erro na lápida se propiciase por unha confusión coas cronoloxías dos dous óbitos, o de Fernan Fernandez Cogominho I en 1277 e o de Joana Dias en 1301.

ESTA S(epultur)A MANDOU FA/ZER O Senhor REI DOM MAN/OEL E PASSAR P(ara) ELLA OS / OSSOS DE DOM FERNANDO / CUGOMINHO Senhor DAS VILLAS DE CHAVES AG(ui)IAR E O/RIOLLA E ALCAIDE MOR / DE COIMBRA E OS DE DO/NA IOANNA DIAS SUA MO/LHER DA CAPELA Que TIN/HÃO DOTADO NA IGReJA VE/LHA DESTE CONVENTO / DA INVOCASSÃO DE SAN/TIAGO COM MISSA QUO/TIDIANA COMO TUDO CONS/TA DAS MEMORIAS Que SE GU/ARDÃO EM SEU CART(o)R(i)O (Barroca 2000: II/1 998).

Os fillos de Fernan Fernandez Cogominho I e da *nobilis domina e clientula* de Afonso III, foron os seguintes, seguindo a orde establecida nos *Livros de Linhagens*²⁶:

– Fernan Fernandez Cogominho II consta como o seu primoxénito (debido ao problema de atribución das composicións que se deriva da homonimia co seu proxenitor, analizaremos no apartado seguinte os datos dispoñibles sobre el).

– Nuno Fernandez Cogominho aparece documentado entre 1282 e 1316, e mantivo a vinculación da liñaxe á corte portuguesa; chegou a ocupar o cargo de *almirante mor* do rei don Dinis e, que se coñeza, foi o primeiro en Portugal en ser nomeado para esta función (talvez en 1307), mercé á política dionisina de crear unha forza naval portuguesa (Mattoso / Sousa 1993: 154, Pizarro 2008: 223). Casou primeiro con Aldara Vasques Pimentel e, en segundas nupcias, con Margarida Albernaz de Lisboa, con quen tivo tres fillos: Fernan Nunes, Maria Nunes e Inés Nunes (esta última non aparece documentada nos nobiliarios).

– Afonso Fernandez Cogominho documéntase por primeira vez en 1258, e coñécense algúns datos da súa vida ata 1320. Seguiu a carreira eclesiástica e foi tesoureiro da Sé de Lisboa, cóengo de Braga, cóengo de Palencia e arcediago de Cerato (Mattoso 1980: II/1 355 [30AT4]).

– Gonçalo Fernandez Cogominho foi cóengo de Lisboa e documéntase entre 1288 e 1320. Dunha «boa dona de Lixboa» de nome descoñecido tivo dous fillos: Fernan Gonçalves Cogominho e Lourenço Gonçalves (Mattoso 1980: II/1 357 [30 AW5]).

²⁶ Para a presentación dos datos biográficos de cada un dos descendentes, seguiremos principalmente as informacións que dispuxo J. A. Pizarro (1997: II 647-659).

– Frei Martin Fernandez Cogominho, segundo Pizarro (1997: II 657-658; 2008: 81), criou-se en Santarém na casa do alcalde Martin Martins Dade, e aparece na documentación de 1278 como membro da casa do Infante don Dinis. Posteriormente, sería frade da Orde de San Francisco (Mattoso 1980: II/1 355 [30 AT4]).

– Pero Fernandez Cogominho non se menciona nos nobiliarios. Sábe-se que en 1282 xa estaba casado con Maria Godins de Coimbra. Segundo Pizarro (1997: II 658-659), talvez podería identificarse con Pero Fernandez, alcalde de Alenquer e *mordomo mor* de dona Beatriz; de ser certo, sería pai de Fernan Pirez e falecería nos inicios de 1300.

– Joan Fernandez Cogominho non se encontra nos nobiliarios; casou con Maria Rodrigues, pero non se sabe se tiveron descendencia.

– Branca Fernandez Cogominho foi monxa de Santa Ana de Coimbra e, máis tarde, monxa e abadesa do mosteiro de Celas, en Coimbra (Ventura 1992: II 634).

– Sancha Fernandez Cogominho foi tamén abadesa do mosteiro de Celas entre 1335 e 1341.

– Beatriz Fernandez Cogominho aparece nomeada nun documento de 1307 como monxa de Santa Clara de Coimbra. Non se rexistra nos nobiliarios.

– Urraca Fernandez Cogominho non se encontra nos nobiliarios. Aparece documentada por primeira vez en 1296; sería monxa do Cister, en tanto que aparece referida xuntamente coa súa irmá Sancha nun documento de 1318.

3. Fernan Fernandez Cogominho II: Datos biográficos

Ao contrario do cortesán de Afonso III, que aparece amplamente documentado, o seu fillo primoxénito e homónimo, Fernan Fernandez Cogominho II, deixou poucos vestixios da súa existencia nos textos da época. De acordo coas sentenzas das *Inquirições* de 1288, este segundo Cogominho posuía bens na freguesía de San Salvador de Ribeira da Pena (concello de Aguiar da Pena), e, pouco antes desa data, incrementara o seu patrimonio na mesma localidade cunha herdade rexia, que as referidas sen-

tenzas devolveron ao rei (Pizarro 1997: II 652). Na época en que se realizaron esas *Inquiriçōes*, Fernan Fernandez Cogominho II debía ter arredor de 40 anos, se tomamos como data de referencia aproximada a do casamento de Fernan Fernandez Cogominho I e Joana Dias, que, como xa se explicou, debeu acontecer antes de mediar o século XIII.

Por outra parte, o *Livro de Linhagens* do conde don Pedro informa do falecemento de Fernan Fernandez Cogominho II, que tería lugar en 1290:

Este dom Fernam Fernandez Cogominho foi casado com dona Johana Diaz, filha de dom Vicente Diaz de Co[i]mbra, que foi mui rico e muito honrado, e fez em ela Fernam Fernandez Cogominho, que morreo na lide de Chinchela, como mui boo cavaleiro; e houve outro que houve nome Nuno Fernandez Cogominho, que foi mui boo cavaleiro, e foi almirante d'el rei dom Denis de Portugal; e houverom outro filho que houve nome Afonso Fernandez, que foi coonigo e tesoureiro de Lixboa e coonigo de Palença e arcediano de Cerato; e outro filho que houve nome Gonçalo Fernandez; e outro filho que houve nome frei Martim Fernandez, que foi frade de Sam Francisco.

E o sobredito Fernam Fernandez Cogominho, que morreo na lide de [Chinchela], nom houve semel (Mattoso 1980: II/1 355 [30 AT4-5]).

Malia que nesta fonte se declara que Fernan Fernandez Cogominho II non tivo descendencia, Pizarro, a partir das súas investigacións, atribúelle un fillo chamado Gil Fernandez²⁷. No libro do conde don Pedro anúnciase que Fernan Fernandez Cogominho II «morreo na lide de Chinchela, como mui boo cavaleiro» (Mattoso 1980: II/1 355 [30 AT4]). Michaëlis identificou esa batalla coa loita de Cabrera, en Chinchilla²⁸:

²⁷ Pizarro (1997: II 652-653) documenta por primeira vez este individuo en 1305, xunto ao seu tío Afonso Fernandez Cogominho, Tesoureiro da Sé de Lisboa, en calidade de testemuña dunha compra efectuada polo deán da Sé. En 1319, Gil Fernandez reaparece nunha venda de bens que posuía en Urzelhe (concello de Miranda do Corvo), casado con Constança Fernandez Barreto.

²⁸ No *Livro de Linhagens* a morte contextualízase primeiro na «lide de Chinchela» e, unhas liñas máis abaixo, aparece por erro a «lide de Chacim» (Mattoso 1980: II/1 355 [30 AT4-5]). Michaëlis foi a primeira en advertir este *lapsus*, explicando que Chacim, lugar en que houbera unha célebre batalla, sería unha nota marxinal seguindo o nome Cogominho, dado que a familia tivo propiedades alí por doazón de Afonso III, de tal maneira que: «Um copista ignorante, presumindo que a nota se refería á batalla, introduziu posteriormente o passo grifado no texto» (Michaëlis 1990: II 552).

A meu vêr, trata-se de Chinchilla de Albacete em Hespanha, nas margens do rio Júcar, onde o magnate rebelde D. Juan Nuñez de Lara desbaratou com 300 a cavalo todo o poder do formidando Sancho o Bravo, que passava de 1400 homens de armas, ganhando dezasete pendões e signaes que levou a Valencia de Aragão. Entre as mesnadas do rei castelhano iam dois fidalgos trovadores cuja vida já contei: Pay Gomes Charinho e o português D. Estevam Peres Froyam. Presumo que Fernam Fernandes Cogominho estava con eles. O caso deu-se em 1290, conforme o chronista (Michaëlis 1990: II 552).

A historia dá conta da relación sempre tensa e inestable entre Juan Núñez de Lara e Sancho IV, de que é mostra a batalla de Chinchilla²⁹. Mais a loita de Chinchilla non se produciu só pola rivalidade entre o nobre e o rei castelán, senón tamén pola intervención de terceiros, en especial dos conselleiros de Sancho IV, a quen M. Gaibrois denominou «partido *portugalés*», debido á afinidade coa lingua galego-portuguesa; entre eles, Gaibrois subliñou a presenza de «don Martín, obispo de Astorga; don Pay Gómez Charino, vuelto ya a la corte; Alfonso Godíanez y Esteban Pérez Florián» (Gaibrois de Ballesteros 1928: II 67).

Non existe certeza de en cal dos dous bandos en contenda participaría Fernan Fernandez Cogominho II, se a carón de Sancho IV ou ao lado do Núñez de Lara. É posible que estivese nas filas que defendían os intereses do monarca, porque certos familiares dos Cogominho, membros da liñaxe Portocarreiro, prestaban servizo a este rei de Castela e exercían cargos de

²⁹ Despois de amparar os orfos do príncipe herdeiro Fernando de la Cerda baixo a súa protección, o señor de Lara declarou abertamente a súa oposición ao infante don Sancho. A cuestión dificultouse cada vez máis, sobre todo debido ao gran poder e á violencia exercida por Juan Núñez. Nesta situación, Sancho IV, sendo xa rei de Castela, e aliándose con Pedro III de Aragón, decidiu confiscar a don Juan o señorío de Albarracín en 1284 (propiedade do magnate grazas ao seu matrimonio con dona Teresa Alvarez de Azagra). Daquela, Juan Núñez de Lara marchou para Francia e alá residiu, ata que en 1289 se presentou ante o rei castelán en Guadalajara, baixo o respaldo de embaixadores franceses. Malia o seu regreso, o nobre seguiu sen prestarlle a súa confianza a Sancho IV ata que se produciu a guerra entre Aragón e Castela. Rapidamente a poderosa e influente posición do Núñez de Lara provocou envexa entre os cortesáns do monarca, dando lugar a unha trama que tería como consecuencia a referida batalla de Chinchilla en 1290 (Gaibrois de Ballesteros 1928: II 59-82; Krus 1994: 232).

poder e prestixio na corte³⁰. Tamén se localizaba no medio cortesán castelán Afonso Godins, natural de Coimbra, que exercía de privado real, e a súa liñaxe estaba vinculada á familia Cogominho desde que Maria Godins de Coimbra casou con Pero Fernandez Cogominho.

A presenza dun nutrido grupo portugués arredor de Sancho IV de Castela, e a vinculación a esta corte dalgúns coñecidos e parentes de Fernan Fernandez Cogominho II (en especial, a relación que mantiñan certos membros da familia Portocarreiro, por desenvolveren diversos cargos de relevancia), leva a hipotetizar que existise algunha relación entre este Cogominho e a corte de Sancho IV, así como que formase parte do exército rexio que loitou na batalla albaceteña. Indo máis alá na suposición: se Fernan Fernandez Cogominho II estivo vinculado á corte castelá e loitou no bando de Sancho IV, é probable que establecese contacto cos trovadores que se localizaban na corte. A pesar da breve duración do goberno deste monarca, que foi, ademais, un reinado caracterizado polas circunstancias de recesión económica e de frecuentes guerras civís, na corte desenvolveuse unha importante actividade trovadoresca, localizándose proximamente a Sancho IV un grupo de poetas relevantes pola súa produción literaria: o crego Airas Nunez, o abade de Valadolide don Gomez Garcia, Gil Perez Conde, Joan Vasquiz de Talaveira, Per'Eanes Marinho, Airas Paez, Caldeiron, Men Rodriguez Tenoiro e Rodrigu'Eanes Redondo, ademais de

³⁰ Así, entre os parentes dos Cogominho que aparecen documentados con algunha función cortesá podemos referir a Joan Lourenço de Portocarreiro, que formou parte dunha comitiva enviada por Sancho IV de Castela a Francia en 1286. Tamén estaba nese séquito o fidalgo Martin Perez de Portocarreiro, que fora cóngo de Braga, privado de Afonso III e aio do infante Afonso; este Martin Perez morreu ao servizo do rei castelán en 1289, defendendo a fortaleza de Morón do ataque de Afonso III de Aragón. Outro membro dos Portocarreiro relacionado coa corte de Sancho IV foi Martin Fernandez de Portocarreiro I, que aparece como testemuña nun documento do mosteiro das Huelgas de Burgos en 1300; estivo presente na sentenza de don Dinis cando o rei desenvolveu o papel de mediador da paz entre Castela e Aragón en 1304. Ademais, este Portocarreiro casou con Ines Frederico de Lombardía e os seus fillos exerceron as funcións de privado e meiriño mor no Reino de Castela (Gaibrois de Ballesteros 1928: I 93; Pizarro 1997: II 934-937).

Estevan Perez Froian e Pai Gomez Charinho, ambos partícipes na batalla de Chinchilla de 1290³¹.

En vista destas conxecturas, se Fernan Fernandez Cogominho II se encontraba na corte castelá de Sancho IV, puido establecer contacto cos trobadores que alí estaban, integrándose nun ambiente onde tamén se propiciou o trobadorismo.

4. O testemuño das composicións *B366^{bis}* e *B1560*

A identificación do autor das composicións en estudo pasa igualmente pola análise de dúas cantigas que se transmiten no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*: a composición *[V]eeronm'ora preguntar, B366^{bis}*, é da autoría de Fernan Fernandez Cogominho, e nela o trobador declara que perdeu o *sén* a causa dunha sobriña súa. A outra cantiga é *O arraiz de Roi Garcia, B1560*, de Afonso Mendez de Besteiros, que é unha sátira dirixida a Roi Garcia e, nun dos versos, inclúe unha mención a un Cogominho.

4.1. *[V]eeronm'ora preguntar* de Fernan Fernandez Cogominho

Na composición *[V]eeronm'ora preguntar* alúdese, sen nomeala, a unha sobriña do trobador. A primeira en analizar esta cuestión foi C. Michaëlis, que pesquisou entre a xenealoxía da familia Cogominho cal podía ser a sobriña que inspirara o cantar, entendendo que a identificación desa muller sería un indicio útil para concretar cal dos dous homónimos foi o autor. Desde o traballo de Michaëlis ata a actualidade, o avance nos estudos das liñaxes portuguesas pon á nosa disposición datos que a editora alemá descoñecía, polo que cómpre facer unha reavaliación tendo en consideración esas novas informacións³².

³¹ Para máis información sobre a actividade literaria e cultural no período correspondente ao reinado de Sancho IV, véxase Alvar / Lucía Megías 1996, Beltrán 1993b, Beltrán 2005: 302-331; e sobre os trobadores arriba referidos, vinculados á corte castelá de Sancho IV, véxase Oliveira 1994: 318, 333, 350-351, 352-353, 373-374, 389-391, 400-401, 429-430.

³² Anteriormente, en González 2009b, avanzamos unha análise desta cuestión, presentando cales poderían ser as mulleres da familia Cogominho en quen se podería inspirar o autor para elaborar o cantar.

Na árbore xenealóxica dos Cogominho, compróbase que para Fernan Fernandez Cogominho I existen varias sobriñas documentadas. Por un lado, a media irmá de Fernan Fernandez Cogominho I, dona Maria Fernandez Guedeão, estivo casada con Pero Pires de Vides, descendente da familia dos Barroso, e tiveron tres fillos: Aires Pires de Vides *Farpas de Burel*, Maria Pires de Vides e Teresa Pires de Vides. Estas dúas mulleres foron, polo tanto, sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I e puideron deixar a súa pegada na cantiga. Por outra parte, seguindo as indicacións do *Livro de Linhagens* (Matoso 1980: II/1 443, 445 [38E6, 38G6]), Maria Fogaça, nai de Cogominho I, e Nuno Pirez de Bragança tiveron dous fillos: Rui Nunes de Bragança *Coldre* e Fruilhe Nunes de Bragança. Esta última dona estivo casada con Martin Pirez de Chacim, e os fillos do matrimonio foron: Nuno Martins de Chacim, Alvaro Martins de Chacim, Maria Martins de Chacim e Sancha Martins de Chacim. Estas dúas donas foron tamén sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I.

En síntese, na actualidade coñecemos catro donas que foron sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I: Maria Pires de Vides, Teresa Pires de Vides, Maria Martins de Chacim e Sancha Martins de Chacim.

De Maria Pires de Vides coñécese que estivo casada primeiro con Rui Vasques Quaresma, máis tarde con Diogo Gomes de Sandoval e que, por último, foi «raptada» por Men Cravo. Sábese que este foi tenente de Lanhoso e, durante o conflito entre Sancho II e o conde Afonso, posicionouse a favor do *Bolonhês*, pasando á historia como un dos traidores ao monarca. O *Livro de Linhagens* de don Pedro, conde de Barcelos, testemuña o importante papel que Rui Gomes de Briteiros³³, nobre relacionado á familia dos Guedas, xogou nese feito:

³³ Lembraremos, ademais, que, aproximadamente en 1230, Rui Gomes de Briteiros foi protagonista do sonado rapto de dona Elvira Anes da Maia, que deixou pegadas na produción trobadoresca con cantigas como *Pois nom ei de Dona Elvira*, atribuída ao propio Rui Gomes de Briteiros, e *Pois bõas donas som deseparadas* de Martin Soarez (Miranda 1996 e 2011). Para máis información sobre a importancia do rapto na época medieval e dalgunhas das pegadas que estes sucesos deixaron na lírica galego-portuguesa, remitimos a Miranda 1996.

Este Meem Cravo, donde decendem estes suso ditos, teve o castelo de Lanhoso de mão de dom Godinho Fafez, a que fez menagem por ele. E dom Godinho Fafez tiinha o castelo d'el rei dom Sancho Capelo, a que fezera menagem por ele. E este Meem Cravo deu este castelo de Lanhoso a el rei dom Afonso, quando era conde de Bolonha, por preitesia que lhe trouve dom Rodrigo Gomez de Briteiros, que era parente de dona Maria Pirez de Vides, que o dito Meem Cravo rousara per foça, e tiinha-a no castelo. E ficou por treedor este Meem Cravo, pelo castelo que nom deu a dom Godinho Fafez, a que fezera menagem por ele, nem a el rei, cujo castelo era (Mattoso 1980: II/2 45 [47C4]).

Segundo J. C. Ribeiro Miranda, «o rapto é uma acção que atinge uma inusitada frequência, mas dentro de uma cronologia bem restrita e precisa: do último terço do século XII até ao terceiro quartel do séc. XIII» (Miranda 1996: 14). Neste caso, pola información que brindan os *Livros de Linhagens* podemos situar o rapto de Maria Pires de Vides con certa anterioridade á traizón de Men Cravo durante o conflito entre Sancho II e o conde Afonso, xa que a dona aparece ao lado do alcalde de Lanhoso no momento en que este cede o seu castelo. Ademais, Roi Gomes de Briteiros era familiar de Maria Pires de Vides e intervén porque, segundo L. Ventura: «Tratar-se-ia, em última análise de uma troca: Mem Cravo passar-se-ia para o lado do conde e Rui Gomes fecharia os olhos ao rapto por ele perpetrado em Maria Peres de Vides» (Ventura 2009: 93).

Outra das sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I foi Teresa Pires de Vides. Desta dona, sábese que casou con Martin do Monte I, que morreu na batalla de Poiães; despois casou con Fernan Baveca (talvez parente de Joan Baveca? Véxase Souto Cabo [no prelo]) e, por último, en terceiras nupcias contraeu matrimonio con Joan Rodriguez da Castanheira (Pizarro 1997: II 634, Michaëlis 1990: II 554).

As outras dúas sobriña de Cogominho I foron: Maria Martins de Chacim, que foi a primeira esposa de Roi Perez Rebotim, que, tras a morte dela, volveu casar en segundas nupcias con Maria Martins de Condeixa (Mattoso 1980: II/1 450 [38U2], 370 [32A5]). Sancha Martins de Chacim estivo casada con Nuno Garcia de Touro e foi nai de Gomez de Touro e Tareija Nuniz de Touro (Mattoso 1980: II/1 450 [38V7]); despois de enviubar entrou no mosteiro de Santos e figura na documentación como comendadeira entre 1278 e 1283 (Pizarro 1997: I 243-244, 440).

A Fernan Fernandez Cogominho II coñécenselle dúas sobriñas: Maria Nunes e Ines Nunes, fillas de Nuno Fernandez Cogominho e de Margarida Alvernaz de Lisboa. Porén, Fernan Fernandez Cogominho II faleceu, probablemente, antes de que nacesse (ou sería moi pequena) Maria Nunes, a máis vella das súas sobriñas, en vista de que os seus pais, Nuno Fernandez Cogominho e Margarida Alvernaz de Lisboa, aparecen xuntos por vez primeira nun documento de compra de 1307, e ela preséntase na documentación a partir de 1318 (Pizarro 1997: II 661). Maria Nunes casou con Joan Afonso Tição en 1320 e, máis tarde, en 1332 con don Afonso Pires de Aragón. Menos probable é aínda que a composición faga referencia á súa irmá menor, Ines Nunes, priora do mosteiro de Celas de Coimbra en 1326, e non documentada nos *Livros de Linhagens* (Pizarro 1997: I 65).

Como dixemos, Michaëlis dispuña de menos informacións que as que se coñecen na actualidade, e unicamente considerou a posibilidade de que a dona aludida na cantiga fose Teresa Pires de Vides, sobriña de Fernan Fernandez Cogominho I, ou Maria Nunes, sobriña de Fernan Fernandez Cogominho II. A pesar de que os datos biográficos para Maria Nunes eran escasos, Michaëlis chegou á conclusión de que non podía ser ela a muller da cantiga por razóns cronolóxicas³⁴, e considerou máis probable que fose Teresa Pires de Vides.

Da mesma maneira que a editora alemá, vemos pouco probable que a *sobrinha* do cantar sexa Maria Nunes ou a súa irmá máis nova, Ines Nunes. Porén, actualmente, o abano de posibilidades ampliaríase a catro mulleres, todas sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I: Teresa Pires de Vides, a súa irmá máis vella Maria Pires de Vides, Maria Martins de Chacim e Sancha Martins de Chacim. Entre elas, distínguese Maria Pires de Vides, a quen «rousara per força» Men Cravo, un individuo que pasou á historia como un alcalde traidor a Sancho II, e as pegadas que deixou no *Livro de Linhagens* poderían verse, talvez, como un indicio da repercusión social que acadou este suceso. O rapto de Maria Pires de Vides e o posterior pacto entre Roi Gomes de Briteiros e Men Cravo podería ser razón para que, en datas próximas aos feitos, un familiar compuxese unha cantiga para lembrar esa

³⁴ «É porém impossível que esta Maria Nunes, filha do almirante Nuno Fernandes, esposa de um príncipe que nasceu depois de 1297, e portanto neta de Cogominho I, pudesse ser celebrada por algum dos dois» (Michaëlis 1990: II 553).

dona e, debido a que ela foi “moeda de cambio” no acordo dos nobres, o cantar aínda podería estar a conmemorar e denunciar, de forma indirecta, o indecoroso acto traidor. Se isto fose así, tendo en consideración que Fernan Fernandez Cogominho I foi, ademais, fiel partidario de Sancho II ata a súa morte en 1248, a suposición de que este puidese ser o autor da composición cobra maior forza.

4.2. *O arraiz de Roi Garcia de Afonso Mendez de Besteiros*

O segundo dos testemuños literarios é, como xa anunciamos, unha *cantiga de escarnio* atribuída no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* a Afonso Mendez de Besteiros. Este cabaleiro portugués sería adulto na época da guerra civil e aínda estaría vivo en 1290, data en que aparece como testemuña dunha doazón. Como trovador, estaría activo na década dos corenta, como se deduce dun dos seus *escarnios* políticos (B1559), onde se denuncia a traizón dun alcalde ao monarca durante os anos do conflito portugués; outra das súas sátiras (B1558) fai vilipendio da covardía dun cabaleiro non identificado, tendo, probablemente, contexto nas campañas andaluzas de Alfonso X. Malia estes desprazamentos da corte portuguesa de Sancho II á corte castelá de Alfonso X, a *cantiga de escarnio* que aquí nos interesa, *O arraiz de Roi Garcia* (B1560), remite á corte do *Bolonhês*, tanto pola figura do escarnizado, identificado con Roi Garcia de Paiva, conselleiro de Afonso III, como polos topónimos *Leiria* e *Santarém*, así como a mención a *cas del-Rei*. Ademais, na terceira cobra aludese a un *Cogominho*³⁵.

Tradicionalmente, o valor da sátira ficou escurecido pola presenza de varias expresións pouco transparentes (*arraiz*, *desseino-o* e *enlinho-o*), localizadas no *incipit* e nos versos do refrán intercalar. De aquí que a proposta textual de Lapa (1995: 58) incluíse unha emenda no segundo verso do refrán intercalar (corrección seguida por Lopes 2002: 115), consistente en *enseino-o*, entendendo que: «D. Rui Garcia, que teria relações homossexuais com um seu capitão: quando vivia com ele, *desseinava-o*,

³⁵ Para máis información sobre as sátiras B1559 e B1558, véxase Beltrán 2007: 43-44, González 2012a e 2012b, Michaëlis 2004: 175-217, Santos 2009: 46-49. Para máis información sobre a sátira B1560, véxase González (no prelo) e 2012c, Oliveira 2002/2003.

isto é, tirava-lhe a gordura; quando se ausentava, o arrais tornava a engordar, *enseinava*» (Lapa 1995: 58). Porén, esa *emendatio* é innecesaria e baséase nunha interpretación do texto que nos parece incorrecta. A expresión *arraiz* ten o valor ‘tecido producido en Arras’, como propuxo Oliveira anteriormente (2002/2003), e, desde a nosa perspectiva, os verbos *desseinar* e *enlinhar* equivalerían a ‘lavar’ e a ‘zurcir’, respectivamente (unha proposta crítica do texto acompañada dunha explicación detallada dos termos conflictivos, pode lerse en González [no prelo]).

O arraiz de Roi Garcia
 que en Leirea tragia
desseinoo;
 e pois vëo outro dia,
 5 *enlinhoo*.

Non vos foi el de mal sën
 [e] serviusse del mui ben,
desseinoo;
 e pois vëo a Santaren,
 10 *enlinhoo*.

Non vos foi del mui mezquinho,
 per como diz Cogominho,
desseinoo;
 e pois morreu don Martinho,
 15 *enli[nhoo.]*

Ainda vos eu máis direi
 per quant’eu del vej’e sei:
desseinoo;
 e pois vëo a cas del-Rei,
 20 *enli[nhoo.]*

Desde o noso punto de vista, a orixe do *escarnio* parece residir no feito de que o escarnizado, Roi Garcia, cumpría co ritual de *desseinar* ('lavar') e *enlinhar* ('zurcir') o *arraiz* cada vez que se presentaba en *cas del-Rei*. Con probabilidade, unhas maneiras de «arranxarse» como as que se propoñen non se adecuarían ao «protocolo» da época, nin se adaptarían ao tacitamente establecido entre os nobres cortesáns. As razóns que obrigarían a Roi Garcia a reutilizar un pano en tales condicións son para nós descoñecidas, aínda que é posible que fosen máis ou menos evidentes para aqueles que se relacionaban con el na corte, de tal modo que poderían engadirse á crítica máis explícita e inmediata outros matices satíricos (como serían, por exemplo, os derivados dunha situación económica inestable ou os dedicados a unha personalidade mesquiña ou avarenta).

Como se anunciou, o escarnecido identificase con Roi Garcia de Pavia³⁶, un nobre que se encontraría en Coimbra antes de 1248 defendendo ao rei Sancho II (Ventura 2009: 96-98), e, segundo Michaëlis (1990: II 561), no mesmo ano en que se produciu o pasamento de Sancho II tomaría parte no cerco de Sevilla, encontrándose o seu nome nos libros das reparticións andaluzas (David 1986). Anos máis tarde, Roi Garcia aparece integrado na corte portuguesa afonsina; o seu nome comeza a documentarse de forma máis ou menos continuada a partir de 1262, data en que casou en segundas nupcias con Berengaria Aires³⁷. Foi conselleiro rexio e exerceu outros cargos, como o de tenente dos castelos de Marvão, Portoalegre e Arronches³⁸. O seu nome aparece en documentos da chancelaría de Afonso III desde

³⁶ A primeira en propoñer esta identificación foi C. Michaëlis (1990: II 561). A biografía completa deste nobre encóntrase, principalmente, en Ventura 1992: I 673-683, Oliveira 2002/2003: 285-295.

³⁷ Esta alianza matrimonial puido ser a que lle proporcionase os contactos necesarios para integrarse no círculo cortesán, segundo Oliveira (2002/2003: 289).

³⁸ O documento de confirmación, feito en Lisboa, data do 11 de outubro de 1271; entre os confirmantes figuran nomes coñecidos no medio trobadoresco: don Gonçalo Garcia, don Joan Perez d'Aboin (mordomo-mor do rei), don Afonso Lopez de Baian (tenente de Sousa), don Men Rodriguez de Briteiros (tenente da Maia), Joan Rodriguez de Briteiros, e como testemuña figura tamén don Fernan Fernandez Cogominho (Oliveira / Ventura 2006: I/2 85-87 [doc. 490]). Non obstante, existen certas dúbidas respecto desta tenencia, pois ben podía ser detentor destes castelos, ben o rei llos deu a gardar en nome do infante Afonso que daquela tiña só 9 anos (Ventura 1992: II 673; Ventura 2009: 187-188).

1263 ata 1274, á beira doutras personalidades sobranceiras no plano político e cultural do momento: Joan Perez d’Aboin, Joan Soares Coelho, Gonçalvo Garcia, Men Rodriguez de Briteiros, Afonso Lopez de Baian e tamén ao lado do cortesán Fernan Fernandez Cogominho I.

O contacto entre Fernan Fernandez Cogominho I e Roi Garcia de Pavia é evidente, non só polo seu labor de conselleiros rexios na corte de Afonso III coetaneamente, senón tamén pola presenza conxunta na documentación chanceleresca durante o período 1265-1274, normalmente conformando a lista de confirmantes ou testemuñas. Ademais, nun texto de 1265, autorízase a Fernan Fernandez Cogominho I a vender a herdade de Chacim a Nuno Martins de Chacim, e nel aparece Roi Garcia de Pavia como testemuña (Oliveira / Ventura 2006: I/1 396-399 [documento 342])³⁹. Noutro documento chanceleresco de decembro de 1273, Fernan Fernandez Cogominho I e Roi Garcia de Pavia aparecen entre os *correctores* nomeados para reparar os agravios feitos ao clero⁴⁰. Nun diploma do Mosteiro de Almoster de 1265, figura Fernan Fernandez Cogominho I á beira doutros cortesáns, trobadores e familiares de Roi Garcia de Pavia, como fiador dunha quinta e dez casais no acordo de arras de Berengaria Aires, muller de Roi Garcia de Pavia, nun acto que tivo lugar na capela real dos pazos de Lisboa (a edición e estudo deste documento pode consultarse en Souto Cabo [no prelo]).

Na sátira de Afonso Mendez de Besteiros, Roi Garcia aparece contextualizado na corte portuguesa grazas á localización explícita en *cas del-Rei*, e aos topónimos Leiria⁴¹ e Santarém⁴², que podemos interpretar como alusi-

³⁹ Neste mesmo documento aparecen Gonçalvo Garcia, Joan Perez d’Aboin, Alfonso Lopez de Baian e Joan Soares Coelho (Oliveira / Ventura 2006: 396-399 [documento 342]).

⁴⁰ Xunto a eles, encóntranse outros senlleiros persoeiros da época, como Afonso Lopez de Baian e o seu irmán Diago Lopez, Men Rodriguez de Briteiros e Joan Soares Coelho (Oliveira / Ventura 2006: I/2 170-171 [documento 590]).

⁴¹ Segundo L. Ventura (2009: 197-200), a corte de Afonso III foi máis itinerante nos primeiros anos (aproximadamente ata 1255), sobresaíndo algúns núcleos urbanos que o monarca visitaba con maior frecuencia. Nun momento posterior, desde 1255 ata 1270, definíronse tres núcleos urbanos principais para Afonso III: Lisboa, Coimbra e Santarém, seguidos en orde de preferencia por Guimarães e Leiria. O último período, aproximadamente entre 1270 e 1279, caracterizouse por un maior asentamento na cidade de Lisboa, con algunhas excepcións, como as visitas a Chelas ou a Santarém.

vos ao espazo cortesán. Neste contexto, entenderase que mediante o sobrenome *Cogominho* (v. 17) se está a facer referencia a Fernan Fernandez Cogominho I, dado que este é o portador do alcume que se define como un dos máis importantes conselleiros rexios de Afonso III e se documenta en numerosos textos chancelerescos. Ademais, a inclusión de *Cogominho* na composición *O arraiz de Roi Garcia* pon de manifesto unha relación entre Fernan Fernandez Cogominho I e Besteiros, que non necesariamente tivo que partir ou limitarse á época do reinado de Afonso III, xa que, probablemente, os dous marcharan a Castela acompañando a Sancho II no exilio⁴³.

Mercé á sátira de Afonso Mendez de Besteiros, o nobre portugués contextualízase no universo cortesán de Afonso III e en estreito contacto co círculo trobadoresco que alí se localizou. Ademais, en certa maneira, pode considerarse que o trobador de Besteiros fixo participe a Fernan Fernandez Cogominho I da sátira que dirixiu a Roi Garcia de Pavia a través da expresión *per como diz Cogominho*⁴⁴.

5. Conclusións

Fernan Fernandez Cogominho I naceu e viviu nun momento do século XIII en que a lírica galego-portuguesa estaba en auxe. Durante boa parte da súa vida estivo vinculado á corte portuguesa de Afonso III, onde se creara un ambiente propicio para o cultivo do trobadorismo. Neste período da súa vida, Fernan Fernandez Cogominho I desenvolveu cargos de certa relevancia e, con frecuencia, o seu nome aparece nos textos da chancelaría. En vista da súa inclusión na documentación, podemos afirmar que este nobre estivo en contacto con diversos trobadores que, da mesma maneira ca el, ocupaban

⁴² Como dixemos anteriormente, Santarém foi un dos centros urbanos priorizados por Afonso III ao longo do seu goberno e, ademais, parece que foi un núcleo onde se desenvolveu con forza o movemento trobadoresco, como se deduce da presenza de trobadores nesta urbe e nas súas inmediacións, así como das mencións a esta cidade en varias composicións trobadorescas. Sobre esta cuestión, véxase Oliveira 2009: 298-299.

⁴³ De acordo coa hipótese de Oliveira (1994: 309), Afonso Mendez de Besteiros sería vasalo de don Gil Martins de Riba de Vizela, un dos nobres que permaneceu fiel a Sancho II ata o momento da súa morte en Castela.

⁴⁴ A expresión *per como diz Cogominho* será, ademais, unha alusión a unha composición satírica deste Fernan Fernandez Cogominho? De ser así, sería hoxe produción perdida.

cargos na corte de Afonso III: Joan Perez d'Aboin, Joan Soarez Coelho, Gonçalo Garcia, Men Rodriguez de Briteiros e Afonso Lopez de Baian aparecen na documentación da chancelaría xunto a Fernan Fernandez Cogominho I.

Por outra parte, descoñecemos se Fernan Fernandez Cogominho II estableceu vínculos coa corte portuguesa nalgún momento da súa vida. A falta de referencias a el na documentación impide saber con seguridade sobre estes detalles da súa biografía. En hipótese, a inexistencia de documentación de Fernan Fernandez Cogominho II na corte portuguesa podería apreciarse como un indicio da falta de contacto deste Cogominho co medio cortesán de que o seu proxenitor participaba. En certo modo, esta conxectura cobra certa forza en vista das circunstancias que envolven a súa morte, acontecida na batalla de Chinchilla, en 1290; aínda que non se sabe con certeza en que bando loitaría Fernan Fernandez Cogominho II, é posible que fose do lado de Sancho II. Así, a presenza na corte castelá de certos membros da familia Portocarreiro, parentes dos Cogominho, apoiaría a idea de que este nobre estableceu vínculos coa corte de Sancho IV.

Aos datos biográficos dos Fernan Fernandez Cogominho, únese a diferente información que facilitan as dúas cantigas trobadorescas comentadas: [*V*] *Jeeronm'ora preguntar* de Fernan Fernandez Cogominho e a sátira *O arraiz de Roi Garcia* de Afonso Mendez de Besteiros. En ambas, como vimos, os indicios apuntan cara a Fernan Fernandez Cogominho I como autor das cantigas que se transmiten nos apógrafos italianos *B* e *V*. A primeira destas composicións, en que o trobador declara que perdeu o sentido por unha sobriña súa, levounos a procurar, na xenealoxía da familia Cogominho, cal podía ser a dama que inspirou o cantar, concluindo que podería ser algunha das catro sobriñas de Fernan Fernandez Cogominho I. Porén, entre esas donas, sobresa especialmente Maria Pires de Vides, porque foi raptada por Men Cravo antes de mediados de século e foi moeda de cambio na traizón que o alcalde de Lanhoso cometeu contra Sancho II, quedando constancia do feito no *Livro de Linhagens* do conde don Pedro; consideramos que este suceso puido ser motivo para a composición dun cantar de conmemoración, e talvez tamén de denuncia, por parte dun familiar da dona que, ademais, se posicionaba politicamente no bando contrario ao traidor.

Por outra parte, a cantiga satírica *O arraiz de Roi Garcia* de Afonso Mendez de Besteiros está ambientada no espazo cortesán de Afonso III, onde se localizaron o escanizado, Roi Garcia de Pavia, e Fernan Fernandez Cogominho I. A inclusión de *Cogominho* nesta sátira testemuñaría a relación do nobre co medio cortesán afonsino e a súa vinculación co movemento trobadoresco.

En base aos datos biográficos que se conservan, ás circunstancias contextuais e ao importante testemuño das cantigas [*V*] *eerom'ora preguntar* e *O arraiz de Roi Garcia*, cremos que hai indicios suficientes para defender a hipótese de que o autor das cantigas que se transmiten nos cancioneros quíentistas atribuídas a don Fernan Fernandez Cogominho é o *dilectus et fidelis vasallus* de Afonso III.

TRADICIÓN MANUSCRITA

O corpus atribuído a don Fernan Fernandez Cogominho nos cancioneros galego-portugueses está constituído por once composicións. Esta produción poética transmítese integramente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (cód. 10991) (*B*), tamén coñecido como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*⁴⁵, reproducése de forma parcial no *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (cód. 4803) (*V*)⁴⁶, e, da mesma maneira, no *descriptus* deste códice, o *Cancioneiro da Bancroft Library* (*K*)⁴⁷, que se encontra na Universidade de Berkeley. Ningunha cantiga do trovador se transmite no *Cancioneiro da Ajuda* (*A*), o único dos cancioneros galego-portugueses que se confeccionou en época trobadoresca⁴⁸.

⁴⁵ O nome *Colocci-Brancuti* débese á relación que garda o códice con Angelo Colocci, responsable da confección, e por outro lado, co conde Paolo Brancuti di Cagli, que, o conservou na súa biblioteca. En 1875, Constantino Corvisieri descubriu a existencia do códice e deu noticia ao filólogo Enrico Molteni, editor dunha parte do cancionero. Este tomouno prestado e, finalmente, adquiriuno en 1888. Tras a morte do filólogo, os seus herdeiros puxeron o cancionero á venda, ata que o goberno portugués o mercou en 1924. Desde ese momento está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal (a partir do 1969 coa cota 10991). A edición facsimilar é: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982). Para máis información sobre este códice e a súa historia, véxase Ferrari 1979, Ferrari 1993a, Tavani 1991: 52-53.

⁴⁶ A edición facsimilar do códice é: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Para máis información sobre este cancionero e a súa historia, véxase Ferrari 1993b, Monaci 1875.

⁴⁷ Neste traballo non teremos en consideración un cancionero que, como ten sinalado E. Gonçalves, en tanto que é *descriptus* de *V*, no «estabelecimento do *stemma codicum*, deve ser eliminado» (Gonçalves 2007a: 8). Para máis información de *K*, que carece de edición facsimilar, remitimos aos traballos de A.L.F. Askins (1991 e 1993).

⁴⁸ Como se sabe, *A* é un códice mutilado e inconcluso que transmite pouco máis de trescentas *cantigas de amor* de aproximadamente 40 autores. Sería unha copia da sección de *cantigas de amor* do chamado *Segundo Cancioneiro Aristocrático*, incrementada coa transcripción dos textos de Martin Moxa e Rui Fernandez de Santiago. Esta compilación consta unicamente de trovadores anteriores ao século XIV, de aquí que Pai Gomez Charinho, falecido en 1295, sobresaia por ser o poeta máis recente da colectánea. A edición facsimilar deste códice é: *Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente*

Así, a obra de Fernan Fernandez Cogominho chega a nós por medio de dous apógrafos elaborados en Italia por mandato de Angelo Colocci (Iesi, 1474–1549)⁴⁹, tempo despois de que esmorecese a escola lírica galego-portuguesa. Ademais, a produción poética do trovador testemuñase na chamada *Tavola Colocciana (C)*⁵⁰, onde, como se verá máis adiante, o nome de Fernan Fernandez Cogominho se rexistra nunha ocasión.

Os dous cancioneros quiñentistas presentan unha estrutura interna común que non é produto do azar, senón que sería consecuencia dunha serie de criterios utilizados na organización dos materiais durante a formación da tradición. Nos primeiros proxectos, os compiladores fixarían unha tripartición baseada nos xéneros líricos principais, de tal forma que se distinguirían tres seccións: a primeira destinada a recibir as *cantigas de amor*, a segunda dedicada ás *cantigas de amigo* e a terceira ás *cantigas de escarnio e maldizir*⁵¹. Conxuntamente con este criterio estético, funcionaría outro de índole cronolóxica, apreciándose certa intención de reproducir as series de cantigas

na *Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices* (1994). Entre os numerosos estudos publicados sobre este cancionero, citaremos os traballos de Arbor 2008a e 2009, Oliveira 1994: 265-267, Oliveira / Ramos 1993, Ramos 1986, 1994, 2008 e 2010, os dous volumes coordinados por M. Brea 2004 e 2005, e a edición e estudo de C. Michaëlis 1990.

⁴⁹ Para máis información sobre o humanista, a súa época e a súa actividade en relación aos cancioneros galego-portugueses, véxanse os volumes preparados por Paladini 1972, e Bologna e Bernardi 2008, así como os traballos de M. Bernardi 2010, M. Brea 2009 e E. Gonçalves 1984 e 1993b.

⁵⁰ A edición e estudo desta lista de autores pode consultarse en Gonçalves 1976. Para outras informacións, véxase tamén Gonçalves 1993a.

⁵¹ «Na verdade, são ainda bem visíveis as marcas de uma ordenação dos autores de acordo com uma prévia estruturação dos cancioneros em três secções correspondentes aos principais géneros literarios praticados por trovadores e jograis, isto é, às cantigas de amor, às de amigo e às de escárnio e de maldizer. Dessa estrutura, subsistem ainda as rúbricas que marcariam a separação entre a primeira e segunda, e entre a segunda e terceira secções desses cancioneros» (Oliveira 1994: 16). Certamente, nos cancioneros *B* e *V* encóntranse algunhas marcas da primitiva división por xéneros, como as rúbricas explicativas que nun primeiro momento estarían a indicar o comezo das seccións das *cantigas de amigo* e de *escarnio*: «esta folha adeante se começan as cantigas d'amigo que fezeron os cavalleiros, e o primeiro é Fernan Rodriguez de Calheiros» (*B*626 / *V*227); «Aqui se começan as cantigas d'escarn'e de maldizer» (*B*1330^{bis} / *V*937). Para máis información sobre a inclusión destas e outras rúbricas explicativas que inclúen información sobre o xénero lírico, véxase Lorenzo Gradín 2002 e 2003, así como Gonçalves 1993d e 1994.

atendendo á sucesión cronolóxica dos autores. Por último, habería un último criterio de tipo sociolóxico, dado que os organizadores das primeiras compilacións terían levado a cabo unha selección dos materiais, coa intención de incluír exclusivamente autores nobres nas súas colectáneas (Oliveira 1994: 109-121, Gonçalves 1993d). Estes factores determinarían a anatomía do arquetipo, que herdarian as antoloxías que hoxe coñecemos da lírica galego-portuguesa.

Dos dous códices manuscritos que transmiten a obra de Fernan Fernandez Cogominho, *B* defínese como o testemuño máis completo. O corpus poético do trovador, que consta de once composicións en *B*, repártese en dúas seccións xenéricas do cancionero: no sector das *cantigas de amor* encóntrase o ciclo de textos *B361-B366*^{bis}, e no das *cantigas de amigo* localízase a serie *B702-B705*. O códice vaticano reproduce esas catro *cantigas de amigo*, *V303-V306*, que figuran copiadas, adecuadamente, no sector que corresponde a este xénero lírico. A produción de *amor* deste autor está ausente en *V* debido á acefalia deste códice, que o priva dos 390 primeiros textos en relación a *B* (*V1 = B391*)⁵².

⁵² Segundo A. Ferrari, esta lacuna sería un dos indicios da forma en que se copiou o cancionero a partir dun antecedente común ao de *B*: «A lacuna principal é a inicial (acefalia) que priva o cancionero de 390 cantigas (*V1 = B391*) e à qual alude una ainda não esclarecida nota colocciana no fôlio branco que precede o inicio dos textos («Manca da fol. ij, infino a fol. 43») e muitas outras lacunas existem ao longo de todo o cancionero, algumas das quais particularmente significativas na medida em que sendo conjugadas com lacunas de *B*, confirmam o sistema de «pecia» cruzada com o qual os dois cancioneros coloccianos foram copiados de um mesmo antecedente» (Ferrari 1993b: 125). Porén, segundo Tavani: «Sarebbe certo eccessivo dedurre che le 42 o 40 carte di cui Colocci rileva la mancanza nel modello di *V* (secondo che nel computo egli abbia considerato assenti o presenti le due estreme) contenessero tutto il materiale testuale trãdito da *B*, e dunque non dovrebbe risultare fuori luogo congetturare che il modello di *V* presentasse già una lacuna rispetto al proprio antecedente: in altri termini, utilizzando le mal tollerate sigle del mio schema, se ζ era già portatore di una mutilazione di 40 o 42 carte, il suo esemplare (lo si chiami ϵ o rappresenti non più che una fase deteriora di α) doveva aver subito una parte almeno della mutilazione rivelata dal confronto con *B*. Per sostenere il contrario che cioè entrambi gli apografi derivano direttamente dal «*livro di portughesi*» occorre chiarire, con argomenti validi [...] come mai le due copie tratte da uno stesso antecedente divergano in un aspetto cruciale della trasmissione qual è appunto la trascrizione della parte iniziale dell'esemplare [...] ma è anche vero che la notevole lacuna iniziale di *V* non si può spiegare interamente con i problemi di avvio delle operazioni di copia, perché incide in modo troppo

O corpus poético de Fernan Fernandez Cogominho non presenta dificultades importantes nin problemas de atribución nos códices. Nos dous apógrafos italianos, as cantigas asígnanse ao autor por medio de rúbricas atributivas que van directamente encabezando as series. Así, no *Colocci-Brancuti*, escrita e subliñada polo humanista, figura a rúbrica *Fernan Fernandez Cogominho*, que vai precedendo a cantiga *B361*, afectando a un ciclo de sete textos, *B361-B366^{bis}*, copiados na sección das *cantigas de amor*. Na parte destinada ás *cantigas de amigo* no interior do cancionero *B*, Colocci escribiu sobre a cantiga *B702 Don Fernandez Cogominho*, asignándolle as catro composicións que conforman a secuencia *B702-B705*. No códice vaticano, a rúbrica *Dom Fernan Fernandez Cogominho* que precede a cantiga *V303*, transcrita e subliñada de man do copista, faulle atribución do conxunto das catro *cantigas de amigo V303-V306*.

Colocci escribiu rúbricas e anotacións de diverso tipo nos apógrafos italianos⁵³, sendo estas intervencións máis numerosas en *B*⁵⁴ ca en *V*. Porén,

marcato sulla struttura stessa del canzoniere. [...] L'unica risposta possibile e plausibile a entrambi i quesiti è, a mio avviso, che *V* deriva da un antecedente mutilo (ϵ o ζ , qui non importa), altro da δ del primo stemma (= β del secondo, o ancora = *B* del terzo), e che proprio tale mutilazione ha indotto Colocci a trovarvi rimedio, procurandosi una cretomazia della lirica galego-portoghese più integra o meno lacunosa di quella già esemplata, e commissionandone la riproduzione» (Tavani 2002: 26-27). Para máis información das distintas hipóteses da relación e confección destes dous códices, véxase d'Heur 1974 e 1984, Ferrari 1979, 1993a, 1993b, 2010, Gonçalves 1993d e 2007b, Tavani 1967, 1988, 1991, 1999, 2000, 2002 e 2008.

⁵³ A crítica ten estudado a intervención do humanista nos dous apógrafos, entre os traballos existentes citaremos os de V. Bertolucci 1966 e 1972, M. Brea 1997, M. Brea e F. Fernández Campo 1993, Carregal 2007, G. Pérez Barcala 2008, Tavani 2008.

⁵⁴ A nota máis frecuente é *tornel*, que podería ter orixe no verbo *tornare* ('xirar') ou no substantivo *tornum* ('xiro'), por asociación coa melodía; talvez pertencía á mesma familia do substantivo provenzal *tornada*, segundo o sentido primitivo 'xiro do rolo de pergameo', e durante os séculos XV e XVI, aínda existía como voz viva na lingua italiana «ritornello» (Bertolucci 1966: 25). Probablemente, Colocci aplicou esta nota na fase de revisión e corrección de *B* para sinalar a existencia de refrán. En relación á copia das cantigas de Fernan Fernandez Cogominho, a nota *tornel* figura á beira de *B361*, *B365* e en cada unha das cantigas da serie *B702-B705*, e sobre *B362* escribiu *tor* (= *tornel*). A composición *B364* acompáñase da indicación modificada *artificioso tornel*, malia que nós a consideramos unha *cantiga de mestría* caracterizada polo xogo paralelístico no que está vertebrada (sobre esta cuestión véxase González 2009a, así como as explicacións que acompañan á cantiga da

entre as notas que o humanista fixo constar no cancionero vaticano, sobresaen un sistema de referencias numéricas de sentido aínda non ben esclarecido⁵⁵. Estas referencias son de dous tipos: primeiramente, nos folios que abren o cancionero *V* encóntanse unha serie crecente pero discontinua de números romanos, entre os que se intercalan algúns guarismos árabes. A partir do f. 8v séguese exclusivamente unha numeración arábica: esta iníciase co número 110⁵⁶, a referencia seguinte é 117⁵⁷, despois deste encóntrase

cantiga 4). En *B366* a nota colocciana ampliase a *cõged da tornel* para destacar a existencia de refrán e finda. En *B704* utilizou a expresión *9ged* (= *congedo*) para a finda, que marcou cun trazo vertical. Colocci deseñou un ángulo (∟) para advertir do comezo do refrán no interior das cobras en *B361*, *B362*, *B364*, *B365*, *B366*, *B703*, *B704*, na primeira cobra de *B702* e de *B705*; esta marca non ofrece unha información redundante á apostila *tornel*, xa que resulta moi útil para saber que fragmentos identificaba Colocci co refrán. Aprécianse, aínda, outras notas na copia dos textos de Fernan Fernandez Cogominho: *2 versi e que ·i·quid* na cantiga *B362*, que se explicarán no apartado correspondente que acompaña o texto crítico.

⁵⁵ Na introdución á súa edición, Monaci fixo unha descrición destas referencias do códice vaticano, e advertiu da dificultade para darlle unha interpretación válida (Monaci 1875: VII-VIII). Para D'Heur, a numeración romana de *V* estaría vinculada ao sistema numérico presente no antecedente deste cancionero (γ), e as restantes referencias partirían do orixinal de *B* (D'Heur 1974: 12). Segundo Tavani (1967b), a numeración de *V* asociárase a dúas foliacións diferentes: a romana remitiría a ζ (que segundo a súa proposta estemática, era antecedente directo de *V*), e a arábica tería orixe nun cotexo posterior cun manuscrito diferente de *V* e do seu antecedente, a partir do cal se confeccionaría *B*. En 1988, o filólogo italiano retomou a cuestión, propoñendo que os números romanos estarían asociados cun manuscrito diferente de δ e ζ , e os arábigos asociaríanse á foliación de δ (Tavani 1988: 74-80). Máis recentemente (Tavani 2008), afirmaba que algunhas cibras árabes e outras apostilas numéricas parecen ser resultado dun cotexo co cancionero *B*, mais non todas: así, no f. 3v, escribiuse *fol.91* e debaixo *87* e no mesmo folio e nos sucesivos as cifras romanas parecen non ter correspondencia con *B*. Neste mesmo traballo, Tavani ofrece unha táboa coas referencias numéricas de *V* ata o f. 9r. Para máis información sobre esta dobre numeración en *V*, ademais dos traballos citados, véxase Ferrari 1993b, e para a cuestión da numeración presente en *B*, véxase Ferrari 1979: 74-80.

⁵⁶ O número 110 sitúase xunto ao inicio da cantiga de don Dinis *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei* no f. 8v, que se repite xunto a *Da mia senhor que eu servi* no f. 9r, tamén da autoría do rei portugués.

⁵⁷ O 117 reproducécese dúas veces no f. 16v, xunto ao *incipit* de dúas cantigas de don Dinis *Assi me trax coitado* e *O gran vic'e gran sabor*, que ten a súa última cobra copiada no folio seguinte, o f. 17r, e aí volve a acompañarse do 117. A referencia tamén se escribiu xunto ao comezo *Senhor que de grad'og'eu querria*, no mesmo f. 17r.

un 140 no f. 48v, ao lado do *incipit* de *Ai Deus u é meu amigo* (V297) atribuída a Joan Lopez de Ulhoa, e, a partir dese 140, a numeración sucédesese de forma máis ou menos correlativa (aínda que non faltan excepcións, repeticións dalgúns dos números e saltos) ata o final do códice. A carón do inicio da *cantiga de amigo* V303, que abre a serie das composicións atribuídas a Fernan Fernandez Cogominho en V escribiuse a referencia numérica 142, no f. 49v⁵⁸.

O nome *Fernan Fernandez Cogominho* ofrécese na *Tavola Colocciana* acompañándose do número 361. Esta cifra parece estar en correspondencia coa serie de cantigas transmitidas na primeira sección de B:

- 350. Johan Lopez d'Ulhoa.
- 361. Fernan Fernandez Cogominho.
- b 369. Pero Maffaldo.
- a 367. Rod[r]igu'Eanes de Vasconcellos. (Gonçalves 1976: 410-411)

Como pode verse, Fernan Fernandez Cogominho está inmediatamente precedido por Joan Lopez de Ulhoa, a quen se lle asignou a cifra 350, e a continuación figuran Pero Mafaldo, co número 369, e Rodriгу'Eanes de Vasconcelos, co 367. Na sucesión destes dous últimos trobadores, verifícase unha alteración. Probablemente, este erro detectaríaase facilmente no mesmo momento de elaboración do índice (considerando que Colocci, despois do 369, tivo que escribir 367); fose durante a confección do elenco ou durante a revisión, Colocci emendararía a disposición de Pero Mafaldo e Rodriгу'Eanes de Vasconcelos, aplicándolles as letras *b* e *a*, respectivamente.

Porén, na parte asociable á sección das *cantigas de amigo* de B, o índice de *Autori Portoghesi* non reproduce o nome do trobador entre os autores Joan Lopez de Ulhoa e Gonçal'Eanes do Vinhal, como cabería esperar.

⁵⁸ Despois do 140 que acompaña unha cantiga de Joan Lopez de Ulhoa, figura o 141, no f. 49r, á beira do cantar *Que trist'og'eu and'e fazo gran razon*, do mesmo trobador, que é o inmediatamente anterior no cancionero a Fernan Fernandez Cogominho (e a quen lle corresponde o 142). O número 143 figura no f. 51r, xunto a *Amiga, por Deus vos venh'ora rogar*, que está no medio do ciclo de Gonçal'Eanes do Vinhal, o trobador que segue a Fernan Fernandez Cogominho no cancionero.

Na lista sucédense os nomes Joan Lopez de Ulhoa, Estevan Reimondo e Gonçal'Eanes do Vinhal, dándose unha alteración na orde dos dous primeiros, que Colocci corrixiu novamente mediante as letras *b* e *a*⁵⁹:

- b 695. Joham Lopez d'Ulhoa.
- a 693. Stevam Rreimondo.
- 706. Gonçal'Eanes de Vinhal.
- 713. Roy Queymado. (Gonçalves 1972: 414-415)

Igual que no caso anterior, Colocci percibiría e corrixiría o erro na sucesión de Joan Lopez de Ulhoa (695) e de Estevan Reimondo (693), procedendo á súa reordenación. A omisión de Fernan Fernandez Cogominho neste lugar da *Tavola* non é fácil de determinar con certeza. É posible que, no momento de confección do índice, Colocci advertise o problema, porque despois de adxudicar o número 695 a Joan Lopez de Ulhoa pasaría a escribir o número 693 para Estevan Reimondo, e, obrando en consecuencia, engadiría as letras *b* e *a* con intención de reorganizar a secuencia. Pode ser que, despois de subsanar o erro, Colocci non continuase no mesmo lugar en que a interrompira a copia, e pasase a escribir o nome *Gonçal'Eanes de Vinhal*, que se acompaña do número 706 no índice de *Autori Portoghesi*, en correspondencia con *B*, omitindo así involuntariamente a referencia ao ciclo das *cantigas de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho que se encontra na parte correspondente no cancionero *B*⁶⁰.

No interior de *B*, o primeiro ciclo das cantigas atribuídas a Fernan Fernandez Cogominho localízase nos folios 82v e 83r / v do caderno 10 do

⁵⁹ Nesta parte do cancionero *B*, atribúense dúas *cantigas de amigo* a Estevan Reimondo, *B693-B694* (que corresponden a *V294-V295*), sete a Joan Lopez de Ulhoa, *B695-B701* (*V296-V302*), e sete a Gonçal'Eanes do Vinhal *B706-B712* (*V307-V313*).

⁶⁰ E. Gonçalves tamén advertiu da omisión do nome de Fernan Fernandez Cogominho nesta parte de *C*: «Dopo Estevam Reimondo e prima di Gonçal'Eanes do Vinhal, compare in *B* nel recto del f. 154, il nome di un altro trovatore, «Don Fernãndez Cogominho», scritto dal Colocci. L'umanista non l'ha trascritto nella Tavola, per cui tra essa e il canzoniere *B* esiste un'altra divergenza d'assegnazione che coinvolge i testi 702-705» (Gonçalves 1972: 439).

códice (ff. 73-86)⁶¹. O artífice da copia foi o que A. Ferrari (1979: 84-85) identificou como copista *e*, que empregou letra bastarda⁶². Colocci numerou seis das composicións, desde *B361* ata *B366*, mais a sétima e última cantiga da serie ficou excluída da numeración, polo que hoxe se identifica como *B366^{bis}*. No interior desta serie, sobresaen varios textos (*B361*, *B364*, *B365* e *B366*) polo emprego da ironía, o equívoco e a negación, que, ocasionalmente, fai escapar a expresión do máis puramente convencional no xénero amoroso; ademais, a última cantiga da serie, *B366^{bis}*, contaría coa particularidade de ser considerada un *escarnio de amor*, pois, aínda que o rexistro utilizado está moi próximo ao propio do xénero cortés, atentárase abertamente contra o canon amoroso ao permitir a identificación da dama (véxase o comentario á cantiga). Non é estraño que composicións de matiz máis marcadamente contratextual e anticanónico aparezan ao final da serie das

⁶¹ Este, segundo A. Ferrari (1979: 109-110), é un heptanión resultante da unión dun caderno inicialmente programado do f. 75 ao f. 84, cunha serie de folios que foran ideados para conformar un caderno independente (os ff. 74 e 85 e os ff. 73 e 86); mais estes non contaban coa consistencia suficiente para acadar esa autonomía, pois só recibira texto o f. 85r / v e o f. 86r, en que a copia ficou interrompida tras a primeira composición atribuída a Pero Mafaldo (*O meu amig^o, amiga, que me gram ben fazia*, *B383*), posiblemente pola perda ou deterioración de folios no antecedente. Estas serían as razóns polas que A. Colocci decidiría unilo ao primitivo caderno 10.

⁶² Segundo A. Ferrari (1979), este copista caracterízase por proceder con exemplaridade, e, como se comproba na copia dos textos de Fernan Fernandez Cogominho, traballou con regularidade e previsión. Esta pode ser a razón pola que *B366^{bis}* carece de letra capital e no seu lugar se ofrezca un espazo en branco, talvez ideado para a transcripción posterior da letra. O esmero deste copista tamén é apreciable na copia limpa e ordenada dos textos. Todos os versos están encabezados por maiúscula, polo que o inicio do refrán non se distingue graficamente no corpo da cobra. As capitais de cantiga sobresaen porque teñen maior grosor e tamaño, trazadas con claridade e sobriedade. Na copia do refrán, *e* procedeu coa práctica habitual seguida no cancionero: «Todos os copistas transcreveram integralmente o refrão na primeira estrofe, representando-o depois por um segmento de texto de tamanho variável a seguir a cada uma das coblas» (Correia 1992: 68). O copista *e* transcribiu o refrán completo na primeira cobra e nas cobras sucesivas abreviouno, copiando parcialmente o primeiro dos versos (agás na segunda cobra de *B365* e de *B366*, onde o transcribiu completo). Como marca de abreviación de refrán, *e* utilizou frecuentemente un punto (en *B361*, cobras II e III, *B362*, cobras II e III, *B365*, cobra III, *B366*, cobras III e IV), aínda que non o empregou de forma sistemática (non o usou en *B366^{bis}*, cobra II), e tampouco utilizou esa marca cando, nos refráns de dous versos, copiou o primeiro destes versos completo e abreviou o segundo (como en *B365*, cobra II, e en *B366*, cobra II).

cantigas de amor atribuída a Fernan Fernandez Cogominho en *B*, en vista de que este tipo de textos ocupan normalmente unha posición «marxinal» na copia do ciclo amoroso dun autor. Segundo as apreciacións de S. Brandão, no *Cancioneiro da Ajuda*, «apareciam copiados ao final de produción de un trovador, o que podería ser indício da súa recepción como composicións “diferentes” das demais». Confrontando as lacunas de *A* con *B* e *V*, a investigadora brasileira concluíu que «é possível encontrar alguns contratextos que, efetivamente, en *B* / *V* foram copiados na parte final das *cantigas de amor* de um trovador, ainda que o princípio não se cumpre de jeito absoluto» (Brandão 2006: 545).

A serie *B361-B366*^{bis} precédeuse dun ciclo asignado mediante unha rúbrica atributiva a Joan Lopes de Ulhoa (*B350-B360*), e séguese das cantigas de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (*B367-B368*^{bis}); proximamente, encóntranse as composicións de Joan Soarez Coelho, Rodrigu'Eanes Redondo, Roi Paez de Ribela, Pero Mafaldo e Afonso Mendez de Besteiros⁶³:

Joan Soarez Coelho	<i>B319-B330</i>	(ff. 75r-77r)
Rodrigu'Eanes Redondo	<i>B331-B336</i>	(ff. 77r-78r)
Roi Paez de Ribela	<i>B337-B349</i>	(ff. 78r-80r)
Joan Lopez d'Ulhoa	<i>B350-B360</i>	(ff. 80v-82v)
<i>Fernan Fernandez Cogominho</i>	<i>B361-B366</i> ^{bis}	(ff. 82v-83v)
Rodrigu'Eanes de Vasconcelos	<i>B367-B368</i> ^{bis}	(ff. 83v-84r)
Pero Mafaldo	<i>B369-B374</i>	(ff. 84r-85r)
Afonso Mendez de Besteiros	<i>B375-B382</i>	(ff. 85r-86r)
Pero Mafaldo	<i>B383</i>	(f. 86r)

Neste códice, a copia das *cantigas de amigo* asignadas a Fernan Fernandez Cogominho localízase no interior do caderno 19 (ff. 149-158),

⁶³ Para a datación e máis información sobre a obra de cada un destes autores, véxase Oliveira 1993c e 1994: 309, 366-367, 370-371, 419-421, 429-430, 434-435; Barbieri 1993b, Fernández Campo 1993, Gonçalves 1993c, Jensen 1993a, Ramos 1993.

concretamente, no recto e no verso do f. 154. O responsable da copia é o que A. Ferrari (1979: 84-85) identificou coa letra *d*, que empregou un tipo de letra bastarda para a transcripción⁶⁴. A estas composicións de Fernan Fernandez Cogominho, Colocci asignoulles os números 702, 703, 704 e 705.

As *cantigas de amigo* do trobador encóntranse, tanto en *B* como en *V*, dispostas entre as series atribuídas a Joan Lopez de Ulhoa (*B695-B701* e *V296-V302*) e Gonçal'Eanes do Vinhal (*B706-B712* e *V307-V313*). Nas proximidades, aparecen as series asignadas a Joan Perez d'Aboin, Joan Soares Coelho, Estevan Reimondo, Roi Queimado, Men Rodriguez Tenoiro, Estevan Coelho, Estevan Travanca, Rodrigu'Eanes de Vasconcelos e Afonso Mendez de Besteiros⁶⁵. Concretamente, a sucesión dos autores e dos seus correspondentes ciclos nesta parte do cancionero *B* é a seguinte:

Joan Perez d'Aboin	<i>B665^{bis}-B677</i>	(ff. 143r-150r)
Joan Soares Coelho	<i>B678-B692</i>	(ff. 150r-152v)
Estevan Raimondo	<i>B693-B694</i>	(f. 152v)
Joan Lopez de Ulhoa	<i>B695-B701</i>	(ff. 152v-154r)
<i>Fernan Fernandez Cogominho</i>	<i>B702-B705</i>	(ff. 154r-154v)

⁶⁴ Este copista distinguiu sempre a maiúscula do *incipit* por un tamaño e volume maior, ornamentouna co afán de dotala de vistividade, aínda que, ocasionalmente, producíronse trasposos de tinta, como o que afecta a *B705*, e pola sobrecarga de tinta derivaron problemas na copia que realizaba na mesma face do folio, como acontecería en *B703*, onde a tinta da capital do texto se estendeu á liña de escritura inmediatamente inferior. Aínda que cun volume menor que o da inicial de cantiga, as cobras o refrán e a fínda de *B704* comezan con maiúscula. Deste modo, o refrán sobresa e no interior do corpo da cantiga, dado que os versos restantes comezan por minúscula; para abrevialo, o copista seguiu a tendencia xeral no cancionero (para máis información sobre esta cuestión, véxase Correia 1992 e 1998: 267-290): transcribiuno completo na primeira cobra e parcialmente nas seguintes, copiando o primeiro dos versos de refrán (en *B704* e *B705*) ou unha parte deste (en *B702* e *B703*). Habitualmente, este copista non utilizou sinais para marcar a abreviación.

⁶⁵ Para máis información sobre estes autores, véxase Oliveira 1994: 309, 328-329, 334-335, 353-354, 358-360, 366-367, 370-371, 389-391, 428-429, 435; Beltrán / Ventura 1993, Fernández Campo 1993, Gonçalves 1993c, Jensen 1993a e 1993b, Minervini 1993a 1993b, Oliveira 1993a, 1993b e 1993c, Víñez 1993.

Gonçal'Eanes do Vinhal	B706-B712	(ff. 154v-156r)
Roi Queimado	B713-B715	(ff. 156r-156v)
Men Rodriguez Tenorio	B716-B719	(ff. 156v-157r)
Estevan Coelho	B720-B721	(ff. 157r-157v)
Estevan Travanca	B722-B725	(ff. 157v-158r)
Rodrigu'Eanes de Vasconcelos	B726-B728	(ff. 158r-158v)
Afonso Mendez de Besteiros	B729-B731	(ff. 158v-159r)

A sucesión de trobadores que rodean as *cantigas de amigo* do trobador en *B* coincide coa do códice vaticano. En *V*⁶⁶, as composicións atribuídas a Fernan Fernandez Cogominho esténdense nos folios 49v e 50r, e identifícanse hoxe cos números 303, 304, 305, 306, seguindo a numeración fixada por Monaci (1875) na súa edición paleográfica⁶⁷. A serie de trobadores e ciclos nesta parte de *V* é como segue:

Joan Perez d'Aboin	V268-V279	(ff. 39r-43r)
Joan Soarez Coelho	V280-V293	(ff. 44r-47r)
Estevan Raimondo	V294-V295	(ff. 47r-48r)
Joan Lopez de Ulhoa	V296-V302	(ff. 48v-49v)

⁶⁶ No tocante á reprodución das cantigas *V*303, *V*304, *V*305 e *V*306 observamos que o copista do cancionero iniciou todos os versos en minúscula, agás os primeiros de cada cobra, que comezan con maiúscula. No deseño das capitais de cantiga non fixo diferenzas, isto é, non as dotou dunha ornamentación característica nin as resaltou de entre as outras maiúsculas pola forma ou o tamaño. Esta forma de operar ten repercusións nas *cantigas de refrán*, en tanto que non se distinguiu graficamente no corpo da cantiga; e, respecto á maneira de abreviar o refrán, o copista non actuou con regularidade: en *V*303, *V*304 e *V*306 transcribiuno completo na primeira cobra e parcialmente nas seguinte, de acordo co xeito de abreviación adoptado habitualmente nos cancioneros (Correia 1992: 45-76), pero en *V*305 copiouno enteiro en todas as cobras.

⁶⁷ A diferenza do que sucede en *B*, as intervencións do humanista neste cancionero son moito máis limitadas e as composicións de *V* non foron numeradas no momento da elaboración ou revisión do códice. Para máis información sobre as anotacións neste códice, véxase Brea 1997 e Tavani 2008.

<i>Fernan Fernandez Cogominho</i>	V303-V306	(ff. 49v-50r)
Gonçal'Eanes do Vinhal	V307-V313	(ff. 50r-51v)
Roi Queimado	V314-V316	(f. 51v)
Men Rodriguez Tenorio	V317-V320	(ff. 52r-52v)
Estevan Coelho	V321-V322	(f. 52v)
Estevan Travanca	V323-V326	(ff. 52v-53r)
Rodrigu'Eanes de Vasconcelos	V327-V329	(ff. 53r-53v)
Afonso Mendez de Besteiros	V330-V332	(ff. 53v-54r)

Atendendo á cronoloxía e orixe dos autores que teñen a súa obra copiada con proximidade á de Fernan Fernandez Cogominho nos sectores de *amor* e *amigo* de *B* e *V*, compróbase que unha parte importante deles eran trobadores de estrato social nobre, de orixe portuguesa⁶⁸ e que estiveron activos no segundo e terceiro cuarto do século XIII, aproximadamente. Tendo en consideración isto e os criterios que rexerían a confección dos cancioneros peninsulares, podemos pensar que a actividade lírica de Fernan Fernandez Cogominho se concentraría nun período cercano á desoutros autores.

O grupo conformado por Estevan Reimondo, Estevan Travanca, Gonçal'Eanes do Vinhal, Joan Lopez de Ulhoa, Joan Perez d'Aboin, Joan Soarez Coelho, Men Rodriguez Tenoiro, Roi Paez de Ribela e Roi Queimado incluíriáanse na tradición durante a chamada 'recolla de trobadores portugueses', en vista da orixe dos autores que se incorporarían, completando o primitivo *Cancioneiro de Cavaleiros*, na fase de constitución do chamado *Segundo Cancioneiro Aristocrático*⁶⁹ (Oliveira 1994: 179-190).

⁶⁸ De cronoloxía próxima pero de orixe galega son os trobadores Men Rodriguez Tenoiro e Joan Lopez de Ulhoa, aínda que este último se asentou en Portugal e mediante matrimonio estableceu lazos cunha familia portuguesa (sobre este último e a súa relación con trobadores portugueses, entre os que estaría Fernan Fernandez Cogominho, véxase Souto Cabo [no prelo]).

⁶⁹ Na formación da tradición distínguese o *Cancioneiro de Cavaleiros* como a primeira colección vertebrada en tres seccións. O *Segundo Cancioneiro Aristocrático*, sería unha ampliación do anterior, adicionando a obra de trobadores de orixe portuguesa

Nesa etapa da tradición, manteríase a organización dos ciclos en tres seccións, aínda que, segundo Oliveira, «não é já tão perfeito, notando-se permanentes trocas de lugares entre os autores, quer da primeira para a segunda secção, quer desta para a terceira» (Olivera 1994: 183). Esta maneira de proceder e a orixe dos autores que conforman este grupo permite pensar que nesta compilación se daría prioridade a trobadores da aristocracia portuguesa. Parece importante que, no grupo de autores desa segunda fase do primeiro nivel de formación da tradición, hai un núcleo que compartiu o mesmo espazo cortesán e cultural con Fernan Fernandez Cogominho⁷⁰. A pesar disto e de que as composicións deste autor nos cancioneiros están distribuídas nas seccións correspondentes, debe terse en conta que as *cantigas de amor* que se transmiten en *B* atribuídas a Fernan Fernandez Cogominho non se recollen no *Cancioneiro da Ajuda*, e a falta neste cancionero trobadoresco pode facer dúbida da antigüidade con que a obra de Fernan Fernandez Cogominho pasaría a formar parte da tradición.

Segundo a organización actual dos fascículos do cancionero *A*, obsérvase que a última serie do caderno IX⁷¹ é, confrontando a información

maioritariamente, con respecto á estrutura tripartita marcada polo xénero lírico. A partir deste *Segundo Cancioneiro Aristocrático*, aumentado coas composicións de Martim Moxa e Rui Fernandez de Santiago, confeccionárase o *Cancioneiro da Ajuda*. O chamado *Cancioneiro de Xograres Galegos*, que se realizaría a finais do XIII ou principios do XIV, estaría dividido en seccións e sería incorporado á tradición no momento da *Compilación Xeral*; a súa inclusión deberíase a certa laxitude no criterio sociolóxico, abandonando o ideal dunha tradición manuscrita exclusivamente nobiliaria. Distínguense, aínda, o *Cancioneiro de Joan Airas de Santiago*, que sería cancionero individual de estrutura tripartita, o *Cancioneiro de D. Dinis*, constituído por 138 cantigas distribuídas nas tres seccións canónicas, e o *Cancioneiro de Estevan da Guarda*. A *Compilación Xeral*, última fase da formación concluída a mediados do século XIV, elaborárase a partir do *Segundo Cancioneiro Aristocrático* acrecentado, sucesivamente, sen respecto á estrutura establecida orixinariamente (Oliveira 1994: 215-251).

⁷⁰ Segundo Souto Cabo (no prelo), talvez puido existir un *Cancioneiro de trovadores da corte de Afonso III*, en vista da relación que mantiñan entre si os trobadores nobres portugueses localizados nese espazo cortesán e a súa colocación próxima nos cancioneiros.

⁷¹ Seguimos a numeración dos cadernos reproducida en Arbor 2009. Téñase en conta que os cadernos IX e X, de que falaremos, corresponden aos cadernos VIII e IX na nomenclatura de Michaëlis (1990), anterior ás sucesivas ordenacións fasciculares (en 1994 e en 1999-2000), e a de Ramos (2008), que tomou como referencia a numeración que fixara Michaëlis e denominou o f. 46 como fascículo VII^a, que se considera o resto dun caderno perdido.

que proporciona *B* respecto das atribucións, da autoría de Joan Lopez de Ulhoa (*A199-A209*); a copia deste ciclo esténdese do f. 51v ao f. 54r, e o f. 54v, último do caderno, ficou en branco⁷². A continuación, o caderno X ábrese co f. 55r en branco, e no f. 55v comezan as cantigas de Fernan Gonçalves de Seabra⁷³. Entre as series deses dous autores, en *B*, aparece a obra de catro trobadores e tres *cantigas de amor* que non se reproducen en *A*, asignadas a Fernan Gonçalves de Seabra⁷⁴:

⁷² Isto podería sinalar a conclusión do ciclo das cantigas do autor, aínda que no cancionero *A* non sempre os espazos obedecen a esta causa: «En canto ao pergamiño deixado en branco ao final do ciclo de cantigas dun autor, este pode significar non que o *corpus* do trobador estea concluído, senón –situación paralela á dos brancos de final de composición– que se esperaban outros textos, eventualmente existentes, da súa produción poética. Ademais, estes espazos en branco teñen no *Cancioneiro da Ajuda* un claro valor atributivo, pois testemuñan a separación entre ciclos de cantigas de trobadores diversos, marcando claramente o cambio de autor» (Arbor 2005: 59). Para máis información sobre estas cuestións, véxase Arbor 2005 e Ramos 1986, 1994 e 2008.

⁷³ A copia comeza no f. 55v coas cantigas de Fernan Gonçalves de Seabra (*A210-A221*, ff. 55v-58r), encabezadas por unha miniatura que marca o comezo da serie. Unha parte das *cantigas de amor* que se atribúen a este trobador reproducense unicamente no cancionero *A* (*A210-A212*, *A214-A216*); a primeira cantiga reproducida en *B* é *B384* (= *A217*), seguida de *B385* (= *A218*), *B386* (= *A219*), *B387* (= *A220*), *B388* (que non se transmite en *A*) e *B389* (= *A221*); *B390* e *B391* (= *V1*, só presenta a primeira cobra) non se ofrecen en *A*. A composición *A213* (= *B443 / V55*) aparece copiada en *B* e *V* noutra zona da sección de *amor*, baixo a atribución a Airas Veaz. A información da *Tavola Colocciana* coincide con *B*.

⁷⁴ Segundo Michaëlis, entre os que ela consideraba os cadernos VIII e IX situárase a lacuna XIV, asociada ao fascículo IX e en relación á lacuna XV do final do mesmo caderno. A partir disto, Oliveira hipotetizou que «na folha que falta caberiam, no máximo, quatro composicións. Nestas circunstancias, Rodrigo Anes de Vasconcelos, com três cantigas, seria o único autor com possibilidades de ter estado aí inserido. A não ser que, além da folha assinalada, falte também um caderno completo. No seu conjunto as composiçãos dos quatro trovadores em causa somam 25, o que daría para encher um caderno e, eventualmente, a folha do caderno seguinte» (Oliveira 1994: 48). Coa reorganización do cancionero no 1994, habería unha mudanza na consideración da lacuna XIV, en tanto que esta foi incluída no final do caderno VIII, e estimáronse correspondencias entre esa lacuna e aquel que pasaba a ser visto como o primeiro folio do caderno, o f. 46. Despois da reorganización fascicular de 1994, houbo aínda cambios significativos a partir da restauración do códice en 1999-2000. Con isto, o f. 46, segundo Ramos, «foi agora cosido de forma autónoma, o que vai permitir defini-lo como único resto de um caderno perdido» (Ramos 2004: 30), que conformaría o que ela denomina caderno VII^a, continuación do caderno VII, proveniente de Évora, o que, segundo a autora, «quer dizer que já, na situação primitiva, faltariam, ou não

Joan Lopez de Ulhoa (B350 [= A199] - B360 [= A209])

Fernan Fernandez Cogominho (B361 - B366^{bis})

Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (B367 - B368^{bis})

Pero Mafaldo (B369 - B374)

Afonso Mendez de Besteiros (B375 - B382)

Fernan Gonçalvez de Seabra (B383 [= A217] - B391)

En *A*, o espazo en branco no f. 54r col. b, 54v e 55r, segundo Ramos (2008: I 184-192), podería estar reservado para completar o corpus poético de Joan Lopez de Ulhoa con novos materiais ou para reproducir o ciclo dun novo trovador. Ademais, a investigadora considera posible que faltase un bifolio no actual caderno X, marcando o inicio e o fin, dado que actualmente se rompe a secuencia carne/carne. De ser certa esta hipótese, entre os ciclos de Ulhoa e Seabra no interior do *Cancioneiro da Ajuda* talvez habería espazo suficiente para prever a copia dalgún dos catro ciclos dos autores presentes en *B* e ausentes en *A*.

En principio, se a suposición fose certa non parece imposible que o trovador en cuestión fose Fernan Fernandez Cogominho. Mais, en consideración a esta hipótese, habería que ter en conta que no interior da serie deste autor hai varias cantigas que poden ser apreciadas como contratextos e un *escarnio de amor* que vai pechando o ciclo. Polo tanto, en vista das características da obra, talvez sería preciso cuestionarse cantos dos textos presentes na sección de *amor* de *B* atribuídos a Fernan Fernandez Cogominho poderían ter aberta aceptación en *A*, xa que «há que ter em conta o próprio “caracter canônico” do texto de *Ajuda*, que parece não estar no

estavam previstos nesta zona, estes dois cadernos» (Ramos 2010: 91), onde se encontrarían cantigas de Joan Perez d'Aboin e Joan Soares Coelho. Para máis información sobre o f. 46 e a súa posición actual, véxase Ramos 2004, 2008 e 2010, para unha descrición da organización actual dos fascículos, véxase Arbor 2009 e Ramos 2008.

mesmo nivel genérico de algunas *cantigas* trazidas de *B* para preencher os vazios de um cancionero de amor» (Brandão 2004: 566)⁷⁵.

Non obstante, tamén parece posible que as composicións dalgún dos outros tres trobadores ausentes en *A* e presentes en *B* ocupase esa hipotética lacuna, e, en consecuencia, o ciclo das sete cantigas que se transmiten na sección de *amor* de *B* con atribución a Fernan Fernandez Cogominho sumariáase á tradición despois de que se confeccionase o chamado *Segundo Cancionero Aristocrático*, durante a fase da *Compilación Xeral*, última colectánea da tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa, que concluiría, aproximadamente, a mediados do século XIV (Oliveira 1994: 233-250, 275-281). Porén, a reprodución da obra ordenada nos sectores de *amor* e de *amigo* sería un indicio para pensar que, en todo caso, sería adicionada nun momento en que aínda se mantiña respecto aos criterios organizativos do primeiro nivel de formación dos cancioneros galego-portugueses.

⁷⁵ Aínda que, como a crítica especializada ten estudado, é posible localizar dentro de *A* contratextos e *escarnios de amor*. Ademais de Brandão 2004, véxase Brea 2005: 261-272, Gutiérrez 2004 e Ventura 2004.

CRITERIOS DE EDICIÓN

O texto crítico que se ofrece das cantigas de don Fernan Fernandez Cogominho baséase no testemuño dos dous apógrafos quiñentistas que, como xa dixemos anteriormente, son o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*⁷⁶. Dado que o *Cancioneiro da Bancroft Library* da Universidade de Berkeley é unha copia directa de *V* e carece de valor na reconstrución do arquetipo, o seu testemuño non se ten en consideración (*eliminatio codicum descriptorum*). Para a consulta dos textos empregamos as edicións facsimilares, de boa calidade, dos dous códices: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982) e o *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973); ademais, traballamos con copias dixitalizadas de excelente calidade.

No establecemento das *cantigas de amor* seguiuuse *B*, que para este núcleo da obra de Fernan Fernandez Cogominho é testemuño único (*codex unicus*), unha condición «que obriga máis a la apelación, al *iudicium* y a la conjetura en los lugares de difícil lectura, en las lagunas y en los casos de dudosa interpretación» (Orduna 2005: 101). Para as *cantigas de amigo* privilexiamos *B* como testemuño base, porque, ademais de definirse como o códice máis completo en relación á obra de Fernan Fernandez Cogominho, reproduce, en xeral, mellores leccións que *V*.

A proposta segue rigorosamente a disposición e a orde en que se suceden as cantigas nos apógrafos italianos. Cada texto crítico está vinculado estreitamente co seu *apparatus criticus*, que se considera un complemento indispensable na edición crítica. Neste traballo, o aparato crítico é de tipo negativo, isto é, no seu interior recóllense só as variantes non coincidentes coa lección manuscrita aceptada e reproducida no texto crítico⁷⁷. Con intención de que o lector poida facerse cargo das variantes da maneira máis intelixible posible, o aparato crítico aparece dividido en dúas franxas diferenciadas pola natureza das variantes que agrupan: na primeira, incluíronse

⁷⁶ Poñemos a disposición unha reprodución da copia dos textos en *B* e *V* a partir da p. 227.

⁷⁷ No aparato aparece a variante con indicación da lectura que se reproduce no texto; así, por exemplo, algunhas variantes da cantiga 4 son: **3** doita] doytal **8** mia] minha.

as significativas, os que se consideran erros de copia e reproducimos tamén aquelas leccións corrixidas por unha restitución⁷⁸. Na segunda, recolléronse as variantes gráficas. Con intención de ofrecer unha disposición clara que facilite a consulta, utilizamos o dobre espazo e o punto para separar as variantes que se localizan nun mesmo verso⁷⁹. No interior do aparato empréganse un número limitado de abreviaturas latinas: *add.* (*addidi*), *del.* (*deleui*), *lac.* (*lacuna*). Nas notas aos versos danse as explicacións pertinentes sobre a selección de variantes, as emendas practicadas e tamén as variantes que poidan existir entre o texto que fixamos e as propostas doutros editores.

Na elaboración da presente edición tivemos en consideración todos aqueles traballos previos que, total ou parcialmente, recolleron a obra de Fernan Fernandez Cogominho: a edición diplomática de Enrico Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti* do 1880, a semidiplomática de *B* a cargo de Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, do 1949-1964, a edición autodefinida como crítica do cancionero *V* realizada por Teófilo Braga, a edición crítica con anotacións do *Cancioneiro da Ajuda* de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a edición e as antoloxías que preparou José Joaquim Nunes, a edición crítica das *500 Cantigas d'Amigo* de Rip Cohen, a edición interpretativa das *cantigas de escarnio* de Graça Videira Lopes, as edicións divulgativas de Manuel Ferreiro e Carlos Paulo Martínez Pereiro e a antoloxía de Bieito Arias Freixedo. Por último, tivemos en conta a edición que se reproduce na base de datos *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* da Universidade Nova de Lisboa (www.cantigas.fcsh.unl.pt), que se puxo a disposición da comunidade científica nos últimos meses de 2011.

Os criterios de transcripción e fixación dos textos que adoptamos neste traballo permiten levar a cabo unha regularización gráfica que favorece a

⁷⁸ Aínda que todas integracións e reconstrucións se distinguen no interior do texto por incluírense entre parénteses angulares, cando se restitúe un elemento con finalidade correctiva, parécenos conveniente recoller en aparato a lección manuscrita e sinalar a adición editorial considerada necesaria por cuestións gramaticais, métricas ou de rima, procurando establecer un diálogo constante entre o texto crítico e o correspondente aparato de variantes.

⁷⁹ Por exemplo, as variantes gráficas do primeiro verso da cantiga 10, preséntanse así: **1** *muit'á] muyta BV . que] q̄ B . non] nō BV . sei] sey BV.*

consulta do lector interesado, pero respectando, en todo momento, a realidade da lingua do texto medieval⁸⁰. Os criterios asumidos son os seguintes:

1. Desenvólvense as abreviaturas presentes nos testemuños sen ningún tipo de indicación tipográfica no interior do texto, xa que se dá conta das abreviaturas no aparato crítico, dentro da franxa correspondente. Todas as abreviaturas se desenvolven de forma convencional:

- ♦ d's = Deus
- ♦ đs = Deus
- ♦ ḡm = gran
- ♦ p̄ = par (*p̄ti* = *parti*, *p̄tides* = *partides*)
- ♦ p̄ = pre (*p̄ndy* = *prendi*, *p̄nder* = *prender*).
- ♦ p̄ = pro (*p̄uguer* = *prouger*).
- ♦ q̄ = que (*q̄* = *que*, *q̄r* = *quer*, *q̄qr̄ q̄* = *quequer que*, *q̄redes* = *queredes*).
- ♦ q̄ = quen.
- ♦ q̄ = quan.
- ♦ Contémplanse en aparato as palabras que inclúen de forma abreviada o *e* por medio dun trazo horizontal sobre a consoante inmediatamente anterior, que se presenta só en certas leccións de *V*; así: *partird̄s*, *sod̄s*, *tornad̄s*, *ueed̄s* (*partirdes*, *sodes*, *tornades*, *veedes*).
- ♦ O 9 equivale a *-us* ou *-os*. Así, ten o valor *-us* en: *de9* = *deus* e *me9* = *meus*; corresponde a *-os* en: *olh9* = *olhos*, *muit9* = *muitos*, *namorad9* = *namorados*, *coytad9* = *coitados* e *amig9* = *amigos*.
- ♦ q^al = qual.

⁸⁰ Non existe unha proposta unanimemente aceptada que defina todos os criterios de transcripción e fixación de textos medievais galego-portugueses. Porén, deben citarse as normas recollidas en Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontaiña 2008, así como tamén podemos salientar os criterios que se utilizaron en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>), porque se aplicaron á totalidade da lírica profana galego-portuguesa e a *Arte de Trovar*, se reproducen en acceso libre na mesma base de datos e están baseados na norma do portugués actual, seguindo o Novo Acordo Ortográfico.

- ♦ g^i = gui ($g^i sa = guisa$)
- ♦ q^i = qui ($daq^i = daqui$)
- ♦ O símbolo r adóptase convencionalmente como sinal de abreviatura de diversas marcas que, segundo o contexto, teñen valor de *ar* / *ra* ($t^r darã = tardarán$; $out^r = outra$), *er* / *re* ($uii^r = viver$, $uii^r a = viverá$; $p^r gunteme = pregunteme$) ou *or* ($senh^r = senhor$).
- ♦ Nos casos en que aparece abreviada, a preposición desenvólvese sempre como *por*; esta represéntase no aparato crítico mediante p^r , excepto en varios casos rexistrados en *V* onde se abrevia claramente como p^e , e así se dispón no aparato de variantes. A pesar de que en inicio non tiñan os mesmos valores, debido a un proceso de confusión fonolóxica, na lingua medieval coexistiron as formas *por* e *per* en alternancia. Isto podería explicar que no ramo da tradición que representa *A* apareza *por* e en *B* e *V* figure ocasionalmente *per* abreviado (Lorenzo Gradín 2008a: 98-99). Nos textos de Fernan Fernandez Cogominho, documéntase ás veces *per* por extenso e *par* unha única vez, de tal xeito que estas formas aparecen reproducidas no texto con fidelidade aos manuscritos alí onde se rexistran.

2. No testemuño de *B* dificúltase a identificación do *m*, *n*, *u*, sobre todo cando se combinan entre si e / ou van seguidos ou precedidos dun *i*, pois con frecuencia son trazados (ou debuxados) do mesmo modo: unha serie de trazos verticais, sen unión ben definida na parte superior ou inferior. Coa finalidade de non incluír na categoría de erro aqueles casos que poden non selo, optamos por interpretar, nos contextos dubidosos, a letra que corresponde e unicamente consignamos ao aparato de variantes significativas aqueles casos que son, de forma máis evidente, un erro de copia.

3. Os criterios que seguimos na representación das consoantes nasais son os seguintes:

- ♦ Nos manuscritos, o til de nasalidade (\sim), o trazo horizontal (-) ou diagonal (´) sobre unha vogal pode estar a marcar a nasalidade vocálica, ou representar unha consoante nasal implosiva abreviada sobre a vogal precedente. No aparato crítico, as dife-

rentes marcas serán convencionalmente representadas polo til de nasalidade (˜) sobre a vogal. Cando o til marca a nasalidade vocálica, seguindo a lección manuscrita, reproducése unha vogal nasal no texto. No caso de que o til teña valor consonántico, como abreviatura dunha consoante nasal, desenvólvese en <n> no texto, tanto en posición implosiva absoluta (*alguẽ = alguen, caxã = ca x'an, cõ = con, coraçõ = coraçon, entõ = enton, grã = gran, nẽ = nen, nõ = non, sexestã = se x'estan, t'darã = tardarán, ueẽ = veen...*), como implosiva interna (*cõ[selhado] = con[selhado], mãdado = mandado, nũca = nunca, quãdo = quando, uĩgada = vingada...*); non se rexistran, neste último contexto, exemplos de nasal implosiva abreviada seguida dunha consoante <p> ou .

- ♦ O único exemplo no texto en que o til é empregado para marcar a resonancia nasal orixinada pola caída dun -N- intervocálico latino sobre a vogal anterior é *dũa*. Aparece repetidamente a expresión *per bona fe*, a pesar de que na lingua medieval a consoante xa se perdera no adxectivo, deixando unha resonancia na vogal precedente. Ante isto, pódese pensar que tal forma gráfica se debería á acción dun copista, e, en consecuencia, no texto crítico representábase a nasalidade mediante un til sobre a vogal correspondente (*per bõa fe*).
- ♦ No artigo e determinante indefinido feminino representábase a nasalidade mediante un til sobre a vogal velar (*dũa = dũa; unha = ãa, algunha = algũa*).
- ♦ Regularizamos graficamente as sílabas con consoante nasal implosiva, que se representa nos manuscritos mediante unha abreviatura sobre a vogal anterior, ou por medio das grafías <m> e <n>. No texto crítico utilízase <n> en todos os casos de nasal implosiva (*afam = afan, am = an, gram = gran, pram = pran, [V]eherom = veeron...; an = an, ben = ben, coraçon = coraçon, non = non, ren = ren...*), a excepción daqueles contextos en que a nasal implosiva vai inmediatamente seguida de <p> ou , onde se emprega <m> (*senpre = sempre, tenpo = tempo; nenbrades = nembrades*).

♦ Utilízase <nh> para representar a consoante nasal palatal, conforme o uso do dígrafo nos códices *B* e *V*, xa que estes se copiaron a partir dun antecedente elaborado en territorio portugués que incorporou tal convención gráfica. En Portugal, o uso de dígrafos de orixe provenzal (<nh> para a nasal palatal e <lh> para a lateral palatal), parte da disposición de Afonso III o *Bolonhês* en 1265, para seren empregados nos documentos portugueses emitidos pola chancelaría real. Apesar de non se xeralizar inmediatamente, o hábito gráfico foi estendéndose pouco a pouco fóra das oficinas da corte (Mariño 1999: 117).

4. O dígrafo <lh> asume o valor de consoante lateral palatal no noso texto, seguindo nisto con fidelidade a grafía que se reproduce nos manuscritos.

5. Dado que o <v> e <u> se usaron sen distinción, regularizamos o uso destas grafías no texto, de tal maneira que <v> asume unicamente o valor consonántico e <u> o vocálico (*uezes* = *vezes*, *catiwo* = *cativo*, *uiuer* = *viver*, *cuidawa* = *cuidava*, *ouuj* = *ouvi*...). Por outra parte, respecto ás grafías <v> e seguiremos a distribución que presentan nos textos.

6. Dado que na copia dos textos se utilizaron <i>, <y>, <j> e <h>, regularizamos esta diversidade gráfica a <i>, que asume exclusivamente valor vocálico ou semivocálico (*coyta* = *coita*, *mays* = *mais*, *farey* = *farei*; *muj* = *mui*, *mj* = *mi*, *uj* = *vi*; *mha* = *mia*, *mhauen* = *mi aven*).

7. Adoptamos o grafema <j> diante de <a>, <o> e <u> para representar a fricativa prepalatal sonora, que foi inicialmente africada, (*ja* = *ja*), e utilizamos <g> con este mesmo valor ante vogal palatal (*fig'eu* = *fig'eu*, *longi* = *longi*). En vista disto, efectuamos unha regularización gráfica nos casos en que este fonema se ofrece nos manuscritos mediante a grafía <i> (*ia* = *ja*, *iurar* = *jurar*, *ueio* = *vejo*, *oi'eu* = *og'eu*). Nos contextos en que a consoante oclusiva velar sonora aparece seguida de vocal palatal por mor dunha elisión vocálica, preséntase un <u> para marcar a natureza velar da consoante, coincidindo coa grafía do manuscrito: *amigu'e*, *logu'i*, *digu'en*.

8. Para a consoante fricativa predorsal xorda (antes do séc. XIII africada) emprégase <ç> diante de *-a*, *-o*, *-u* (*[co]mear* = *[co]meçar*, *coraçon*

= *coraçon*), e <c> diante de -e e -i (*naçer* = *nacer*, *padeçi* = *padeci*, *ensandeçi* = *ensandeci*).

9. Simplifícanse todas as consoantes dobres, a excepción de <rr> e <ss> en posición intervocálica no interior de palabra, pois nestas a diferenza gráfica simple / dobre serve para representar unha distinción fonolóxica entre a vibrante simple e a múltiple e entre a fricativa sonora e a xorda. Simplifícanse os <ss> que se encontran en posición inicial de palabra, mesmo se resultan intervocálicos por fonética sintáctica, ou en contextos non intervocálicos.

10. A lectura <ir> presente en *B* será emendada por <rr> en todos aqueles casos en que sexa pertinente subsanar este erro de copia derivado da acción dos copistas de *B* (*ueira* = *verra*, *moirer* = *morrer*).

11. Elimínase o <h> non etimolóxico (*hi* = *i*, *hir* = *ir*, *hu* = *u*) e non se recupera naqueles casos en que, a pesar de ser etimolóxico, é omitido polos testemuños (por exemplo, *auer* = *aver*, *ouui* = *ouvi*).

12. Óptase pola segmentación das palabras segundo a norma ortográfica do galego moderno, o que implica non respectar as unións e separacións de palabras segundo figuran nos manuscritos (*ca nũ cauolo* = *ca nunca volo*, *qui ser* = *quiser*, *en ssandeçi* = *ensandeci*, *amha* = *a mia*). Con todo, nalgúns casos adoptaremos unha división aparentemente non coincidente coa segmentación actual (por exemplo: *ja máis*, *á i* e no caso da conxunción *enquanto*). Ademais, hai que ter en conta que as formas átonas enclíticas dos pronomes persoais van unidas directamente ao verbo (*dizedemi*, *dizedemio*, *dixilhis*, *pregunteme...*); sucede o contrario coas proclíticas (*non me queredes*, *non mi creedes*, *quen me vir e quen m[e] oir...*), que tamén se representan separadas entre si no caso de seren dúas as formas pronominais (*mi a ouvi*, *que mi o non fara*, *non mi o neguedes*), a excepción dos pronomes asimilados (*voló juro*, *voló non digo...*).

13. O guión non se emprega nos casos de asimilación (*maila*, *mailo*, *poila* e *voló* son os únicos exemplos documentados do fenómeno nos textos de Fernan Fernandez Cogominho). Utilízase, non obstante, na expresión *el-Rei*.

14. Emprégase o apóstrofo para indicar a elisión da vogal final dunha palabra, ao entrar en contacto coa vogal inicial da palabra inmediatamente

seguinte (*quantafam = quant'afan, figeu = fig'eu, logu'i*). Tamén o empregaremos para a aglutinación *co'el*. Para aqueles encontros vocálicos hoxe consolidados e vixentes na ortografía non se considera necesario o uso do apóstrofo (*dela, del, dũa, do, da, dos, no...*).

15. O acento gráfico ten finalidade diacrítica para diferenciar palabras homógrafas (*a* preposición / *á* verbo, *e* conxunción / *é* verbo, *vos* pronome átono / *vós* pronome tónico, *este* demostrativo / *ést'* verbo).

16. Puntúase o texto seguindo as normas ortográficas actuais do galego. Isto implica que haxa un uso regularizado de maiúsculas e minúsculas conforme á práctica actual, e empregamos os signos de interrogación e exclamación de peche unicamente.

17. As integracións márcanse no texto a través das parénteses angulares []. Esta é a práctica que adoptaremos para as restitucións e adicións correctivas en casos de expresións incompletas pola existencia dalgún problema na transmisión. Tamén se utilizan estes signos para marcar os segmentos de refrán que foron abreviados polos copistas (téñase en conta que, nestes casos, estamos ante abreviacións procuradas e non ante carencias ou erros derivados dunha omisión, por tanto, non se considera preciso consinalas no aparato crítico).

18. O refrán reproducése en itálica, con intención de diferenciar tipograficamente este(s) verso(s) dentro da cobra.

CANTIGAS
Edición crítica

1. Non me queredes vós, senhor, creer

B361, f. 82v, col. b

Non me queredes vós, senhor, creer
a coita que me fazedes levar,
e, poila eu ja sempr'ei a sofrer,
non mi ten prol de volo máis jurar;
5 *mais Deus, que tolh'as coitas e as dá,* 5
El dé gran coit'a quen coita non á.

Non mi creedes qual coita sofri
sempre por vós, nen quant'afan levei,
e, v[e]ed'ora, que faredes i?,
10 ca nunca volo ja máis jurarei; 10
mais Deus, que [tolh'as coitas e as dá,
El dé gran coit'a quen coita non á.]

El a non tolha, enquanto viver
seu ben, [ca sei] que viverá mui mal,
15 ca si fig'eu des que vos fui veer 15
e, pero volo juro, non m'i val;
mais Deus, [que tolh'as coitas e as dá,
El dé gran coit'a quen coita non á.]

7 Non] E non (*E del.*) 9 v[e]ed'ora] uedora 14 ca sei *add.* 16 non m'i val]
nonmj mal

1 queredes] qveredes . vós] uos 2 coita] coyta . levar] leuar 3 poila] poyla . ja] ia .
sempr'ei] senprey 4 mi] mj . de volo máis jurar] deuolo mays iurar 5 Mais] Mays . Deus]
de9 . coitas] coytas 6 gran coit'a] gram coyta . coita] coyta 7 mi creedes] mj creedes .
coita] coyta 8 sempre] Senpre . por] p^r . vós] uos . nen] nē . quant'afan] quantafam .

levei] leuey **9** i] hi **10** nunca volo] nũ cauolo . ja máis jurarei] ia mays iurarey **11** Mais] Mays . Deus] de9 **13** viver] uiu^f **14** viverá] uiu^fa . mui] muj **15** ca si] Cassy . des que vos] des queu⁹ . veer] ueer **16** volo juro] uolo iuro . non mi] nômj **17** Mais] Mays . Deus] de9

Repertorios: Tavani (1967a): 40,8; d'Heur (1973): 321.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 132 [nº 305]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 136-137 [nº 301]. Edición críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 830 [nº 420]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Señora, non me queredes crer a coita que me facedes padecer, e, xa que a hei de sufrir por sempre, non me dá ningún beneficio xurárvolo máis; mais Deus, que quita as dores e as dá, El dea unha gran coita a quen non padece dor.

II. Non credes a dor que sufrín sempre por vós, nin todo o pesar que padecín. E, agora vede, que faredes entón? Porque xa nunca volo xurarei máis; mais Deus, que quita as dores e as dá, El dea unha gran coita a quen non padece dor.

III. El non a quite, mentres viva o seu ben, e sei que vivirá moi mal; que assi me sucedeu a min desde que vos fun ver, e por iso volo xuro, non me vale nisto; mais Deus, que quita as dores e as dá, El dea unha gran coita a quen non padece dor.

Rúbricas, marcas e apostilas

Na sección das *cantigas de amor* do cancionero *B*, encóntrase unha serie de sete textos con atribución a *Fernã Fernãdez Cogominho*, rúbrica escrita e subliñada por Colocci. A esta primeira composición, o humanista deulle o número 361. A característica de ser unha *cantiga de refrán* mereculle, ademais, a anotación *to'nel*, que se encontra sobre o *incipit*, na marxe dereita. Ademais, Colocci trazou un ángulo ao lado do v. 5 de cada cobra para marcar o inicio do refrán.

*Sinopse métrico-rímica*⁸¹

Esta *cantiga de amor de refrán* componse de tres cobras; cada unha delas confórmase de 4 versos mais 2 versos de refrán, todos decasílabos agudos (véxanse as notas aos versos 7, 9 e 14). O esquema de rimas caracterízase por un tetrástico de rimas alternas (*abab*), seguido dun dístico monorrímo que se corresponde co refrán (*CC*). As cobras son *singulares*, aínda que, excepcionalmente, *aI* é igual a *aIII*. O número de esquema métrico outorgado por Tavani a esta composición é o 99:8 (10a 10b 10a 10b 10C 10C) (Tavani 1967a: 106). Este modelo estrófico encóntrase entre os máis utilizados polos autores da escola galego-portuguesa.

	a	b	a	b	C	C	a	b	a	b	C	C
I	10	10	10	10	10	10	-er	-ar	-er	-ar	-a	-a
II	10	10	10	10	10	10	-i	-ei	-i	-ei	-a	-a
III	10	10	10	10	10	10	-er	-al	-er	-al	-a	-a

Notas aos versos

1. Na produción trobadoresca utilizouse *senhor* (do lat. SĔNIOR, comparativo de SENEX, ‘anción’) como substantivo feminino para se referir á muller amada, que era vista como superior ao trobador en función da metáfora amorosa establecida polo amor cortés. A concepción do amor como servizo xa fora posta de manifesto na escola occitana, que se valera do substantivo *domna* para se dirixir á muller amada e, cando falaba dela, empregaba *midons* (Brea 1990). Este último termo, segundo as indicacións de J.-M. d’Heur (1975), aplicábase a unha figura masculina inicialmente e, na adaptación á linguaxe literaria, serviu para facer referencia á dona, aínda que nunca funcionando como vocativo, xa que en tal caso, como dixemos, se prefería *domna* ou *ma domna* (d’Heur 1975: 301-302; Véxase tamén Cropp 1975: 17-47 e Sánchez 1990). Debido á influencia da *canso* proven-

⁸¹ Anteriormente, tivemos ocasión de presentar un estudo da métrica e da rima da obra deste trobador (González 2009c); porén, os resultados que dispoñemos neste traballo non son en todos os casos coincidentes con aqueles, xa que aquí propoñemos mudanzas importantes na estrutura métrico-rímica de varias cantigas.

zal dos *trobadores* na *cantiga de amor* galego-portuguesa, o esperable sería, como explicou M. Brea (1990: 166), que a forma apelativa (*ma*) *domna* tivese correspondencia, en galego-portugués, na expresión (*mia*) *dona* e non en *senhor*, polo que se pode supor que as diferenzas na estrutura socio-política de ambas as dúas áreas implicarían unha adaptación das fórmulas (a propósito desta cuestión, véxase tamén M. Brea 2010 e F. Martínez 2010). Así, os trobadores galego-portugueses priorizarían a expresión *senhor* para evocar e dirixirse á muller a que se entregaban como vasalos. Localízanse máis de 1500 ocorrencias deste termo no interior do xénero amoroso, normalmente, ocupando un lugar preferente, como sucede co vocativo localizado no *incipit* desta cantiga. Con frecuencia, acompáñase de modificadores ou determinantes, conformando sintagmas do tipo: *mia senhor*, *senhor frefosa*, *frefosa mia senhor*. Encóntanse outras ocorrencias onde non funciona como apóstrofe e, neste caso, E. Corral (1996: 94-95) distinguiu tres significados posibles: como ‘muller’, aplicado de xeito non individualizado; cun sentido feudal, acompañándose de expresións propias da linguaxe feudo-vasalática; por último, pode ser unha referencia concreta á namorada.

3. A expresión *poila* é resultado do encontro da conxunción *pois* e o pronome acusativo de terceira persoa feminino *la*. O *-s* final atravesaría por un proceso de atracción e asimilación á consoante lateral da forma primitiva *la* e posteriormente as dúas laterais simplificaríanse nunha única lateral: *pois la* > *poil la* > *poila*. O fenómeno de asimilación do *-s* (como tamén sucedeu co *-r*) ao *l-* inicial do pronome e do artigo *lo / la* está amplamente documentado nos textos medievais (Ferreiro 1999: 249-251). Na lírica profana é frecuente encontrar outros exemplos de asimilación da consoante final de *pois*, como pode comprobarse mediante a pesquisa en bases de datos como *MedDB* e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. No texto de Fernan Fernandez Cogominho, ademais de *poila*, rexístranse as asimilacións *volo* (nos versos 4, 10 e 16 desta cantiga, e no v. 16 da cantiga 3), *maila* (na cantiga 4, nos versos 2, 5, 8 e 10) e *mailo* (na cantiga 4, nos versos 13 e 15).

4. Segundo R. Lorenzo (1977, s.v. ‘*prol*’), *prol* ten a súa orixe na expresión do latín vulgar *PRŌDE*, de *PRODE ESSE*, e este a partir do clásico *PRŌDEST* ‘ser útil’. Desde a época clásica o termo foi relegado á linguaxe literaria, ocorrendo sobre todo na locución *en prol de* ‘a favor de’.

Os trobadores utilizaron con certa frecuencia o verbo *jurar* (do latín IŪRĀRE) de forma metafórica, a partir do sentido que tiña no contexto feudal. O pacto vasalático verificábase mediante tres actos: a homenaxe, que implicaba a autoentrega libre e voluntaria do vasalo, simbolizada mediante as súas mans xuntas entre as do señor, e as dúas partes anunciaban a súa vontade; despois procedíase ao xuramento de fidelidade e servidume, que reafirmaba ese vínculo recién establecido e tomaba un sentido relixioso ao facelo coas mans sobre a *Biblia* invocándose a Deus como testemuña; por último, o ósculo, que era de carácter opcional (Ruíz 2000: 102).

O verbo *tolher* (do latín TÖLLĒRE) ofrece dúbidas na súa evolución pola presenza da consoante palatal. Talvez se orixinou nunha forma **tolljo* con iode analóxico (e a partir da primeira persoa estenderíase a consoante palatal ao infinitivo e a outras persoas do indicativo, da mesma maneira que sucedeu con outros verbos, como **PŌNĒŌ* > *poño*; Ferreiro 1999: 336-337). Michaëlis pensou que sería produto da analoxía con *coller* (< CŌLLĪĜĒRE), xa que a perda do -g- intervocálico en *colligo* deu lugar a *collio* > *colho* (Michaëlis 1920, s.v. ‘tolher’). Segundo R. Lorenzo (1977, s.v. ‘toller’), non se pode rexeitar a hipótese de que houbera influencia do castelán *toller*. Desde o punto de vista semántico, sobresaen no verbo as acepcións ‘tirar’, ‘quitar’, ‘arrebatar’; na linguaxe trobadoresca, utilizouse en sintagmas como *tolher o sén*, como sinónimo de ‘tolear’, ou *tolher coita*.

7. Consideramos que o conector textual que encabeza o verso na lección manuscrita pode ser unha adición espúrea. Esta conxectura permite dispoñer un inicio paralelo ao da cobra anterior (comezado por *Non me*), e un esquema métrico regular de versos decasílabos (fronte ás propostas textuais de Michaëlis e dos Machado, que reproducen o conector, seguindo con fidelidade a lección de *B*). Esta solución parécenos máis adecuada que propoñer unha única sílaba no radical de *creedes*, pois, repárese, no primeiro verso desta cantiga aparece o infinitivo *creer* computando dúas sílabas (véxase, non obstante, a nota ao v. 9 desta cantiga, a propósito deste tipo de radicais verbais).

8. A expresión *afan* ten unha orixe e unha etimoloxía problemática. Talvez o seu étimo sexa o latino **AFFĀNNARE*, relacionado coa voz do latín vulgar *AFANNAE*. As documentacións do termo son anteriores en provenzal que en galego-portugués e castelán, polo que se pensa que se introduciría

nos romances peninsulares a partir desa lingua. Presentaba os valores ‘ansia’, ‘fatigas’, ‘esforzo’, ‘traballos’ e, nos *Miragres de Santiago*, rexístrase como ‘oficio’ (Barreiro 1985, s.v. ‘afan’). Na lírica galego-portuguesa *afan* aparece a miúdo conformando sintagmas cos verbos *sofrer*, *levar* e *prender*, co valor ‘soportar dor’, e tamén pode considerarse sinónimo de *coita*, *mal* e *pesar* (Carregal 2009). Na lírica provenzal, *afan* complementaba con frecuencia os verbos *traire* ou *sofrir*, e ocorría xa co sentido figurado ‘pesar’, ademais de equivaler a ‘traballo duro’ (Cropp 1975: 292-293).

9. O verso transmítese hipómetro e podemos pensar que existe un erro de copia no radical do verbo (*uedora*), facilmente emendable a *v[e]ed’ora*. A nosa proposta coincide coa de Michaëlis e diverxe da dos Machado, que mantiveron unha única vogal no radical seguindo a lección de *B*. Este tipo de hiatos en raíces verbais son normais durante a época medieval e representarían a solución lingüística conservadora fronte á forma moderna, caracterizada pola coalescencia vocálica; o paso dunha variante a outra non foi abrupto, senón que habería unha etapa de coexistencia das dúas solucións. Isto explicaría que a representación do hiato no verbo *veer* chegase na lingua escrita ata o século XVI, en alternancia coa variante *ver*, documentada desde o século XIV (Lorenzo 1977, s.v. ‘veer’). En xeral, aínda que na lingua dos trobadores se rexistra sobre todo o radical con hiato neste tipo de verbos, é posible encontrar exemplos con crase. A validez dunha ou doutra variante pode ser corroborada esencialmente pola estrutura métrica do texto lírico. Así, o metro pode ser un indicio da omisión da vogal no radical verbal, como sucede neste verso e, igualmente, no v. 15 da cantiga 8, onde adoptamos a corrección *v[e]eredes*. A coexistencia das dúas variantes utilizadas segundo as necesidades métricas xustificaría que na obra de Fernan Fernandez Cogominho encontremos *veedes* (no v. 4 da cantiga 8), e *vedes* (no v. 9 da cantiga 6). De acordo con R. Mariño: «Os poetas do século XIII vivían nun momento en que a heterosilabificación e a coalescencia de hiatos de vogais homorgánicas eran dúas opcións que a lingua da época ofrecía e admitía, e coas que eles podían xogar a conveniencia. Na miña opinión, estaríase producindo daquela unha mudanza que conducía cara ao triunfo das solucións con coalescencia, de tal xeito que as formas con heterosilabificación representarían a tradición antiga e as formas con crase, a tradición nova. Nestas circunstancias, o trobador, aínda que mediatizado por unha tradición escrituraria que consagraba o uso dos hiatos, podía de feito esco-

ller un tipo ou outro de variantes dependendo de cales fosen os seus gustos persoais ou as esixencias que o acto creador lle colocase en cada caso» (Mariño 2006: 84). Porén, como dixemos, na produción lírica a solución con crase é minoritaria, e isto pode exemplificarse co verbo *veer* no corpus deste autor, xa que, ademais das formas referidas, rexístranse outras con hiato no radical: o infinitivo *veer* (no v. 15 deste texto, no v. 13 da cantiga 3, no v. 20 da cantiga 6 e nos versos 3 e 6 da cantiga 9) e o futuro *veerei* (nos versos 3 e 6 da cantiga 9).

O pronome *i* debe equivaler aquí a ‘entón’. Para este, R. Lorenzo propuxo como etimoloxías posibles o adverbio latino *ĪBĪ* ou *HĪC*, que na época medieval tiñan xa un valor pronominal en case todas as linguas románicas (Lorenzo 1977, s.v. ‘y’). Así e todo, como indicou M. Brea (1988a: 188), non é fácil determinar en todos os contextos cal é o elemento substituído, pois pode ser desde un sintagma simple ata todo o anterior, e mediante este elemento, introducirse a conclusión dunha exposición argumentatoria.

10. A nosa proposta para o inicio deste verso está baseada na lección de *B*: *Ca nũ cauolo*. Molteni, Michaëlis e os Machado partiron dunha lectura equivocada, *Ca mĩ*, dando lugar a unha importante diferenza entre a nosa e as súas respectivas propostas: Michaëlis optou pola emenda *a min, ca vo'lo ja mais jurarei*, e os Machado reproduciron *Ca min, ca uo lo*. Na súa reценsión ao *Cancioneiro da Ajuda* de C. Michaëlis, o filólogo O. Nobiling manifestaba non só a necesidade de mellorar o sentido da expresión emendada no v. 10, senón que tamén fixo referencia á puntuación establecida pola editora alemá para os versos 9 e 10: «*Que faredes i / a min, ca vo'lo ja mais jurarei?* No **CB**, está porém escrito *Ca*, ao invés de *a*, e o sentido exige a asseveração de que o poeta não quer mais jurar (*cfr.* v. 9475). A emenda é fácil: *que faredes i? / Ca nunca vo-lo ja mais jurarei*» (Nobiling 2007: 215). Aínda que a nosa proposta coincide substancialmente coa do crítico, repárese que el deu á solución consideración de «emenda fácil», mentres que para nós a lectura proposta segue con fidelidade a lección de *B*. Respecto á puntuación, consideramos a interrogativa *que faredes i?*, seguida da afirmación *ca nunca volo ja máis jurarei*; polo tanto, a puntuación que adoptamos é diferente da de C. Michaëlis e tamén da dos Machado (xa que estes últimos non incluíron ningunha marca de interrogación), e coincide coa que se presenta en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

Como se anunciou nos criterios de edición, reproducimos *ja máis*, no v. 10. Pensamos que, neste contexto, é posible entender *jamais jurarei* ou *ja máis jurarei*; as dúas opcións son válidas, aínda que existe entre elas unha diferenza semántica: *ja máis jurarei* implica unha incidencia directa sobre o verbo de cada un dos adverbios, onde *ja* ten unha función fundamentalmente enfática e *máis* é un adverbio que equivalería a ‘máis veces’ ou ‘outra vez’; por outra parte, se se entende *jamais jurarei*, habería un único adverbio equivalente a ‘nunca’, valor que adquiriu a lexicalización *ja+máis* debido ao uso reiterado en enunciados negativos (Lorenzo 1977, s.v. ‘iamays’). A pesar de que a expresión está próxima ao adverbio *nunca*, priorizamos *ja máis jurarei*, fixando, desta maneira, certa correspondencia paralelística coa construción do v. 4: *non mi ten prol de volo máis jurar*. A lección manuscrita caracterízase pola separación dos dous adverbios, porén, os Machado presentaron *iamays* no seu texto.

13. Na súa edición, Michaëlis propón para o comezo do v. 13 *E l[h]’a non tolha*, mais indica en nota a posibilidade de interpretar *Ela non tolha*. En *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* lese *E la nom tolha*, sen acompañarse de nota explicativa. Estas solucións difiren de *El a non tolha*, que é a que reproducimos na nosa proposta e é, así mesmo, a que adoptaron os Machado. No corpus lírico profano, non se rexistran exemplos que permitan priorizar nin rexeitar algunha destas tres construcións. Optamos por *El a non tolha* porque, baseándonos en que no refrán é *Deus* a quen se presenta como suxeito-axente do predicado *tolher coitas*; así, entendemos que *El non tolha* equivale a *Deus non tolha*, e interpretamos que *a* é un acusativo que ten como referente *coita*. A posición que ocupa este pronome, precedendo ao adverbio de negación e ao verbo, explicaría pola intención de darlle énfase no interior do discurso. Estimamos innecesaria a emenda que ofreceu Michaëlis no seu texto (que reproduce proclítico o pronome dativo), e consideramos pouco adecuada a alternativa que a editora alemá recolleu en nota porque implica unha diferenza importante no suxeito: fronte á idea que transmite o refrán (*Deus tolhe as coitas*), ofreceríase *ela non tolha*.

A parella rimante *viver* e *veer* é perfectamente válida, xa que o futuro de subxuntivo *viver* presenta vogal temática pechada, seguindo o padrón que caracteriza os tempos verbais conformados a partir dun tema de perfecto débil (con base nun pretérito fraco latino), fronte ao vocalismo aberto que

caracteriza os tempos verbais derivados dun tema de perfecto forte (Montero Santalla 2002: 139; Nunes 1960: 304-309; Williams 209-210).

14. O verso transmítese hipómetro por omisión de dúas sílabas e verifícase un problema gramatical, dado que se omitiu o verbo principal da estrutura subordinada. O problema podería derivar dun descoido do copista de *B* ou deberse a unha omisión de texto no antecedente, onde, talvez, a falta non sería de todo evidente, pois, habitualmente, o responsable da copia nesta parte do cancionero *B*, identificado coa letra *e* (Ferrari 1979), reservou espazos para aquelas lecturas difíciles ou ante outro tipo de inconvenientes que localizaba no modelo que estaba a transcribir, pero neste verso non adoptou esa medida.

Para solucionar o problema métrico e gramatical, seguimos neste lugar a C. Michaëlis (como tamén se fixo en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*), que integrou *ca sei* como rexente da subordinada *que viverá*. Os Machado conservaron o verso hipómetro, reproducindo *B* con fidelidade.

15. Optamos pola solución *ca si* no texto crítico e non *c'assi*, que adoptou Michaëlis, xa que, segundo os estudos de métrica galego-portuguesa, a partícula conxuntiva *ca* non sofre elisión vocálica debido á súa tonicidade (Arbor 2008: 23-24, Cunha 1961: 75-77, Lorenzo Gradín 2008b: 518-519 e Lorenzo Gradín 2009: 500). Priorizamos *ca si* fronte á posibilidade de editar *ca'ssi*, seguindo as seguintes explicacións de P. Lorenzo: «A presentación do texto por parte dos editores pode ás veces levar a engano ao lector e facerlle pensar que, cando *ca* entra en contacto cun vocábulo que comeza por *a* átona, esta última se elide ante a conxunción. Así, por exemplo, o seguinte verso da cantiga *Dizen mi-as gentes por que non trobei* foi editado por C. Michaëlis da seguinte forma: *que eu i porrei – ca'ssi me conven* (A183, f. 46, col. a, *LPGP* 75,7, v. 16). Dende a nosa perspectiva consideramos que neste caso –e noutros similares que abundan nos cancioneros– non é necesario introducir o apóstrofo, pois este non parece ter outra función que a de indicar a elisión da forma adverbial *assi*. Tendo en conta que *assi* (con *a* analóxico pola influencia doutros adverbios como *aquí*, *alí*, *afóra*, etc.) alternaba na época medieval coa forma etimolóxica *si* (< *sīC*), e bastaría editar a pasaxe en cuestión como: *ca si me conven*. Esta opción respecta a morfosintaxe do momento de produción da cantiga, ao tempo que evita unha elisión allea ao *usus scribendi* dos trobadores. O códi-

ce da Ajuda –único testemuño que reproduce o texto que os ocupa– presenta para o segmento citado a transcripción *caʃʃy*, o que concorda co sistema gráfico empregado para a sibilante apico-alveolar xorda no galego e portugués medievais, pois como se lembrará, o alógrafo ʃʃ era a forma habitual de representalo en posición intervocálica (mesmo cando esa posición se producía por fonética sintáctica)» (Lorenzo Gradín 2008b: 519).

Por outra parte, a lectura que se dispón en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* corresponde a *e assi fig'eu*, que, ademais de apartarse da lección manuscrita, igualmente implica problemas métricos, dado que a conxunción copulativa *e*, seguida de vogal átona ou tónica, resiste á sinalefa debido á súa tonicidade.

16. Existe un erro na lección de *B* que, talvez, estaría inducido pola expresión *mal* localizada no v. 13. Michaëlis, aínda que edita *val*, parte da lectura *iuval*, seguindo a Molteni. A diverxencia na lectura podería estar debida á imprecisión no trazado das grafías. A pesar de que A. Ferrari (1979: 84-85) cualificou este copista como rigoroso e coidadoso, parécenos importante advertir da dificultade que, a miúdo, entraña a identificación de certas grafías, principalmente <u> e <n> e as combinacións do tipo <iu>, <ui>, <in>, <ni>, <m>; ás veces, compróbase que houbo clara confusión, e así, no texto deste trovador consideramos erradas as leccións *u uha* e *nnuca* nos versos 5 e 7, *Seupramey* no v. 3 da cantiga 2, *uyu* no v. 13 da cantiga 4, *Seuhor* e *uaçer* nos versos 1 e 22 da cantiga 6.

A permanencia do *-l-* no paradigma de *valer* obedecería, segundo Michaëlis (1920, s.v. 'valer'), ao emprego frecuente do imperativo en expresións como *Santa Maria val!*, á existencia de formas con lateral palatal e ao pretérito arcaico *valvi*. Segundo Ferreiro (1999: 341), a consoante deberíase a unha reacción á evolución regular, pois nesta o verbo ficaría igualado a *ver*.

É posible editar *non m'i val* ou *non mi val*, en tanto que ambas as expresións son correctas. Como teñen mostrado diferentes estudos de métrica galego-portuguesa (Arbor 2008: 16-21; Cunha 1961: 38, 91; Lorenzo Gradín 2008: 516-518 e 2009: 497), o encontro entre o pronome *me / mi* e unha vogal átona ou tónica resólvese normalmente con elisión da vogal pronominal, e no caso concreto de *mi + i* o resultado sería *m'i* (o único exemplo de sinalefa que localizamos no corpus é *Beija-me y, beijar-t'ey eu*

145,10 v. 9 I; este fragmento e os seguintes, seguen os textos e a numeración recollida na *MedDB*, data de consulta: 6-1-2012). Isto significa que, en casos como *non mi val*, a presenza do pronome adverbial *i* podería ficar escurificada, e noutros exemplos vemos que, ocasionalmente, a selección entre *mi* e *m'i* parece depender do criterio do editor: «Mais en grave día naci, / se Deus conselho non m'i der'» (106,1 vv. 1-2 II), «dizede-m' ¿i quen dormirá / con tan gran prazer ou pesar?» (141,2 vv. 6-7 III), «Se morrer', morrerei por vos, senhor; / se m'i-ar fezerdes ben, aque melhor!» (148,2 R), e resulta máis evidente nos versos «Viv'eu en tal mund', e faz-m'i viver / ùa dona que quero muy gran ben» (94,18 vv. 1-2 IV). A partir dunha pesquisa na *MedDB* compróbase que o sintagma *non mi val* se rexistra en 12 textos, e da mesma maneira, nalgúns destes casos, pode entenderse que é resultado da preferencia do editor fronte ao sintagma *non m'i val*; así, entre outros exemplos, lese «o meu serviço non mi val» (12,2 v. 3 III), «E Deu'-lo sab', e non mi val, / senhor, con mia morte por al» (104,10 f.I) e «E non mi val / Deus, non mi val» (143,4, vv.1-2 IV), onde tamén sería posible interpretar *non m'i val*. Ademais, no corpus encontramos outras expresións semellantes onde se contén claramente o adverbio pronominal *i*: *e non mi val i Deus* (70,41 v. 3 II), *e non mi valrrá i Deus* (104,6 v. 2 I), *e non mi poden i valer* (104,10 v. 4 I), *e non mi val hi preyto nen menage* (1201, 1), *non mi val el i, nen vós* (133,4 v. 4 I), *e mha senhor non mi quer hi valer* (154,7 v. 7 R); a estes podemos engadir *non puid'eu i valer* (143,18 v. 8 I). En conclusión, na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho sería aceptable unha lectura do tipo *non mi val* 'non me vale', 'non me socorre', ou como a que propoñemos *non m'i val* 'non me vale aí', 'non me socorre niso', que semanticamente nos parece mellor acaída.

Comentario retórico-literario

Nesta primeira *cantiga de amor* desenvólvese o tema da coita amorosa, que reaparecerá nas seguintes *cantigas de amor* do trovador. Non é estraño o predominio deste asunto, xa que, como a crítica ten sinalado, a *coita* é un dos campos sémicos principais neste xénero (Tavani 1991: 109). Así mesmo, é probable que nesta priorización temática poida falarse dunha

diferenza esencial entre a escola provenzal e a galego-portuguesa no tocante á plasmación da experiencia amatoria⁸².

No *incipit* da composición encóntrase a apóstrofe *senhor*, un termo que, os trovadores galego-portugueses tomaron da linguaxe feudal; nesta escola, consolidouse como a fórmula que permitía expresar metaforicamente a superioridade da muller ante o “servo” que a amaba. Nesta cantiga, o trovador diríxese a unha *senhor* que sempre permaneceu incrédula diante da confesión da coita; en vista disto, sufrindo por esta dama *sens merce*, o namorado admite abertamente a inutilidade de xurarlle a súa dor. Esta é a mensaxe da primeira cobra, que se retoma nas estrofas sucesivas, reiterándoa e dando énfase aos motivos temáticos principais.

⁸² Acéptase que, no proceso amoroso, os poetas provenzais fixaran catro etapas que o namorado debía seguir obrigatoriamente e de forma gradual, nun percurso que significaría o progresivo perfeccionamento ou purificación da alma e do corazón, coa aspiración de ser digno de acadar a mercé da muller. No primeiro chanzo, o namorado atoparíase en calidade de *fenhedor* que, temeroso ou tímido, suspiraría de lonxe sen atreverse a intentar unha maior aproximación; de dar un paso adiante, situaríase como *pregador* ante a dama, xa que lle declararía os seus sentimentos e lle suplicaría ser atendido; de se producir isto último e conseguir a aceptación da muller (manifestada na doazón dun presente), pasaría ao seguinte nivel: o grao de *entendedor*. Finalmente, acadaría o estado de *drut* se lograba un bico e a invitación ao leito. Desta maneira, o namorado provenzal podería ter a esperanza de acadar a felicidade ou *joi* «término que se impregna de connotaciones referidas a esa elevación plena de alegría que transforma el ser por la fuerza del deseo (el *gauc* quedaba reservado al placer puramente físico)» (Régner-Bohler 2003: 25). Non obstante, é posible atopar na Provenza testemuños dun amor que produce dor e pesar, sobre todo nas composicións dos *trobadors* das últimas xeracións da escola, como a crítica especializada ten sinalado (Frank 1949, Ferrari 1984, Fidalgo 2005: 281-308); probablemente, segundo E. Fidalgo, isto «sexa a resposta válida tamén para explicar o éxito do motivo do sufrimento causado polo amor na escola galego-portuguesa, que se engancha ao último da escola provenzal ata facer del un tópico, o máis distintivo destouta escola e responsable da común (e creo que inexacta) impresión de homoxeneidade e pobreza temática da *cantiga de amor*» (Fidalgo 2005: 283). Para máis información sobre a doutrina da *fin'amors*, ademais dos traballos referidos, véxase Jeanroy 1964, e Ron 2004; a propósito da súa expresión na lírica, véxase Cropp 1975 e Gutiérrez / Souto 2005; sobre a súa adaptación na escola galego-portuguesa, véxase Beltrán 1995: 17-72 e Meneses 1998 (especialmente o capítulo 2); para máis información sobre o concepto de *joi* e a súa aceptación na escola galego-portuguesa, véxase Fidalgo 1994.

Así, o sufrimento é un concepto que se ofrece expresivamente intensificado a través de diversos procedementos retóricos, como o hipérbato do v. 3 (*poila eu ja sempr'ei a sofrer*), e as repeticións léxicas, entre as que sobresaee reaparición de *coita*: nos versos 2 e 7, e nos versos de refrán 6, 12 e 18, onde o substantivo ocorre dúas veces, a primeira delas intensificado mediante o epíteto *gran*. Ademais, en vista da inclusión da palabra *coita* nos versos 6 e 7, as cobras I e II son capfinidas ao refrán, ficando máis estreitamente unidas. O substantivo repítese nun poliptoto nominal, *coita-coitas* (que se inclúe en plural nos versos 5, 11 e 17 do refrán). A isto debe engadirse a reaparición do concepto mediante o sinónimo *afan*, no v. 8. Formando parte do mesmo campo semántico encóntrase o poliptoto verbal *ei a sofrer – sofri*, que, en posición de rima nos versos 3 e 7, respectivamente, conforman unha rima derivada. Tamén *coita levar – afan levei*, que son dúas expresións sinónimas localizadas nos versos 2 e 8, favorecen un poliptoto verbal en posición de rima, consolidando unha rima derivada, útil para incidir na idea do padecemento que soporta o trobador.

Porén, como xa dixemos, esta *senhor* mantense indiferente ante o padecemento do poeta, e isto transmítese e intensifícase no discurso por medio de varias técnicas retóricas: o poliptoto verbal *non me queredes creer* (no v. 1) e *non mi creedes* (no v. 7), así como o *zeugma* localizado no segmento contiguo (no v. 8), que reaviva a expresión e dá peso ás unidades explícitas: *nen [mi creedes] quant'afan levei*. A actitude que a *senhor* adopta cara ao estado do namorado responde, ademais, a un motivo temático secundario: a desmesura. Neste caso, na escola provenzal estaríamos ante unha dama *sens merce*. Partindo da definición de R. Nelli, G. Cropp aceptou que a *merce* sería unha sorte de

Compassion amoureuse [...], pourvu que l'on se rappelle que cette compassion s'exprime en geste qui montrent à l'amoureux que son amour est bien placé et reconnu come tel. En fait, si la dame lui témoigne sa *merce*, qualité primordiale indispensable, elle n'est plus si éloignée, elle n'est plus si impitoyable, mais, par sa générosité et par sa sympathie, elle a récompensé l'amoureux de ses souffrances (Cropp 1975: 177).

Na lírica galego-portuguesa, máis concretamente, a desmesura defínese, en palabras de Tavani, como a

indiferencia da dama para facer ben ó amante, para corresponde-lo seu sentimento e para concederlle *prol* e *galardon* como calquera bo señor está

obrigado a facer –se ben coa necesaria prudencia e discreción– en favor do vasalo fiel que o honra e o serve (Tavani 1991: 119)⁸³.

Como se explicou anteriormente, na metáfora amorosa compréndese o *xuramento*. Nesta canción de Fernan Fernadez Cogominho, hai varias expresións que poden entenderse relacionadas a ese motivo. Non obstante, na súa formulación ofrécese certa orixinalidade, xa que se inclúe en enunciados negativos: no v. 4, *non mi ten prol de volo máis jurar*, e no v. 10, *ca nunca volo ja máis jurarei*. Dalgunha maneira, isto serve para que o trovador amose o seu rexeitamento á situación que vive e poña de manifesto a inutilidade de xurar a unha dama que actúa con *desmesura*, non prestándolle o *auxilium* agardado. O concepto repítese no v. 16, onde se xura a inutilidade da dor padecida. Todas estas manifestacións están enfatizadas no discurso por medio de diversas figuras: a repetición en poliptoto verbal de *jurar*, no v. 4, *jurarei*, no v. 10 (que conforman unha rima derivada), e *juro*, no v. 16. Ademais, as anástrofes *de volo máis jurar*, no v. 4, e *nunca volo ja máis jurarei*, no v. 10, son útiles para intensificar as declaracións do poeta.

Non será esta a única composición de Fernan Fernandez Cogominho onde encontremos tópicos formulados en enunciados negativos. En realidade, ocasionalmente os trovadores recorreron á negación coa finalidade de dotar as súas composicións dunha nova carga expresiva. Mediante tal procedemento os poetas queren intensificar, hiperbolizar ou dar maior credibilidade a motivos temáticos propios das *cantigas de amor* que, talvez, terían un uso excesivo na produción, e isto, a miúdo, conlevou a un desgaste expresivo. Na composición que nos ocupa, as declaracións encontrarían o seu auténtico significado máis alá da expresión literal.

Na interpretación do texto, ten importancia a lectura que se pode facer do refrán. Nesta parte do cantar, o trovador expresa o desexo de que Deus faga padecer unha gran pena a todo aquel que non sofre *coitas*. Nisto podería apreciarse certo carácter de *sentenza* xeral, pero, tendo presente as negacións referidas anteriormente, tamén podemos entender que se quería aludir a esa *senhor* que actúa sen medida e non coñece nin reconece a *coita*. É o inicio estrófico da terceira cobra a que nos pode levar a priorizar a pri-

⁸³ Para máis información sobre a *merce* e *mesura* nas *cantigas de amor* galego-portuguesas, véxase tamén Fidalgo 2004.

meira lectura proposta para o refrán. Dalgunha maneira, a cobra III continúa a mensaxe do refrán, e, nos versos seguintes, condúcese o enunciado sentencioso de aplicación xeral ao ámbito particular; desta maneira, o trovador insistiría e procuraría dar credibilidade ao estado de *coita* en que está desde o momento en que viu a dama. No verso 14, sobresaí o xogo semántico baseado no uso de *ben* (como referencia á dama) e *mal* (enfaticado pola paronomasia con *val*, no v. 16), termos en que tamén descansaría a idea do sufrimento orixinado por unha dama *sens merce*.

2. Ai, mia senhor, lume dos olhos meus!

B362, f. 82v, col. *b* - f. 83r, col. *a*

	Ai, mia senhor, lume dos olhos meus!	
	U vos non vir, dizedemi, por Deus:	20
3	<i>Que farei? Eu que vos sempr'amei!</i>	
	Pois m'assi vi: u vos vejo, moir'én,	
	u vos non vir, dizedem'ũa ren:	
6	<i>Que farei? Eu [que vos sempr'amei!]</i>	
	Eu, que nunca outra soubi servir	25
	senon, senhor, vós; eu, u vos non vir,	
9	<i>que farei? Eu [que vos sempr'amei!]</i>	

3 sempr'amei] seupramey **4** moir'én] moirer **5** dizedem'ũa] dizedemu uha
7 nunca] nnuca

1 Ai] Ay . mia] mha . olhos meus] olh9 me9 **2** U vos] Hu u9 . vir] uir . dizedemi]
dizedemj . Deus] de9 **3** farei] farey . vos] u9 **4** vi] uj . hu vos vejo] hu u9 veio **5** u vos]
Hu u9 . vir] uir **6** farei] farey **7** outra] out^r . servir] seruir **8** vos] uos . u vos] hu u9 . vir]
uir **9** farei] farey

Repertorios: Tavani (1967a): 40,1; d'Heur (1973): 322.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 132-133 [n° 306]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 137-138 [n° 302]. Edicións críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 831 [n° 421]; Nunes 1970: 168 [n° XXVI]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012). Edicións divulgativas: Ferreiro e Martínez Pereiro 1996a: 60 [n° 45].

Paráfrase

I. Ai, miña señora, vista dos meus ollos! Cando non vos vexa, dicídemme, por Deus, que farei? Eu que sempre vos ameí!

II. Porque me vin así: cando vos vexo, morro por isto, cando non vos vexa, dicídemme unha cousa: que farei? Eu que sempre vos ameí!

III. Eu, que nunca outra souben amar senón vós, señora; eu, cando non vos vexa, que farei? Eu que sempre vos ameí!

Rúbricas, marcas e apostilas

Esta composición leva en *B* o número 362 por asignación de Colocci. Na marxe dereita, sobre o *incipit*, o humanista anotou *2 vé'si*, para, probablemente, deixar constancia do número de versos que forman o corpo estrófico, excluindo o verso de refrán, e a nota *tor* (equivalente a *tornel*), que se completa coa información que proporcionan os ángulos que sinalan o comezo do refrán. Na marxe inferior da columna *b*, Colocci escribiu *que ·i·quid*, que pode relacionarse co pronome *que* (procedente do pronome latino exclamativo ou interrogativo *quid*), nos versos 3, 6 e 9, que introduce unha estrutura interrogativa, e, como a crítica sinalou: «Algo que parece percibir correctamente Colocci é a diferente organización do sistema relativo, en canto que o gal.-port., fronte ó italiano (e tamén ó provenzal), non mantén a forma tónica CUI: *que nô cui* (104ra), *que quero ben nô cui* (229va). Resalta tamén a forma interrogativa *que ·i·quid* (82vb), que reproduce sen máis (*que*) en 315r, onde é adxectivo e introduce unha oración interrogativa indirecta» (Brea / Fernández Campo 1993: 45-46).

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de amor de refrán* componse de tres *cobras singulares*. Cada estrofa consta de 2 versos decasílabos agudos mais 1 verso de refrán eneasílabo agudo (véxase a nota aos versos 3, 6 e 9); a fórmula de rimas consiste nun dístico monorrímo (*aa*) seguido dun verso de refrán de rima diferente (*B*). Este modelo estrófico está amplamente documentado entre as cantigas galego-portuguesas, e é sobre todo frecuente no xénero de *amigo*

(Tavani 1991: 84-85). O número de esquema métrico outorgado por G. Tavani (1967a: 71) para esta cantiga é o 26:65 (10a 10a 10B).

	a	a	B	a	a	B
I	10	10	9	-εus	-εus	-ei
II	10	10	9	-en	-en	-ei
III	10	10	9	-ir	-ir	-ei

Notas aos versos

1. O substantivo *lume* (segundo M. Ferreiro 1999: 227-228, de *LŪMĪNE, acusativo analóxico a partir de LŪMEN), era ‘lume’, ‘luz’, ‘claridade’ (Lorenzo 1977, s.v. ‘lume’), e tamén se documenta co valor metafórico ‘vista’. Así, nos *Miragres de Santiago* encóntranse expresións do tipo: *cobrou logo moy bẽ o lume dos ollos; ca Santiago tolleu o lume dos ollos; Santiago [...] tornoume o lume dos meus ollos* (Barreiro 1985, s.v. ‘lume’). Así mesmo, figura con este significado nas *Cantigas de Santa Maria*, como se exemplifica cos seguintes fragmentos: *Santa Maria poder á / de dar lum’a queno non á* (247.2 e 278.2); *cobrou seu lume* (314.2); *avia perdido o lume dos ollos* (362.1) (Mettmann 1972, s.v. ‘lume’). A utilización de *lume* como metáfora neste texto e na lírica profana amorosa analizarase no comentario retórico.

2. A enunciación *u vos non vir* (que se repite de maneira idéntica no v. 5 e no v. 8) está encabezada polo adverbio *u* (que tamén aparece no v. 4, *u vos vejo*). En función do contexto, este adverbio pode ter valor locativo (‘onde’, ‘en qué lugar’) ou temporal (‘cando’). Na expresión *u vos non vir* sería admisible calquera dos dous valores; porén, damos prioridade ao sentido temporal en todos estes casos, en vista de que ese valor é o que nos parece máis plausible na ocorrencia do v. 4.

3, 6, 9. Existen diversos xeitos de puntuar o refrán, cada un deles válido desde o punto de vista semántico e sintáctico. Michaëlis optou por integrar nunha interrogación os versos 2 e 3 (*¿u vos non vir’, dizede-mi, por Deus, / que farei eu que vos sempre amei?*), da mesma maneira que cos versos 5 e 6 (*¿u vos non vir’, dizede-m’ũa ren / que farei eu que vos sempre*

amei?) e, na última cobra, a interrogación abrangue parte do v. 8 e todo o v. 9 (*se non, senhor, vos, e ¿u vos non vir', / que farei eu que vos sempre amei?*). Deste modo, na proposta da editora alemá o inicio da pregunta está sempre determinada pola expresión *u vos non vir*, e inclúe o verso de refrán completo, que se caracteriza por non ter pausas no seu interior. No texto dos Machado, a extensión da pregunta parece coincidir co verso de refrán nas cobras I e II; na terceira estrofa, a cuestión iniciaría no v. 8, en vista da puntuación proposta (*en hu uos non uir / Que farey eu [que uos senpr amey?]*). No texto de Nunes, seguido por M. Ferreira e C. P. Martínez Pereiro, a interrogación parece limitarse ao verso de refrán nas tres estrofas. Ademais, Nunes marcou unha pausa breve a continuación do pronome tónico *eu*. Esta é, así mesmo, a puntuación que se ofrece no texto de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Na nosa proposta, reproducimos unha pausa no interior do verso de refrán fixada polo final da interrogación, de tal maneira que se establece unha asonancia entre *farei* e *amei*. Despois da interrogación segue unha exclamación encabezada polo pronome *eu*; esta posición enfática do *eu* parece adecuarse á perfección a un discurso subxectivo como o que se dá nesta composición. Desde o noso punto de vista, o fin da interrogación pode xustificarse, dalgunha maneira, grazas á sintaxe da cobra III: mentres que nas cobras I e II a pregunta se limita ao segmento *Que farei?*, na terceira estrofa, a cuestión comeza no verso anterior ao refrán (o v. 8), onde se localiza un pronome *eu* (véxase a nota ao v. 8) que funciona como suxeito explícito do verbo: *eu, u vos non vir, / que farei?*. En vista disto, o pronome *eu* que se reproduce no verso de refrán necesariamente debe considerarse fóra da interrogación, e debemos interpretar que este pronome está a formar parte da estrutura exclamativa: ***eu***, *u vos non vir, / que farei? **Eu** que vos sempr'amei!*. Desta maneira, a sintaxe da cobra III permítenos defender a puntuación e a interrogación establecida no refrán das tres cobras.

Atendendo á métrica do verso, non vemos necesario reconstruír a vogal final elidida no adverbio *sempre*, que foi a solución de C. Michaëlis e que tamén G. Tavani debeu priorizar, xa que para o profesor italiano esta cantiga presentaría un esquema regular de versos decasílabos (Tavani 1967a: 71). Esa é, así mesmo, a lectura de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, onde esa vogal non se marca como integración dos editores. Porén, a regularización métrica non é pertinente, xa que é frecuente encon-

trar composicións que se caracterizan por ter un(s) verso(s) de refrán con medida diferente aos restantes versos da estrofa.

Así, no seu estudo sobre o refrán das composicións galego-portuguesas, A. Correia distingue un grupo definido pola medida diferente do(s) verso(s) do refrán en relación aos restantes versos da estrofa, e no interior deste conxunto ten en consideración o subgrupo dos refráns de medida inferior aos restantes versos, que se particulariza, ademais, por ser o máis numeroso: 125 textos son os que considera a investigadora e a estes «se pode juntar o subconxunto dos refrães que só parcialmente têm um número menor de sílabas (32)» (Correia 1992: 100). Por iso, aínda que Tavani no *Repertorio métrico* inicialmente só considerase un esquema métrico semellante (10 10 9') nas cantigas 65,1, de Joan de Cangas, e 75,22, de Joan Perez d'Aboin (Tavani 1967: 72), defendemos o esquema 10a 10a 9B para esta composición, o cal, ademais, se reutilizou na cantiga 9 do mesmo autor.

4. A lección de *B* no final deste verso é *moirer*. Machado reproduciu esta forma sen correccións, mentres que Michaëlis a emendou a un infinitivo (*Pois m'assi vi, u vos vejo, morrer*), considerando que este sería un dos casos frecuentes de confusión de <ir> por <rr> no cancionero *B*. Esta é, así mesmo, a lectura que se reproduce en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Porén, encontramos dúas obxeccións a esta solución: por un lado, en base aos tempos verbais, a expresión non parece ofrecer total coherencia (*pois m'assi vi morrer - u vos vejo*). Por outra parte, o infinitivo *morrer* implica unha anomalía no esquema de rimas, porque debería asociarse con *ren*, en posición de rima no verso seguinte. Esta importante dificultade sintáctica e rímica non se corrixiu en ningunha das edicións anteriores e, no seu repertorio métrico, G. Tavani (1967a: 71) aceptou tamén a parella *morrer - ren*. Na recensión ao *Cancioneiro da Ajuda*, Nobiling propuxo unha emenda no v. 5 coa intención de regularizar o esquema de rimas: «*dizede-m'ũa ren* estaría supostamente colocado em rima com *morrer*: ora, é impossível atribuir um tal lapso ao poeta, já que este tinha à disposição uma expressão tão corriqueira como *queirades-mi dizer*» (Nobiling 2004: 215). Non obstante, esta intervención por parte do editor parece excesiva. Na nosa proposta, vemos preferible adoptar outro tipo de emenda no v. 4 que dea solución ao problema gramatical e rímico, de tal maneira que a nosa lectura é: *Pois m'assi vi: u vos vejo, moir'én* ('pois así me vin: cando vos

vexo, morro disto’). O erro podería explicarse por unha confusión das grafías <r> e <n>. A posibilidade de considerar un presente *moiro* coa vogal final elidida por un encontro co pronome *én*, parece unha solución gramatical adecuada e restitúe o equilibrio no sistema de rimas. A parella *én - ren* encóntrase na proposta de J. M. Montero Santalla (2000: I 344), proba de que este investigador tampouco de por válida a relación *morrer - ren*.

5. Existe un erro de copia no indefinido, pois a forma correcta sería *unha*, e non *u uha*. Non obstante, de acordo cos criterios que rexen a fixación do texto, o indefinido feminino represéntase no texto crítico mediante un til de nasalidade sobre a vogal velar: *ũa*. Segundo as indicacións de R. Lorenzo (1977, s.v. ‘hũu’), durante toda a época medieval alternan múltiples formas para a escrita do numeral e o indefinido (artigo ou pronome), no masculino e no feminino (*hũ, hũu, ũu, un, hua, ũa, hũa, hunha* etc.), en boa medida motivadas pola propia evolución da forma. En opinión de C. Maia (1986: 612-615), o *n* de *una* podía equivaler á resonancia nasal na vogal precedente, aínda que *ũa* é a forma máis habitual de representar isto; de forma esporádica, esta investigadora documentou combinacións con <h>, que, probablemente, estaría a marcar o hiato entre as dúas vogais.

Ren ten orixe no latín RĒM. Como substantivo, equivalía a ‘cousa’ ou ‘persoa’; tamén se utilizou como pronome indefinido co significado ‘algo’, e acompañándose dunha negación tiña o valor ‘nada’ ou ‘ningunha cousa’ (Michaëlis 1920, s.v. ‘ren’; Ferreiro 1999: 270).

7. Michaëlis e Nunes interpretaron que o pronome abreviado no manuscrito correspondía a *outren*, ‘outra persoa’. Segundo R. Lorenzo (1977, s.v. ‘outren’), a partir do dativo latino ALTERĪ obtívose en romance *outri*, e deste pasaríase a *outr* (por influencia dos pares *me / mi, lle / lli*, e talvez tamén polo peso de *este, esse, aquele*); posteriormente, *outr* adoptaría unha nasal analóxica á dos pronomes *quen, ningún e alguén*. Na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho, *outren* é correcto desde o punto de vista gramatical e métrico, mais a abreviatura de *B* non parece corresponderse con ese pronome: nunha pesquisa das ocorrencias do indefinido na *MedDB*, obsérvase que, en *B* e *V*, ademais de aparecer graficamente *outrẽ* en múltiples ocasións, as abreviaturas que se utilizaron no cancionero *B* foron: *out'em* en *B472*, *out'en* en *B222*, e *out'm* en *B58, B94, B189a, B191, B193, B255, B441, B1533, B163, B155*. Rexistramos *ouĩ* en *B63*, en corresponden-

cia con *V*, que Michaëlis desenvolveu como *outr*; e *ouĩ* en *B1239* (aínda que en *V844* pode lerse *ouĩm*).

En conclusión, a abreviatura que se utiliza no verso que nos ocupa podería equivaler a *outra* ou *outr*, pero é pouco probable que fose *outr*, dado que, nos exemplos que documentamos en *B*, a abreviatura non parece comprender o valor da nasal final. Aínda que *outra* e *outr* son correctas, a escolla entre unha ou outra implica diferenzas: *outra* en feminino pode entenderse en relación ao concepto *senhor* (que, lembremos, é un substantivo que sempre marca concordancias en feminino), de tal maneira que, no contexto *nunca outra soubi servir, / senon, senhor, vós*, a expresión *outra* favorece a interpretación de *servir* como sinónimo de ‘amar’. Se consideramos que o indefinido é *outr* ‘outra persoa’, a expresión vólvese máis indeterminada en canto ao xénero, pérdese o referente feminino e o valor metafórico de *servir* fica entorpecido, aínda que non imposibilitado. Por esta razón, optamos por desenvolver a abreviatura de *B* como *outra*, que se iguala á solución dos Machado e de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

O verbo *servir* (do latín SERVĪRE) era primeiramente ‘servir a Deus’, ‘servir ao señor’, e de aquí que pasase a ‘xurar fidelidade’, ‘facer os oficios o vasalo / criado respecto ao señor’ (Lorenzo 1977 e Barreiro 1985, s.v. ‘servir’). Estes valores ficaron normalmente desprazados nas cantigas amorosas debido ao uso metafórico do verbo, convertido en sinónimo de *amar*, por adaptación do sentido feudal á linguaxe trobadoresca (para máis información sobre esta cuestión, véxase Brea 2010 e Martínez 2010).

8. Baseándonos na lectura que facemos do manuscrito, presentamos un pronome persoal suxeito *eu* seguido do adverbio *u*. Esta lectura é coincidente coa que se reproduce en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. En *B* o trazado do <u> de *eu* caracterízase por unha sobrecarga de tinta que dificulta, pero non imposibilita, a lectura. Probablemente, por esta razón os editores anteriores ofreceron diversas solucións: Molteni e os Machado reproduciron *en hu*, Michaëlis propuxo *e çu vus non vir*, e Nunes, seguido por M. Ferreiro e C. P. Martínez Pereiro, tamén adoptou un *e* con función de conxunción copulativa.

Comentario retórico-literario

Esta cantiga é a declaración de amor do trovador e o recoñecemento da desorientación que sente ante a idea de non ver a aquela a quen ama, e esta situación, dalgunha maneira, condúceo a solicitar o *consilium* da súa *senhor*. Para a *confessio amoris*, recorreuse a unha linguaxe plenamente subxectiva e metafórica, procurando unha expresión profundamente lírica, condensada no molde do esquema tradicional do dístico mais refrán. A primeira cobra serve para presentar a idea principal, que se repite nas seguintes estrofas case sen modificacións para insistir e matizar.

No primeiro verso, *lume dos olhos meus!* complementa en aposición a apóstrofe *mia senhor*. Estas expresións colaboran na creación, desde o inicio do discurso, dunha atmosfera de subxectividade. Ademais, a primeira persoa gana importancia neste verso mediante os adxectivos posesivos *mia* e *meus*, e este último ofrécese enfatizado pola súa inclusión na anástrofe *lume dos olhos meus* e a relación de paronomasia que establece co rimante *Deus*, no v. 2.

A fórmula *lume dos olhos meus* defínese como unha metáfora *in praesentia* útil para cualificar a dama dunha forma abstracta e sublime, puidendo poñerse en relación co que S. Spina chamou «panegírico imposible»⁸⁴. Na plasmación desta metáfora conxúganse dous elementos simbólicos de grande expresividade e de longa tradición literaria: o *lume* e os *olhos*⁸⁵. Na lírica galego-portuguesa⁸⁶, os trovadores empregaron o substantivo *lume*⁸⁷ para

⁸⁴ «O panegírico da mulher amada é, talvez, o aspecto mais rico de motivos e clichês da poesia trovadoresca luso-galega. O elogio obedece a uma gradação, partindo da sua forma mais simples —que são as expressões de tratamento—, ate à forma superlativa —a do panegírico impossível—» (Spina 1966: 91-92).

⁸⁵ A orixe da vinculación entre os ollos e a luz non reside na literatura. Desde a Antigüidade, os ollos estiveron asociados a simboloxías diversas: para algunhas culturas, o sol e a lúa (irradiadores de luz) eran os ollos do ceo ou da divindade; consideráronse a fiestra pola que se accede ao mundo, o espello da alma, a luz do coñecemento divino etc. (Lurker 1994: 156-157).

⁸⁶ Mediante unha pesquisa na *MedDB*, vemos que outros autores desta escola empregaron expresións semellantes, como Bernal de Bonaval (22,3, v. 1 I), don Dinis (25,76, v. 1 III; 25,97, v. 2 III), Estevan Perez Froian (34,1, vv. 6-7 IV), Joan Soarez Coelho (79,19, v. 2 f; 79,48, v. 1 I), Martin Perez Alvin (96,5, v. 4 III; 96,6, v. 1 III), Nuno Fernandez Torneol (106,19, v. 1 IV), Pai Gomez Charinho (114,22, v. 2 III), Pero d'Armea (121,12, vv. 2-4

expresar que a dama era a súa ‘luz’ particular, o ‘lume’ que lles permitía ‘ver’, e a súa ausencia implicaba a cegueira (non obstante, debemos lembrar que *lume* se rexistra co sentido ‘visión’ fóra de contexto lírico amoroso, e o seu paso á lingua corrente podería tomarse como un indicio da perda da expresividade inicial da metáfora). Estreitamente asociado a *lume* encóntrase o tropo *ollos*, que, á súa vez, se vinculaba ao corazón e ao amor na tradición literaria⁸⁸.

Na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho, *lume dos olhos meus* non se reduce a unha fórmula con simple finalidade estilística, senón que o trobador se serviu desta imaxe para verbalizar a confesión do amor, anunciando que a dama é o único ser a quen el pode ver e amar. A declaración do amor reaparece noutras partes do discurso de forma máis directa; así, *Eu que vos sempre ame* reitérase no refrán, que é un lugar privilexiado na estrutura compositiva, e a idea enfatizouse pola ordenación dos elementos en anástrofe.

Mediante unha nova metáfora, que se dispón en hipérbato, exprésase un *servizo* constante e exclusivo a unha única *senhor*: *Eu, que nunca outra soubi servir / senon, senhor, vós* (nos versos 7 e 8). Pero estas confesións do amor poden entenderse como repeticións de menor intensidade á declaración proposta no *incipit*, que, como imaxe, encontra ecos no interior do discurso nas continuas alusións á percepción visual, que se resaltaron por

III), Pero Gonçalves de Portocarreiro (128,1, v. 2 I), Vasco Gil (152,13, vv. 1-2 III), Vasco Rodríguez de Calvelo (155,6, v. 2 I), e nas anónimas *A* 185 (157,42, v. 1 IV) e *A* 279 (157,39, v. 2 I).

⁸⁷ En todas as épocas, o substantivo *lume* serviu na conformación de imaxes. Inicialmente, o valor que se lle asociaba procedía das culturas precristiás, en que ese elemento se relacionaba coa luz e a purificación, e da cristiá, para que era símbolo de purificación e representaba a Deus e a súa obra (Lurker 1994: 105-107).

⁸⁸ «No período medieval a vista e os olhos eran tomados como facultade espiritual de coñecemento e lembra o profesor Nelly que se tinha por certo que unha chama manava dos olhos, comunicava-se polo ollar e descía até ao corazón, onde se devia fixar para constituir o amor. Desta maneira o *topos* aludido tem unha freqüente presenza na literatura medieval románica, desde as carjas moçáraves à poesía trovadoresca de matriz provençal, poetas do «Dolce Stil Nuovo», Renascimento, etc.» (Souto 1988: 401). Para máis información a propósito desta cuestión nesta e noutras escolas, véxase tamén Alvar 1989, Blanco 1992-1995 e Pérez Barcala 2004. Para a relación entre *olhos* e *corazon* e o seu uso na escola galego-portuguesa, véxase Vieira 2010.

medio de figuras de orde e repetición, como o poliptoto verbal *vi* e *vejo*, no v. 4, e *vir*, nos versos 2, 5 e 8.

Alén disto, o sintagma *u vos non vir* permite identificar as cobras I e II como *capdenais*, que é un procedemento estreitamente relacionado coa anáfora, xa que se define como «a repetición dos constituíntes da parte inicial dun mesmo verso (unha palabra ou grupo de palabras) que se reproducían en idéntica posición nalgunha das estrofas sucesivas» (Lorenzo Gradín 1994: 81). Aínda que a repetición pode limitarse a unha partícula, esta técnica é moito máis efectiva e funcional cando os sintagmas reiterados están en relación directa co desenvolvemento temático do texto, como acontece nesta composición.

Ver a dama por primeira vez significaba comezar a amar⁸⁹ e, simultaneamente, representaba o inicio do sufrimento, encontrándose como motivo desde as primeiras manifestacións da lírica amorosa galego-portuguesa (Castellucci 2004: 334-336). Por esta razón, o trovador incluíu na cantiga unha hipérbole que foi frecuentemente utilizada polos poetas da escola: a morte por amor (*pois m'assi vi: u vos vejo, moir'én*, no v. 4).

Como anunciamos, a ausencia da dama e a desorientación do trovador ante a idea de non vela conduce a outro tópico, a petición de *consilium* por parte do namorado. Este motivo ofrécese na cantiga por medio dunha *communicatio*, consistente na pregunta *que farei?*, que serve, así mesmo, para enfatizar as declaracións e dar veracidade discursiva. Esta cuestión, que se repite na parte inicial do refrán, sublíñase no interior do verso pola asonancia que establece con *amei*, palabra rimante do verso de refrán.

Na esfera do *eu* entran en xogo as reiteracións do pronome persoal, que serven para acadar unha expresión plenamente subxectiva e íntima (nos versos 3, 6, 7, 8 e 9). A estas ocorrencias únense outras expresións, como o pronome adverbial *u* (nos versos 2, 4, 5 e 8), favorecéndose a *aliteración* do fonema /u/. Por medio desta figura recréase unha atmosfera de confusión e escuridade, ben acorde ao sentimento interior que o trovador quere transmi-

⁸⁹ Na experiencia amatoria trovadoresca tamén se coñeceu o *amor de lonh*, unha vertente representada principalmente polo *troubadour* Jaufré Rudel. Para máis información sobre este motivo na literatura medieval, véxase Alvar 1988-1996, Fidalgo / Souto 1995, Vilhena 1976, Ynduráin 1983.

tir. Así mesmo, na evocación da longa e triste traxectoria que o desorientado namorado percorre, colabora a *aliteración* do fonema /o/, que, evocando sons profundos e graves, configura unha dimensión esférica onde prima a sensación de tristeza e morte, e engádese a isto a repetición dos sons nasais /n/ e /m/, que suxiren un lento discorrer, distancia, lentitude e melancolía (Freixeiro 1998: 245-284).

3. Quen me vir e quen m[e] oir

B363, f. 83r, col. a

	Quen me vir e quen m[e] oir que algũa molher amar, non se vaa dela quitar,	30
5	ca, pois que se dela partir, sei eu mui ben que lhi verra coita que par non avera, des que se longi dela vir.	
	E se m'ende [a]lguen pedir a conselho, per bõa fe,	35
10	direilh'eu quan gran coita é; pero quen s'én quiser sair sera ja quite dũa ren, du a non vir, de veer ben,	40
	e quite de nunca dormir.	
15	E esto sei eu ben per mi, ca volo non digo por al, mais porque sei eu ja o mal que vén end'a quen s'én vai [i];	45
20	ca muitas vezes perdi [-] [- - - - - - -] cativo, porque m'én parti.	

1 m[e] oir] moyr 5 verra] ueira 8 e se m'ende [a]lguen] E ssemendelguen
15 per mi] per m̃ 18 i add. 19 xassy del. 20 lac.

1 vir] uir 2 algũa] algunha 3 vaa dela quitar] uaa dela quytar 4 pois] poys 5 sei eu mui] Sey eu muj 6 coita] Coyta . avera] auera 7 des que se] Des quesse . vir] uir 9 conselho] consselho . bõa] bona 10 direilh'eu] Direylheu . quan] q̃ . gran] gram . coita] coyta 11 quen] q̃ . sair] sayr 12 ja] ia 13 vir] uir; veer] ueer 15 sei] sey 16 ca volo] Cauolo . por] p^r 17 mais] Mays . por] p^r . sei] sey . ja] ia 18 ven] uen . end'a quen] enda q̃ . vai] uay 19 muitas] muytas . vezes] uezes 21 cativo] Catiuo . por] p^r . parti] party

Repertorios: Tavani (1967a): 40,10; d'Heur (1973): 323.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 133 [nº 307]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 138-142 [nº 303]. Edicións críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 832-833 [nº 422]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Quen me vexa e me oia e ame algunha muller, non se vaia afastar dela, pois se se apartar dela, sei moi ben que lle sobrevivirá unha dor sen comparación, desde que se vexa lonxe dela.

II. E se alguén me pide consello sobre isto, a boa fe, direille a gran coita que é; por iso quen queira marcharse de alí será incapaz dunha cousa: onde non a vexa, de ver ben (correctamente / a felicidade) e será incapaz de durmir.

III. Isto seino ben por min mesmo, que non volo digo por outra cousa, senón porque sei eu xa o mal que recae sobre quen se afasta dela; que moitas veces perdín [...], infeliz, porque marchei de alí.

Rúbricas, marcas e apostilas

Esta composición, terceira na serie das *cantigas de amor* do trobador, acompáñase do número 363, escrito por Colocci. Non hai ningunha outra nota aplicada ao texto no cancionero *B*.

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de amor* de *mestría* está conformada por tres *cobras singulares*, aínda que *aI* é igual a *aII*. O esquema métrico-rímico consiste en sete versos octosílabos agudos (véxanse as notas aos versos 1 e 8), que

combinan tres rimas: no tetrástico inicial articúlanse dúas rimas cruzadas (*abba*), seguindo un dístico monorrímo de rima diferente (*cc*), e un verso conclusivo que retoma a primeira rima (*a*). O modelo *abbacca* usouse amplamente na escola galego-portuguesa, xa que se documenta en 274 textos, segundo G. Tavani (1991: 84).

A terceira cobra non se reproduce íntegra no manuscrito, e non parece posible reconstruír a rima *c* de forma satisfactoria (sobre esta cuestión, véxase a nota ao v. 18 e aos versos 19-21); alén disto, nesta estrofa o rimante *mi* é produto dunha emenda (véxase a nota ao v. 15). O profesor Tavani deulle o número de esquema métrico 161:287 (7a 7b 7b 7a 7c 7c 7a), indicando que: «La III str. è mancante dell'ultimo v. Il testo della cant. è molto guasto e non si può stabilire con sicurezza se i vv. siano di 7 o di 8 silabe» (Tavani 1967a: 237).

	a	b	b	a	c	c	a	a	b	b	a	c	c	a
I	8	8	8	8	8	8	8	-ir	-ar	-ar	-ir	-a	-a	-ir
II	8	8	8	8	8	8	8	-ir	-e	-e	-ir	-en	-en	-ir
III	8	8	8	8	*8	*8	8	-i	-al	-al	-i	-	-	-i

Notas aos versos

1. A métrica obriga á reposición da vogal no pronome átono de primeira persoa para igualar este verso aos restantes octosílabos (e, polo tanto, aquí non debe considerarse unha sinalefa no encontro vocálico de *me* e a vogal inicial da palabra en rima *oir*). Na súa recensión ao *Cancioneiro da Ajuda*, H. Lang (2010: 448-449) propuxo esta mesma solución, xa que a editora alemá, aínda que detectara o problema de anisosimetría comentándoo en nota, non efectuou ningunha emenda. O crítico deu exemplos útiles para xustificar o hiato no encontro vocálico *me oir*, fronte a solución maioritaria, consistente na elisión ou na sinalefa.

2. Seguindo os criterios que regulan esta edición, a forma gráfica que adoptamos para o indefinido feminino é *algũa*. Esta representación é coherente con *dũa*, no v. 12, que coincide coa grafía do manuscrito.

3. O substantivo *molher* (do latín MŪLIEREM) non se emprega nesta cantiga para referir a aquela que o trovador ama, senón que é calquera outra dama que é pretendida por un home distinto do poeta. Esta maneira de designar a muller doutro puido empregarse en oposición consciente a *senhor*, que sería a quen el serve, como sucede nas cantigas 1, 2, 5 e 6 do autor, e é un termo máis estreitamente vinculado á linguaxe feudo-vasalática. Non obstante, esta distinción na maneira de aludir á dama propia fronte á dama doutros non é máis que hipotetizable, porque *molher* é o único substantivo no interior do texto para designar a figura feminina, de tal modo que o contexto só se pode facer a partir dos outros textos, onde se prefire e se reitera *senhor*. En xeral, no conxunto da lírica profana, a expresión *molher* foi claramente minoritaria fronte a *dona* e *senhor*, segundo A. Pichel, «debido a que se saía dos plantexamentos lóxicos dos autores das cántigas, en canto que este tipo de denominación non presenta unha dimensión asimilable á doutrina amatoria cortés, pois as esixencias de fidelidade ó Código se impoñían» (Pichel 1987: 37).

5. Corríxese o erro de copia *ueira* por *verra*. Os Machado reproduciron *ueira*, sen emendar a lección errada de *B*.

6. Michaëlis e os Machado partiron dunha lectura errada, *non non auera*, que fora reproducida por Molteni. Compróbase que en *B* non existe esta duplicación do adverbio.

7. Huber (1986: 150, 255-256) explicou o resultado de *longi* como un cambio do -E latino final por estar precedido da consoante palatal. Esta forma coexistiu durante a época medieval con *longe*, non documentada no texto de Fernan Fernandez Cogominho.

8. Consideramos que a emenda *e se m'ende [a]lguen* é a resposta máis simple e adecuada ao problema de hipometría. Esta solución ofreceuna Michaëlis con anterioridade, e recóllese nas *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, mais sen se sinalar a integración dos editores. Pola súa parte, os Machado ofreceron a lectura *E se m end alguem*.

O latino ĪNDE deu lugar a *ende* e *én*, a forma apocopada (Lorenzo 1977, s.v. 'en' e 'ende'). Michaëlis (1920, s.v. 'en') considerouno equivalente a un pronome demostrativo neutro precedido de preposición *de* (*disto*, *diso*, *daquilo*), e sería empregado cos verbos que rexían xenitivo na

lingua arcaica, como: *dizer, enfadar, escapar, escoller, guardarse, prazer, quitarse, rogar* etc. As variantes *én* e *ende* presentaban idéntico valor semántico, «sen que se poida encontrar unha xustificación clara á presenza dunha ou doutra como non sexan, en ocasións, necesidades métricas» (Brea 1988a: 185).

9. A solución que adoptaron Michaëlis e os Machado para o substantivo é *conselho*, integrado no sintagma *pedir a conselho*, que se rexistra tamén nas *Cantigas de Santa Maria*, onde se lle adxudicou o valor ‘consultar’ (*foi pedir a consello a hũa vella sorteira*, 128.13), e noutra ocasión rexistra *a consello* como ‘baixo a garda’ ou ‘aos cuidados’ (*ata setembro meado a consell’e a abrigo*, 333.51) (Mettmann 1971, s.v. ‘consello’). O substantivo *conselho* (do latín CONSĪLIUM) intégrase en diversos sintagmas en que non intervéñen preposición, como: *(non) dar conselho, non (se) saber conselho, (non) aver conselho, (non) fillar conselho*... Pode ser que este feito influíse na valoración de C. Michaëlis cando, no seu glosario, propuxo a rectificación seguinte: «parece-me melhor lermos *aconselho* do que *a conselho*, como imprimir» (Michaëlis 1920, s.v. ‘aconselho’). Esta é a forma do substantivo que se le na proposta de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

O verbo correspondente presentaba dúas variantes na Idade Media: *consellar* e *aconsellar*. A primixenia *consellar* foi común ao galego-portugués e ao castelán medieval; no século XIII, comeza a documentarse o emprego da forma *aconsellar*, resultante do engadido dun *a-* protético, aínda que o seu uso era minoritario e máis ben raro na lingua medieval. Posteriormente, acabou por impoñerse a *consellar*, que predominou ata o século XVI no galego, e só ata finais do século XV no castelán (Corominas / Pascual 1980: II 177, s.v. ‘consejo’; Lorenzo 1977, s.v. ‘aconsellarse’). No corpus lírico profano rexístrase *aconselhar* nunha cantiga de Pero da Ponte (120,1), e o adxectivo *desaconselhado* en textos de Pero da Ponte (120,1), Vasco Fernandez Praga de Sandin (151,21) e Pero Garcia Buralês (125,52) (González 2010). Non obstante, a partir dunha pesquisa no *RILG* (11-1-2012) vemos que o substantivo *aconselho* non se documenta noutros textos en galego-portugués, mentres que *conselho* aparece reiteradamente, polo que nos parece máis adecuado presentar *pedir a conselho*, e, aínda que non

sexa un factor determinante, coincidiría coa segmentación gráfica do sintagma en *B*.

Seguindo os criterios de edición, representamos a nasalidade mediante un til sobre a vogal do adxectivo *bõa*, fronte á grafía *bona* (para máis información sobre a representación da nasalidade, véxase Ferreiro 2008). Michaëlis (1920, s.v. ‘bõa’) considerou *bona* unha forma italianizada polos copistas ao servizo de Colocci, xa que só a rexistrou nos cancioneros *B* e *V*, e nunca en *A* (véxase a cantiga 5, nota ao v. 4, onde se fala do adxectivo *boa*, que aparece sen marca de nasalidade no manuscrito). A pesar das afirmacións da editora alemá, no *Cancioneiro da Ajuda* pode encontrarse un caso de *bona*, concretamente, no v. 7 de *A87*, que corresponde a unha cantiga de Pero Garcia Burgales: *tan bona dona nunca ui*.

10. A abreviatura \tilde{q} equivale a *quan* (Chassant 1970: 78; Cappelli 1973: 303), así a desenvolvemos no noso texto, coincidindo con Michaëlis. Distinguíndose desta solución, os Machado desenvolveron *que*, que sería aceptable desde o punto de vista semántico, sintáctico e métrico, pero non se corresponde coa abreviatura que se reproduce no manuscrito.

11. A abreviatura $\tilde{q}/$ ten o valor *quen* (Chassant 1970: 77; Cappelli 1973: 303). Nesta lectura, coincidimos con Michaëlis e diferimos da solución dos Machado, que tamén aquí, como no verso anterior, adoptaron *que*. Non obstante, no v. 18, desenvolveron a mesma abreviatura como *quen*.

12. A construción *seer quite de*, no v. 12, pode interpretarse semanticamente como ‘ser incapaz de’, ‘estar incapacitado para’, ‘non ter posibilidade de’. A expresión aparece noutros textos da lírica profana con eses valores, como se pode exemplificar cos versos de Martin Moxa: *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*, traducidos por L. Stegagno Piccio da seguinte maneira: «che questa pena non ha pari: non vederla; giacché, ove non la si veda, si è ormai incapaci di pensare ad altro né di contentarse di altra cosa» (Stegagno Piccio 1968: 144-146). Tamén se rexistra no refrán de Joan Airas de Santiago: *e quero-vos end’eu desenganar: / se souberen que mi queredes ben, / quite sodes de nunca mi falar*, que J. L. Rodríguez traduciu como «y os quiero sobre esto desengañar: si llegan a saber que me queréis bien, no tendréis nunca posibilidad de hablarme» (Rodríguez 1980: 213-214).

Neste sintagma, o futuro *sera* caracterízase por presentar unha única vogal no radical. Conforme se explicou anteriormente (véxase na cantiga 1, a nota ao v. 9), na produción trobadoresca, para os verbos que na súa evolución ao romance presentaban inicialmente dobre vogal no radical, documéntanse solucións con hiato (como forma tradicional e preferente) e con redución vocálica (como variante innovadora); ocasionalmente, a escolla dunha ou doutra podería estar condicionada por factores compositivos. No texto de Fernan Fernandez Cogominho, encontramos o infinitivo *seer*, na cantiga 6 v. 23 (mais debe computar unha sílaba para manter o equilibrio métrico, véxase a nota correspondente), fronte ao futuro *sera* que se le neste verso e *serei* (auxiliar na expresión pasiva *vingada serei de vós*, na cantiga 8). Segundo C. Maia (1986: 813), nos textos do século XIII é máis frecuente o infinitivo *seer* que *ser*, que só aparece de xeito esporádico e máis tardío (os exemplos que a investigadora documenta son principalmente do século XV); porén, a investigadora precisa: «para o infinitivo flexionado regista-se no século XIII a forma *ſſer* (1292 O 59) que revela estar já em curso a crase das duas vogais iguais em hiato. Outras abonações da forma com crase são conhecidas a partir do mesmo século: nas *Cantigas de Santa Maria*, por exemplo, alternam os dois tipos de formas. Também em castelhano e leonês a forma contracta começa a surgir em textos do século XIII, embora nessa época sejam mais frequentes as formas com hiato conservado» (Maia 1986: 813). Entre os exemplos que Maia (1986: 819) facilita, hai formas de futuro e de pospretérito con e sen crase vocálica; cando as vogais do radical eran átonas, localizándose nun contexto pretónico, é probable que a coalescencia se producise máis facilmente que cando unha delas era tónica, como acontecía no infinitivo. Alén disto, a alta recursividade das formas de futuro e postpretérito deste verbo podería ser outro factor do máis rápido afianzamento dos radicais con crase (Mariño 2006: 82-83). En conclusión, as formas verbais *serei* e *sera* presentes no texto de Fernan Fernandez Cogominho son lingüísticamente correctas e a súa inclusión pode xustificarse por necesidades métrico-formais, por tendencia ou por preferencia do trobador a este uso.

13. Segundo Huber (1986: 299), é posible establecer diferenzas entre o adverbio *du*, que tería sentido temporal ('cando', 'en canto' ou 'mentres'), e o encontro *d'u*, onde o adverbio tería unicamente valor locativo e a función preposicional estaría vixente. Atendendo ao contexto, na cantiga de

Fenan Fernandez Cogominho priorizamos *du*, ‘mentres’, fronte a *d’u*, xa que o valor preposicional deste último non é adecuado sintacticamente. Esta solución reproducéase na proposta dos Machado. Michaëlis optou pola emenda *u a non vir*, porque a editora pensou que se podería tratar dun erro de copia por *Hua*. A corrección de Michaëlis adoptouse en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

Neste verso pode pensarse que hai nun xogo semántico baseado na expresión *veer ben*, xa que hai dúas maneiras diferentes e igualmente válidas de interpretar *ben*: en función de adverbio que modifica o verbo significa ‘será incapaz de ver ben, correctamente’, e representa un dos síntomas da coita amorosa; como substantivo, *ben* ten función de obxecto directo de *veer*, polo que a expresión equivale a ‘non poderá ver o ben’, isto é, a dama e a felicidade derivada da súa visión. Este equívoco encóntrase noutros textos; un exemplo claro está na cantiga *Dizen, senhor, que non ei eu poder* (63 24), de Joan Airas, burgués de Santiago, onde ocorren os sintagmas *veer ben* e *aver ben*; sobre o primeiro, J. L. Rodríguez explica: «en *veer ben* hay un juego semántico, basado en la disemia de *ben*, como adv. o como sust., que aparece claro por exemplo en el v. 6: “pois eu vos vejo, muito vejo ben”, en donde *ben* va referido al verbo y, a la vez, como sustantivo, evoca las cualidades físicas y morales de la dama que constituyen el gozo del poeta» (Rodríguez 1980: 66).

14. Neste verso ábrese dúas posibilidades de interpretación, *quite* ou *quit’é*. De entender un presente, habería unha ruptura modo-temporal en relación aos versos anteriores, expresados en futuro: *sera ja quite dũa ren, / du a non vir, de veer ben, / e quit’é de nunca dormir*. En cambio, *quite*, non desestabiliza a noción temporal en futuro que se transmite na estrofa, polo que nos parece mellor opción. Ademais, o v. 14 vincúlase de forma evidente ao v. 12 debido á presenza do mesmo adxectivo participial *e*, a partir da construción *sera ja quite dũa ren*, podemos sobreentender a elisión do verbo en futuro: *e [sera ja] quite de nunca dormir*.

15. No seu estudo sobre a rima entre vogais orais e nasais, Cunha (1961: 173-200) defendeu que *min* podía establecer correspondencias con outros elementos de rima *-i*. Posteriormente, Lapa admitiu e apoiou esa hipótese: «O professor brasileiro Celso Cunha, no seu livro, *O Cancioneiro de Joan Zorro*, Rio de Janeiro, 1949, págs. 7-20, impugnou com boas razões

o critério demasiado rigoroso dos metricistas (no número dos quais nos contávamos) que não admitem a rima de vogais orais com nasais. É pois de bom conselho admitir essa rima e cingirmo-nos repetidamente à lição dos manuscritos, até se conhecer a razão por que os trovadores, tendo no seu arsenal poético *mi* e *min*, e empregando-os na mesma estrofe, escolhiam precisamente a forma nasalada para rimar com um fonema oral» (Lapa 1982: 272). Na ocorrência de *min* xunto a vogais orais, diversos editores e estudiosos dos textos trobadorescos aceptaron a posibilidade desa rima, destacándose nas súas afirmacións Bertolucci: «Esta posibilidade semella existir realmente. En primeiro lugar, os tres códices (*A*, *B* e *V*) presentan rimas de tipo *vi* : *min*, e non raramente concordan entre si (máis a miúdo *A* e *B*, naturalmente), o que exclúe a posibilidade de que se trate dunha intervención dos copistas. Polo demais, non é imposible, en principio, que algúns poetas sexan máis sensibles ou esixentes ca outros en relación coa rima» (Bertolucci 1992: 37). Non obstante, este tipo de relación non foi aceptada unanimemente, e entre os detractores desa hipótese sobresa M. Montero Santalla, para quen, no caso concreto do pronome *min*, debeu haber unha intervención dos copistas, xa que estes escribirían nun momento en que *min* tiña xa vixencia sobre *mi*. Así, se a transcripción se facía a partir dun texto escrito dunha época anterior, podería introducirse a forma de máis uso nun descoido facilmente explicable, porque consistiría só en engadir un til; tamén podía introducirse a nasal respondendo a un afán corretivo, supoñendo que o amanuense anterior omitira o signo. Se o que se transcribía era un texto oral, este podía xa incluír de por si a modernización lingüística (Montero Santalla 2000: III 1446-1448). De acordo coas explicacións deste investigador, emendamos a forma do pronome a *mi*, que se ofrece en posición de rima relacionado con *i* e *parti*.

18. Podería adoptarse a lectura *va i*. Ese tempo verbal podería ser unha terceira persoa do presente de subxuntivo, con orixe en VADAT (substituto no latín vulgar de EAT, do verbo IRE), que, inicialmente, no romance deu lugar a *vaa* e esta, posteriormente, experimentou unha crase vocálica (Ferreiro 1999: 333). Sobre estas formas Maia precisou: «o carácter tardío das formas gráficas cujo hiato aparece reducido: elas aparecen apenas a partir de meados do século XIV, embora as primitivas formas com hiato estejam representadas, nos documentos que estudei, até ao início do século XV» (Maia 1986: 797). Podería ser, así mesmo, un presente de indicativo;

Williams explicou *va* como unha forma analóxica á terceira persoa do presente de indicativo de *dar* e *estar* (dous verbos que influíron no desenvolvemento do paradigma de *ir*) (Williams 1994: 230; Nunes 1960: 299).

Neste texto, *vaa* rexístrase no v. 3, polo que non parece conveniente identificar, no v. 18, *va* como terceira persoa do presente de subxuntivo. Tampouco nos parece adecuado recoñecer *va* como presente de indicativo, que foi unha forma moi minoritaria fronte a *vai*. No seu texto, Michaëlis dispuxo *va i*, mais recoñeceu que intentara en balde procurar «unha formula synonyma, mas bisyllabica e oxytona em *i*» (Michaëlis 1990: I 832), distinta da que reproduciu do texto. Para Nobiling, a clave estaría no verso seguinte, onde «encontramos un *xassy* desprovido de sentido» (Nobiling 2006: 215), e por iso dispuxo a proposta: *que ven end'a quen vai x'assi*. Non obstante, a emenda do crítico non está exenta de problemática: en vista de que neste contexto o pronome non debería aparecer enclítico ao verbo (e a posibilidade de interpretar a forma pronominal proclítica *–quen s'én vai–*, na nosa lectura, así parece confirmalo), o resultado é unha construción sintáctica de dubidosa corrección. Porén, a proposta de Nobiling foi aceptada e reproducida en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

Pola súa parte, Lang explicou que *va* podería ser interpretada como un presente de indicativo analóxico, aínda que consideraba mellor opción *vai* seguida da reconstrución do adverbio *i*: «Pergunta-se aquí como se pode obter, a partir do *vay* transmitido, a rima necesaria em *-i* tónico. Já que se encontra a forma *vas* ao lado de *vais*, talvez por influência de *estás*, então pode ter havido, ao lado de *vai*, o análogo *va*. Porém, o mais aconselhável é completar o advérbio [*i*] depois de *vai*» (Lang 2010: 449). Os Machado reproduciron *vai*, que é semanticamente válido, mais dá lugar a un verso hipómetro e incompatible co esquema de rimas, porque debe ofrecerse unha expresión en rima en relación con *mi* e *parti*. A forma verbal *vai* só pode aceptarse se se integra a continuación *i*, como suxeriu H. Lang. Esta intervención parece xustificable, en tanto que a omisión do adverbio podería deberse a un erro por atracción á vogal final do verbo.

En consideración dos datos expostos, concluímos que a lectura máis adecuada para este verso é a que no seu momento propuxo H. Lang, que reproducimos no texto.

18-21. Da observación da estrutura métrico-rítmica, a semántica e a disposición sintáctica pode concluírse que existe unha lacuna textual. Esta omisión é imposible de subsanar de forma fiable, en vista da lección que ofrece *B*, considerando que este é manuscrito único para esta composición. Non hai indicios nin marcas da lacuna no testemuño (fronte á práctica habitual que tiña este amanuense de deixar espazos reservados para a copia de treitos que non comprendía ou onde encontraba algunha dificultade), de tal modo que se complica a localización exacta desta falta.

No exame deste problema hai que ter en conta varias cuestións. Amais das referidas complicacións que afectan a parte final do v. 18, analizadas na nota anterior, hai que ter en conta que o v. 19 se caracteriza por aparecer sintáctica e semanticamente incompleto, e na súa parte final reproducese unha expresión inadecuada desde o punto de vista gramatical, rítmico e métrico. Así, na lección que ofrece o testemuño único de *B*, o verbo *perdi* fica desprovisto do seu complemento directo, e ofrécese complementado dun *x'assi* que, como sinalara Nobiling, carece de sentido neste contexto (véxase a nota ao v. 18; para máis información sobre o pronome *xe / xi* véxase na cantiga 4, a nota ao v. 4). Ademais, o v. 19 transmítese hipémetro por unha sílaba e con irregularidade rítmica, xa que a que debería ser rima *c* queda igualada á *a* (*assi = mi, i, parti*). En vista disto, entendemos que o problema comeza no final do v. 19, dado que, en orixe, esta cobra debeu seguir o modelo métrico-rítmico das anteriores (8a8b8b8a*8c*8c8a). Puido ser un defecto na transmisión, ou a conxunción de varios problemas, o que levaría á deturpación da estrutura estrófica orixinal da cantiga, dando como resultado a omisión dun fragmento de texto, que afectaría a un verso completo, que identificamos co penúltimo, e o desprazamento da expresión en rima do v. 19 pola interpolación dun *x'assi* que, no contexto, é inadecuado gramaticalmente e altera o esquema métrico e rítmico.

A complexidade para dar unha solución a estes atrancos, tradúcese na variedade de lecturas de críticos e editores: os Machado presentaron un texto composto unicamente por vinte versos sen indicar a omisión no seu interior, tal e como se reproduce no apógrafo. Michaëlis ofreceu unha reconstrución de cumprido comentario: *ca muitas vezes perdi ben, / ¡cativo! Porque parti-m'én / [d'u nunca devia partir]*; a mesma editora recoñeceu en nota a dificultade de «reconstruír satisfactoriamente o texto muito viciado

d'esta cantiga. [...] Toda a ultima estrophe exige remodelação. De balde procurei para os seus versos 1, 4 e 7 consoantes em *ir* que rimassem com os versos correspondentes das primeiras estrophes [...] Nem tampouco encontrei rima em *i* para o verso final, ou terminação diferente para o penultimo e antepenultimo, que não estão bem» (Michaëlis 1990: I 832). A isto, Lang suxeriu unha modificación no último verso, consistente en *d'u eu nunca partir devi*, coa finalidade de restituír nel a rima en *-i*: «Para este verso, complementado por ela mesma de maneira muito hábil, a editora procurou, em vão, uma rima em *-i*. Poderia ser obtida através da seguinte alteração simples: [*d'u eu nunca partir devi*]» (Lang 2010: 449). Pola súa parte, Nobiling puntualizou: «A editora admite que não consegue estabelecer de maneira satisfatória a última estrofe da cantiga 422 (v. 9513-19) –ao que me parece porque ela achava que tinha de repetir também aqui a rima **a** que é comum às primeiras duas estrofes. Tratar-se-á, porém, de um dos casos frequentes em que as primeiras duas estrofes estão por suas rimas mais estreitamente ligadas enquanto a terceira está por si só. Sendo assim, a linha que falta na estrofe não é a última, como supõe a editora, mas a penúltima» (Nobiling 2006: 215-216). A partir destas consideracións, Nobiling presentou dúas alternativas: a primeira parte da suposición de *sen* pertencer ao v. 19 e non ao v. 18, o que daría lugar a un intercambio de expresións entre eses versos: *que ven end'a quen (sen) vai x'assi: / ca muitas vezes perdi [sen, / e perdi sono, e perdi ben,] / cativo! porque m'én parti*. A segunda consiste en omitir *sen* e completar os versos 19-20 inspirándose nos versos 13-14: *ca muitas vezes perdi [ja / sono e ben, u al non á,] / cativo! porque m'én parti*. Michaëlis amosouse favorable á primeira das emendas propostas por Nobiling (e é a que se reproduce en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*), fronte á de Lang: «registei a forma *devi*, por meio da qual Lang *CA* quer restaurar o fim deturpado da cantiga nº 422 (Fernan Fernandez Cogominho). Mas não estou persuadida de êle ter acertado, lendo *d'u eu nunca partir devi*. Acho preferível a ideia de Nobiling *CA* que, julgando falto o penúltimo verso, e não o último da estrofe, propõe a leitura seguinte: *ca muitas vezes perdi sen, / e perdi sono, e perdi ben / cativo! porque m'en parti!*» (Michaëlis 1920, s.v. 'dever').

Como explicamos na nota anterior, non nos parece adecuada a corrección de Nobiling para a expresión rimante do v. 18, hipotetizando un erro na copia entre os versos 18 e 19. A pesar de que *perder o sên* é un sintagma

moi ocorrente no cancionero de *amor*, sen máis indicios que os que proporciona o testemuño único de *B*, é moi dubidoso que *sén* fose o rimante do v. 19 e *-en* fose a rima omitida da terceira cobra. Ademais, a reconstrucción de Nobiling é, desde o noso punto de vista, unha intervención excesiva por parte do editor. Cremos que neste lugar sería máis adecuado limitarse a sinalar a lacuna textual coa maior exactitude posible, recoñecendo que se omitiu un fragmento que non é factible reconstruír de maneira xenuína. Considerando que esta estrofa seguiría en orixe o modelo métrico-rímico das cobras I e II, despois do exame sintáctico e semántico pensamos que a lacuna debe abranguer o v. 20 e é necesario emendar a parte final do v. 19, pois estimamos que *x'assi* non debe corresponder á expresión orixinal en rima; ante a imposibilidade de saber cal era o rimante deste verso, limitarémonos a sinalar a súa omisión.

Comentario retórico-literario

O trovador «fiel ós postulados da estética medieval, suprime ou relega ó último plano o anecdótico e accidental para se centrar no esencial e doutrinal» (Beltrán 1995: 116). Por esta razón, Fernan Fernandez Cogominho comeza o cantar cun chamamento a todo home que *algũa molher amar* (subliñándose a expresión a través da anástrofe), para, a continuación, presentar unha causa común ao interese do colectivo. Nesta cantiga, como acontece con outras do mesmo xénero de Fernan Fernandez Cogominho, trátase o tema da coita, que nesta ocasión ten orixe na distancia que separa o namorado da dama. En xeral, nas *cantigas de amor*, o afastamento podía estar imposto pola *senhor*, derivarse de motivos externos ou, máis raramente, deberse a que o vasalo *se parte* ou *se quita* do servizo amoroso procurando, en balde, un alivio no sufrimento que padece.

Aquí, o autor confeccionou unha atmosfera en que prima a idea de illamento e distancia, recreada por medio de varias técnicas retóricas, como a ocorrencia dos sinónimos *quitarse*, no v. 3, *sairse*, no v. 11, *irse*, no v. 18, e o poliptoto verbal *partir*, no v. 4, e *m'(én) parti*, no v. 21. Estes últimos, pola posición que ocupan no interior do texto, conforman unha rima derivada útil para subliñar o concepto da marcha. A estes procedementos, únense coa mesma finalidade as anástrofes do v. 3 (*non se vaa dela quitar*) e do v. 4 (*pois que se dela partir*).

Na procura dese clima evocativo, tamén participa o adverbio *longi*, no v. 7, que serve para incidir na separación e a distancia que se interpón entre o namorado e a muller. Indo máis alá, a noción de movemento subliñase pola repetición en políptoto dos verbos *ir* e *vir* (*non se vaa dela quitar e quen s'én vai [i]*, nos versos 3 e 20, e *verra* e *vén*, versos 5 e 18), que se conxuga coa aliteración no v. 18 (*que vén end'a quen s'én vai [i]*), en que a maior frecuencia da consoante nasal e da vogal palatal media, unida á idea de desprazamento que achegan *vir* e *ir*, favorece a impresión dun cambio lento, continuo e progresivo (Freixeiro 1998: 245-284). Neste caso, o trobador valeríase do fonosimbolismo para transmitir a intensa forza e a persistencia do *mal* que afecta o namorado cando se separa da súa *senhor*.

No interior do texto, o sufrimento do namorado é un motivo que se destacou mediante reiteracións léxicas: *coita* reproducécese nos versos 6 e 10 (magnificada neste último verso co epíteto *gran*), e o sinónimo contextual *mal*, no v. 17. Alén disto, seguindo unha práctica frecuente dos autores da escola galego-portuguesa, na procura dunha expresión que permita anunciar a gravidade do pesar amoroso, recorreuse á comparación hiperbólica, conxugada aquí cunha anástrofe, *coita que par non avera*, no v. 6.

Como se dixo, os ollos son fundamentais no proceso amoroso (véxase o comentario á cantiga 2), e, por esta razón, é case inevitable que aparezan gravemente afectados desde os primeiros síntomas de coita. A asociación do *mal* que afecta a vista apréciase nos versos 5-7, onde se conxugan os conceptos da distancia e da visión da amada e subliñanse grazas á anástrofe (*des que se longi dela vir*), e, así mesmo, os males que recaen sobre os ollos do namorado detállanse nos versos 13-14. Se, por un lado, a imaxe da dama implica a felicidade, a súa ausencia significa, polo contrario, o pesar e a turbación (*du a non vir, de veer ben*, onde *ben* pode interpretarse como adverbio ou como substantivo con sentido metafórico), os desvelos e o insomnio (*quite de nunca dormir*), segundo se manifesta hiperbolicamente⁹⁰.

O estado de incapacidade e privación daquel que sofre subliñase no discurso polo uso frecuente da negación (*non*, nos versos 3, 6, 13 e 16, e *nunca* no v. 14), á inclusión do verbo *perdi*, no v. 19, e á repetición *sera ja*

⁹⁰ Sobre as graves consecuencias do amor para o namorado, consúltese Ciavolella 1976 e Fidalgo 2005.

quite e quite, respectivamente nos versos 12 e 14. Neste último verso, o *zeugma* dá fluidez á expresión, combinándose coa *expolitio*, útil para afondar na gravidade do sufrimento, anunciando cada un dos síntomas que recae sobre aquel que se afasta da muller amada.

Desta maneira, o trovador ofrece e expón o seu consello a todo aquel que ame unha muller e necesite orientación. O *conselho* é un motivo temático coñecido e utilizado polos autores da escola galego-portuguesa, aínda que a función que ten nesta composición só pode compararse coa da cantiga *Quen boa dona gran ben quer* (78,20) de Joan Soarez Somesso, onde o trovador tamén asume o rol de conselleiro ante outros namorados. Este feito é o que xustifica o discurso tanto na cantiga de Somesso como na de Cogo-minho (González 2010). Pero ademais, na época medieval, concibíase que o único conselleiro bo e capaz de asesorar era aquel que tiña a sabedoría necesaria, que obrigatoriamente debía de estar baseada na experiencia individual⁹¹. Por esta razón, cando este trovador aconsella, debe recoñecer a súa experiencia no asunto, froito da vivencia persoal. Desta maneira, o coñecemento dá fiabilidade aos seus consellos e, recíprocamente, o uso deste motivo outorga veracidade ao seu sufrimento, conducíndonos á finalidade última do discurso: expor a gravidade da súa propia coita.

Aínda que os síntomas se estenden ao longo do texto, é na terceira cobra onde o discurso gaña en subxectividade na expresión do propio sufrimento: a estrofa iníciase cuns versos que serven para asegurar o coñe-

⁹¹ O aconsellar e o aconsellarse sentíase, na mentalidade medieval, como unha necesidade, unha mostra de humildade para aquel que buscaba orientación e unha proba de sabedoría para quen a ofrecía; de aquí que o consello acadase unha gran transcendencia e a súa ocorrencia tivese ocasión nos escritos latinos e romances do medievo. Débese engadir que o consello gardaba unha estreita relación coa filosofía feudo-vasalática, pois o señor adquiría co servo a obriga de asesoralo e axudalo, o que tivo repercusións na súa aplicación como motivo literario. Por isto, non debe estrañar que nas composicións galego-portuguesas atopemos un namorado que, con desesperación, se declare desorientado, que pida consello a outros, ou que mesmo se dirixa á súa *senhor* coa necesidade de que ela o conduza espiritualmente polo camiño correcto. Neste último caso, o habitual é que a dama non lle proporcione o debido *consilium et auxilium*, «pois as relacións amorosas da lírica cortés son produto dunha constante tensión entre un amante que pide, que roga, e unha dama que se nega a corresponder» (Pichel 1987: 56). Para máis información sobre a concepción do consello na Idade Media, véxase Casagrande / Crisciani / Vecchio 2004.

amento do trobador (*esto sei eu ben per min / ca volo non digo por al, / porque sei eu ja o mal*, versos 15-17), e a primeira persoa cobra protagonismo a través da repetición pronominal (*eu* nos versos 15 e 17, *me* no v. 21, e *mi* no v. 15), dos verbos *perdi* e *parti*, e no v. 21 incrementase a subxectividade cando o trobador se autodenomina *cativo*. Nesta parte final, onde a orientación dada a outros parece quedar nun segundo plano fronte á exposición da vivencia individual, introdúcese unha referencia á segunda persoa (*volo* no v. 16), con que se procuraría gañar a implicación do auditorio na parte máis subxectiva da exposición.

4. Muitos an coita d'amor

B364, f. 83r, cols. a-b

5	Muitos an coita d'amor, maila do mundo maior eu mi a ouvi sempre doita, ca x'á i coita de coita, maila minha non é coita.	50
10	Muitos vej'eu namorados e que son d'amor coitados, maila mia coita x'é forte, ca x'á i morte de morte, maila minha non é morte.	55
15	Muitos mi vej'eu que an gran coita e grand'afan, mailo meu mal, que[n] viu tal?, ca x'an eles mal de mal mailo meu mal non é mal.	60

3 doita] doytal **8** mia] minha **13** que[n] viu] que uyn

1 Muitos] Mui9 . an coita] am coyta **2** Maila] Mayla . maior] mayor **3** Eu mia ouvi] E umha ouuj . sempre] senpre **4** ca x'á i] Caxa hi . coita de coita] coyta de coyta **5** maila] Mayla . coita] coyta **6** Muitos] Mui9 . vej'eu] ueieu . namorados] namorad9 **7** coitados] coytad9 **8** maila] Mayla . coita] coyta **9** ca x'á i] Caxa hi **10** maila] Mayla **11** muitos] Mui9 . mi vej'eu] mj ueieu **12** coita] coyta . grand'afan] grandaffam **13** mailo] Maylo **14** ca x'an] Caxã **15** mailo] Maylo

Repertorios: Tavani (1967a): 40,6; d'Heur (1973): 324.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 133 [nº 308]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 142-144 [nº 304]. Edicións críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 834 [nº 423]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012). Edicións divulgativas: Arias Freixedo 2003: 409-410 [nº 73].

Paráfrase

I. Moitos sofren coita de amor, mais eu padecín sempre a maior do mundo, que hai coita de coita, mais a miña non é coita.

II. Moitos vexo eu namorados e que están coitados de amor, mais a miña coita é forte, que hai morte de morte, mais a miña non é morte.

III. Moitos vexo que sofren gran coita e gran penar, mais o meu mal, quen viu tal? Que sofren eles mal de mal, mais o meu mal non é mal.

Rúbricas, marcas e apostilas

A cuarta das *cantigas de amor* atribuídas a Fernan Fernandez Cogominho en *B* leva o número 364. O humanista italiano aplicoulle a nota *artificialso to^rnel* e trazou un ángulo no cuarto verso nas tres cobras da cantiga; non obstante, existen dúbidas a propósito da modalidade da composición. Na asignación da apostila *tornel*, Colocci puido basearse no antecedente de *B*, se o humanista estaba cotexando a copia e co seu modelo e nese manuscrito se distinguía a inicial do refrán por estar decorada ou pintada noutra cor. Tamén puido escribir *tornel* condicionado polo paralelismo que caracteriza os dous últimos versos de cada cobra, pois, como tivemos ocasión de comprobar nun traballo anterior (González 2009a), hai outros textos de *B* que se acompañan da nota *tornel* aínda que se particularizan polo uso do paralelismo.

Ademais, Colocci distinguiu o *tornel* desta composición como *artificialso*. É a única vez que utilizou este adxectivo no cancionero *B*, aínda que *artificialso* está presente noutros cancioneros do humanista e parece que con esta expresión «pretendía destacar la estructura generada por la repetición de aquellos términos que, situados en el remate de los versos (incluso cuando la rima es interna), tienen valor equívoco» (Pérez Barcala 2008: 327).

Neste caso, en hipótese, poderíase aceptar que o xogo baseado na repetición de estruturas de estrofa a estrofa e a reiteración de substantivos dentro dunha mesma cobra conducirían a Colocci a escribir a apostila *artificioso tornel*.

Sinopse métrico-rítmica

A maior parte da crítica considerou que a modalidade da cantiga sería a *mestría* (Tavani 1963a: 90, d'Heur 1975: 482, Arias Freixedo 2003: 409-410; González 2010). Esta hipótese non ten os seus fundamentos no traballo do copista, porque non hai indicios útiles para determinar se os versos finais de cada estrofa corresponden a un refrán ou non. Os versos en cuestión aparecen transcritos completos, e todos os versos da cantiga comezan por maiúscula, conforme o hábito regular do copista *e*, «pelo que o inicio do refrão não se distingue graficamente do corpo da estrofe» (Correia 1998: 273-274). Segundo Correia, esta forma de transcribir o texto levaría a pensar que no antecedente todos os versos estarían comezados por maiúscula e a inicial do refrán se destacaría pola decoración ou por estar escrita noutra cor; pero os copistas *a* e *e* do cancionero *B* limitáronse a realizar a transcripción en tinta negra sen fixar diferenzas⁹².

Determinar con certeza cal é a modalidade da composición non é tarefa simple, porque o límite entre o refrán⁹³ e o paralelismo⁹⁴ non é sempre

⁹² «A hipótese de todos os versos do antecedente começarem com maiúscula, estando a do primeiro do refrão destacada a cor, explicaria não só as divergências entre copistas, quanto aos modos de marcar o refrão, mas também as hesitações observadas, já que, durante o acto de cópia, os amanuenses terão tido de converter um sistema de marcação em outro, que não teriam sistematizado suficientemente» (Correia 1998: 281).

⁹³ Para máis información sobre esta técnica de repetición, véxase Correia 1992, 1993 e 1998, e Meneghetti 1994; a propósito do seu uso na *cantiga de amor*, véxase Beltrán 1995: 83-99.

⁹⁴ Este é, sen dúbida, un dos artificios máis característicos da cantiga galego-portuguesa. A definición e clasificación que seguimos é a de E. Asensio (1970: 67-119): o *paralelismo semántico* consiste na repetición da mesma idea mediante expresións equivalentes que implican variacións formais; o *paralelismo literal* ou *verbal* é a repetición dun sintagma e ofrécese sobre todo na parte inicial dos versos; o *paralelismo estrutural* repercute na estrutura sintáctica e rítmica. Para máis información sobre o paralelismo e a súa diversidade, véxase tamén Lapa 1982: 119-140 e Tavani 1993; sobre o seu uso na *cantiga*

claro e evidente. Entendemos que os dous procedementos son como as dúas caras dunha mesma moeda, utilizando esta acertada comparación de M. L. Meneghetti (1994: 335), porque coinciden substancialmente, ao seren manifestacións diferentes dun mesmo fenómeno. A cuestión é especialmente complexa cando se trata de identificar un refrán con variación, dado que este se particulariza por xogar coa previsibilidade do refrán estándar e a maior liberdade do paralelismo. Ademais, para a maior parte das cantigas galego-portuguesas non se conservan máis indicios que os que fornece o propio texto e as anotacións coloccianas, e ignoramos cal era a melodía, que talvez podería colaborar na identificación dun determinado segmento como refrán.

No seu estudo, A. Correia (1998: 107-116) fixou un corpus de cantigas que se caracterizarían por incluír un refrán con variación; esta diversificación basearíase en diferenzas sintácticas e / ou semánticas no interior do contexto estrófico, ou estaría propiciada por razóns estilísticas. Para a investigadora serían refráns con variación aquelas secuencias repetidas en todas as cobras que, aínda que se caracterizasen por certas mudanzas no seu interior, serían recoñecidas como un refrán polos receptores da época; esas modificacións serían froito intencionado do autor, polo que serían excluídas do corpus aquelas composicións en que as diverxencias están causadas por erros ou problemas na transmisión manuscrita⁹⁵. Se aplicamos isto a esta cantiga, vemos que, dunha cobra a outra, as mudanzas nos últimos versos son suficientemente importantes como para facernos dubidar de que realmente puidesen concibirse e percibirse como refrán, pois a pesar das evidentes coincidencias de tipo semántico e sintáctico, existen notables diferenzas e hai unha importante e ineludible independencia na rima dos versos en cuestión, dado que esta é distinta en cada cobra (a pesar de que o esquema rímico sexa idéntico nas tres estrofas). Por estas razóns, pensamos que a cantiga debe considerarse na *mestría*.

Non obstante, a nosa hipótese baséase principalmente na parte textual da cantiga, e non podemos avaliar a melodía; talvez, se esta se conservase,

de amor, Beltrán 1995: 128-174, e na *cantiga de amigo* Brea / Lorenzo Gradín 1998: 186-196.

⁹⁵ Recoñecemos que, por si só, este «criterio da recepción» non nos parece totalmente obxectivo nin determinante, e a consideración dunha cantiga con refrán variable pode só entenderse de maneira hipotética.

podería afirmarse con maior certeza se estamos ante unha cantiga de mestría ou unha cantiga de refrán caracterizado pola variación.

A composición está constituída por tres cobras de cinco versos heptasílabos (véxanse as notas aos versos 3 e 8), graves e agudos na cobra I, só graves na II, e só agudos na III. Obedecendo ao modelo das *cobras singulares*, segue unha fórmula rítmica consistente nun dístico monorrímo (*aa*) mais un trístico monorrímo (*bbb*). O número de esquema métrico que G. Tavani lle outorgou corresponde ao 42:21 para a cobra I (7a 7a 7'b 7'b 7'b), o 42:24 para a cobra II (7'a 7'a 7'b 7'b 7'b), e o 42:19 para a cobra III (7a 7a 7b 7b 7b) (Tavani 1963a: 90).

	a	a	b	b	b	a	a	b	b	b
I	7	7	7'	7'	7'	-or	-or	-oita	-oita	-oita
II	7'	7'	7'	7'	7'	-ados	-ados	-orte	-orte	-orte
III	7	7	7	7	7	-an	-an	-al	-al	-al

Notas aos versos

3. O encontro das vogais átonas (*i+a*) dos pronomes *mi a* resólvese en sinalefa. Na lírica galego-portuguesa, o pronome *mi* seguido dunha vogal átona computa unha única sílaba, normalmente por elisión da vogal pronominal diante de palabras iniciadas por *e*, *i* e *u*, ou por sinalefa diante das vogais *a* e *o* (Arbor 2008b: 19, Cunha 1961: 38, 91, Lorenzo Gradín 2008b: 516-518 e 2009: 497).

Michaëlis, seguindo a Molteni, partiu da lectura *daytal*, en lugar de *doytal*, facilmente emendable a *doita*. Nesta proposta coincidimos con Michaëlis, os Machado e Arias Freixedo. A expresión *doita* (do latín DŪCTAM, participio feminino de DŪCĒRE) foi obxecto de comentario por parte de Lang na súa recensión ao *Cancioneiro da Ajuda*: «V. 9522 A palabra rimante *doita*, corretamente lida a partir das sílabas manuscritas transmitidas *daytal*, não foi considerada na tradução. Mas dificilmente porque seu significado seja óbvio. A expressão ocorre com frequência na linguagem arcaica e encontra-se também nos dialetos» (Lang 2010: 449-450).

Porén, na lírica profana o adxectivo rexístrase só noutras dúas composicións: nunha cantiga satírica de Afons'Eanes do Coton (2,23), *mais a velha non é doita da guerra*, e nunha *cantiga de amor* de don Dinis (25,129), *come molher com gram coita, / e que a pesar des quando / nacéra, nom fôra doita*, onde, como se pode apreciar, aparece en posición de rima relacionada a *coita*, como sucede nesta composición de Fernan Fernandez Cogominho. Esta non é a única coincidencia no plano da rima entre estas dúas composicións, xa que a cantiga do rei portugués repite a asociación entre o adxectivo *forte* e o substantivo *morte*. Probablemente, isto non consiste nunha simple «coincidencia», e, dada a cronoloxía dos autores, poderíase pensar que sería o monarca portugués quen, a partir da canción de Fernan Fernandez Cogominho, utilizou unhas rimas xa coñecidas no interior da súa pastorela. Ademais, nestas cantigas, pode entenderse que a relación de paronomasia que se establece entre os rimantes *doita - coita* e *forte - morte* ten unha clara finalidade expresiva.

4, 9, 14. Nestes versos rexístrase o pronome átono de terceira persoa *xe / xi*. Segundo R. Lorenzo, tería a súa orixe nos contextos en que os pronomes *se / si* entraban en contacto con *o / a*, de tal forma que da combinación *sjo / sja* acabaría resultando *xo / xa*, e destes formaríanse *xe* e *xi* por analogía cos pares *me / mi* e *te / ti* (Lorenzo 1977, 'xe'; Ferreiro 1999: 252). A propósito da desaparición destas formas palatalizadas no portugués e no galego, F. Tato (1999, s.v. 'xe') recolleu a opinión de R. Álvarez, para quen, talvez, puido pesar a frecuencia de uso e un consonantismo diverxente fronte a outros *s* moi característicos da terceira persoa. No seu glosario, Michaëlis fixo constar diversas observacións de interese sobre o uso e o contexto de aparición deste pronome: 1) normalmente acompáñase doutro pronome na oración; 2) en moitos casos complementa verbos que ou aparecen construídos accidentalmente como reflexivos, ou aparecen con verbos auxiliares (como *poder, querer, fazer* ou *saber*); 3) frecuentemente aparece con función de dativo ético cos verbos *ser, estar* e *aver* (Michaëlis 1920, s.v. 'xe'). Tendo presente estas consideracións, vemos que, efectivamente, nesta cantiga e nas restantes ocorrencias do pronome nos textos de Fernan Fernandez Cogominho aparece xunto ao verbo *aver* (*ca x'á* nos versos 4 e 9; *ca x'an* no v. 14) ou *estar* (*x'é forte* no v. 8; *se x'estan* no refrán da cantiga 10).

Nos versos 4 e 9, *coita de coita* (v. 4) e *morte de morte* (v. 9) son complemento do verbo *á*, que neste contexto equivale a ‘existe’ ou ‘hai’. Porén, no v. 14, a expresión non é impersonal, senón que hai un verbo expresado en terceira persoa do plural seguido dun suxeito explícito, polo que, neste caso, o verbo *aver* equivale a ‘ter’.

As construcións *coita de coita*, *morte de morte* e *mal de mal* responden ao chamado superlativo hebraico. Esta estrutura introduciuse na lingua a través de obras relixiosas, encontrándose con frecuencia na *Biblia*, na fórmula *rei de reis*. Na literatura tería aceptación polo seu valor intensificador; un dos exemplos máis coñecidos na lírica galego-portuguesa pertence ás *Cantigas de Santa Maria* (CSM10) de quen se di: *Rosa das rosas e Fror das frores / Dona das donas, Sennor das sennores* (Mettman 1986: I 84). Nesta construción, os termos que se poñen en relación comparten a mesma esencia, mais, mediante a relación de subordinación, é posible expresar a categoría superior dun deles (Cruzeiro 1973: 384-390).

8. O verso transmítese hipémetro: *Mayla minha coyta x'é forte*. A corrección do adxectivo posesivo a *mia* permite dar regularidade ao esquema métrico e, ademais, esta é a forma que adopta en todos os demais casos o adxectivo posesivo feminino no corpus do autor (na cantiga 2, v. 1; na cantiga 5 e versos 1 e 7; na cantiga 6, versos 1 e 16; na cantiga 7, versos 5 e 11). Así, fixaríase unha diferenza formal entre o adxectivo *mia* e o pronome posesivo *minha*, que se rexistra nos versos 5 e 10 desta mesma composición (estas ocorrencias no mesmo texto poderían ser indutoras do erro de copia). A nosa proposta apártase das lecturas feitas por editores anteriores: Michaëlis, aínda que suxeriu esta corrección, cualificouna de «menos boa» fronte á emenda que reproduciu no seu texto crítico: *mai'-la minha coit'é forte*, que é a que se adoptou en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Os Machado seguiron con fidelidade a lección de B, e Arias Freixedo suprimiu pronome dativo: *mai-la minha coita é forte*.

12. Neste verso rexístranse *grand'afan* e *gran coita*. Tanto R. Lorenzo como C. Michaëlis, explicaron que a maior parte das ocorrencias de *grande* se dá en contextos en que aparece illado ou diante dun substantivo iniciado por vogal (e, normalmente, con elisión vocálica segundo Michaëlis), aínda que existen excepcións (Lorenzo 1977, s.v. ‘gran’; Michaëlis 1920, ‘gran’).

13. Considérase *uyn* un erro de copia, en tanto que a desinencia *-n* para a primeira persoa dos pretéritos dos verbos da segunda e terceira conxugacións no galego e nalgunhas falas dialectais do portugués comeza a documentarse desde o século XIII (Ferreiro 1999: 294, Souto 1993: 537). Sobre esta cuestión, Maia precisou o seguinte: «Quer se trate de uma mudança espontânea, quer de uma transformação fonética motivada por analogia com outras formas verbais, a análise dos documentos estudados permite fazer remontar esse tipo de formas, que hoje estão bastante divulgadas em galego, pelo menos, ao fim do século XIII, embora elas se tornem mais frequentes sobretudo nos séculos XV e XVI. Mesmo tendo em conta que a forma *scriujn* surge de modo totalmente isolado no século XIII, poder-se-á facilmente supor que, se tais formas ocorrem nos primeiros anos do século XV, em vários documentos de zonas geograficamente descontínuas e escritos por diferentes notários, elas deveriam ter já nessa época bastante vitalidade na linguagem falada da região, não sendo, portanto, ousado afirmar que essa alteração remonta a um período bastante anterior» (Maia 1986: 473-744).

No corpus de Fernan Fernandez Cogominho, a primeira persoa do singular no pretérito corresponde a *vi*, como se exemplifica nas cantigas 2 e 5. Así pois, a forma *uyn* súmase aos casos de confusión entre as grafías <n> e <u> rexistrados na copia das cantigas do autor, e debe ser emendado a *viu*. Isto coincide coa lectura suxerida por Nobiling (2006: 216): *mai-lo meu mal –quen viu tal?*, xa que C. Michaëlis optou pola emenda: *qu(e) ei, é tal*. Os Machado reproduciron a lección de *B* sen cambios, Arias Freixedo reproduciu unha solución próxima á nosa, *que[n] viu tal!*, e en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* adoptouse tamén *que[m] viu tal?*.

Comentario retórico-literario

Esta cantiga exemplifica á perfección o percurso daquel que sofre por amor: o poeta inicia o seu discurso anunciando unha gran coita (cobra I), ata chegar ao extremo de verse morrer (cobra II), mais, como a morte non se produce, recae sobre el un pesar maior (cobra III).

O desgaste do tópico do sufrimento, de elevanda recorrencia nas cantigas do xénero amoroso, obrigou aos trobadores a ofrecer un discurso

verosímil. Con esta finalidade aparecen na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho as comparacións, as negacións e diversas técnicas de repetición (como o paralelismo estrutural e semántico, a anáfora, o poliptoto e a paronomasia), sendo fundamentais no plano formal e no conceptual.

Así, o poeta iniciou as súas declaracións cunha comparación de superioridade (versos 1-3) que combina a hipérbole, pois a súa *coita* vén definida como a *do mundo maior*, acentuada pola disposición en anástrofe. Mediante este superlativo, de valor afectivo-intensivo, o poeta realizou a intensidade e a dimensión da súa *coita*, e avanzou na expresión cara ao grao absoluto a través dos superlativos hebraicos. As expresións *coita de coita*, *morte de morte* e *mal de mal*, nos versos 4, 9 e 14, serven para conferir gravidade e valor á vivencia propia fronte á allea (Cruzeiro 1973: 365-368, 384-390). Ademais, no interior do discurso, quíxose salientar que este *mal* está relacionado ao amor a través da *derivatio* nos versos 1 e 6 *amor* e *namorados* que, en posición de rima, conforman unha rima derivada.

A expresión dos diferentes graos de padecemento amoroso está directamente vinculada á presenza das negacións nos versos 5, 10 e 15, que, en realidade, non funcionan para negar a *coita*, a *morte* e o *mal* do poeta, senón que serven para reafirmar a maior intensidade e gravidade do sufrir propio en comparación ao alleo. Por esta razón, S. Oliveira Brandão definiu esta composición como un contratexto da *cantiga de amor*:

Parece negar a coita, o mal de amor, e o tópico da morte. Uma total indiferença ou mesmo puro descaso em relação ao tema da cantiga de amor parece refletir-se nos versos de Cogominho em B364 [...]. Nesta cantiga a coita de amor não é bem o problema do poeta, já que a sua não é coita. Também a morte por amor dos poetas coevos não é bem o seu caso, já que a dele não é morte; talvez “morte de morte”. E para concluir, nada de mal de amor, que o seu mal não é mal. Além disso, em relação à estrutura da cantiga, Michaëlis (1904: I 834) observa que o poeta infringiu as regras da cantiga de amor padrão. Tanta irreverência, é possível que não seja intencional, mas contratextual (Brandão 2006: 471).

Na expresión da oposición entre o estado do *eu* e dos *outros*, xoga un papel importante a repetición en anáfora da conxunción adversativa (*maila minha non é* versos 5 e 10; *maila mia* v. 8; *maila* v. 2; *mailo meu* versos 13 e 15); tamén hai que contar coa reaparición de *muitos* como palabra simétrica que encabeza cada estrofa (sobre esta técnica de repetición, véxase

Lorenzo Gradín 1994: 88-89, 1997: 218-219), e as anáforas *ca x'á i* (versos 4 e 9) e *ca x'an* (v. 14) como introdutoras dos termos clave *coita*, *morte* e *mal*. Por medio destas repeticións anafóricas, as tres estrofas fican relacionadas entre si máis de forma máis estreita, definíndose como *cobras capdenais*. Simultaneamente, estas expresións serven para insistir na diferenza da *coita* do poeta e para lograr un discurso verosímil.

Así mesmo, teñen importancia as epíforas que subliñan os termos *coita*, *morte* e *mal* (localizadas, respectivamente, nos versos 4 e 5, 9 e 10, 14 e 15), que confiren ao discurso un particular matiz suplicatorio, e é un procedemento estreitamente relacionado co *dobre* (sobre esta técnica, véxase Beltrán 1993a, Cunha 1961: 201-219, Lorenzo Gradín 1994: 83-94 e 1997). Alén disto, as expresións acadan aínda maior énfase pola respectiva relación de paranomasia con *doita* (v. 3), *forte* (v. 8) e *tal* (v. 13). Con intención de crear un discurso verosímil, o concepto do sufrimento aparece repetido con insistencia a través da palabra *coita* (versos 1, 4, 5 e 8), en relación de *derivatio* con *coitados* (v. 7), con que conforma unha rima derivada; a mesma noción repítese nos sinónimos *mal* (versos 13, 14 e 15) e *afan* (v. 12).

Na última cobra, a *coita* e o *afan* (v. 12) dos outros aparecen realizados mediante o uso de epítetos (*gran coita* / *grand'afan*), pero aínda así eses non son equiparables aos pesares do trovador. Sen adxectivos que acaden describir a mesura do seu *mal*, o poeta recorre a unha pregunta retórica (*quen viu tal?*), e incide no concepto da dor mediante a reiteración insistente do substantivo *mal* (que aparece cinco veces nos tres versos finais). Con isto, propíciase a creación dunha atmosfera en que se extrae a impresión de angustia, debido á aliteración dos fonemas nasais (Freixeiro 1998: 243-284).

Neste texto apréciase a gran mestría para establecer e marcar unha comparación e diferenciación constante entre a coita propia e a allea. Na expresión desta oposición, engádense aos procedementos xa vistos, as ocorrencias dos pronomes de primeira e de terceira persoa (*eu*, nos versos 3, 6 e 11; *mi*, nos versos 3 e 11; *minha*, nos versos 5 e 10; *meu*, nos versos 13 e 15; *eles*, no v. 14, e o pronome *muitos* dos versos 1, 6 e 11). Con finalidade expresiva, empregáronse con frecuencia dúas figuras de orde: o hipérbato (*muitos vej'eu namorados*, no v. 6, e *muitos mi vej'eu que an*, no v. 11) e a anástrofe (*que son d'amor coitados*, no v. 7, *ca x'an eles mal de mal*, no v.

14, e *eu mi a ouvi sempre doita*, no v. 3, onde ademais se marca unha diferenza temporal entre a coita propia e a allea).

En conclusión, mediante a comparación, a repetición constante de termos clave en puntos estratéxicos do texto e a negación como forma de establecer unha gradación, o poeta conseguiu distinguir a natureza extraordinaria da súa vivencia. O resultado é a declaración enfática da singularidade do seu padecemento, deixando constancia de que iso que el soporta é algo moito máis intenso do que habitualmente se entende por *coita*, *morte* e *mal*.

5. Pois tan muit'á que mia senhor non vi

B365, f. 83r, col. b - f. 83v, col. a

- Pois tan muit'á que mia senhor non vi
 e me máis vejo no mundo viver 65
 e m'eu tan gran coita pudi sofrer,
 per boa fe, pois dela non morri,
 5 *ja máis por coita nunca ren darei,*
ca, por gran coit'aver, non morrerei.
- E, quando m'eu da mia senhor parti, 70
 non cuidava esse dia chegar
 viv'aa noite, e vejom'ar andar
 10 viv[o]; e, pois tal coita padeci,
ja máis por coita nunca ren darei,
[ca, por gran coit'aver, non morrerei.] 75
- E, pois esta que vos digo sofri,
 ben devo, de pran, a sofrer qualquer
 15 outra coita qual mi Deus dar quiser;
 ca, pois, per esta, morte non preñdi,
ja máis [por coita nunca ren darei,
ca, por gran coit'aver, non morrerei.] 80

4 morri] moiri 6 morrerei] moirerey 10 viv[o]; e, poys] Viue poys

1 Pois] Poys . muit'á] muyta . mia senhor] mha senh^r . vi] uj 2 mais] mays . vejo] ueio .
 viver] uiuer 3 gran coita] gm coyta 4 pois] poys 5 ja máis] Ja mays . coita] coyta . darei]
 darey 6 gran coit'aver] gram coyta uer 7 mia] mha . parti] pti 8 cuidava] cuidaua 9
 viv'aa noite] Viuaa noyte . vejo] ueio 10 coita] coyta . padeci] padeçi 11 máis] mays .
 por] p^r . coita] coyta . nunca] nũca . darei] darey 13 E, pois] E poys . que vos digo]

queu9 digo **14** devo de pran] deuodepram . qualquer] qual q̄r **15** outra] Out^f . coita] coyta
 . qual] q^al . mi] mj . Deus] d's **16** pois] poys . prendi] p̄ndy **17** ja máis] Ja mays

Repertorios: Tavani (1967a): 40,9; d'Heur (1973): 325.

Edicións: Edición crítica e interpretativa: Edición diplomática: Molteni 1880: 133-134 [nº 309]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 144-145 [nº 305]. Edición críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 835 [nº 424]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fesh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Porque hai tanto tempo que non vexo a miña señora e aínda me vexo no mundo vivir, e puiden sufrir tan gran coita, a boa fe, pois da dor non morrín, xa non darei nada máis por sufrir coita, que non morrerei por padecer gran coita.

II. E cando me afastei da miña señora non coidaba chegar vivo á noite ese día, e vexo que aínda sigo vivo; e, xa que sufrín tal coita, xa non darei nada máis por sufrir coita, que non morrerei por padecer gran coita.

III. E, pois sufrín esta que vos digo, en verdade, ben me vale sufrir calquera outra dor que Deus me queira dar, que, xa que por esta dor non morrín, xa non darei nada máis por sufrir coita, que non morrerei por padecer gran coita.

Rúbricas, marcas e apostilas

Colocci deu á cantiga o número 365. Anotou *to'nel*, sobre o *incipit*, e mediante o ángulo sinalou o inicio do refrán en todas as cobras.

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de amor de refrán* consta de tres cobras de 4 versos mais 2 versos de refrán, todos decasílabos agudos (véxanse as notas aos versos 9 e 10). O esquema, que é un dos máis utilizados polos trovadores da escola galego-portuguesa, consiste en seis versos que combinan tres rimas: dúas rimas cruzadas nun tetrástico inicial (*abba*), seguido dun dístico monorrímo correspondente ao refrán (*CC*). A nivel interestrófico, a rima *a* segue o mo-

delo das *cobras unisonantes*, mentres que a *b* obedece ao das *cobras singulares*. O número de esquema no repertorio métrico de Tavani é 160:48 (10a 10b 10c 10C 10C) (Tavani 1967a: 158).

	a	b	b	a	C	C	a	b	b	a	C	C
I	10	10	10	10	10	10	-i	-er	-er	-i	-ei	-ei
II	10	10	10	10	10	10	-i	-ar	-ar	-i	-ei	-ei
III	10	10	10	10	10	10	-i	-er	-er	-i	-ei	-ei

Notas aos versos

4. Fronte á expresión *per bõa fe* das cantigas 3 e 6 (véxase na cantiga 3 a nota ao v. 9), onde a nasalidade se representa no manuscrito mediante unha consoante, neste verso non hai ningunha marca de nasalidade. Dado que o proceso de desaparición do -N- latino, coa consecvente permanencia da resonancia na vogal anterior, se iniciou moi cedo, é posible localizarmos solucións desnasalizadas desde os primeiros textos galego-portugueses (para máis información da representación da nasalidade, véxase Ferreiro 1999: 126-140 e 2008, Lorenzo 1988, Mariño 2002a, Rodríguez / Varela 2007). A falta de marcas da nasalidade vocálica no adxectivo deste texto podería ser un indicio da desnasalización, aínda que tamén podería deberse a un erro de copia, consistente na omisión do til sobre a vogal. Non obstante, en vista de que é posible considerala correcta, adoptamos a forma *boa* seguindo a lección do testemuño único de *B*.

4, 6. Emendamos as formas *moiri* e *moirerey*, a *morri* e *morrerei*, conforme se explicou nos criterios que regulan a fixación do texto. A solución diverxe da que adoptaron os Machado, que seguen fielmente a lección de *B*. Discrepamos da lectura *moyri* que reproduce Molteni no v. 4.

5. En lugar de *jamais*, optamos pola expresión *ja máis* (véxase na cantiga 1 a nota ao v. 10), constituída polo adverbio de tempo *ja* seguido do adverbio de cantidade *máis*, en coincidencia coa segmentación que se reproduce en *B*. Fronte a esta opción, os Machado editaron *Jamais*.

7. Na edición diplomática de Molteni preséntase *pti*, sen marca de abreviatura. A lección do manuscrito é clara neste lugar, polo que debemos pensar nun lapso por parte do editor.

9. No corpus lírico profano, o encontro *aa* da preposición *a* e artigo determinado feminino computa dúas sílabas na maior parte das ocorrencias localizadas na *MedDB* (7-1-2012) (16,1 v. 1 V, 38,3 v. 7 I, 56,9 v. 3 I, 77,10 v. 5 IV, 79,32 v. 4 I, 80,1 v. 8 III, 87,13 v. 3 III e v. 3 IV, 94,9 v. 4 III, 126,6 v. 3 f, 134,5 v. 1 I e II), a excepción de *Maria Negra, deventuyrada* de Pero Garcia Burgales (125,20 v. 4 I). Conforme a tendencia maioritaria, neste verso, o encontro vocálico *aa* computa dúas sílabas. Fronte a esta solución, en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (2-1-2012) optouse por considerar unha crase en *aa*, presentada como *á* no texto.

Porén, para considerar un esquema métrico regular, téñase en conta que o encontro entre a vogal final do substantivo *noite* e o nexa copulativo *e* se resolve en sinalefa. Michaëlis propuxo nese lugar unha redución silábica *noit(e) e* como medida para acadar un verso decasílabo.

O adverbio *ar* aparece como reforzo da expresión verbal. Lorenzo relacionou a súa orixe co prefixo *re-* (Lorenzo 1977, s.v. ‘ar’). Michaëlis viuño semanticamente equivalente á partícula de reforzo *arre-*, de *ad + re*, utilizado con frecuencia na formación e intensificación verbal (Michaëlis 1920, s.v. ‘ar’). Nos textos medievais *ar* coexiste co alomorfo *er*. Determinar *a priori* o valor deste adverbio non é fácil, porque, normalmente, o seu sentido se establece en función do contexto e tamén polo verbo que complementa, co que adoita presentar unha estreita relación de modificación. En xeral, significa ‘de novo’, ‘aínda’, ‘tampouco’, ‘agora’ ou ‘outra vez’. Brea (1988b) matizou, ademais, os valores desta partícula: pode equivaler a ‘volta a un estado orixinario’, e en relación a este sentido adquire ás veces o significado ‘repetición dunha acción ou estado polo mesmo individuo’, así como ‘unha acción ou estado repetido por unha persoa diferente á anterior’; debido á idea de repetición, pode significar ‘despois’, ‘tamén’, ‘ademais’. Como complemento de verbos de pensamento (*coidar, pensar...*) é útil para intensificar e engadir un matiz de repetición, e co verbo *dizer* equivale a ‘volver dicir’, ‘dicir ademais’, ‘engadir’, ‘dicir pola súa parte’ ou ‘responder’. En vista disto, neste verso, vemos que *ar* reforza o sentido de *andar*

‘estar’, reforzando o sentido de continuación ou permanencia no mesmo estado: ‘vexo que *aínda permanezo vivo*’.

10. A reposición da vogal final en *viv[o]* é necesaria para preservar a isometría, xa que manter a elisión (*viv’e*) implicaría aceptar a irregularidade representada por un verso de nove sílabas dentro dunha composición de decasilabos. Coincidimos, así pois, coa solución de Michaëlis e de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Os Machado seguiron fielmente a lección de *B* e ofreceron un verso hipómetro.

11. Molteni recolleu na súa edición *nuca*, aínda que na lección manuscrita se reproduce claramente unha nasal abreviada mediante un til sobre a vogal (*nũca*).

14. A locución adverbial *de pran* utilizouse unicamente na lírica trobadoresca. Segundo Michaëlis, formaríase a partir de PLANE, e, segundo Lorenzo Gradín, fixaríase na lingua a través do provenzal *de plan* (Michaëlis 1920, s.v. ‘pran’; Lorenzo Gradín 2008a: 96).

A formación romance *qualquer* foi resultado da unión de *qual*, do latín QUĀLEM, mais a terceira persoa do verbo *querer*. Na lingua medieval, *qualquer* aparecía xa como adxectivo e como pronome indefinido. Maia (1986: 708) considerou posible que houbera consciencia da composición aínda nos textos do XIII ao XV, en base ás formas escritas por separado e mesmo con interposición dun substantivo entre os dous elementos; porén, a expresión tamén aparece graficamente unida en textos do mesmo século.

Comentario retórico-literario

Nesta cantiga, o tema principal é novamente a coita. A presentación dos tópicos mediante hipérbolos e negacións pouco habituais no cancionero amoroso dota á composición de certa orixinalidade, en tanto que é posible percibir matices irónicos nas declaracións do poeta, apreciábeles, principalmente, na última estrofa e nos versos do refrán: *ja máis por coita nunca ren darei, / ca, por gran coit’aver, non morrerei*. Este tipo de manifestación pode lerse en relación cunhas explicacións de V. Beltrán a propósito do uso da ironía como medio para acadar unha nova expresividade nos tópicos:

trala monotonía das grandes liñas temáticas, subxace un evidente desexo de innovación, de ruptura dun esquema demasiado visto, que opera unhas veces a través da ironía, desde o tratamento *cum granum salis* daqueles motivos (don Denis, Joan Garcia de Guilhade) ata a parodia (Pedr'Amigo, basicamente), pero que outras veces actúa a través de pequenas innovacións que, sen altera-lo esquema fundamental, introducen matices expresivos, motivos subordinados (Beltrán 1995: 70).

Así, nesta cantiga, o punto de partida é a imposibilidade de ver a amada, que desencadea un sufrimento tal, que o trovador pensará non sobrevivir a el. Na disposición destas ideas principais hai unha énfase expresiva favorecida polas figuras de orde: a anástrofe (*que mia senhor non vi*, v. 1; *nunca ren darei*, versos 5, 11, 17; *por gran coit'aver*, versos 6, 12, 18; *pois tal coita padeci*, v. 10), e o hipérbato (*e me máis vejo no mundo viver*, v. 2; *e m'eu tan gran coita pudi sofrer*, v. 3; *quando m'eu da mia senhor parti*, v. 7; *qual mi Deus dar quiser*, v. 15; *pois, per esta, morte non prendi*, v. 16). O poeta, véndose aínda vivo, con certa ironía, manifesta a súa sorpresa pola capacidade para sufrir unha *gran coita*, que é un concepto que domina no texto mediante a reiteración frecuente do substantivo (versos 3, 5, 6, 10, 11, 12, 15, 17 e 18), que, ocasionalmente, se acompaña do epíteto *gran* (nos versos 3, 6, 12 e 18).

Desta maneira, faise énfase na intensidade do sufrimento do trovador, e coa mesma finalidade sucédense varias declaracións hiperbólicas, que ocasionalmente se dispoñen en encabalgamentos que incrementan a forza expresiva e o sentido de continuidade: *Pois tan muit'á que mia senhor non vi, / e me máis vejo no mundo viver*, nos versos 1-2; *pois dela [da coita] non morri* no v. 4; *non cuidava esse dia chegar / viv'aa noite, e vejom'ar andar / viv[o]*, nos versos 8-10; *ben devo, de pran, a sofrer qualquer / outra coita qual mi Deus dar quiser*, nos versos 14-15; *pois, per esta [coita], morte non prendi* no v. 16. A estas figuras engádese o poliptoto verbal *pudi sofrer* (v. 3), *sofri* (v. 13) e *devo a sofrer* (v. 16); os dous primeiros, debido á súa posición privilexiada no interior do texto, propician unha rima derivada que subliña a noción do padecemento. Ademais, estes son sinónimos de *padeci*, tamén en posición de rima no v. 10, e, en conxunto, todas estas repeticións serven para insistir no sufrimento e dar verosimilitude ao discurso do poeta.

En relación co tópico da coita amorosa, aparece o motivo da morte, que é unha hipérbole que por mor da recorrencia perdería a súa intensidade

primitiva⁹⁶. De entre os numerosos autores que incorporaron o motivo da morte por amor nos seus textos, sobresaí o trovador portugués Roi Queimado, que ben podería ser definido como o mestre na súa exploración e explotación (véxase Manero 1987, Pérez Varela 1993 e a edición crítica deste autor preparada por Lorenzo Gradín / Marcenaro 2010). Malia o uso frecuente deste tema por parte dos membros da escola galego-portuguesa, a morte por amor non pode considerarse orixinal dos trovadores peninsulares, pois xa aparecía na lírica provenzal, onde figuraba como unha das posibles consecuencias do desexo do poeta, do amor ou da actitude da dama (Cropp 1975: 312-316).

Porén, como anunciamos, este texto marca diferenzas na plasmación da vivencia da coita e a percepción da morte; manifestacións como as recollidas na terceira cobra e as do refrán permiten apreciar certa ironía na presentación do tópico da dor e os seus efectos. Así, nos versos de refrán, o trovador insiste na “inutilidade” de soportar unha gran coita e, na última cobra, afirma ser capaz de sobrevivir a calquera padecemento que Deus queira dar, en vista de que non morreu da coita sufrida.

O contraste entre o resultado esperado e a situación real acentúase mediante a disposición de termos antitéticos. Este procedemento non é orixinal de Fernan Fernandez Cogominho, senón que xa se utilizaba na escola provenzal para expresar a relación da vida e da morte, con frecuencia acompañada da oposición clásica da ledicia fronte ao pesar (Cropp 1975: 313-314). Na cantiga do trovador portugués rexístrase *vivo* (adxectivo reiterado en anáfora nos versos 9 e 10, nos dous casos formando parte dun encabalgamento), en relación de *derivatio* con *viver* (no v. 2); estes termos asóciense por oposición con *morri* (no v. 4), *morrerei* (nos versos 4, 6, 12, 18) e *morte* (no v. 16). Apréciase, ademais, que *morri* e *morrerei* ocupan un lugar preferente na estrutura da composición, conformando unha rima derivada.

⁹⁶ Para máis información sobre este tema, pode consultarse: Beltrán 1995, Fidalgo 2005, Manero 1987, Meneses 1998 e Vilhena 1976.

6. Non am'eu mia senhor, par Deus

B366 f. 83v, col. a

5	<p>Non am'eu mia senhor, par Deus, por nunca seu ben asperar, mais fui con ela [co]meçar; é ja assi, amigos meus, <i>que non ei eu end'al fazer enquant'ela poder viver.</i></p>	85
10	<p>Non a amei, des que a vi, por nunca dela aver seu ben, mais, vedes, de guisa mi aven, meus amigos, que ést'assi: <i>que non ei eu end'al fazer [enquant'ela poder viver.]</i></p>	90
15	<p>Non a amo, per bõa fe, por nunca seu ben aver ja, ca sei ben que mi o non fara, mais mia fazenda ja assi é: <i>que non ei [eu end'al fazer enquant'ela poder viver.]</i></p>	95
20	<p>Ca demo m'e[n] cabo prender fui, de pran, u a fui veer!</p> <p>Porque s'ela non quer doer de min, mal dia foi nacer!</p>	100

E sei de min com'á de seer:
viver coitad', e pois morrer.

105

1 senhor] seuhor **3** ela [co]meçar] ela mecar **19** m'e[n] cabo] me cabo **22**
naçer] uaçer **22-23** Que non ey *del.* (*transcrito como refrán a continuación*
do v. 22) **24** morrer] moirer

1 mia] mha . Deus] de9 **3** mais] Mays **4** ja] ia . assi] assy . amigos meus] amig9 meu9 **5**
non ei] non ey **6** viver] uiuer **7** amei] amey . vi] uj **8** por] P^f . aver] auer **9** mais] Mays .
vedes] uedes . guisa] g'sa . mi aven] mhauen **10** meus amigos] Me9 amig9 . assi] assy **11**
non ei] non ey **13** bõa] bona **14** por] P^f . aver] auer . ja] ia **15** sei] sey . mio] mho **16**
mais] Mays . mia] mha . ja] ia . assi] assy **17** non ei] non ey **19** prender] p'nder **20** pran]
pram . u a fui veer] hua fuj ueer **21** porque] P^f que **22** de min] De m̃ . foi] foy **23** e sei]
E ssey . de min] dem̃ **24** viver] Viu^f . pois] poys

Repertorios: Tavani (1967a): 40,7; d'Heur (1973): 326.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 134 [nº 310]. Edición semidiplomática:
Machado e Machado 1949-1964: II 145-146 [nº 306]. Edicións críticas e interpretativas:
Michaëlis 1990: I 836-837 [nº 425]. *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*
(<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Non amo a miña señora, por Deus, por nunca esperar o seu ben,
mais comecei con ela. Así é xa, amigos meus, que non teño eu nada que
facer mentres ela poida vivir.

II. Desde que a vin non a ameí, por non ter o seu ben, mais vedes, a
maneira en que me sucede, meus amigos, é así: que non teño eu nada que
facer mentres ela poida vivir.

III. Non a amo, a boa fe, pon non ter xa o seu ben, e sei ben que non
mo concederá, mais a miña situación é xa así: que non teño eu nada que fa-
cer mentres ela poida vivir.

f.I. Que o demo me foi prender ao final, de verdade, cando a vin!

f.II. Porque ela non quere compadecerse de min, en mal día fun nacer!

f.III. E sei o que ha de ser de min: vivir coitado e despois morrer.

Rúbricas, marcas e apostilas

Colocci deu a esta cantiga o número 366 e aplicoulle a apostila *cõged da to'nel*, mediante a que, probablemente, quixo resaltar a vinculación entre a rima do refrán e da finda. Non obstante, na copia do texto só se individualiza a última finda, presentándose a primeira e a segunda findas agrupadas en forma de estrofa, a que se lles engadiría o refrán, que, seguindo o procedemento habitual, se escribiu parcialmente, marcando a abreviación cun punto (*Que non ey*). Colocci sinalou o comezo do refrán nas cobras mediante un ángulo, e esta marca tamén foi a utilizada para destacar a que para nós é a terceira finda.

Sinopse métrico-rímica

Esta cantiga de *refrán* consta de tres *cobras singulares*, constituídas por seis versos octosílabos agudos (véxanse as notas aos versos 3, 8, 9, 15, 16, 23), que combinan tres rimas nun tetrástico de rimas cruzadas (*abba*) seguido dun dístico monorrímo que se corresponde co refrán (*CC*). O esquema complétase con tres findas que retoman a rima do refrán (*CC*) (véxase a nota aos versos 19-22).

O número de esquema métrico que Tavani asignou a esta cantiga corresponde ao 160:341 para as tres primeiras cobras (8a 8b 8b 8a 8C 8C); o filólogo italiano considerou unha cobra IV (en lugar das findas 1 e 2), a que lle corresponde o esquema 3:1 (8a 8a 8a 8a 8A 8A) (Tavani 1967a: 49, 186).

	a	b	b	a	C	C	a	b	b	a	C	C
I	8	8	8	8	8	8	-eus	-ar	-ar	-eus	-er	-er
II	8	8	8	8	8	8	-i	-en	-en	-i	-er	-er
III	8	8	8	8	8	8	-ε	-a	-a	-ε	-er	-er
f.I					8	8					-er	-er
f.II					8	8					-er	-er
f.III					8	8					-er	-er

Notas aos versos

1. Segundo Arias Freixedo (2004), os dous versos iniciais poderían entenderse de dous xeitos a partir da forma verbal. Para o investigador, dado que a vogal final está elidida por contacto coa vogal que inicia a palabra seguinte, sería posible pensar nun presente de indicativo, *amo*, ou nun presente de subxuntivo, *ame*. A primeira opción achegaría a expresión a unha declaración heterodoxa, pois o trovador negaría amar a súa *senhor* porque non espera ser correspondido, mentres que a segunda serviría para manifestar a vontade do trovador de non amala coa finalidade de esperar un beneficio amoroso, preservando o texto na ortodoxia.

As tres cobras caracterízanse por un inicio paralelístico. Por isto, segundo Arias Freixedo, os dous primeiros versos das cobras II e III recollerían tamén unha negación aparentemente anticanónica, seguida dunha explicación equívoca, polo que as declaracións poderían percibirse como heterodoxas ou ortodoxas. Non obstante, nos versos 7-8 e 13-14, a ambigüidade non dependería do modo verbal (pois corresponde ao indicativo, *amei* e *amo*), senón do valor adxudicable á partícula *por*. Segundo as explicacións de Arias Freixedo, existe «unha afirmación categórica aparentemente heterodoxa á que segue unha explicación equívoca, pois podemos dubidar se a conxunción *por* ten valor final (na interpretación ortodoxa) ou causal (na interpretación atentatoria contra a tópica do xénero): ‘Non a amou porque desexase obter o ben dela’, no primeiro caso, ou ‘non a amou porque nunca obtivo o ben dela’ no segundo» (Arias Freixedo 2004: 386).

Tendo en conta o paralelismo das tres cobras, e a pesar da interpretación de Arias Freixedo, priorizamos o presente de indicativo neste primeiro verso por varias razóns: en primeiro lugar, as cobras II e III comezan por unha negación e, en ambos os casos, o verbo principal está en indicativo (nos versos 7-8, *Non a amei... por nunca dela aver seu ben*, e nos versos 13-14, *Non a amo... por nunca seu ben aver ja*); considerando que as tres cobras se caracterizan por iniciarse cunha estrutura semellante, parece mellor opción apreciar un presente de indicativo na cobra I.

Unha segunda razón por que priorizamos o indicativo no *incipit* baséase en que non parece que fose aceptable un presente de subxuntivo regular, como é *ame*, con elisión da vogal que distinguiría o modo, sendo este o marcado fronte ao modo indicativo. Así, segundo G. Massini-

Cagliari: «Além das restrições rítmicas às quais está a ocorrência da elisão sujeita, existem também condições de natureza fonotática, ou seja, concernentes à estrutura da sílaba, que devem ser seguidas, para que o processo da elisão possa se aplicar: é necessário que a vogal átona da primeira palavra pertença a uma sílaba com ‘onset’ preenchido. Do contrário, a elisão não pode se aplicar por questões de preservação de estrutura, uma vez que, caindo a vogal, nada sobraria da sílaba original –o que acarretaria problemas de ordem semântica, com conseqüências para a interpretação do enunciado» (Massini-Cagliari 2001).

Ademais, encontramos algúns exemplos que corroboran a idea de que, en caso de ser un presente de subxuntivo regular, non habería elisión da vogal que distinguiría o modo verbal: na cantiga de Pero da Ponte *Agora me part’eu mui sen meu grado* (120,1) reitérase o verso *non vyva eu se m’el hi non da consselho* (v. 8 I e v. 1 II); o texto transmítese en *A*, *B* e *V* e, nos tres cancioneiros, o verso repítese nas dúas cobras reproducindo a vogal final do subxuntivo. No texto satírico *Joan Garcia tal se foi loar* (79,28), de Joan Soarez Coelho, lese *non trobe en talho se non de qual for* e dáse unha sinalefa no encontro vocálico entre *trobe* e *en*; na lección manuscrita de *V*, único códice que transmite o texto, reproducítese a vogal que marca o modo verbal. Igual acontece na composición, transmitida en *B* e *V*, *Pero d’Ambroa, se Deus mi pardon* (127,7), de Pero Gomes Barroso, onde o encontro vocálico recollido no verso *como vos trobe i, mais saber-vos-ei* se resolve en sinalefa (para máis información sobre estas cuestións da elisión na lírica galego-portuguesa, véxase Massini-Cagliari 2003 e 2011).

A preposición *par*, que se reproduce na fórmula *par Deus*, ten a súa orixe na preposición latina *PĒR*, e que, segundo M. Ferreiro (1999: 361), entraría na lingua como galicismo e ficou empregada en fórmulas de xuramento.

2. O substantivo *ben* pode entenderse aquí o valor ‘amor da dama’ ou como ‘recompensa amorosa’; neste sentido, aparecen na lírica outras expresións sinónimas, como *galardon*, *prol* ou *grado*. Na lírica provenzal *ben* foi a expresión máis recorrente para expresar «le bénéfice de l’amour», en procurada relación de antítese con *mal*, «le mot le plus fréquemment utilisé pour designer les souffrances de celui qui aime» (Cropp 1975: 359).

Como dixemos na nota anterior, Arias Freixedo (2004) analizou a ambigüidade nos primeiros versos das cobras I, II e III. Certamente, é posible interpretar eses versos de diferente maneira en función da lectura que se faga de *por*, e debemos aceptar que as expresións que se reproducen neste texto non se adecúan ao rexistro máis convencional das *cantigas de amor* galego-portuguesas, aínda que isto poida obedecer a unha finalidade retórica.

3. O copista deixou un pequeno espazo entre a copia do pronome *ela* e o verbo *começar*, que marcaría a falta dun pequeno segmento de texto, correspondente á primeira sílaba do infinitivo. O problema puido ter orixe nunha deficiencia xa presente no modelo a partir do que se copiou *B*, ou puido deberse á incapacidade do copista para interpretar o que había escrito no antecedente. A métrica apoia a reposición silábica.

4. Michaëlis practicou unha emenda que afecta, na súa proposta, aos versos 3-4: *Mais, [pois] con ela [co]meçar / fui, é ja (a)ssi, amigos meus*. Desde o noso punto de vista, estas intervencións ao texto son innecesarias: pódese interpretar que o v. 4 inicia cun sintagma (*é ja assi*) semellante ao que se reproduce nos versos 10 (*que ést'assi*) e 16 (*ja assi é*), que serve para introducir os versos de refrán. A mesma solución reproducécese en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

8. O encontro das vogais átonas *a+a*, entre *dela* e *aver*, resólvese en sinalefa.

9. O encontro *i+a*, entre *mi* e *aven*, resólvese en sinalefa (véxase, na cantiga 4, a nota ao v. 3).

A propósito da forma verbal *vedes*, véxase na cantiga 1 a nota ao v. 1.

10. A forma verbal *éste* (que se rexistra neste verso con elisión da vogal final) corresponde a un dos alomorfos existentes na lingua medieval para a terceira persoa do verbo *ser*. Segundo M. Ferreiro: «A P3 dispuña na lingua medieval dunha forma *éste*, foneticamente regular (considerando unha vogal paragóxica de apoio para resolver a secuencia -ST final [...]), concorrente coa maioritaria *é*, produto da analoxía coas P3 verbais que nunca presentan -s final (o resultado fonético normal sería **es*), para alén da necesaria diferenciación formal coa P2» (Ferreiro 1999: 341). A lección manuscrita é válida tanto desde o punto de vista gramatical como métrico;

porén, hai diverxencias entre a nosa proposta e a de editores anteriores: Molteni presentou a lectura *este*, Michaëlis reproduciu *est* na súa proposta textual, como *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, mais a editora alemá recolleu en nota a lectura *este*, e os Machado distinguiron un demostrativo seguido do verbo, *est [h]e*.

13. Sobre o adxectivo *bõa*, véxase a nota 9 na cantiga 3.

15. O encontro de vogais átonas *i+o*, entre os pronomes *mi* e *o*, resólvese en sinalefa (véxase, na cantiga 4, a nota ao v. 3).

A conxunción *que* podería entenderse como causal ‘porque sei que non me fará ben’, ou con valor copulativo ‘e sei que non me fará ben’. Como no caso de *por*, tamén aquí habería ambigüidade na expresión, cunha lectura herterodoxa e outra ortodoxa.

16. Para manter un esquema métrico regular de versos octosílabos, a sinalefa é a solución no encontro vocálico *á+a*, entre *ja* e *assi*.

19-22. Na copia manuscrita estes versos aparecen agrupados en forma de cobra IV, de tal maneira que reproducirían o esquema *aaaaAA*. De acordo coa solución que nos foi suxerida polo Prof. Gouiran, pensamos que estes versos deben responder, en realidade, a dúas findas a que erradamente se lles daría a consideración de cobra. A hipótese de que as findas 1 e 2 fosen agrupadas como cobra IV apóiase na rareza do modelo estrófico *aaaaAA*, que non ten outras ocorrencias no corpus lírico profano galego-portugués, e, ademais, este reproducíase a continuación de tres cobras que seguen con regularidade a fórmula *abbaCC*. Tamén se ten que ter en consideración a coincidencia na rima destes versos cos versos do refrán e da terceira finda, que é a única que aparece individualizada na copia que ofrece o testemuño único de *B*.

Alén disto, aínda que non son numerosas as composicións dentro da lírica profana que constan de tres cobras mais tres findas (algo que tamén puido ser un condicionante que inducise ao erro), este tipo de tallo está rexistrado noutras dúas ocasións (segundo se comproba mediante unha pesquisa na *MedDB* [3-12-2011]): a cantiga de refrán *Por Deus, amiga, que pode seer* (51,6), de Galisteu Fernandiz, presenta o esquema *abbaCC* e engádense 3 findas de 2 versos *CC*. A cantiga de mestría *Ay eu coitad’! e*

por que vi (125,2), de Pero Garcia Burgales, consta de 3 cobras singulares monorrimas e 3 findas de 3 versos monorrimos.

19-20. Estes versos, que conforman na nosa proposta a primeira finda, ofrecen certa dificultade hermenéutica. Michaëlis editou *Ca demo me log'a prender / fui*, emendando a forma *cabo*. Na base de datos da Universidade Nova de Lisboa, *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, seguiu-se a solución da editora alemá. Os Machado reproduciron sen modificacións o transmitido na lección manuscrita. A pesar das hipóteses que presentamos con anterioridade (González 2006 e 2007), e da proposta de emenda *m'a cabo* que xentilmente nos suxeriu a Profesora E. Gonçalves no XI Congreso Internacional da AHLM, optamos por unha solución diferente. Pensamos que o verso podería entenderse como 'Que o demo me foi prender ao final, de verdade, cando a vin!', mediante a emenda *Ca demo m'e[n] cabo prender / fui, de pran, u a fui veer!*. O erro podería explicarse facilmente por unha omisión da abreviatura da consoante nasal.

Demo, a través do nominativo latino DAEMON, ten a súa orixe no grego, lingua en que significaba 'divindade', 'espírito mediador entre deus e os homes'; posteriormente, coa influencia do cristianismo pasou a designar o 'anxo caído' representante do mal (Bachet 2003). Nas cantigas profanas galego-portuguesas, *demo* é máis frecuente que o seu sinónimo *diaboo*, xa que este só aparece en dous textos (*Pero da Ponte, pare-vos en mal* de Afonso X, e na cantiga *Pois que Don Gómez cura querria* de Airas Perez Vuitoron). As referencias ao *demo* recóllense con maior frecuencia nas *cantigas de escarnio*, coa finalidade habitual de burlar ou denunciar unha conducta inmoral, que nas de temática amorosa: nas *cantigas de amigo* ocorre en fórmulas de negación ou xuramento, e nas *cantigas de amor* aparece como causante dos males que aflixen o trovador ou incluíndose en expresións de maldición e xuramento (González 2007).

20, 22. Pode pensarse que as perífrases verbais *prender fui* e *foi nacer* encerran certa ambigüidade, xa que na lingua medieval *fui* e *foi* podían funcionar indistintamente como primeira ou terceira persoa do singular. Non obstante, segundo Maia, debeu haber certas tendencias de uso: «Como vimos através da análise dos documentos mais antigos, coexistiam, para a primeira e terceira persoas, as formas *foi* e *fui*. Desde meados do século XIII que os documentos correspondentes à Galiza revelam muito nitidamente um

estado de indiferença no jogo flexional *foi - fui*. Os documentos relativos à zona portuguesa manifestam já uma tendência bastante sensível para uma distribuição morfológica entre as duas referidas pessoas. Afigura-se-me como altamente provável que os falantes correspondentes aos chamados níveis sociolinguísticos inferiores continuassem a usar indiferenciadamente as formas *foi* e *fui*, como ainda acontece actualmente nas variedades idiomáticas dessa zona. Contudo, os notários desta região parecem mostrar preferência pela distribuição das duas formas pela primeira e terceira pessoas do pretérito perfeito. Efectivamente, são escassos os exemplos reveladores de um uso indiferenciado das formas *fui - foi* nos documentos da zona a sul do Minho e correspondem a um período bastante antigo: os três exemplos recolhidos de formas com *o* para a primeira pessoa situam-se em fins do século XIII ou primeiros anos do século seguinte» (Maia 1986: 825-826).

Segundo un estudo de M. S. López e E. Moscoso, no *Cancioneiro da Ajuda* unicamente se rexistra *fui / fuy* como primeira pessoa do pretérito (tanto para o verbo *ser* como para o verbo *ir*), mentres que para a terceira pessoa as formas documentadas son *fui / fuy / foy* (López / Moscoso 2007: 574). Porén, no conxunto da lírica, encóntranse algúns exemplos de *fui* con valor de P3, como: *que nom fui o vosso pesar / que s'ao meu podess'iguar* (25,18 R), *ca jamais non ar fui ledo meu coraçon, meu amigo* (47,7 v. 2 III), *e quen m'este mal fui buscar* (69,2 v. 3 I), *e fui-lh'escass', a meu cuidar* (97,9 v. 5 I). Tamén hai ocorrencias de *foi* (tanto do verbo *ser* como do verbo *ir*) acompañado do suxeito *eu*; a modo de exemplos: *ca eu foi ja marinheiro* (18,26 v. 10 III), *Ja foi sazón que eu foi acordado* (47,22 v. 1 III), *o dia'n que lhi eu foi dizer* (47,30 v. 2 IV), *logo lh'eu foi na cima da razón* (70,23 v. 2 II), *ca, porque eu foi end'ũa servir* (81,8 v. 1 II), *torto; mais eu foi-lhi dizer* (120,24 v. 4 I), *essa foi-eu das do mundo escolher* (22,12 v. 3 II), *atal foy eu, ca já filharia* (86,3 v. 4 III) (*MedDB* 7-1-2012).

Desta maneira, no v. 20, podemos aceptar que *fui prender* é P3, e o suxeito correspondente é *demo*. No v. 22, a forma verbal *foi* encóntrase formando parte dunha expresión maldicente, que podería ter unha lectura canónica ou anticónica, en función de apreciar no verbo unha primeira ou terceira pessoa. Así, de se interpretar que *foi nacer* é unha primeira pessoa, a fínda sería parafraseable por 'porque ela non quere compadecerse de min,

en mal día fun nacer!’. Esta lectura coincide con expresións semellantes no corpus lírico, como *mal dia naci, mal dia eu naci, fui mal dia nado, ca mi valera muy mais non nacer, mal dia naçeo / quen mesura muyto aguardou* (*MedDB* 5-12-2011). De se entender como terceira persoa, a expresión arremetería contra a que *non se quer doer*, o que nos situaría ante unha expresión anticanónica e insólita no corpus lírico amoroso galego-portugués: ‘porque ela non quere compadecerse de min, maldito día foi nacer!’.

En vista disto, entendemos que *foi nacer* debe verse como P1. A pesar desa ambigüidade da forma verbal e a problemática derivada de estar incluída nunha expresión maldicente, cremos que a composición pode mantense na ortodoxia grazas á lectura que se fai da última finda (véxase o comentario retórico).

22. Na edición de Molteni, non existe abreviatura da consoante nasal sobre o pronome *mj*, establecéndose unha diferenza coa nosa lectura.

23. O infinitivo bisílabo *seer* ten un uso estendido durante a Idade Media. Porén, neste verso, para manter un esquema métrico regular, é necesario computar unha única sílaba no radical (para máis información sobre o radical deste verbo, véxase Maia 1986: 813-819 e Mariño 2006: 82-83; para outras informacións a propósito das formas con hiato no radical verbal no corpus de Fernan Fernandez Cogominho, véxase a nota ao v. 9 da cantiga 1 e a nota ao v. 12 da cantiga 3).

Molteni reproduciu *demj*, sen marca de abreviatura da consoante nasal, diferenciándose da lectura que facemos do manuscrito.

24. Durante a época medieval, *pois* podía equivaler ao adverbio de tempo ‘despois’, ser conxunción co valor causal ‘porque’, ‘xa que’, e, segundo J. Huber (1986: 287), tamén podía ser unha conxunción consecutiva equivalente a ‘por iso’ (Lorenzo 1977, s.v. ‘pois’). Neste contexto, damos prioridade ao valor adverbial, aínda que o valor consecutivo podería considerarse igualmente válido.

Como en casos anteriores, emendamos a lección de *B*, *moirer*, a *moirrer*.

Comentario retórico-literario

O gran artificio desta composición baséase na negación de expresións tópicas das *cantigas de amor* galego-portuguesas⁹⁷, no equívoco e na ambigüidade. Estes procedementos permiten unha dobre lectura das palabras do trovador: por un lado, é posible apreciar o texto como unha peza canónica, e así as negacións e os equívocos servirían para declarar o amor e anunciar un estado de coita permanente ata a morte; por outro lado, tamén pode facerse unha lectura anticanónica a partir de varias expresións recollidas no texto, entendendo que o poeta renega do seu amor por unha dama *sens merce*⁹⁸; ademais, en vista dos conceptos negados e as maldicións, o discurso recordaría, en certos matices, a chamada *mala canso* provenzal⁹⁹.

Establecéndose un paralelismo entre as tres cobras, os versos iniciais recollen a negación, subliñada pola anáfora (*non am'eu, non a amei e non a amo*), e o equívoco, que, como dixemos, está propiciado polo valor final e

⁹⁷ Son expresións tópicas moi estendidas na escola, repetidas con moita frecuencia, do tipo: «mia senhor que amo muito, ña dona que quero ben ou que amei sempre mais ca outra ren ou fui-lhe gran ben querer, ou ben pois sabe ja quan grand'amor lh'ei, ou mesmo senhor, quero-vus eu tal ben, amo-vus tanto, entrei en poder de vosso amor (ou de vos amar), comecei a dizer ben que vos quero, gran ben que vos quero, e outros polo xeito, por veces ampliados tamén en hipérbolos paralelísticas» (Tavani 1991: 114).

⁹⁸ Para máis información sobre este concepto, que xa foi comentado na cantiga 1 de Fernan Fernandez Cogominho, véxase Cropp 1975: 177, Fidalgo 2004, Lazar 1964: 28-30.

⁹⁹ Segundo as explicacións de I. de Riquer: «En la *mala cansó* de la lírica provenzal el trovador proclama a los cuatro vientos su desamor, su rechazo a una dama particular, con lenguaje duro y graves y concretas acusaciones; y, al abandonarla, le avisa, algunas veces, que ha encontrado otra dama mejor» (Riquer 1997: 111), e prosegue a investigadora afirmando que: «Son varias las novedades que aportó la *mala cansó* a la ideología de la lírica cortés: la posibilidad, por parte del trovador, de romper con la dama o de cambiarla por otra, cansado de la fastidiosa larga espera en recibir los favores o por haberle engañado con otro hombre. Por estos motivos los trovadores se atrevieron a acusar a la *domna* de no cumplir con su parte en el pacto feudal ya que, por culpa de ella, no se daba esta reciprocidad en la relación amorosa. Entonces el trovador, como el vasallo, se desligaba de su relación y se despedía de ella con amargos reproches y vituperio público, diciéndole que iba en busca de una dama mejor» (pp. 111-112). Por todo isto, I. de Riquer sinalou catro motivos que distinguen a *mala canso*: 1) A acusación que se dirixe a unha dama por unha mala acción concreta (fóra do discurso misóxino). 2) Insulto e linguaxe dura. 3) Vituperio público. 4) Despedida e cese do servizo amoroso; ocasionalmente, o poeta anuncia que xa encontrou outra dama mellor.

causal adxudicable a *por*. Desde o punto de vista formal, cobran relevancia outros artificios retóricos, como a repetición *por nunca seu ben asperar* (v. 2), *por nunca dela aver seu ben* (v. 8), *por nunca seu ben aver ja* (v. 14). A través da reaparición frecuente do adverbio *non* (nos versos 5, 11, 15, 17, 21 e 23), e da repetición en anáfora do adverbio de tempo, incídese na negación e privación do debido *auxilium* e *beneficium* que, como vasalo, esperaría recibir da súa *senhor*. Alén disto, a anáfora *por nunca* permite relacionar máis estreitamente as tres cobras, definíndoas como *capdenais*.

Os versos que seguen as declaracións equívocas permiten orientar o cantar cara ao sentido canónico; o punto de inflexión no discurso estaría marcado principalmente pola a conxunción adversativa *mais*, que se reitera no interior do texto en anáfora (nos versos 3, 9 e 16). Ademais, na primeira estrofa, o cambio na expresión enfatízase mediante a anástrofe (*mais fui con ela começar*, v. 3). Seguidamente, utilizando fórmulas presentativas que se repiten con lixeiras variacións, introdúcese o refrán, combinando a inclusión das apóstrofes *amigos meus / meus amigos* nas cobras I e II. Nos versos de refrán, o trovador anuncia o vínculo que inevitablemente o une á súa *senhor* e a incapacidade para mellorar a situación; nesta parte do discurso, a declaración hiperbólica refórzase por medio do hipérbato. Desta maneira, o texto pode entenderse dentro dos parámetros canónicos, e as negacións e equívocos que caracterizan o comezo das cobras poden interpretarse como unha procura de maior intensidade nas declaracións.

Con frecuencia, o trovador que sofre coita só ten como alternativas ignorar a beleza da dama ou o seu propio amor, porque «non pode esixir nada e, efectivamente, o que domina estes poemas é a afirmación do desinterese persoal, da abdicación de todo beneficio» (Beltrán 1995: 41). Porén, nesta composición insístense no *ben*¹⁰⁰, un termo tamén equívoco, que se

¹⁰⁰ A crítica non coincide na natureza dese *ben*: debe asociarse ao sentido máis espiritual e casto deste amor, ou talvez a pretensión —ou a finalidade última— do trovador é chegar a establecer un contacto “terrenal” coa *senhor*? As opinións son diversas. A propósito da lírica provenzal, Lazar fálanos dun amor expresado mediante o vocabulario da sensualidade e tamén por medio dun gran conxunto de imaxes, que deseñan desde o soño erótico ata o desexo carnal (Lazar 1964: 118). Pero esta opinión non é compartida por todos, en consideración de que a persecución do pracer físico iría en contra da *fin’amors*. Así, G. Cropp puntualizou: «La fin’amor n’est pas pure, spiritualisée ou platonique; elle concède l’adultère, mais sans l’avouer; elle a sa propre moral qui n’est pas celle de l’Eglise, quoique

resalta no discurso por medio das repeticións e da disposición en anástrofe (*seu ben asperar*, no v. 2, *dela aver seu ben*, no v. 8, e *seu ben aver ja*, no v. 14).

A serie de tres findas serven para pechar esta senlleira composición, pero só a terceira reúne a condición de devolver o sentido canónico a todo o texto, xa que as findas 1 e 2, como se explicou, presentan expresións ambiguas que poden lerse na heterodoxia. Apoiano unha lectura ortodoxa, interpretamos que na primeira finda se recolle o tópico da primeira visión da dama como inicio da coita, subliñándose o concepto mediante a rima derivada *vi* e *veer* (nos v. 7 e v. 20, respectivamente), e expresándose de forma metafórica e hiperbólica para focalizar a gravidade do mal: o demo aparecería como imaxe de todo o padecemento que sofre o trobador desde que viu por vez primeira a súa *senhor* (González 2005 e 2006). Na seguinte finda, podemos entender que, coa finalidade de intensificar a expresividade e de dar veracidade ao discurso, o *coitado* maldí o día do seu nacemento. Por último, na terceira finda, por medio do hipérbato (*e sei de min com'á de seer*), anúnciase hiperbolicamente a morte despois dunha vida de coitas.

Dieu veille sur les amoureux courtois. Elle est empreinte d'une sensualité qui s'exprime surtout dans l'espoir que nourrit le poète-amoureux de recevoir des faveurs ou des récompenses. Le plaisir d'amour est le plus souvent évoqué comme un bienfait futur; parfois, le poète en a eu l'expérience au passé. Mais, si ce n'est qu'il le recrée en rêvant, le plaisir d'amour n'est, pour lui, jamais actuel» (Cropp 1975: 357). Pichel fala dun trobador enchido de amor con desexos de vincularse espiritualmente á dama, pero que non por iso deixaba de aspirar a unha unión carnal; sobre os distintos pareceres sobre a cuestión, indica «É tan exacta a postura dos que afirman unha cousa coma os que afirman outra. [...] O noso compromiso quedou do lado daqueles que admitían un servizo sensual. Dos que sosteñen que a recompensa é de carácter amoroso porque se dan unhas características precisas que permiten esta interpretación; admitindo que se inclúen accións espirituais propias da sensibilidade do namorado» (Pichel 1987: 94). E esta idea última é, se cadra, a que debemos soste nunha lectura das cantigas amorosas, aplicándoa tamén ao caso que nos ocupa. Para máis información sobre o uso da expresión nas *cantigas de amor*, véxase Beltrán 1995: 58-72; para a súa inclusión nas *cantigas de amigo*, véxase Brea / Lorenzo Gradín 1998: 103-111.

7. [V]eeronm'ora preguntar

B366^{bis}, f. 83v, col. b

	[V]eeronm'ora preguntar meus amigos por que perdi o sén; [e] dixilhis assi, ca o non pudi [m]áis negar:	
5	<i>a mia sobrinha mi tolheu o sén, por que ando sandeu.</i>	110
	Quen ben quiser meu coraçõ saber, por que ensandeci, pregunteme, ca ben logu'i	
10	<i>lhi direi eu assi enton: a mia sobrinha [mi tolheu o sén, por que ando sandeu.]</i>	115

1 [V]eeronm'ora] eherom ora 3 e] *add.* 4 pudi [m]áis] pudy ays

2 Meus amigos] Me9 amig9 3 assi] assy 4 pudi] pudy 5 mia] mha . mi] mj 8 por que] p^f
que . ensandeci] en ssandeci 9 pregunteme] P^fgunteme . logu'i] loguj 10 direi] direy .
assi] assy 11 mia] mha

Repertorios: Tavani (1967a): 40,11; d'Heur (1973): 327.

Edicións: Edición diplomática: Molteni 1880: 134 [nº 311]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: II 147 [nº 307]. Edicións críticas e interpretativas: Michaëlis 1990: I 838 [nº 426]; Lopes 2003: 139 [nº 101]; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012). Edicións divulgativas: Ferreiro / Martínez 1996: 61 [nº 46].

Paráfrase

I. Viñéronme agora preguntar os meu amigos por que perdín o sentido, e díxenlles así, porque non o puiden negar máis: a miña sobriña me quitou o sentido, por iso ando tolo.

II. Quen ben queira coñecer a miña vontade, pregúnteme por que enlouquecín, e de inmediato entón lle direi así: a miña sobriña me quitou o sentido, por iso ando tolo.

Rúbricas, marcas e apostilas

Esta é a sétima e última composición da serie que se atribúe ao trobador na sección das *cantigas de amor* de *B*. A copia non se acompaña de anotacións: non hai apostilas nin marcas que sinalen a existencia de refrán e Colocci excluíuna da numeración, polo que hoxe se identifica co número 366^{bis}. A capital de cantiga quedou sen transcribir; o copista deixou un espazo en branco destinado a unha escritura posterior da inicial, ou talvez esa letra xa non estaba presente no modelo que copiaba. Probablemente, a ausencia da maiúscula influíu na percepción do humanista, de tal maneira que deixaría o texto sen numerar. Esta é tamén a hipótese de E. Gonçalves (2007b: 3) para explicar a falta de numeración neste e noutros textos onde se verifica unha casuística idéntica, como en *B610^{bis}*, ou similar, como nas composicións *B471^{bis}* e *B1111^{bis}*, onde falta todo o *incipit*.

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de refrán* consta de dúas cobras de seis versos octosílabos agudos (véxase a nota ao v. 3), onde se combinan tres rimas: un tetrástico inicial de rimas cruzadas (*abba*) e un dístico monorrímo que se identifica co refrán (*CC*). A rima *a* segue o modelo das *cobras singulares*, mentres que *b* segue o das *cobras unisonantes*. Tavani asignoulle o número de esquema métrico 160:342 (8a 8b 8b 8a 8C 8C) (Tavani 1967a: 186).

	a	b	b	a	C	C	a	b	b	a	C	C
I	8	8	8	8	8	8	-ar	-i	-i	-ar	-eu	-eu
II	8	8	8	8	8	8	-on	-i	-i	-on	-eu	-eu

Notas aos versos

1. Non se transcribiu a letra capital. No seu lugar aparece unha lacuna que podería explicarse por un hipotético problema no antecedente, se a letra xa non estaba deseñada nel, ou tamén é posible que estivese escrita no modelo, pero que non fose facilmente identificable para este copista de *B*, que reservaría un espazo ideado para unha futura transcripción da inicial.

Reprodúcese a forma [v]eeron sen marca de nasalidade vocálica no radical, segundo aparece no manuscrito (igual que na cantiga 10 se rexistran, sen nasalidade, as formas *veestes* e *veen* nos versos 2, 5, 11 e 17). O étimo deste verbo incluía unha consoante nasal que, tras o seu debilitamento e desaparición, deixou resonancias na vogal que a precedía; nunha época temperá, poríase en marcha un proceso de desnasalización coas consecuentes repercusións gráficas (Mariño 2002a, Rodríguez / Varela 2007: 494-500). Isto permite pensar que nesta forma verbal a ausencia de marca de nasalidade non ten que obedecer necesariamente a un erro, senón que pode verse como un indicio da extensión do fenómeno; por esta razón, séguese con fidelidade a lección de *B*, único testemuño da composición.

1-2. Nestes versos hai dúas interpretacións posibles, que levan asociados diferentes modos de puntuación. A escolla dun ou doutro implica presentar *meus amigos* como suxeito de [v]eeron *preguntar*, como dispoñen Michaëlis, os Machado, M. Ferreiro e C. P. Martínez, ou ben marcar entre comas o sintagma a modo de vocativo, como fixo G. Videira Lopes e como se presenta en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Aínda que as dúas lecturas son válidas, adoptamos a primeira opción porque noutras cantigas galego-portuguesas os amigos do trovador son os que aparecen preguntando sobre o seu estado ou a identidade da dama; así, nunha cantiga de Galisteu Fernandiz (51,4), dise: *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* (vv. 1-3, I); *que lhis diga por quen trob'e quen é; / a meus amigos digo-lhis assy* (vv. 2-4, II). Tamén nunha composición de Joan Airas (63,18), dise na terceira cobra: *Os meus amigos, con que vou / falar, me preguntan assi: / ¿con mia senhor, com'eu estou?, / e non sei que lhis diga i* (vv. 1-2 III). Nuno Fernandez Torneol di que moitos lle preguntan por quen ensandeceu, mais precisa: *E Deu-lo sabe, quan grav'a mi é / de lhes dizer o*

que sempre neguei; / mais pois me coitan, dizer lhe'-la-ei / a meus amigos, e a outros non (106,15) (MedDB 5-11-2011).

3. O verso transmítese hipómetro na lección manuscrita. Para dar solución ao problema métrico, optamos por introducir o conector textual *e*, coincidindo coa proposta de Michaëlis, os Machado, Lopes, Ferreiro e Martínez Pereiro, e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

Segundo as indicacións de Lorenzo (1977, s.v. 'sen₁'), *sén* procede do xermánico *sīnn*, introducido na lingua a través o provenzal antigo. Foi unha palabra empregada sobre todo na lírica e debeu de caer en desuso no século XIV. Rexístrase comunmente como 'sentido', 'xuízo', 'intención' e 'consciencia'.

5. O substantivo *sobrinha* procede do latín SÖBRĪNAM, que servía para referirse á 'filla do curmán' ou á 'prima de grao afastado'; porén, produciuse un cambio semántico por influencia de CONSÖBRĪNA, 'filla dunha irmá', e de NĒPOS, 'filla dun irmán'. Na evolución, CONSÖBRĪNA acabou por adoptar o valor de 'prima', o que, nun principio, reconduciu o sentido de SÖBRĪNA a 'sobriña de segundo ou terceiro grao', e posteriormente a 'sobriña de primeiro grao'; nestes desprazamentos semánticos o vocábulo clásico NĒPOS foi substituído por SÖBRĪNUS. A forma *sobrinha* nesta cantiga representa a única ocorrencia do substantivo no conxunto da lírica profana (Corral 1996: 219-220).

4. No interior do verso o copista deixou un espazo precedendo a *ays*, talvez porque non deu identificado o signo que debía transcribir, ou porque o orixinal con que traballaba xa presentaba unha eiva neste lugar. A emenda á lección de *B*, consiste na reposición do <m> inicial do adverbio.

6, 12. Entendemos que *por que* ten valor consecutivo: 'a miña sobriña me quitou o sentido, por iso ando tolo'. Tamén podería lerse *porque*, conxunción causal, para expoñer a xustificación do estado do trovador ante os seus interlocutores.

7. O termo *coraçõ* procede do substantivo latino CÖR, CORDIS mais sufixo aumentativo (Lorenzo 1977, s.v. 'curaçõ'). Na lírica galego-portuguesa non aparece no seu sentido orixinal ('órgano do corazón') senón que o máis frecuente é o emprego metafórico para referirse aos sentimentos ou ao interior do individuo (Vieira 2010). Neste verso, a expresión *meu co-*

raçon pode verse equivalente a ‘vontade’ ou ‘pensamento’, aínda que tamén pode lerse como referencia ao sentimento íntimo e interior, isto é, o ‘amor’. Nunes rexistrou o substantivo con este último sentido, e as expresións *teer no corazón*, ‘amar’, ou *partir o corazón (de alguén)*, ‘deixar de amar’ (Nunes 1928, s.v. ‘coração’).

Comentario retórico-literario

Os trobadores galego-portugueses, que na súa poética deron prioridade á coita amorosa, recorreron con frecuencia aos motivos da morte e da tolemia, polarizándoas arredor do «personaxe que non vive senón abstraído nos seus sentimentos» (Beltrán 1995: 66). Aquí, o trobador fixo insistencia no tópico da loucura empregando expresións sinónimas ao longo de todo o texto, como *perdi o sén, mi tolheu o sén, por que ando sandeu* e *ensandeci*. Entre estes, sobresaen *sandeu* e *ensandeci* porque ocupan un lugar preferente na cantiga, conformando unha rima derivada, e as expresións *perdi o sén* e *mi tolheu o sén* aparecen dispostas en encabamentos que dilatan a expresión dun verso a outro, e desta maneira se propicia a repetición do sintagma *o sén* en anáfora (nos versos 3, 6 e 12). Por medio destes procedementos, subliñouse o motivo da loucura no interior da cantiga.

Neste estado, non sorprende a intervención dos amigos, que procuran saber a razón dos males que aflixen ao trobador. Normalmente, nas *cantigas de amor*, este respodía deféndendose de acusacións, recorría á mentira e á negación (Brea 1992). Porén, neste texto, o trobador deseña unha teimosa inquisición mediante o uso de diversos verbos de dicción: o poliptoto verbal *veeronm[e] preguntar* (v. 1) - *pregunteme* (v. 9) e *dixilhis* (v. 3) - *lhi direi* (v. 10); a estes xúntase a expresión en anástrofe *non pudi máis negar* (v. 4), que subliña a súa incapacidade para gardar silencio.

Desta maneira, aínda que non se facilita o nome propio da muller, identifícase pola antonomasia *a mia sobrinha*, repetíndose nun lugar privilexiado, como é o inicio do refrán. A medida que avanza a exposición, apréciase unha diminución do compromiso co segredo amoroso por parte do trobador: así, na primeira cobra recorre a unha *regressio* para xustificar o discurso (*dixilhis assi, / ca o non pudi máis negar*, no v. 4), mentres que na seguinte estrofa se dirixe ao público xeral para que pregunte todo aquel que

desexe coñecer o seu *coraçon* (no v. 7, que, por metonimia, corresponde a aquilo que sente ou pensa o trovador), e anticipa a súa resposta. Nesta segunda cobra, a expresión dilátase mediante os encabalgamentos (nos versos 7 - 8, 9 - 10) e enfatízase por un forte hipérbato (dos versos 7 ao 9).

Este cantar de Fernan Fernandez Cogominho particularízase, principalmente, por presentar os tópicos e expresións propias da *cantiga de amor* acompañándose da identificación da dama: a *sobrinha* do trovador (nos versos 5 e 11). Isto condúcenos ao incumprimento dunha das regras do xénero: o segredo amoroso. Como motivo, foi empregado polos autores da escola galego-portuguesa, pero non só¹⁰¹, pois «pendant le XII^e siècle dans les pays d'Oc, parmi les exigences que la doctrine de l'amour courtois imposait à l'amoureux figurait l'obligation de garder secrète l'identité de sa bien-aimée» (Gutiérrez / Souto 2003: 411).

Pensamos que a composición adopta a forma da *cantiga de amor*, utilizando motivos e fórmulas propias deste xénero, mais infrinxe unha das normas principais do amor cortés ao non preservar o segredo amoroso, revelando a identidade da dama. A causa disto, o texto afástase da máis estrita canonicidade da *cantiga de amor*. Porén, na clasificación xenérica desta cantiga, os investigadores non mostraron unha opinión unánime. Así, J.-M. D'Heur (1975) incluíuna no xénero de *amor*, G. Tavani (1967a) cualificouna de «amor jocosa» e M. Barbieri definiuna como de «registro anticonvencional ou também irónico» (1993a). Nos estudos sobre os *escarnios de amor*, G. Vallín (1997), K. R. Scholberg (1971), F. R. Holliday (1962) e X. Filgueira Valverde (1947) non a tiveron en consideración nos seus respectivos *corpora*. Polo contrario, apareceu como *escarnio de amor* nos estudos de I. Rodiño (1999), de S. de Oliveira Brandão (2006) e de S. Gutiérrez (2006). Respecto ás edicións, vemos que M. Rodrigues Lapa (1995) non a recolleu nas *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros*

¹⁰¹ No seu tratado *De Amore*, André o Capelán deu indicación da necesidade de non dar a coñecer publicamente o amor: «Qui suum igitur cupit amorem diu retinere illaesum, eum sibi maxime praecavere oportet, ut amor extra suos terminos nemini propaletur, sed omni venire notitiam, statim naturalia deserit incrementa et defectum prioris status agnoscit» / «A aquél que desee manter ileso su amor le conviene cuidarse sobre todo de no divulgarlo y de ocultarlo a todos, pues cuando el amor empieza a ser conocido por muchos, deja de crecer con naturalidad y conoce su declive» (Creixell 1985: 288-289).

galego-portugueses, mentres que G. Videira Lopes (2002) si a incluíu na súa edición, e en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (2-1-2012) defínese como de «género incerto».

As diferenzas na opinión da crítica débense, por unha parte, a que non se empregou unha definición nin concepción común para a clasificación deste tipo de textos; por outra, pola diferente maneira en que se leu a confesión do trobador a propósito de andar tolo por unha sobriña, nun texto que se caracteriza polo uso de fórmulas e tópicos tradicionais da *cantiga de amor*. Desde o noso punto de vista, ao favorecerse a identificación da muller, incúmprese unha das principais regras do xénero de *amor*; a expresión transgride o canon, ademais, porque podería entenderse como a declaración dun amor ilícito, como explicou G. Videira Lopes:

Esta curta cantiga, que poderá, aliás, estar incompleta, não faz parte do *corpus* satírico que Lapa recolheu. Parece-me, no entanto que ela deve ter aí o seu lugar: trata-se, de facto, de um tio que confessa os seus amores por uma sobrinha, de forma tão clara que contraria frontalmente todas as regras do amor cortês (e mesmo socialmente aceitável) (Lopes 2002: 139).

Conforme se explicou no capítulo dedicado á biografía do autor, hai catro donas (coñecidas) que puideron ser causa desta composición; entre elas, distínguese Maria Pires de Vides, que foi raptada por Men Cravo, tenente de Lanhoso, e, segundo se relata no *Livro de Linhagens*, foi un dos alcaides traidores a Sancho II. En vista deste suceso, e sendo Fernan Fernandez Cogominho un vasalo fiel a Sancho II ata o momento da súa morte en Toledo, acaso non sería posible que o trobador celebrase esta dama nun cantar servíndose do modelo que lle ofrecía a *cantiga de amor*, e, indo máis alá nesta conxectura, que fose, de maneira indirecta, un ataque a Men Cravo polo seu indecoroso acto? En hipótese, cremos que pode darse o caso. Certamente, coñecemos a existencia doutros textos que tamén terían a súa orixe no rapto dunha dona, algún adaptando os esquemas da *cantiga de amor* (Miranda 1996).

En síntese, opinamos que, valéndose da formulación propia do xénero da *cantiga de amor*, Fernan Fernandez Cogominho dedicaría un cantar a unha sobriña súa, talvez con finalidade lúdica ou talvez coa principal intención de enxalzar esta dona e, se cadra, denunciar uns feitos acontecidos nunha época concreta en que ela participou. Desde esta perspectiva, o texto

aproximaríanos a un mundo ben diferente do reflectido pola *cantiga de amor*, pois agocharía opinións ou sentimentos que escapan ao estrito cánon do xénero amoroso.

8. Amigu', e non vos nembrades

B702, f. 154r, col. b; V303, f. 49v, col. b - f. 50r, col. a

	Amigu', e non vos nembrades de mi, e torto fazedes; mais nunca per mi creades,	120
5	se mui cedo non veedes <i>ca sodes mal conselhado de mi sair de mandado.</i>	
	Non dades agora nada por mi, e pois vos partirdes	125
10	d'aqui; mais mui ben vingada serei de vós, quando virdes <i>ca sodes mal [conselhado de mi sair de mandado.]</i>	
	Non queredes viver migo e moiro con soidade,	130
15	mais v[e]eredes, amigo, pois que vos digu'én verdade, <i>ca sodes mal con[selhado de mi sair de mandado.]</i>	135

7 agora] agor *B* **14** moiro] morro *V* **15** v[e]eredes] ueredes *BV* **16** digu'én] digueu *V*

1 non] nõ; vos] u9 . nembrades] nenbrades *BV* **2** de mi] demj *B* **3** mais] mays *BV* . nunca] nõca *BV* . per mi] per mj *B* **4** semuj *B* . non veedes] non ueedes *B* nõ ueeds *V* **5** sodes] sods *V* . conselhado] conselhado *BV* **6** de mi] demj *B* . sair] sayr *BV* **8** por] p^f *BV* . mi] mj *B* . e pois vos] epoisu9 *BV* . partirdes] partirds *V* **9** d'aqui] daqⁱ *BV* . mais] mays *BV* .

mui] muj *B* . vingada] uĩgada *BV* **10** serei] serey *BV* . de vós] deuos *BV* . virdes] uirdes *BV* **13** queredes] q̄redes *B* . viver] uiuer *BV* **14** con] cõ *BV* . soidade] soydade *BV* **15** mais] mays *BV* **16** pois] poys *BV* . que] q̄ *BV* . vos] u9 *BV* . verdade] uerdade *BV* **17** mal con[selhado]] mal cõ *BV*

Repertorios: Tavani (1967a): 40,3; d'Heur (1973): 717.

Edicións: Edición diplomática: E. Monaci 1975: 122 [nº 303]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: III 382-383 [nº 665]. Edicións críticas e interpretativas: Braga 1878: 58 [nº 303]; Nunes 1932: 32 [nº XI]; Nunes 1973: II 122 [nº CXXXIV]; Cohen 2003: 187; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Amigo, non vos lembrades de min e cometedes unha inxustiza; mais nunca confíedes en min se non vedes cedo que estades mal aconsellado en desobedecer o meu mandado.

II. Agora non me tedes en consideración e entón marchades de aquí; mais heime de vingar moi ben de vós, cando vexades que estades mal aconsellado en desobedecer o meu mandado.

III. Non queredes vivir comigo e morro con saudade, mais veredes, amigo, porque nisto vos digo verdade, que estades mal aconsellado en desobedecer o meu mandado.

Rúbricas, marcas e apostilas

Esta é a primeira cantiga da serie que se reproduce na sección das *cantigas de amigo* con atribución ao trobador. En *B*, Colocci escribiu a rúbrica *Don Fernãdez Cogominho* e deu ao texto o número 702. Na marxe dereita, marcou a modalidade de refrán mediante a nota *to'nel*. O ángulo que o humanista utilizou para indicar o comezo do refrán no interior dos textos só aparece na primeira cobra da cantiga. A palabra en rima do primeiro verso, *nenbrades*, aparece subliñada, probablemente porque esta expresión recordou a Colocci o léxico dantesco e pertrarquesco (Bertolucci 1972: 198-199).

No interior do cancionero vaticano, podemos ler no f. 49^v a rúbrica *Dom Fernã Fernandez Cogominho*, escrita por Colocci. A fórmula atributi-

va non coincide con exactitude coa que se le no sector de *amigo* do cancionero *B*, pois, como se pode apreciar, en *B* foi omitido o nome do trobador, talvez por un lapso de Colocci debido á semellanza do nome co patronímico. Neste códice, a serie asignada ao trobador ábrese coa composición que hoxe se identifica co número 303, xa que non se numeraron os textos no momento de elaboración ou revisión da copia. Á esquerda da cantiga, nunha altura superior ao *incipit*, reproducécese o número 142, que forma parte dunha serie de números presente neste cancionero que, talvez, están en relación ao antecedente a partir do que se copiou *V* (véxase a explicación que se deu sobre esta numeración no capítulo dedicado á tradición manuscrita).

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de amigo* pertence á modalidade de *refrán*. Está composta por tres cobras *singulares* e cada unha delas consta de 4 versos mais 2 versos de refrán, todos heptasílabos graves (véxanse as notas aos versos 14 e 15). O modelo rímico consiste nun tetrástico de rimas alternas (*abab*) seguido dun dístico monorrimo (*CC*). O número de esquema métrico que Tavani lle asignou é o 99:70 (7'a 7'b 7'a 7'b 7'C 7'C) (Tavani 1967a: 113).

	a	b	a	b	C	C	a	b	a	b	C	C
I	7'	7'	7'	7'	7'	7'	-ades	-edes	-ades	-edes	-ado	-ado
II	7'	7'	7'	7'	7'	7'	-ada	-irdes	-ada	-irdes	-ado	-ado
III	7'	7'	7'	7'	7'	7'	-igo	-ade	-igo	-ade	-ado	-ado

Notas aos versos

1. O verbo *nembrar* procede do Lat. MĒMŌRĀRE, a través da forma primitiva *membrar* (caracterizada pola epéntese de *b* no contexto consoántico *m'r*), en que habería unha disimilación consoántica. Á súa vez, a forma *nembrar*, presente desde o século XIII, atravesou por unha nova disimilación consoántica que daría lugar ao actual *lembrar*, que se documenta a partir do século XV (Lorenzo 1977, s.v. 'nenbrar'; Huber 1986: 153, Nunes 1960: 139-140, Williams 1994: 56, 114, 117).

1-4. En *V*, estes catro versos aparecen distribuídos en dúas liñas (a primeira: *Amigue nõ u9 nenbrades demi etorto fazedes*, e a segunda: *mays nõica per mi creades semui cedo nõ ueeðs*), mentres que en *B* se dispoñen obedecendo aos límites versais. Se se ten en consideración que o hábito de transcribir de forma continua os versos da primeira cobra é perceptible noutros testemuños conservados da lírica galego-portuguesa, onde, normalmente, os versos veñen separados graficamente só mediante puntos, pódese pensar que esta distribución do texto no cancionero vaticano é un indicio do xeito en que se dispuña a copia no seu modelo (o mesmo sucede nos versos 1-3 da cantiga 11; véxase a nota correspondente. Para máis información sobre a copia da primeira cobra noutros testemuños, véxase Ramos 1994, 2005 e 2008, e Sharrer 1993).

2. A expresión *fazer torto* equivale a ‘agraviar’, ‘cometer unha inxustiza’, e é especialmente frecuente no conxunto das *cantigas de amigo*. Das 44 ocorrencias localizables da palabra *torto* na lírica profana, aparece en 27 cantigas xunto ao verbo *fazer*, e, entre estas, 15 composicións clasifícanse no xénero de *amigo* (*MedDB* 15-12-2008).

3. A expresión *creer per* (algo ou alguén) significa ‘acreditar (en alguén ou algo)’, segundo o sentido que lle aplicara Nunes no interior deste texto: «nunca mais acrediteis o que vos disser» (Nunes 1932: 32).

O sintagma localízase no corpus lírico profano noutras composicións con ese mesmo sentido, ‘crer en min’, ‘confiar en min’, aparecendo con maior frecuencia no cancionero de *amigo*. Os casos rexistrados son: *õi-mais non creades per mi* (2,24 versos 6 I), *e cun el falastes. Mays per min creades / que falarey vosco tod’aqueste dia* (11,4 versos 2-3 II), *mais pode-des creer per min* (25,6 v. 3 II), *e por en creede per min / que non ei de vos ben fazer* (25,11 versos 4-5 II), *tanto creede per mi, / outro nen el non viinha* (60,15 versos 2-3 III), *sempre o que faz; mais creede per mi* (64,22 v. 4 VI), *Senhor fremosa, creede per mi / que vus amo ja mui de coraçõ* (101,12 versos 1-2 I), *e nunca vos, dona, per mi creades / per este descreer que vos fazedes* (125,19 versos 1-2 III).

Chamaremos a atención sobre a forma da preposición nestas ocorrencias, xa que sempre é *per*: en *B* figura abreviada como *p* na maior parte das veces, excepto en *B401* onde se presenta *per* (na *MedDB* é 101,12), e en *V* aparece *per* en todos os casos, agás en *V186* (na *MedDB* é 25 11).

4, 10. *Veedes*, no v. 4, e *virdes*, no v. 10, son formas verbais correspondentes ao verbo *veer* que, segundo a lectura que propoñemos, teñen os versos de refrán como complemento. Esta interpretación coincide, parcialmente, coa explicación que Nunes ofreceu: «O refram completa os verbos *veedes*, *virdes* e *digo eu verdade* (conforme se adoptar *en* ou *eu*) dos versos precedentes» (Nunes 1973: III 120). Porén, os Machado deberon darlle unha interpretación diferente ao texto, segundo se deduce da puntuación reproducida; estes editores incluíron un punto ao final do verso inmediatamente anterior ao refrán nas tres cobras. Esta proposta parécenos incorrecta, xa que o sentido do verbo *veer* fica incompleto, privado do seu complemento directo.

7. Seguimos en *agora* a lección de *V*, en vista da omisión da vogal final do adverbio en *B*.

8-9. Segundo Nunes, «a partícula *mais* deve ser aquí [no v. 9] conj. adversativa, que repete *e*, de igual sentido, no verso anterior» (Nunes 1973: III 120). O valor que o filólogo aplicou ás dúas conxuncións debe verse en relación coa puntuación que fixou no seu texto, seguida por Cohen (*Non dades agora nada / por mi e, pois vos partirdes / d'aquí, mais mui bem vingada / serei de vós, quando virdes / ca sodes...*). O texto dos Machado reproduce unha puntuación diferente (*por mj e pois uos partirdes / d aqui, mays muj ben uingada / serey de uos quando uirdes.*); tamén é distinta a proposta de Braga (*por mi, e poys vos partirdes / d'aquí, mays mui bem vingada / serey de vós, quando virdes / ca sodes...*).

A nosa lectura e a puntuación que reproducimos para estes versos parte das seguintes consideracións: en primeiro lugar, *pois* sería aquí equivalente a 'entón' ou 'por tanto', que son valores documentados nas *Cantigas de Santa Maria* (Mettmann 1972, s.v. 'pois'). En segundo lugar, cremos que só a conxunción localizada no v. 9 (*mais*) ten valor adversativo e non pensamos que haxa unha repetición dese valor na conxunción *e*, como estimaba Nunes. Deste xeito, os versos poderían entenderse como: 'ignorádesme agora, e entón partides do meu lado; mais hei de vingarme cando vexades que estades mal aconsellado'.

13. Na lingua medieval houbo varias formas para o pronome persoal oblicuo: *meço* / *migo* e as formas reforzadas *começo* / *comigo*. A existencia de dobres diferenciados pola vogal explicase pola presenza de MICŪM no

latín vulgar, aínda que tamén debeu pesar a influencia da alternancia *me / mi* (Lorenzo 1977, s.v. ‘comigo’; Ferreiro 1999: 242, Huber 1986: 174, Nunes 1960: 240-241, Williams 1994: 150).

14. A lección de *B, moiro*, debe considerarse correcta fronte á de *V, morro*, que debe ser un erro de copia por confusión de <ir> con <rr>. A forma do latín clásico era o verbo deponente MORĪOR (con infinitivo MŌRI, substituído por MŌRĒRE no latín vulgar), e por analoxía acabaría regularizándose en *MORĪO. En galego arcaico, existirían as formas con ditongo *morio* e *moiro* (Mariño 2002b). Williams advertiu que esa metátese segue o comportamento habitual dos verbos que presentaban unha consoante *r* ou *m* entre a súa vogal radical e o iode (Williams 1994: 218). As formas medievais *moiro* e *moira*, segundo Ferreiro, responderon á presión analóxica exercida polas restantes persoas do paradigma e mudaron a *morro* e *morra* para seguir o modelo xeral de verbos regulares (Ferreiro 1999: 311). Porén, en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* seguiu a lección de *V*.

Compútanse catro sílabas na palabra *soidade*, e, deste modo, ofrécese un esquema métrico regular de versos heptasílabos. Nunes (1973), seguido en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, optou por integrar o pronome suxeito *eu* para restablecer a medida do verso; esta solución foi xulgada por Lapa negativamente: «faz uma interpolação inaceitável, não advertindo que *soidade* tem 4 sílabas» (Lapa 1982: 164).

15. A hipometría deste verso resólvese mediante unha emenda na forma verbal, consistente na reposición da vogal no radical: *v[e]eredes*. Isto permite igualar o radical con outras ocorrencias deste verbo no corpus lírico de Fernan Fernandez Cogominho en que aparece como bisílabo (o infinitivo *veer* rexístrase na cantiga 1, v. 15, na cantiga 3, v. 13, na cantiga 6, v. 20, na cantiga 9, versos 2 e 5; o futuro *veerei* documéntase na cantiga 9, versos 3 e 6; e nesta mesma composición aparece tamén o presente *veedes*, no v. 4).

Para solucionar o problema métrico, Nunes, na edición das *cantigas de amigo*, introduciu un adxectivo posesivo na apóstrofe: *meu amigo*. Porén, sobre esta proposta, Lapa opinou que «seria preferível, em vez da interpolação (*meu*), reconstituir a geminada, *veeredes*, forma, que *veedes*, ocorrente no v. 4, parece legimitar» (Lapa 1982: 164). Os Machado reproduciron sen emendas a lección de *B* (*mays ueredes, amigo*).

16. Neste verso, a lección *B* pode entenderse como *digu'en verdade* ou *digu'én verdade*. Lorenzo presenta exemplos do emprego de *verdade* precedido das preposicións *con*, *por* e *en* co valor 'de verdade', 'verdadeiramente' (Lorenzo 1977, s.v. 'verdade'). Porén, desde o punto de vista gramatical, parece máis adecuado interpretar un pronome *én* como complemento de *digo*. Así, a construción resultante neste verso seméllase á que se rexistra, por exemplo, na cantiga de Joan Servando: «Preguntan-m'en puridade / que lhis diga én verdade» (77,23, vv. 1-2 III). Desta maneira, do mesmo xeito que *veedes*, no v. 4, e *virdes*, no v. 10, encontran o seu complemento no versos de refrán, o retrouso desta terceira estrofa non sería complemento do verbo *dicendi*, senón exclusivamente de *v[e]eredes*, no v. 15. A mesma solución é a que se reproduce en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

Non obstante, a nosa preferencia polo testemuño de *B* non debe deixar de lado aquelas lecturas non coincidentes en *V* que poderían ser válidas. Neste caso, a lección de *V* permite pensar na variante *digu'eu verdade*. Tanto esta como a de *B* son variantes correctas e admisibles sintáctica, semántica e metricamente e, daquela, está en man do editor inclinarse por unha ou outra solución. Baseándose en *V*, *digu'eu verdade* foi a escolla de Braga, os Machado, Cohen e Nunes no seu *Florilégio*; este último optara por *en verdade* no texto das *cantigas de amigo*. Evidentemente, a preferencia por esta variante ten diferentes repercusións: coa lectura *digu'eu*, ofreceríase un pronome suxeito que funcionaría como intensificador da voz da doncela, mentres que o complemento do verbo *dicendi*, neste caso, sería *verdade*.

Comentario retórico-literario

Moitas das *cantigas de amigo* aparecen dirixidas directamente ao amigo, como sucede nesta composición, aínda que non é o único auditorio explícito posible no xénero, e abundan as referencias a confidentes da relación amorosa (como a *madre*, a *filla*, a *irmana*, a(s) *amiga(s)*, ou elementos varios da natureza), que acaban por considerarse marcas de singularización do xénero, habitualmente localizadas no *incipit* ou, en xeral, nos versos iniciais (d'Heur 1975: 347-434). Deste xeito, desde o exordio queda identificado o interlocutor a que está dirixido o cantar e defínese unha voz

narradora feminina. Esta última característica asenta a diferenza máis evidente e significativa entre os dous xéneros de temática amorosa da lírica galego-portuguesa, posta en relevo na *Arte de trovar* transmitida no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (Tavani 1999): se o amor (ou desamor) está narrado por unha primeira persoa que recrea a voz do propio trovador o texto corresponderá a unha *cantiga de amor*; se, polo contrario, o cantar está posto en boca dunha muller que expresa o seu pensar e sentir, estaremos diante dunha *cantiga de amigo* (Tavani 1991: 134).

Este texto de Fernan Fernandez Cogominho reproduce a queixa dunha doncela a causa do comportamento do amigo, seguindo unha secuencia: na primeira cobra, o home é indiferente e non se lembra dela (*non vos nembredes / de mi*); na segunda estrofa, anúnciase o menosprezo (*Non dades agora nada / por mi*) e a marcha do amigo (*e pois vos partirdes / d'aqui*); na terceira, el permanece lonxe (*Non queredes viver migo*), facendo que ela viva nun estado de coita, que se expresa mediante a hipérbole do v. 14 (*moiro con soidade*).

Nas tres cobras, insítese na falta de compromiso por parte do amigo e sublíñase a reacción da doncela namorada que, non satisfeita coa actitude masculina, repite a súa advertencia nos versos de refrán, que, ademais, nas cobras I e II están en encabalgamento cos versos anteriores, favorecendo un incremento da expresividade. Así, en canto ao tema, o refrán recolle o motivo do consello ao namorado proposto desde a perspectiva feminina, e reproduce tamén o motivo do *mandado*, que é ben coñecido nas *cantigas de amigo* galego-portuguesas (Brea 1998: 190-191, Corral 2009). Aquí, a doncela increpa o amigo por desobedecer as súas disposicións; deste xeito, mediante a expresión *de mi sair de mandado* a composición achégase á filosofía amatoria das *cantigas de amor*: o amigo é como un vasalo que non cumpre debidamente o mandato do seu señor.

En liñas xerais, a figura feminina deste texto garda certo paralelismo con aquela da *cantiga de amor*, pois a súa actitude é asociable a que presenta a muller que se sitúa nos parámetros do amor cortés (sobre esta cuestión, véxase Brea 2006). Segundo A. Pichel (1987: 191-194), este tipo de relación aparece deseñada na *cantiga de amigo* con sutilidade. Sucede, por exemplo, cando o namorado acepta o servizo amoroso, porque reflicte a súa condición de vasalo. No caso da cantiga de Fernan Fernandez Cogominho,

estariamos ante o incumprimento do pacto que se establecera previamente, denunciándose isto mediante a expresión metafórica *de mi sair de mandado*. A asociación da *amiga* coa figura da *senhor* tamén é perceptible cando a doncela se expresa con ira ou saña, e, aínda que estes termos non chegan a facerse explícitos no texto que nos ocupa, o discurso pode verse próximo á aquel que emitiría a sañuda, en vista das advertencias e a ameaza de vinganza (para mais información sobre o motivo da doncela sañuda, véxase Cohen 1996 e Vázquez Pacho 1999). En poucos textos do xénero a amiga fala con superioridade e anuncia un castigo para aquel que non tivo con ela un comportamento satisfactorio, como sucede nesta composición. Desde o punto de vista discursivo, estes motivos aparecen enfatizados mediante diversas técnicas, como o encabalgamento (entre os versos 4-6, 9-12, 17-18), a anástrofe (*nunca per mi creades*, no v. 3) e o hipérbato (*mais mui ben vingada / serei de vós*, nos versos 9 e 10).

Na terceira estrofa, muda o ton do discurso feminino pola confesión da coita e da vivencia interior, expresada na hipérbole *non queredes viver migo / e moiro con soidade*. A ausencia da figura masculina condúcea a un estado de fondo padecemento, que se propón no texto por medio da antítese *viver-morrer*, de forma semellante ao que acontecía nas *cantigas de amor* do trovador. Paralelamente, o desexo da doncela de estar co amigo sublíñase pola paronomasia entre as palabras rimantes *migo* e *amigo*, nos versos 13 e 15 (Martínez Pereiro 2004). Nesta última estrofa, a figura feminina cobra distancia en relación á *senhor*, ficando máis próxima da prototípica *donzela* das *cantigas de amigo*.

9. Ir quer'og'eu, madre, se vos prouguer

B 03, f. 154r, col. *b*; *V*304, f. 50r, col. *a*

3 Ir quer'og'eu, madre, se vos prouguer,
u é meu amigu', e, se o poder
veer, veerei mui gran prazer.

6 Gran sazon á, madre, que o non vi,
mais, pois mi Deus guisa de o ir [i] 140
veer, veerei mui [gran prazer.]

1 prouguer] proguer *V* **5** guisa] grisa *V* . i *add.* **6** veerei mui] Veerey hi
muj *B* ueerey hi mui *V* (*hi del.*)

1 Ir] Hyr *BV* . quer'og'eu] q̄roieu *B* quero ieu *V* . se vos] seu9 *BV* . prouguer] p̄uguer *BV*
2 u] hu *V* . veer] ueer *BV* **3** Veerei] Ueerey *B* veerey *V* . mui] muj *B* . gran] gram *BV* **4**
gran] Grã *B* . que o non vi] q̄o n̄o u] *B* q̄o n̄o ui *V* **5** mais] mays *BV* . pois] poys *BV* . mi]
mj *B* . Deus] d's *B* d's *V* . guisa] g'sa *B* . ir] hir *BV* **6** veer] ueer *BV* . veerei] Veerey *B*
ueerey *V* . mui] muj *B*

Repertorios: Tavani (1967a): 40,4; d'Heur (1973): 718.

Edicións: Edición diplomática: E. Monaci 1975: 123 [n° 304]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: III 383 [n° 666]. Edicións críticas e interpretativas: Braga 1878: 58 [n° 304]; Nunes 1973: II 123 [n° CXXXV]; Cohen 2003: 188; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012).

Paráfrase

I. Se vos prouguer, madre, hoxe quero ir onde está o meu amigo, e, se o puider ver, sentirei moi gran pracer.

II. Hai moito tempo, madre, que non o vexo, mais, xa que Deus me dá ocasión de ir velo alí, sentirei moi gran pracer.

Rúbricas, marcas e apostilas

A segunda das *cantigas de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho transmítese en *B* co número 703, que lle adxudicou Colocci. Neste cancionero, o humanista escribiu a apostila *to'nel* e, na terceira liña de texto, trazou un ángulo con intención de sinalar o inicio do refrán no corpo estrófico. Non obstante, o refrán marcado por Colocci non coincide co que se establece na presente edición nin co que se dispón noutras propostas (Cohen 2003 e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*), pois, desde o noso punto de vista, o refrán comeza coa última palabra que se encontra transcrita na segunda liña de texto (véxase a explicación na sinopse métrico-rítmica). Podería pensarse que Colocci trazou a marca noutro lugar talvez condicionado pola disposición da copia en *B* ou no seu modelo.

No cancionero *V* non hai ningunha apostila a esta cantiga, que hoxe se identifica como *V304*.

Sinopse métrico-rítmica

A presente *cantiga de amigo* pertence á modalidade de *refrán*. Consta de dúas cobras *singulares* de dous versos decasílabos agudos (véxase a nota aos versos 2-5), e un verso eneasílabo que se corresponde co refrán (véxase a nota aos versos 5-6), seguindo o modelo rítmico *aaB*. En base á disposición do texto nos manuscritos, Tavani (1967a: 138) adxudicoulle o número de esquema métrico 126:1 (10a 10b 6B), que só estaría representado nesta cantiga no corpus lírico profano.

Malia que un esquema do tipo *abB* coincidiría coa división que se fai dos versos na copia de *B* e *V*, hai varios factores que nos levan a rexeitar este modelo: por un lado, o segundo verso das dúas cobras non sería decasílabo (con 12 e 11 sílabas respectivamente), e tal inadecuación métrica pode ser un indicio dunha incorrecta segmentación versal. Por outra parte, coa segmentación versal que se ofrece nos manuscritos, esta breve composición constaría dun primeiro verso en cada cobra sen ningún tipo de correspondencia no plano rítmico. Non é aceptable que estes versos carentes de relación rítmica se identifiquen con aquilo que na *Arte de Trovar* se denomi-

na *palavra perdida*¹⁰², xa que o tratado galego-portugués define este procedemento como de «maor meestria». Non parece posible que versos sen ningún tipo de relación nas rimas se concibisen como mostra de habilidade compositiva, e menos aínda no caso dun cantar tan breve como este de Fernan Fernandez Cogominho. Por esta razón, neste aspecto, estamos de acordo coas afirmacións de Montero Santalla:

A «palavra perdida» não deve de indicar pois um verso carente de *toda* rima, mas sim de rima dentro da estrofe, rimando no entanto com o correspondente verso da estrofe contígua (ou de uma estrofe próxima). A maior dificuldade na composição da cantiga proviria, neste caso, de que na «palavra perdida» é preciso manter uma rima que fica longe (numa estrofe distinta) (Montero Santalla 2000: I 225).

Porén, o esquema que reproducimos para esta cantiga non coincide plenamente coa información que J. M. Montero Santalla dá no seu estudo sobre a rima na lírica galego-portuguesa, dado que este investigador considerou dúas estrofas de catro versos para este cantar do trovador. A diferenza principal radica na súa concepción do refrán, que constaría de dous versos, cos rimantes *veer* e *prazer*, de tal maneira que *veer* non formaría parte dos versos 2 e 5 (como aparece na segmentación versal de *B* e *V*), senón que estaría a conformar un verso independente e integrante do refrán.

Esta estrutura de dúas estrofas de catro versos coincide coa que reproduciu R. Cohen (2003) no seu texto crítico, quen, ademais, integrou o adverbio *i* como palabra rimante no segundo verso da cobra II, dando resposta a outro dos problemas da cantiga relativo ao plano das rimas:

Ir quer' oj' eu, madre, se vos prouguer
 u é meu amig', e, se o poer
 veer,
 veerei <i> mui gran prazer.

¹⁰² Para unha explicación da *palavra perdida*, véxase Correia 1993 e Montero Santalla 2000: I 224-225; para unha análise do procedemento e a súa representación no corpus lírico, véxase Rodríguez Castaño 1999; e, máis concretamente, sobre a *palavra perdida* no cancionero de *amigo*, véxase Brea / Lorenzo Gradín 1998: 196-201.

Gran sazon á madre, que o non vi,
 mais, pois mi Deus guisa de o ir <i>
 veer,
 veerei i mui <gran prazer> (Cohen 2003: 188).

Non é habitual na lírica profana galego-portuguesa encontrar un refrán consistente nun verso bisílabo e outro verso octosílabo. Por esta razón, para apoiar a súa proposta, o editor remitiu ás cantigas *B627-V228* e *B628-V229* na súa edición. Nestas dúas composicións de Fernan Rodriguez de Calheiros, Cohen fixou un refrán composto por dous versos, o primeiro deles bisílabo¹⁰³, aínda que, en ambos os casos, os versos aparecen nos manuscritos copiados nunha única liña de texto. Non obstante, non cremos que os esquemas estróficos das cantigas de Calheiros, que, na edición de Cohen, son 7'a7'a2B8B e 9'a9'a2B9B / 9a9a2B9B respectivamente, sirvan para xustificar completamente o modelo adoptado para a cantiga de Fernan Fernandez Cogominho, 10a10a2B8B¹⁰⁴, en tanto que nesta composición os dous versos de refrán teñen a particularidade de sumar a mesma medida dos restantes versos da estrofa, determinando isto unha diferenza importante en relación ás cantigas de Calheiros.

En *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* establecéronse dúas estrofas de tres versos decasílabos 10a10a10B, presentando un rimante *i* no v. 5 e regularizando o refrán da primeira cobra a partir do da segunda (pois este inclúe un *i* que se considerou omitido no refrán anterior), como fixera Cohen.

¹⁰³ En *B627 / V228*, «viver, / ca non poss'eu al ben querer», e en *B628 / V229*, «estar; / ave-l'ei ja sempr'a desejar» (Cohen 2003: 112-113, 188).

¹⁰⁴ No seu estudo sobre a tipoloxía do refrán, Correia aceptou tal modelo estrófico, pois inclúe a cantiga no grupo de textos que teñen un refrán conformado por un número de versos igual aos da cobra. A investigadora precisou: «tanto na edición de Nunes como no *Rep* (126:1-*abB*) a cantiga *Hyr quer'oj'eu, madre se vus prouguer* (28, 220) de Fernan Fernandez Cogominho resulta constituída por dous versos do corpo da estrofe e um de refrão, rímicamente ligado à estrofe. A leitura aquí considerada (2+2 com esquema rimático *aaBB*) foime gentilmente sugerida pelo Prof. Rip Cohen, que prepara uma nova edição das *Cantigas de Amigo*» (Correia 1998: 101).

Desde o noso punto de vista, igualmente habería un único verso de refrán, incorrectamente segmentado na copia manuscrita. Alén disto, consideramos a existencia dun erro de copia na segunda cobra, consistente na trasposición do pronome adverbial *i*, que deixaría de figurar como rimante do v. 5, e aparecería desprazado no interior do v. 6 (de modo que a lección do refrán considerada correcta será a da cobra I). Esta hipótese, que serve para xustificar un esquema regular desde o punto de vista métrico e rímico, resulta moito máis económica que a de considerar dous erros por omisión da partícula *i* (no refrán da cobra I e no v. 5), como presentou Cohen ou como se ofrece en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Deste xeito, o esquema que se reproduce para esta cantiga é 10a10a9B, que é igual ao que utilizou o trobador na cantiga 2, *Ai, mia senhor, lume dos olhos meus!*

	a	a	B	a	a	B
I	10	10	9	-er	-er	-er
II	10	10	9	-i	-i	-er

Notas aos versos

1. Sería aceptable *Ir quero i eu, madre, se vos prouguer*, tanto pola lección ofrecida nos manuscritos, como pola harmonía semántica (a moza desexa ir alí onde está o seu amigo). Porén, parécenos mellor a solución reproducida no texto, que coincide coa lectura de Braga, Nunes, os Machado, Cohen e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

A miúdo, o canto feminino vai dirixido directamente ao amigo (como sucede nas cantigas 8 e 11), mais é posible encontrar outros receptores interpelados ou evocados, que poden cobrar voz e establecer un diálogo coa doncela. Non é inusual encontrar a(s) *amiga(s)*, as *irmanas* ou a *madre* como interlocutoras, convertidas, nalgúns casos, nas confidentes da relación existente entre o amigo e a moza. A figura da *madre* é representativa do xénero pola súa elevada frecuencia: de 137 composicións en que se documenta, 123 son *cantigas de amigo* e en 89 delas aparece, como aquí, en función vocativa (d'Heur 1975: 387-396). Para Tavani, este é un dos posibles termos que exerce como unidade alternativa engadida ou substitutiva

do elemento *amigo* (Tavani 1991: 144-145). Segundo E. Corral, «esta especialización, xunto coa colocación no *incipit* (63 cantigas) leva a pensar loxicamente que o sintagma *madre* debería ser considerado como unha marca distintiva de xénero, igual que acontecía con *senhor* ou *amiga* (ou incluso *pastor*)» (Corral 1996: 181).

1-2. No cancionero *B*, a letra capital de *B705* (que se encontra no folio seguinte, f. 154v, col. *a*) foi deseñada cunha sobrecarga de tinta que tivo como consecuencia un traspaso que afectou a unha parte do texto desta cantiga (concretamente, ao final das liñas 1 e 2 que, na nosa proposta, corresponden ao final do v. 1 e ao inicio do v. 3 respectivamente). No v. 1, parece estar presente a abreviatura *puguer*, polo que non é necesario realizar unha emenda, como fixo Nunes, aínda que en *V* aparece *proguer* como claro erro de copia. O traspaso da tinta alcanzou tamén a palabra *veer*, pero a lectura continúa a ser posible.

2. No cancionero *B*, o inicio deste verso está afectado por un desprendemento de tinta que procede da capital do texto. En vista de cal é a posición que ocupa a primeira letra lexible, é probable que a mancha oculte un grafema, que podería ser un <h> antietimolóxico no adverbio de lugar *u* (<UBI), como se rexistra graficamente noutros textos de *B* e como se reproduce para este lugar en *V*.

2, 5. Nos dous cancioneros, estes versos presentan como palabra rima *veer*, expresión que, segundo a nosa proposta, pertence ao verso de refrán. De conservar *veer* no segundo verso das cobras, o v. 2 aparecería como dodecasílabo e o v. 5 como hendecasílabo. Como dixemos, para Tavani, o esquema métrico desta composición sería 10a10b6B, pero para seguir este modelo métrico habería que computar unha única sílaba no radical do infinitivo *veer*, como indicou M. Rodrigues Lapa (1982: 64), e forzar unha sinalefa de difícil factura no v. 2.

Os problemas de métrica e rima que existen neste texto seguindo a segmentación versal que se ofrece nos manuscritos son evidentes, polo que parece necesario preguntarse sobre a posibilidade de que responda a outro modelo estrófico. Neste sentido, Cohen realizou unha proposta que melloraría as anteriores, consistente nunha división diferente dos versos que lle permitiu fixar un esquema métrico e rímico regular: incluíndo *veer* no refrán en forma de verso independente, este editor foi o primeiro en establecer un

texto en que os versos 2 e 5 son decasílabos e riman entre si grazas á integración do rimante *i* no segundo verso da cobra II. En *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* dáse a mesma solución para os versos 2 e 5.

Desde o noso punto de vista, o rimante *i* do verso 5 non se xustifica como un erro por omisión, senón como un erro de trasposición (véxase a nota aos versos 5-6).

3. En *V*, a inicial de *veerey* ofrece algunhas dificultades debido a que o copista trazou <v> dun modo inusual; por esta razón, Monaci transcribiuno como <n> (*neerey*). O amanuense *d* do cancionero *B* copiou nese mesmo lugar un característico <U>, recoñecible, mais claramente diferente dos que deseñou noutras partes (por exemplo, o <V> en *B* 167^{bis}, o <V> e o <U> en *B* 453 e en *B* 777).

5. O verbo *guisar* deriva do substantivo de orixe xermánica *guisa* (<*wisa). Na época medieval significaba ‘preparar’, ‘axudar’, ‘arranxar’, ‘dar ocasión’, e, posteriormente, por restrición semántica ficou limitado a ‘preparar a comida’, ‘cociñar’ (Lorenzo 1977, s.v. ‘guisar’). Nas *cantigas de escarnio*, Lapa rexistrouno tamén cos valores ‘proporcionar’, ‘tratar’, ‘tomar cautela’, ‘resolver’ e ‘determinar’ (Lapa 1970, s.v. ‘guisar’). Nas cantigas, *guisar* aparece empregado para expresar que a actuación dalguén queda subxugada á vontade doutro, que normalmente é Deus, como acontece neste verso; encontramos outros exemplos: *e por én guise-mi-o Nostro Senhor / que vos faça eu ben en guisa tal; e por én guise-mi-o Deus, se quiser / que vos faça eu ben en guisa tal* (63,65 vv. 4-5 I, II); *e quen m’este mal fui buscar / guise-lhi Deus por end’ assi; e quen este mal foi fazer / guise-lh’assi Nostro Senhor* (69,2 vv. 3-4 I, II); *Se meu amig’a San Servando for, / e lho Deus aguisa, polo seu amor* (77,21 vv. 1-2 I); *E tal preito m’era mui mester, / se mi Deus aguisar de o aver* (92,7 vv. 1-2 II); *E, se mi a mi guisar Nostro Senhor / a queste preito, sera meu gran ben* (92,7 vv. 1-2 III); *e, se mi Deus esto guisar, ben sei / de mi que logu’eu mui leda serei* (92,7 vv. 5-6 R); *O que me aquesta coita deu / por vós -á! Foi Deus que mi a fez!- / e[s]se me guis’ algũa vez / que tal coita vos veja eu* (128,1 vv. 1-4 III) (*MedDB* 15-12-2008).

5-6. Considérase que, tanto en *B* como en *V*, se reproduce un erro por trasposición de tal modo que o pronome adverbial *i*, que correspondería á expresión rimante no v. 5, se copiou no interior do refrán da segunda estro-

fa, o v. 6. Esta hipótese encontra apoio, ademais, no refrán da cobra I, onde non existe tal pronome adverbial. Esta irregularidade compartida entre *B* e *V* debe ter orixe no antecedente dos cancioneros.

Os editores anteriores non tiveron en consideración que a desigualdade do refrán e o defecto da palabra rimante do v. 5 puidese estar en relación, e simplemente se propuxo unha regularización do refrán a partir do verso da primeira cobra (Nunes), ou da segunda (os Machado, Cohen, *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*). Ademais de integrar un *i* no refrán da primeira estrofa para igualalo co da segunda, Cohen e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* integraron un *i* no v. 5, conxecturando que este fora tamén omitido. Aínda que estas dúas omisións son posibles en hipótese, sen dúbida resulta máis económica e, desde o noso punto de vista, parece máis adecuada a hipótese de que se producise un erro por trasposición do *i*.

Comentario retórico-literario

Á diferenza do que sucede nas *cantigas de amor*, onde a concordia é un campo dificilmente localizable, nas *cantigas de amigo* encóntrase con frecuencia a harmonía amorosa, aparecendo «series léxicas propias para expresa-la ledicia que senten os namorados cando poden estar xuntos, e que se manifesta tanto na espera ou preparación do encontro como durante este, perdurando logo case como un estado de ánimo permanente» (Brea / Lorenzo Gradín 1998: 75). Nesta cantiga de Fernan Fernandez Cogominho, evócase o desexo e o pracer dunha doncela que agarda reunirse co amigo, e para isto procura o beneplácito materno.

A figura da nai pode desenvolver diversas funcións no interior das *cantigas de amigo*: como interlocutora, a *madre* pode tomar voz e participar activamente nun diálogo; en calidade de protectora da doncela, pode adoptar, en ocasións, unha actitude que obstaculiza a relación e prohibe o encontro amoroso; como confidente, escoita a ledicia ou as queixas da namorada (para máis información das funcións da *madre* nas *cantigas de amigo*, véxase Sodr  2004 e 2008). Nesta cantiga, a *madre* aparece como interlocutora pasiva, interpelada mediante o vocativo (nos versos 1 e 4). A protagonista manifesta o seu desexo e busca a aquiescencia ou complicidade

materna, que discursivamente se traduce na reiteración de estruturas condicionais no inicio da composición (nos versos 1 e 2).

O motivo do encontro da parella introdúcese no texto mediante a expresión do desexo da moza, enfatizada polas referencias temporais que se subliñan pola anástrofe do comezo das cobras: *Ir quer'og'eu, madre [...] u é meu amigo* fronte a *Gran sazon á, madre, que o non vi*. Desta maneira, a nai convértese en testemuña da vontade da doncela e, ao mesmo tempo, faise coñecedora do seu poder para concluír coa distancia que separa a parella. Porén, na segunda cobra, a voz feminina afirma que é Deus quen propicia a reunión co amigo, a partir do que non debería atopar oposición dunha nai protectora.

Na súa obra dedicada á *cantiga de amigo*, M. Brea e P. Lorenzo (1998) explican que, cando existe a concordia entre os amantes, o seu único desexo é ter a ocasión de *veerse* e *falar*, adquirindo esta última expresión, en certos contextos, connotacións eróticas ao estar simbolizando a propia relación amorosa¹⁰⁵. Na composición de Fernan Fernandez Cogominho non se utilizou *falar*, pero si hai un emprego sobresaliente de *veer*, un concepto que se enfatizou, principalmente, grazas á repetición por poliptoto verbal de *veer* e *veerei*, no comezo do refrán, e *vi*, que é rimante no v. 4. Nesta cantiga, *ver* o amigo é equivalente a experimentar un *gran prazer* (outro concepto posto en relevo no discurso, por incluírse no refrán e porque conforma unha rima derivada con *prouguer*). Ese *prazer* ben pode estar motivado pola visión do namorado, ben pode derivar do propio encontro, polo que en *veerei mui gran prazer* non fica imposibilitada unha lectura con sentido erótico.

¹⁰⁵ Reproducimos a modo de exemplo, seguindo o traballo de M. Brea e P. Lorenzo (1998: 75), un fragmento tirado dunha cantiga de Juião Bolseiro onde se relata a cita da parella: *E comecei eu eire de cuidar / e começou a noite de crescer, / mai-la de oje non quis assi fazer, / ca veo meu amigo / e faland'eu con el a gram prazer / veo a luz e foi logo comigo*.

10. Amiga, muit'á que non sei

B704, f. 154r, col. b - f. 154v, col. a; V305, f. 50r, col. a

5	<p>Amiga, muit'á que non sei, nen mi ar veestes vós dizer, novas que querría saber dos que ora son con el-Rei: <i>se se veen ou se x'[e]stan,</i> <i>ou a que tempo se verran.</i></p>	145
10	<p>En quanto falastes migo, dizede, se vos venha ben, se vos disse novas alguen dos que el-Rei levou sigo: <i>se se veen ou se x'estan,</i> <i>[ou a que tempo se verran.]</i></p>	150
15	<p>Daria mui de corazón quequer que aver podesse a que mi novas dissesse del-Rei e dos que co'el son: <i>se se veen ou se x'estan,</i> <i>[ou a que tempo se verran.]</i></p>	155
20	<p>Mais ben sei [eu] o que faran: porque mi pesa, tardarán.</p>	160

3 querria] q̄iria B 4 con] col V 5 se x'[e]stan] se ystam B sey stam V 6 verram] ueiram B 11 ou] ou ou B 13 mui] mnj B 16 e dos] edus V 17 ou] ou ou B 19 eu *add.*

1 muit'á] muyta BV . que] q̄ B . non] nō BV . sei] sey BV 2 mi ar veestes] mhar uehestes BV . vós] uos BV 3 novas] nouas BV . que] q̄ B 4 dos] d9 BV . que ora] q̄ora B . rei] Rey B rey V 5 se se veen] Sesse ueẽ B sesse ueẽ V 6 tempo se] ten posse B . tenposse V . verran] uerram V 7 En quanto] En quãto B 8 se vos] seu9 BV . venha] uenha BV 9 se vos] seu9 B se u9 V . novas] nouas BV . alguen] alguẽ BV 10 dos que] d9q̄ B d9 q̄ V . rei] Rey B rey V . levou] leuou BV 11 se se veen] Sesse ueen B sesse ueen V . se x'estan] sexestã BV 13 coraçon] coraçõ BV 14 que quer que] q̄ q̄r q̄ BV . aver] auer BV 15 a que mi] a q̄ mj B aq̄mi V . novas] nouas BV 16 rei] Rey B rey V . e dos] ed9 B . que] q̄ BV 17 se se veen] Sesse ueen B sesse ueen V . se x'estan] sexestam BV 19 mais] Mays BV . sei] sey BV . que] q̄ BV . faran] farã BV 20 por que] p^rq̄ B p^oq̄ V . mi] mj B . tardarán] t'darã BV

Repertorios: Tavani (1967a): 40,2; d'Heur (1973): 719.

Edicións: Edición diplomática: E. Monaci 1975: 123 [n° 305]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: III 383-385 [n° 667]. Edicións críticas e interpretativas: Braga 1878: 58-59 [n° 305]; Nunes 1970: 223 [n° LVII]; Nunes 1973: II 123-124 [n° CXXXVI]; Cohen 2003: 189; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012). Edición divulgativa: Ferreiro e Martínez Pereiro 1996b: 57 [n° 44].

Paráfrase

I. Amiga, hai moito que non sei, nin vós me volvestes dicir, novas que queredría coñecer dos que agora están con el-Rei: se veñen, se están, ou en que momento volverán.

II. Naquilo que falastes comigo, dicide, se vos ven ben, se alguén vos dixo novas dos que el-Rei levou consigo: se veñen, se están, ou en que momento volverán.

III. Daría con moito gusto calquera cousa que puidese ter a quen me dixese novas del-Rei e dos que están con el: se veñen, se están, ou en que momento volverán.

f.I. Mais eu sei ben o que farán: porque me pesa, tardarán.

Rúbricas, marcas e apostilas

No cancionero *B*, Colocci deu o número 704 á terceira composición na serie das *cantigas de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho. Sobre o *incipit* encóntranse varias apostilas, que advirten da existencia dunha finda (*9ged*) e de refrán (*to'nel*). Colocci trazou un ángulo no quinto verso de todas as estrofas para marcar o comezo do refrán e marcou os versos da finda mediante un trazo vertical. No cancionero *V* non hai anotacións a este texto.

Sinopse métrico-rítmica

Esta *cantiga de refrán* consta de tres *cobras singulares* e unha finda. Cada cobra está constituída por 4 versos mais 2 versos de refrán, octosílabos agudos na primeira cobra e na finda, octosílabos agudos combinados con heptasílabos graves nas cobras II e III (véxanse as notas aos versos 2 e 19), que poden considerarse equivalentes na medida, como demostrou o metrista vienense Adolfo Mussafia a finais do século XIX (Mussafia 1983).

A fórmula de rimas que se reproduce é a dun tetrástico de rimas cruzadas (*abba*) seguido dun dístico monorrimo (*CC*) que coincide co refrán, e a finda repite a rima deste. Tavani outorgou o número de esquema métrico 160:340 á cobra I (8a 8b 8b 8a 8C 8C), o 160:420 á cobra II (7'a 8b 8b 7'a 8C 8C) e o 160:409 á cobra III (8a 7'b 7'b 8a 8C 8C) (Tavani 1967a: 186, 193-194).

	a	b	b	a	C	C	a	b	b	a	C	C
I	8	8	8	8	8	8	-ei	-er	-er	-ei	-an	-an
II	7'	8	8	7'	8	8	-igo	-en	-en	-igo	-an	-an
III	8	7'	7'	8	8	8	-on	-esse	-esse	-on	-an	-an
f.					8	8					-an	-an

Notas aos versos

1-3. As *novas* que figuran no v. 3 son a información que a voz feminina demanda sobre aqueles que están lonxe, entre os que se encontra o seu amigo. O substantivo pode entenderse como complemento directo de *sei* e

de *dizer*, e os versos poden puntuarse de distinta maneira: na nosa proposta reproducimos unha pausa na parte final dos versos 1 e 2. Braga, Nunes (1970) e Cohen dispuxeron en encabalgamento os catro primeiros versos. Nunes (1973), os Machado e Ferreiro e Matínez Pereiro (1996) incluíron unha pausa ao final do v. 1 e dúas pausas delimitando o sintagma *que querría saber*, no v. 3.

2. A partícula de reforzo *ar* (véxase na cantiga 5, a nota ao v. 9) complementa o verbo *dizer*, modificando o seu sentido, de tal modo que *ar dizer* resulta equivalente a ‘volver dicir’, ‘dicir ademais’.

O encontro vocálico *i+a*, entre *mi* e *ar*, resólvese nunha sinalefa (véxase na cantiga 1 a nota ao v. 16, e na cantiga 4 a nota ao v. 3).

3. A lección *queiria* de *B* obedece a un erro de copia por *querría*, que e a lección que ofrece *V*. Cotenxando o traballo dos diferentes copistas de *B* e *V* que transcribiron a obra de Fernan Fernandez Cogominho, apréciase que a confusión de *-rr-* por *-ir-* ocorre sobre todo en *B* (dándose en *V*, nunha ocasión, o erro inverso; véxase na cantiga 8, a nota ao v. 14).

4, 10, 16. Na época medieval, o artigo masculino *el* empregouse na fórmula de tratamento *el-Rei* e, ocasionalmente, acompañou outros substantivos referentes a outras dignidades, como *el-Conde*. A súa orixe é discutida: Michaëlis (1920, s.v. ‘el’) considerouno un probable castelanismo, R. Lorenzo (1977, s.v. ‘el’) pensa que sería de orixe leonesa e, segundo Ferreiro, podería ser de orixe autóctona, baseándose na apócope e na pronuncia enfática do artigo nesa construción en particular: *ĪLLU RĒGE > *elo rege > el rei* (Ferreiro 1999: 254-255).

5. Podería aceptarse a lectura *i’stan*, con elisión da vocal verbal conforme á lección que se ofrece nos manuscritos, *y stam*. Con esta expresión poderíase fixar unha oposición entre as dúas estruturas condicionais (*se se veen / se i’stan*), de tal modo que os versos de refrán se parafrasearían por ‘querería saber se os que serven o rei están de camiño, se seguen alí, ou cando virán’. Porén, no refrán das cobras seguintes lese *x’estan*, e, de tal maneira, *estar* figura complementado dun dativo de terceira persoa *xe / xi* (para máis información sobre esta forma do pronome, véxase a cantiga 4 nota ao v. 4).

Esta diverxencia entre o refrán da primeira estrofa e o das seguintes condúcenos a emendar o v. 5 seguindo os versos 11 e 17, xa que se pode pensar que o <y> responde a un erro por <x> e habería unha omisión da vogal inicial do verbo. En vista disto, corriximos a falta e marcamos a integración da vogal verbal, coincidindo con R. Cohen (2003). A regularización do refrán aparece tamén nos textos de Braga, Nunes, Ferreiro e Martínez Pereiro, e nas *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Os Machado reproduciron sen modificacións o texto de *B*.

6, 12, 18. A lección de *B* e de *V* permite pensar en dúas formas válidas para o substantivo: *tempos* e *tempo*. O substantivo neutro latino TEMPUS evolucionou regularmente a *tempos*, pero por analoxía cos substantivos masculinos o -s final asimilouse ao plural e formouse un singular analóxico, *tempo*. Malia que durante toda a Idade Media *tempos* se empregou indistintamente para a expresión do singular e do plural, o proceso analóxico seguiu actuando ata a total regularización no uso dun singular *tempo* e dun plural *tempos*. O cambio neste substantivo enmárcase nun proceso maior, debido á crecente inestabilidade da declinación iniciada no latín vulgar e agravada na transición cara ao romance, de maneira que os substantivos neutros experimentaron un fenómeno de adaptación analóxica seguindo as terminacións comúns dos nomes masculinos e femininos (Ferreiro 1999: 227). Neste texto, adoptamos a forma *tempo*, xa que esta é a forma do substantivo na cantiga 11, v. 15.

Ademais, neste verso, consideramos errada a lección de *B* (*ueiram*), fronte á de *V* (*uerram*). Os Machado reproduciron *ueiram*, seguindo fielmente o testemuño de *B*.

7. A lectura *en quanto* (preposición + indefinido), fronte a *enquanto* (conxunción), permite considerar que a lección dos manuscritos *falastes* é correcta. Esta é a forma verbal que reproduciron nas súas edicións Braga, os Machado e *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Porén, Cohen optou por emendar a forma do pretérito a un futuro de subxuntivo *falardes*, e xustificou o cambio como segue: «Though *en quanto* can be construed with the indicative (or the present subjunctive), sense and syntax seem to require the future subjunctive here. Closely parallel are B 749 / V 352 (Guilhade), v. 2 *falade sempre' ũas outras / en quant' el falar comigo* and B 783 / V 367 (Afonso Sanchez), versos 2-3 *en quanto lh'eu preguntar u tardou, / falade*

vós nas donzelas enton» (Cohen 2003: 189). Nunes, Ferreiro e Martínez Pereiro corrixiron a un presente de indicativo, *falades*. Porén, o emprego do pretérito de indicativo neste lugar é, ademais de metricamente correcto, coherente desde o punto de vista semántico e sintáctico.

8. Segundo Huber, a conxunción *se* (< sī) seguida do presente de subxuntivo pode ter o valor optativo ‘así’ (Huber 1986: 309-313). Michaëlis (1920, s.v. ‘se’) considerou que a conxunción condicional tomaba o sentido ‘así’ tamén en fórmulas imprecativas ou de invocación, do tipo *se Deus m’ampar, se Deus me perdon*. Segundo Lorenzo (1977, s.v. ‘si’), nestes casos estaríamos ante o adverbio de modo derivado do latín sīc > *assi*, documentado tamén baixo as formas *si* e *se* nos primeiros textos.

11, 17. En *B* hai un erro de copia por ditografía da conxunción *ou*. O cancionero vaticano ofrece a lección correcta neste lugar.

13. No traballo do copista *d* non son poucos os casos en que o *m*, *n*, *u* e *v*, ou cando estes se combinan entre si ou se acompañan dun *i*, se presentan como unha sucesión de trazos verticais, que só ocasionalmente se unen pola parte superior ou inferior; noutros casos, o copista fixo unha diferenciación máis nítida. Os lugares dúbidosos non son estimados como erros, segundo se explicou nos criterios que rexen esta edición, polo que a única confusión evidente entre <u> e <n> do copista *d* incide no adverbio *mui* (*mnj*) reproducido neste verso.

14. A expresión *quequer que* é unha forma arcaica, de uso frecuente no século XIII, que resultou da aglutinación dos elementos *que* + *quer* e *que*, e é equivalente a ‘calquera cousa que’ (Lorenzo 1977, s.v. ‘quequer que’, Michaëlis 1920, s.v. ‘quequer que’).

15. Non vemos necesario emendar o relativo *que*, que nos manuscritos aparece abreviado \bar{q} , a *quen*, xa que nos textos medievais é posible documentar o pronome *que* co valor persoal ‘quen’, principalmente cando vai precedido de preposición *a*, como sucede neste caso (Lorenzo 1977, s.v. ‘que’). Algúns exemplos tirados do corpus das cantigas profanas do relativo *que* con valor ‘quen’ precedido de preposición e con función de suxeito son: *Moiro por vós, a que praz, e muit’én / de que moir’eu, e praz a min por én* (7,14 R); *A mim fez gram bem querer / amor ãa molher tal / que sempre quis o meu mal / e a que praz d’eu morrer* (25,15 versos 1-4 III); *e querei*

muit'i loar mha senhor / a que prez nem fremosura nom fal (25,99 versos 3-4 I); *Ca muytus vej'a que ouço dizer / que d'Amor viven coitadus, nen d'al* (64,27 versos 1-2 II); «*por vós, a que pesa d'eu vus amar* (94, 14 v. 1 I); *Muito mia mort'e querria morrer / por mia senhor, a que prazeria* (148,1 f. I) (MedDB 10-7-2012).

16. A lección *dus* de *V* diferénciase da de *B*, *d9*. Isto pode deberse a unha intervención do copista, que desenvolvería a abreviatura *9* co valor que lle correspondía nos textos latinos (Mariño / Varela 2005: 366-369). Segundo as explicacións de R. Lorenzo: «Máis ca pensar que algunhas zonas igualaron no séc. XIII o resultado primitivo [-o] ó resultado do singular [u] e de aí as grafías do plural en *-us*, haberá que interpretar estas formas como falsa resolución dunha abreviatura. Nos textos latinos a terminación *-us* indicábase normalmente polo signo de abreviatura *-9* e, cando se comezaron a escribir textos en romance, seguiuise utilizando este mesmo signo, agora co valor romance de *-os*. Esta dualidade de interpretación fai que, algunhas veces, os escribas interpreten á latina e transcriban en romance *-us*, en textos galegos ou portugueses, pero isto non nos permite concluír que a pronuncia real fose *-us*» (Lorenzo 1987: 454).

A lección *co'el* podería entenderse como un erro de copia, derivado da omisión da abreviatura da consoante nasal implosiva sobre a vogal da preposición. De seguir esta hipótese, habería que pensar que esta omisión estaría presente xa no antecedente, xa que neste lugar coinciden as leccións de *B* e *V*. A emenda *co[n] el* aparece nos textos de Braga, Machado, Nunes (1973), Ferreiro e Martínez Pereiro, Cohen e en *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. Na súa *Crestomatia*, Nunes representou a nasal mediante un til sobre a vogal. Non obstante, a forma *co'el* pode explicarse como resultado da aglutinación da preposición *con* e o pronome persoal *el*, a causa dunha perda da nasal por fonética sintáctica. Esta non sería unha solución estraña no cancionero, xa que dentro do sector das *cantigas de amigo* se encontra, por exemplo, nas composicións *Já mentre eu viva for, viverei mui coitada* (72,8 v. 4 R) de Joan Lopez de Ulhoa, *Mia madre, venho-vos rogar* (7,7 v. 4 I) de Afonso Mendez de Besteiros, e *A meu amigo mandad'enviei* (63,7 v. 3 I) de Joan Airas; a estes engádese a sátira *Don Estêvão achei noutro dia* (101,2 v. 2 IV) de Men Rodriguez Tenoiro. Na edición destas composicións non houbo unha solución unánime: uns editores opta-

ron pola restitución da nasal e outros presentaron *co el*, como, J. L. Rodríguez (1980) na cantiga de Joan Airas, Lapa (1995) na cantiga de Men Rodríguez Tenoiro e Nunes (1973) na composición de Joan Lopez d'Ulhoa. No texto de Fernan Fernandez Cogominho aceptamos *co 'el*, ante a posibilidade de que esta fose a forma lexítima.

19. O verso transmítese hipómetro. Seguimos a solución adoptada polos editores anteriores, consistente na integración do pronome suxeito *eu*.

Comentario retórico-literario

Esta cantiga desenvolve o tópico da distancia entre a parella, que ten orixe na marcha do amigo para prestar o seu servizo ao rei, un motivo que é recorrente no cancionero de *amigo* (Tavani 1991: 162-166; Brea / Lorenzo Gradín 1998: 63-64). Neste contexto, favorécese na cantiga a aparición doutro motivo temático principal: a petición de información que a doncela dirixe á amiga con insistencia e desexo, aspecto que no discurso implica a reiteración do substantivo *novas* (nos versos 3, 9 e 15), e a recorrencia de verbos *dicendi* (*dizer*, *dizede*, *disse*, *dissesse*, respectivamente nos versos 2, 8, 9 e 15, que están relación de sinonimia con *falardes*, no v. 7), e de verbos de coñecemento (a reiteración de *sei*, nos versos 1 e 19, e *saber*, no v. 3). Entre estas ocorrencias, débese destacar a posición preferente que ocupan as parellas *sei* e *saber* (nos versos 1 e 3) e *dizer* e *dissesse* (nos versos 2 e 15), que conforman dúas rimas derivadas que inciden na necesidade que sofre a docenla de falar e coñecer sobre o amigo que está lonxe. Igualmente coa finalidade de dar verosimilitude ao discurso e insistir na vontade de saber *novas*, engádense varias figuras de orde que subliñan os elementos pola súa disposición, cobrando relevancia as anástrofes dos versos 9 e 15. Mediante estes procedementos, insístese na demanda de información a propósito dos que acompañan ao rei, entre os que se encontra o amigo, e transmítese a crecente ansia por ter noticias.

Como interlocutora, nesta cantiga aparece a *amiga*, apostrofada no *incipit*, que é unha figura feminina frecuente no imaxinario deste xénero (Corral 1996: 142-159); neste caso, ademais, defínese como unha confidente e intermediaria na relación amorosa. Non obstante, resulta ser unha interlocutora sen voz, exercendo unha función claramente pasiva, de tal mo-

do que se reforza a impresión de incomunicación en que vive a doncela namorada.

No refrán recórdase a distancia temporal e espacial que separa a parella. Na exposición, empregouse a *aliteración* (*se se veen ou se x'estan / ou a qué tempo se verran*), para enfatizar a dúbida sobre o paradeiro do amigo que mora lonxe e o momento en que chegará. A isto únese o uso de verbos de movemento que inciden na idea do desexado regreso do namorado; este concepto aparece intensificado pola localización desas formas verbais conformando un *mordobre imperfecto*, nos versos 2 e 5 da cobra I (*veestes - veen*) e nos versos 8 e 11 da cobra II (*venha - veen*). Porén, non faltan elementos que transmiten a noción de estatismo e de permanencia lonxe do «aquí», espazo da *amiga* que espera (Ferreira 2010), xogando un papel importante na definición do estado da figura feminina.

O longo tempo que a doncela leva agardando sublíñase expresivamente no cantar a través de expresións de tempo en lugares tan relevantes como o refrán (na pregunta *a que tempo se verran*), o *incipit* (*muit'á*) e a posición en rima na finda (*tardarán*), que auguran a demora do amigo desde a perspectiva feminina. Fronte a esa temporalidade, aparece o adverbio *ora*, que representa o momento presente vinculado ao rei, propiciando unha oposición entre a distancia espazo-temporal da amiga e a *del-Rei* (nos versos 4, 10 e 16). Esta diferente relación cronotópica entre a moza, o amigo e o rei transmítese tamén pola paranomasia *migo-sigo* (nos versos 7 e 10), que constitúe un claro exemplo de como «non é ocasional que o relacionamento entre as palabras rimantes de teor paronomásico ultrapase, en xeral, o efecto fónico-decorativo, atinxindo un grao, maior ou menor, de funcionalidade significativa» (Martínez Pereiro 2004: 421).

A marcha do amigo para cumprir coas obrigas militares está entre os motivos temáticos habituais do xénero; con frecuencia, isto explica o distanciamento entre os amantes e é un dos grandes impedimentos para a concordia amorosa. Nesta cantiga, a intervención do rei contra os intereses da doncela exprésase no v. 10 (*dos que el rei levou sigo*), dado que o uso do verbo *levar* acentúa a idea de privación e afastamento.

Na última cobra o auditorio vólvese indeterminado e favorécese unha maior emotividade expresiva, lograda polo hipérbato e o forte encabalgamento que abrangue os versos 13-16. A finda, como parte conclusiva da

cantiga, introduce a resposta que a doncela namorada se dá a si mesma, augurando os seus peores temores: a demora do amigo e o seu propio pesar.

11. Meu amigo, se vejades

B705, f. 154v, cols. a-b; V306, f. 50r, cols. a-b

- 5 Meu amigo, se vejades
 de quant'amades prazer,
 quand'alhur muito morades
 que non podedes saber, 165
 amigo, de mi mandado,
 se sodes enton coitado,
- 10 dizedemio, meu amigo,
 e, por Deus, non mi o neguedes;
 quando non sodes comigo 170
 e muit'á que non sabedes,
 amigo, de mi mandado,
 [*se sodes enton coitado.*]
- 15 Ca, se faz que vós andades
 quando vos de mi partides, 175
 gran tempo que non tornades,
 enton quando non oides,
 amigo, de mi mandado,
 [*se sodes enton coitado.*]

3 quand'alhur] quãtalhur *B* quantalhur *V* **9** sodes] sedes *V* **10** e muit'á] emuyra *V*

1 vejades] ueiades *BV* **2** quant'amades] quãtamades *V* **3** muito] muyto *BV* **4** non] nõ *V* **5** de mi] demj *B*, mandado] mãdado *V* **6** enton] entõ *B* . coitado] coytado *BV* **7** dizedemio] Dizedemho *BV* **8** e por Deus] ep^f d's *B* ep^c ðs *V* . non] nõ *BV* . mio] mho *BV* **9** non] nõ *BV* **10** e muit'á] emuyta *B* . que] q̄ *BV* . non] nõ *BV* **11** de mi] demj *B* . mandado]

mãdado *BV* 13 Ca, se] Casse *BV* . que vós] q̄uos *BV* 14 quando vos] quãdou9 *B* quandou9
V . de mi] demj *B* . partides] ptides *BV* 15 gran tempo] grã tenpo *BV* . que] q̄ *BV* . non]
 nõ *BV* . tornades] tornaðs *V* 16 enton] entõ *BV* . quando] quãdo *BV* . non nõ *BV* . oides]
 oydes *BV* 17 de mi] demj *B* . mandado] mãdado *B*

Repertorios: Tavani (1967a): 40,5; d'Heur (1973): 720.

Edicións: Edición diplomática: E. Monaci 1975: 123 [nº 306]. Edición semidiplomática: Machado e Machado 1949-1964: III 386-387 [nº 668]. Edicións críticas e interpretativas: Braga 1878: 59 [nº 306]; Nunes 1973: II 124-125 [nº CXXXVII]; Cohen 2003: 190; *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (<http://cantigas.fcsh.unl.pt>; data de consulta: 2-1-2012). Edición divulgativa: Ferreiro e Martínez Pereiro 1996b: 57 [nº 44].

Paráfrase

I. Meu amigo, así vexades pracer de canto amades, cando morades moi lonxe e non podeades saber, amigo, do meu recado, se entón estades coitado,

II. dicídeme, meu amigo, e por Deus, non mo neguedes; cando non estades comigo e hai moito que non sabedes, amigo, do meu recado, (dicídeme) se entón estades coitado.

III. Que, se ocasiona que marchades cando vos afastades de min, e moito tempo hai que non regresades, entón, amigo, cando non oides o meu recado (dicídeme) se entón estades coitado.

Rúbricas, marcas e apostilas

A esta cantiga, no cancionero *B*, Colocci deulle o número 705. Sobre o *incipit* escribiu *to'nel* e sinalou cun ángulo o refrán da primeira cobra. Non hai ningunha indicación para sinalar a correcta segmentación versal, aínda que os tres versos da primeira estrofa non teñen correspondencia coas liñas de copia.

En *V*, como é habitual, non hai numeración nin apostilas. Tampouco existen aquí advertencias sobre a *scripta continua* dos tres primeiros versos, que se transcribiron en dúas liñas de texto (véxase a nota aos versos 1-3).

Sinopse métrico-rímica

Esta *cantiga de refrán* consta de tres *cobras singulares* (aínda que aI é igual a aIII), de 4 versos mais 2 versos de refrán. As rimas organízanse nun tetrástico inicial con rimas alternas (*abab*) e un dístico monorrímo (*CC*). Desde o punto de vista métrico, os versos son heptasílabos graves, con excepción dos versos 2 e 4 da cobra I que son heptasílabos agudos (véxase a nota ao v. 8). O número de esquema métrico que G. Tavani lle outorgou é o 99:65 para a cobra I (7'a 7b 7'a 7b 7'C 7'C) e o 97:71 para as cobras II e III (7'a 7'b 7'a 7'b 7'C 7'C) (Tavani 1967a: 112-113).

	a	b	a	b	C	C	a	b	a	b	C	C
I	7'	7	7'	7	7'	7'	-ades	-er	-ades	-er	-ado	-ado
II	7'	7'	7'	7'	7'	7'	-igo	-edes	-igo	-edes	-ado	-ado
III	7'	7'	7'	7'	7'	7'	-ades	-ides	-ades	-ides	-ado	-ado

Notas aos versos

1. *Se ten aquí o valor 'así' (véxase na cantiga 10 a nota ao v. 8).*

Desde o punto de vista gramatical, segundo Nunes (1973: 10, 122), no hipérbato dos versos 1-2, debe entenderse que *prazer* é complemento directo de *vejades*; así, estes versos equivalen a: 'meu amigo, así vexades pracer de canto amades'.

1-3. En *B*, o v. 2 aparece transcrito parcialmente a continuación do v. 1 (*Meu amigo se ueiades de quan*), ata acadar o límite marcado para a columna *a* do folio, esténdese nunha segunda liña (*tamades*) e complétase nunha terceira liña de escritura en que, a seguir, se copiou o v. 3 (*prazer quãtalhur muyto morades*). De xeito semellante, en *V*, un segmento do v. 2 escribiuse na mesma liña do v. 1 (*Meu amigo se ueiades de quãtamades*) e a outra parte do verso aparece nunha segunda liña de texto xunto ao v. 3 (*prazer quantalhur muyto morades*). Esta segmentación nos apógrafos italianos é, seguramente, un indicio do modo en que se dispuña a copia da primeira estrofa no modelo, onde os versos non se distinguirían distribuíndose en liñas de texto diferentes (véxase a cantiga 8, nota aos versos 1-4).

3. Realizamos unha emenda á lección de *B* e *V*, porque *quando* parece máis adecuado semántica e sintacticamente que *quanto*. Esta corrección foi tamén practicada por R. Cohen, que explicou: «It is not clear that *quanto* ever functions as equivalent to *quando*. It is found several times in the manuscripts where we would expect *quando*, but apparently this is due to faulty transmission [...]. Here, given the parallels with versos 9 and 14 the awkwardness of explaining *muito* in the same verse, the case for *quant'* (which Nunes prints in vol. II) is weak» (Cohen 2003:190). A mesma proposta de emenda recolléaa Nunes como alternativa nas anotacións ao seu texto («O advérbio *muito* reforça talvez o *quando*, a não ser que a primitiva lição dissesse *quando*, como no verso 9, o que me parece mais provável» Nunes 1973: III 122). Non obstante, Nunes mantivo *quanto* neste verso apoiándose na presenza deste mesmo pronome na cantiga CXVII (*direi-vos quant'á que sabor / non ar ouve d'al nen de mi*), para a que indicou: «O pron. *quanto* concorda com o substantivo *tempo*, de freqüente elisión em frases como esta» (Nunes 1973: III 106). Porén, esa expresión non é completamente equiparable á da composición que nos ocupa, pois, aínda que no verso de Fernan Fernandez Cogominho pode sobreentenderse o substantivo *tempo*, non sería pola presenza de *quanto*, como argumentaba Nunes, senón pola do pronome *muito* (da mesma maneira que a expresión *muito á* equivale a 'hai moito tempo').

O adverbio *alhur*, 'en calquera outra parte' ou 'noutro lugar', aparece con frecuencia nas cantigas galego-portuguesas, tendo especial relevancia na configuración do espazo das *cantigas de amigo*. Segundo Ferreira (2010), o *alhur* é, nas cantigas de Calheiros, «o espazo da errância do cavaleiro, o além a onde este se exime ao olhar possessivo da amiga, e de onde tarda sempre a voltar –se é que volta», pero a investigadora portuguesa precisa que na obra doutros trovadores posteriores equivale a *cas del-Rei*: «Inaugurada no género *amigo* por Pero da Ponte ou pelo jogral Lopo, esta nova formulação do espazo virá, com o deslocamento da poesia trovadoresca do contexto occidental e senhorial para a corte alfonsina, a alicerçar um novo equilíbrio de forças no espazo tensional da *cantiga de amigo*. A figura da mãe perde protagonismo, quando não desaparece de todo, e o novo opoente da concretização da relação amorosa, desta feita instaurador de uma distância intrasponível, passa a ser o rei» (Ferreira 2010: 221). Vemos que

esta última casuística corresponde á que se deseña nesta cantiga de Fernan Fernandez Cogominho.

Non existe unha etimoloxía clara para a expresión *alhur*. Segundo R. Lorenzo (1977, s.v. ‘alhur’), a súa orixe podería ter base en *algún* ou *algo*. Nunes indicou que «no provençal há *alhor* e *alhors*, que se julga representarem o lat. *ALIORSE (por ALIÖRSUM), como o fr. *ailleurs*; é posíbel que se tivesse visto erradamente na 2ª forma un plural e na 1ª un singular e de aí as portuguesas *alhur* e *alhures*; à semelhança delas, com troca de *alh-* (= *outro*) por *alg-* e *nenh-* (isto é, *algum* e *nenhum*) ter-se-iam criado as restantes: *alhur*, *algures*, *nenlhur* e *nenhures*» (Nunes 1960: 344). Para C. Maia, «parece representar a forma *ALIOR, variante de ALIORSU- ‘para outro lugar’, criada por influéncia das designações locais INTERIORE, INFERIORE, SUPERIORE» (Maia 1986: 867). Pola súa parte, Michaëlis (1920, s.v. ‘alhur’) tamén tivo presentes as dúas posibilidades como orixe do indefinido: a voz provenzal *alhurs*, ou a francesa *ailleurs*.

6. Segundo Nunes (1973: 122), para interpretar correctamente a construción *se sodes enton coitado*, no refrán das cobras I e III, debería sobreentenderse un verbo *dicendi*, que está explícito ao comezo da segunda cobra (*dizedemio*, v. 7). Cohen, e igualmente *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*, ofrece unha división sintáctica entre as tres estrofas definida por unha interrogación; o editor explicou: «O sentido dos vv. 3-6 parece ser “Quando ficas durante moito tempo noutro sítio sen noticias minhas, meu amigo, estas triste então?”» (Cohen 2003: 190). Mais con esta interpretación non se dá resposta á estrutura condicional que se reproduce no refrán. Desde o noso punto de vista, vemos preferible fixar unha puntuación que permita relacionar o verbo *dicendi* que inicia a cobra II co refrán da cobra I (*se sodes enton coitado, dizemio*), e que o verbo fiquese implícito no refrán das cobras II e III.

8. As abreviaturas *p^r* de *B* e *p^e* de *V* parecen responder a formas diferentes, xa que, en principio, a abreviatura de *B* corresponde a *por* e a de *V* a *per*. Seguimos neste lugar a lección de *B* por coherencia metodolóxica. O valor das dúas preposicións en romance era o mesmo, aínda que procedían de dúas preposicións latinas diferentes: *per* ten orixe en PĒR e *por* en PRO. *Per* e *por* coexistiron durante toda a Idade Media, ata que, finalmente, *por* acabou desprazando a *per*. Respecto ao uso destas dúas formas, Michaëlis

(1920, s.v. ‘por’) comentou que en moitos casos *por* está nos apógrafos onde *A* presenta *p̄*, equivalente a *per*.

Nesta cantiga, vemos pouco probable que a diverxencia dos testemuños respecto á abreviatura se deba a un erro por despiste dun dos copistas. Pensamos que, máis posiblemente, se explica polo sistema de abreviaturas particular que manexou cada amanuense, en vista de que o autor da copia de *V* utilizou normalmente *p^e* noutras partes do cancionero, polo que, en hipótese, poderíamos estar ante dous modos diferentes de abreviar a mesma preposición.

9. A forma *sodes* segue a lección de *B*, xa que a lección de *V* é *sedes*, que consideramos un erro de copia. Non cremos que esta forma deba identificarse con *seedes*, de *SĒDĒTĪS*, integrante do paradigma alternativo de *ser* na lingua medieval.

13. O verbo ‘andar’ non ten unha etimoloxía ben definida; R. Lorenzo (1977, s.v. ‘andar’) considerou posibles *AMBULĀRE* ou **AMBITĀRE*, a partir de *AMBĪRE*, ‘dar voltas’, ‘rodear’. Durante a época medieval, o verbo presentaba os valores ‘ir’, ‘camiñar’, ‘moverse’, ‘haber’, ‘existir’, ‘ser’ ou ‘estar’, estes últimos son habituais cando o verbo vai seguido dun adxectivo.

Neste verso, aparece *vós* como suxeito explícito de ‘andar’. Esta solución na consideración do pronome ten, ademais, apoio da forma gráfica *uos* que se ofrece nos manuscritos, xa que, na copia do texto de Fernan Fernandez Cogominho, o pronome átono *vos* abréviase como *u9* en todas as ocorrencias, mentres que o pronome suxeito *vós* nunca figura abreviado (sempre é graficamente *uos*). Non se pode pensar que nos cancioneros haxa unha relación inseparable entre *vos* = *u9* e *vós* = *uos*, porque é posible encontrar excepcións ao longo de *B* e de *V*, pero si pode interpretarse que habería unha certa tendencia na representación destas dúas formas. Isto coincide coa información de que se dispón da representación destes pronomes no *Cancioneiro da Ajuda*: a forma abreviada *u9* ten valor átono en 339 ocorrencias, fronte a 12 veces en que se corresponde coa forma tónica (Mariño / Varela 2005: 366-369; López / Moscoso 2007: 565-566).

Comentario retórico-literario

O tema principal da última *cantiga de amigo* de Fernan Fernandez Cogominho é a insatisfacción amorosa, ocorrendo novamente o motivo da distancia que separa a parella. Aínda que non se indica de forma explícita a causa do afastamento do amigo, é probable que este permaneza lonxe para prestar servizo ao rei, pois, seguindo as indicacións de M. Brea e P. Lorenzo, «é posible que a maioría das cantigas que mostran o sufrimento dos dous amantes sen manifesta-la causa inmediata teñan a súa xustificación literaria neste contexto» (Brea / Lorenzo Gradín 1998: 92). No caso desta cantiga, tal afirmación tería apoio literario no texto anterior, que, como se explicou, desenvolve explicitamente ese motivo temático.

Tamén aquí se crea unha atmosfera evocativa, deseñando un presente de separación e nostalxia pola estada do amigo noutro lugar, no *alhur*, lonxe da doncela que agarda. Mediante o uso de verbos de movemento no discurso sublíñase a marcha do amigo (*vos partides*, no v. 14, *non tornades*, no v. 15), e incídese na separación da parella mediante figuras de orde, como a anástrofe *quando vos de mi partides* (no v. 14), e verbos que transmiten estatismo, reforzando a impresión da permanencia do amigo lonxe da muller (*quand'alhur muito morades* e *quando non sodes comigo* nos versos 3 e 9). Na plasmación do motivo do amigo que marcha e tarda en regresar, entran en xogo outros procedementos retóricos, como a repetición en anáfora de *quando* (nos versos 3, 9 e 14) e *enton quando* (no v. 16), a ocorrencia de *muito*, *muit'á* e *gran tempo* (nos versos 3, 10 e 15), que funcionan contextualmente como expresións sinónimas, e as reiteracións do adverbio *entón* (nos versos 6, 12, 16 e 18).

No texto cobra importancia outro motivo temático frecuente na lírica galego-portuguesa (Corral 2009), e xa visto no cancionero de *amigo* de Fernan Fernandez Cogominho: o *mandado*, que se localiza en posición de rima no interior do refrán, ocupando un lugar preferente. Á diferenza da cantiga 8, onde tamén se recollía este motivo, aquí o *mandado* non equivale tanto á vontade feminina que o amigo debe cumprir, senón que representa as 'novas' que a doncela envía ao seu namorado. Porén, a separación implica unha incomunicación insalvable entre a parella, que se transmite na cantiga mediante as expresións *non oides* (no v. 16), *non podedes saber* e *non sabedes* (nos versos 4 e 10), consituíndo, *saber* e *sabedes*, unha rima derivada. A

isto, únense *dizedemio* e *non mi o neguedes*, que, como formas imperativas, reforzan a expresión da doncela que intenta, desesperadamente, manter contacto con aquel a quen agarda.

Todo isto contribúe á recreación dunha atmosfera de evocación adecuada para transmitir a nostalxia e a tristeza feminina, e para introducir un novo motivo no corpus do trobador: o posible padecemento do amigo. A inquietude polo estado do home marca unha gran diferenza entre os xéneros de *amor* e de *amigo*, xa que neste último se fai posible a aceptación do home por parte dunha muller ben diferente á inalcanzable *senhor* (Fidalgo 1997). Por isto, motivos temáticos como o da coita aparecen neste xénero «dende a perspectiva feminina e cunha dobre cara, pois poden referirse tanto ós sentimentos que experimenta a dona coma ao sufrimento que por ela padece o namorado» (Brea / Lorenzo Gradín 1998: 81).

O espazo da *amiga* caracterízase pola subxectividade que propicia a recorrencia da primeira persoa (*meu* nos versos 1 e 7, *mi* nos versos 5, 7, 8, 11, 14 e 17, e *comigo* no v. 9), tamén favorecida pola expresión optativa que combina o hipérbato e o encabalgamento nos versos 1 e 2 (*se vejades / de quant'amades prazer*), e a inclusión das apóstrofes *meu amigo* e *amigo* que se localizan en lugares preferentes do discurso (no refrán, no *incipit* e no v. 7). Estes vocativos contribúen, así mesmo, á evocación do espazo do namorado, igual que o pronome *vós* (no v. 13), e as numerosas formas verbais que o definen como destinatario do cantar (*vejades* no v. 1, *amades* no v. 2, *morades* no v. 3, *podedes saber* no v. 4, *dizedemio* no v. 7, *non mi o neguedes* no v. 8, *sabedes* no v. 10, *sodes* nos versos 6, 9, 12, 18, *andades* no v. 13, *vos partides* no v. 14, *oides* no v. 16, e *tornades* no v. 15). Neste contexto, a apóstrofe a *Deus* (no v. 8) ocorre pola desesperanza da amiga na procura dun interlocutor válido, nunha situación de saudade e aflicción incrementada pola incomunicación e incapacidade para amparar o amigo no seu sufrimento.

GLOSARIO

Para a consulta do presente glosario, cómpre ter en conta as seguintes cuestións:

a) Para os nomes, artigos e pronomes, os lemas en masculino e feminino figuran en entradas diferentes, mentres que se acollen baixo unha mesma entrada o singular e plural.

b) Hai unha entrada independente para as diversas formas verbais pertencentes a un único paradigma; para as formas persoais ofrécese unicamente información gramatical, e remítese sempre ao infinitivo correspondente, no interior do cal se inclúen todas as ocorrencias; no caso de non se documentar nos textos a forma do infinitivo, aparecerá entre parénteses.

c) Indícase o valor gramatical de cada expresión entre parénteses cadradas. Dáse o valor semántico da forma no interior do contexto. As expresións compostas, locucións ou xiros son identificados como tales e explicitase o seu sentido como unidade.

d) Reprodúcense as ocorrencias dentro do contexto. Para facilitar a súa localización no corpus indícase o número de verso no interior do conxunto poético. Cando o número se inclúe entre parénteses significa que esa expresión é produto dunha integración ou reconstrución nese verso concreto, como acontece de modo particular nos versos do refrán.

g) As abreviaturas que empregamos son as seguintes:

ac. = acusativo

adv. = adverbio /
adverbial

advers. = adversativa

adx. = adxectivo

art. = artigo

át. = átono

aux. = auxiliar

c.tx.= conector textual

cant. = de cantidade

comp. = comparativa

compl. = completiva

cons. = consecutiva

cond. = condicional

contrac. = contracción

conx. = conxunción

cop. = copulativa

copret. = copretérito

dat. = dativo	per.vb. = perífrase verbal
dem. = demostrativo	pers. = persoal
det. = determinado	pl. = plural
disx. = disxuntiva	pos. = posesivo
imperat. = imperativo	pospret. = pospretérito
ind. = indicativo	prep. = preposición
indef. = indefinido	pres. = presente
inf. = infinitivo	pret. = pretérito
interr. = interrogativo	pron. = pronome
interx. = interxección	pronominal
fut. = futuro	rel. = relativo
loc. = locución	sg. = singular
lg. = de lugar	subs. = substantivo
m. = masculino	subx. = subxuntivo
met. = metafórico	temp. = de tempo
n. = neutro	tón. = tónico
ob. = oblicuo	vb. = verbo
part. = participio	

A

*A*₁ [art. det. f. sg.] ‘a’: *a* coita que me fazedes levar 2; viv’*aa* noite, e vejom’ar andar 72; *a* mia sobrinha mi tolheu 110, 116 || [pl.] ‘as’: mais Deus, que tolh’*as* coitas e *as* dá 5, [11, 17] || *da* [contrac. ‘de’ + art. det. f. sg.] ‘da’: E, quando m’eu *da* mia senhor parti 70 || *maila* [conx. advers. ‘mais’ + art. det. f. sg.] ‘mais a’: (ca x’á i coita de coita) *maila* minha non é coita 53; (e que son d’amor coitados) *maila* mia coita x’é forte 56; (ca x’á i morte de morte) *maila* minha non é morte 58.

*A*₂ [pron. pers. át. ac. 3^a f. sg.] ‘a’: El *a* non tolha, enquanto viver 13; du *a* non vir, de veer ben 40; eu mi *a* ouvi sempre doita 51; Non *a* amei, des que *a* vi 88; Non *a* amo, per bõa fe 94; fui, de pran, u *a* fui veer 101 || [pl.] ‘as’: mais Deus, que tolh’*as* coitas e *as* dá 5, [11, 17] || *maila* [conx. advers. ‘mais’ + pron. pers. át. ac. 3^a f. sg.; cfr. *maila*₂] ‘mais a’: *maila* do mundo maior 50 || *poila* [conx. causal + pron. pers. át. ac. 3^a f. sg.; cfr. *pois*, *poila*] ‘pois a’: e, *poila* eu ja sempr’ei a sofrer 3.

*A*₃ [prep.] ‘a’, ‘ata’: (chegar) viv’*aa* noite, e vejom’ar andar 72 || ‘por’, ‘en’: (pedir) *a* conselho, per bõa fe 36 || [introduce un pron. rel. ou interr.] ‘a’: El dé gran coit’*a* quen coita non á 6, [12, 18]; que vén end’*a* quen s’én vai [i] 45; ou *a* que tempo se verran 147, [153, 159]; *a* que mi novas dissesse 156 || [en per. vb.] ‘a’: e, *poila* eu ja sempr’ei *a* sofrer 3; ben devo, de pran, *a* sofrer qualquer 77.

Á [pres. ind. 3^a sg.; aux. na per. vb. *aver de* + inf.]: cfr. *aver* || *á gran sazón*, cfr. *aver* || *muít’á*, cfr. *aver*.

Afan [subs. m. sg.] ‘pena’, ‘sufrimento’, ‘dor’, ‘angustia’: sempre por vós, nen quant’*afan* levei 8; gran coita e grand’*afan* 60.

Agora [adv. temp.] ‘agora’, ‘neste momento’, ‘nesta ocasião’: Non dades *agora* nada 124.

Ai [interx.]: *Ai*, mia senhor, lume dos olhos meus! 19.

Al [pron. indef. n.] ‘outra cousa’, ‘algunha cousa’: ca volo non digo por *al* 43; que non ei eu end’*al* fazer 86, 92, [98].

Alguen [pron. indef.] ‘alguén’, ‘algunha persoa’: E se m’ende [*a*]/*guen* pedir 35; se vos disse novas *alguen* 150.

Algũa [adx. indef. f. sg.] ‘algunha’, ‘unha entre as existentes’: que *algũa* molher amar 29.

Alhur [adv. lg.] ‘noutro lugar’, ‘algures’, ‘en calquera outra parte’: quand’*alhur* muito morades 164.

Amades [pres. ind. 2ª pl.]: *cfr. amar*.

[**Amar**]: ‘amar’, ‘querer’; [pres. ind.] Non *am*’eu mia senhor, par Deus 82; Non a *amo*, per bõa fe 94; de quant’*amades* prazer 163 || [pret. ind.] Que farei? Eu que vos sempr’*amei* 21, [24, 27]; Non a *amei*, des que a vi 88 || [fut. subx.] que algũa molher *amar* 29.

Amar [fut. subx. 3ª sg.]: *cfr. amar*.

Amei [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. amar*.

Amiga [subs. f. sg.] ‘amiga’, ‘moza confidente da doncela namorada’: *Amiga*, muit’á que non sei 142.

Amigo [subs. m. sg.] ‘amigo’, ‘namorado’: *Amigu*, e non vos nembrades 118; mais v[e]eredes, *amigo* 132; u é meu *amigu*, e, se o poder 137; Meu *amigo*, se vejades 162; *amigo*, de mi mandado 166, 172, 178; dizedemio, meu *amigo* 168 || [pl.] ‘amigos’, ‘compañeiros’, ‘confidentes do trovador’: é ja assi, *amigos* meus 85; meus *amigos*, que ést’assi 91; meus *amigos* por que perdi 107.

Amo [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr. amar*.

Amor [subs. m. sg.] ‘amor’: Muitos an coita d’*amor* 49; e que son d’*amor* coitados 55.

An [pres. ind. 3ª pl.]: *cfr. aver*.

Andades [pres. ind. 2ª pl.]: *cfr. andar*.

Andar: ‘andar’, ‘camiñar’, ‘estar’; [pres. ind.] Ca, se faz que vós *andades* 174 || **ar andar** ‘seguir a estar’, ‘continuar ou permanecer nun estado’; [inf.] viv’aa noite, e vejom’*ar andar* (viv[o]) 72 || **andar sandeu** ‘estar tolo’, ‘estar privado da cordura’; [pres. ind.] o sén, por que *ando sandeu* 111, [117].

Ando [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr. andar*.

Aqui [adv. lg.] ‘neste lugar’ [espazo próximo á doncela namorada]: (vos partirdes) d’*aqui*, mais mui ben vingada 126.

Ar [adv.; usado como partícula de reforzo verbal] **ar andar** ‘continuar’, ‘seguir’: viv’aa noite, e vejom’*ar andar* 72 || **nen ar dizer** ‘non dicir ademais’, ‘non volver dicir’, ‘non dicir máis’: nen mi *ar* veestes vós *dizer* 143.

Asperar: ‘esperar’, ‘agardar’; [inf.] por nunca seu ben *asperar* 83.

Assi [adv. modo] ‘así’, ‘deste xeito’, ‘desta maneira’: Pois m’*assi* vi: u vos vejo, moir’én 22; é ja *assi*, amigos meus 85; meus amigos, que ést’*assi* 91; mais mia fazenda ja *assi* é 97; o sén; [e] dixilhis *assi* 108; lhi direi eu *assi* enton 115 || *cfr. si*.

Aven [pres. ind. 3ª sg.]: *cfr. aviir*.

Aver: ‘haber’, ‘existir’; [pres. ind.] Ca x’á i coita de coita 52; ca x’á i morte de morte 57 || [fut. ind.] coita que par non *avera* 33 || ‘haber’, ‘ter’; [inf. en per. vb.] (Daria mui de corazón) quequer que *aver podesse* 155 || ‘ter’, ‘experimentar’, ‘padecer’, ‘sufrir’ [en relación co campo semántico do sufrimento, especialmente cando vai complementado co subs. *coita*]; [inf.] ca, por gran coit’*aver*, non morrerei 69, [75, 81] || [pres. ind.] El dé gran coit’a quen coita non á 6, [12, 18]; Muitos *an* coita d’amor 49; Muitos mi vej’eu que *an* (gran coita e grand’afan) 59; ca x’*an* eles mal de mal 62 || [pret. ind.] eu mi a *ouvi* sempre doita 51 || **aver + inf.** ‘haber (de) + inf.’; [aux. en per. vb. temp., valor fut.; pres. ind.] que non *ei* eu end’al *fazer* 86, 92, 98 || **aver a + inf.** ‘ter que + inf.’; [aux. en per. vb. de obrigatoriedade; pres. ind.] e, poila eu ja sempr’*ei a sofrer* 3 || **aver de + inf.** ‘haber (de) + inf.’; [aux. en per. vb. temp., valor fut.; pres. ind.] E sei de min com’á *de seer* 104 || **aver ben** ‘obter o favor amoroso da dama’: [inf.] por nunca dela *aver* seu ben 89; por nunca seu ben *aver* ja 95 || **aver gran sazon** ‘haber moito tempo’; [pres. ind.] *Gran sazon á*, madre, que o non vi 139 || **aver muito** ‘haber moito tempo’; [pres. ind.] Pois tan *muít’á* que mia senhor non vi 64; Amiga, *muít’á* que non sei 142; e *muít’á* que non sabedes 171.

Avera [fut. ind. 3ª sg.]: *cfr. aver*.

[**Aviir**]: ‘suceder’, ‘ocorrer’; [pres. ind.] mais, vedes, de guisa mi *aven* 90.

B

Ben₁ [adv. modo] ‘ben’, ‘correctamente’, ‘de boa maneira’: du a non vir, de veer *ben* 40 [este tamén pode interpretarse como subst.]; *ben* devo, de pran, a sofrer qualquer 77; Quen *ben* quiser meu corazón (saber) 112; d’aqui, mais mui *ben* vingada (serei) 126; dizede, se vos venha *ben* 149 || [con vbs. de coñecemento] ‘abondo’, ‘en boa medida’ ‘perfectamente’: sei eu mui *ben* que lhi verra 32; E esto sei eu *ben* per mi 42; ca sei *ben* que mi o non fara 96; Mais *ben* sei [eu] o que faran 160 || **ben dizer** ‘dicir en verdade’: pregunteme, ca *ben* logu’i (lhi direi) 114.

Ben₂ [subs. m. sg.] ‘o ben’, ‘felicidade’: du a non vir, de veer *ben* 40 [este tamén pode interpretarse como adv.] || ‘o ben’, ‘favor amoroso’, ‘amor da dama’: por nunca seu *ben* asperar 83 || ‘dona’, ‘muller amada’: seu *ben*, [ca sei] que viverá mui mal 14 || **aver ben** ‘obter o favor amoroso’, ‘ter o amor da dama’: por nunca dela *aver* seu *ben* 89; por nunca seu *ben aver* ja 95.

Boa [adx. f. sg.; *cfr.* **bõa**] ‘boa’; **Per bõa fe** [loc. adv.] ‘con boa intención’, ‘a boa fe’, ‘abofé’; *cfr.* **fe**.

Bõa [adx. f. sg.; *cfr.* **boa**] ‘boa’; **Per boa fe** [loc. adv.] ‘con boa intención’, ‘a boa fe’, ‘abofé’; *cfr.* **fe**.

C

Ca [conx. causal] ‘porque’, ‘xa que’, ‘que’: *ca* nunca volo ja máis jurarei 10; *ca* volo non digo por al 43; *ca* muitas vezes perdi 46; *ca*, por gran coit’aver, non morrerei 69, [75, 81]; *ca* o non pudi [m]áis negar 109; pregunteme, *ca* ben logu’i (lhi direi) 114 || [conx. compl.] ‘que’: (non veedes) *ca* sodes mal conselhado 124; (quando virdes) *ca* sodes mal conselhado 128; *ca* sodes mal conselhado 134 || [c. tx.] ‘e’, ‘que’: seu ben, [*ca* sei] que viverá mui mal / *ca* si fig’eu des que vos fui veer [14 /] 15; *ca*, pois que se dela partir 31; *Ca* x’á i coita de coita 52; *Ca* x’á i morte de morte 57; *ca* x’an eles mal de mal 62; *ca*, pois, per esta, morte non preñdi 79; *ca* sei ben que mi o non fara 96; *Ca* demo m’e[n] cabo prender (fui) 100; *Ca*, se faz que vós andades 174.

Cabo *cfr. en cabo* [loc. adv.] ‘finalmente’.

Cativo [adx. m. sg.] ‘coitado’, ‘desgrazado’, ‘infeliz’: *cativo*, porque m’én parti 48.

Cedo [adv. temp.] ‘cedo’, ‘en breve’, ‘de seguida’, ‘en pouco tempo’: se mui *cedo* non veedes 121.

Chegar: ‘chegar’; [inf.] non cuidava esse dia *chegar* (viv’aa noite) 71.

Coita [subs. f. sg.] ‘pena de amor’, ‘sufrimento’, ‘padecemento’: a *coita* que me fazedes levar 2; El dé gran *coit*’a quen *coita* non á 6, [12, 18]; Non mi creedes qual *coita* sofri 7; *coita* que par non avera 33; direilh’eu quan gran *coita* é 37; Muitos an *coita* d’amor 49; Ca x’á i *coita* de *coita* / maila minha non é *coita* 52 / 53; maila mia *coita* x’é forte 56; gran *coita* e grand’afan 60; e m’eu tan gran *coita* pudi sofrer 66; ja máis por *coita* nunca ren darei 68, 74, [80]; ca, por gran *coit*’aver, non morrerei 69, [75, 81]; viv[o]; e, pois tal *coita* padeci 73; outra *coita* qual mi Deus dar quiser 78 || [pl.] mais Deus, que tolh’as *coitas* e as dá 5, [11, 17].

Coitado [adx. m. sg.] ‘coitado’, ‘desgrazado’, ‘triste’: viver *coitad*’, e pois morrer 105; se sodes enton *coitado* (dizedemio) 167, [173, 179] || [pl.] e que son d’amor *coitados* 55.

Com[e], com[o] [conx. comp.] ‘como’: E sei de min *com*’á de seer 104.

[**Co**]meçar: ‘comezar o servizo amoroso’; [inf. na per. vb. *ir* + *inf.*] mais fui con ela [*co*]meçar 84.

Comigo [pron. pers. ob. 1ª sg.; *cfr. migo*] ‘comigo’: quando non sodes *comigo* 170.

Con [prep.] ‘con’: mais fui *con* ela [*co*]meçar 84; e moiro *con* soidade 131; dos que ora son *con* el-Rei 145 || **co’el** [aglutinación da prep. ‘con’ e o pron. pers. tón. 3ª m. sg.] del-Rei e dos que *co’el* son 157.

Conselhado [adx. m. sg.] ‘aconsellado’: ca sodes mal *conselhado* 122, [128, 134].

Conselho [subs. m. sg.] ‘consello’, ‘recomendación’, ‘orientación nun asunto’: (pedir) a *conselho*, per bõa fe 36.

Coraçon [subs. m. sg] ‘desexo’, ‘vontade’, ‘intención’, ‘pensamento’: Quen ben quiser meu *coraçon* (saber) 112; **de coraçon**: ‘sinceramente’, ‘profundamente’, ‘con gosto’, ‘con moitas ganas’: Daria mui *de coraçon* 154.

Creades: [pres. subx. 2ª pl.]: *cfr.* **creer**.

Creedes [pres. ind. 2ª pl.]: *cfr.* **creer**.

Creer: ‘crer’, ‘pensar’; [inf.] Non me queredes vós, senhor, *creer* 1 || [pres. ind.] Non mi *creedes* qual coita sofri 7 || **creer per** [alguén]: ‘crer en alguén’; [pres. subx.] Mais nunca per mi *creades* 120.

[**Cuidar**]: ‘pensar’, ‘crer’, ‘estimar’; [copret. ind.] non *cuidava* esse dia chegar (viv’aa noite) 71.

Cuidava [copret. ind. 1ª sg.]: *cfr.* **cuidar**.

D

Da [contr. prep. ‘de’ + art. f. sg.; *cfr.* **de, do**]: E, quando m’eu *da* mia senhor parti 70.

Dá [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr.* **dar**.

Dades [pres. ind. 2ª pl.]: *cfr.* **dar**.

Dar: ‘dar’, ‘donar’, ‘proporcionar’, ‘ofrecer’, ‘agasallar’; [pres. ind.] Non *dades* agora nada 124 || [fut. ind.] ja máis por coita nunca ren *darei* 68, 74, [80] || [pospret. ind.] Daria mui de coraçon 154 || **dar coita** ‘facer sufrir’, ‘provocar dor’; [inf.] outra coita qual mi Deus *dar* quiser 78 || [pres. ind.] mais Deus, que tolh’as coitas e as *dá* 5, [11, 17] || [pres. subx.] El *dé* gran *coit’a* quen *coita* non á 6, [12, 18].

Darei [fut. ind. 1ª sg.]: *cfr.* **dar**.

Daria [pospret. ind. 1ª sg.]: *cfr.* **dar**.

De [prep.] ‘de’: non mi ten prol *de* volo máis jurar 5; du a non vir, *de* veer ben / e quite *de* nunca dormir 40 / 41; Muitos an coita *d’amor* 49; Ca x’á i coita *de* coita 52; e que son *d’amor* coitados 55; Ca x’á i morte *de* morte 57; ca x’an eles mal *de* mal 62; mais, vedes, *de* guisa mi aven 90; (Porque s’ela non quer doer) *de* min, mal dia foi nacer! 103; E sei *de* min com’á *de* seer 104; (non vos nembrades) *de* mi, e torto fazedes 119; *de* mi sair *de* mandado

123, [129, 135]; (pois vos partides) *d'*aqui, mais mui ben vingada / serei *de* vós, quando virdes 126 / 127; mais, pois mi Deus guisa *de* o ir [i] 140; Daria mui *de* coração 154; (se vejades) *de* quant'amades prazer 163; amigo, *de* mi mandado 166, 172, 178; quando vos *de* mi partides 175 || *da* [contrac. 'de' + art. det. f. sg.] 'da': E, quando m'eu *da* mia senhor parti 70 || *del, do* [contrac. 'de' + art. det. m. sg.] 'del', 'do': maila *do* mundo maior 50; *del*-Rei e dos que co'el son 157 || *dos* [contrac. 'de' + art. det. m. pl.] 'dos': Ai, mia senhor, lume *dos* olhos meus! 19; *dos* que ora son con el-Rei 145; *dos* que el-Rei levou sigo 151; *del*-Rei e *dos* que co'el son 157 || *de coração* 'sinceramente', 'con moitas ganas', *cfr. coração* || *de pran* 'certamente', *cfr. pran* || *de guisa* 'deste modo', *cfr. guisa* || *dela, cfr. dela* || *dũa* 'dunha', *cfr. dũa*.

Dé [pres. subx. 3ª sg.]: *cfr. dar*.

Del [contrac.; prep. 'de' + art. det. m. sg.; *cfr. de, do, el*] 'do', 'del': *del*-Rei e dos que co'el son 157.

Dela [contrac.; prep. 'de' + pron. tón. 3ª f. sg.; *cfr. de, ela*] 'dela': non se vaa *dela* quitar / ca, pois que se *dela* partir 30 / 31; des que se longi *dela* vir 34; per boa fe, pois *dela* non morri 67; por nunca *dela* aver seu ben 89.

Demo [subs. m. sg.] 'demo', 'ser representante do mal supremo': Ca *demo* m'e[n] cabo prender 100.

Des que [conx. temp.] 'desde que': ca si fig'eu *des que* vos fui veer 15; *des que* se longi *dela* vir 34; Non a amei, *des que* a vi 88.

Deus [subs. m. sg.] 'deus': mais *Deus*, que tolh'as coitas e as dá 5, 11, 17; U vos non vir, dizedemi, por *Deus* 20; outra coita qual mi *Deus* dar quiser 78; Non am'eu mia senhor, par *Deus* 82; mais, pois mi *Deus* guisa de o ir [i] 140; e, por *Deus*, non mi o neguedes 169.

[*Dever*]: 'deber'; [aux. na per. vb. *dever a + inf.* que expresa conveniencia; pres. ind.] ben *devo*, de pran, a sofrer qualquer (outra coita) 77.

Devo [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr. Dever*.

Dia [subs. m. sg.] 'día', 'espazo de tempo desde que sae o sol ata que se pon': non cuidava esse *dia* chegar (viv'aa noite) 71 || *mal dia* 'día desafortunado': de min, *mal dia* foi nacer 103.

Digo [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr. dizer*.

Direi [fut. ind. 1ª sg.]: *cfr. dizer*.

Disse [pret. ind. 3ª sg.]: *cfr. dizer*.

Dissesse [pret. subx. 3ª sg.]: *cfr. dizer*.

Dixi [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. dizer*

Dizede [imperat. 2ª pl.]: *cfr. dizer*.

Dizer: ‘dicir’; [pres. ind.] ca volo non *digo* por al 43; E, pois esta que vos *digo* sofri 76; pois que vos *digu*’én verdade 133 || [pret. ind.] o sén; [e] *dixilhis* assi 108; se vos *disse* novas alguen 150 || [fut. ind.] *direilh*’eu quan gran coita é 37; lhi *direi* eu assi enton 115 || [copret. subx.] a que mi novas *dissesse* 156 || [imperat.] U vos non vir, *dizedemi*, por Deus 20; u vos non vir, *dizedem*’ũa ren 23; *dizede*, se vos venha ben 149; *dizedemio*, meu amigo 168 || **nen ar dizer** ‘non dicir ademais’, ‘non volver dicir’, ‘non dicir máis’; [inf.] nen mi *ar veestes* vós *dizer* 143.

Do [contrac.; prep. ‘de’ + art. det. m. sg.; *cfr. da, de*]: maila *do* mundo maior 50 || [prep. ‘de’ + art. m. pl.] Ai, mia senhor, lume *dos* olhos meus! 19; *dos* que ora son con el-Rei 145; *dos* que el-Rei levou sigo 151; del-Rei e *dos* que co’el son 157.

Doerse: ‘doerse’, ‘compadecerse’, ‘lamentarse’; [inf.] Porque s’ela non quer *doer* (de min) 102.

Doita [adx. f. sg.] ‘acostumada’, ‘experimentada’: eu mi a ouvi sempre *doita* 51.

Dormir: ‘dormir’; [inf.] e quite de nunca *dormir* 41.

Dos [contrac.; prep. ‘de’ + art. det. m. pl.; *cfr. de, do*].

Du [adv. temp.] ‘cando’, ‘mentres’: *du* a non vir, de veer ben 40.

Dũa [contrac.; prep. ‘de’ + art. indef. f. sg.; *cfr. ãa*]: sera ja quite *dũa* ren 39.

E

E [conx. cop.] ‘e’: mais Deus, que tolh’as coitas *e* as dá 5, [11, 17]; (ca si fig’eu des que vos fui veer) *e*, pero volo juro, non m’i val 16; Quen me vir *e* quen m[e] oir 28; (du a non vir, de veer ben,) *e* quite de nunca dormir 41;

(Muitos vej'eu namorados) *e* que son d'amor coitados 55; gran coita *e* grand'afan 60; (Pois tan muit'á que mia senhor non vi) *e* me máis vejo no mundo viver / *e* m'eu tan gran coita pudi sofrer 65 / 66; viver coitad', *e* pois morrer 105; (non vos nembrades) de mi, *e* torto fazedes 119; por mi, *e* pois vos partirdes 125; (Non queredes viver migo) *e* moiro con soidade 131; u é meu amigu', *e*, se o poder 137; del-Rei *e* dos que co'el son 157; (dizedemio, meu amigo) *e*, por Deus, non mi o neguedes 169; (non sodes comigo) *e* muit'á que non sabedes 171 || [c. tx.] 'e': *e*, poila eu ja sempr'ei a sofrer 3; *e*, v[e]jed'ora, que faredes i? 9; *E* se m'ende [a]lguen pedir 35; *E* esto sei eu ben per mi 42; *E*, quando m'eu da mia senhor parti 70; viv'aa noite, *e* vejom'ar andar / viv[o]; *e*, pois tal coita padeci 72 / 73; *E*, pois esta que vos digo sofri 76; *E* sei de min com'á de seer 104; (perdi) o sén; [e] dixilhis assi [108]; Amigu', *e* non vos nembrades 118.

É [pres. ind. 3ª sg.]: *cfr.* **seer**.

Ei [pres. ind. 1ª sg.; aux. na per. vb. *aver a* + inf.]: *cfr.* **aver**.

El₁ [art. det. m. sg.; *cfr.* O₁]: dos que ora son con *el*-Rei 145; dos que *el*-Rei levou sigo 151.

El₂ [pron. pers. tón. 3ª m. sg.; *cfr.* **ela**] 'el': *El* dé gran coit'a quen coita non á 6, [12, 18]; *El* a non tolha, enquanto viver 13 || **co'el** [aglutinación] *el*-Rei e dos que *co'el* son 157 || [pl.] 'eles': ca x'an *eles* mal de mal 62

Ela [pron. pers. tón. 3ª f. sg.; *cfr.* **el**₂] 'ela': mais fui con *ela* [co]meçar 84; enquant'*ela* poder viver 87, [93, 99]; Porque s'*ela* non quer doer 102 || **dela** [contrac.; prep. 'de' + **ela**] 'dela': non se vaa *dela* quitar; / ca, pois que se *dela* partir 30 / 31; des que se longi *dela* vir 34; per boa fe, pois *dela* non morri 67; por nunca *dela* aver seu ben 89.

En [prep.] 'en'; *en* quanto falastes migo 148 || **no** [contrac. prep. 'en' + art. det. m. sg.; *cfr.* **no**] 'no': e me máis vejo *no* mundo viver 65 || *cfr.* **en cabo**.

Én [pron. adv.; *cfr.* **Ende**] 'de aí', 'diso', 'por isto', 'niso': Pois m'assi vi: u vos vejo, moir'*én* 22; pero quen s'*én* quiser sair 38; que vén end'a quen s'*én* vai [i] 45; cativo, porque m'*én* parti 48; pois que vos digu'*én* verdade 133.

En cabo [loc. adv.] 'finalmente': Ca demo m'e[n] *cabo* prender (fui) 100.

Enquanto [loc. conx. temp.] ‘en tanto que’, ‘mentres’: El a non tolha, *enquanto* viver 13; (que non ei eu end’al fazer) *enquant’*ela poder viver 87, [93, 99].

Ende [pron. adv.; *cfr. én*] ‘de aí’, ‘diso’, ‘por isto’, ‘niso’: E se m’*ende* [a]lguen pedir 35; que vén *end’a* quen s’én vai [i] 45; que non ei eu *end’*al fazer 86, 92, [98].

[**Ensandecer**]: ‘tolear’, ‘perder o siso’; [pret. ind.] saber, por que *ensandeci* 113.

Ensandeci [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. ensandecer*.

Enton [adv. temp.] ‘entón’, ‘nese momento’, ‘daquela’: lhi direi eu assi *enton* 115; se sodes *enton* coitado 167, [173, 179]; *enton* quando non oides 177.

Esse [adx. dem. det. m. sg.] ‘ese’: non cuidava *esse* dia chegar 71.

Ést[e] [pres. ind. 3ª sg.]: *cfr. seer*.

Esta [pron. dem. det. f. sg.] ‘esta’: E, pois *esta* que vos digo sofri 76; ca, pois, per *esta*, morte non preñdi 79.

[**Estar**]: ‘estar’; [pres. ind.] se se veen ou se x’*estan* 146, 152, 158.

Estan [pres. ind. 3ª pl.]: *cfr. estar*.

Esto [pron. dem. det. n.] ‘isto’: E *esto* sei eu ben per mi 42.

Eu [pron. pers. tón. 1ª sg.]: e, poila *eu* ja sempr’ei a sofrer 3; ca si fig’*eu* des que vos fui veer 15; Que farei? *Eu* que vos sempr’amei 21, 24, 27; *Eu*, que nunca outra soubi servir 25; senon, senhor, vós; *eu*, u vos non vir 26; sei *eu* mui ben que lhi verra 32; direilh’*eu* quan gran coita é 37; E esto sei *eu* ben per mi 42; mais porque sei *eu* ja o mal 44; *eu* mi a ouvi sempre doita 51; Muitos vej’*eu* namorados 54; Muitos mi vej’*eu* que an 59; e m’*eu* tan gran coita pudi sofrer 66; E, quando m’*eu* da mia senhor parti 70; Non am’*eu* mia senhor, par Deus 82; que non ei *eu* end’al fazer 86, 92, [98]; lhi direi *eu* assi *enton* 115; Ir quer’og’*eu*, madre, se vos prouguer 136.

F

[**Falar**]: ‘falar’, ‘dicir’; [pret. ind.] En quanto *falastes* migo 148.

Falastes [pret. ind. 2ª pl.]: *cfr. Falar*.

Fara [fut. ind. 3ª sg.]: *cfr. fazer.*

Faran [fut. ind. 3ª pl.]: *cfr. fazer.*

Faredes [fut. ind. 2ª pl.]: *cfr. fazer.*

Farei [fut. ind. 1ª sg.]: *cfr. fazer.*

Faz [pres. ind. 3ª sg.]: *cfr. fazer.*

Fazedes [pres. ind. 2ª pl.]: *cfr. fazer.*

Fazenda [subs. f. sg.] ‘situación’, ‘estado’: mais mia *fazenda* ja assi é 97.

Fazer: ‘facer’, ‘realizar’, ‘obrar’, ‘producir’, ‘causar’, ‘cumprir’; [inf. na per. vb. *aver+inf.*] que non *ei* eu end’al *fazer* 86, 92, [98] || [pres. ind. na per. vb. *fazer+inf.*] a coita que me *fazedes* levar 2 || [pres. ind. na per. vb. *fazer que+ind.*] Ca, se *faz* que vós andades 174 || [pret. ind.] ca si *fig*’eu des que vos fui veer 15 || [fut. ind.] Que *farei*? Eu que vos sempr’amei 21, 24; (eu, u vos non vir,) que *farei*? Eu que vos sempr’amei 27; ca sei ben que mi o non *fara* 96; e, v[e]ed’ora, que *faredes* i? 9; Mais ben sei [eu] o que *faran* 160 || **fazer torto** ‘cometer inxustiza’, ‘agraviar’; [pres. ind.] (non vos nembrades) de mi, e *torto fazedes* 119.

Fe [subs. f. sg.] ‘fe’; **per bõa fe / per boa fe** [loc. adv.] ‘con boa intención’, ‘a boa fe’: (pedir) a conselho, *per bõa fe* 36; Non a amo, *per bõa fe* 94 || *per boa fe*, pois dela non morri 67.

Fig[e] [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. fazer.*

Foi [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. ir.*

Forte [adx.] ‘forte’, ‘grave’, ‘intenso’: maila mia coita x’é *forte* 56.

Fui [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. ir.*

Fui [pret. ind. 3ª sg.]: *cfr. ir.*

G

Gran [adx.; *cfr. grand[e]*] ‘gran’: El dé *gran* coit’a quen coita non á 6, [12, 18]; direilh’eu quan *gran* coita é 37; *gran* coita e grand’afan 60; e m’eu tan *gran* coita pudi sofrer 66; ca, por *gran* coit’aver, non morrerei 69, [75, 81];

veer, veerei mui *gran* prazer 138, [141] || ‘moi’, ‘moito’: *Gran* sazón á, madre, que o non vi 139; *gran* tempo que non tornades 176.

Grand[e] [adx.; cfr. *gran*] ‘grande’, ‘moito’: gran coita e *grand*’afan 60.

Guisa₁ [subs. f. sg.] ‘maneira’, ‘modo’, ‘xeito’; **de guisa** ‘deste modo’: mais, vedes, *de guisa* mi aven 90.

Guisa₂ [pres. ind. 3^a sg.]: cfr. *guisar*.

[**Guisar**]: ‘dispór’, ‘dar ocasión’; [pres. ind.] mais, pois mi Deus *guisa* de o ir [i] 140.

I

I [adv. pron.] ‘aí’, ‘aquí’, ‘niso’: ‘entón’: e, v[e]ed’ora, que faredes *i*? 9; e, pero volo juro, non m’*i* val 16; que vén end’a quen s’én vai [i] [45]; ca x’á *i* coita de coita 52; ca x’á *i* morte de morte 57; mais, pois mi Deus *guisa* de o ir [i] (veer) [140]; pregunteme, ca ben logu’*i* (lhi direi) 114.

Ir, irse: ‘ir’; [inf.] *Ir* quer’og’eu, madre, se vos prouguer 136 || **irse**, pronominal ‘irse’, ‘marchar’: [pres. ind.] que vén end’a quen s’én vai [i] 45 || **ir + inf.** [aux. da per. vb.; valor temp.]: [inf.] mais, pois mi Deus *guisa* de o *ir* [i] (veer) 140 || [pres. subx.] non se *vaa* dela *quitar* 30 || [pret. ind. 1^a p.] ca si fig’eu des que vos *fui veer* 15; mais *fui* con ela [*co*]meçar 84; fui, de pran, u a *fui veer* 101; de min, mal dia *foi nacer*! 103; [pret. ind. 3^a p.] (*prender*) *fui*, de pran, u a *fui veer* 101.

J

Ja [adv. temp.] ‘xa’, ‘agora mesmo’, ‘neste momento’: e, poila eu *ja* sempr’ei a sofrer 3; ca nunca volo *ja* máis jurarei 10; sera *ja* quite dũa ren 39; mais porque sei eu *ja* o mal 44; *ja* máis por coita nunca ren darei 68, 74, 80; é *ja* assi, amigos meus 85; por nunca seu ben aver *ja* 95; mais mia fazenda *ja* assi é 97.

Jurar: ‘xurar’, ‘asegurar’; [inf.] non mi ten prol de volo máis *jurar* 4 || [pres. ind.] e, pero volo *juro*, non m’i val 16 || [fut. ind.] ca nunca volo ja máis *jurarei* 10.

Jurarei [fut. ind. 1ª sg.]: *cfr. jurar*.

Juro [pres. ind. 1ª sg.]: *cfr. jurar*.

L

Levar: ‘levar’; [pret. ind.] dos que el-Rei *levou* sigo 151 || [con complemento abstracto] ‘aturar’, ‘soportar’; [inf.] a coita que me fazedes *levar* 2 || [pret. ind.] sempre por vós, nen quant’afan *levei* 8.

Levei [pret. ind. 1ª sg.]: *cfr. levar*.

Levou [pret. ind. 3ª sg.]: *cfr. levar*.

Lhi [pron. pers. át. dat. 3ª sg.] ‘lle’: sei eu mui ben que *lhi* verra 32; di-reilh’eu quan gran coita é 37; *lhi* direi eu assi enton 115 || [pl.] ‘lles’: o sén; [e] dixil*his* assi 108.

Log[o]: [adv. temp.] ‘de contado’, ‘entón’, ‘de inmediato’: pregunteme, ca ben *logu*’i (lhi direi) 114.

Longi [adv. lg.] ‘lonxe’, ‘afastado’, ‘distante’: des que se *longi* dela vir 34.

Lume [subs. m. sg.] ‘lume’, ‘vista’ [met.] ‘muller amada que é luz que permite a visión do trobador’: Ai, mia senhor, *lume* dos olhos meus! 19.

M

Madre [subs. f. sg.] ‘nai’: Ir quer’og’eu, *madre*, se vos prouguer 136; Gran sazon á, *madre*, que o non vi 139.

Maila₁ [contrac.; conx. advers. ‘mais’ + art. det. f. sg.; *cfr. mais, a*₁] ‘mais a’: (coita de coita) *maila* minha non é coita 53; (son d’amor coitados) *maila* mia coita x’é forte 56; (morte de morte) *maila* minha non é morte 58.

Maila₂ [contrac.; conx. advers. ‘mais’ + pron. át. ac. 3ª f. sg.; *cfr. mais, a*₂] ‘mais a’: (an coita d’amor,) *maila* do mundo maior 50.

Mailo [contrac.; conx. advers. ‘mais’ + art. det. m. sg.; *cf.* **mais**, **o**₁] ‘mais o’: *mailo* meu mal, que[n] viu tal? 61; *mailo* meu mal non é mal 63.

Maior [adx. grao comp.] ‘maior’: (Muitos an coita d’amor) *maila* do mundo *maior* (eu mi a ouvi sempre doita) 50.

Mais [conx. advers.; *cf.* **Maila**, **Mailo**] ‘mais’, ‘pero’: *mais* Deus, que tolh’as coitas e as dá 5, 11, 17; *mais* porque sei eu ja o mal 44; *mais* fui con ela [co]meçar 84; *mais*, vedes, de guisa mi aven 90; *mais* mia fazenda ja assi é 97; *mais* nunca per mi creades 120; d’aqui, *mais* mui ben vingada 126; *mais* v[e]eredes, amigo 132; *mais*, pois mi Deus guisa de o ir [i] 140; *Mais* ben sei [eu] o que faran 160.

Máis [adv. cant.] ‘máis’: non mi ten prol de volo *máis* jurar 4; ca nunca volo ja *máis* jurarei 10; e me *máis* vejo no mundo viver 65; ja *máis* por coita nunca ren darei 68, 74, 80; ca o non pudi [*m*]áis negar 109.

Mal₁ [adv. modo] ‘mal’: seu ben, [ca sei] que viverá mui *mal* 14; ca sodes *mal* conselhado 122, 128, 134.

Mal₂ [adx.] ‘mal’, ‘malo’; **mal dia** ‘día desafortunado’: de min, *mal dia* foi nacer! 103.

Mal₃ [subs. m. sg.] ‘mal’, ‘dor’, ‘coita’: mais porque sei eu ja o *mal* (que vén end’a quen s’én vai [i]) 44; *mailo* meu *mal*, que[n] viu tal? / ca x’an eles *mal* de *mal*, / *mailo* meu *mal* non é *mal* 61 / 62 / 63.

Mandado [subs. m. sg.] ‘recado’, ‘novas’: amigo, de mi *mandado* 166, 172, 178 || **sair de mandado**, ‘desobedecer’, ‘faltar á orde ou disposición’: de mi sair de *mandado* 123, [129, 135].

Me [pron. pers. át. 1^a sg.; *cf.* **mi**₂] ‘me’, ‘a min’, ‘eu mesmo’: [ac.]: Pois *m*’assi vi: u vos vejo, moir’én 22; Quen *me* vir e quen *m*[e] oir 28; e *me* máis vejo no mundo viver 65; viv’aa noite, e vejom’ar andar (viv[o]) 72; Ca demo *m*’e[n] cabo prender (fui) 100 || [dat.] Non *me* queredes vós, senhor, creer / a coita que *me* fazedes levar 1 / 2; u vos non vir, dizedem’ũa ren 23; E se *m*’ende [a]lguen pedir (a conselho) 35; [V]eeron*m*’ora preguntar 106; pregunteme, ca ben logu’i (lhi direi) 114 || [dat. interese]: e *m*’eu tan gran coita pudi sofrer 66 || [formante léxico do vb. *partirse*]: cativo, porque *m*’én *parti* 48; E, quando *m*’eu da mia senhor *parti* 70.

Meu [adx. pos. 1ª m. sg.; *cfr. mia*] ‘meu’: mailo *meu* mal, que[n] viu tal? 61; mailo *meu* mal non é mal 63; Quen ben quiser *meu* coração (saber) 112; u é *meu* amigu’, e, se o poder 137; *Meu* amigo, se vejades 162; dizedemio, *meu* amigo 168 || [pl.] ‘meus’: Ai, *mia* senhor, lume dos olhos *meus*! 19; é ja assi, amigos *meus* 85; *meus* amigos, que ést’assi 91; *meus* amigos por que perdi (o sén) 107.

Mi₁ [pron. pers. tón. 1ª sg.; *cfr. min*] ‘min’: E esto sei eu ben per *mi* 42; (non vos nembrades) de *mi*, e torto fazedes / mais nunca per *mi* creades 119 / 120; de *mi* sair de mandado 123, [129, 135]; (Non dades agora nada) por *mi*, e pois vos partirdes 125; amigo, de *mi* mandado 166, 172, 178; quando vos de *mi* partides 175. **Mi**₂ [pron. pers. át. dat. 1ª sg.; *cfr. ME*] ‘me’, ‘a min’, ‘eu mesmo’; [dat.]: non *mi* ten prol de volo máis jurar 4; Non *mi* creedes qual coita sofri 7; e, pero volo juro, non *m’i* val 16; U vos non vir, dizedemi, por Deus 20; outra coita qual *mi* Deus dar quiser 78; mais, vedes, de guisa *mi* aven 90; ca sei ben que *mi* o non fara 96; a *mia* sobrinha *mi* tolheu (o sén) 110, [116]; mais, pois *mi* Deus guisa de o ir [i] 140; nen *mi* ar veestes vós dizer 143; a que *mi* novas dissesse 156; porque *mi* pesa, tardarán 161; dizedemio, meu amigo / e, por Deus, non *mi* o neguedes 168 / 169 || [dat. interese]: eu *mi* a ouvi sempre doita 51; muitos *mi* vej’eu que an 59.

Mia [adx. pos., 1ª f. sg.; *cfr. meu*] ‘miña’: Ai, *mia* senhor, lume dos olhos meus! 19; maila *mia* coita x’é forte 56; Pois tan muit’á que *mia* senhor non vi 64; E, quando m’eu da *mia* senhor parti 70; Non am’eu *mia* senhor, par Deus 82; mais *mia* fazenda ja assi é 97; a *mia* sobrinha *mi* tolheu (o sén) 110, 116.

Migo [pron. pers. ob. 1ª sg.; *cfr. comigo*] ‘comigo’: Non queredes viver *migo* 130; En quanto falastes *migo* 148.

Min [pron. pers. tón. 1ª sg.; *cfr. mi*₁] ‘min’: (Porque s’ela non quer doer) de *min*, mal dia foi nacer 103; E sei de *min* com’á de seer 104.

Minha [pron. pos. 1ª f. sg.] ‘miña’: maila *minha* non é coita 53; maila *minha* non é morte 58.

Moiro [pres. ind. 1ª sg.; *cfr. morrer*]

Molher [subs. f. sg.] ‘muller’, ‘dama’, ‘amada’: que algũa *molher* amar 29.

Morades [pres. ind. 2ª pl.; *cfr. morar*]

[**Morar**]: ‘permanecer’, ‘residir’; [pres. ind.] quand’alhur muito *morades* 164.

Morrer: ‘morrer’, ‘expirar’; [inf.] viver coitad’, e pois *morrer* 105 || [pres. ind.] Pois m’assi vi: u vos vejo, *moir’én* 22; e *moiro* con soidade 131 || [pret. ind.] per boa fe, pois dela non *morri* 67 || [fut. ind.] ca, por gran coit’aver, non *morrerei* 69, [75, 81].

Morrerei [fut. ind. 1ª sg.; *cfr. morrer*]

Morri [pret. ind. 1ª sg.; *cfr. morrer*]

Morte [subs. f. sg.] ‘morte’: ca x’á i *morte* de *morte* / maila minha non é *morte* 57 / 58; ca, pois, per esta, *morte* non prendi 79.

Mui [adv. cant.; *cfr. muito*] ‘moi’: seu ben, [ca sei] que viverá *mui* mal 14; sei eu *mui* ben que lhi verra 32; se *mui* cedo non veedes 121; d’aqui, mais *mui* ben vingada 126; veer, veerei *mui* gran prazer 138, 141; Daria *mui* de coração 154.

[**Muita**] [adx. indef. f.] ‘moita’ || [pl.] ‘moitas’: ca *muitas* vezes perdi 46.

Muito [adv. cant.; *cfr. mui*] ‘moito’: quand’alhur *muito* morades 164 || **aver muito** ‘haber moito tempo’: Pois tan *muit’á* que mia senhor non vi 64; Amiga, *muit’á* que non sei 142; e *muit’á* que non sabedes 171.

[**Muito**] [pron. indef. m.] ‘moito’ || [pl.] ‘moitos’: *Muitos* an coita d’amor 49; *Muitos* vej’eu namorados 54; *Muitos* mi vej’eu que an 59.

Mundo [subs. m. sg.] ‘mundo’: e me máis vejo no *mundo* viver 65; maila do *mundo* maior 50.

N

Nacer: ‘nacer’, ‘vir ao mundo’; [inf.] de min, mal dia foi *nacer*! 103.

Nada [pron. indef.] ‘nada’; **non dar nada por** ‘non dar importancia’, ‘non ter en conta’: *Non dades* agora *nada* (*por mi*) 124.

[**Namorado**] [adx. m.] ‘namorado’ || [pl.] ‘namorados’: *Muitos* vej’eu *namorados* 54.

Negar: ‘negar’, ‘ocultar’; [inf.] ca o non pudi [m]áis *negar* 109 || ‘negar’, ‘dicir que non’; [pres. subx.] e, por Deus, non mi o *neguedes* 169.

Neguedes [pres. subx. 2ª pl.; *cfr.* *negar*]

Nembrades [pres. ind. 2ª pl.; *cfr.* *nembrarse*]

[*Nembrarse*]: ‘lembrar’, ‘acordarse’; [pres. ind.] Amigu’, e non vos *nembrades* (de mi) 118.

Nen [conx. cop.] ‘nin’, ‘e non’: (Non mi creedes qual coita sofri) sempre por vós, *nen* quant’afan levei 8; (muit’á que non sei,) *nen* mi ar veestes vós dizer 143.

No [contrac. prep. ‘en’ + art. det. m. sg.; *cfr.* *en, o₁*] ‘no’: e me máis vejo *no* mundo viver 65.

Noite [subs. f. sg.] ‘noite’: viv’aa *noite*, e vejom’ar andar 72.

Non [adv. neg.] ‘non’: *Non* me queredes vós, senhor, creer 1; *non* mi ten prol de volo máis jurar 4; El dé gran coit’a quen coita *non* á 6, [12, 18]; *Non* mi creedes qual coita sofri 7; El a *non* tolha, enquanto viver 13; e, pero volo juro, *non* m’i val 16; U vos *non* vir, dizedemi, por Deus 20; u vos *non* vir, dizedem’ũa ren 23; senon, senhor, vós; eu, u vos *non* vir 26; *non* se vaa dela quitar 30; coita que par *non* avera 33; du a *non* vir, de veer ben 40; ca volo *non* digo por al 43; maila minha *non* é coita 53; maila minha *non* é morte 58; mailo meu mal *non* é mal 63; Pois tan muit’á que mia senhor *non* vi 64; per boa fe, pois dela *non* morri 67; ca, por gran coit’aver, *non* morrerei 69, [75, 81]; *non* cuidava esse dia chegar 71; ca, pois, per esta, morte *non* prendi 79; *Non* am’eu mia senhor, par Deus 82; que *non* ei eu end’al fazer 86, 92, 98; *Non* a amei, des que a vi 88; *Non* a amo, per bõa fe 94; ca sei ben que mi o *non* fara 96; Porque s’ela *non* quer doer 102; ca o *non* pudi [m]áais negar 109; Amigu’, e *non* vos nembrades (de mi) 118; se mui cedo *non* veedes 121; *Non* dades agora nada (por mi) 124; *Non* queredes viver migo 130; Gran sazon á, madre, que o *non* vi 139; Amiga, muit’á que *non* sei 142; que *non* podedes saber 165; e, por Deus, *non* mi o neguedes / quando *non* sodes comigo / e muit’á que *non* sabedes 169 / 170 / 171; gran tempo que *non* tornades, / enton quando *non* oides 176 / 177.

Novas [subs. f. pl.] ‘novas’, ‘noticias’: *novas* que querria saber 144; se vos disse *novas* alquen 150; a que mi *novas* dissesse 156.

Nunca [adv. temp.] ‘nunca’, ‘en ningún momento’, ‘xamais’: ca *nunca* volo ja máis jurarei 10; Eu, que *nunca* outra soubi servir 25; e quite de *nunca*

dormir 41; ja máis por coita *nunca* ren darei 68, 74, [80]; por *nunca* seu ben asperar 83; por *nunca* dela aver seu ben 89; por *nunca* seu ben aver ja 95; mais *nunca* per mi creades 120.

O

O₁ [art. det. m. sg.] ‘o’: mais porque sei eu ja *o* mal 44; (perdi) *o* sén; [e] dixilhis assi 108; *o* sén, por que ando sandeu 111, [117]; Mais ben sei [eu] *o* que faran 160 || **do** [contrac. ‘de’ + art. det. m. sg.]: maila *do* mundo maior 50 || **dos** [contrac. ‘de’ + art. det. m. pl.]: Ai, mia senhor, lume *dos* olhos meus! 19; *dos* que ora son con el-Rei 145; *dos* que el-Rei levou sigo 151; del-Rei e *dos* que co’el son 157 || **mailo** [conx. advers. ‘mais’ + art. det. m. sg.]: *mailo* meu mal, que[n] viu tal? 61; *mailo* meu mal non é mal 63 || **no** [prep. ‘en’ + art. det. m. sg.]: e me máis vejo *no* mundo viver 65 || **volo** [contrac. pron. pers. át. 2^a pl. + pron. pers. át. 3^a sg] ‘volo’: non mi ten prol de *volo* máis jurar 4; ca nunca *volo* ja máis jurarei 10; e, pero *volo* juro, non m’i val 16; ca *volo* non digo por al 43.

O₂ [pron. pers. át. ac. 3^a sg.] ‘o’: ca sei ben que mi *o* non fara 96; ca *o* non pudi [m]áis negar 109; u é meu amigu’, e, se *o* poder (veer) 137; Gran sazón á, madre, que *o* non vi, / mais, pois mi Deus guisa de *o* ir [i] (veer) 139 / 140; dizedemio, meu amigo / e, por Deus, non mi *o* neguedes 168 / 169.

Oides [pres. ind. 2^a pl.; *cf.* **oir**]

Oir [fut. subx. 3^a sg.; *cf.* **oir**]

[**Oir**]: ‘oír’, ‘escoitar’; [pres. ind.] enton quando non *oides*, (amigo, de mi mandado) 177 || [fut. subx.] Quen me vir e quen m[e] *oir* 28.

Og[e] [adv. temp.] ‘hoxe’, ‘no día presente’: Ir quer’*og*’eu, madre, se vos prouguer 136.

[**Olho**] [subs. m.] ‘ollo’ || [pl.] ‘ollos’: Ai, mia senhor, lume dos *olhos* meus! 19.

Ora [adv. temp.] ‘agora’, ‘neste momento’: e, v[e]ed’*ora*, que faredes i? 9; [V]eeronm’*ora* preguntar 106; dos que *ora* son con el-Rei 145.

Ou [conx. disx.] ‘ou’: se se veen *ou* se x’estan, / *ou* a que tempo se verran 146 / 147, 152 / [153], 158 / [159].

Outra₁ [adx. indef. f. sg.] ‘outra’: *outra* coita qual mi Deus dar quiser 78.

Outra₂ [pron. indef. f. sg.] ‘outra’: Eu, que nunca *outra* soubi servir 25.

Ouvi [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **aver**]

P

[**Padecer**]: ‘padecer’, ‘sufrir’; [pret. ind.] viv[o]; e, pois tal coita *padeci* 73.

Padeci [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **padecer**]

Par [adx.] ‘par’, ‘igual’, ‘semellante’: coita que *par* non avera 33.

Par [prep.; *cfr.* **per**, **por**] ‘por’: Non am’eu mia senhor, *par* Deus 82.

Parti [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **partirse**]

Partides [pres. ind. 2ª pl.; *cfr.* **partirse**]

Partir [fut. subx. 3ª sg.; *cfr.* **partirse**]

[**Partirse**]: ‘partir’, ‘marchar’, ‘afastarse’; [pres. ind.] quando *vos* de mi *partides* 175 || [pret. ind.] cativo, porque *m’én parti* 48; E, quando *m’eu* da mia senhor *parti* 70 || [fut. subx.] *ca*, pois que *se dela partir* 31; por mi, e pois *vos partirdes* (d’aqui) 125.

Partirdes [fut. subx. 2ª pl.; *cfr.* **partirse**]

Pedir [fut. subx. 3ª sg.; *cfr.* **pedir**]

[**Pedir**] ‘pedir’, ‘solicitar’, ‘demandar’; [fut. subx.] E se m’ende [a]lguen *pedir* (a conselho) 35.

Per [prep.; *cfr.* **par**, **por**] ‘por’: E esto sei eu ben *per* mi 42; *ca*, pois, *per* esta, morte non preñdi 79; mais nunca *per* mi creades 120 || **per boa fe** / **per bõa fe**: ‘con boa intención’, ‘sinceramente’, ‘a boa fe’, *cfr.* **fe**.

[**Perder**]: ‘perder’, ‘deixar de ter’; [pret. ind.] *ca* muitas vezes *perdi* 46 || **perder o sén**: ‘tolear’, ‘perder o sentido’: meus amigos por que *perdi* / *o sén*; [e] dixilhis assi 107 / 108.

Perdi [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **perder**]

Pero [c. tx.] ‘por iso’ ‘por tanto’: e, *pero* volo juro, non m’i val 16; *pero* quen s’én quiser sair 38.

Pesa [pres. ind. 3ª sg.; *cfr. pesar*]

[**Pesar**]: ‘pesar’, ‘magoar’, ‘causar pena’; [pres. ind.] porque mi *pesa*, tardarán 161.

Podedes [pres. ind. 2ª pl.; *cfr. poder*]

Poder ‘poder’, ‘ser quen’: [pres. ind.] que non *podedes* saber 165 || [pret. ind.] e m’eu tan gran coita *pudi* sofrer 66; ca o non *pudi* [m]áis negar 109 || [copret. ind.] quequer que aver *podesse* 155 || [fut. subx. 3ª sg.] enquant’ela *poder* viver 87, [93, 99]; u é meu amigu’, e, se o *poder* (veer) 137.

Podesse [copret. subx. 1ª sg.; *cfr. poder*]

Poila [conx. causal + pron. pers. át. ac. 3ª sg.; *cfr. pois, a*] ‘pois a’: e, *poila* eu ja sempr’ei a sofrer 3.

Pois₁, **Pois que** [conx. causal] ‘pois’, ‘porque’, ‘xa que’: e, *poila* eu ja sempr’ei a sofrer 3; *Pois* m’assi vi: u vos vejo, moir’én 22; ca, *pois que* se dela partir 31; *Pois* tan muit’á que mia senhor non vi 64; per boa fe, *pois* dela non morri 67; viv[o]; e, *pois* tal coita padeci 73; E, *pois* esta que vos digo sofri 76; ca, *pois*, per esta, morte non preñdi 79; *pois que* vos digu’én verdade 133; mais, *pois* mi Deus guisa de o ir [i] 140 || ‘entón’ ‘por tanto’: por mi, e *pois* vos partirdes (d’aqui) 125.

Pois₂ [adv. temp.] ‘despois’: viver coitad’, e *pois* morrer 105.

Por [prep.; *cfr. par, per*] ‘por’: sempre *por* vós, nen quant’afan levei 8; U vos non vir, dizedemi, *por* Deus 20; ca volo non digo *por* al 43; ja máis *por* coita nunca ren darei 68, 74, [80]; ca, *por* gran coit’aver, non morrerei 69, [75, 81]; *por* nunca seu ben asperar 83; *por* nunca dela aver seu ben 89; *por* nunca seu ben aver ja 95; (Non dades agora nada) *por* mi, e pois vos partirdes 125; e, *por* Deus, non mi o neguedes 169.

Por que [conx. interr. indirecta] ‘por que’: meus amigos *por que* perdi (o sén) 107; saber, *por que* ensandeci, (pregunteme) 113.

Por que [conx. cons.] ‘polo que’, ‘por isto’: (mi tolheu) o sén, *por que* ando sandeu 111, [117].

Porque [conx. causal] ‘porque’: mais *porque* sei eu ja o mal 44; cativo, *porque* m’én parti 48; *Porque* s’ela non quer doer 102; *porque* mi pesa, tardarán 161.

Pran [subs. m. sg.], **de pran** [loc. adv.] ‘sen dúbida’, ‘en verdade’, ‘certamente’, ‘francamente’: ben devo, *de pran*, a sofrer qualquer 77; fui, *de pran*, u a fui veer 101.

Prazer [subs. m. sg.] ‘pracer’, ‘gozo’, ‘ledicia’: veer, veerei mui gran *prazer* 138 / [141]; (se vejades) de quant’amades *prazer* 163.

[**Prazer**]: ‘pracer’, ‘causar alegría’; [fut. subx.] Ir quer’og’eu, madre, se vos *prouguer* 136.

Preguntar: ‘preguntar’, ‘inquirir’; [inf.] [V]eeronm’ora *preguntar* 106 || [pres. subx.] (por que ensandeci) *pregunteme*, ca ben logu’i (lhi direi) 114.

Pregunte [pres. subx. 3ª sg.; cfr. *preguntar*]

Prender: ‘prender’, ‘tomar’; [inf. na per. vb. *ir* + *inf.*] Ca demo m’e[n] cabo *prender* (fui) 100 || [pret. ind.] ca, pois, per esta, morte non *prendi* 79.

Prendi [pret. ind. 1ª sg.; cfr. *prender*]

Prol [subs. f. sg.] ‘proveito’, ‘utilidade’; **teer prol**: ‘beneficiar’, ‘ser de proveito’: non mi *ten prol* de volo máis jurar 4.

Prouguer [fut. subx. 3ª sg.; cfr. *prazer*]

Pudi [pret. ind. 1ª sg.; cfr. *poder*]

Q

Qual₁ [adx. indef.] ‘cal’: Non mi creedes *qual* coita sofri 7.

Qual₂ [pron. rel.] ‘cal’, ‘que’: outra coita *qual* mi Deus dar quiser 78.

Qualquer [adx. indef.] ‘calquera’: ben devo, de pran, a sofrer *qualquer* (outra coita) 77.

Quan [adv.] ‘canta’: direilh’eu *quan* gran coita é 37.

Quando [conx. temp.] ‘cando’: E, *quando* m’eu da mia senhor parti 70; se-rei de vós, *quando* virdes 127; *quand’alhur* muito morades 164; *quando* non

sodes comigo 170; (que vós andades) *quando* vos de mi partides 175; enton *quando* non oides 177.

Quanto₁ [adx. indef.] ‘canto’: sempre por vós, nen *quant*’afan levei 8.

Quanto₂ [pron. indef.] ‘canto’: en *quanto* falastes migo 148; (se vejades) de *quant*’amades prazer 163.

Que [pron. rel.] ‘que’, ‘o que’, ‘quen’: a coita *que* me fazedes levar 2; mais Deus, *que* tolh’as coitas e as dá 5, 11, [17]; Que farei? Eu *que* vos sempr’amei 21, [24, 27]; Eu, *que* nunca outra soubi servir 25; (Quen me vir e quen m[e] oir) *que* algũa molher amar 29; (o mal) *que* vén end’a quen s’én vai [i] 45; novas *que* querria saber / dos *que* ora son con el-Rei 144 / 145; dos *que* el-Rei levou sigo 151; del-Rei e dos *que* co’el son 157; Mais ben sei [eu] o *que* faran 160 || *a que* ‘a quen’: *a que* mi novas dissesse 156.

Que [conx. compl.] ‘que’: seu ben, [ca sei] *que* viverá mui mal 14; sei eu mui ben *que* lhi verra / coita *que* par non avera 32 / 33; (vej’eu namorados) e *que* son d’amor coitados 55; Muitos mi vej’eu *que* an (gran coita e grand’afan) 59; Pois tan muit’á *que* mia senhor non vi 64; E, pois esta *que* vos digo sofri 76; meus amigos, *que* ést’assi 91; ca sei ben *que* mi o non fara 96; Gran sazón á, madre, *que* o non vi 139; Amiga, muit’á *que* non sei 142; e muit’á *que* non sabedes 171; Ca, se faz *que* vós andades 174; gran tempo *que* non tornades 176 || [conx. cop.] ‘que’, ‘e’: (alhur muito morades) *que* non podedes saber 165 || [c. tx.] ‘que’, ‘e’: *que* non ei eu end’al fazer 86, 92, 98.

Que [pron. interr.] ‘que’: e, v[e]ed’ora, *que* faredes i? 9; *Que* farei? Eu que vos sempr’amei 21, 24; (eu, u vos non vir,) *que* farei? Eu que vos sempr’amei 27 || [pron. interr. indir.]: ou a *que* tempo se verran 147, [153, 159].

Quen [pron. indef.] ‘quen’, ‘aquele que’: El dé gran coit’a *quen* coita non á 6, [12, 18]; *Quen* me vir e *quen* m[e] oir 28; pero *quen* s’én quiser sair 38; que vén end’a *quen* s’én vai [i] 45; *Quen* ben quiser meu coraçón (saber) 112.

Quen [pron. interr.] ‘quén’: mailo meu mal, *que[n]* viu tal? [61].

Quequer que [pron. indef.] ‘calquera’, ‘calquera cousa’, ‘o que’: *quequer que* aver podesse 155.

Quer[o] [pres. ind. 1ª sg.; cfr. *querer*]

Quer [pres. ind. 3ª sg.; cfr. *querer*]

Queredes [pres. ind. 2ª pl.; *cfr. querer*]

[**Querer**]: ‘querer’; [pres. ind.] Ir *quer* ‘og’eu, madre, se vos prouguer 136; Porque s’ela non *quer* doer 102; Non me *queredes* vós, senhor, creer 1; Non *queredes* viver migo 130 || [pospret. ind.] novas que *querria* saber 144 || [fut. subx.] pero quen s’én *quiser* sair 38; outra coita qual mi Deus dar *quiser* 78; Quen ben *quiser* meu coraçõ (saber) 112.

Querria [pospret. ind. 1ª sg.; *cfr. querer*]

Quiser [fut. subx. 3ª sg.; *cfr. querer*]

Quitarse: ‘quitarse’, ‘apartarse’, ‘afastarse’; [inf. na per. vb. *ir* + *inf.*] non *se vaa* dela *quitar* 30 || *cfr. quite*.

Quite [part. adx.] ‘libre’, ‘exento’; *seer quite de* ‘ser incapaz de’, ‘estar incapacitado para’: sera ja *quite* dũa ren 39; e *quite* de nunca dormir 41.

R

Rei [subs. m. sg.] ‘rei’, ‘soberano’: dos que ora son con el-*Rei* 145; dos que el-*Rei* levou sigo 151; del-*Rei* e dos que co’el son 157.

Ren [subs. f. sg.] ‘cousa’, ‘algunha cousa’, ‘algo’: u vos non vir, dize-dem’ũa *ren* 23; sera ja quite dũa *ren* 39 || [pron. indef.; en cláusulas negativas] ‘nada’, ‘ningunha cousa’: ja máis por coita nunca *ren* darei 68, 74, [80].

S

Sabedes [pres. ind. 2ª pl.; *cfr. saber*]

Saber: ‘saber’, ‘coñecer’; [inf.] *saber*, por que ensandeci 113; novas que *querria saber* 144; que non podedes *saber*, (amigo, de mi mandado) 165 || [pres. ind.] seu ben, [ca *sei*] que viverá mui mal [14]; *sei* eu mui ben que lhi verra 32; E esto *sei* eu ben per mi 42; mais porque *sei* eu ja o mal 44; ca *sei* ben que mi o non fara 96; E *sei* de min com’á de seer 104; Amiga, muit’á que non *sei* (novas) 142; Mais ben *sei* [eu] o que faran 160; e muit’á que

non *sabedes*, (amigo, de mi mandado) 171 || [pret. ind.] Eu, que nunca outra *soubi* servir 25.

Sair: ‘saír’, ‘marchar’, ‘abandonar’; [inf.] pero quen s’én quiser *sair* 38; de mi *sair* de mandado 123, [129, 135].

Sandeu [adx. m. sg.] ‘tolo’, ‘privado da razón ou xuízo’; *andar sandeu* ‘estar tolo’: o sén, por que *ando sandeu* 111, [117].

Sazon [subs. m. sg.] ‘tempo’, ‘momento’; *aver gran sazon* ‘haber moito tempo’: *Gran sazon á*, madre, que o non vi 139.

*Se*₁ [conx. cond.] ‘se’: ca, pois que *se* dela partir 31; E *se* m’ende [a]lguen pedir (a conselho) 35; *se* mui cedo non veedes 121; Ir quer’og’eu, madre, *se* vos prouguer / u é meu amigu’, e, *se* o poder 136 / 137; *se* se veen ou *se* x’estan 146, 152, 158; *se* vos disse novas alguen 150; *se* sodes enton coitado (dizedemio) 167, [173, 179]; Ca, *se* faz que vós andades, (quanto vos de mi partides) 174 || ‘así’: dizede, *se* vos venha ben 149; Meu amigo, *se* vejades (de quant’amades prazer) 162.

*Se*₂ [pron. pers. át. 3^a; *cfr.* *xi*] ‘se’: des que *se* longi dela vir 34; pero quen s’én quiser sair 38; se se veen ou se x’estan, / ou a que tempo *se* verran 146 / 147, 152 / [153,] 158 / [159] || [formante léxico do vb. *irse*] que vén end’a quen s’én *vai* [i] 45 || [formante léxico de *quitarse*] non *se vaa* dela *quitar* 30.

Seer: ‘ser’; [inf. na per. vb. *aver de + inf.*] E sei de min com’á *de seer* 104 || [pres. ind.] direilh’eu quan gran coita é 37; maila minha non é coita 53; maila mia coita x’é forte 56; maila minha non é morte 58; mailo meu mal non é mal 63; é ja assi, amigos meus 85; meus amigos, que *ést*’assi 91; mais mia fazenda ja assi é 97; u é meu amigu’, e, se o poder 137; ca *sodes* mal conselhado 122, 128, 134; se *sodes* enton coitado (dizedemio) 167, [173, 179]; quando non *sodes* comigo 170; e que *son* d’amor coitados 55; dos que ora *son* con el-Rei 145; del-Rei e dos que co’el *son* 157 || [fut. ind.] *sera* ja quite d’ua ren 39 || [aux. voz pasiva] (*vingada*) *serei* de vós, quando virdes 127.

Sei [pres. ind. 1^a sg.; *cfr.* *saber*]

Sempre [adv. temp.] ‘en todo momento’, ‘a cada instante’: e, poila eu ja *sempr*’ei a sofrer 3; (coita sofri) *sempre* por vós, nen quant’afan levei 8; Que farei? Eu que vos *sempr*’amei 21, [24, 27]; eu mi a ouvi *sempre* doita 51.

Sén [subs. m. sg.] ‘xuízo’, ‘sentido’, ‘razón’; **perder o sén**: ‘perder o siso’, ‘tolear’; *cfr.* **perder** || **tolher o sén**: ‘quitar o sentido’, ‘facer tolear’; *cfr.* **tolher**.

Senon [prep.] ‘senón’, ‘excepto’: (nunca outra soubi servir) *senon*, senhor, vós; eu, u vos non vir 26.

Senhor [subs. f. sg.] ‘muller amada polo trobador’, ‘señora’: Non me quedades vós, *senhor*, creer 1; Ai, mia *senhor*, lume dos olhos meus! 19; *senon*, *senhor*, vós; eu, u vos non vir 26; Pois tan muit’á que mia *senhor* non vi 64; E, quando m’eu da mia *senhor* parti 70; Non am’eu mia *senhor*, par Deus 82.

Sera [fut. ind. 3ª sg.; *cfr.* **seer**]

Serei [fut. ind. 1ª sg.; *cfr.* **seer**]

Servir: ‘servir’, [met.] ‘amar’; [inf.] Eu, que nunca outra soubi *servir* 25.

Seu [adx. pos. 3ª sg.] ‘seu’: (enquanto viver) *seu* ben, [ca sei] que viverá mui mal 14; por nunca *seu* ben asperar 83; por nunca dela aver *seu* ben 89; por nunca *seu* ben aver ja 95.

Si [adv. modo] ‘así’, ‘deste xeito’, ‘desta maneira’: ca *si* fig’eu des que vos fui veer 15.

Sigo [pron. pers. ob. 3ª sg.] ‘consigo’: dos que el-Rei levou *sigo* 151.

Sobrinha [subs. f. sg.] ‘sobriña’: a mia *sobrinha* mi tolheu (o sén) 110, 116.

Sodes [pres. ind. 2ª pl.; *cfr.* **seer**]

Sofrer: ‘sofrer’, ‘padecer’; [inf. na per. vb. **aver a + inf.**] e, poila eu ja sempr’ei a *sofrer* 3 || [inf. na per. vb. **poder + inf.**] e m’eu tan gran coita pudi *sofrer* 66 || [inf. na per. vb. **dever a + inf.**] ben devo, de pran, a *sofrer* qualquer (outra coita) 77 || [pret. ind.] Non mi creedes qual coita *sofri* 7; E, pois esta que vos digo *sofri* 76.

Sofri [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **sofrer**]

Soidade [subs. f. sg.] ‘soidade’, ‘saudade’: e moiro con *soidade* 131.

Son [pres. ind. 3ª pl.; *cfr.* **seer**]

Soubi [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* **saber**]

T

Tal [adx. indef.] ‘tal’, ‘semellante’: mailo meu mal, que[n] viu *tal*? 61; viv[o]; e, pois *tal* coita padeci 73.

Tan [adv. cant.] ‘tan’, ‘tanto’: Pois *tan* muit’á que mia senhor non vi 64; e m’eu *tan* gran coita pudi sofrer 66.

Tardarán [fut. ind. 3ª pl.; *cfr.* **tardar**]

[**Tardar**]: ‘tardar’, ‘retrasarse’: [fut. ind.] porque mi pesa, *tardarán* 161.

[**Teer**]: ‘ter’; **teer prol**: ‘beneficiar’, ‘ter proveito’: [pres. ind.] non mi *ten prol* de volo máis jurar 4.

Tempo [subs. m. sg.] ‘momento’, ‘intre preciso’, ‘ocasión’: ou a que *tempo* se verran 147, [153, 159] || ‘período máis ou menos amplo, que ten como punto de referencia unha circunstancia determinada’: gran *tempo* que non tornades 176.

Ten [pres. ind. 3ª sg.; *cfr.* **teer**]

Tolha [pres. subx. 3ª sg.; *cfr.* **tolher**]

Tolh[e] [pres. ind. 3ª sg.; *cfr.* **tolher**]

[**Tolher**]: ‘arrebatar’, ‘quitar’; [pres. ind.] mais Deus, que *tolh*’as coitas e as dá 5, [11, 17] || [pres. subx.] El a non *tolha*, enquanto viver (seu ben) 13 || **tolher o sén**: ‘facer tolear’, ‘quitar o sentido’: [pret. ind.] a mia sobrinha mi *tolheu / o sén*, por que ando sandeu 110-111, [116-117].

Tolheu [pret. ind. 3ª sg.; *cfr.* **tolher**]

Tornades [pres. ind. 2ª pl.; *cfr.* **tornar**]

[**Tornar**]: ‘volver’, ‘regresar’, ‘retornar’; [pres. ind.] gran tempo que non *tornades* 176.

Torto [subs. m. sg.] ‘cousa mal feita’, ‘maldade’, ‘inxustiza’, ‘agravio’; **fazer torto**: ‘cometer ofensa’, ‘facer inxustiza’, ‘agraviar’, ‘danar’: de mi, e *torto fazedes* 119.

U

U [adv. lg.] ‘onde’: *u* é meu amigu’, e, se o poder 137 || [adv. temp.; *cfr.* **du**] ‘cando’: *U* vos non vir, dizedemi, por Deus 20; Pois m’assi vi: *u* vos vejo, moir’én, / *u* vos non vir, dizedem’ũa ren 22 / 23; senon, senhor, vós; eu, *u* vos non vir 26; fui, de pran, *u* a fui veer 101.

Ûa [art. indet. f. sg.] ‘unha’: *u* vos non vir, dizedem’ũa ren 23 || **dũa** [contrac.; prep. ‘de’ + art. indet. f. sg.] sera ja quite **dũa** ren 39.

V

Vai [pres. ind. 3ª sg.; *cfr.* **ir**]

Vaa [pres. subx. 3ª sg.; *cfr.* **ir**]

Val [pres. ind. 3ª sg.; *cfr.* **valer**]

[**Valer**]: ‘valer’, ‘servir’, ‘ter proveito’; [pres. ind.] e, pero volo juro, non m’i **val** 16.

Vedes [pres. ind. 2ª pl.; *cfr.* **veer**]

V[e]ed[e] [imperat. 2ª pl.; *cfr.* **veer**]

Veedes [pret. ind. 2ª pl.; *cfr.* **veer**]

Veen [pres. ind. 3ª pl.; *cfr.* **viir**]

Veer: ‘ver’, ‘ollar’; [inf.] *du* a non vir, de *veer* ben 40; [inf. na per. vb. **poder** + **inf.**] (*poder*) *veer*, veerei mui gran prazer 138 || [inf. na per. vb. **ir** + **inf.**; inf.] (*ir* [i]) *veer*, veerei mui gran prazer 141 || [inf. na per. vb. **ir** + **inf.**; pret.] *ca* si fig’eu des que vos *fui veer* 15; fui, de pran, *u* a *fui veer* 101 || [pres. ind.] Pois m’assi vi: *u* vos *vejo*, moir’én 22; Muitos *vej*’eu namorados 54; Muitos mi *vej*’eu que an 59; e me máis *vejo* no mundo viver 65; viv’aa noite, e *vejom*’ar andar 72; mais, *vedes*, de guisa mi aven 90; se mui cedo non *veedes* (*ca* sodes mal conselhado) 121 || [pres. subx.] Meu amigo, se *vejades* (de quant’amades prazer) 162 || [pret. ind.] Pois m’assi vi: *u* vos *vejo*, moir’én 22; Pois tan muit’á que mia senhor non *vi* 64; Non a amei, des que a *vi* 88; Gran sazon á, madre, que o non *vi* 139; mailo meu mal, que[n] *viu* tal? 61 || [fut. ind.] *veer*, *veerei* mui gran prazer 138, 141; mais

v[e]eredes, amigo 132 || [fut. subx.] U vos non *vir*, dizedemi, por Deus 20; u vos non *vir*, dizedem'ũa ren 23; senon, senhor, vós; eu, u vos non *vir* 26; Quen me *vir* e quen m[e] oir 28; des que se longi dela *vir* 34; du a non *vir*, de veer ben 40; serei de vós, quando *virdes* (ca sodes mal conselhado) 127 || [imperat.] e, *v[e]ed'* ora, que faredes i? 9.

Veerei [fut. ind. 1ª sg.; *cfr.* *veer*]

V[e]eredes [fut. ind. 2ª pl.; *cfr.* *veer*]

Veeron [pret. ind. 3ª pl.; *cfr.* *viir*]

Veestes [pret. ind. 2ª pl.; *cfr.* *viir*]

Vejades [pres. subx. 2ª pl.; *cfr.* *veer*]

Vejo [pres. ind. 1ª sg.; *cfr.* *veer*]

Vén [pres. ind. 3ª sg.; *cfr.* *viir*]

Venha [pres. subx. 3ª sg.; *cfr.* *viir*]

Verdade [subs. f. sg.] ‘verdade’, ‘certeza’: pois que vos digu'én *verdade* 133.

Verra [fut. ind. 3ª sg.; *cfr.* *viir*]

Verran [fut. ind. 3ª pl.; *cfr.* *viir*]

[*Ve*z] [subs. f.] ‘vez’; [pl.] ‘veces’, ‘ocasións’; *muitas vezes* ‘con frecuencia’: ca *muitas vezes* perdi 46.

Vi [pret. ind. 1ª sg.; *cfr.* *veer*]

[*Viir*]: ‘vir’, ‘proceder’; [pres. ind.] (o mal) que *vén* end'a quen s'én vai [i] 45; se se *veen* ou se x'estan 146, 152, 158 || [pres. subx.] dizede, se vos *venha* ben 149 || [pret. ind.] [*Veeron*m'ora preguntar 106; nen mi ar *veestes* vós dizer (novas) 143 || [fut. ind.] sei eu mui ben que lhi *verra* (coita) 32; ou a que tempo se *verran* 147, [153, 159].

Vingada serei [fut. ind. 1ª sg., voz pasiva por reflexa; *cfr.* *seer*, *vingar*]

[*Vingar*]: ‘vingar’, ‘compensar moralmente dunha inxustiza ou ofensa’; [fut. ind., voz pasiva por reflexa] ‘vingarse de’: d'aqui, mais mui ben *vingada* / *serei* de vós, quando *virdes* 126 / 127.

Vir [fut. subx. 3ª sg.; *cfr.* *veer*]

Virdes [fut. subx. 2ª pl.; *cfr.* *veer*]

Viu [pret. ind. 3ª sg.; *cfr.* *veer*]

Viv[o] [adx. m. sg.] ‘vivo’: (non cuidava esse dia chegar) *viv*’aa noite, e vejom’ar andar / *viv[o]*; e, pois tal coita padeci 73 / 74.

Viver: ‘viver’; [inf.] e me máis vejo no mundo *viver* 65; enquant’ela poder *viver* 87, [93, 99]; *viver* coitad’, e pois morrer 105 || [fut. ind.] seu ben, [ca sei] que *viverá* mui mal 14 || [fut. subx. 3ª sg.] El a non tolha, enquanto *viver* (seu ben) 13 || ‘permanecer’, ‘morar’; [inf.] Non queredes *viver* migo 130.

Viverá [fut. ind. 3ª sg.; *cfr.* *viver*]

Volo [asimilación do pron. pers. át. 2ª pl. + pron. pers. át. ac. 3ª sg.; *cfr.* *Vos*]

Vos [pron. pers. át. 2ª pl.] ‘vos’: [ac.] ca si fig’eu des que *vos* fui veer 15; U *vos* non vir, dizedemi, por Deus 20; Que farei? Eu que *vos* sempr’amei 21, [24, 27]; Pois m’assi vi: u *vos* vejo, moir’én, / u *vos* non vir, dizedem’ũa ren 22 / 23; senon, senhor, vós; eu, u *vos* non vir 26 || [dat.] E, pois esta que *vos* digo sofri 76; pois que *vos* digu’én verdade 133; Ir quer’og’eu, madre, se *vos* prouguer 136; dizede, se *vos* venha ben, / se *vos* disse novas alguen 149 / 150 || [formante léxico do vb. *nembrarse*] Amigu’, e non *vos* nembrades 118 || [formante léxico do vb. *partirse*] por mi, e pois *vos* partirdes 125; quando *vos* de mi partides 175 || **volo** [contrac. pron. pers. át. 2ª pl. + pron. pers. át. 3ª sg] ‘volo’: non mi ten prol de *volo* máis jurar 4; ca nunca *volo* ja máis jurarei 10; e, pero *volo* juro, non m’i val 16; ca *volo* non digo por al 43.

Vós [pron. pers. tón. 2ª pl.] ‘vós’: Non me queredes *vós*, senhor, creer 1; sempre por *vós*, nen quant’afan levei 8; senon, senhor, vós; eu, u *vos* non vir 26; (mui ben vingada) serei de *vós*, quando virdes 127; nen mi ar veestes *vós* dizer 143; Ca, se faz que *vós* andades 174.

X

X[e] / x[i] [pron. pers. át. 3ª; *cfr.* *se*] ‘se’: Ca *x’á* i coita de coita 52; maila mia coita *x’é* forte 56; Ca *x’á* i morte de morte 57; ca *x’an* eles mal de mal 62; se se veen ou se *x’estan* 146, 152, 158.

RIMARIO¹⁰⁶

-A (/ʼa/) (10): *á* (3) 6, 12, 18; *avera* (1) 33; *dá* (3) 5, 11, 17; *fara* (1) 96; *ja* (1) 95; *verra* (1) 32.

-ADA (/ʼada/) (2): *nada* (1) 124, *vingada* (1) 126.

-ADE (/ʼade/) (2): *soidade* (1) 131; *verdade* (1) 133.

-ADES (/ʼades/) (6): *andades* (1) 174; *creades* (1) 120; *morades* (1) 164; *nembrades* (1) 118; *tornades* (1) 176; *vejades* (1) 162.

-ADO (/ʼado/) (12) *coitado* (3) 167, 173, 179; *conselhado* (3) 122, 128, 134; *mandado* (6) 123, 129, 135, 166, 172, 178.

-ADOS (/ʼados/) (2): *coitados* (1) 55; *namorados* (1) 54.

-AL (/ʼal/) (7): *al* (1) 43; *mal* (4) 14, 44, 62, 63; *tal* (1) 61; *val* (1) 16.

-AN (/ʼan/) (10): *afan* (1) 60; *an* (1) 59; *estan* (3) 146, 152, 158; *faran* (1) 160; *tardarán* (1) 161; *verran* (3) 147, 153, 159.

-AR (/ʼar/) (10): *amar* (1) 29; *andar* (1) 72; *asperar* (1) 83; *[co]meçar* (1) 84; *chegar* (1) 71; *jurar* (1) 4; *levar* (1) 2; *negar* (1) 109; *preguntar* (1) 106; *quitar* (1) 30.

-E (/ʼɛ/) (4): *é* (2) 37, 97; *fe* (2) 36, 94.

-EDES (/ʼedes/) (4): *fazedes* (1) 119; *neguedes* (1) 169; *sabedes* (1) 171; *veedes* (1) 121.

-EI (/ʼej/) (13): *amei* (3) 21, 24, 27; *darei* (3) 68, 74, 80; *jurarei* (1) 10; *levei* (1) 8; *morrerei* (3) 69, 75, 81; *Rei* (1) 145; *sei* (1) 142.

¹⁰⁶ Este índice recolle en orde alfabética todas as rimas presentes no corpus poético de Fernan Fernandez Cogominho. Cada rima acompáñase da súa correspondencia fonética e o número de ocorrencias no conxunto operístico do trovador. A continuación aparecen ordenadas alfabeticamente as palabras rimantes, indícase entre parénteses o número de veces que se rexistra na obra de Fernan Fernandez Cogominho e dáse o número de verso en que se localiza a expresión dentro do conxunto.

-EN (/ˈeN/) (8): *alguen* (1) 150; *aven* (1) 90; *ben* (3) 40, 89, 149; *en* (1) 22; *ren* (2) 23, 39.

-ER (/ˈeR/) (24): *creer* (1) 1; *dizer* (1) 143; *doer* (1) 102; *fazer* (3) 86, 92, 98; *morrer* (1) 105; *nacer* (1) 103; *prazer* (3) 138, 141, 163; *prender* (1) 100; *saber* (2) 144, 165; *seer* (1) 104; *sofrer* (2) 3, 66; *veer* (2) 15, 101; *viver* (5) 13, 65, 87, 93, 99.

-ER (/ˈɛR/) (4): *qualquer* (1) 77; *quiser* (1) 78; *poder* (1) 137; *prouguer* (1) 136.

-ESSE (/ˈɛse/) (2): *dissesse* (1) 156; *podesse* (1) 155.

-EU (/ˈew/) (4): *sandeu* (2) 111, 117; *tolheu* (2) 110, 116.

-EUS (/ˈɛws/) (4): *Deus* (2) 20, 82; *meus* (2) 19, 85.

-I (/ˈi/) (19): *assi* (2) 91, 108; *ensandeci* (1) 113; *i* (4) 9, 45, 114, 140; *mi* (1) 42; *morri* (1) 67; *padeci* (1) 73; *parti* (2) 48, 70; *prendi* (1) 79; *perdi* (1) 107; *sofri* (2) 7, 76; *vi* (3) 64, 88, 139.

-IDES (/ˈides/) (2): *oides* (1) 177; *partides* (1) 175.

-IGO (/ˈigo/) (6): *amigo* (2) 132, 168; *comigo* (1) 170; *migo* (2) 130, 148; *sigo* (1) 151.

-IR (/ˈiR/) (8): *dormir* (1) 41; *oir* (1) 28; *partir* (1) 31; *pedir* (1) 35; *sair* (1) 38; *servir* (1) 25; *vir* (2) 26, 34.

-IRDES (/ˈirdes/) (2): *partirdes* (1) 125; *virdes* (1) 127.

-OITA (/ˈoita/) (3): *coita* (2) 52, 53; *doita* (1) 51.

-ON (/ˈoN/) (4): *coraçon* (2) 112, 154; *enton* (1) 115; *son* (1) 157.

-OR (/ˈoR/) (2): *amor* (1) 49; *maior* (1) 50.

-ORTE (/ˈɔRte/) (3): *forte* (1) 56; *morte* (2) 57, 58.

TÁBOA DE PARELLAS RIMANTES¹⁰⁷

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
al	43	mal	44		
amar	29	quitar	30		
amei ¹⁰⁸	21 24 27				
amigo ¹⁰⁹	168	comigo	170		
amor	49	maior	50		
an	59	afan ¹¹⁰	60		
andades ¹¹¹	174	tornades ¹¹²	176		

¹⁰⁷ Cando se considere oportuno indicáranse en nota as particularidades salientables dos rimantes, principalmente daqueles que estean menos representados no corpus lírico profano. A información proporcionada está elaborada a partir das consultas na *MedDB* (15-1-2012), e a numeración de referencia ás cantigas é a que se utiliza nesa base de datos. Para máis información sobre as expresións en rima, véxase Montero Santalla 2000.

¹⁰⁸ Palabra rimante do refrán da cantiga 2, que está conformado por un único verso.

¹⁰⁹ *Amigo-comigo* é unha parella moi frecuente no corpus das *cantigas de amigo*, en tanto que o termo *amigo* funciona como caracterizador de xénero, e debe terse en conta tamén a carga expresiva que implica a aparición destes dous parónimos asociados no interior do cancionero de *amigo*. A asociación máis frecuente é *amigo-comigo*, rexistrada en 31 textos (aparece tamén *Amigo-comigo* en 126,13, onde *Amigo* é antropónimo); *comigo-amigo* preséntase só en 64,5 e nos refráns de 88,16 e 152,3. Outras asociacións son *amigo-comigo-amigo-comigo* (no refrán de 60,15), *amigo-comigo-amigo* (142,1), *amigo-comigo-migo* (25,18), *comigo-amigo-comigo* (22,9), *comigo-amigo-migo* (55,2), *amigo-comigo-migo* (25,18). En relación a un terceiro elemento, rexístrase: *amigo-comigo-digo* (25,77 e 79,45), *digo-comigo-amigo* (148,19) e *comigo-amigo-Vigo* (91,4).

¹¹⁰ *Afan* aparece noutras 12 cantigas en posición de rima. É sobre todo frecuente a parella *afan-de pran* (9,8, 47,14, 25,93, 25,126, 143,15, 147,10), e tamén aparece a combinación *afan-de pran-can* (16,7). Asíciase a formas verbais, como *an* ou terceiras persoas do plural do futuro de indicativo: *Tristan-afan-an-seran* (18,5), *afan-diran* (126,6), *afan-an* (50,7), *dan-afan* (60,9). Ademais destas ocorrencias, existe a parella *afan-afan* (25,51).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
asperar ¹¹³	83	começar	84		
ben	149	alguen	150		
ben	89	aven	90		
chegar	71	andar	72		
conselhado ¹¹⁴	122 128 134	mandado	123 129 135		
coraçõn	112	enton	115		
coraçõn	154	son	157		
creer	1	sofrer	3		
dá ¹¹⁵	5 11 17	á	6 12 18		
darei ¹¹⁶	68 74 80	morrerei	69 75 81		

¹¹¹ *Andades* rexístrase en rima noutros catro textos, sempre relacionada a presentes de indicativo da primeira conxugación: *andades-chorades* (2,21), *andades-cantades* (29,1), *desamades-gâades-andades-segurades* (111,3), *andades-perjurades* (126,1).

¹¹² Ocorre noutros dous textos como rimante asociado a presentes de indicativo da primeira conxugación: *leixades-tornades* (75,1) e *catades-filhades-tornades* (116,14).

¹¹³ É a única ocorrencia deste infinitivo en todo o corpus lírico profano, non só en posición de rima.

¹¹⁴ *Conselhado-mandado* é a parella rimante do refrán da cantiga 8. *Conselhado* non é unha forma moi frecuente en rima; ademais de nesta composición, rexístrase como rimante en: *conselhado-mercado-acabado* (16,2), *conselhado-cuidado* (94,7), *conselhado-grado-despagado* (97,23).

¹¹⁵ *Dá-á* é a parella rimante do refrán da cantiga 1.

¹¹⁶ *Darei-morrerei* é a parella rimante do refrán da cantiga 5. *Darei* preséntase en posición de rima relacionado, normalmente, coa primeira persoa do futuro de indicativo de diversos

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
Deus	82	meus	85		
dizer	143	saber	144		
doer ¹¹⁷	102	nacer	103		
doita ¹¹⁸	51	coita ¹¹⁹	52	coita	53
én	22	ren	23		
ensandeci ¹²⁰	113	i	114		
estan ¹²¹	146	verran ¹²²	147		
	152		153		
	158		159		

verbos: *darei-conselharei-deterrei-averei-endurarmios ei* (13,1), *darei-direi* (25,29) *serei-darei* (97,34), *farei-darei* (101,5). Aparece tamén *darei* en 25,83, mais é apreciable unha irregularidade no esquema de rimas desta cantiga, en tanto que ese verso queda libre de relación rímica no interior da estrofa e da composición.

¹¹⁷ *Doer-nacer* son as palabras rimantes na segunda finda da cantiga 6, en relación rímica co refrán (*fazer-viver*), coa finda 1 (*prender-veer*) e coa finda 3 (*seer-morrer*).

¹¹⁸ *Doita* non é un termo de uso estendido no corpus lírico, en tanto que só se rexistra en tres composicións, en dúas das cales é palabra rimante. Ademais da súa documentación na cantiga 5 de Fernan Fernandez Cogominho, aparece tamén en posición de rima na cantiga *Unha pastor se queixava* de don Dinis (25,129), onde interveñen os mesmos rimantes, mais en diferente orde: *coita-doita-coita* (véxase, ademais, a nota ao rimante 1 *forte*).

¹¹⁹ Malia a grande ocorrencia do substantivo *coita* nas *cantigas de amor* e de *amigo*, só se documenta en posición de rima noutras tres composicións: *Unha pastor se queixava* (25,129) de D. Dinis (*coita-doita-coita*), *Amigas, tamanha coyta* (70,8) de Joan Garcia de Guilhade (*coita-coita* repítese en todas as cobras a modo de *dobre*), e *Senhor, que coitad'og'eu no mundo vivo* (104,9) de Nun'Eanes Cerceo (ocorre dúas veces como *palavra perduda*). Pode ser que este baixo índice de ocorrencias como rimante estea motivado pola dificultade de relacionalo a outras expresións en posición en rima, o que favorecería, simultaneamente, a presenza doutras expresións léxicas sinónimas a *coita* propias da linguaxe da *cantiga de amor* e de *amigo*, como poden ser *mal* (documentado en 419 versos pertencentes a 340 cantigas) ou *afan* (presente en 14 versos de 13 cantigas).

¹²⁰ Esta forma verbal documéntase unicamente en posición de rima. Aparece, ademais, relacionado coas seguintes formas: *perdi-ensandeci* (78,2), *ensandeci-vi* (106,3), *ensandeci-vi* (106,15), *sofri-vi-ensandeci-perdi* (125,40), *ensandeci-vi* (156,1) e *aqui-ensandeci* (121,9).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
faran ¹²³	160	tardaran ¹²⁴	161		
fazedes	119	veedes ¹²⁵	121		
fazer ¹²⁶	86 92 98	viver	87 93 99		
fe	36	é	37		
fe	94	é	97		
forte ¹²⁷	56	morte ¹²⁸	57	morte	58
ja	95	fara	96		

¹²¹ *Estan-verran* é a parella rimante do refrán da cantiga 10. *Estan* figura en rima noutras catro cantigas, principalmente relacionado a formas verbais: *dan-estan* (30,4), *veran-estan-de pran* (45,1), *estan-poderan* (45,2), *perderan-estan* e *an-estan* (78,12).

¹²² *Verran* é un rimante pouco frecuente; preséntase, ademais, nunha composición de Afonso Lopez de Baian (6,9) e noutra de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos (140,5).

¹²³ *Faran-tardarán* é a parella rimante da finda da cantiga 10; retómase a rima *-an* do refrán, concretada nos rimantes *estan-verran*. Como palabra en rima, *faran* figura só noutras catro composicións, asociada a *de pran* (70,16), ou a formas verbais, principalmente expresadas en futuro: *faran-seran* (63,47), *faran-afrontaran* (115,10^{bis}), *querran-faran-dan* (120,4).

¹²⁴ Única ocorrencia do verbo baixo esta forma de futuro no corpus lírico profano.

¹²⁵ Inclúese como rimante noutras seis composicións, sempre relacionado con outros verbos: *oiredes-dizedes-veedes* (13,1), *tēedes-veedes* (64,11), *gradecedes-veedes-caedes* (79,18) *avedes-veedes* (116,3), *metedes-veedes-avedes* (120,8), *queredes-veedes* (126,1).

¹²⁶ *Fazer-viver* son os rimantes do refrán da cantiga 6.

¹²⁷ O termo rexístrase como rimante noutros 11 textos, 7 deles atribuídos a don Dinis. Ofrécese na relación *forte-morte* (25,9, 25,15, 25,16, 25,22, 28,1, 79,44) ou *morte-forte* (25,21, 25,61, 30,23), a excepción de *forte-amostre* (83,6). Na cantiga de Fernan Fernandez Cogominho rexistramos unha triple relación (*forte-morte-morte*), semellante á que ocorre na cantiga de don Dinis *Ua pastor se queixaba* (25,129): *morte-forte-morte*.

¹²⁸ Preséntase o termo como rimante noutras 11 cantigas, 7 delas atribuídas a don Dinis. Excepto no refrán da composición *A dona que eu am'e tenho por senhor* (22,3) de Bernal de Bonaval, onde aparece libre de relacións rímicais, o termo aparece exclusivamente como parella de *forte* (véxase a nota anterior).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
levar	2	jurar	4		
levei	8	jurarei ¹²⁹	10		
mal	14	val	16		
mandado ¹³⁰	166	coitado	167		
	172		173		
	178		179		
meus	19	Deus	20		
migo	130	amigo ¹³¹	132		
migo	148	sigo ¹³²	151		
mi	42	[i] ¹³³	45	parti	48
nada	124	vingada ¹³⁴	126		
namorados ¹³⁵	54	coitados ¹³⁶	55		

¹²⁹ Reaparece como rimante na parella *jurarei-sei* (120,11).

¹³⁰ *Mandado-coitado* é a parella rimante no refrán da cantiga 11.

¹³¹ Este substantivo ocorre cunha elevada frecuencia en posición de rima, principalmente nas *cantigas de amigo*, nas que funciona como caracterizador de xénero. A parella *migo-amigo* é relativamente frecuente (ofrécese en 12 textos: 18,16, 22,19, 47,7, 63,37, 79,1, 79,5, 95,7, 106,5, 116,18, 125,27, 142,4 e 155,9), aínda que máis habitual é a combinación *amigo-migo* (localizable en 34 textos). Aínda que hai outras posibilidades combinatorias en que participan os dous termos: *amigo-migo-amigo-migo* (35,2 e 125,27), *migo-amigo-migo* (35,1 e 55,2), *amigo-migo-amigo* (22,9 e 95,7), *amigo-migo-digo* (25,38), *migo-amigo-antigo* (70,17), *digo-amigo-migo* (75,3 e 120,1), e *amigo-digo-migo* (154,1).

¹³² A forma pronominal *sigo* é rimante en 11 textos máis. Aparece, frecuentemente, asociado a un número limitado de palabras: *migo-sigo* (79,47) e *comigo-sigo* (70,48), *sigo-digo* (120,52), e *digo-sigo* (154,5), *amigo-sigo* (72,7, 83,11, 60,3 e 70,8); *sigo-amigo* (64,1, 64,5 e 83,3).

¹³³ Para unha explicación sobre este rimante, véxase, na cantiga 3, a nota ao v. 18.

¹³⁴ O termo preséntase só noutras tres ocasións en posición de rima, conformando parella con *guardada* (77,19), *malhada* (117,3) e *maravilhada* (150,3).

¹³⁵ O substantivo plural rexístrase tamén como rimante na parella *prados-namorados* (14,14).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
neguedes ¹³⁷	169	sabedes	171		
nembrades ¹³⁸	118	creades ¹³⁹	120		
oir	28	partir	31	vir	34
parti	70	padeci ¹⁴⁰	73		
partides ¹⁴¹	175	oides	177		
partirdes ¹⁴²	125	virdes	127		
pedir	35	sair ¹⁴³	38	dormir	41
perdi	107	assi	108		
podesse ¹⁴⁴	155	dissesse ¹⁴⁵	156		

¹³⁶ O plural deste substantivo non é moi frecuente no corpus; como rimante aparece, ademais, na parella *coitados-jurados* (120,33).

¹³⁷ Como rimante localízase noutra cantiga, conformando a parella *queredes-neguedes* (2,21).

¹³⁸ En posición de rima inclúese noutros dous textos, como aquí, relacionado a segundas persoas verbais: *nembrades-creades-dades* (25,124) e *nembrades-cuidades-dades* (97,40).

¹³⁹ Aparece como rimante noutras 10 composicións, principalmente asociado a formas verbais do presente de indicativo ou subxuntivo (9,14, 11,4, 25,52, 25,124, 97,42, 114,10, 120,1, 125,10, 125,19, 145,2).

¹⁴⁰ *Padeci* é unha forma verbal que se rexistra noutras cinco veces en rima. Inclúese na finda de *Fui eu poer a mão noutro di-* (18,20) en asociación con *naci-assi-recebi* da última cobra. Preséntase en relación a formas verbais en pasado (*padeci-perdi* en 22,14, *padeci-prendi* en 47,11), e a outras partículas, como *padeci-mi* (25,30) e *padeci-i* (94,5).

¹⁴¹ A parella *partides-oides* sobresaie pola súa plena orixinalidade, xa que as dúas formas teñen nesta a súa única ocorrencia en rima en todo o corpus lírico profano.

¹⁴² A parella *partirdes-virdes* destaca porque as dúas formas teñen aquí a súa única ocorrencia en posición de rima no conxunto lírico profano.

¹⁴³ Como rimante, *sair* preséntase vinculado pola rima a outros verbos de movemento, como: *sair-ir* (116,14), *sair-viir* (116,31), *partir-sair* (75,5 e 121,1), *partir-sair-oir* (70,35) e, en 63,75, *sair* aparece no refrán rimando sucesivamente nas distintas cobras con *oir*, *partir*, *vir* e *ir*. Ademais destes exemplos, hai casos en que aparece xunto a outros verbos: *mentir-sair* (64,25), *sair-ouvir* (94,20), *servir-sair-abrir* (97,44), *sair-gracir* (122,5), *guarir-departir-sair* (126,14).

¹⁴⁴ *Podesse* é rimante noutros 13 textos, sempre en relación a formas verbais no mesmo modo e tempo (2,9, 25,71, 25,72, 46,5, 47,17, 63,58, 67,2, 72,1, 74,3, 87,16, 88,6, 123,5, 125,7).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
prazer ¹⁴⁶	138 141				
prazer	163	saber	165		
prender ¹⁴⁷	100	veer	101		
prouguer	136	poder	137		
preguntar	106	negar	109		
qualquer ¹⁴⁸	77	quiser	78		
ren	39	ben	40		
sei	142	Rei	145		
seer ¹⁴⁹	104	morrer	105		
servir	25	vir	26		
sofri	7	i	9		
sofri	76	prendi	79		
soidade ¹⁵⁰	131	verdade	133		

¹⁴⁵ Preséntase noutros 10 textos, sempre en relación de rima con verbos (36,4, 47,17, 70,51, 79,2, 81,20, 87,16, 88,6, 117,2, 125,7 e na finda de 125,7 relaciónase cos rimantes *ouvesse-soubesse-podesse* da última estrofa). A única excepción é 63,38, onde *dissesse* non mantén relación de rima con ningún elemento.

¹⁴⁶ Palabra rimante no refrán da cantiga 9, que consta dun único verso. Este non mantén relación de rima con ningún outro verso da estrofa.

¹⁴⁷ *Prender-veer* é a parella de palabras rimantes na primeira finda da cantiga 6, en relación rímica co refrán (*fazer-viver*), coa finda 2 (*doer-nacer*) e coa finda 3 (*seer-morrer*).

¹⁴⁸ Aparece noutras dúas cantigas como rimante: *veer-fezer-qualquer* (70,33) e *fezer-qualquer* (120,8).

¹⁴⁹ *Seer-morrer* é a parella rimante da finda 3 da cantiga 6. Mantén relación rímica co refrán (*fazer-viver*) e coas findas 1 e 2 (*prender-veer* e *doer-nacer*).

¹⁵⁰ O substantivo non ten unha elevada ocorrencia na produción lírica profana. Aparece como rimante en oito das nove cantigas en que se documenta: *soidade-morade* (25,52), *soidade-beldade-estraidade* (30,23), *soidade-soidade* (87,3), *caridade-soidade-verdade-*

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
tal	61	mal	62	mal	63
tolheu ¹⁵¹	110 116	sandeu ¹⁵²	111 117		
vejades ¹⁵³	162	morades ¹⁵⁴	164		
verra ¹⁵⁵	32	avera ¹⁵⁶	33		
vi	64	morri	67		
vi	88	assi	91		

potestade (120,27), *verdade-torpidade-maldade-soidade* (130,1), *verdade-soidade* (150,7). Na cantiga 104,1, ofrécese libre de relacións rímicais.

¹⁵¹ *Tolheu-sandeu* é a parella de rimantes no refrán da cantiga 7. *Tolheu* aparece en posición de rima noutros 6 textos, xunto a terceiras persoas de pretérito da segunda conxugación: *tolheu-defendeu* (47,23), *naceo-tolheu-tolheu* (59,1), *conquereu-tolheu* (120,30), *confondeu-tolheu* (120,32), *tolheu-enronqueceu* (125,14), *tolheu-entendeu* (125,30).

¹⁵² *Sandeu* preséntase noutros 10 textos como rimante, e libre de correspondencias rímicais en 100,3 e 106,15. Frecuentemente vai xunto a outra terceira persoa de pretérito de verbos da segunda conxugación: *conteceu-sandeu-fodeu* (2,24), *sandeu-padeceu* (30,9), *mereceu-sandeu* (31,3), *sandeu-ensandeceu* (33,3), *sandeu-morreu* (33,6), *viveo-sandeu* (124,2), *prendeceu-sandeu* (126,7), *guareceu-colheu-sandeu* (126,14).

¹⁵³ *Vejades* aparece noutras 8 cantigas como rimante: *vejades-amades-mandades-pagades* (14,4), *possades-vejades* (25,52), *vejades-amades* (79,4), *demonstrades-vejades-ajudades* (116,27), *vejades-desejades* (120,35), *vejades-dessejades-creades-dessejades* (145,2), *sabiades-vejades* (148,14) e *vejades-chorades* (115,6^{ter}).

¹⁵⁴ *Morades* foi empregado unicamente por Fernan Fernandez Cogominho (xa non só en posición de rima), sen máis exemplos no corpus da lírica profana.

¹⁵⁵ Esta forma de futuro do verbo *vir* preséntase noutras 14 cantigas, ocasionalmente xunto á terceira persoa do presente de *aver* (*á-verra* en 63,10, *á-á-verra* en 81,8, *verra-á-á* en 148,12) e *dar* (*dá-verra* en 118,2). En dúas ocasións, aparece asociado ao adverbio *ja* (*ja-verra* en 63,57; *verra-ja* en 47,4). Tamén figura no refrán da coñecida cantiga de Mendinho (98,1) e repítese *verra-verra-verra* no refrán da cantiga 70,25. Nas restantes ocorrencias, vai con formas do futuro de indicativo: *atenderá-verra* (63,48), *verra-dara* (63,54), *verra-morrerá* (9,5), *verra-prazera* (64,8), *verra-sera* (88,2 e 116,28).

¹⁵⁶ *Avera* é rimante noutras 6 composicións, acompañándose doutros verbos en futuro (*matará-avera* en 44,6 e *avera-dira* 63,16) ou do presente do verbo *aver*: *avera-á* (36,2) *á-á-avera* (51,6), *ja-á-avera* (94,1) e *á-avera* (116,12).

Rimante 1	v.	Rimante 2	v.	Rimante 3	v.
vi	139	[i] ¹⁵⁷	140		
viver	13	veer	15		
viver	65	sofrer	66		

¹⁵⁷ Para unha explicación sobre a parella *vi-i*, véxase, na cantiga 9, a nota aos versos 5-6.

TÁBOA DE CORRESPONDENCIAS

	1	2	3	4	5	6	7
<i>B</i>	361	362	363	364	365	366	366 ^{bis}
Tavani (1967a)	40,8	40,1	40,10	40,6	40,9	40,7	40,11
d'Heur (1973)	321	322	323	324	325	326	327
Molteni (1880)	305	306	307	308	309	310	311
Michaëlis (1990)	420	421	422	423	424	425	426
Machado (1949-1964)	301	302	303	304	305	306	307
Ferreiro / Martínez (1999a)		45					46
Lopes (2002)							101
Arias Freixedo (2003)				73			
	8	9	10	11			
<i>B</i>	702	703	704	705			
<i>V</i>	303	304	305	306			
<i>K</i>	303	304	305	306			
Tavani (1967a)	40,3	40,4	40,2	40,5			
d'Heur (1973)	717	718	719	720			
Monaci (1875)	303	304	305	306			
Braga (1978)	303	304	305	306			
Nunes (1932)	XI						
Nunes (1970)			LVII				
Nunes (1973)	CXXXIV	CXXXV	CXXXVI	CXXXVII			
Machado (1949-1964)	665	666	667	668			
Ferreiro / Martínez (1999b)			44				
Cohen (2003)	p. 187	p. 188	p. 189	p. 190			

REPRODUCCIÓN DOS MANUSCRITOS

fugisse non ar torna s'p
 Assy podera mays uiver
 Q' que non curdei que foss' assy
 Ve de repta.

E quando a filhei p' senhor
 Non m' mostrana de amor
 E ora muita gram saber
 Demba morte cedo saber
 p' que fui seu entendedor
 Ve de repta.

Fuera m' qm p'zer
 q' do magora uir moicer

Se
 sempreu senhor roguer a de p' m'
 Q' am de se deuo ben e non quer
 M' ave querth atrogar e poze sonber
 Q' uethal rogo alme dara loqm
 Calhi roguer que nunca m' de ben
 Deuo e curdo que mbo de por en

Ve por aquesto quero eu preuar
 De q' que muita que lheu p' al roguer
 Deuo senhor mays dra cecep
 Se m' ten p'ol deo a sse rogar
 Calhi

Pore assi e que mel sempre deu al
 Ve al de seu nome e coracem
 Rogar lhei e iste curdara que non

Sera meu ben e darambo p' mal
 Calhi roguer.

Non me queides uos senhor crece
 A copta que me fuzdes leuar
 E preta eu ia sempre a fostre
 Non m' ten p'ol de uole mays uivar
 Mare de q' que tolhas coptas case da
 Vel de gram copta quen copta non a

Se non m' creedes qual copta sofa
 Sempre p' uos ne quantafim leuar
 E uedra que fardes hi
 En m' canolo ia mays uiracep
 Mare de q' que.

Ma non tolha en quanto uia
 Seu ben que uia m' mal
 Calhe figa de que uo fui neer
 Ve pero uole uro nome mal
 Mare de q'.

Ar mba senhor lume doe dh' me q'
 Hu us non ue dize d' m' por de q'
 Que furer eu que n' seupramep

Pois massi q' hu us ueio moicer
 Hu us non ue dize d' m' mba reu
 Que furer eu

que q'mil

E u que nunca eni soubi se uir
 Se ion senhor uos en hu noz uir
 Que farei eu

363
Quen me uir e quen moyr
 Que alguma molher amar
 Non se uaa dela qartur
 Ca popo que se dela parte
 Ser eu mi ben quellhi ueira
 Coyta que par non auera
 De queffe longa dela uir

E se me del quen p' dir
 A conselho per bona fe
 D'acelheu q' gram coyta e
 Pero q' sen qui ser fare
 Sera ia quite dia ren
 Qua non uir de ueer ben
 E quite de nauai dormir

E esto ser eu ben per mi
 Cauolo non digo p' al
 Ma pe p' que ser en ia o mal
 Que uen en da q' sen uap
 Ca murtac uezeo perdi rasso
 Catuo p' que iuen parti

364
Muito am coyta d' amor
 Ma la de mundo maior
 E umba ommi sempre d' artal

Cara hi coyta de coyta
 Ma la nunha non e coyta

Alluyto uireu namorado
 E que sen d' amor cortado
 Ma la nunha coyta re forte
 E gra hi morte de morte
 Ma la nunha non e morte

Alluyto mi uireu que an
 Gran coyta e granda s' am
 Ma lo mien mal que upn tal
 Cara eleo mal de mal
 Ma lo meu mal non e mal

Poro tan murtia que mba senb non u
 E me mape uezo no mundo uuer
 E meu tan qm coyta p' di sofrer
 Per boa fe popo dela non moue
 Ma mape p' coyta nunca ren d' urep
 Ca por gram coyta uer non mouerep

E quando meu da mba senbor p' ti
 Non cuidaue esse dia chegar
 Vmaa norte e ueio mae andar
 Vuuu popo tal coyta p' adesi
 Ma mape p' coyta nunca ren d' urep

E popo esta que uo digo sofa
 Sen deu de p' am a sofrer qual q' e
 Que coyta q' m' de dar qui ser

Ca poro por esta morte non pudy
Ja maro.

Non ameir mha senhor par de?
Por nunca seu ben aspeuar
Mays fui con ela meuar

Via affe amig? me?
Que non ex eu endal fazer
E n quantela poder uuer

Non ameir desquea u?
P nunca dela auer seu ben
Mays uedes de gja mha uen
Me? amig? que est affe
Que non ex eu endal fazer

Non amo por bona fe
P nunca seu ben auer ia
Ca ser ben que mho non fara
Mays mha fazenda ia affe e
Que non ex.

Ca demo me cabo pnder
fui de pram bua fui ueer
p que se la non quer doer
Dem? mal dia for usser
Que non ex.

Esser dem? coma de ser
bui coitada poro mouer

chevom moza preguntar

Me? amig? por que pceda
O seu dixilhe affe
Cao non pudy apo negar
Amha sobrinha m? tolheu
C seu por que mdo sandeu

Quen ben quis se meu coraçon
Saber p que en sandeu
Pgunte me ca ben logu
U? dire? eu affe enton
Amha sobrinha

367 *Roeliger Amig de Vazquez*

Senhor dem? de meu coraçon
Dixede que non audeo poder
per nulha quisa dem? ben fazer
Porlo dixede non digueu denon
Mays mha senhor dixede mha uen
Como m? uos podedes fazer mal
Non m? podedes affe fazer ben

Emha senhor nuy qm pode uo deu
De o sobrem? e dixede a senhor
Que m? non podedes fazer amor
Porlo dixede creouolo eu
Mays mha senhor

Emha senhor uuy sen? diram
Se eu mouer que culpa audeo h?
E uos dixede que non est affe
Porlo dixede affe de pram

Don fernandz cogominho

meu amigo por fanonzo d'amar
E n'õ possideu os olhos partit

Xame ferist'õs õs uezes p' en
cu nha madre n'õ ei outro ben
s'õ catat ali pu a uist
meu amigo f'õ q' p'õ o seu
E n'õ po

Por aq' deo q'uo fez uacer
leixademe q' n'õ possal fazer
s'õ catat ali pu a uist
meu amigo f'õ q' q'õ moner
E n'õ possideu os olhos p'õ

Quigie n'õ us uenbrades
de m'õ torto fazedes
mais uicea per m'õ creades
sem'õ cedo non ueedes
E a sodes mal consillado
de m'õ sup' de mandado

Non dades agor nada
p'õ m'õ p'õ p'õ p'õ p'õ
da q' m'õs m'õs ben m'õs
p'õs de uos quando m'õs
E a sodes mal

Non f'õdes uicea m'õs
meu co s'õdade
mais ueedes amigo
p'õs q'ua d'iguen ueidade
E a sodes mal

Hor q'õcu madre s'õs
e meu amigie s'õ poder
Decey m'õ q'õm p'õzer

Ora s'õzen amadre q' n'õ uq'
mais p'õs m'õ de q'õ deo h'õ uea
Decey h'õ m'õ

Singa m'õp'õ q' n'õ s'õ
neu m'õar ueh'õtes uos d'õze
nouas q' s'õra s'õber

do q'era son con el Rey
 disse uet ou se ystrum
 ou aque dei possi ueiram

En quato falaste comigo
 disse seu uenha ben
 seuo disse noua algue
 do q' el Rey leuou figo
 disse ueen ou ou se resta

Dariq' mny de conto
 q' q' q' uer podesse
 agim' nouas disse
 del Rey do q' coel seu
 disse ueen ou ou se resta

Adare ben sey oq' fara
 q' q' m' pesa r'ara

Que amigo se ueiades de qua
 timades
 praxer qualallur mnyto morades
 que non pode des saber
 Amigo demy mandado
 se fodes ento contado

Dize demho meu amigo
 ep' do no mho nequedes
 quando no fodes comigo
 euyta q' no sabedes
 Amigo demy mandado

Casse faz q'nos andades
 quados demy p'ides
 gra tempo q' no tornades
 ento quando no oides
 Amigo demy mandado

Canção de Vinha

Que leda fozia feio
 por h'omenyon dizer
 ca no uen con q'ra de sto
 contado du foy unier
 de donalo meu amigo
 feio por falar comigo
 neu uen por al meu amigo
 feio por falar comigo

Fuiyomy se mandado
 dize qual uicres be
 cano ueu p' al contado
 deca longi comel uen
 de donalo meu amigo

Nula corbi no allu
 tato crede p' mny
 ou f' uel no unha
 mare p' q' ueira ad

Frenho q' m' fiz torto
 demelha q' sanha doado
 pois q' m' do m' m' m'
 q' yse f' en coitado
 por q' m' m' fui sanhada
 F' de p' q' esto cuyda q' est' m' m' p' d' d' d'
 ca se n' loyo uoria
 mays p' est' me sanhado
 por.

F' nunca dorme nada
 cuyd' m' meu amigo
 el que tam muyto tarda
 se ouremor a sigo
 era lo meu guerra
 morrer o sigo dia

F' uysen esto sempre
 no sei q' dem' seia
 el q' tan muyto tara
 se unto bon deseia
 ergo o meu.

Seo faz f' m' torto
 epar' d' m' m' m' m'
 el q' ta muyto tarda
 se roffro outro m' m'
 ergo o meu.

amem dana seria
 de u' m' m' m' dia

Quem queredes ay madre senhor
 ca non ey eu namun d' uno sabor
 se no carar ahy a uyt
 meu amigo por que mayto dan
 eran p' s' d' os oltos parir.
 ame feristes de uzes pen
 eu m' m' m' m' m' m' m' m'
 se no carar ali pu a uyt
 meu amigo p' q' p' o sen
 eno po

Por aquel deo f' uyo fez nacer
 leixademe q' no possal fazer
 se no carar ahy pu a uyt
 meu amigo p' q' m' m' m'
 eno possendeu os oltos p' m'

Dom fernan fernandez cogominho

Amigue no q' m' m' m' m' m' m'
 mays n' m' m' m' m' m' m'
 ca soes mal conselhado
 dem' m' m' m' m' m' m'

Non dades agora nada
 p' m' m' m' m' m' m'
 daq' mays m' m' m' m' m'
 setey d' enos quando m' m'
 ca soes mal.

Non queredes m' m' m' m'
 m' m' m' m' m' m' m'
 mays n' m' m' m' m' m'

pors q' no dignen verdade
 ca sodes mal co
 Fy quero leu madre seug proguer
 hu e men amighe seo poder ueen
 neerey mu gram prazer
 e'nan su'raon a madre q' no ui
 mays pors mi as gusa deo fin ueen
 neerey hi mu'

Amiga muito que no sey
 nen mhar ue'ntes nos dizer
 nouas que quoria saber
 do que'ora son al el rey
 se'se uee' du sey d'ran
 ou adue' compass' ue'ram
 n quanto falastes migo
 di rede re'na ient'ou bon
 se'ug disse nouas alque
 do q' el rey le'ua n' sigo
 se'se ueen ou se'xe'ra
 Daria' mai de como
 q' q' gauer pod'esse
 a q'm nouas disse'se
 del rey edus q' e'uel son
 se'se ueen ou se'xe'ra m
 fays' bon sey o'q' fara
 q' q' mi pesa' id'ra'

O'feu amigo se' ue'la'de de quit'madas
 pra'zer quanta' h'ua' muito motades

que no podades saber
 amigo de m'madado
 se' pades on'com. ay'rado
 Diz'rambo meu amigo
 ep' q' no mho ne'quedes
 quando no sedes conigo
 em'p'ra q' no sabe'lor
 amigo de m' m'adado
 a se' fa' qu'o' andades
 quando q' de m'i p'ides
 pra' tempo q' no torn'ade
 em'o qu'o' no oydes
 amigo de m'i mandade

Gonca' ans do vinhal

no toda que, ou' seia
 por q' mon'yon dizer
 canon nen co'p'ra' de seio
 cayando de q' for' g'inas
 ay' d'ora'lo me'q' amigo
 se'rio por' falax, conigo
 nen nen, por' al' me' amigo
 se'nan por' falax conigo
 luyon'mi seu m'adado
 di'zer qual' eu' creobe
 ca no uen p' al' co'p'rado
 de ta' long' comel uen
 ay' d'ora'lo me'q' amigo
 Xulla co'ra no an'ya
 tho' creche perm
 on' ne' et' no' m'ant'ha
 mays p' ue'nt'ra' ay'
 ay' lo

Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (V) f.

182	Huno porro	
183	Huno fernãez Tenet	
224	Joan Huno Camano	
227	Don fernãez Garcia y garracunga	
244	Joan lobayn	(a. g. d. m.)
250	Roy quasmado	
267	vasto G1	
282	Goncalves do vorkat	
295	Joan da royn	
312	Joan coelho	Opusculo
331	Rodriguez vrealondo	
337	Roy poro de nabela	
350	Joan Lopez dulboa	
361	Fernãez fernãez cogominho	
361	perro mator da	com o nome de
367	Rodriguez ariz et de foz de los	
375	Affonso manded de bostayro	
383	perro mator da	
384	Goncalves de Graun	
394	sancho Sanchez	
397	Mateo Rodriguez Teneyn	
398	Affonso fernãez cobalilla	
404		
405	Don Affonso Sanchez fillo de Roy don Denis	alfonso. g. d.
417	Joan de Goy Guy ludo	E

Tavola collociana (C): 361 Fernan Fernandez Cogominho

612	ptro Laxouo
	(ptro) de Cuarta - miendo
617	du. de don dñis
625	ptro dormelas
627	po
633	vaas de paja de sandiz ^s
638	bae soanz
641	Huuo fernandes Torruel ^s
644	ptro Garcia burgales
651	Joan Muniz Camanis
656	huuo carpintero ^s
664	v. de ill. us ^s
665	Don joan de voya
674	Don joan soanz coelbo
695	joan koopz dulboa
693	stuanu de modo
706	conceitans de vinhal
713	roy quymado
716	ptro Rodrigues Ebruyro
720	stuanu cocibo
	stuanu trauca
722	Rodrigue arns de vaska riles
726	

302

Tavola Colocciana (C): Omisión de Fernan Fernandez Cogominho (702)

BIBLIOGRAFÍA

Edicións

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (2003), *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais.

BERTOLUCCI, Valeria (1992), *As poesías de Martin Soares*, Vigo: Galaxia [trad. da ed. de 1963].

BRAGA, Teófilo (1878), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa: Imprensa Nacional.

BREA, Mercedes (dir.) (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.

Cancioneiro da Ajuda. Edição fac-similada do códice existente na Biblioteca da Ajuda. Apresentação, Estudos e Índices (1994), Lisboa: Edições Távola Redonda, Instituto Português do Património arquitectónico e Arqueológico, Biblioteca da Ajuda.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991 (1982), Lisboa: Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803) (1973), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.

Cantigas Medievais Galego-Portuguesas = LOPES, Graça Videira / FERREIRA, Manuel Pedro *et alii* (2011-), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*, Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. <<http://cantigas.fesh.unl.pt>>.

COHEN, Rip (2003), *500 Cantigas d'Amigo, edição crítica de -*, Porto: Campo das Letras.

FERREIRO, Manuel / Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO (1996a), *Lírica trobadoresca galego portuguesa medieval: Cantigas de Amor. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, A Nosa Terra.

FERREIRO, Manuel / Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO (1996b), *Lírica trobadoresca galego portuguesa medieval: Cantigas de Amigo. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega, A Nosa Terra.

GONZÁLEZ, Déborah (no prelo), «*O arraiz de Roi Garcia... desseino-o et enlinho-o. Une nouvelle lecture du texte satirique B1560 d'Afonso Mendez de Besteiros*», *Revue de Langues Romanes*.

Inquirições = Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post christum usque ad quintumdecimum: iussu Academiae Scientiarum Olisiponsis. Inquisitiones Lisboa: Typis Academicis, 1981, vol. 1, II, fasc. VIII.

LAPA, Manuel Rodrigues (1995), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia.

LOPES, Graça Videira (2002), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa: Estampa.

LORENZO GRADÍN, Pilar (2008a), *Don Afonso Lopez de Baian: Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

LORENZO GRADÍN, Pilar / Simone MARCENARO (2010), *Il canzoniere del trovatore Roi Queimado*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

MACHADO, Elza Paxeco / José Pedro MACHADO (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, 8 vols.

METTMANN, Walter (1986), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid: Castalia, 3 vols.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1990), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por -*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2 vols. [reimpresión da ed. Halle A. S.: Max Niemeyer, 1904].

MOLTENI, Enrico (1880), *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a. S.: Max Niemeyer Editore.

MONACI, Ernesto (1875), *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S.: Max Niemeyer Editore.

NUNES, José Joaquim (1932), *Florilégio da literatura portuguesa arcaica. Trechos coligidos em obras escritas desde o comêço do século XIII*, Lisboa: Imprensa Nacional.

NUNES, José Joaquim (1970), *Crestomatia Arcaica. Excertos da Literatura Portuguesa desde o que mais antigo se conhece até o século XVI, acompanhada de introdução gramatical, notas e glossário*, Lisboa: Livraria Clássica Editora.

NUNES, José Joaquim (1973), *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por -*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 3 vols.

Poesia gallega medioeval de los siglos XII al XV (1941), Colección Dorna, Buenos Aires: Emecé editores.

STEGAGNO PICCIO, Luciana (1968), *Martin Moya: Le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di -*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

RODRÍGUEZ, José Luís (1980), *El Cancionero de Joan Airas de Santiago: Edición y estudio*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (*Verba. Anuario Galego de Filoloxía. Anexo 12*).

TAVANI, Giuseppe (ed.) (1999), *A Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa: introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa: Colibrí.

Estudos

ALVAR, Carlos (1988-1996), «Amor de vista, que no de oídas», in P. Peira (et alii) (coord.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, vol. III, pp. 13-24.

ALVAR, Carlos (1989), «*Li occhi in prima generan l'amore*: consideraciones sobre el concepto de 'amor' en la poesía del siglo XIII», *Il Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 9-21.

ARBOR, Mariña (2005), «Os estudos sobre o *Cancioneiro da Ajuda*: un estado da cuestión», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 41-120.

ARBOR, Mariña (2008a), «Cancioneiro da Ajuda. Historia, descrición externa, contido», *Cancioneiro da Ajuda*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de traballo, pp. 11-51.

ARBOR, Mariña (2008b), «Metro, lírica profana galego-portuguesa e práctica ecdótica: Consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Ferreiro / C. P. Martínez / L. Tato, *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, pp. 9-38.

ARBOR, Mariña (2009), «Un código e historia material compleja: El *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista de Literatura Medieval* 21, pp. 77-124.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (2004), «Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 373-401.

ASENSIO, Eugenio (1970), *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la edad media*, Madrid: Gredos.

ASKINS, Arthur L.-F. (1991), «The Cancioneiro da Bancroft Library (previously, the Cancioneiro de um Grande d' Hespanha): a copy, ca. 1600, of the Cancioneiro da Vaticana», in A. A. Nascimento / C. Almeida Ribeiro (orgs.), *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa, vol. I, pp. 43-47.

ASKINS, Arthur L.-F. (1993), «Cancioneiro da Bancroft Library», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 118-119.

ALVAR, Carlos / José Manuel LUCÍA MEGÍAS (eds.) (1996), *La literatura en la época de Sancho IV. (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones, Universidad de Alcalá.

BACHET, Jérôme (2003), «Diablo», in J. Le Goff / J.-C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid: Akal, pp. 212-220.

BARBIERI, Mario (1993a), «Fernan Fernandez Cogominho», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 256-257.

BARBIERI, Mario (1993b), «Roi Paez de Ribela», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 586-588.

BARREIRO, María del Carmen (1985), *O léxico dos Miragres de Santiago*, 2 vols. Memoria de Licenciatura, Universidade de Santiago de Compostela, in E. González Seoane (dir.), *Diccionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario galego de filoloxía*. Anexo 57, 2006.

BARROCA, Mário Jorge (2000), *Epigrafía Medieval Portuguesa (862-1422)*, Lisboa: Fundação Calousete Gulbenkian / Ministério da Ciência e da Tecnologia, vol. II, t. 1.

BEIRANTE, Maria Ângela V. da Rocha (1980), *Santarém medieval*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

BELTRÁN, Vicenç (1993a), «Dobre», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 219-220.

BELTRÁN, Vicenç (1993b), «Sancho IV de Castilla y León», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 602-603.

BELTRÁN, Vicenç (1995), *A Cantiga de Amor*, Vigo: Xerais.

BELTRÁN, Vicenç (2005), *La corte de Babel: lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid: Gredos.

BELTRÁN, Vicenç (2007), *Poética y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de publicacións e Intercambio Científico (*Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 59).

BELTRÁN, Vicenç / Leontina VENTURA (1993), «Johan Perez d'Avoin», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 354-356.

BERNABÉ, Alberto (2010), *Manual de crítica textual y edición de textos griegos*, Madrid: Akal.

BERNARDI, Marco (2010), «Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci», in M. Arbor / A. F. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 337-351.

BERTOLUCCI, Valeria (1966), «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», *Annali dell'Istituto. Università Orientale. Sezione Romana VIII*, pp. 13-30.

BERTOLUCCI, Valeria (1972), «Note linguistiche e letterarie di Angelo Colocci in margine ai canzonieri portoghesi», in V. Paladini (dir.), *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci. Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria*, Jesi: Amministrazione Comunale, pp. 197-203.

BLACON, Carmen F. (1992-1995), «Cuando el amor nace por los ojos: Estudio comparativo en Guinizzelli y Cavalcanti», in R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas, Universidade de Santiago de Compostela, 1989*, A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa», pp. 643-656.

BLECUA, Alberto (1983), *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia.

BOLOGNA, Corrado / Marco BERNARDI (eds.) (2008), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Roma: Città del Vaticano.

BORGES, José Guilherme Calvão (1994), «Heráldica flaviense (continuação)», *Revista Aquae Flaviae* 12, pp. 83-118.

BORGES, José Guilherme Calvão (ed.) (2000), *Livro do Armeiro-mor: estudo de José Calvão Borges*, Lisboa: Academia Portuguesa de História / Edições Inapa.

BRANDÃO, Socorro de Oliveira (2004), «A questão das lacunas no *Cancioneiro da Ajuda*: a outra face da produção amorosa dos poetas de A», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos depois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en San-*

tiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 565-576.

BRANDÃO, Socorro de Oliveira (2006), *Escárnios de amor: do texto ao contratexto na lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico [Tese de Doutoramento presentada no Departamento de Filoloxía Galega, Inédita].

BREA, Mercedes (1988a), «Anotacións sobre o uso dos adverbios pronominais», in D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85.º aniversário*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 181-189.

BREA, Mercedes (1988b), «La partícula gallego-portuguesa *ar / er*», in P. Peira (et alii) (coord.), *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid: Castalia, vol. I, pp. 45-57.

BREA, Mercedes (1990), «*Dona e senhor* nas cantigas de amor», *Homenaje al profesor Luis Rubio*, Murcia: Universidad de Murcia, vol. I, pp. 149-170.

BREA, Mercedes (1992), «Anotaciones sobre la función de los miscradores», *Cultura Neolatina* LII, 1-2, pp. 167-180.

BREA, Mercedes (1997), «Las Anotaciones de Angelo Colocci en el Cancionero de la Biblioteca Vaticana», *Revista de Filología Románica* I, 14, pp. 515-519.

BREA, Mercedes (2005), «¿Textos discordantes no *Cancioneiro da Ajuda*?», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 255-279.

BREA, Mercedes (2006), «*L'amiga et la senhor* dans les *cantigas de amigo*, *Textuel* 49, pp. 103-124.

BREA, Mercedes (2009), «Angelo Colocci e la lirica romanza medievale», in F. Brugnolo / F. Gambino (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 615-626.

BREA, Mercedes (2010), «O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca», in M. Brea / S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións*

ao estudo do vocabulario trobadoresco, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 9-19.

BREA, Mercedes / Francisco FERNÁNDEZ CAMPO (1993), «Notas lingüísticas de A. Colocci no Cancioneiro galego-portugués B», in G. Straka (ed.), *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes: Université de Zurich (6-11 de avril 1992). La poésie lyrique romane (XII^e et XIII^e siècles)*, Tübingen: Francke Verlag, t. 5/ 7, pp. 41-56.

BREA, Mercedes / Pilar LORENZO GRADÍN (1998), *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais.

BREA, Mercedes (coord.) (2004), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.

BREA, Mercedes (coord.) (2005), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

CAPPELLI, Adriano (1973), *Dizionario di abbreviature latini ed italiani*, Milano: Ulrico Hoepli.

CARREGAL, António Augusto Domínguez (2007), «Análise de algumas das notas lingüísticas de Angelo Colocci aos cancioneros galego-portugueses B e V», *Cadernos do CNLF* XI, 5, pp. 34-40 [PDF: <<http://www.filologia.org.br/xicnlf>>].

CARREGAL, António Augusto Domínguez (2009), «O uso de *afan* na lírica galego-portuguesa», in M. Brea (dir.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe a Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 153-168.

CASAGRANDE, Carla / Chiara CRISCIANI / Silvana VECCHIO (eds.) (2004), *Consilium: teorie e pratiche del consigliare nella cultura medievale*, Firenze: SISMEL-Edizioni del Galluzzo.

CASTELLUCCI, Attilio (2004), «Temas e motivos no *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 331-350.

CHASSANT, Louis-Alphonse (1970), *Dictionnaire des abréviations latines et françaises usitées dans les inscriptions lapidaires et métalliques les manuscrits et les chartes du Moyen Âge*, Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag.

CIAVOLELLA, Massimo (1976), *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma: Bulzoni.

COHEN, Rip (1996), «Dança jurídica. I. A poética da Sanhuda nas Cantigas de Amigo. II. 22 Cantigas de Amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa», *Colóquio. Letras* 142, pp. 5-50

CORRAL, Esther (1996), *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada / A Coruña: Publicacións do Seminario de Estudos Galegos, Edicións do Castro.

CORRAL, Esther (2009), «Vocabulario trovadoresco: el motivo del *mandado* en la lírica gallego-portuguesa», in Furio Brugnolo / Francesca Gambino (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 583-600.

CORREIA, Ângela (1992), *O refram nos cancioneiros galego-portugueses (Escrita e tipología)*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa policopiada].

CORREIA, Ângela (1993), «Palavra Perduda», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, p. 506.

CORREIA, Ângela (1998), «Do refrão de Meendinho à escrita dos refrões nos cancioneiros», *Actas do Congreso O mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Promoción Cultural, pp. 267-290.

CREIXELL, Inés (1985) *Andreas Capellanus. De Amore / Andrés el Capellán. Tratado sobre el amor*, Barcelona: El festín de Esopo. Quaderns Crema.

CROPP, Glynnis (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Slatkine.

CRUZEIRO, Maria Eduarda (1973), *Processos de intensificação no português dos séculos XIII a XV*, Lisboa: Publicações do Centro de estudos Filológicos, pp. 384-390.

CUNHA, Celso Ferreira da (1961), *Estudos de poética trovadoresca: versificação e ecdótica*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro.

DAVID, Henrique (1986), «Os portugueses nos livros de «repartimiento» da andaluzia (século XIII)», *Revista da Faculdade de Letras* 3, pp. 51-75.

D'HEUR, Jean-Marie (1973), «Nomenclature des troubadours galiciens-portugais (XII^e - VIX^e siècles). Table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leus compositions», *Arquivos do Centro Cultural Português* VII, pp. 17-100.

D'HEUR, Jean-Marie (1974), «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la *Bibliographie Générale* et au *Corpus* des troubadours», *Arquivos do Centro Cultural Português* VIII, pp. 3-100.

D'HEUR, Jean-Marie (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV^e). Contribution à l'étude du «Corpus des troubadours»*, Liège.

D'HEUR, Jean-Marie (1984), «Sur la généalogie des chansonniers portugais d'Ange Colocci», *Boletim de Filologia* XXIX, 1-4 [*Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa, II*], pp. 23-34 [PDF: <<http://www.instituto-camoes.pt/cvc/bdc/lingua/boletimfilologia/index.html>>].

FERNÁNDEZ CAMPO, Francisco (1993), «Johan Soares Coelho», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 359-361.

FERRARI, Anna (1979), «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português* XIV, pp. 27-142.

FERRARI, Anna (1984), «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores», *Boletim de Filologia* XXIX, pp. 35-57.

FERRARI, Anna (1993a), «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 119-123.

FERRARI, Anna (1993b), «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 123-126.

FERRARI, Anna (2010), «Perché non possiamo non dirci eterotopici ed eternomici», in M. Arbor / A. F. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 103-113.

FERREIRA, M. do Rosário Ferreira (2010), «*Aqui, alá, alhur*: reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na *cantiga de amigo*», in M. Brea / S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 209-227.

FERREIRO, Manuel (1999), *Gramática histórica galega: I. Fonética e Morfosintaxe*, Santiago de Compostela: Laiovento.

FERREIRO, Manuel (2008), «Edición e historia da lingua: Sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e afíns», in M. Ferreiro / C. P. Martínez / L. Tato, *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, pp. 77-96.

FERREIRO, Manuel / Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO / Laura TATO FONTAÍÑA (eds.) (2008), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións.

FIDALGO, Elvira (1994), «*Joi d'amor* na cantiga de amor galego-portuguesa», in E. Fidalgo / P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 65-78.

FIDALGO, Elvira (1997), «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», *Actas do congreso: O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 189-212.

FIDALGO, Elvira (2004), «*E desmesura fazedes / que de min non vos doedes*: la reputación de la dama», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 313-330.

FIDALGO, Elvira (2005), «Os efectos do amor segundo os trobadores do *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro, pp. 281-308.

FIDALGO, Elvira / J. A. SOUTO (1995), «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», in J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad, Servicio de Publicaciones, vol. II, pp. 313-327.

FILGUEIRA VALVERDE, Xosé (1947), «Formas paródicas en la lírica medieval gallega», *Las ciencias* XII, 4, pp. 913-934.

FRANK, István (1949), «Les troubadours et le Portugal», in *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, pp. 199-226.

FREIXEIRO, Xosé Ramón (1998), *Gramática da lingua galega I. Fonética e Fonoloxía*, Vigo: A Nosa Terra.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes (1928), *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid: Talleres "Voluntad", 3t.

GONÇALVES, Elsa (1976), «La Tavola Colocciana. *Autori Portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, vol. X, pp. 387-448.

GONÇALVES, Elsa (1984), «Quel da Ribera», *Cultura Neolatina* VII, 3-4, pp. 219-224.

GONÇALVES, Elsa (1993a), «Tavola Colocciana (C)», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 115-118.

GONÇALVES, Elsa (1993b), «Colocci, Angelo», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 163-166.

GONÇALVES, Elsa (1993c), «Rodrigu'Eanes de Vasconcelos», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 580-582.

GONÇALVES, Elsa (1993d), «Tradição manuscrita da poesia lírica», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 627-632.

GONÇALVES, Elsa (1994), «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses», in Ramón Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela, 1989. VII. Sección IX. Filoloxía Medieval e Renacentista*, A Coruña, Fundación «Pedro Barrie de la Maza, Conde de Fenosa», pp. 979-990.

GONÇALVES, Elsa (2007a), «Sobre edições da lírica galego-portuguesa: uma reflexão», *Edição de Texto: II Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Románicas*, Universidade de Lisboa [PDF: <http://www.fl.ul.pt/dep_romanicas/auditorio/PDF/Elsa_Goncalves.pdf>]

GONÇALVES, Elsa (2007b), «Sobre a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa: conjecturas e contrariedades», *eHumanista*, 8, pp. 1-27 [PDF: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_08/articles/1%20Elsa%20Goncalves%20Article.pdf>].

GONZÁLEZ, Déborah (2005), «Reflexión sobre algúns elementos léxicos empregados por Fernan Fernandez Cogominho», in R. Alemany / J. Ll. Martos / J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del x Congrés Internacional de l'associació hispànica de literatura medieval*, Alicante: Symposia philologica, pp. 810-812.

GONZÁLEZ, Déborah (2006), *Fernan Fernandez Cogominho. Edición crítica, rimario e glosario*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela [Memoria de licenciatura inédita].

GONZÁLEZ, Déborah (2007), «O demo na lírica galego-portuguesa», in A. López Castro / M^a L. Cuesta Torre (eds.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, Universidade de León: León, pp. 631-640.

GONZÁLEZ, Déborah (2009a), «Unha aproximación ao estudo do paralelismo e refrán na lírica galego-portuguesa», in F. Brugnolo / F. Gambino (eds.), *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 509-530.

GONZÁLEZ, Déborah (2009b), «Fernan Fernandez Cogominho e a *sobrinha que lle tolheu o sén (B366bis)*», in E. Corral, L. Fontoira, E. Moscoso, *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 195-204.

GONZÁLEZ, Déborah (2009c), «As rimas do *corpus* poético de Fernan Fernandez Cogominho», in M. Brea (dir.), *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe a Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 263-275.

GONZÁLEZ, Déborah (2010), «A expresión do *conselho* na lírica galego-portuguesa», in M. Iliescu, H. Siller-Runggaldier, P. Danler (eds.), *Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes (25. 2007. Innsbruck). Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck 2007*, Berlin: De Gruyter, VI, pp. 151-161.

GONZÁLEZ, Déborah (2012 a), «Contribución ao estudo da cantiga de seguir nos cancioneros galego-portugueses: os escarnios *V1003* e *B1559*», *Critica del Testo*.

GONZÁLEZ, Déborah (2012 b), «Intertextualidade, interpretación e contextualización dos escarnios *V1003* e *B1559*», *Revista de Filología Románica* 29, 1.

GONZÁLEZ, Déborah (2012 c), «Fernan Fernandez Cogominho na cantiga *B1560* de Afonso Mendez de Besteiros», *Revista de Literatura Medieval* XXIV.

GUTIÉRREZ, Santiago / Mónica SOUTO (2003), «Le *senhal* occitan et le secret de la dame en galicien-portugais», *Revue des Langues Romanes* CVII, pp. 411-428.

GUTIÉRREZ, Santiago (2004), «A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galegoportugueses», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 577-593.

GUTIÉRREZ, Santiago / Mónica SOUTO (2005), «Contextualización histórica e ideolóxica de la lírica cortés: El léxico del sufrimento amoroso y el pensamiento cristiano», *Estudis romànics* XXVII, pp. 147-160.

GUTIÉRREZ, Santiago (2006), *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*, A Coruña: Edicións do Castro.

HOLLIDAY, Frank R. (1962), «The frontiers of love and satire in the galician-portuguese mediaeval lyric», *Bulletin of Spanish Studies* XXXIX, pp. 34-42.

HUBER, Joseph (1986), *Gramática do português antigo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian [tradución ao portugués da ed. de 1933].

JEANROY, Alfred (1964), *Amours courtois et "Fin'Amors" dans la littérature du XIIIe siècle*, Paris: Klincksieck.

JENSEN, Frede (1993a), «Afonso Mendes de Besteiros», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, p. 20.

JENSEN, Frede (1993b), «Roi Queimado», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 588-589.

KRUS, Luis (1994), *A concepção nobiliárquica do espaço ibérico. (1280-1380)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

LANG, Henry R. (2010), «Sobre o Cancioneiro da Ajuda», *Cancioneiro d'el rei dom denis e estudos dispersos*, L. Márcia Mengelli, Y. Frateschi Vieira (orgs.), Niterói: Editora da UFF [tradución ao portugués de «Zum Cancioneiro da Ajuda», *Zeitschrift für Romanische Philologie* XXXII, 1908, pp. 129-160, 290-311, 385-399, 640].

LAPA, Manuel Rodrigues (1970), «Vocabulário Galego-Português. Extraído da edición crítica das *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*», *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

LAPA, Manuel Rodrigues (1982), *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra editora, Universidade de Coimbra.

LAZAR, Moshé (1964), *Amour courtois et «fin'amors» dans la littérature du XII^e siècle*, Paris, Librairie C. Klincksieck, Bibliothèque Française et Romane. Centre de Philologie romane de la Faculté des Lettres de Strasbourg.

LÓPEZ, M^a Sol / Eduardo MOSCOSO (2007), «Morfoloxía do *Cancioneiro da Ajuda*», in Ana Isabel Boullón (ed.), *A nosa lingoaxe galega: A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, Consello da Cultura Galega, pp. 558-577.

LORENZO, Ramón (1977), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición Crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», vol. 2, in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

LORENZO, Ramón (1987), «Algunhas consideracións sobre a *História do Galego-Português* de Clarinda de Azevedo Maia», *Verba* 14, pp. 441-488.

LORENZO, Ramón (1988), «Consideracións sobre as vocais nasais e o ditongo -ão en portugués», in D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85^o aniversário*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, pp. 289-326.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1994), «*Repetitio trobadorica*», in E. Fidalgo / P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro, pp. 79-105.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1997), «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Romanica* 56, pp. 212-241.

LORENZO GRADÍN, Pilar (2003), «Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses», in R. Beltrán, M. Haro, J. Ll. Sirera, A. Tordera (eds.), *Cuadernos de Filología. Anejo L. Homenaje a Luis Quirante*, vol. II, Estudios Filológicos, Valencia: Universidad de Valencia, pp. 625-236.

LORENZO GRADÍN, Pilar (2003), «Las *razos* gallego-portuguesas», *Romania* 121, 1-2, pp. 99-132.

LORENZO GRADÍN, Pilar (2008b), «Reflexións sobre os encontros vocálicos nas cantigas», in M. Brea / F. Fernández / X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, pp. 513-521.

LORENZO GRADÍN, Pilar (2009), «Sobre el cómputo métrico en la lírica gallego-portuguesa», F. Brugnolo / F. Gambino (eds.), *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, Padova: Unipress, pp. 493-508.

LURKER, Manfred (1994), *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba: El Almendro.

MAIA, Clarinda de Azevedo (1986), *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (Com referência à situação do galego moderno)*, Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian / Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica.

MANERO, M^a Pilar (1987), «Técnicas poéticas en las cantigas de amor de Roy Queimado», *Anuario de estudios medievales* 17, pp. 149-169.

MARIÑO, Ramón (1999), *Historia da lingua galega*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.

MARIÑO, Ramón (2002a), «A desnasalización vocálica no galego medieval», *Verba* 29, pp. 71-118.

MARIÑO, Ramón (2002b), «O cambio morfolóxico *moiro* > *morro*, *moira* > *morra* e a completa regularización do verbo *morrer**», in R. Lorenzo (coord.), *Homenaxe a Fernando R. Tato Plaza*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 200-209.

MARIÑO, Ramón (2006), «Heterosilabificación e coalescencia de hiatos en posición interior de palabra no galego medieval (séculos XIII-XVI)», *Verba* 33, pp. 49-68.

MARIÑO, Ramón / Xavier VARELA (2005), «O uso dos signos gráficos <u>, <V> e <U> no *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (coord.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 309-374.

MARTÍNEZ, Faustino (2010), «Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores», in M. Brea / S. López Martínez-Morás (eds.), *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, Centro Ramon Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 21-35.

MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (2004), «Falad'amigo... Falade migo. Para a descrición e discreción dos usos paronomásicos no trobadorismo profano galego-portugués», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 403-425.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis (2001), «As dimensões rítmicas da elisão em Português Arcaico», *Actas do 6º Congresso da Associação Internacional dos Lusitanistas (Rio de Janeiro, UFRJ, UFF, 8 a 13 de agosto de 1999)*, Rio de Janeiro: Associação Internacional de Lusitanistas. <<http://members.fortunecity.com/prgalvao/zasdimensoesritmicasdaelisao.htm>>.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis (2003), «Elisão nas cantigas profanas galego-portuguesas: processo obrigatório ou opcional?», in A. Vaz Leão e Vanda de Oliveira Bittencourt (orgs.), *IV Encontro Internacional de Estudos Me-*

dievais da ABREM (4 a 7 de julho de 2001), Belo Horizonte: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, pp. 523-531.

MASSINI-CAGLIARI, Gladis (2011), «Sobre a tipologia rítmica do Português Arcaico», *Anais do VII Congresso Internacional da Abralín*, Curitiba: Abralín, UFPR, pp. 1701-1715.

MATTOSO, José (1980), *Livro de Linhagens de Conde D. Pedro, Portugaliae Monumenta Historica. A saeculo octavo post christum usque ad quintumdecimum iussu academiae scientiarum olisiponensis edita*, Lisboa: Publicações do II Centenario da Academia das Ciências, II/1.

MATTOSO, José (1985a), *Identificação de um país: Ensaio sobre as origens de Portugal, 1096-1325*, Lisboa: Estampa, 2 vols.

MATTOSO, José (1985b), «Os nobres nas cidades portuguesas da Idade Media», *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, pp. 273-291.

MATTOSO, José / Armindo de SOUSA (1993), *A Monarquia Feudal (1096-1480)*, Lisboa: Estampa [é o vol. 2 de *História de Portugal*, dirigida por J. Mattoso].

MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa, Versión 2.0.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades: <<http://www.cirp.es>>.

MENEGHETTI, Maria Luisa (1994), «Les refrains romans: une question d'ensemble», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Romanicas*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. VII, pp. 331-338.

MENESES, Paulo (1998), *Trovadorismo galaico-português (voces & afectos)*, Cascáis: Patrimonia Literaria.

METTMANN, Walter (1972), «Glossário», *Cantigas de Santa María de Afonso X, o Sábio*, vol. IV, Coimbra: Universidade, in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1920), «Glossario do Cancioneiro da Ajuda», in Carolina Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por -*, Lisboa: Impren-

sa Nacional - Casa da Moeda, 2 vols., 1990 [reimpr. da ed. de Halle de 1904, co glosario publicado na *Revista Lusitana* XXIII, 1-4, 1920], in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (2004), *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra: Universidade de Coimbra [ed. a cargo de Y. Frateschi Vieira, J. L. Rodríguez, M. Isabel Morán Cabanas, J. A. Souto Cabo].

MINERVINI, Vincenzo (1993a), «Estevan Reimondo», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 249-250.

MINERVINI, Vincenzo (1993b), «Men Redorigues Tenoiro», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 454-455.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro (1996), *Os Trovadores e a Região do Porto. Sobre o Rapto de Elvira Anes da Maia*, Porto, Edição do Autor.

MIRANDA, José Carlos Ribeiro (2011), «O argumento da linhagem na literatura ibérica do séc. XIII», *E-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales* 11 (número dedicado a: *Légitimation et lignage*) [<http://e-spania.revues.org>. Data de consulta 15-12-2011].

MONTERO SANTALLA, José Martín (2000), *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, A Coruña: Universidade da Coruña [Tese de doutoramento inédita], 3t.

MONTERO SANTALLA, José Martín (2002), «Existe rima vogal aberta com vogal fechada na poesia trovadoresca galego-portuguesa?», *Revista Galega de Filoloxía* 3, pp. 107-143.

MUSSAFIA, Adolfo (1983), «Sull'antica metrica portoghese: Osservazioni», in A. Daniele / L. Renzi (eds.), *Scritti di filologia e linguistica*, Padova: Editrice Antenore, pp. 302-340.

NOBILING, Oskar (2004), «Acerca do Texto e da Interpretação do *Cancioneiro da Ajuda*», in *As cantigas de D. Johan Garcia de Guilhade e estudos dispersos*, Y. Frateschi Vieira (orgs.), Niterói: Editora da UFF [tradución ao

português de «Zu Text und Interpretation des Cancioneiro da Ajuda», *Romanische Forschungen* 23, 1907].

NUNES, José Joaquim (1928), «Glossário», *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra: Imprensa da universidade, vol. III, pp. 577-704, in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

NUNES, José Joaquim (1960), *Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (fonética e morfologia)*, Lisboa: Clásica Editora.

OLIVEIRA, António Resende de (1993a), «Estevan Coelho», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 244-245.

OLIVEIRA, António Resende de (1993b), «Estevan Travanca», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Lisboa: Caminho, p. 250.

OLIVEIRA, António Resende de (1993c), «Johan Lopez d'Ulhoa», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 351-352.

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

OLIVEIRA, António Resende de (2002/2003), «Rui Garcia de Paiva no escarnio galego-português», *Revista Portuguesa de História* XXXVI, vol. 1, pp. 285-295.

OLIVEIRA, António Resende de (2009), «Distracções e cultura», in L. Ventura, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Temas e debates, pp. 270-317.

OLIVEIRA, António Resende de / Maria Ana RAMOS (1993), «Cancioneiro da Ajuda», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 115-118

OLIVEIRA, António Resende de / Leontina VENTURA (eds.) (2006), *Chancelaria de D. Afonso III. Livro I*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2 vols.

ORDUNA, Germán (2005), *Fundamentos de crítica textual*, Madrid: Arco Libros.

PALADINI, Virgilo (dir.) (1972), *Atti del convegno di studi su Angelo Colocci. Iesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria*, Jesi: Amministrazione Comunale.

PÉREZ BARCALA, Gerardo (2004), «Ay lume d'estes olhos meus: o lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 595-626.

PÉREZ BARCALA, Gerardo (2008), «Angelo Colocci y la rima románica: Aspectos estructurales (análisis de algunas apostillas coloccianas)», in C. Bologna / M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Roma: Città del Vaticano, pp. 315-361.

PÉREZ VARELA, Carlos (1993), «Ironía frente a sentimentalismo nas cantigas de amor de Roí Queimado», in M. Brea (coord.), *O cantar dos trovadores. Actas do congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 439-448.

PICHEL, António (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica galego-portuguesa*, A Coruña: Excma. Deputación Provincial.

PIZARRO, Jose Augusto de Sotto Mayor (1997), *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto: Universidade do Porto [Tese de Doutoramento, versión PDF] <<http://repositorio-aberto.up.pt>>, 2 vols.

PIZARRO, Jose Augusto de Sotto Mayor (2008), *D. Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Temas e debates.

RAMOS, Maria Ana (1986), «L'eloquence des blancs dans le Chansonier d'Ajuda», *Actes du XVII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Aix-en-Provence, 29 Aout - 3 Semtembre 1983)*, Aix-en-

Provence: Universidade de Provenza, vol. VIII [*Stylistique, rhétorique et poétique dans les langues romanes*], pp. 215-224.

RAMOS, Maria Ana (1993), «Rodrigo'Eanes Redondo», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 579-580.

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 / Instituto Português do Património arquitectónico e Arqueológico / Biblioteca da Ajuda.

RAMOS, Maria Ana (2004), «O cancionero ideal de D. Carolina», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois: Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 13-40.

RAMOS, Maria Ana (2005), «*Mise en texte* nos manuscritos da lírica galego portuguesa», in R. Alemany / J. L. Martos / J. M. Manzanaro (eds.), *Actes del X Congrès Internacional de l'associació hispànica de literatura medieval*, Alicante: Symposia philologica, vol. III, pp. 1335-1353.

RAMOS, Maria Ana (2008), *O Cancioneiro da Ajuda: Confecção e escrita*, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2 vols. [Tese de doutoramento, versión PDF] <<http://repositorio.ul.pt>>.

RAMOS, Maria Ana (2010), «A intencionalidade e a concretización de un proxecto medieval. Problemas editoriais do *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Arbor / A. F. Guiadanes (eds.), *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 69-101.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle (2003), «Amor cortés», in J. Le Goff, J.-C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid: Akal, pp. 23-29.

RIQUER, Isabel de (1997), «La mala cansó provenza, fuente del *maudit catalán*», *Revista de lengua y literatura catalana, gallega y vasca* 5, pp. 109-127.

RODRÍGUEZ, Alexandre / Xavier VARELA (2007), «As grafías no *Cancioneiro da Ajuda*», in A. I. Boullón (ed.), *A nosa lyngoage galega: A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Instituto da Lingua Galega, Consello da Cultura Galega, pp. 473-557.

RODRÍGUEZ CASTAÑO, María del Carmen (1999), «A *Palavra Perduda*: Da teoría á práctica», in S. Fortuño / T. Martínez (eds.), *Actas del VII Congreso de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana: Publicacions da Universidade Jaume I, vol. III, pp. 263-285.

RODIÑO, Ignacio (1999), «Escarnio de amor. Caracterización e corpus», in S. Fortuño / T. Martínez (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 245-262.

RON, 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.

RUIZ, Juan Ignacio (2000), «Feudalismo(s)», *Tópicos y realidades de la Edad Media*, Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 91-118.

SÁNCHEZ, Elena (1990) «Formas de tratamiento otorgadas a la mujer por los trovadores provenzales», *Filología Románica* 7, pp. 131-149.

SANTOS, Herlânder Gonçalves dos (2009), *D. Sancho II. Da deposição à Composição das fontes literárias dos séculos XIII e XIV*, Porto: Universidade do Porto [Tese de Mestrado, versión PDF] <<http://repositorio-aberto.up.pt>>.

SCHOLBERG, Kenneth R. (1971), *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos.

SHARRER, Harvey (1993), «Perminho Sharrer», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 534-536.

SODRÉ, Paulo Roberto (2004), «Entre a guarda e o viço: a madre nas cantigas de amigo galego-portuguesas», *Temas medievales* 12, pp. 97-128.

SODRÉ, Paulo Roberto (2008), *Cantigas de madre galego-portuguesas. Estudo de xéneros das cantigas líricas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro.

SOUTO CABO, José António (1988), «Aproximación ao motivo dos ollos nas cantigas de amor e amigo», *Agália* 16, pp. 401-420.

SOUTO CABO, José António (1993), «Caracterización dialectal da Galiza na idade média», in G. Hilty (ed.), *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992): La fragmentation linguistique de la Romania*, Tübingen-Basel: Francke Verlag, vol. II, pp. 533-545.

SOUTO CABO, José António (no prelo), «*In capella domini Regis, in Ulix-bona e outras nóttulas trovadorescas*», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Universidad de Murcia, 6-10 de Septiembre de 2011*, pp. 777-784.

SPINA, Seguismundo (1966), *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo: Universidade de São Paulo. Facultade de Filosofía, Ciências e Letras.

TATO PLAZA, Fernando R. (1999), «Glosario», *Libro de notas de Álvaro Pérez, notario da terra de Rianxo e Postmarcos (1457)*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 237-711, in E. González Seoane (dir.), *Dicionario de Dicionarios do galego medieval* [ed. CD-ROM; versión electrónica 1.0], *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*. Anexo 57, 2006.

TAVANI, Giuseppe (1967a), *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo.

TAVANI, Giuseppe (1967b), «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina XXVII*, pp. 41-94.

TAVANI, Giuseppe (1988), *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

TAVANI, Giuseppe (1993), «Paralelismo», in G. Lanciani / G. Tavani (co-ords.), *Dicionário da literatura medieval galego e portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 509-511.

TAVANI, Giuseppe (1999), «Ancora sulla tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica LXV*, pp. 3-12.

TAVANI, Giuseppe (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.

TAVANI, Giuseppe (2000), «Eterotopie ed eteronomie nella lettura dei canzonieri galego-portoghesei», *Estudis Romànics XXII*, pp. 139-153.

TAVANI, Giuseppe (2002), *Tra Galizia e Provenza: Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma: Carocci.

TAVANI, Giuseppe (2008), «As apostilas de colación no cancionero portugués da vaticana (Vat. Lat. 4803)», in F. Fernández Rei / X. M. Crego García / R. López Fernández / X. Vázquez López (eds.), *A semente da nación soñada: Homenaxe a X. L. Méndez Ferrín*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco / Vigo: Xerais, pp. 401-407.

VALLÍN, Gema (1997), «Escarnho d'Amor», *Medioevo Romanzo XXI*, Roma: Salerno, fasc. 2, pp. 132-146.

VÁZQUEZ PACHO, Maria del Carmen (1999), «A sanha nas cantigas de amigo», in S. Fortuño / T. Martínez (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castellón de la Plana: Publicació de la Universitat Jaume I, vol. III, pp. 471-478.

VENTURA, Joaquim (2004), «As cantigas intrusas do *Cancioneiro da Ajuda*», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois; Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 667-673.

VENTURA, Leontina (1992), *A nobreza de corte de Afonso III*, Coimbra: Universidade de Coimbra, Facultade de Letras [Tese de Doutoramento polycopiada], 2 vols.

VENTURA, Leontina (2000), «Os Portocarreiro: um percurso luso-castelhana (séculos XI-XV)», *El condado de Benavente. Relaciones hispano-portuguesas en la Baja Edad Media: Actas del Congreso Hispano-Luso del VI Centenario de Benavente. Benavente, 22 y 23 de octubre de 1998*, Benavente: Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo", pp. 95-128.

VENTURA, Leontina (2009), *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores, Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, Temas e debates.

VIEIRA, Y. Frateschi (2010), «Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa», in M. Brea / S. López Martínez-Moras (eds.), *Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, pp. 193-208.

VILHENA, M^a da Conceção (1976), «L'amour lointain et les poètes ibériques», *Cahiers d'Études Romanes* 2, pp. 45-63

VÍÑEZ, Antonia (1993), «Gonçal'Eanes do Vinhal», in G. Lanciani / G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, pp. 299-300.

YNDURÁIN, Domingo (1983), «Enamorarse de oídas», in E. Alarcos et alii (orgs.), *Serta Philologica F. Lázaro Carreter. Natalem diem sexagestimum celebranti dicata*, Madrid: Cátedra, pp. 589-603.

WILLIAMS, Edwin Bucher (1994), *Do latim ao português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

O trobador de orixe portuguesa Fernan Fernandez Cogominho desenvolveu o seu labor poético contra o terceiro cuarto do século XIII. O conxunto das súas cantigas perpetuouse nos dous códices confeccionados en Italia nos inicios do século XVI por orde do humanista Angelo Colocci: o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, cód. 10991, tamén coñecido como *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, identificado coa sigla *B*, e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, cód. 4803, ao que se lle fai corresponder a sigla *V*. Así pois, a obra poética de Fernandez Cogominho chega a nós a través de fontes elaboradas en tempos nos que a actividade trobadoresca galego-portuguesa xa desfalecera. A presente monografía ofrece unha edición crítica, elaborada segundo os parámetros da crítica textual máis rigorosa e actual, da produción lírica conservada nos devanditos cancioneros con atribución ao trobador portugués.