

XUNTA DE GALICIA

Aproximacións ao estudo do
Vocabulario trobadoresco

Edita:

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

Coordinador Científico

Manuel González González

Proxecto do Arquivo Galicia Medieval
Directora

Mercedes Brea

Este libro (de xeito particular, as contribucións de M. Brea, C. F. Blanco Valdés e A. A. Domínguez Carregal) insírese no proxecto de investigación *El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico*, financiado polo Ministerio de Educación y Ciencia (HUM2005-01300) no período 2005-2008.

Imprime
Grafisant, S.L.

ISBN: 978-84-453-4961-8
Depósito legal: C 3758-2010

Santiago de Compostela, 2010

Aproximacións ao estudo do Vocabulario trobadoresco

Edición ao coidado de

Mercedes Brea
Santiago López Martínez-Morás

Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades
Santiago de Compostela
2010

ÍNDICE

LIMIAR 7

M. Brea, *O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca.* 9

F. Martínez Martínez, *Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores.* 21

M. A. Ramos, *Vectores de circulação linguística na poesia galego-portuguesa [A 126, B 1510].* 37

A. A. Domínguez Carregal, *Un verso de Johan Soarez de Pavia e a adaptación do modelo poético occitano.* 65

P. Larson, *Da un mare all' altro.* 75

R. Distilo, - F. Constantini - R. Viel, *Per il vocabolario della poesia trobadorica: notizie dalla base dati TROBVERS.* 91

A. M. Mussons, *Traducir a los trovadores provenzales.* 111

J. Paredes, *Vocabulario y especificidad genérica: en torno a la cantiga de escarnio y maldecir.* 123

Â. Correia, *Palavras escarninhas de Joam Soares Coelho.* Bon casament'á, pero sen gran milho. 135

C. Pulsoni, *Note su* sogliardo. 151

J. C. Ribeiro Miranda, Cantar *ou* cantiga? *Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa.* 161

C. F. Blanco Valdés, *El léxico de la* paura *en Guido Cavalcanti.* 181

Y. Frateschi Vieira, *Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa.* 193

Mª do R. Ferreira, Aquí, alá, alhur: *reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na* cantiga de amigo. 209

P. G. Beltrami, *Problemi e prospettive per i dizionari della lingua dei trovatori.* 229

M. Ferreiro, *Sobre o proxecto* Glosario crítico da lírica profana galego-portuguesa. 237

LIMIAR

Os investigadores e bolseiros vinculados ao Centro Ramón Piñeiro levan anos ocupándose de realizar, en paralelo á elaboración e implementación constante das bases de datos *MedDB* e *BiRMED*, estudos específicos sobre o vocabulario trobadoresco (e tamén sobre recursos formais, variedades xenéricas e moitos outros temas). Está case rematado o proceso de lematización das formas rexistradas nas cantigas, co obxectivo de permitir, ademais das opcións actuais, as buscas por lemas; e foise preterindo o vello proxecto de elaborar un glosario completo da lírica profana, proxecto que, segundo o que expón na súa achega a este volume, está levando a cabo o profesor M. Ferreiro na Universidade da Coruña. A pesar disto, dende hai varios anos, o equipo do Centro Ramón Piñeiro traballa en colaboración con grupos de universidades e centros de investigación italianos, portugueses e franceses para solicitar unha subvención da UE que permita levar adiante un proxecto de investigación no que o léxico ten un importante papel que cumprir na tarefa de preparar unha ferramenta que faga posible consultar a un tempo as tradicións líricas occitana, francesa, galega e italiana.

No marco deste interese, e co propósito de contrastar experiencias semellantes, organizouse en outubro de 2008 un seminario que permitiu reunir neste Centro un grupo de especialistas de distintas procedencias para reflexionar, con perspectivas diferentes, sobre aspectos e problemas relativos ao estudo do vocabulario trobadoresco. Na posta a punto desa reunión colaboraron de xeito entusiasta e efectivo tanto o persoal administrativo do Centro coma os bolseiros adscritos ao *Arquivo Galicia Medieval* (María Alonso, David González e Marina Meléndez), así como algúns exbolseiros (en particular, Antonio A. D. Carregal) e membros da área de Filoloxía Románica da Universidade de Santiago de Compostela, coordinados por Mercedes Brea.

Este volume recolle os textos presentados no coloquio e engade outros redactados *ex professo* que versan sobre o mesmo tema. Pretende ser unha posta a punto do estado da cuestión e, ao mesmo tempo, abrir novas vías de aproximación neste ámbito. Por iso, os enfoques son diferentes e as contribucións están orientadas en varias direccións, dende visións de tipo máis global (Brea, Martínez) á busca de contactos específicos entre a lírica galego-portuguesa e a galorrománica (Ramos, D. Carregal) ou a literatura

italiana (Larson). Algunhas parten de problemas xerais e exemplifican con casos particulares (Distilo *et alii*, Mussons); outras ocúpanse das dificultades propias do xénero escarniño (Paredes, Correia) ou de voces de emprego moi reducido que só se poden explicar nun contexto románico máis amplo (Pulsoni). Hainas que reflexionan sobre as denominacións dadas ás composicións trobadorescas (R. Miranda) ou sobre un campo semántico determinado (Blanco); e que se interesan por motivos recorrentes de grande interese (F. Vieira) ou por posibles interpretacións simbólicas ou sociolóxicas (Ferreira). E, como non podía ser menos, hai propostas de elaboración de dicionarios e glosarios da lingua dos trobadores (Beltrami, Ferreiro). Evidentemente, non están todos os que son, pero todos os que están son traballos rigorosos que se auguran frutíferos; por iso, só cabe agradecer a todos os autores, así como a todas as persoas que, dun xeito ou doutro, colaboraron para que este volume fose unha realidade, e de xeito especial aos editores, o seu traballo.

Santiago de Compostela, mes de Santiago
do ano santo compostelán 2010

O Secretario Xeral de Política Lingüística da Xunta de Galicia

O VOCABULARIO COMO FÍO DE COHESIÓN NA TRADICIÓN TROBADORESCA

Mercedes Brea
Universidade de Santiago de Compostela

1. Preámbulo

Resulta habitual que moitas das edicións críticas de textos trobadorescos veñan acompañadas dun glosario que axude a entender o contido das composicións, e tamén é moi frecuente que proporcionen unha tradución á lingua na que se presenta ese produto (é dicir, a mesma na que se redactan o estudo introdutorio, os comentarios, as notas e todos aqueles elementos que adoitan formar parte destes volumes). O procedemento parece moi simple, pero a experiencia de quen traballa neste campo mostra as dificultades de todo tipo que encerra a elaboración dun glosario, entre outras cousas porque, por exemplo, o editor pode non ser plenamente consciente dalgúns problemas de lectura ata que procede a traducir o texto para permitir que quen acceda a el o interprete do mesmo xeito[1]; por outra parte, calquera que se enfronte á organización dun catálogo de voces deste tipo debe decidir se vai ofrecer unicamente o sentido "recto" do vocábulo ou comentar os seus posibles empregos figurados[2], e, nos casos de voces con varios significados posibles, con qué criterios os vai ordenar, porque cabe a posibilidade de que a gradación dun dicionario estándar[3] da lingua en cuestión (ou mesmo a

[1] Como sinala G. Lanciani ("Una questione metodologica: tradurre per interpretare, o interpretare per tradurre?", en *Estudos de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, edición ao coidado de M. Arbor Aldea e A. F. Guiadanes, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (anexo 67 de *Verba*), 2010, pp. 263-269), "Interpretazione e traduzione concorrono dunque allo stesso titolo a formare il prodotto offerto dall'editore al fruitore, servono entrambe a chiarire all'uno e all'altro –prima all'uno, poi all'altro- e a giustificare l'iter seguito dal primo per arrivare al suo risultato" (p. 263). E, máis adiante: "quando si affronta un testo distante, non si tratta di tradurre per interpretare né di interpretare per tradurre; le due operazioni sono simultanee e inscindibili, anzi sono parti di una sola attività, quella ecdotica" (p. 268).

[2] Algo especialmente importante nos xéneros satíricos, como poñen de manifesto neste volume, entre outros, Â. Correia e J. Paredes.

[3] Tampouco é o mesmo o glosario dun autor ou dunha obra concretos (que, en calquera caso, deberá dar conta das palabras rexistradas nese corpus específico e dos significados que teñen nel) que un dicionario histórico-etimolóxico dunha lingua calquera ou un vocabulario que pretenda

evolución semántica do termo a partir do seu étimo) non coincida coa que deriva do produto específico que se edita[4]. É certo que na actualidade dispoñemos de recursos electrónicos -cada vez máis especializados e con maior rendibilidade- que permiten atopar solucións novas a estes vellos problemas; aínda así, esas solucións son máis aplicables de momento á presentación e consulta dos resultados que á fase previa de estudo e interpretación.

As dificultades increméntanse nos casos de tradición manuscrita múltiple ou complexa nos que algúns testemuños (ou cada un deles) presentan lecturas diverxentes e algunhas palabras (cando non todas) son consideradas hápax. É evidente que a interpretación pode diferir sensiblemente segundo a opción elixida, e tamén que o elenco de voces empregadas polo(s) autor(es) experimentará variacións; pero as consecuencias poden ir máis alá porque, en casos extremos, é posible que cheguen a enmascarar referencias ou conexións con outros textos ou autores, da mesma tradición ou non[5].

Ademais, na lírica trobadoresca moi en particular, o vocabulario desempeña un papel fundamental na configuración do propio código poético, xa que este vén definido tanto polos seus elementos formais e retóricos coma polo emprego dun léxico común, debidamente establecido e estipulado a partir, sobre todo, do ámbito xurídico-político do feudalismo[6]. É ben coñecido cómo a relación amorosa que establece a *fin'amor* entre o trobador e a súa dama transloce o *servizo* feudal non só porque el recoñece o seu sometemento á vontade dun ser superior que acepta como *señor* (feito que o converte automaticamente en vasalo) senón porque o léxico utilizado invariablemente reproduce todos os esquemas estipulados no sistema feudal; basta con repasar o libro xa clásico de Cropp[7] ou, para a lírica galego-portuguesa, o de Pichel[8] (ou, simplemente, o repertorio proporcionado por E. Rodón[9]) para percatarse inmediatamente desta realidade.

---

abarcar, por exemplo, todas as formas documentadas nun período cronolóxico delimitado (no noso caso, a Idade Media) dunha lingua ou dun grupo de linguas. Véxanse, neste sentido, as colaboracións neste mesmo volume de P. Beltrami e M. Ferreiro.

4 Naturalmente, téntase resolver moitos destes problemas incorporando ao texto as pertinentes notas aclaratorias e, complementariamente, remitindo a elas, en ocasións, dende o glosario mediante algún recurso tipográfico.

5 Será útil, ao respecto, consultar algúns dos traballos recollidos neste volume que se ocupan de problemas deste tipo, entre eles os de R. Distilo – F. Constantini – R. Viel, A. Mª Mussons ou Mª A. Ramos.

6 Como lembra a visión xeral que, neste volume, proporciona F. Martínez.

7 Vid. G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975. Poderiamos engadir a este outros estudos clásicos, como o de P. Bec, "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique", *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, 1968, pp. 545-571; XII, 1969, pp. 25-33. Ou o de G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e – XIII^e s.). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical* joie-dolor, Paris: Les Belles Lettres, 1972.

8 A. Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, La Coruña: Diputación, 1987.

9 E. Rodón Binué, *El lenguaje técnico del feudalismo en el siglo XI en Cataluña*, Madrid: CSIC, 1957.

2. Difusión do vocabulario trobadoresco

A estrutura feudal foi unha realidade que determinou a vida política, económica e social na Galorromania e en Cataluña a partir do século X[10]. Como lembra F. Martínez na súa achega, o feudalismo

> Fue modelo político constitucional, sistema económico, mentalidad, conglomerado social. Y fue asimismo régimen jurídico, palabras, lenguaje del poder y de la sumisión, y de su reverso, la protección, el amparo, la defensa[11].

No resto da Península Ibérica[12], a súa implantación foi máis ben unha adaptación ás circunstancias particulares do territorio[13], traducida na adopción de determinadas prácticas ou tipos de pactos, que dan lugar a unha especie de feudalismo sen feudos, se ben acadaron unha difusión importante os *Libri Feudorum* e as súas glosas (elaboradas entre os séculos XII e XIII), que deixaron vestixios en foros galegos, casteláns e leoneses.

O que resulta evidente é que os trobadores occitanos basearon o esquema de relacións que se establece entre o trobador e a dama, e de ambos co seu contorno, nas estruturas de vasalaxe, e que adoptaron a linguaxe que expresaba todos os elementos formais dos pactos, adaptándoa a esa ficción literaria que se elaboraba e interpretaba precisamente nos mesmos círculos aristocráticos e señoriais que se comportaban dese xeito na súa actividade diaria e se rexían por ese sistema xurídico.

A propagación e expansión do novo código poético polo resto de Francia e polos condados cataláns e os reinos de Aragón e Navarra, así como pola parte occidental do Norte de Italia, non tivo apenas dificultades, dado que as relacións entre todos eses territorios (de fronteiras cambiantes) eran es-

---

10 Vid., entre outros, M. Bloch, *La sociedad feudal*, Madrid: Akal, 1987; G. Duby, *Féodalité*, Paris: Gallimard, 1997; F. L. Ganshof, *El feudalismo*, Barcelona: Ariel, 1985; P. Iradiel, *Las claves del feudalismo: 860-1500*, Barcelona: Planeta, 1991; A. Musi, *Il feudalesimo nella Europa moderna*, Bologna: Il Mulino, 2007; J. Valdeón Baruque, *El feudalismo*, Madrid: Alba, 2005; P. Vilar et alt., *El feudalismo*, Madrid: Sarpe, 1985.

11 F. Martínez, "Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores", neste mesmo volume, p. 23.

12 En realidade, nin sequera a Marca Hispánica importou con total fidelidade ese modelo de feudalismo franco-xermánico que se consolidara no territorio comprendido entre os ríos Loira e Rin.

13 Vid., entre outros, A. Barbero, *La formación del feudalismo en la Península Ibérica*, Barcelona: Crítica, 1986; H. Grassotti, *Las instituciones feudo-vasalláticas en León y Castilla*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1969; J. A. Gutiérrez González, *Fortificaciones y feudalismo en los orígenes y formación del Reino Leonés (siglos IX-XIII)*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1995; J. Mattoso – A. de Sousa, *A Monarquía feudal (1096-1480)*, Lisboa: Estampa, 1993; S. de Moxó, *Feudalismo, señorío y nobleza en la Castilla medieval*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2000; E. Sarasa Sánchez – E. Serrano Martín (eds.), *Señorío y feudalismo en la Península Ibérica (ss. XII-XIX)*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993-1994; J. Valdeón Baruque, *Feudalismo y consolidación de los pueblos hispánicos (siglos XI-XV)*, Barcelona: Labor, 1989.

treitas, e as estruturas políticas semellantes. De feito, nin sequera foi preciso mudar a lingua empregada, polo que entre os máis notables trobadores en occitano atópanse nomes cataláns (Guillém de Berguedá, Cerverí de Girona...) e aragoneses (o propio rei Alfonso II trobou en occitano), a carón de outros procedentes de Italia setentrional (Bonifaci Calvo, Sordel, etc.). No norte de Francia, non obstante, os *trouvères* preferiron utilizar a súa propia lingua de oïl, que xa se consagrara como vehículo doutros xéneros literarios; e por iso é tamén esta a lingua que emprega nas súas composicións o rei Teobaldo I de Navarra (Thibaut de Champagne), fillo de Thibaut III de Champagne e Blanca de Navarra.

O resto de Italia, se ben debeu coñecer e apreciar esta corrente trobadoresca (como demostra, entre outras cousas, o número de cancioneiros alí copiados, aínda que en datas máis tardías), presenta só mostras dispersas de actividade creativa ata aproximadamente 1230, cando na corte siciliana de Federico II se instaura unha nova "escola", en lingua vernácula, que bebe directamente da tradición occitana, ata tal punto que a canción que abre o cancioneiro *Vaticano Latino 3793, Madonna, dir vo voglio*, do notario Giacomo da Lentini, é unha reelaboración de *A vos, midons, vuelh retraire en chantan*, de Folquet de Marselha. A distancia cronolóxica, social e cultural, xunto co cambio de lingua, determinan a configuración dun produto que, recoñecendo as súas fontes primordiais nos trobadores provenzais, ofrece novidades tan destacables como a configuración do soneto[14].

Na zona non musulmá da Península Ibérica, a organización político-administrativa tiña co mundo galo máis paralelismos que o sistema italiano, e existían co outro lado dos Pireneos moitos vínculos familiares que procuraban alianzas, momentáneas ou permanentes. Ademais, o Camiño de Santiago e, con el, a penetración, primeiro, da orde de Cluny e, logo, da reforma do Císter contribuíron a espallar as novas correntes procedentes das antigas Galias ata a *Finis terrae*. A poética trobadoresca non atopou dificultades para atravesar os reinos (uns antigos, outros máis recentes) de Castela, Asturias, León, Galicia e Portugal[15]. Hai indicios de que xa con Guilhem X

[14] Véxase a nova edición, promovida polo Centro di Studi Filologici e Linguistici Italiani, de *I poeti della scuola siciliana* (3 vols.), Milano: Mondadori, 2008.

[15] Á espera da publicación de varios traballos de J. A. Souto Cabo que proporcionan novos datos sobre os contactos co mundo occitano dalgúns dos primeiros trobadores galego-portugueses coñecidos, véxase, entre outros (ademais do noso "A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa", en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, coord. por E. Fidalgo e P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1994, pp. 41-51), E. Fidalgo, "Troubadours et trobadores: les premiers contacts", *Europe. Revue Littéraire mensuelle. Les troubadours*, 950-951, 2008, pp. 137-149; J. C. Ribeiro Miranda, *Aurs mesclatz ab argen: sobre a primeira geraçào de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer, 2004; H. Monteagudo Romero, *Letras primeiras: o Foral do Burgo de Caldelas, a emerxencia da escrita en galego e os primordios da lírica trobadoresca*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008; A. Resende de Oliveira, "A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português", en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 249-261; etc.

(o fillo do primeiro trobador[16]) puideron peregrinar a Santiago Marcabru e Cercamon[17], e a partir de aí a presenza dos axentes líricos non fai máis que incrementarse ao longo dos séculos XII e -xa en clara cohabitación cos trobadores autóctonos- XIII, de maneira especial na corte de Alfonso X[18]. Pero nesta metade occidental xa non se importou a lingua orixinaria dos trobadores foráneos, senón que todo o código poético (cos seus recursos formais) experimentou certas transformacións para adaptarse ás coordenadas sociopolíticas e lingüísticas dun espazo diferente e dun momento un pouco posterior[19].

O sistema feudal de finais do século XII nos reinos de Portugal, León e Castela tiña pouco que ver co que, case un século antes, dera lugar á aparición da lírica trobadoresca na rexión do Poitou, pero asimilou o código poético da *fin'amor* como unha estrutura perfectamente construída e adaptable ao contexto presente, que pode conxugar elementos transpirenaicos con outros procedentes da lírica tradicional que se incorporan sabiamente a esta produción culta e propia de ambientes nobiliarios (aínda que se trate de pequena nobreza ou de cabaleiros de escasa fortuna). A integración de todo o relativo ao *servizo amoroso* foi tan completa que, a carón das palabras que se correspondían case exactamente no romance de partida e no de chegada, mesmo se admitiron moitos termos alleos ao sistema lingüístico galego-portugués e que non tiñan unha tradución doada (en boa medida, porque as realidades que reflectían non eran idénticas) pero eran necesarios para non desvirtuar ese mundo de ficción literaria do que formaban parte[20].

3. Utilidade e aplicabilidade dos estudos sobre vocabulario trobadoresco

Os vocábulos empregados para mostrar tódalas facetas vinculadas á poética trobadoresca (comezando polos que dan nome ás composi-

---

16 Do que tamén constan as súas relacións co arcebispo Diego Gelmírez, debidas ao interese común por defender os dereitos dinásticos de Alfonso VII, como se pode ver na *Historia Compostelana, o sea Hechos de D. Diego Gelmírez, primer arzobispo de Santiago*, traducido do latín por M. Suárez, con notas e introd. de J. Campelo, Santiago de Compostela: Porto, 1950, p. 297, onde se reproduce unha carta dirixida por Guilhem de Peitieu ao arcebispo.

17 Lembremos que este último o encomenda precisamente ao Apóstolo no *planh* que lle dedica: "Sant Jacme, membre·us del baro / Que denant vos jai pelegris" (PC112,2ª).

18 Dan conta global destas presenzas os libros de C. Alvar *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid: Cupsa, 1977, e *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid: Cupsa, 1978. Tamén V. Beltrán se ten ocupado deste aspecto, sobre todo nas súas series de traballos sobre "Los trovadores en las cortes de Castilla y León" e "Tipos y temas trovadorescos", parcialmente recollidos e reelaborados en libros como *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid: Gredos, 2005.

19 Mentres que a cronoloxía relativa á lírica occitana arranca arredor do ano 1100, non temos constancia expresa de produción en galego-portugués ata finais dese século XII.

20 Véxase, como compendio destes préstamos, T. García-Sabell Tormo, *Léxico francés nos Cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo: Galaxia, 1991.

cións[21]) teñen unha enorme importancia, porque, ademais do sentido recto que lles corresponde, agochan en moitas ocasións un significado metafórico, determinado precisamente polo tipo de textos no que se empregan e a realidade administrativa, política e social coñecida como feudalismo, que é tomada como referente esencial da relación amorosa e das súas continxencias. Unha realidade que pode estar representada lingüisticamente de xeito diferente en moitos aspectos, como acontece coa propia designación da dama: *domma*, *midons*, na tradición occitana, é transformada en *senhor*, *mha senhor* na galego-portuguesa, quizais porque a translación da fórmula feudal a un contexto histórico e social diferente supoñería un certo esforzo de comprensión que o uso de *dona* (que tamén se emprega en galego) non permitiría recoller tan claramente como *senhor*[22]. Algo semellante acontece coas denominacións específicas do sufrimento amoroso: a *coita* acaba converténdose nun elemento diferenciador nos trobadores galego-portugueses, e a voz era xa coñecida polos provenzais, pero estes relegárona a favor doutras como *pena*, que en galego podería resultar ambigua [23].

Algunhas institucións ou prácticas xurídicas son designadas con termos distintos segundo as zonas, como pode advertirse na liña divisoria entre *s'escondir* e *salvarse* para designar o mesmo proceso[24], un proceso provocado case sempre polos *lauzengiers*, que non serían recoñecibles con ese nome nas cortes peninsulares, polo que son mencionados, en todo caso, como *cousidores* ou *miscradores*[25], en referencia directa á actividade que desenvolven, e que tamén na lírica occitana é definida como *mescrar*[26]. A defensa das

---

[21] Sen mencionar os nomes específicos dos xéneros particulares, falta aínda un estudo comparado que explique a substitución de *vers* por *canso* nos provenzais, a hexemonía de *chanson* nos *trouvères*, a preferencia por *cantar* nos galegos (e por *cantiga* nas rúbricas e na fragmentaria arte poética que inicia o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*), a distinción entre *canzone* e *sonetto* introducida polos italianos, e incluso entre *canción* e *dezir* dos cancioneiros casteláns. A modo de exemplo (que non chega a abarcar todo ese conxunto de forma exhaustiva), poden verse as perspectivas que abre o traballo de J. C. Ribeiro Miranda neste mesmo volume.

[22] Véxanse as conclusións ás que chegamos no noso estudio sobre "*Dona* e *senhor* nas cantigas de amor", *Estudios Románicos*, 4 (*Homenaje al Prof. Luis Rubio*), 1987-1989, pp. 149-170. Probablemente o esquema que mellor resume a evolución semántica dos termos latinos empregados para referirse a 'muller' sexa o proporcionado por W. von Wartburg – S. Ullmann, *Problèmes et méthodes de la linguistique*, Paris: PUF, 1969 (3ª ed.), pp. 173-174.

[23] Sobre este particular está traballando A. Domínguez Carregal, que ofrece neste volume unha achega parcial ao tema.

[24] Véxase, neste caso, o noso traballo sobre "*De tal razon me vos venho salvar*. Acepciones medievales de *salvar(se)* en la lírica gallego-portuguesa", en *Romanística sin complejos. Homenaje a Carmen Pensado*, edit. por F. Sánchez Miret, Bern: Peter Lang, 2009, pp. 289-308.

[25] A este respecto, poden verse as nosas "Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas", *Cultura Neolatina*, 52, 1992, pp. 167-180.

[26] O caso de *cousir* resulta moito máis complexo, porque o significado de 'censurar, criticar, murmurar' que presenta nalgúns trobadores galego-portugueses (só Martin Moxa designa nunha ocasión o axente desa actividade como *cousidor*) non se rexistra en occitano, onde ese valor corresponde, en todo caso, a *desc(h)auzir*. Deste aspecto témonos ocupado en "*Cousir* en la lírica gallego-

acusacións infundadas de que é obxecto o trobador (que pode *jurar*[27] a súa inocencia) dá lugar a unha variante temática da canción, chamada *escondit* polas *Leys d'amors*[28], da que é difícil atopar máis exemplos provenzais que o clásico de Bertran de Born, *Ieu m'escondisc, domna, qe mal no mier*[29], pero da que M. de Riquer foi rastreando manifestacións posteriores, sobre todo en catalán e galego[30]. Estudos deste tipo, que tentan desbrozar o vocabulario para chegar mesmo ao establecemento de modalidades xenéricas particulares (ou de interpretacións simbólicas ou sociolóxicas[31]), levan tamén a poñer de relevo vocábulos de uso restrinxido que puideron non introducirse na fala cotián e que deben ser analizados no conxunto da lírica románica medieval (e poida que mesmo nun corpus máis extenso) para alcanzar a desentrañar os significados e matices que poden ofrecer[32].

Noutros casos, o uso dunha terminoloxía precisa, que remite a actos ben definidos xuridicamente e facilmente identificables (o deber de *amparo*[33], o *consilium*[34], o *galardon*[35], o *mandado*[36], o *preito* e a indicación do que é *dreito*

---

portuguesa", en *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, editadas por R. Alemany e outros, Alancat: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, vol, I, pp. 425-439.

[27] Véxase ao respecto Â. Correia, "A *jura* como prova na cantiga de amor galego-portuguesa", en *O género do texto medieval*, edit. por C. Almeida Ribeiro e M. Madureira, Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 55-69.

[28] Cfr. J. Anglade (ed.), *Las Leys d'amors*, Paris: Édouard Privat, 1919 (reimpresión en New York : Johnson Reprint, 1971), vol. II, p. 184.

[29] Cfr. G. Gouiran, *Le Seigneur-Troubadour d'Hautefort. L'œuvre de Bertran de Born*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1987 (2ª ed.), pp. 63-71.

[30] Cfr. M. de Riquer, "El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, 1951-1952, pp. 201-224. Véxase tamén o noso "El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo", en *Actas do IV Congresso da Asociación Hispánica de Literatura medieval (Lisboa, 1991)*, Lisboa: Cosmos, 1993, vol. IV, pp. 175-187.

[31] O traballo de M. R. Ferreira neste mesmo volume reflexiona sobre a poética do espazo e as coordenadas de poder na cantiga de amigo.

[32] Véxase, a modo de exemplo, o noso estudo sobre "*Que gran coita d'endurar*. Anotacións sobre o uso lírico de *endurar*", en *As tebras alumeadas. Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, edit. por A. I. Boullón e outros, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2005, pp. 527-539. E, moito máis claramente, o estudo de C. Pulsoni neste volume.

[33] Pode verse ao respecto o noso "El *desamparo* amoroso en la lírica gallego-portuguesa", en *Iucundi Acti Laboris. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, edit. por T. Amado Rodríguez e outros, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004, pp. 219-229.

[34] D. González, "A expresión do *conselho* na lírica profana galego-portuguesa" (*XXV Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, Innsbruck, 3-8 septembre 2007) [en prensa].

[35] Véxase E. Corral Díaz, "*En galardom de quanto vos servi:* estudo do *galardon* en Don Denis", en *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, coord. por M. Brea, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009, pp. 115-129, e "O *galardon* como recompensa do servizo amoroso na cantiga de amor", *Verba*, 36, 2009, pp. 89-108; A. M. Domínguez Ferro, "El término *guiderdone* en la escuela siciliana", *Pola melhor dona…*, pp. 169-182.

[36] Vid. E. Corral Díaz, "Vocabulario trovadoresco: el motivo del 'mandado' en la lírica gallego-portuguesa", *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza*, a cura di F. Brugnolo e F. Gambino, Padova: Unipress, 2009, vol. II, pp. 583-600.

ou *torto*, etc.), permite establecer redes de contactos entre trobadores dunha mesma tradición ou de tradicións próximas[37], e mesmo, algunhas veces, pode servir de punto de partida para o recoñecemento de relacións intertextuais[38]; ou, cando menos, poñer de manifesto a recorrencia a motivos como a calidade da *mesura*[39], o *ensandecemento*[40] que padece o amante *cativo*, o pavor[41] que experimenta ante a posibilidade de provocar a *sanha*[42] da súa *senhor*, o proceso de namoramento a través da visión da amada[43], a petición de *mercé* ou *ben*, a morte por amor, etc.

O conxunto de elementos léxicos acuñados polos trobadores provenzais para referirse á dona á que destinan as súas composicións e para expresar os sentimentos que esperta nel, así como as manifestacións externas deses sentimentos (os *signa amoris*) ou os *exempla amoris* que emprega para manifestar a súa paixón (naturalmente, facendo gala da súa cultura literaria), acaban constituíndo un sistema relativamente pechado no que unha parte dos vocábulos utilizados teñen reminiscencias clásicas, outra procede do léxico cotiá, e outra, moi significativa, ten o seu referente inmediato na organización feudal na que se orixina e desenvolve esa produción lírica. Este último compoñente pode explicar a presenza de termos con étimos xermánicos, pero non ofrece menor interese prestar atención aos cambios semánticos e, sobre todo, ás especializacións de significado do vocabulario latino patrimonial, particularmente naquelas voces que poden ter entrado na lingua ordinaria carentes xa dese matiz peculiar que as caracterizaba na lingua dos trobadores.

---

37 Estas relacións poden rastrearse tamén a partir de referencias aparentemente menos significativas, como fai neste volume P. Larson coas indicacións relativas ao mar.

38 Véxanse, entre outros, E. Corral Díaz, "*Conorto* na tradición da lírica galego-portuguesa", en *As tebras alumeadas*, pp. 541-551.

39 Poden verse ao respecto, entre outros, E. Fidalgo, "*E desmesura fazedes que de min non vos doedes*: la reputación de la dama", en *O Cancioneiro da Ajuda, en 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, 2004, pp. 313-330; A. M. Mussons, "*Locura* y *desmesura* de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa", *Revista de Literatura Medieval*, 3, 1991, pp. 163-183.

40 Pode verse, entre outros, A. Fernández Guiadanes – G. Pérez Barcala, "O *(des)ensandecemento* trobadoresco", *Verba*, 32, 2005, pp. 191-224; A. M. Mussons, "La expresión de la locura en la lírica medieval. *Sandeu, sandio* y *sandia"*, *Verba*, 18, 1991, pp. 589-598.

41 Neste mesmo volume, por exemplo, pode verse o traballo de C. Blanco Valdés sobre a *paura*.

42 Véxanse, por exemplo, os traballos de R. Cohen, "Dança jurídica: I. A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. II. 22 cantigas d'amigo de Joham Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosa", *Colóquio Letras*, 142, 1996, pp. 5-50; e M. C. Vázquez Pacho, "A *sanha* nas cantigas de amigo", en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, edit. por S. Fortuño Llorens e T. Martínez Romero, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 1999, vol. III, pp. 471-487.

43 Neste mesmo volume, Y. Frateschi Vieira revisa novamente o tan estudado tópico da vía amorosa que enlaza ollos e corazón. A dama é a 'luz' dos ollos do seu rendido servidor, como pon de manifesto G. Pérez Barcala, "*Ay lume d'estes olhos meus*: o *lume*, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa", en *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois*, pp. 595-626.

Ese sistema léxico experimentou un transvase ás novas linguas que serviron de expresión ao código poético ben a través dos alófonos e alomorfos que corresponden en cada unha delas (cando se trata de palabras comúns a varias, ou a todas), ben experimentando unha "tradución" (se existía un termo equivalente, que designase a mesma realidade ou o mesmo concepto, pero cun étimo diferente), ben introducíndose como préstamos ou dando lugar a calcos semánticos. Cada unha das "escolas" achega elementos propios, que enriquecen –e poden chegar a modificar parcialmente- o fondo común, pero non deixa de manterse unha cohesión interna que identifica a pertenza (en certo sentido, a adscrición máis ou menos consciente) a unha mesma tradición, que actúa a modo de *auctoritas*.

É indubidable que a poética trobadoresca non se define só en función do léxico utilizado, senón tamén polos seus xéneros e formas, polos recursos métricos e rimáticos, polas melodías, polos procedementos retóricos, polas relacións existentes entre os axentes líricos, polo contexto en que se desenvolve, etc. Pero a concepción da *fin'amor* está indisolublemente unida á utilización dun vocabulario determinado, caracterizado por connotacións específicas que non sempre son apreciables a simple vista (entre outras cousas, porque o seu éxito puido facer que se incorporasen ao léxico común, esquecendo o significado preciso que tiñan orixinariamente, ou que adquiriran naquel ámbito). E por iso a análise comparativa das formas empregadas por todas as manifestacións desa lírica románica medieval[44] pode proporcionar resultados de grande utilidade tanto para un mellor coñecemento da produción no seu conxunto coma para a comprensión de textos ou autores concretos, así como para determinar círculos poéticos ou contactos directos entre varios autores[45] (e mesmo relacións intertextuais e *contrafacta*). Ademais, unha vez realizado ese estudo, resultaría máis doado comprobar a pervivencia de estruturas léxicas e conceptuais, non só en Dante e Petrarca e os seus imitadores, senón tamén na lírica catalá dos séculos XIV e XV, e nos cancioneiros casteláns e portugueses do século XV e parte do XVI.

Na actualidade, dispoñemos de instrumentos que facilitarían un traballo deste tipo. Existen bases de datos textuais que recollen unha boa parte dos córpora obxecto de estudo. Pénsese nas compilacións dirixidas por P. Ricketts para os textos occitanos[46]; na base de datos *MedDB* para a lírica galego-portuguesa[47]; noutros recursos electrónicos como os CDs existentes tamén para estas dúas escolas dentro do proxecto "Lirica europea" dirixido

---

44 Tampouco deberan quedar fóra deste panorama as composicións dos *Minnesinger*; non obstante, a pertenza desta escola a unha familia lingüística diferente permite, polo menos nunha primeira aproximación, non incluílos no mesmo grupo.

45 Non esquezamos que a actividade trobadoresca carece de sentido como proceso creativo individual e illado; trátase sempre, dunha maneira ou doutra, dun *deport* de grupo.

46 O primeiro CD do proxecto en curso son as *Concordances de l'occitan médiéval: COM*, Turnhout: Brepols, 2001.

47 A primeira versión en rede apareceu en 1998, e na actualidade está accesible a segunda en www.cirp.es.

por Roberto Antonelli[48], que contempla tamén a compilación das composicións dos *trouvères* (baixo a dirección de P. Canettieri); na previsión dunha versión electrónica para as *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (*CLPIO*), proxecto dirixido por D'A. S. Avalle e continuado por L. Leonardi… Nalgúns casos, só e posible facer buscas nos textos a partir das formas rexistradas; noutros, existe xa unha lematización que facilita as pescudas. Pensamos que é viable ampliar estas ferramentas, non só completando o proceso de lematización e dispoñendo as catro líricas principais nun software común (obxectivo inmediato do proxecto deseñado dende La Sapienza), non só completando, mellorando ou realizando *ex nihilo* ou *ex novo* glosarios ou dicionarios de cada unha das linguas que serven de soporte a esta tradición (traballos moi necesarios), senón elaborando unha enciclopedia electrónica de todo o conxunto.

Deseñar unha metodoloxía *ad hoc* non debera ser xa unha dificultade insalvable. Existen recursos de distintos tipos para poñer en relación textos en linguas diferentes: os máis sinxelos son, probablemente, o de vincular os lemas propios de cada lingua a unha especie de "archilema", ou ben o de crear un *thesaurus* que estableza os enlaces pertinentes entre palabras que teñen o mesmo significado (compartan étimo ou non). En calquera caso, trátase dun proxecto que debe englobar varios equipos, con especialistas en cada un dos corpus, e parece conveniente deseñar unha nova estrutura de base de datos capaz de dar resposta tanto ás necesidades e particularidades de cada tradición coma ás que son compartidas, de facer posibles tanto buscas simples coma cruzadas e complexas, unha base de datos *in fieri*, que poida ir ampliando a súa dispoñibilidade moito máis alá dos obxectivos iniciais, e que poida ser implementada por opcións doutros tipos, comúns ou individuais[49]. Unha ferramenta deste tipo proporcionaría á comunidade científica información organizada, estruturada, contrastada e contrastable, que axilizaría enormemente a investigación sobre a lírica trobadoresca. A partir de aí, equipos de filólogos (coa colaboración de especialistas en historia medieval, sobre todo en historia do dereito, e tamén noutros ámbitos) poderían abordar o estudo léxico e semántico dos distintos campos[50] ata organizar esa enciclopedia que permitiría coñecer en profundidade unha boa parte da historia lingüística e literaria do Occidente europeo. Un

[48] A parte técnica realízase na Università della Calabria, en Cosenza, baixo a dirección de R. Distilo. As ferramentas dispoñen tamén dunha versión en rede en www.textus.org, onde pode atoparse información sobre o proxecto no seu conxunto.

[49] É posible, por exemplo que, paralelamente, existan equipos encargados de introducir as transcricións dos testemuños manuscritos (permitindo tamén o seu uso para estudos de carácter estritamente lingüístico), e de elaborar novas edicións críticas. E que outros se ocupen máis ben de vocabularios onomasiolóxicos parciais, ou de revisar as definicións e características dos xéneros líricos, ou de prestar atención particularizada a aspectos codicolóxicos, etc.

[50] Cabe a opción de deseñar previamente un repertorio provisional de temas e motivos ao que ir vinculando tamén as formas empregadas nos textos. Só habería que reflexionar sobre as consecuencias que ese traballo previo puidese ter sobre a obtención de resultados.

obxectivo así dista de ser fácil de acadar; as necesidades son de distinto tipo: un coordinador xeral con bo coñecemento dos textos, capacidade de organización e decisión[51]; uns equipos de persoal informático estables, ben coordinados entre eles e cunha adecuada distribución do traballo; grupos de investigación, preferentemente interdisciplinares, capacitados e motivados, que traballen en estreita colaboración; recursos económicos; e tempo suficiente. Os demais escollos son solventables, e tamén o é o do tempo, porque o importante non é que o traballo o rematen os que o iniciaron, senón poñelo en marcha e encarrilalo, e incardinar nel un programa de formación continua que garanta o relevo xeracional e un incremento do interese e das posibilidades de estudo que se vaian contemplando.

51 Neste momento, entendemos que, pola súa traxectoria (véxase o dito máis arriba), esa persoa de referencia é Roberto Antonelli, impulsor de diversas iniciativas para acadar financiación europea que permita poñer en marcha o proxecto.

LENGUAJE Y DERECHO: UNA APROXIMACIÓN AL LÉXICO FEUDAL DE LOS TROVADORES[1]

Faustino Martínez Martínez
Universidad Complutense de Madrid

El examen del lenguaje de los poetas galaico-portugueses medievales no puede eludir en ningún momento la cuestión del feudalismo, por ser precisamente ese contexto o mentalidad el que ha forjado su modo de actuar y su especial forma de hablar. El amor cortesano es un feudalismo del amor, es el amor expresado en términos feudales, constituyendo aquél el molde lingüístico en donde se volcará la pasión romántica. Si aquélla se articula como relación político-personal entre un señor y un vasallo, fundada en una fidelidad recíproca a ultranza, con un marcado componente militar de protección en todos los campos, relación personalísima e intransferible, *intuitu personae*, trabada en función de las características personales de los sujetos implicados, de sus valores, virtudes y aptitudes, el mismo esquema es trasladado de forma automática al campo amoroso donde la señora amada es, en realidad, el señor feudal, real o idealmente considerado, y el sufriente amado es el vasallo absolutamente sometido, con un pacto que implica compromisos para la defensa recíproca, la tutela de ambos sujetos por parte de ellos mismos en perfecta relación sinalagmática, en el que uno, el vasallo, da lo mejor de sí, todos sus buenos servicios, y el otro, el señor, ha de entregar a cambio el amor que se le reclama a modo de recompensa, al

[1] Agradezco a la profesora Mercedes Brea y a todo su equipo del Área de Filología Románica de la Universidad de Santiago de Compostela, así como a los demás ponentes que participaron en el seminario compostelano *Coloquio sobre Vocabulario Trobadoresco*, en octubre de 2008, que dio origen a estas líneas, la oportunidad concedida para participar en el encuentro y para elaborar esta ponencia, resumen de anteriores colaboraciones mías de las que doy referencia para los interesados en profundizar más en este apasionante tema del lenguaje jurídico feudal y su empleo por los trovadores galaico-portugueses. Se recoge aquí simplemente el contenido desnudo de la ponencia sin aparato bibliográfico complementario. A mayor abundamiento, para cubrir lagunas y como marco de referencia general, vid. mis trabajos "De Amor y de Feudos: lectura jurídica del *Cancioneiro de Ajuda*", *Foro. Revista de Ciencias Jurídicas y Sociales*. Nueva Época, 3, 2006, pp. 159-222; también aparecido en *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 12, 2007, pp. 173-224; y, como síntesis de los anteriores, "Empleo del lenguaje feudal como lenguaje amoroso: el ejemplo del *Cancioneiro de Ajuda*", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 67, 120, 2007, pp. 135-170.

margen de otras relaciones y servicios naturales que se pudieran mantener y reclamar. El molde feudal sirve a la perfección para insertar en su seno la relación amorosa. Los sujetos pueden hacerlo sin problemas porque ésa es la realidad que conocen y sus roles se identifican a la perfección con los papeles jurídicos subyacentes.

El recipiente donde se recoge ese amor feudal, de tipo cortés y que vamos a tomar como modelo es el *Cancioneiro de Ajuda*, una de las obras cumbres compilatorias de esta lírica, cuyos textos están situados entre los siglos XII y XIII (la recopilación se efectúa a finales de esta última centuria)[2]. Es el primer gran cancionero, con predominio de las llamadas *cantigas de amor*, y el que, cronológicamente, coincide con el apogeo de la edad feudal, una época en la que el cúmulo de fidelidades y pactos de antaño sigue persistiendo, continúa inexorable rigiendo la vida política, no obstante una monarquía en construcción que trata de suplantar la estrecha vinculación feudal por una nueva, inspirada en el Derecho romano ahora felizmente recuperado, basada en la vinculación general, uniforme e incontestada a un poder regio ya consolidado desde el punto de vista teórico y desde el punto de vista práctico. La poliarquía feudal camina con paso firma hacia las nuevas ideas de la realeza. Se busca ahora suplantar el amor artificial feudal por un amor natural al rey, que llevará finalmente a la identificación en la Baja Edad Media de los conceptos, inicialmente diferenciados, de vasallo y de natural, como antecedentes del súbdito.

Un sentimiento moderno, el de ese nuevo amor, invade Europa, por cuanto es sentimiento general que demuestra que no todo es bélico, sino que hay tiempo y espacio para la sensibilidad y para la ternura, sentimientos que no tienen por qué aparecer necesariamente como divinos, ni seguir los estrictos y agobiantes cauces jurídicos trazados por Dios y por los hombres. Acaso como reflejo de Dios -o precisamente, por eso mismo-, a los hombres les ha sido dado ese instrumento para poblar la tierra y cumplir con los cometidos éticos que el plan divino ha impuesto. La amistad entre caballeros, entre hombres solos (pues solamente aquella sociedad viril y guerrera parecía tener ojos para vínculos de tal cariz eminentemente masculinos), da paso a relaciones entre diferentes sexos, con una finalidad no solamente reproductiva, una amistad que deviene amor, adornada con una serie de adjetivos: delicado, galante, cortés, atento, fino y sutil, pleno de gracia y de distinción, una amor limpio, correcto, no violento, muchas veces asexuado pero las más de ellas orientado al goce erótico, sensual y físico (pasión innata que se consumaba con la simple percepción de lo hermoso), que demostraba que podía existir esa unión de dos criaturas al margen del matrimonio canónico, ese amor profano y sacrílego por exceso en parte, pero con los caracteres de un amor feudalizado, a fin de cuentas, porque halla en el feudalismo el

[2] Las citas al *Cancionero* se harán de acuerdo con la edición de C. Michaelis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. Salle: Max Niemeyer, 1904, 2 tomos (reimpr. Lisboa, Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1990).

espejo literario en el cual reflejarse, porque las actuaciones de las partes seguirán miméticamente el diseño de aquel contrato feudal.

En este contexto descrito, ha hecho su aparición el vocablo clave para la explicación del contexto que se esconde detrás de las cantigas. Feudalismo. He aquí un nombre complejo, polémico y polisémico, pleno de problemática ideológica y metodológica. Acaso porque el feudalismo fue un poco todo aquello que desde visiones diferentes se ha tratado de reflejar y explicar. Fue modelo político constitucional, sistema económico, mentalidad, conglomerado social. Y fue asimismo régimen jurídico, palabras, lenguaje del poder y de la sumisión, y de su reverso, la protección, el amparo, la defensa. De ese lenguaje es del que ahora nos valemos para reconstruir su empleo poético, pero no es un simple lenguaje cualquiera; es el lenguaje desde el cual nos habla el poder, el lenguaje de la dominación, el que sirve de vocabulario para integrar y articular las complejas relaciones entre los protectores y los protegidos. El feudalismo nace con el feudo, es decir, con aquellas concesiones que los grandes propietarios comienzan a realizar, sin transferencia de la plena propiedad, a aquellos hombres libres que se han convertido en sus propios hombres, renunciando a los escasos márgenes de libertad o libertades que podían tener. Hay otras variaciones igualmente válidas para los fines últimos que se persiguen, pero dentro de un marco general amplio que acoge tales versiones también como manifestaciones de lo feudal. La entrega no se realizaba a cambio de nada, sin contraprestación, sino que tenía como finalidad última el *beneficio* de aquellos hombres libres que pasan a ser considerados como *vasallos*.

Desde el siglo X, aproximadamente, en la Francia carolingia y postcarolingia, se comienza a usar el vocablo *feudo*, derivado del antiguo idioma germánico, y su reflejo institucional, ahora generalizado, el contrato feudal, para aludir a una nueva realidad institucional, que vertebraba la vida política, social y económica, cuyo eje central será la tierra y las formas varias de disposición y cesión de la misma. Ningún hombre libre sin señor, proclamaban los capitulares carolingios, a modo de incitación a todo hombre para convertirse en vasallos de su correspondiente dominador, invitación a una suerte de orgía del poder y de la tutela. El feudo, en esa nueva acepción, reflejaba el producto resultante de la fusión de dos elementos que, hasta ese preciso momento, habían gozado de una autonomía en sus respectivas realizaciones prácticas, unión que, por otra parte, parecía lógica y esperada, por consecuente. Por un lado, el vasallaje, como componente personal, pacto en cuya virtud un hombre libre renunciaba a sus estrechos márgenes de libertad para convertirse en hombre dependiente de un señor: se convertía en su servidor, le juraba fidelidad y se obligaba a la prestación de una gama de servicios, dentro de los que destacan los de naturaleza militar (pero no únicamente porque, a su lado, aparece una amplia gama de actividades a desarrollar pacíficamente en la corte: el consejo, el *consilium*), acompañado todo ello de los componente religiosos ineludibles en el contexto medieval y plenamente imbricados en el campo del Derecho (juramentos de corte

e intensidad varias y sobre objetos diversos: Sagradas Escrituras, reliquias, etc.), con ocasión de reforzar aquello que es jurídico a partir del empleo de elementos meta-jurídicos que complementan y dan razón de ser a lo anterior. Por otro lado, junto al pacto personal y derivado del mismo, surgía de inmediato un segundo componente consecuencial. Si se quería que el vasallo, ese nuevo hombre, pudiese cumplimentar las obligaciones que había contraído, si se quería que ese auxilio militar y ese consejo cortesano pudiesen realizarse en la vida cotidiana de modo regular, se precisaba una dotación económica por parte del señor, único capacitado para hacer efectivo ese complemento material necesario que habilitase al primero para dar buen fin a aquellos deberes más íntimos de la relación jurídica concertada. A modo de don, de premio o de recompensa por esa nueva fidelidad recibida, pero teniendo en cuenta el desarrollo futuro y exitoso de la relación, el señor entregaba generalmente tierras, en plena propiedad o bajo fórmulas variadas de *precario*, las más de las veces, para que ese vasallo pudiese satisfacer sus necesidades básicas y pudiese así cumplir los cometidos que tenía encomendados. El hecho detonante de esta nueva y esencial relación jurídica radicaba, pues, en la fusión que originaba el surgimiento de una nueva figura con rostro antiguo, cuyo elemento capital era la causa feudal, el hecho de que la prestación del vasallaje y la entrada al servicio del señor llevasen aparejadas indisolublemente la concesión de aquel beneficio o feudo por medio de la investidura. Una regla de oro parece regir este nuevo universo feudal: todo vasallo como fiel tiene un derecho a ser premiado con el feudo y, en sentido inverso, la concesión de feudos exclusivamente podía tener como destinatarios a aquellas personas que previamente hubiesen efectuado ese homenaje, ese acto formal de conversión en hombre de otro. Fidelidad y beneficio se unían para la creación o refacción de esas antiguas instituciones, lo cual se vio acompañado por un paulatino proceso de *patrimonialización*, esto es, el vasallo prácticamente devenía propietario de los bienes conferidos, aun cuando se tratase de cargos, funciones, rentas u oficios vinculados de la persona del monarca, que determinó la primacía del elemento real sobre el elemento personal. La expansión de aquella forma pedagógica de sumisión por Europa es incuestionable, si bien el modelo más puro, concentrado y perfecto del feudalismo tuvo su lugar natural de desarrollo en aquellos territorios más vinculados a la monarquía carolingia, la que los crea. Los ríos Loira y Rin marcan esas fronteras de un espacio franco-germánico donde emerge un feudalismo químicamente puro en oposición a los demás feudalismos contaminados o, más gráficamente, bastardos, como los ha denominado cierta historiografía británica, aquellos que sobre la base del modelo clásico procedieron a adaptarlo al peculiar equilibrio de fuerzas existentes en las diversas regiones. Un modelo que se exporta, que llega y que se adapta, nunca fielmente, sino fundiéndose, mezclándose, con las fuerzas imperantes. Con el feudalismo llega también su lenguaje. Es un dato evidente que la Península Ibérica recibe buena parte del influjo feudal, dadas las conexiones políticas inmediatas (el caso de los

condados catalanes) e intelectuales (como en el reino asturiano), que se mantienen con la corte franca. Pero que ese feudalismo no se transplante de una forma pura, pues incluso en la Marca Hispánica, territorio abonado para seguir con absoluta fidelidad el patrón dominante, hubo adaptaciones y modificaciones derivadas de la propia naturaleza de las cosas allí existentes. Existieron, eso sí, reflejos tímidos, continuaciones de ciertas prácticas del período gótico, alteraciones de las mismas, nuevas formas o vestimentas de pactos, instituciones vasalláticas, por un lado, y beneficiales, por otro, sin proceder a su mezcla jurídica, marcando una clara diferenciación respecto del ya mentado modelo clásico. No se reproduce un feudalismo europeo, sino un singular feudalismo hispánico, feudalismo sin feudos curiosamente, feudalismo en proceso de desarrollo, inmaduro, pero con posibilidad de crecimiento en algunos de sus elementos. Hubo destellos, no un foco continuado de luz; hubo estrellas del feudalismo, mas no se acabó por constituir la galaxia feudal. La singularidad hispánica también lo fue en el campo feudal y así no hubo pie a la constitución de un sistema político regido por dichos principios, como sí aconteció allende los Pirineos. Pero la ausencia de un modelo perfecto no implicó la ausencia de bocetos que implicaban reminiscencias feudales, de algunos reflejos, motivados en buena medida por la difusión de los textos legales y de la mejor literatura jurídica del momento (los famosos *Libri Feudorum* y sus glosas posteriores, elaborados entre los siglos XII y XIII, los textos catalanas sobre la materia o algunas huellas en fueros gallegos, castellanos y leoneses).

Esto se pudo ver, antes que nada, en el campo lingüístico, que es el que ahora nos interesa y precisamente la vía lingüística pudo ser la que más rápidamente tuviese difusión en los siglos XII y XIII, en que aparecen la mayor parte de los poetas que integran el *Cancionero* que ahora estudiamos. La posible introducción del vocabulario feudal pudo tener, además de las circunstancias clásicas y ya conocidas que ahora referiremos, otra vía de penetración más clara: nos referimos al papel difusor de la lírica provenzal que perfectamente ha podido coadyuvar a que unos recursos estilísticos, unos temas comunes y unos vocablos asimismo generalizados se expandiesen por los vecinos territorios hispánicos. Entre los siglos XI y XII, la terminología feudal más clásica llega a la Península como resultado del incesante influjo franco, flujo que no tiene por qué darse necesariamente por un conducto político, formal, oficial, de rey a rey, de cancillería a cancillería, de corte a corte. El reinado de Sancho III el Mayor, rey de Navarra, es el que ha abierto las puertas a una mayor y más frecuente comunicación con Europa de los reinos hispánicos. Sus sucesores en los diversos reinos conformados a su muerte no harán sino continuar esta misma dinámica de aperturismo, que llevará a una inundación de la cultura de procedencia gálica en el solar peninsular y a una adaptación de aquélla a las directas necesidades propias. Las relaciones de las monarquías hispánicas con las cortes francesas, con el más claro ejemplo de Alfonso VI, que se casa en sucesivos momentos con nobles galas, y que da en matrimonio a sus hijas, Urraca y Teresa, a dos no-

bles borgoñones, Raimundo y Enrique, prueban este fluido intercambio, que trae aparejado el desplazamiento de séquitos y personajes, los cuales jugarán un papel clave en el nuevo escenario hispánico; el decisivo rol del camino de Santiago como vehículo de difusión cultural, creador y receptor, al mismo tiempo, de todas aquellas influencias procedentes de allende los Pirineos; y el no menos relevante papel de la Orden de Cluny, también de raíces galas, que se convierte en adalid de la reforma gregoriana, crean el ambiente cultural óptimo para que ese lenguaje feudal pudiese asentarse sin problemas, ni complicaciones en el reino castellano-leonés y, más en concreto, en el cuadrante noroccidental, donde comenzaba a aflorar una impresionante generación de poetas. Curiosamente la voz *feudo* no aparecerá en los territorios galaicos probablemente por la continuación en el empleo de los términos hispánicos que se referían a realidades semejantes (*beneficio* o *prestimonio*, por ejemplo), con idéntico resultado en el campo poético examinado. Tampoco los trovadores usarán la palabra *feudo*, acaso porque no se estilaba en la corte su empleo y ellos eran los fieles testigos, los fieles escribanos, de una realidad social que les tocaba de cerca. Todos los factores aludidos apuntan a la creación de una cultura y de un lenguaje a su servicio, con una corte que aglutina esos elementos dispersos: no debe sorprender que monarcas como Alfonso X de Castilla o Dionís de Portugal, o nobles vinculados a la casa real, como Pedro, conde de Barcelos, fuesen ellos mismos promotores y cultivadores de esta lírica, usando la misma lengua de los poetas, transmisores de vocablos de todo tipo.

Así, por estos caminos, se introduce la cultura románica, con su arquitectura y su escultura, pero, sobre todo, con su sensibilidad, tomando el modelo franco y pasándolo por el tamiz hispánico. Una cultura, unos libros jurídicos, unos libros no jurídicos y, en suma, un lenguaje que responden a lo exactos moldes del feudalismo. Hombres cultos que vieron en la corte y en la lengua allí empleada un excepcional modelo de relaciones que más adelante trasladarían a sus propias composiciones, con el afán de equiparar la relación amorosa con el modelo más cercano, de tipo feudal, que a su alrededor podían contemplar. El ejemplo imitador se efectúa sin concesiones. Los centros intelectuales (cortes, catedrales, monasterios) conocen y dominan los recursos del sistema feudal y la terminología del mismo; actúan como vehículos de creación, difusión y vulgarización. No es de extrañar que los pocos letrados de la época, en el sentido de gentes capacitadas para enfrentarse con éxito a un texto escrito y capaces de comprenderlo, aceptasen esa pléyade de términos para sus propias creaciones artísticas como fuente lingüística inagotable. Los usufructúan en aras de la expresividad, la rima y demás recursos líricos. Es el momento ahora de los trovadores. Oigamos el empleo de las poderosas palabras feudales en la voz de aquellos que pretendían seducir a través de las mismas palabras, pero cambiándolas de registro, es decir, aplicándolas no a una sucia, guerrera y varonil dinámica feudal, sino transplantándolas al terreno de las relaciones personales que se concertaban, con arreglo al esquema anterior, entre trovadores, guerreros y

damas en tiempos de ocio y de paz. Veamos varios ejemplos en el desarrollo de la relación amorosa, paralelamente al desarrollo de la relación feudal, que le sirve de esquema.

Si se admite, como hemos venido haciendo hasta aquí, que el feudalismo se puede concebir como el motor espiritual y sentimental de la Edad Media en sus primeros siglos, en aquellos tiempos en que la debilidad de un poder central y absorbente impedía hablar de uniformidad pública, es lógico deducir la proyección de todo el caudal lingüístico y conceptual de aquél en las plurales manifestaciones de la cultura. Su pervivencia es asimismo una pervivencia que rebasa los márgenes de lo estrictamente político y desemboca en las aguas de lo cultural. El predominio de esa visión feudal en la mayor parte de las cantigas de amor que componen nuestro *Cancionero* se puede poner de relieve en una primera consideración de tipo terminológico, pero también conceptual. No sólo las palabras, sino los conceptos son empleados de un modo natural y respetuoso por los trovadores del momento, con estrecha sujeción a su significado natural.

Comencemos con el elemento fuerte, poderoso, dominante, de la relación jurídica establecida. La referencia a la señora amada se efectúa siempre manejando la terminología típicamente feudal. Es llamada siempre, prácticamente sin excepciones, *señor*, forma unívoca que en el lenguaje de la época servía para englobar lo masculino y lo femenino, forma general e indistinta, si bien ello no empece para que en ciertos momentos aparezca adornado dicho sustantivo con adjetivos o posesivos femeninos. *Señor* es término que se emplea, pues, para varones (el señor feudal típico y prototípico) y para féminas (la señora que sojuzga el corazón del vasallo). Este *señor* puede ser Dios en algunas ocasiones, el señor de señores como se puede leer en varios pasajes bíblicos, al que se le reprocha haber otorgado al vasallo ese otro señor terrenal que tanto dolor causa, pero lo usual es que cuando se habla en las cantigas de *señor* tengamos que tener presente la referencia prácticamente global a una mujer, a una *señora* dominante que se impone a la voluntad del trovador-servidor porque éste así lo ha querido y lo ha pactado. La feminización del nombre es tardía, pero lo que subyace en el empleo constante y reiterado de la voz *señor* no es la vinculación a un universo masculino, sino a la realidad inmediata de feudos y vasallos, al poder que la mujer tiene sobre el hombre por razón del amor que aquél le profesa. Es un señor, da igual que sea varón o mujer, al que todo se debe y al que se está sometido de una forma prácticamente absoluta. A partir del siglo XIII, la palabra halla su femenino de modo analógico y vulgar para generalizarse en la prosa a partir de la siguiente centuria. Ejemplos de ese uso en donde *señor* es empleado para referirse a la amada se pueden encontrar en abundantes cantigas cuando se habla de *señor*, *mi señor*, *señor hermoso*, o eventualmente *señor de mi corazón*, *buena señor* o *mi señor y mi bien*, pero con exiguos resultados si lo comparamos con el empleo descarnado y solitario de *señor*: la mayor parte de las cantigas de amor conservadas usan el vocablo aludido y solamente en unas pocas restantes se refieren al objeto del deseo amoroso como *mujer*,

dona, excepcionalmente *donzela*, pero son voces éstas que se presentan incapaces de simbolizar la totalidad, el poder absorbente, la fuerza, el grado de sujeción que la primera de ellas tiene dentro de sí, precisamente por su contenido feudalizante y, por ello, señorial. La mujer es el señor en todos los sentidos y acepciones. Su expresividad, leída en clave político-jurídica, es lo que hace que triunfe sobre cualquier otra denominación. Es la pieza clave de la dominación.

Como señor, dominante, adornado con todas las virtudes, no es precisa ninguna adjetivación posterior. La simple voz es sinónimo de todo lo bueno, lo perfecto, lo bello y lo hermoso. No es requerida concreción ulterior. Eso explica que, ni en el aspecto físico, ni en el espiritual o psicológico, se acumulen elementos descriptivos de la mujer, porque el solo sustantivo se basta y se sobra para designar la realidad a la que se quiere aludir. Una especie de abstracción etérea rodea a la señora amada, de la que no se sabe el nombre regularmente, ni su aspecto externo, ni siquiera el ámbito geográfico en el que se mueve (o, más bien, se silencia de modo deliberado para evitar riesgos). No hay enumeración de antropónimos, ni de rasgos físicos, ni de lugares, ciudades, villas o aldeas, donde aquélla pudiese vivir. Un ambiente de cierta evanescencia e irrealidad lo rodea todo, como si la realidad física no tuviese existencia y, lo que es más, importancia, con una mujer que no se describe y un paisaje que también está ausente.

El señor tiene un poder prácticamente ilimitado sobre el vasallo, incluso si se quiere arbitrario, totalizador, absoluto, no sujeto a restricciones, ni a códigos: es *senhor de mi e do meu coraçon*, dueño de alma y cuerpo, como se reitera en las palabras de Rodrigo Eanes de Vasconcelos, luz con la que se iluminan los ojos del poeta, todo luz y todo bien. Es el señor que domina total y absolutamente, sin recovecos, al vasallo, el cual solamente puede afirmar esa idea: *Ca soo tan en seu poder*, dice Osorio Eanes, prueba de ese sometimiento razonado, voluntario, imparable, hasta el punto de que un mundo cruel, injusto, donde no hay mesura, ni grandeza, ni amistad, aquél, el mundo imperfecto es redimido precisamente por la presencia del señor. El poeta lo ha perdido todo, todo lo anterior a su vasallaje amoroso, se entiende, y ha renunciado al pasado por someterse al poder ilimitado de la señora: ha perdido, dice Pero García Burgalés, *Deus e amigos e esforç' e sen*, Dios, amigos, esfuerzo y sentido. Roy Queimado dirá que la relación es vitalicia: *Servir-vus ei ja, mentr'eu viver*, otro indicio más para resaltar esa capacidad de vinculación a ultranza, prácticamente absoluta.

Pactos feudales hay muchos con muchos señores y muchos vasallos. Esas composiciones panegíricas no pueden evitar el ocultamiento de un fenómeno que sería usual en el Medievo, a causa del cruce de fidelidades. Hay una natural, innata, debida al supremo rector del reino (rey o príncipe); hay plurales fidelidades de tipo artificial que se conciertan libremente con otros señores. En ocasiones, se producía el choque de estos deberes, la confluencia conflictiva entre el servicio natural al rey y al señor concreto del que se dependía de modo inmediato. El *Cancionero* se hace eco de esto, en

el sentido de contraponer la obediencia general a los designios del monarca y el cumplimiento exacto de los deberes para con su señora. Airas Corpancho proclama que él desearía servir al rey en su casa (deseo que aparece muchas veces como el remedio para el mal de amor que aqueja al trovador), pero motivos mayores (motivos de amor, en este caso) le retienen junto a su amada: *Deu-lo sabe que me quisera ir / De coraçon morar a cas del rei*. En otros casos, como el de Joan Coelho, el bien que se espera de la señora es tal que a su lado ninguno es mensurable. El poeta renuncia aquí a ser rey, infante o emperador a cambio de que *ela fazer / quisesse ben*. Pero cuando el rey llama a sus filas, ningún obstáculo puede interponerse en esa voluntad regia, aun cuando cause las mayores penas y aflicciones. El llanto es ahora de Pedro Eanes Solaz, quien marcha a la corte, pero con un ánimo cabizbajo que le llevará a arrastrar su pena por dondequiera que vaya: *Vou-m'eu, fremosa, pera'l rey: / Por vos, u for', penad' irei (…) Vou-m'eu a la corte morar: / Por vos, u for', ei a penar*. Fernán Paes de Talamancos no duda en calificar de *gran mal* la llamada del monarca, no obstante reiterarle su fidelidad y su voluntad de servicio. Ante esa llamada superior hay que sacrificar las relaciones artificiales en aras del poder del monarca, porque ésa es la verdadera relación política natural y preponderante.

Pero dejemos al señor, feudal o natural, para observar a la otra parte de la relación, la parte débil, la parte sometida, cuya voluntad libre se ha sometido a un proceso de autodestrucción. El poeta enamorado se ha transformado en *vasallo*, en servidor, voz asimismo de procedencia franca, generalizada en la Península Ibérica desde el siglo X en adelante, con amplia pluralidad de acepciones, más allá del significado originario: vasallo será no sólo el que ha concertado el pacto vasallático, el fiel y leal servidor del señor, sino también una amplia gama de sujetos a los que se extiende el mismo calificativo de modo general. Interesa retener, de todos modos, el significado primigenio: vasallo es el fiel, el que se haya ligado con el señor a través del pacto de fidelidad, sin indicaciones ulteriores acerca de la condición social concreta que le corresponde, ya noble, ya caballero, ya villano. Es indiferente el grupo social puesto que la relación vasallático-amorosa no conoce de diferenciaciones estamentales (solamente en un pasaje se habla de *cavaleiro* para indicar esa diferenciación. Fuera de ese ejemplo singular no hay alusiones a la vida anterior del enamorado, ya vasallo con plenos efectos y con cancelación de su existencia previa). El vasallo nace a una nueva vida en el instante mismo en que declara su amor, acto en el cual se produce la entrega personal al señor siguiendo los rituales típicos del feudalismo, aunque los poemarios guarden silencio respecto a estos extremos formales. Hay un acto de homenaje, en sentido feudal, implícitamente considerado. Basta la simple contemplación de la mujer amada, de ese ser que devendrá señora para que en el alma del poeta nazca el deseo inextinguible de convertirse en su perpetuo servidor: las formalidades y las solemnidades del feudalismo (besamanos, homenaje, juramento) son reemplazadas por una declaración unilateral de voluntad que acaba vinculando a los dos sujetos implicados porque, por medio de ella,

se consigue materializar la entrega al nuevo señor. Los poetas pasan por alto este componente formal (si bien en algunos casos se referirán, como se verá, al pleito o al pleito-homenaje) porque lo que realmente les interesa es la conclusión de esa nueva relación, sus puntuales consecuencias derivadas, las nuevas realidades que se han alumbrado con la entrega a favor de la señora. Se ha producido ya el cambio. Vasco Praga de Sandín nos introduce en esa nueva dinámica en la que el trovador queda. Inicia su cantiga con un *Como vos sodes, mia señor, / mui quite de me ben fazer*, refiriéndose así a los beneficios que aguarda recibir del señor, basándose en la buena fe recíproca que entre ellos se establece, que le lleva a *aver vosso ben*, procurar el bien de la señora, para concluir definiendo el vasallaje irremisible que se acaba de construir, que anula la libertad del nuevo servidor, pero también la de la señora que se haya atada por ese *preito*, por ese pacto, por ese contrato feudal. Joan Soaires Somesso no habla de vasallo, sino que se refiere a otro término más expresivo e igual de contundente, que en el siglo XIII formaba parte del vocabulario feudal en el mismo sentido que el anteriormente referido: se trata de la voz *hombre*. El poeta ha devenido hombre con mayúsculas, servidor y servidor además militar. Pero en el caso concreto del poema que nos ocupa la relación se ha roto, se ha partido y el vasallo debe marchar (sin indicación de los motivos, aunque de nuevo puede ser el sufrimiento y la incomprensión amorosos como causa de ruptura del vínculo). Por esa razón, el trovador tiene que marchar de su tierra y estar dispuesto a combatir a su antiguo señor, porque, aunque le pese, ha de partir, ha de abandonar a aquel señor que tan mal se ha portado con él, no obstante su deseo de morir por la misma señora y llevar la fidelidad hasta el sacrificio último. Lo mismo hace un poeta anónimo unos fragmentos más adelante, reiterando el significado de hombre como servidor y recordando la exigencia de que el buen servicio del vasallo se debe ver acompañado por el correspondiente premio del señor para con él: *Mais ambos i faredes o melhor, / Ca pois omen ben serv'a bon senhor, / Bon galardon debe d'ess'a levar*. El hombre, como sinónimo de vasallo, aparece esporádicamente en otra serie de versos. Martín Soares, uno de los más tristes y pesimistas de entre todos los trovadores, se lamenta de que la señora haya dejado *assi voss'om' en tal cuita viver*. Otro trovador desconocido afirma lleno de orgullo que servirá hasta la muerte a su señora, que *sempr'andarei por voss'om, e servir-vos-ei*, reiterando su fidelidad servicial, su condición sempiterna de hombre, de vasallo.

Eventualmente, surgen otras calificaciones como *servidor* o como *trovador*, en cuanto que servir y trovar son elementos indisociables de la realidad vasallática que se ha constituido, son las modalidades exteriores más señaladas por medio de las cuales se hace presente el servicio al que se ha comprometido el vasallo. Fernán González de Seara se queja asimismo de que su muerte, debida al sufrimiento amoroso causado desde el instante en que contempló a la señora, impedirá seguir realizando el servicio total al que se debía: *E vosso fui, senhor, des que vus vi; / E fora mais, se non moress'assi!*. El ya referido Somesso alude al dolido y sufriente amante, ahora como vasallo,

que ve en su horizonte único la cercanía de la muerte por los amargos tragos que la señora le hace pasar: (…) *E por én, / Un vassalo soo que á, / De pran, de morte perde-l-á / Por esta cuita en que me ten.* También ese vasallo sufriente, cuyo dolor no admite comparación con el de ningún otro vasallo. Es aquél el vasallo que más amargura recibe, sin defensa alguna, como dice Nuño Fernández Torneol, pidiéndole a Dios la muerte para evitar las duras cuitas de amor en las que está encerrado.

Nuevamente las cuitas amorosas sirven de preludio para emplear los términos feudales apropiados. Rodrigo Eanes de Vasconcelos lo hace en una cantiga de amor en que la amada aparece primero como amigo y luego como señora. El sinalagma que implica el contrato feudal se manifiesta de forma extrema hasta el punto que, como dice el estribillo, no se llega a saber quién de los dos, si el vasallo o el señor, es el que más sufre por la relación, pues tal es la igualdad de deberes dolorosos y agónicos que se ha forjado entre las partes. La influencia feudal franca se puede ver no sólo en la terminología, sino incluso en el empleo del mismo romance provenzal para sancionar la condición de *hombre-ligio*, que adquiere el poeta frente a su señora. Lo expresa así Fernán García Esgaravunha, en el estribillo de su cantiga, con claros ecos ultra-pirenaicos: *Dizer-vus quer'eu uha ren, / Senhor que sempre ben quige: / Or sachiez veroyamen / Que je soy votr'ome-lige.* El hombre ligio es aquel vasallo con varios señores, que concierta fidelidad especial a uno de ellos por encima de los demás, para el caso de conflictos entre sus varios señores.

El desarrollo de la relación feudal se manifiesta en algunos pasajes que demuestran su evolución y su carácter dinámico. Se citan algunas instituciones características, como el conocido pleito-homenaje, singular de la región galaico-portuguesa, pacto que se concertaba en un sentido de acuerdo entre aristócratas o casas nobiliarias, consistente en una promesa de cumplimiento de compromisos, usualmente militares, que se veían reforzados por la entrada en homenaje de los nobles que realizaban tales pactos entre sí. Promesa y fidelidad se daban la mano en esta peculiar forma de reforzamiento de alianzas señoriales con la grave consecuencia de incurrir en traición en el caso de incumplimiento: *O meu amig', amiga, que me gran ben fazia / Fez-me preit' e menage que ante me veria*, dice otro de nuestros poetas.

No hay, sin embargo, una enumeración taxativa de aquellos componentes que se exigían a ambas las partes de la relación, de ese auxilio y de ese consejo recíprocos, de esa actitud ante la vida que llevase a rodearse de aquellos adjetivos que, de acuerdo con Fulberto de Chartres, calificarían a todo buen vasallo: "sain et sauf, sûr, honnête, utile, facile, possible". También *Partida* 4, 25, 6, se refería a la relación entre vasallo y señor en términos jurídicos que acentuaban la humanidad de la relación: deben, ambas partes, amarse, honrarse, *e guardar, e adelantar su pro, e desviarles su daño en todas maneras que pudiere. E debenlos servir bien e lealmente por el bien hecho que de ellos reciben.* Solamente cuando se da esa reciprocidad nace, crece y dura el amor verdadero entre ellos. No es así en la lírica. Hay quien cumple, el vasallo; hay quien

incumple, de forma reiterada, el señor, que no va a dar el paso decisivo hacia la investidura feudal, no va a hacer efectivos sus propios compromisos, no va a entregar el amor que es el único beneficio que el vasallo ansía.

Por ese motivo, afirmamos que se llega a la esencia de la relación por la vía de su negación o rechazo, no mediante su afirmación. Se describe lo que falta, no lo que existe realmente. Dibujamos la relación precisamente por lo que denuncia el vasallo, por aquello que está ausente debido a las veleidades de la señora. Este es el dilema que se vislumbra en todo el cancionero: la reivindicación de un exacto cumplimiento que dé al vasallo aquello que le corresponde precisamente por haber sido fiel, sumiso, leal, estrictamente cumplidor de aquellos servicios que debía a su señora. He aquí el drama, porque el amor le ciega tan poderosamente que ni siquiera está dispuesto a exigirle ese cumplimiento, aunque lo desea, aunque tiene todo el derecho del mundo a ello, aunque posee toda la razón jurídica para la exigencia. Los poetas galaico-portugueses no cesan de afirmar su servicio, su buena fe, la confianza que inspira y rige la relación, su lealtad, (con su corolario capital: no tener otro señor al que servir de igual manera), su mesura en la conducta como expresión de una comedida actitud palaciega y cortesana, el valor y respeto al pacto concertado, la exigencia de un premio o galardón (incluso bajo la forma de merced, de petición al margen del Derecho y de sus exigencias), como recompensa a ese cúmulo de servicios. Se presenta a sí mismo como el modelo perfecto de vasallo lo que requiere ahora idéntico modelo de señor. Y ese modelo de señor solamente se puede materializar mediante la entrega del amor que el vasallo pide. Si no es así, no habrá cumplimiento. Todos ellos ponen de relieve un dato evidente: su amor se configura como servicio, de suerte tal que amar y servir son sinónimos, intercambiables, idéntica idea para la mentalidad del momento.

La relación entre la señora y el poeta vasallo se articula siguiendo los cauces de la normalidad feudal. El amor es el servicio principal, pero no el único. El amor del poeta contiene la esencia de aquello que éste está dispuesto a brindar a su amada. El servicio se resume en el amor, un amor unidireccional, porque no implica de modo necesario la reciprocidad, ni la contrapartida, como ya se ha visto. Pero el amar adopta diferentes formas, pautas, códigos y conductas. Servir es amar, es desear siempre el bien, es cantar a la mujer amada, pero es también el elenco de las prestaciones típicamente feudales: aconsejar y ser aconsejado por la señora; ayudar y ser ayudado; proteger y ser protegido; amparar y ser amparado; obtener su perdón, caso de haberle sido desleal; es estar sometido a peleas, a menguas de la propia hacienda, a los celos, en aras de la misma felicidad de la señora a la que se sirve incondicionalmente. Reciprocidad a ultranza, por cuanto que el bien de la señora es el fin principal de la relación, un bien por el que se sacrifica todo, un bien perpetuo y por encima de cualquier cosa, pero sin descuidar el hacer o procurar el bien del vasallo, que también se persigue, que es asimismo un derecho y, por eso mismo, se le permite la queja. Si ella no cumple, que será lo usual, el poeta queda desamparado, cautivo, solo.

Es éste su habitual estado de ánimo, con la cuita de amor persiguiéndole en todo lugar y en todo momento. Un estado que procede de la conculcación de las cláusulas no escritas de la relación vasallática establecida.

Servir, en sus líneas generales, implica desear siempre el bien de su señor y someterse a sus designios en todo caso, tiempo y lugar. Es el *fazer ben* que se reclama de ambas partes. El poder es exclusivamente de la señora, la que es llamada señora poderosa, y al vasallo solamente le queda plegarse al mismo, aceptarlo todo, sin posibilidad de liberación. Ella es, dice Nuño Eanes Cerceo, la muerte, todo mal y todo bien, la totalidad para lo bueno y para lo malo. Servir, en última instancia, es sujeción plena que lleva a cumplir todos los mandatos derivados de la sola voluntad de la señora. Es la aniquilación de una voluntad propia que ha sido enajenada a favor del ser amado.

Como forma última de mostrar ese amor, ese servicio, y de plasmar en la realidad cotidiana el mismo, hallaríamos el propio arte de trovar, es decir, la escritura y la canción como arma al servicio del amor feudal mismo, dado que esa exaltación es también una forma de acción para la fidelidad en su máxima expresión. La pena viene causada precisamente por aquellos casos en los cuales la señora no acepta los servicios del vasallo. La muerte del vasallo parece ser la conclusión necesaria, de la cual no está excluida la voluntad del señor, es decir, que éste pudo bien decidir de modo voluntario ese estado previo e inevitable a la muerte al que se ve llamado el servidor.

Pero la relación feudo-amorosa implica más detalles. Otro de los elementos que tipifican aquélla y que es reiterado por el poeta consiste en el silencio respecto a la denominación de la mujer amada. El secreto, el sigilo. Ninguna de las composiciones, salvo contadas excepciones, se refiere nunca a la amada empleando su nombre propio. Acaso es otro de los deberes que se imponen al vasallo y que éste debe cumplir escrupulosamente. El silencio, como medida de precaución para evitar que se descubra esta infidelidad en ciernes, que sea comentada por los demás y descubierta por el marido, caso de existir aquél. Fernán González de Seara es el trovador que hace una aproximación más certera a este deber previo, cuyo incumplimiento podría provocar la demolición del edificio en construcción, de esa relación que se está fraguando entre las partes. El poeta se niega a revelar el nombre de la señora amada mientras esté vivo porque de ello no se derivaría ningún beneficio para ambos, sino todo lo contrario. Aunque se lo pregunten de buena fe, él responde con el silencio o con alguna mentira piadosa en este caso. En otro ejemplo, el mismo González de Seara reitera esa negativa a revelar el nombre de la amada ante la pléyade de personas que le preguntan *qual est a dona que eu quero ben*, pero él no lo dirá bajo ningún concepto, ni bajo ningún ofrecimiento (*Mais mia senhor non saberan por ren*).

Servir y callar. El vasallo no es ser desvalido. No hay una total indefensión, dado que ese vasallo trovador tiene algún recurso para actuar en su propio provecho y erradicar ese sufrimiento generalizado. Partir de la señora, abandonarla, es el recurso superior y último al que accede el vasallo, porque, como ya se ha visto, soportando como soporta la total infelicidad, queda

siempre el rescoldo de una aspiración, un deseo o una pequeña esperanza de que la señora cambie de actitud y triunfe plenamente el amor. El vasallo podía, siguiendo el mismo procedimiento que se había establecido para el homenaje, separarse de su señor por su sola voluntad desde el siglo XII, sin necesidad de que concurriese causa justificada alguna. Las *Partidas* hablan de *partirse* o *despedirse* el vasallo. Es el recurso último al que acuden algunos trovadores: solamente cabe la posibilidad de prolongar la angustia hasta la muerte o bien conservar la vida, lo que exige un alto sacrificio, cual es el abandono, la renuncia, el intento de olvidar a su señora, la ruptura. La solución, el partir (antónimo de *ficar*, 'permanecer') que lleva al *quitar*, 'liberarse', al desnaturalizarse, es solución contemplada y practicada por algunos poetas como única vía de aliviar el sufrimiento. Claramente, ese dolor mezcla de alivio y de nostalgia, lo expone Nuño Eanes Cerceo, que renuncia a su tierra y a sus amigos para olvidar a su señora, que se despide en todos los sentidos (de los amigos y del sometimiento a la señora). En algunos de ellos, aun con todo el dolor, la solución no aparece nítidamente y las reservas son numerosas porque están acaso convencidos de que esa separación no pondrá fin al dolor, sino que originará otro más fuerte. Incluso es imposible como afirma el poeta: *de non poder d'ela partir / os meus olhos*, debido al miedo que ha inculcado en el alma de aquél. En ocasiones, el dolor lo causa la marcha de la propia señora o es ésta la que fuerza al poeta al abandono del amor, lo cual implicaría un abandono también físico. Un trovador desconocido nos cuenta que desde la separación, desde que partió, no ha habido tranquilidad, ni reposo, ni alegría en su vida: *Amigos, des que me parti / De mia senhor e a non vi, / Nunca fui ledo, nen dormi, /Nen me paguei de nulha ren*. Una consecuencia que se sugiere en algunos textos es la posible venganza que la señora ejercita sobre el vasallo. Aparece en Nuño Rodríguez de Candarey, quien afirma que vive en gran dolor pues Dios no le ha dado consejo alguno y aboga por la muerte como única salida lógica a su sufrimiento. Esa solución puede actuar como motor de la venganza, traducida en el mal hacer de la señora, que sobre el vasallo se proyecta en caso de que ejecute su amenaza, lo que provocará un menoscabo en las expectativas y pretensiones de la señora.

Pocas son, por el contrario, las duras palabras sobre la traición que figuran en el texto del *Cancionero*, en cuanto que extremo máximo de la infidelidad y de la mayor gravedad jurídica, porque supone anular totalmente la relación establecida. Parece ser éste el recurso último que solamente se emplea en contadas ocasiones para designar el comportamiento del señor o del vasallo. Como sucedía en la realidad cotidiana, la traición es suceso excepcional, dentro del edificio de fidelidades que sostenían el aparato político y pocas veces se realizaba una conducta tal. El respeto a la palabra dada y el haz de consecuencias jurídicas que el incumplimiento imponía hacían difícil ese paso hacia dichos comportamientos que rebasaban los márgenes de las lealtades conocidas. Lo mismo en el campo amoroso. Es el comportamiento más despreciable porque supone la violación de toda idea de lealtad existente, y de lo que ella comporta, esencialmente, la seguridad en cuanto que orden

y paz. Y ese comportamiento es el que fundamentalmente en la época del *Cancionero* se debía al monarca, no a ninguna otra autoridad. De modo que se asiste así a una cierta vulgarización de la idea de traición, puesto que los sujetos que traicionan o a los que se puede traicionar son innúmeros. Algunos ejemplos de esa pluralidad subjetiva existen. Lo expone Joan Coelho en un sentido trágico e irresoluble, dado que si el vasallo muere por la señora o ella muere a manos del vasallo, la solución es la misma, en el sentido de ser calificado de violador de esa fidelidad, por tanto, de traidor: *Quen me vus assi vir'desamparar / E morrer por vos, pois eu morto for', / Tan ben vus dirá por mi traedor / Come a min por vos, se vus matar*. La traición es vista, sobre todo, como un incumplimiento de los deberes fundamentales, tanto jurídicos como emocionales. Es traición la no protección del bien que se tiene puesto que hace gran daño aquel que tiene un bien, siempre que su corazón no lo guarde o proteja en toda ocasión: *E faz gran traicion / O que ben á, se o seu coraçon / En al pon nunca se non en guardar / Sempr' aquel ben*. La señora no se escapa a la calificación de traidora. Fernán Paes de Talamancos denuncia a su amada sin miedo a las represalias. Anuncia su despedida precisamente por que ella le ha traicionado, le ha querido mal: *Con vossa graça, mia señor / Fremosa, ca me quer'eu ir, / E venho-me vus espedir, / Porque mi fostes traedor; / Ca avendo-mi vos desamor, / U vus amei sempr'a servir, / Des que vus vi, e des enton / M'ouvestes mal no coraçon*.

Con estas líneas y algunos breves ejemplos tomados del *Cancionero* citado, he tratado de mostrar la comunicación e interdependencia, la relación nítida y el intercambio fluido, entre lenguajes, el jurídico, vasallático o feudal, y el amoroso, así como la transposición de los esquemas de esa relación señor-vasallo al campo sentimental. Se han examinado escuetamente vocablos referidos a las partes (señores, vasallos, hombres, servidores), a las modalidades del servicio, al amparo y al desamparo, al cautiverio, a los pactos, homenajes y demás parafernalia usada con regularidad en la concertación de esas relaciones de fidelidad extremas y especiales. Quedan muchas etapas todavía que recorrer en este camino que conduzca paulatinamente a examinar y desnudar los cancioneros restantes, a leerlos con la vista puesta en una perfecta auscultación de la vida que debajo de su apariencia late, una vida que está llena de múltiples rostros, como el de la poesía o como el del Derecho, con el fin de examinar y probar que esa realidad feudal circundante constituía una atmósfera que lo impregnaba todo, incluso los sentimientos más íntimos y más alejados, a primera vista, del mundo del Derecho, pero no tanto como se pudiera creer en un principio.

VECTORES DE CIRCULAÇÃO LINGUÍSTICA NA POESIA GALEGO-PORTUGUESA (*A* 126, *B* 1510)*

Maria Ana Ramos
Universität Zürich

1. Se partirmos da concepção etimológica de "vector", entendida como elemento que arrasta, que leva, ou que transporta alguma coisa de um lado para outro, compreender-se-á o sentido desta reflexão. Quero com isto dizer que a análise, que aqui será tomada em consideração, provém da faculdade de avaliar a incorporação linguística, que se auxilia da deslocação deliberada de componentes de cultura de um espaço para outro. É nesta perspectiva que é possível voltar a observar alguns dos meios de transferência, que serviram de suporte à instituição da matéria lexical trovadoresca, e é no âmbito das interferências culturais que é plausível incidir a atenção em certas partes constitutivas que este movimento literário foi procurar adquirir fora da primazia dos estratos lexicais de base. Não estou a pensar unicamente na intertextualidade, na interdiscursividade, mas mais em uma – podemos dizer – interlexicalidade subjacente à construção de uma poesia formal como a trovadoresca[1].

* Após a apresentação desta comunicação em Santiago, estou grata a L. Rossi pelas utilíssimas trocas de impressões. Reconhecida estou também a Santiago López pela minuciosa revisão das referências bibliográficas mencionadas neste ensaio.

[1] Vários são os estudos que têm contemplado a constituição lexical sobre empréstimos culturais na poesia galego-portuguesa, mas neste caso pode mencionar-se a título indicativo a tese de T. Garcia-Sabell Tormo sobre o léxico francês nos cancioneiros galego-portugueses, com publicação revista em 1991 (*Léxico francés nos Cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo: Galaxia, 1991). Já J. M. Piel chamava a atenção sobre a estruturação histórica do léxico português (J. M. Piel "Origens e estruturação histórica do léxico do português", in *Id.*, *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, Lisboa: INCM, 1989², pp. 9-22) e trabalhos, mais recentes, voltaram a focalizar a incidência cultural em textos literários medievais como a aproximação específica de A. Pichel sobre o vocabulário feudal (A Pichel, *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galegoportuguesa*, A Coruña: Diputación Provincial, 1987) ou a de H. Megale com o estado da língua do códice da *Demanda do Santo Graal* (H. Megale, *A demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*, São Paulo: FAPESP-Ateliê Editorial, 2001).

Esta consideração prossegue na linha da análise que, recentemente, efectuei ao conhecido *refran* multilingue de Fernan Garcia Esgaravunha[2]. Nesta cantiga, o *refran* teria adoptado outra língua, alheia ao galego-português, ilustrando este facto um dos mais esclarecedores casos de plurilinguismo literário na produção lírica trovadoresca. Ao estudar as lições, transmitidas pelos cancioneiros da Ajuda e da Biblioteca Nacional, pareceu-me que, mais do que um *refran*, deteriorado graficamente pelos efeitos da tradição manuscrita, estávamos em presença de uma configuração artificiosa, conducente a uma conjunção linguística, que tanto se servia da *langue d'oïl*, como da *langue d'oc*. Esta dimensão mista assumiria, além disso, particular relevo em uma construção retórica que, fortalecida por um *change* linguístico, edificava uma cantiga, composta sob a tipologia da *chanson de change*[3]:

> Punhei eu muit'en me quitar
> de vos, fremosa mia senhor,

---

[2] Refiro-me ao *refran* da cantiga *A* 126 (*Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Palácio da Ajuda, ms. sem cota), atribuída a Fernan Garcia Esgaravunha (FerGarEsg), trovador português, pertencente à importante linhagem dos Sousas, com obra poética composta no segundo quartel do século XIII (C. Michaëlis de Vasconcellos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1904, t. I: pp. 255-256; t. II: pp. 347-350; A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 340-341). Seguirei neste ensaio o critério adoptado por G. Tavani no seu *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese* (Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967) tanto para o *incipit* das composições, como para a respectiva numeração e nome dos trovadores.

[3] A leitura de Carter respeita a lição do códice. Deve-se, no entanto, mencionar que a correcção marginal inclui <q'ie soy uotr ome lige> e não apenas <que…lige>, assinalando-se que o <que> indicado por Carter em modo pleno, encontra-se efectivamente abreviado <q'> (H. H. Carter (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, New York-London: Modern Language Association of America-Oxford University Press, 1941, p. 76, n. 2, 3. No *Cancioneiro Colocci-Brancuti* (f. 63v-f. 64r) em *B* 241, a transcrição apresenta-se sem subsistência de correcção, ou de escrita titubeante: Molteni (cantiga 227) transcreve *ar sachez eu ro ya men / que iesoi u otromen lige*, onde deve ser corrigido *sachez* para <sachaz> (E. Molteni (ed.), *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*. Con facsimile in eliotipia, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1880, pp. 102-103). A disposição do *Cancioneiro* quinhentista ilustra já uma transcrição verso a verso, enquanto o *Cancioneiro da Ajuda* colocava a primeira estrofe em versos contínuos em escrita horizontal (por vezes, com individualização anotada por um ponto) em concordância com as frases melódicas que ali seriam incluídas. Esta presença musical do modelo é neste caso exemplar com a separação silábica do advérbio <ue ro / ya men>, cujas sílabas deviam concordar com a posição material das notas musicais na pauta. A mesma separação ocorre ainda na cópia do século XVI – um dos poucos vestígios de marcas de escrita em concordância com o modelo musical neste cancioneiro mais tardio –, mas a distância intervocabular, que é visível entre <uotr ome>, e que pode apontar para realizações melismáticas, degenera na tradição posterior em uma sucessão inteligível em galego-português <u otromen>, com um <u> equivalente à locativa. Não se trata, portanto, de uma "separazione scorretta delle parole", como presume M. Spampinato Beretta, devida à incompreensão dos copistas dos dois cancioneiros, mas de uma conexão entre reprodução textual e notação musical (M. Spampinato Beretta (ed.), Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere,* Napoli: Liguori Editore, 1987, p. 123; M. A. Ramos, "A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa. Outro indício de antecedentes musicais", in C. da C. Pereira – P. R. D. Pereira (coords.), *Miscelânea de estudos linguísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, pp. 716-718.

e non quis Deus, nen voss'amor;
e poi'-lo non pudi-acabar,
dizer-vus quer'eu ũa ren,
senhor que sempre ben quige:
or sachiez veroyamen
que je soy votr'ome-lige.

De querer ben outra molher
punhei eu, á i gran sazon,
e non quis o meu coraçon;
e pois que el nen Deus non quer,
dizer-vus quer'eu ũa ren,
senhor que sempre ben quige:
or sachiez veroyamen
que je soy votr'ome-lige.

E mia senhor, per bõa fé,
punhei eu muito de fazer
o que a vos foron dizer,
e non pud'; e pois assi é,
dizer-vus quer'eu ũa ren,
senhor que sempre ben quige:
or sachiez veroyamen
que je soy votr'ome-lige.

Michaëlis (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, t. I: c. 126, pp. 255-256.

Na impossibilidade de assumir a separação, ou de mudar de *senhor* (*Punhei eu muit'en me quitar / de vos…* (vv.1, 2); *De querer ben outra molher / punhei eu* (vv. 9, 10) */ punnei eu muito de fazer* (v. 18) */ o que a vos foron dizer* (v.19)), no fracasso do combate travado (*punnei*), e não obstante a inacção divina e amorosa (*non quis Deus nen voss' amor* (v. 3)), sobra ao poeta um solene pacto feudal ([D]*izer uus quereu uã ren. sẽnor*), marcado pela rima entre duas línguas (<quige> / <lige>), e pelo matiz lexical, um pouco provençal, um pouco francês, que deixa, ainda mais, ressoar o fingimento (<sachaz> / <veroyamen>)[4].

[4] Para um *seigneur* desta linhagem, a dignidade feudal *às avessas* só poderá ser enganosa e a hipocrisia da sua asseveração será ainda sustentada pelo corpo de uma língua igualmente *às avessas*. Refiro-me ao motivo do "change" nesta cantiga no ensaio que incluí no volume de homenagem a G. Bossong (M. A. Ramos, "Percepção literária e diversidade linguística. A propósito de um '*refran*' da lírica galego-portuguesa [*A* 126]", in H.-J. Döhla – R. Montero Muñoz – F. Báez de Aguilar González (eds.), *Lenguas en diálogo. El iberorromance y su diversidad lingüística y literaria: ensayos en homenaje a Georg Bossong*, Madrid-Frankfurt am Main: Ibero Americana-Vervuert, 2008, pp. 489-498). Uma reflexão sobre a cantiga "de change" na lírica galego-portuguesa foi apresentada em Santiago de Compostela no Congresso dedicado ao *Cantar dos Trobadores* (26-29 de Abril de 1993) por V. Bertolucci Pizzorusso ("Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga de *change*", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120).

À coerência conceptual está subjacente a inconstância em amor do *fin* amante no *querer ben outra molher*, mas a *chanson de change* estende-se agora à mutabilidade de um *senhor* em *vassalo* e engrandecer-se-á linguisticamente através de uma outra troca com o pronunciar de *ũa ren* feudal (a "banalidade"[5]), fidedigna em aparência, mas defraudada pela heteronímia e pela intromissão na norma de uma língua literária de uma construção sintáctica alheia.

Sem voltar a reexaminar toda a argumentação subjacente às modificações operadas por diferentes editores às lições dos manuscritos, que procuram restituir o texto a uma pressuposta lição correcta, em provençal ou em francês, é útil concentrarmo-nos agora nos contextos que mais sugestionam a interligação com o ambiente galo-românico[6].

2. Não foi encontrada qualquer correspondência entre a sequência linguística, formalizada no *refran* da cantiga de FerGarEsg, e alguma passagem concordante, ou idêntica, na produção lírica galo-românica. Ao integrar este texto na sua reflexão sobre *Un nou sirventes ses tardar* (Bonifaci Calvo), L. Formisano considera que "l'association de galicien-portugais et de franco-occitan n'est possible que grâce à un archaïsme et à un solécisme (cf. la rime *quige/ lige*, celui-ci au lieu de *liges*, cas sujet; mais l'infraction bicasuelle intéresse toute l'expression *votr'ome lige*)"[7].

O motivo da troca de senhor será particularmente conhecido pela concepção de Uc de Saint-Circ. Valerá, por isso, a pena reanalisar a proposta de N. de Fernández Pereiro, que apontava a forte intertextualidade entre a produção poética de Uc de Saint-Circ e a de Fernan Garcia Esgaravunha ("Uc de Saint-Circ et Dom Fernam Garcia Esgaravunha", in G. Moignet – R. Lassalle (eds.), *Actes du 5e Congrès International de Langue et Littérature d'oc et d'Études Franco-Provençales (Nice, 6-12 Septembre, 1967)*, Nice: Les Belles Lettres, 1974, pp. 130-165). Sobre Uc de Saint-Circ e sobre a *chanson de change* vejam-se agora, entre outros, os contributos de F. Zinelli, "Quando l'amore finisce: *comjat* e *chanson de change* nella poesia dei trovatori", in A. Gelz – M. Krist – R. Lohse – Richard Waltereit (eds.), *Liebe und Logos. Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium Romanistik,* Bonn: Romanistischer Verlag, 1996, pp. 113-125, e "La chanson *Be fai granda follor* (*BdT* 457, 7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de *C*)", *Studi Medievali,* XLVII, fasc. II, 2006, pp. 589-651.

5 Banalidade, utilização, livre ou forçada, pelos vassalos de coisas pertencentes ao senhor feudal, mediante pagamento (acepção feudal de *ban-*).

6 Desde F. Diez, que se interessava pela sequência lexical <ome lige>, incluindo-a inicialmente nos provençalismos, a A. Varnhagen que se preservava com um "… provençal quiçá…", persiste a hesitação entre a identidade de uma ou de outra língua. O próprio Diez mudará de opinião e inclinar-se-á depois pelo francês. C. Michaëlis filiar-se-á nesta concepção de língua d'*oïl* e I. Frank considera que aqueles versos deveriam ser lidos em provençal. Fundamentado na opinião destes autores, J.-M. D'Heur opta pelo "occitan". Mais perto de nós, G. Tavani preconizará a língua francesa, mas a editora do poeta, M. Spampinato Beretta, retomará a ideia de um *refran* em provençal. Para as referências reenvio para o ensaio dedicado a este *refran* (Ramos, "Percepção literária").

7 L. Formisano, "Un '*nou sirventes ses tardar*': l'emploi du français entre pertinence linguistique et pertinence culturelle", in Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores,* p. 139**.** E, em nota acrescenta: "que l'étiquette de franco-occitan semble mieux répondre aux données linguistiques (…). Il est donc probable que les vers 'étrangers' ne soient pas une véritable citation, même si au point de vue des modèles l'adoption d'un refrain de quatre vers semble indiquer une convergence interne

A lição inicial pode efectivamente aproximar-se de um <or> galo-românico, apesar da variante <ar>, presente em *B* 241, que apela para construções, por exemplo, do tipo *or sachiez, or sachiez vraiement…*, sem que seja necessário invocar a interferência do advérbio português *ora*, como preconiza J.-M. D'Heur[8]. A correspondência *sabede que…* procede do emprego em diversas fórmulas que naturalmente introduzem temas relativos ao direito, adoptadas na jurisdição (foros, decretos, ou leis)[9].

A consulta ao arquivo poético *Trouveors* não regista qualquer sucessão deste tipo na forma <sachaz>, equivalente à grafia transmitida pelos cancioneiros galego-portugueses. De <sachez> com <ez>, observa-se a ocorrência *…tut* ***sachez*** *ws la uerité*[10]. Se nos concentrarmos na forma <sachiez>, as ocorrências estão muito mais representadas (uma centena de vezes):

> …et **sachiez bien que** mout m' en doit peser; et **sachiez bien qu**' il ne fait fors ghiller; **sachiez bien**, amours, seürement; et **sachiez bien** ja n' en orrez parler; et **sachiez bien** (se biauz servirs ne ment; **sachiez** qu' ele a tost jus mise; **sachiez** qu' ele a tost jus mise; et **sachiez bien** ma deme a ensciant; et **sachiez bien** dame certeinement; ce **sachiez bien**, ja ne m' en partiré; ce **sachiez bien** je ne m' en puis partir; et **sachiez bien certainnement**; et si **sachiez bien** vraiement; dolors de cuer, **sachiez veraiement**; je **sai veraiement** u ma mors est, **je.l sai veraiement**; sire, **sachiez voirement**, etc[11].

Não se constatam por conseguinte proposições equivalentes, mas é interessante notar como a recorrência ao sintagma, mais do que em este tipo de produção lírica, será muito mais significativa em outro tipo de textos. Uma simples consulta aos materiais, relativos ao *corpus* da literatura medieval em língua d'*oïl*, mostra a presença desta unidade sintáctica em diversos contextos, revelando-nos no decalque a passagem da fórmula de uma tradição

---

entre la lyrique galicienne-portugaise (où le *refran* tétrasyllabique n'est pas rare) et la lyrique d'oïl (où ce type de refrain est archaïque ou archaïsant" (*Ibid.*, n. 6).

8 "L'emploi de l'occitan dans le refrain d'une chanson d'amour de Fernan Garcia Esgaravunha", in *Id.*, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973, p. 106.

9 F. Martínez Martínez ("De amor y de feudos: lectura jurídica del Cancioneiro de Ajuda", *Foro, Nueva época,* n°. 3, 2006, pp. 159-222) explica o modo como os trovadores galego-portugueses do século XIII adoptaram nas suas composições elementos tomados da linguagem feudal. Sobre vocabulário cortês dos trovadores, cf. G. M. Cropp, sobretudo para a expressão *esser hom lige* e *esser lige* (*Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975, pp. 472-479) e ainda Pichel (*Ficción poética*, pp. 72-78).

10 R. W. Linker, *A Bibliography of Old French lyrics,* Mississippi: University, 1979, p. 265. A referência encontra-se contextualizada em *si votre ami est en pecché / quei nus autre en die / tut sachez ws la uerité, / nel descouerez mie*! */ car maint hom fus plus auilé, / si l' em seust sa folie, / e meint hom pecche en priueté / ke puis prent bone vie* (E. Stengel, "Handschriftliches aus Oxford", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* 14, 1892, p. 169). Disponível em http://www.digizeitschriften.de/contentserver/contentserver?command=docconvert&docid=171963.

11 P. Canettieri (dir.), *Trouveors*, Progetto filologico-informatico di R. Distilo ©textus.org – 2005. Disponível em http://trouveors.textus.org.

literária a outra. A transferência não parece provir da retórica lírica, mas muito mais de uma técnica narrativa. Observem-se, por exemplo, os seguintes casos no *Roman de Tristan en prose* onde sequências com *or sachez…* são abundantemente documentáveis[12]:

(1)…Rois, dit Mellin, **or sachez que** je vos ai bonté faite… (t. I, p. 129).
(2) **Or sachez**, sire chevaliers, **que** s'il n'i eüst…. (t. II, p. 201).
(3) **Or sachez tot certenement que** autretant nos (t. II, p. 202).
(4) **Or sachez vraiement que** ceste aventure qu'il a emprise… (t. II, p. 224).
(5)…**or sachez bien que** por menace ne por ledure… (t. II, p. 228).
(6) **Or sachez certenement que** se je le savoie… (t. II, p. 231).
(7) **Or sachez**, fait li chevaliers, **que** je… (t. II, p. 232).
(8) **Or sachez tot certenement que** je ne… (t. II, p. 241).
(9) Demoisele, **or sachez que** je sui icil Lanceloz (t. III, p. 12).
(10) …**or sachez tot certenement que** de ceste (t. III, p. 27).
(11) **Or sachez que** a celi point… (t. III, p. 49).
(12) **Or sachez tot certenement** que dui chevalier… (t. III, p. 68).
(13) Sire, ce dit Plenorius, **or sachez bien que** tot ce qui… (t. III, p. 87).
(14) Sire, **or sachez que** mesire Tristanz n'est mie (t. III, p. 191).
(15) Sire, se m'eïst Diex, fait Dynas, **or sachez tot certenement** que de Palamedes (t. III, p. 215).
(16) Rois Mars, dit la demoiselle, **or sachez que** del reaume… (t. III, p. 220).

A equivalência nos processos de tradução corresponde a fórmulas do tipo *Ora sabede por verdade…*, *Sabede ora….*, *Ora sei que…*, que se documentam justamente no fragmento do *Livro de Tristan*, traslado do *Tristan en prose* francês na segunda metade do século XIV[13]. A construção *E sabede que…* comparecerá também na *Demanda do Santo Graal*[14].

Apesar da cronologia, vale ainda a pena notar a concentração deste tipo de unidades em outros casos, como em exemplos que se apuram em Adenet le Roi[15]:

---

[12] Retiro estas ocorrências do documento publicado por "Éditions Champion Électronique", *Corpus de la Littérature Médiévale* (Cl. Blum (dir.) – D. Boutet – E. Gaucher – E. Lalou (eds.), *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris: Champion électronique, 2001). Cito pelas edições de E. Curtis e de Ph. Ménard, referidas nesse *corpus*: R. L. Curtis (ed.), *Le Roman de Tristan en prose*, vols. 1-3, t. 1, München: Hueber, 1963; t. 2, Leiden: Brill, 1976 ; t. III, Cambridge: D.S. Brewer, 1985; Ph. Ménard (ed.), *Le roman de Tristan en prose*, Genève, Droz, t. I -t. IX.

[13] P. Lorenzo Gradín – J. A. Souto Cabo (coords.), *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, Santiago de Compostela: Centro Ramon Piñeiro, 2001, pp. 90; 96; 171.

[14] Megale, *A demanda do Santo Graal*, p. 238.

[15] Adenet le roi, menestrel, ao serviço do duque de Brabant, Henri III (1230-1261), é autor de *Berte as grans piés*. As referências desta obra reproduzidas nas citações retiram-se da edição de A. Henry (*Les œuvres complètes d'Adenet le Roi*, Bruxelles-Paris: Presses Universitaires de Bruxelles-Presses

(1) **Or sachiez vraiement** n'a talent qu'ele bale… (XXVII- XXVIII, v. 741, p. 84).
(2) Et nous en ferons roi, **sachiez le vraiement**… (LXXXII, v. 2024, p. 138).
(3) De ci ne partirai, **sachiez le vraiement**, S'arai veü ma fille (LXXXII, v. 2040, p. 139).
(4) Tout se plaignent de li et vieil et jouvencel? / **Or sachiez vraiement** que ce ne m'est pas… (LXXXIV, vv. 2063-2064, p. 140).
(5) Je n'ocis pas Bertain, **sachiez le vraiement**… (XCIV, v. 2270, p. 149).
(6)…n'a pas eü sa volenté; **Or sachiez vraiment** de cuer lor a pese… (CXIV, vv. 2772-2773, p. 169).
(7) Par un mardi matin, ce **sachiez vraiement**, / Partent de Florimes mainte gent (CXXXIII, v. 8259, p. 189).

A compatibilidade entre um *Or sachiez* … e o princípio de submissão de vassalo a suserano é também perceptível em versos contíguos no *Roman de Renart*[16]. Observem-se os seguintes contextos:

(1) **Or sachiez que bien** le puet croire… (t. II, Branche XVI, p. 166, v. 407).
(2) **Or sachiez que** il ot grant joie… (t. II, Branche XVI, p. 179, v. 894).
(3) Mais **or sachiez qui** prenderoit (t. II, Branche XXII, p. 271, v. 478).
(4) **Or sachez bien soürement** Que il savoit… (t. I, Branche VII, p. 249, v. 275).
(5) Et **sachiez bien veraiement**… (t. II, Branche XVI, p. 165, v. 360).

A fórmula, portanto, retomada por FerGarEsg, parece encontrar perfilhação mais evidente em este tipo de textos, do que propriamente na produção de *trouvères*. Deve notar-se que o vector de circulação se explicitará então por um carácter fortemente demonstrativo, estranho e irreconhecível como sintagma, próprio ao discurso lírico. Importa-nos, por isso, chamar a atenção para esta apropriação de uma unidade sintáctica que, pela sua natureza convincente, foi retirada de estruturas narrativas e introduzidas no discurso lírico, aclarando-se assim o recurso, não só a outro ambiente linguístico, mas a outras disposições literárias (*or sachiez veroyamen que* …), capaz de atestar a veracidade ou a autenticidade (*votr ome lige*)[17].

Universitaires de France, 1963, t. IV). Adenet le Roi, *Berte aus grans piés*. Étude littéraire et générale, Droz, Genève, 1982).

[16] E. Martin (ed.), *Le roman de Renart*, Strasbourg-Paris: Trübner-Leroux, 1882-1887, 3 t. (Reimpr.: Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1973).

[17] A sequência final <uotr ome lige> deixa transparecer marcadores que apontam para o francês. Mas, o que mais nos interpela nestes últimos casos é a transgressão à declinação nominal (<lige> sem marca de <s>). Como se, do ponto de vista das relações gramaticais, a conectividade sequencial sem flexão se interpusesse no mecanismo da construção proposicional do galego-português (Ramos, "Percepção literária").

Mas, mesmo assim, volta a ser interessante observar a ausência de *devenir*, ("commencer à être ce qu'on n'était pas encore"), que parece ilustrar a maioria dos contextos erigidos à volta de *homme lige*. O estar comprometido em um processo evolutivo, que deve conduzir a uma mudança de estado, faz parte de bom número destas construções, enquanto FerGarEsg, *seigneur*, se posiciona em um predicativo assertório – *ie soi* –, que insiste naturalmente sobre a essência do sujeito:

> (1) Vostre **honme lige devandrai**… (t. II, Branche XVI, p. 165, v. 371).
> (2) Veult **devenir** vostre **homme liges**… (t. II, Branche XVI, p. 165, v. 378).
> (3) por Dieu faites moi ceste amor, vostre **home lige devandrai**, ja mes voir (Branches XVIII-XIX, p.11, v.15841.
> (4) sui et ensi riches viaut **devenir** vostre **home lige**. Qant Renart le vilain… (Branches XVIII, p. 12, v. 15848)[18].

De modo análogo, no *Roman de Tristan* é documentável a transmutação em vários contextos:

> (1)…*ichi Palamidés*, [35] *ki* ***devient*** *chi vostre* ***home lige****, s'il vous plaist a…*
> (*Roman de Tristan en prose* (ed. Ménard, t. IV, § 83, p. 157).
> (2)…*nous meïsmes autresi, ki* ***devommes*** *estre vostre* ***home lige****, et ceste tere doit*
> (*Roman de Tristan en prose* (ed. Ménard, t. V, § 129, p. 208).
> (3)…*mes nostre seignor, et* ***nos serons*** *vostre* ***home lige****, et ceste demoisele que…*
> (*Roman de Tristan en prose* (ed. Curtis., t. II, § 464, p. 78);

A consulta à base de dados, que recolhe produção de *Trouveors*, comprova que a forma <lige> está documentada com várias ocorrências, mas, mais uma vez, nenhuma delas se insere na sequência que conhecemos em FerGarEsg[19]:

---

[18] As duas primeiras ocorrências são retiradas da edição Martin (ed.), *Le roman de Renart*, citada no nota 16 e as duas últimas provêm de M. Roques (ed.), *Le Roman de Renart. Branches XVIII-XIX*, Paris: Champion, 1963.

[19] Em relação ao *refran* de FerGarEsg considera F. Martínez: "La influencia feudal franca se puede ver no sólo en la terminología, sino incluso en el empleo del mismo romance provenzal para sancionar la condición de "hombre-ligio" que adquiere el poeta frente a su señora", definindo 'ome lige' como "aquel vasallo que ha concertado pacto con varios señores, pero, dentro de esa maraña, especialmente con uno de ellos, pacto éste que adquiere preponderancia. Esta fidelidad especial le lleva a colocar esa relación por encima de cualquiera de las otras en caso de que se produzcan conflictos entre los diferentes señores". (A caracterização é apoiada em A. García Gallo, *Manual de Historia del Derecho español,* I, *El origen y la evolución del Derecho,* Madrid: s/l 1984[8], 10.ª reimp., pp. 599-600): "Cuando esto ocurre, y ante la posibilidad de que los distintos señores tengan intereses encontrados y todos ellos reclamen al vasallo su ayuda, se llega a distinguir dos clases de homenaje. Uno de ellos es *integrum* o *solidum*, pleno, y cualquier otro es *planum*, llano, simple. Por el primero el vasallo se convierte, según se dice en Cataluña, en *homo solidus et alecris* (del latín *alacer, alicer,* alegre, pronto, dispuesto) u *homen soliu et alegre,* hombre completo y dispuesto – fuera de España se le llama *ligio* (del alemán *ledig*, libre de otro lazo) –, y en realidad lo es, pues sirve al señor contra todos los hombres, mientras que el vasallo simple exceptúa de su servicio el actuar contra su *senior*

> …com **vostre home lige** sanz rachater; cele qui j'ai fait de cuer **lige homage**; fet qui ocit **son lige home** demainne; se **vostre lige home** ocïez; **lige home**, qant ses mains li tent; ai fait de moi a Amour **lige houmaje**; tout a mon cuer en son **lige demaine**; de **mon lige homage**; ce qu' a touz jorz vos ai fet **lige honmage**; et ma dame cui j' ai fait **lige houmage**; et ma dame cui j' ai fait **lige houmage**; et sui siens **lige demaine**; et sui siens **lige demaine**; de s' amistié **lige don**; de s' amistié **lige don**; ja nou verrai **lige** mien; et je fais tout **lige homaige**; con **vostre hom lige** vos envoi et otroi; si con **son home lige**; si con **son home lige**; d'ocirre **son home lige**; vers vos, dame, cui j' ai fait **lige homage**; enne sui jou **vostre hom liges** sougis? vos **liges** hons sui sans destour; por ceu **que sui ses hom liges** sosgiez; quant **liges** sui a son conmandement?; et je sui si suens **liges** cuitement; suens **liges** sui, o li vueill remanoir; a vos me sui **liges** donez; k' a li me sui **liges** donez en fié; cele a qui sui **liges** sanz decevoir; cui **hom je sui liges** a heritage; **liges** sans partie!; qui ses **hom liges** devient; ne puet estre **liges** miens; ja sui je vos **liges hom**; fors moi tot seul, **qui sui ses liges hon**; a li me suis doneis **liges** en fiés; por c' est bien drois ke ces **hom liges** soie; **ses hons liges**, s' il prenoit garde a moi; a qui **je sui liges** sanz repentir; vers moi, toz jors con sienz **liges** me praigne; **liges** sans partie[20].

Com esta configuração – língua artificial –, o propósito de reconhecimento não se define pela evidência de uma individualização de versos na produção lírica galo-românica, procurando-lhes um vínculo de paternidade e atribuindo-lhes, por esse motivo, a tipologia da *citação*. Versos de um *trouvère*, ou de um *troubadour*, tomados pelo poeta português como *ipsis litteris*, poderiam confortar o perfil literário e a filiação cultural com o esmero no ornamento poético através da menção do *versus cum auctoritate*. A linha de contorno literário caracteriza-se aqui mais por uma alusão indirecta a outra cultura do que pela transposição objectiva, recolhida em determinado tipo de textos, se olharmos para este *refran* como uma construção que se move subtilmente entre formas concorrenciais ou arcaicas. A busca de interferência não se limitará, contudo, às duas línguas modelares do movimento trovadoresco (provençal e francês), mas sobretudo ao desvio de um sintagma, inerente a disposições narrativas, para a estruturação do discurso poético.

3. O exame dos processos constitutivos do *refran*, atribuível a FerGarEsg, põe em relevo a habilidade na construção sintáctica e nas opções lexicais. No entanto, não é esta a destreza que mais caracteriza os vectores de circu-

---

solidus (Martínez Martínez, "De amor y de feudos", pp. 205-206 e n. 115). Por seu lado, G. M. Cropp explicita a *ligansa* e a *lig'homenatge*: "Introduit en France au milieu du XI[e] siècle, le système de *ligesse* l'a emporté sur d'autres systèmes. Il signifiait qu'un homme choisissait parmi les seigneurs dont il dépendait celui qu'il devait servir avec toute la rigueur de la vassalité ancienne, c'est-à-dire entièrement et contre tous. De la notion de *seigneur lige* dérivent ensuite les notions du *vassal lige* et de l'*hommage ligé*" (Cropp, *Le vocabulaire courtois*, p. 475, n. 8).

[20] Canettieri (dir.), *Trouveors*, base de dados integral e concordância da lírica dos *trouvères*, referida na nota 11.

lação linguística, sabemo-lo bem. Os mais imediatos e os mais reconhecíveis são conhecidos. Os mais incontestáveis coincidem com termos isolados, adaptados ao sistema, ou mais raramente decalcados. Todos nos lembramos da presença de formas como <adur>, <affan>, <fis>, <galardon>, <leu>, <senner>[21], etc. Formas desemparelhadas, portanto, que se configuram na tipologia do convencional empréstimo literário.

No entanto, transposições de sintagmas procedentes de outra língua não se instituem à primeira vista como recurso particularmente frequente. Percorrer o próprio índice do *Léxico Francés* comprova uma listagem de formas isoladas, desligadas de um ou de outro contexto[22]. As locuções, quer adjectivas, adverbiais, conjuntivas, interjectivas, substantivas, ou verbais não parecem figurar na maior parte destes elencos compilatórios[23].

Além da transposição sintagmática, como em *Or sachaz ueroyamen…* (*A* 126, FerGarEsg), ocorreriam neste trovador – pergunto-me – outras construções comparáveis a outros processos de inventividade linguística?

A *innovatio* linguística pode ser, efectivamente, observável em outra composição de FerGarEsg. A originalidade comparece no próprio *incipit* da sua cantiga de escárnio (*B* 1510, fl. 316r), *Nengue*[*n*]*-ni-min, que vistes mal doente*[24].

O início da cantiga, transmitido pelo códice colocciano, mostra uma sucessão grafemática com uma série de segmentos após <Nengue>, herdados da escrita gótica, quer dizer com oito traços verticais idênticos desprovidos de ponto para a marca de <i> (<Nengue ninin>) ou com nove (<Nengue nimin>), que tem colocado vários problemas de decifração, não só na sucessão grafemática, como no significado a atribuir a esta forma. Da decifração diplomática, *Nengueninin*[25], à inserção de [n] em *Nengue[n]-ni-min* (nove

[21] Eu própria chamei a atenção para a adopção de <senner> em uma cantiga atribuível a JGarGlh (*A* 236, v. 8), ocultada quer pela leitura de Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, t. I, p. 459), quer pela edição diplomática de H. H. Carter com a transcrição *sen uer* (Carter (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, p. 137). Cf. M. A. Ramos, "Um provençalismo no *Cancioneiro da Ajuda*: *senner*", in D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag [Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Consello de Cultura Galega], 1988, pp. 621-637.

[22] García-Sabell, *Léxico francés*, pp. 367-371.

[23] Na apresentação desta reflexão em Santiago de Compostela, mencionei um outro caso muito significativo, resultante de uma emenda à leitura de C. Michaëlis. Em uma cantiga, atribuível a Vasco Gil, *Punnar quer'ora de fazer* (*A* 156, fl. 39v), C. Michaëlis transcreveu no v. 9 da sua edição, *mais de tod'esto ren m'enchal* (Michaëlis (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, t. I, p. 309; M. Piccat (ed.), *Il Canzoniere di Don Vasco Gil,* Bari: Adriatica Editrice, 1995, pp. 231-232). De facto, no *Cancioneiro da Ajuda*, a transcrição faculta-nos o verso <mais de todesto ne menchal.> (Carter (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, p. 94), o que permite a leitura *ne m'en chal*, que recupera uma sequência galo-românica. Reservo para outra publicação a análise mais pormenorizada, que restabelece este sintagma, encoberto por um *hapax*, instituído pela leitura de C. Michaëlis (Revista *Floema*, Brasil).

[24] Tavani, *Repertorio metrico*, 43, 6; Molteni (ed.), *Il Canzoniere Portoghese,* c. 383, M. Rodrigues Lapa (ed.), *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo: Galaxia, 1965, c. 129.

[25] Molteni (ed.), *Il Canzoniere*, p. 163.

segmentos[26]), à leitura de Lapa, *Nenguen-min* (oito segmentos[27]), à edição Machado[28], *N En Guen min*, e à mais recente editora do trovador, *Nengueninin* (oito segmentos[29]), a série parece bastante enigmática.

É um facto que mesmo na cursiva do códice colocciano a sucessão entre os grupos <in>, <ni>, ou <mi> é complexa. Ainda mais complicada se tornará a resolução, se pensarmos que o modelo deste *Cancioneiro* deveria estar transcrito em uma gótica formal na qual as conexões <ui>, <ni>, <min> com <i>, sem marca de ponto encimado, dificilmente seriam individualizáveis em unidades significativas para um copista em Itália no século XVI. A resolução parece, apesar de tudo, clara quanto à transparência constitutiva do primeiro elemento, <Nenguen…>, que sugere uma forma bem reconhecível no sistema linguístico do ocidente ibérico, a forma indefinida *nenguen*. No entanto, a verificação aos materiais colectivos (dicionários, glossários, etc.) não nos apoia, ao não nos facultar ocorrências de <nenguen> na produção da lírica galego-portuguesa.

A consulta à *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portugues*a mostra que nem no registo <nenguen>, nem na forma concorrente <ninguen>, nem sequer outras alternativas gráficas parecem estar documentadas no *corpus* lírico galego-português[30]. A verificação no *DDGM*[31] evidencia também que este tipo de formas, <nenguem>, <nĩguẽ>, <nĩgen>, não dispõe de registos na produção trovadoresca, proporcionando-nos mesmo assim poucas ocorrências em textos de outra natureza:

> NINGUÉM (1578a: XIV nenguem): 1268 "quita e liure et sem embargo de **nenguem**" (118.15); "lugar en que nõ pode **nĩguẽ** morar... **nĩgen** prouou" (*Miragres*, 80. 4, 81.5)[32].

---

[26] Tavani, *Repertorio metrico*, p. 410.

[27] Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho*, c. 129.

[28] E. P. Machado – J. P. Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário*, Lisboa: Rev. de Portugal, 1949-1964, 8 vols, vol. VI, 1422, pp. 222-223.

[29] Spampinato (ed.), Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, p. 137**.**

[30] M. Brea (coord.), *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB), versión 2.0.3, Santiago: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (http://www.cirp.es/); M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estúdio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Linguísticas e Literárias Ramón Piñeiro, 1996, 2 vols.

[31] E. González Seoane (dir.), *Diccionario de Diccionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, 2006 (*Verba*, Anuario Galego de Filoloxía. Anexo 57).

[32] As ocorrências provêm de M. Sponer, "Documentos antiguos de Galicia", *Anuari de l'Oficina Románica de Lingüística i Literatura*, 7, 1932-34, pp. 113-192; Anónimo, *Miragres de Santiago* (1390-1420): J. L. Pensado Tomé, (ed.), *Os Miragres de Santiago. Versión gallega del Códice latino del siglo XII atribuido al papa Calisto I.* Madrid: C.S.I.C, 1958.

De modo análogo, a consulta aos dados compilados pelo *TMILG*[33] indica identicamente que atestações de <nenguem>, <nĩguẽ>, <nĩgen>, etc. não se documentam nas cantigas galego-portuguesas. A inscrição de onze ocorrências de <ninguen> localiza-se em textos não-literários (foros, acordo) e cinco casos estão circunscritos a textos líricos profanos, mas mais tardios, inseridos já no *Cancioneiro Galego-Castellano*[34], comprovando-nos assim que esta forma não parece ter sido transmitida pela tradição manuscrita galego-portuguesa conhecida. A variante <nenguen> / <nenguén> demonstrará de novo adopções em textos não-literários (foros, testamento, arrendamento) e <nĩguẽ> com <ĩ> encontra-se confirmada pela prosa literária, na *Crónica Troiana* e nos *Miragres de Santiago*. Neste último texto, documentam-se ainda alguns casos de <nĩgen>[35]. Estes testemunhos não parecem corroborar portanto a ocorrência de <Nenguen…> em FerGarEsg. À presença deste indefinido terá de ser configurado, pelo menos, um carácter de singularidade na produção trovadoresca.

A cantiga de FerGarEsg costuma ser parafraseada como "uma das vilanias em que aquelles barbaros guerreiros se deleitavam, [e] prova relações com dois trovadores de Castella: o Burgalês (*V* 980) e Pedr'Amigo (*B* 1575)"[36]. "O trovador faz de físico, e aplica o seu fingido saber a um tal Nenguenmim, talvez um seu jogral, que teria salvo de uma doença grave, quando já ninguém dava nada por ele. O autor insiste grotescamente no alívio dos gases intestinais, com aquele *peer* e locuções sinónimas, e remata, segundo parece, numa alusão ao vício da bebedice, que é onde quererá chegar", assim se exprime Lapa na explicação à cantiga 129[37]. O trovador salva "forse un suo giullare" do mau estar aparentemente gravíssimo devido à libertação de gases intestinais. É a síntese da editora M. Spampinato. Lapa refere-se a *Nenguen-min* como um nome de pessoa, como alcunha de carácter pejorativo, e será esta a opinião que é seguida por M. Spampinato que, por seu lado, acrescenta ao carácter depreciativo a elevada frequência de casos semelhantes nas cantigas d'escarnho e mal-dizer, concluindo por um "probabilmente ricollegabile a *nenguen* 'nessuno'...bel esempio di *topic-comment*". Na edição Machado é proposta uma interpretação mais audaciosa com um *N'En Guen Min*, explicável como nome aragonês[38]. Se *Nenguen / ninguen* não são formas

[33] X. Varela Barreiro (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, 2004-. Disponível em http://ilg.usc.es/tmilg.

[34] R. Polín (ed.), *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). Corpus lírico da decadencia*. Sada: Ediciós do Castro, 1997.

[35] As atestações são retiradas de Polín, *Cancionero galego-castelán*; *Crónica troiana* (1370-1373): R. Lorenzo (ed.), *Crónica troiana. Introducción e texto*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.

[36] Michaëlis (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, t. II, p. 350.

[37] Lapa (ed.), *Cantigas de escarnho*, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1995, p. 97. Todas as referências à paginação são retiradas desta edição de 1995.

[38] Machado – Machado (eds.), *Cancionero da Biblioteca Nacional*, vol. VI, 1422, pp. 222-223; Spampinato (ed.), Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, pp. 136-138.

que compareçam na produção lírica conhecida, embora alguns textos em prosa já a documentem, devemos admitir que o artifício da aglutinação entre <nengue[n]> <ni> e <nin>, em lugar de <min>, possa corresponder a um tipo de exercício, já praticado por FerGarEsg entre as línguas d'*oc* e *oïl* com <sachaz> e <ueroyamen>, ajustando diversos elementos que, individualmente, são dotados de significado[39]. O pronome indefinido <nenguen>, seguido da conjunção coordenativa <ni>, *nem*, será reforçada ainda por <nin>. Uma sequência que vai, por conseguinte, justapor o enlace entre termos negativos, *ninguém, nem*, à volta de uma forte conexão que sublinha a negatividade[40].

A cantiga estrutura-se através de sequências narrativas que, ordenadas por um estado de deficiência física, conduzem ao processo de melhoria e à situação de cura. A estratégia restabelecedora passa pela flatulência e pela porção de gases expelida. Mas o padecimento é mais amoroso do que físico. Como bem demonstraram G. Lanciani e G. Tavani na monografia dedicada às *Cantigas de Escarnio*, não é anormal que os registos linguísticos oscilassem entre vários campos semânticos, passando, por exemplo, da intersecção entre a coita de amor e o burlesco. Não é, por isso, estranha a aplicação do léxico amoroso ao léxico obsceno, a expressões faceciosas, ou demasiado grosseiras, pela visão comicamente trivial que apresentam[41]. A função narrativa define-se, em este caso concreto, por uma cotextualidade entre o *estar doente* (físico), o que sugere em aparência uma alteração biológica do estado de saúde e o *estar doente* (prisioneiro da doença do amor), por extensão de

---

[39] Não esqueçamos que os *Livros de Linhagens* o mencionam como bom trovador: "… dom Fernam Garcia Esgaravunha, o que trobou bem" (*Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* 22F11) (J. Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro, Portugaliae monumenta historica: a saecvlo octavo post Christvm vsque ad qvintvmdecimvm* / ivssv Academiae Scientiarvm Olisiponensis edita, Lisboa: Academia das Ciências. Publicações do II Centenário da Academia das Ciências, Nova série, 1980, II/1, p. 275).

[40] No galego-português, como, aliás, em textos medievais franceses e provençais, as formas provenientes do latim NEC, além de corresponder a 'e não', 'também não', são igualmente usadas como simples copulativa 'e', ou como conjunção alternativa 'ou' (C. de Azevedo Maia, *História do galego-português: estado linguístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (com referências à situação do galego moderno),* Coimbra: I.N.I.C., 1986 (Reimp.: [Lisboa], Fundação Calouste Gulbenkian-Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, D.L., 1997), p. 877. A forma <nẽguẽn> é relamente escassa (Maia, *História do galego-português*, p. 703). O resultado da conjunção latina NEC evidencia que os documentos da Galiza e das regiões portuguesas, analisados por C. Maia, revelam que existia uma clara diferenciação regional no interior do domínio linguístico galego-português. Nos documentos galegos verifica-se uma oscilação entre dois tipos de formas, por um lado <nen>, <nẽ>, <ne>, <nem> e, por outro, <ni>, <nĩ>, <nj>, com ou sem marca de <~>, <nin>, <njn>, com convivência entre variantes que podem comparecer em um mesmo documento, quer entre <nẽ>, <nĩ> e <nj>, quer entre <nẽ>, <nen> ou <nem>. A forma <nin> está documentada. A consulta ao *DDGM* faculta ocorrências nos *Miragres de Santiago*: *ni, nj, nin*: a. 1265 "que **ni** una cousa nõ fica por pagar" (50.1); a. 1274 "que **nj** eu nj home por mi" (66.6); a. 1253-54 "et non podia auer uozero **nin** quen razonase por ela" (14.7); a. 1274 "**njn** de parte extranea" (66.6). O *TMILG*, por seu lado proporciona amplo número de exemplos, mas vale a pena chamar a atenção para as ocorrências de <nin> na lírica tardia no *Cancioneiro galego-castelhano* (ed. Polín).

[41] G. Lanciani – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais, 1995, pp. 50-58.

sentido à obsessão amorosa. Os tratamentos actuarão em consequência com um primeiro modo de paliar (deitar-se na cama, tapar-se, proteger-se) e com um segundo, mais resolutivo (expulsão do mal pelo próprio corpo). A cura decisiva (*e peeu ben e ouve coraçon / poys de bever, e dix' eu que bevesse*) passará por um acto simbólico e trinitário (*estornudou tres peidos e guariu*).

A esta cantiga de FerGarEsg, já C. Michaëlis e Lapa, seguidos por M. Spampinato[42], associavam outras cantigas, à de PGarBurg (*B* 1372 / *V* 980) e à de PGarAm (*B* 1575), sobretudo a propósito do emprego de *peer*[43]. No entanto, a cantiga de FerGarEsg deve ser cotejada com outra cantiga de PGarBurg, estigmatizada pelo v. 19, …*ca vos queredes foder e dormir*. A cantiga *B* 1376 / *V* 984, *Fernand'Escalho leixei mal doente*, interliga-se também de modo perceptível à cantiga de FerGarEsg, como se pode observar pela leitura sinóptica das duas composições. Notem-se sobretudo o *mal doente*, *mao mal* e *mao olho*, os campos semânticos do *dormir* (*cama, adormeceu, espertou-ss', desacordado, deitasse, deytou-ss'* e *Dormistes*, *dormir*), do *guarir* (*mays guarido, podesse guarir, guariu, guareceria, guarecesse e guarrá, guarecer non podedes, guarides, guarecer, mao de guarir*) e da *coita* (*mal coytado, tan coitad' assy*). E a recomendação senhorial surgirá nas duas composições: *pero mandei-lhi fazer hũa ren* (v. 23) em FerGarEsg e *poren vos quer' eu ũa ren dizer já* (v. 12) em PGarBurg[44].

Nengueninin, que **vistes mal doente**
de **mao mal**, ond' ouver' a morrer,
eu pug' a mão en el e caente
o achey muyt' e **mandey-lhi fazer**
mui bõa cama, e adormeceu,
e espertou-ss' e **cobriu-ss'** e peeu,
e or[a] ja **mays guarido** se sente.

Achey-o eu jazer **desacordado**,
Que non cuydey que **podesse guarir**,
e poys eu vi que era **mal coytado**,
mandey-o ben caentar e **cobrir**;
e, des que ss' el **ben coberto** sentiu,
estornudou tres peidos e guariu
ja quanto mays, e é mays arriçado

Achey-o eu **mal doente** hu jazia

Fernand' Escalho leixei **mal doente**
con **olho mao, tan coitad' assy**
que **non guarrá**, cuid' eu, tan mal se sente,
per quant' oj' eu de Don Fernando **vi**:
ca lhi vi grand' **olho mao** aver,
e non cuido que possa **guarecer**
dest' olho mao, tant' é **mal doente.**

E o maestre lhi disse: **– Dormistes**
con aquest' **olho mao**, e poren,
Don Fernando, non sei se vó-lo oístes:
«quen se non guarda nono preçan ren»,
poren **vos quer' eu ũa ren dizer** já:
se **guarides**, maravilha será,
dest' **olho mao** velho que teedes.

Ca conhosqu' eu mui ben que vós avedes

---

42 Spampinato (ed.), Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, p. 136.

43 Na realidade, C. Michaëlis mencionava o nome de Pedr'Amigo (*Cancionero de Ajuda*, t. II: 350) por um equívoco com o nome do poeta Pero Garcia d'Ambroa a quem é atribuída a cantiga *B* 1575 (Lapa (ed.), *Cantigas d'escarnho*, [Vigo]: Galaxia, 1970², c. 332).

44 A *repetitio* de *mal doente* (vv. 1 e 15), o poliptoto com *cobrir* em diversos contextos (vv. 6, 11, 12, 25, 26) e a sucessão *guarido*, *guarir*, *guariu* (vv. 7, 9, 13) e *guareceria*, *guarecesse* (vv. 17, 22); a *derivatio* em *caente* e *caentar*, a relação de dependência com a regência em *mandey-lhi fazer* (vv. 4, 23) e *mandey-o* (v. 11) e, naturalmente, as rimas derivativas em *guarir*, *guariu* (vv. 9, 13) e *guareceria*, *guarecesse* (vv. 17, 22). (Cf. Spampinato (ed.), Fernando Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, p. 137).

Desacordado todo con o mal,
e non cuydava que **guareceria**
mays a mercee de Deus quanto val!
Que, hu ssa gente d' el desasperou,
feriu tres peidos e determinhou
e conhosceu, ca ja non conhocia.

olho mao mesto con cadarron,
e deste **mal, guarecer** non podedes,
tan ced', e direi vos por que non:
ca vos queredes foder e dormir,
por esto, sodes **mao de guarir**
dest' olho mao velho que avedes.

(*B* 1376 / *V* 984, Lapa (ed.), *Cantigas de escarnho*, c. 378, p. 242).

D' este mal non cuydei que **guarecesse**,
pero mandei-lhi fazer hũa ren:
Que aquel dia per ren non comesse
e sse **deitasse e sse cobrisse ben**;
e el **deytou-ss' e cobriu-ss' enton**,
e peeu ben e ouve coraçon
poys de bever, e dix' eu que bevesse.

(*B* 1510, Spampinato (ed.), Fernan Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, c. XIX, pp. 137-139.)

Sem deixar de pôr em evidência a ressonância **Fernand** / Don **Fernando** e **Esca**lho / **Esga**ravunha, deve chamar-se a atenção para a ambiguidade no uso de *cobrir*, cobrir o corpo, cobrir as partes indecorosas, pôr por cima do corpo (*cobriu-ss'*, *mandey-o ben caentar e cobrir, el ben coberto sentiu*, *sse cobrisse ben, e cobriu-ss' enton*)[45]**.** A polissemia não pode ser mais clara com adopção deste verbo. E o curar-se será marcado pelo expelir de gases, que servirá para "expulsar" a doença de amor.

Ao reconhecer esta *descortesia*, não podemos deixar de pensar em *fabliaux*, onde o tema do *pet* aparece também mais de uma vez. Em *Gauteron et Marion*[46], por exemplo, é a jovem esposa que deixa escapar a flatulência. Pretende, por isso, o marido que os gases expelidos confirmam que já não é virgem. A réplica será imediata. É justamente a prova que confirma a perda da virgindade. O que faz proclamar ao marido que aquele estado, afinal, não deve ser conservado muito tempo, por causa do cheiro nauseabundo

[45] Atestações de *cobrir* são fáceis de documentar, mas vale a pena recordar a composição de PayGmzCha, *Don Afonso Lopez de Baian quer* (*B* 1625 / *V* 1159) no v. 5, *madeira logo punh' ena cobrir* e para a adopção de *madeira nova* recordo AfLpz Bay (*B* 1741 / *V* 1081), *En Arouca unha casa faria* no v. 7, *senon madeira nova que queria*, no v. 10, *de mi fazer madeira nova aver*, no v. 17, *se madeira nova podess' aver* e no v. 22, *madeyra nova, esto lhi faria* (Lanciani – Tavani, *As cantigas de escárnio*, pp. 102-103; P. Lorenzo Gradín (ed.), Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008, pp. 230-253).

[46] W. Noomen – N. van den Boogaard (eds.), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, Amsterdam: Vereniging ter Bevordering van de Studie van het Frans, vol. VIII, texto 84, 1994, pp. 127-132; 661).

(vv. 12-16: *C'un grant pet du cul li sailli / Quant il oï le pet qui saut: /* […] *Car pucele n'estiez pas!*)[47].

Na narrativa medieval *peido* e *coito* estão muitas vezes associados, como modo de "liberação" e como manifestação de prazer sexual[48]. Bastaria consultarmos a antologia de Pierre Bec[49] e notarmos a abundância destes elementos de *descortesia*, nos designados contra-textos, que se opõem à canonicidade dos textos de referência[50]. Podemos rememorar a famosa canção de Bernard de Ventadorn, *Can la frej'aura venta* (*BdT* 70, 37), que suscitou o debate entre Alfonso X e Don Arnaldo (Arnaut Catalan) com alusão ao "vento corporal". Releia-se a segunda estrofe: *Don Arnaldo, pois tal poder / de vent'avedes, ben vos vai / e dad'a vós devia seer/aquesto don…* (texto XXIII)[51]. Mas mais significativa

---

[47] Assim se exprimia Pierre Jean-Baptiste Legrand d'Aussy (1737-1800) acerca deste *fabliau*: "Ce fabliau, licencieux à-la-fois et dégoûtant, méritoit, par cette double raison, d'être supprimé, et c'est au contraire pour cela même que je le donne ici. Je veux que mes lecteurs connoissent quel étoit ce bon 'Vieux temps que trop de gens nous vantent par ignorance ou par manque de bonne foi. J'en donnerai encore quelques autres du même genre; cependant j'aurai soin de n'en présenter que le canevas, et de leur ôter ainsi, comme je l'ai déjà dit, tout ce que leur lecture pourroit avoir de fâcheux. Gauteron venoit de se marier, et il avoit pris pour femme Marion, qu'il aimoit. La nuit de ses noces, entré au lit avec elle, il lui demande si elle est pucelle, et l'on devine sans peine quelle est la réponse. Un moment après, Marion, attaquée assez brutalement, laisse échapper un certain bruit. L'époux alors de se fâcher et de se plaindre qu'on l'a trompé en lui annonçant un pue 'Non, répond la femme, c'est lui-même que vous venez d'entendre, et qui, en s'enfuyant, vient de crier ainsi'. Gauteron lui trouve l'haleine désagréable, et il maudit à jamais les filles qui garderont le leur assez longtemps pour l'exposer de même à se gâter" (P. J.-B. Legrand d'Aussy (ed.), *Fabliaux ou contes du XII^e et du XIII^e siècle. Fables et roman* (sic) *du XIII^e, traduits ou extraits d'après plusieurs manuscrits du tems, avec des notes historiques et critiques*..., Troisième édition, considérablement augmentée, Paris, J. Renouard, 1829, p. 287 (Reproduction fac-similé de l'éd. de Paris: E. Onfroy, 1781, Genève: Slatkine, 1971).

[48] Vejam-se, por exemplo, as ocorrências de *peto* e *pedire* em *TLIO* (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*) na poesia italiana (http://ovipc44.ovi.cnr.it/TLIO/index.html). Agradeço reconhecida a P. Larson esta interessante indicação.

[49] P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours*: *pour une approche du contre-texte médiéval (choix de textes)*, Paris: Stock, 1984.

[50] O contra-texto "n'est pas ambigu. Il s'installe en effet dans le code littéraire, utilise ses procédés jusqu'à l'exaspération, mais le dévie fondamentalement de son contenu référentiel. Il n'y a donc pas d'ambiguïté à proprement parler, mais juxtaposition à des fins ludiques et burlesques d'un code littéraire donné et d'un contenu marginal, voire subversif. Le code textuel endémique reste donc bien l'indispensable référence, fonctionne toujours dans la plénitude de ses moyens, mais à contre-courant. (…). Le contre-texte est donc, par définition, un texte minoritaire et marginalisé, une sorte d'infra-littérature (*underground*). Sa référence paradigmatique reste le texte, dont il se démarque, et son récepteur, inévitablement le même que celui du texte. Car sa réception et son impact sont étroitement liés aux modalités du code textuel majoritaire" (Bec, *Burlesque et obscénité*, p. 11).

[51] J. Paredes (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Roma-L'Aquila: Japadre Editore, 2001, pp. 190-96. Tema "alegremente escatológico", considera V. Bertolucci ao chamar a atenção para o *contrafactum* de *Quan la frej'aura venta* de Bernart de Ventadorn ("Alfonso X", in G. Lanciani – G. Tavani (eds.) *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: ed. Caminho, 1993, pp. 36-41 [39]). Veja-se também a este propósito a opinião de J. M. D'Heur sobre a génese textual ("La tenson bilingue" pp. 127-135). Digno de interesse também o ensaio de P. Bec, "Du pet qui fait

é a anónima transformação paródica de *Can la frej'aura venta* em *Quand lo pet del cul venta / dond midonz caga e vis, / donc m'es vis / donc m'es vis q'eu senta / una pudor de pis...*[52].

Uma corrente falaciosa, que se opõe à corrente séria do amor cortês. *Vento, vent, pet; ventar, venter, péter.* Mais do que um <Nenguen…>, que necessite de ser identificado como um nome específico, devemos pensar em uma anonimidade, em um <Nenguen…>, identificável a *nenhuma pessoa*, ou pessoa de pouca, ou nenhuma importância, ou influência. Quem é que no ambiente trovadoresco assim pode ser caracterizado?

Não parece difícil aproximarmos este <Nengue[n]>, <ni>, <nin> do *vilão* e da *vilania*. Um *vilão*, "doente", mas "mais guarido se sente" (v. 7) pela intervenção do seu *nobre senhor* com o acto ilocutório directivo por meio do verbo *mandar* (vv. 4, 11, 23…*mandey-lhi fazer / mandey-o ben caentar…mandei-lhi fazer…*)[53].

A cantiga de Esgaravunha, além do esclarecedor e reforçado <Nenguen…>, será sublinhada não por um qualificativo, associado àquele que vive, ou trabalha no campo, nem ao indivíduo rústico, nem por uma apreciação pejorativa, ou por uma qualquer fealdade. A especificação em FerGarEsg virá do carácter escatológico que, como se sabe, não é alheio nem à literatura latina, nem ao universo dos *fabliaux*[54]. Mas não será só em *fabliaux* que vamos encontrar o elemento cómico ou descortês em jograis folgazões. Seria suficiente pensar na repetição de rimas e na de modelos métricos, em modelos, ditos corteses, para evitar este atalho no desvio ao simbolismo da cortesia medieval. Devem recordar-se a este propósito as palavras de L. Rossi no seu estudo sobre Trubert ao responder à sua própria pergunta: "Ma allora, mi chiedo, cosa resta della letteratura 'non cortesa'? Il fatto è che il 'giullare

---

marcher les navires (Tenson bilingue entre Arnaut et Alphonse X de Castille)" in *Id.*, *Burlesque et obscénité*, pp. 157-160).

[52] L. Rossi, "Trubert: il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui fabliaux e sulla parodia medievale", *Romanica vulgaria. Quaderni*, 1, *Studi francesi e portoghesi*, 79, 1979, p. 22.

[53] A condição do *vilain* na Idade Média foi já examinada pelo clássico *De la condition des vilains au moyen âge d'après les fabliaux* de M. A. Joly (Caen: Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen, Le Blanc-Hardel, 1882). Sobre a *vilania* e *vilão*, o estudo de J. López Alcaraz analisa as diferentes acepções ("Villanía-villano: redes léxicas en los *Fabliaux*", *Estudios románicos*,7, 1991, pp. 87-114. Disponível em http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo? codigo=231946). Por um lado o *nobre*, aquele que se distingue por certos atributos merecerá respeito por seus méritos e qualidades, é digno, é ilustre, é emérito pela civilidade, pelo trato, pela solenidade, em suma, aquele que sabe ser *cortês*. Por outro lado, em oposição, o *vilão*, o camponês medieval, que trabalha para o senhor feudal, será apresentado como aquele que não pertence à nobreza, mas também aquele que é indigno, abjecto, desprezível. Mas a caracterização vai ainda mais longe. O *vilão* é também aquele que é rudimentar, rústico, sem arte, grosseiro, de aparência desagradável, feio, disforme, mal cheiroso, em uma palavra, aquele que é *descortês*.

[54] Pode citar-se sobre este motivo o *fabliau, De la Crote* (*Le fablel de la crote*) centrado em um episódio …*que il avint à un vilain* (v. 7) Noomen – Boogaard (eds.), *Nouveau recueil*, vol. VI, texto 57,1991, pp. 25-34; 318. (A. de Montaiglon – G. Raynaud (eds.), *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles, imprimés ou inédits / publiés avec notes et variantes d'après les manuscrits*, Librairie des bibliophiles, 1872-1890, (Reprod. Genève: Slatkine, 1973), t. III, p. 46.

faceto' (ma anche il pieta degno di questo nome) infrange la norma denotativa che comporta il rispetto del 'genere', e proprio così facendo riescea stupire e a divertire il proprio pubblico"[55]. A técnica burlesca, que apelida de *vilão* a quem não entender o *vers covinen*, deve ser entendida como irónica alusão e como recurso aos registos "baixos" da língua[56]. Ora, em Trubert, por exemplo, o triunfo do *vilão*, mesmo a situação do mau cheiro, comparecerá como mais um dos seus *exploits*. A proeza ocorre no disfarce à chegada ao castelo. É recebido com grande cerimónia. Ao ser servido à mesa por uma donzela cortesã, deixará escapar um *pet* em público, como é habitual na sua condição, mas, astuciosamente, responsabilizará a própria donzela[57].

É neste rol de maus procedimentos do *vilão* que temos de convocar para esta reflexão sobre a cantiga de FerGarEsg o conhecido *Li dis dou peu au vilain* de Rutebeuf[58]. Esta peça, que E. Faral – J. Bastin[59] se dispensaram de analisar, integra-se na série de composições que, ao vilipendiar o *vilain*, deixa sobressair as imperfeições e os vícios que mais se lhe apontavam: a irrelegião, a exclusão do paraíso, a implicação do diabo (vv. 1-3, *En paradiz l'esperitable / Ont grant part la gent charitable. / Mais cil qu'en eulz n'ont charitei*), o desasseio, a falta de maneiras (*le pet*), etc[60].

Em primeiro lugar, o *vilain* não possui as qualidades necessárias para aceder ao *paradiz*. Resta-lhe só o *enfers*. Reproduzo a tradução de M. Zink, retirada da sua edição crítica[61]:

---

55 Rossi, "Trubert: il trionfo" p. 23.

56 Os exemplos provêm dos poetas mais emblemáticos como Guilherme IX. É nesta perspectiva que o espírito trivial de Guilherme IX deve ser explicado também, como bem sublinha L. Rossi, como um sinal para o público que bem entende o conceito de vilania (Rossi, "Trubert: il trionfo", p. 24).

57 Trubert (Douin de Lavesnes), é um poema do século XIII, imbuído de truculência e grosseria. Um *vilain*, sob disfarces sucessivos, engana e maltrata o duque de Bourgogne. Sirvo-me da paráfrase, efectuada por L. Rossi, no mencionado ensaio sobre Trubert ("Trubert: il trionfo" p. 37). Trubert, de facto, engendra uma série de astúcias que lhe permitem transformar-se em diferentes personagens (diversas estratégias do disfarce, *travesti*, imposturas sociais, etc.) (L. Rossi (ed.), *Fabliaux érotiques. Édition critique, traduction, introduction et notes (avec la collaboration de Richard Straub)*, Paris: Librairie Générale Française, 1992, pp. 348-529.

58 Noomen – Boogaard (eds.), *Nouveau recueil*, vol. V, texto 55, 1990, pp. 359-73; 445-7.

59 *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris: Éditions A. et J. Picard et Cie, 1969.

60 Segundo M. Zink, "il est impossible de dater cet apologue scatologique. L'absence de toute doctrine, de toute polémique en dehors du traditionnel mépris des vilains, de toute engagement de l'auteur, laisse supposer qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse, au demeurant rondement menée et écrite avec une ferme vivacité" (M. Zink (ed.), Rutebeuf, *Œuvres Complètes*, Paris: Bordas, 1989-90, t. I, p. 59). São conhecidos apenas quatro manuscritos que contêm esta composição, que costuma ser apelidada como "pièce à rire" ou como "fabliau" (E. Faral – J. Bastin, (eds.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, vol. II, p. 305).

61 Zink, (ed.), Rutebeuf, *Œuvres Complètes*, t. I, pp. 61, 63. Em este contexto é-nos suficiente a tradução em francês moderno, que comparece em modo sinóptico na edição de Zink pela celeridade de leitura.

> Un vilain, jadis, était malade. / L'enfer était tout prêt / à recevoir son âme, / […] Un diable est venu pour préserver les droits de l'enfer. / A peine arrivé chez le vilain, / Il lui suspend au cul un sac de cuir / car le diable est persuadé / que l'âme va s'en aller par le cul. / Mais le vilain, pour se soigner, / avait ce soir pris une potion. / Il avait **tant mangé de bon bœuf à l'ail** / et de **bouillon gras bien chaud** / que sa panse n'était pas molle / mais tendue comme une corde de guitarre. / **Il ne craint plus désormais d'être perdu**: / **s'il peut péter, il sera guéri.** / Dans cet effort il s'efforce fortement, / à cet effort il met toute sa force: / **il s'efforce tant, il s'évertue** [variante do ms. *C.* ***esternue***] tant / qu'**un pet jaillit** et sort du rang. / Il emplit le sac, le diable l'attache, / car, pour sa pénitence, / il lui avait piétiné la panse / […]. Le diable fait tout le chemin jusqu'à la porte / avec **le pet** que dans le sac il apporte. / En enfer il jette le sac et le tout, / et **le pet jaillit** d'un coup. / Voilà tous les diables / bouillants de colère, / qui maudissent l'âme du vilain. / Ils tiennent conseil le lendemain et tombent d'accord pour décider / que désormais nul n'apportera d'âme / sortie d'un vilain: / **elle pue toujours**, il n'y a rien à faire. / Ils prirent jadis cette décision, / si bien que ni en enfer ni en paradis / ne peut, c'est certain, entrer de vilain […] (vv. 23-65).

Mas o conteúdo deste texto convida ao confronto com a cantiga de FerGarEsg, sobretudo pelo processo de cura: *S'or puet porre, il iert garis* (v. 40) ("s'il peut péter, il sera guéri")[62].

Por um lado, o *vilain* e *nengueninin* estão gravemente doentes e moribundos: em Rutebeuf, *…Jadiz fu.I. vilainz enfers / L'enfer était tout prêt* (v. 23) ("Un vilain, jadis, était malade. / L'enfer était tout prêt") e em FerGarEsg, *Nengueninin, que vistes mal doente / de mao mal, ond' ouver' a morrer* (vv.1, 2). A cura passará pelo alimento, tanto em Rutebeuf, *Tant ot mangié bon boeuf aux aux / Et dou graz humei qui fu chauz* (vv. 35-36) ("Il avait tant mangé de bon boeuf à l'ail / et de bouillon gras bien chaud"), como em FerGarEsg, *que aquel dia per ren non comesse* (v. 24). Mas a liberação será, tanto em Rutebeuf como em FerGarEsg, concretizada pelos gases expelidos: em Rutebeuf, *N'a mais doute qu'il soit periz / S'or puet porre, il iert garis* (v. 40) ("s'il peut péter, il sera guéri") e em FerGarEsg *e espertou-ss' e cobriu-ss' e peeu / e ora ja mays guarido se sente* (vv. 6. 7). Rutebeuf especificará com um *C'uns pes en saut qui se destroie* (v. 45) ("qu'un pet jaillit et sort du rang") e FerGarEsg por uma simbólica tríade, *estornudou tres peidos e guariu* (v. 13). A situação salvadora

---

[62] O *vilão* não é ignorado, como se sabe, na produção galego-portuguesa, embora as atestações conhecidas não sejam comparáveis ao texto francês. A consulta à *Base de dados da Lírica Profana Galego-Portuguesa* (MedDB) faculta uma dúzia de ocorrências de *vilão*. Sobre a *vilania* nas cantigas galego-portuguesas, pode citar-se o breve ensaio de P. Meneses intitulado "Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama", *Arquipélago: Revista da Universidade dos Açores*, XII, 1991, pp. 81-94.

é bem diferente daquela que é descrita por Lapa com *peer*, correlativo ao "acto de morrer, agonizar"[63].

A forma ***estornudou*** (v. 13), que Lapa qualifica como "curiosa imagem esta de aplicar um termo como *estornudar* = 'espirrar', às estrepitações do ventre"[64], pode ser também associada a um verso de Rutebeuf. No ms. *C* (Paris, BnF, ms. 1635, f. 63rb-vb), os versos lidos como *Tant s'esforce, tant s'esvertue / Tant se torne, tant se remue / c'uns pes en saut qui se destroie* ("il s'efforce tant, il s'évertue tant / se retourne et se remue tant / qu'un pet…") (vv. 43-44-45), pode ler-se no v. 43, em lugar de *s'esvertue*, uma muito interessante variante, ***s' esternue***[65]. Para a exclusão desta lição de *C*, escreve M. Zink: "On n'a pas pu pouvoir conserver la leçon de C, *esternue*, pour des raisons de sens, et aussi parce que l'emploi réfléchi d'*éternuer* n'est nulle part attesté. Mais la métonymie n'est pas sans charme"[66]. A articulação desta forma verbal em um dos manuscritos, que transmite a composição de Rutebeuf, mostra que a tradição textual agregou …*s'esternue*… a …*c'uns pes en saut*… A lição, *Tant s'esforce, tant s'esternue / Tant se torne, tant se remu*…, lembrará o v. 14 de FerGarEsg, *estornudou tres peidos e guariu*, sem o emprego reflexivo que sugere a lição de *C* do texto francês[67].

Em *Trouveors*[68], encontra-se também uma interessante ocorrência em …*ke por force m'estuet* ***esternuer***[69]. Trata-se de um verso retirado de uma das *sottes chansons*, e também neste contexto paródico, *esternuer*, comparece associado a … *sans mauvais vent geter*…, interposto portanto nas mesmas unidades semânticas: *dame vaillans vermeille con serisse / saige en dormant sans mauvais vent geter* (vv. 37, 38) */ ke por force m'estuet esternuer* (v. 45)[70].

Se a cantiga de FerGarEsg pode ser interpretada por um *Nenguen*, que conquista um nome, um *vilain*, em uma espécie de *nominatio* ao revés, doente, mas doente de amor, com uma cura que, tal como em Rutebeuf, passa pela liberação de gases, tem também de ser avaliada como uma paródia à *coita de amor*. Aqui, o restabelecimento da *saúde* não é tanto o preservar-se do

---

63 Lapa (ed.), *Cantigas de escarnho*, pp. 215, 356. Apesar da dificuldade interpretativa destas cantigas, e sem preconceitos estéticos pela obscenidade das citações, valerá a pena uma leitura homogénea, que procure explicitar os sentidos efectivos de todo o campo semântico de *peer* na lírica galego-portuguesa, tendo presente ocorrências em outras produções líricas, como manifestação de prazer sexual.

64 Lapa (ed.), *Cantigas de escarnho*, p. 98.

65 Noomen – Boogaard (eds.), *Nouveau recueil*, vol V, texto 55, 1990, p. 446.

66 Zink (ed.), Rutebeuf, *Oeuvres complètes*, t. I, p. 471.

67 Do lat. STERNUTARE, 'éternuer souvent', frequentativo de STERNUERE, 'éternuer', que comparece em francês como *esternuder* ou *esternuer*, por exemplo. Além do primeiro sentido, 'espirrar', pode também estar associado à *raillerie*. Não é uma forma verbal frequente na produção lírica galego-portuguesa. Regista-se em PAmigo (Tavani, *Repertorio metrico*, 16, 14), *Maria Balteyra, que se queria* (*B* 1663 / *V* 1197) no v. 16, *que esturnudus soedes d'aver*.

68 Canettieri (dir.), *Trouveors*. Vid. n. 11.

69 Linker, *A Bibliography*, 265, 0337.

70 A. Långfors, *Deux recueils de sottes chansons: Bodleienne, Douce 308 et Bibliothèque Nationale, Fr. 24432*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1945, (Genève: Slatkine Reprints, 1977), p. 47.

inferno, mas o salvar-se da morte e o revitalizar-se. O reviver – o tomar novo alento amoroso na cantiga de FerGarEsg – será concretizado por um bem explícito ***arriçado*** (ms. <arrizado>, *B* 1510, fl. 316r) no v. 14, *ja quanto mays, e é mays arriçado*. Não só no sentido de *forte*, *valente*, *brioso*, mas no sentido mais próximo da etimologia, proposta pela base ARRECTARE, de ERECTUS, 'levantado' e da forma portuguesa *rijo*, *duro* (lat. RIGIDUS)[71]. Além disso, a esta forma vão estar agregadas outras cantigas construídas à volta do mesmo campo semântico entre *peer* e *arrizar*, o que deve sugestionar manifestações de carácter sexual. Observem-se na cantiga de PGarBurg, *Dunha cousa soo maravilhado* (*B* 1372 / *V* 980), os vv. 3-6, *de Pedro Boo, que era* ***arrizado*** */ e ben manceb' assaz pera vyver, / e foy doent' e non se confessou, / deu lho* ***peer***, *e* ***peeu***, *e ficou / seu aver todo mal desemparado*. Também em PGarAm, *De Pero Bõo and' ora espantado* (*B* 1575), o vínculo é bem visível no v. 3, *e vivedoire asaz e* ***arrizado***, no v.15, *E este era o mais* ***arrizado***, e no v. 13, *jazer* ***peendo*** *como sse dormisse*, assim como no v. 18, *Mais* ***peeu*** *ora e, a Deus loado*. Os vv. 20, 21, 22 reduplicam a significação do termo, *que* ***peeu*** *ben, pois* ***peeu*** *en sseu leito* e *pero non* ***peeu*** *bem maenfestado* e no v. 22, *El* ***peeu*** *quando cantavan os galos*.

E o insuflar novo vigor provirá ainda da indeterminação dos últimos versos em FerGarEsg (vv. 27-28): …*e ouve coraçon poys de* ***bever***, *e dix' eu que* ***bevesse***. Não creio que seja necessário interpretar a *vontade de beber* como uma específica "alusão ao vício da bebedice", como sugere Lapa[72]. Entrevejo mais um vínculo com o v. 24, *que aquel dia per ren non* ***comesse***, como sinal de retorno da "morte" à "vida", porque, após o *peeu ben*, o nosso *nenguen*… deve "nutrir-se". Um pouco como em Rutebeuf que, para evitar a morte e a ida para o inferno, alimentar-se-á com um *bon boeuf à l'ail* e com um *bouillon gras bien chaud* (*Mais le vilain por garison / Tanto ot mangié bon buef aux aux / Et dou graz humei qui fu chauz* (vv. 35-36)).

4. Creio que, no texto galego-português de Esgaravunha, a hegemonia desta temática possa ter constituído uma espécie de *background*, um eco de vozes que se ouviriam em segundo plano nos ambientes aristocráticos trovadorescos, e ao qual em princípio se prestaria tanta atenção como ao próprio *calembur*. Não se trata de uma transposição concreta de um texto específico, como o de Rutebeuf, mas da emissão de um *clin d'œil* na articulação de um jogo de palavras com finalidade jocosa, onde o trocadilho dá lugar a dubiedades, a equívocos bem conhecidos da produção lírica ocidental (modalidades fundadas na homonímia, na homofonia, na paronímia, na parofonia ou na polissemia).

Desta maneira, o "contre-texte" obsceno deve, mais uma vez, ser tomado como divertimento anódino, mas carregado de marcas literárias (uma res-

---

[71] Reenvio para a discussão etimológica, reproduzida no *DDGM*, com base na opinião de R. Lorenzo (ed.), *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", t. I, 1975 e t. II, 1977.

[72] Lapa (ed.), *Cantigas d'escarnho*, p. 97.

sonância poética perceptível no ambiente que a recolhe). Aqui, a *mezura* é rompida pelo êxito da *descortesia*. Não se falará agora de amor *plazenment*, mas de um vocabulário trivial posto ao serviço da paródia cómico-carnavalesca. FerGarEsg não só vai aproveitar-se do recurso escatológico, literariamente documentado, mas vai ingressar na criatividade linguística, coligando texto e língua, através não só da associação de <Nenguen…> a <ni> e a <nin>, mas na elevação poética de <nenguen>, desconhecido na produção galego-portuguesa, ao apropriar-se de um "registo baixo", e transformando-o em um "nome falante", que melhor caracterizará o *nenguen-vilão*[73].

[73] Recordo que *nenguen* (com diferentes variantes) comparecerá de modo substancial na colecção poética mais tardia, no *Cancioneiro Galego-Castelan* (ed. Polín). Da mesma forma, deve notar-se o número de atestações de *nin* nesta mesma compilação poética.

BIBLIOGRAFIA

BdT: Pillet, A. – H. Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle: Niemeyer, 1933.

Bec, P., *Burlesque et obscénité chez les troubadours*: *pour une approche du contre-texte médiéval* (choix de textes), Paris: Stock, 1984.

Bertolucci Pizorusso, V., "Alfonso X", in Lanciani, G. – G. Tavani (eds.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Ed. Caminho, 1993, pp. 36-41.

_, "Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la cantiga de *change*", in M. Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120.

Blum, Cl. (dir.) – D. Boutet – E. Gaucher – E. Lalou (eds.), *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oïl des origines à la fin du XV^e siècle*, Paris: Champion électronique, 2001.

Brea, M. (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estúdio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Linguísticas e Literárias Ramón Piñeiro, 1996, 2 vols.

Canettieri, P. (dir.), *Trouveors*. Progetto filologico-informatico di R. Distilo ©textus.org – 2005. Disponível em http://trouveors.textus.org.

Carter, H. H. (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. A Diplomatic Edition*, New York-London: Modern Language Association of America, Oxford University Press, 1941. (Reimp.: Milwood, New York: Kraus Reprint Co., 1975; Reimp. com introdução, "A edição diplomática do *Cancioneiro da Ajuda*", de M. Ana Ramos, Lisboa: INCM, 2007).

Cropp, G. M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975.

Curtis, R. L., (ed.), *Le Roman de Tristan en prose*, t. 1, München: Hueber, 1963; t. 2, Leiden: Brill, 1976 ; t. 3, Cambridge: D.S. Brewer, 1985.

DDGM. Cf. González Seoane, E.

D'Heur, J. M., "L'emploi de l'occitan dans le refrain d'une chanson d'amour de Fernan Garcia Esgaravunha", in *Id.*, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais,* Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973, pp. 105-135.

_, "La tenson bilingue d'Arnaud et d'Alphonse X", in *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais,* Paris, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973, pp.115-135.

Faral, E. – J. Bastin (eds.), *Œuvres complètes de Rutebeuf*, Paris: Éditions A. et J. Picard et C^ie, 1969.

Fernández Pereiro, N. G. B. de, "Uc de Saint-Circ et Dom Fernam Garcia Esgaravunha", in G. Moignet – R. Lassalle (eds.), *Actes du 5^e Congrès International de Langue et Littérature d'oc et d Études Franco-Provençales* (Nice, 6-12 Septembre, 1967). Nice: Les Belles Lettres, 1974, pp. 130-165.

Formisano, L., "Un '*nou sirventes ses tardar*': l'emploi du français entre pertinence linguistique et pertinence culturelle", in Brea (coord.), *O Cantar dos Trobadores*, pp. 137-154.

García Gallo, A., *Manual de Historia del Derecho español,* I, *El origen y la evolución del Derecho,* Madrid: s/l, 1984[8], 10.ª reimp.

García-Sabell Tormo, T., *Léxico francés nos Cancioneiros galego-portugueses: revisión crítica*. Vigo: Galaxia, 1991.

González Seoane, E. (dir.), *Diccionario de Diccionarios do galego medieval,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006.

Henry, A. (ed.), *Les œuvres complètes d'Adenet le Roi*, Bruxelles-Paris : Presses Universitaires de Bruxelles-Presses Universitaires de France, 1963, t. IV.

Joly, A., *De la condition des vilains au moyen âge d'après les fabliaux*, Caen: Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen, Le Blanc-Hardel, 1882.

Lanciani, G. – G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais de Galícia, 1995.

Långfors, A., *Deux recueils de sottes chansons : Bodleienne, Douce 308 et Bibliothèque Nationale, Fr. 24432*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 1945 (Genève: Slatkine Reprints, 1977).

Lapa, M. Rodrigues. (ed.), *Cantigas d'Escarnho e de maldizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1995 (1ª ed., Vigo: Galáxia, 1965; 2ª ed., revista e acrescentada, [Vigo] Editorial Galaxia 1970).

Legrand d'Aussy, P. J.-B. (ed.), *Fabliaux ou contes du XII[e] et du XIII[e] siècle. Fables et roman* (sic) *du XIII[e], traduits ou extraits d'après plusieurs manuscrits du tems, avec des notes historiques et critiques…*, Troisième édition, considérablement augmentée, Paris: J. Renouard, 1829.

Linker, R. W., *A Bibliography of Old French lyrics,* Mississippi: University Mississippi, 1979.

López Alcaraz, J., "Villanía-villano: redes léxicas en los *Fabliaux*", *Estudios románicos*, 7, 1991, pp. 87-114. (Disponível em http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo? codigo=231946).

Lorenzo, R. (ed.), *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", t. I, 1975 e t. II, 1977

_ (ed.), *Crónica troiana. Introducción e texto,* A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1985.

Lorenzo Gradín, P. (ed.), Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2008.

_–J. A. Souto Cabo (coords.), *Livro de Tristan e Livro de Merlin*, Santiago de Compostela: Centro Ramon Piñeiro, 2001.

Maia, C. de Azevedo, *História do galego-português: estado linguístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (com referências à situação do galego moderno)*, Coimbra: I.N.I.C., 1986 (Reimp.: [Lisboa]:

Fundação Calouste Gulbenkian-Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, D.L., 1997).

Machado, E. P. – J. P. Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti. Leitura, comentários e glossário*, Lisboa: Rev. de Portugal, 1949-1964, 8 vols.

Martin, E. (ed.), *Le roman de Renart*, Strasbourg-Paris: Trübner-Leroux, 1882-1887, 3 t. (Reimpr.: Berlin-New York: Walter de Gruyter, 1973).

Martínez Martínez, F., "De amor y de feudos: lectura jurídica del Cancioneiro de Ajuda", *Foro, Nueva época,* 3, 2006, pp. 159-222.

Mattoso, J. (ed.), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, *Portugaliae monumenta historica: a saecvlo octavo post Christvm vsque ad qvintvmdecimvm* / ivssv Academiae Scientiarvm Olisiponensis edita, Lisboa: Academia das Ciências, 1980, vol. II/1 e II/2.

Megale, H., *A demanda do Santo Graal: das origens ao códice português*, São Paulo: FAPESP-Ateliê Editorial, 2001.

Ménard, Ph. (ed.), *Le roman de Tristan en prose*, t. I-IX, Genève : Droz.

Meneses, P., "Da cortesia à vilania: o reverso textual do panegírico da dama", *Arquipélago: Revista da Universidade dos Açores*, XII, 1991, pp. 81-94.

Michaelis de Vasconcellos, C. (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1904, 2 vols. (Reimp. anastáticas: Torino: Bottega di Erasmo, 1966; Hildesheim-New York: Georg Olms, 1980; Lisboa: INCM, 1990)..

Molteni, E. (ed.), *Il Canzoniere Portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803.* Con facsimile in eliotipia, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1880.

Montaiglon, A. de – G. Raynaud (eds.), *Recueil général et complet des fabliaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles imprimés ou inédits.* Publiés avec Notes et variantes d'après les Manuscrits, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1872-1890, 6 vols.

Noomen, W. – N. van den Boogard (eds.), *Nouveau recueil complet des fabliaux*, Amsterdam: Vereniging ter Bevordering van de Studie van het Frans, 1983-2001.

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

Paredes, J. (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila: Japadre Editore, 2001.

Pensado Tomé, J. L. (ed.), *Os Miragres de Santiago. Versión gallega del Códice latino del siglo XII atribuido al papa Calisto I.* Madrid: C.S.I.C, 1958.

Piccat, M. (ed.), *Il Canzoniere di Don Vasco Gil,* Bari: Adriatica Editrice, 1995.

Pichel, A., *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galegoportuguesa.* A Coruña: Diputación Provincial, 1987.

Piel, J. M., "Origens e estruturação histórica do léxico do português", in *Id.*, *Estudos de linguística histórica galego-portuguesa*, Lisboa: INCM, 1989², pp. 9-22.

Polín, R. (ed.), *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). Corpus lírico da decadencia.* Sada: Ediciós do Castro, 1997.

Ramos, M. A., "Um provençalismo no *Cancioneiro da Ajuda*: *senner*", in D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag [Instituto de Cultura e Língua Portuguesa-Consello de Cultura Gallega], 1988, pp. 621-637.

_, "A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa. Outro indício de antecedentes musicais", in C. da C. Pereira – P. R. D. Pereira (coords.), *Miscelânea de Estudos Linguísticos, Filológicos e Literários in Memoriam Celso Cunha*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995, pp. 703-719.

_, "Percepção literária e diversidade linguística. A propósito de um '*refran*' da lírica galego-portuguesa [*A* 126]", in H.-J. Döhla – R. Montero Muñoz – Fr. Báez de Aguilar González (eds.), *Lenguas en diálogo. El iberorromance y su diversidad lingüística y literaria: ensayos en homenaje a Georg Bossong*, Madrid-Frankfurt am Main: Ibero Americana-Vervuert, 2008, pp. 489-498.

Roques, M. (ed.), *Le Roman de Renart. Branches XVIII-XIX*, Paris: Champion, 1963.

Rossi, L., "Trubert: il trionfo della scortesia e dell'ignoranza. Considerazioni sui fabliaux e sulla parodia medievale", *Romanica vulgaria. Quaderni*, 1, *Studi francesi e portoghesi 79*, 1979, pp. 5-49.

_ (ed.), *Fabliaux érotiques* (avec la collaboration de Richard Straub), Paris: Librairie Générale Française, 1992.

Spampinato Beretta, M. (ed.), Fernan Carcia Esgaravunha, *Canzoniere,* Napoli: Liguori Editore, 1987.

Sponer, M., "Documentos antiguos de Galicia", *Anuari de l'Oficina Románica de Lingüística i Literatura*, 7, 1932-34, pp. 113-192.

Stengel, E., "Handschriftliches aus Oxford", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur,* 14, 1892, pp. 127-160. Disponível em http://www.digizeitschriften.de/contentserver/contentserver?command=docconvert&docid=171963.

Tavani, G., *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

TLIO: *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*. Disponível em http://ovipc44.ovi.cnr.it/TLIO/index.html.

TMILG. Cf. Varela Barreiro, X.

Varela Barreiro, X. (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega, 2004-. Disponível em http://ilg.usc.es/tmilg

Zinelli, F., "Quando l'amore finisce: *comjat* e *chanson de change* nella poesia dei trovatori", in A. Gelz –M. Krist – R. Lohse – R. Waltereit (eds.), *Liebe und Logos. Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium Romanistik*, Bonn: Romanistischer Verlag, 1996, pp. 113-125.

_, "La chanson *Be fai granda follor* (*BdT* 457, 7). Un cas d'attribution controversée et la tradition manuscrite d'Uc de Saint-Circ (avec une note sur l'iconographie de *C*)", *Studi Medievali*, XLVII, fasc. II, 2006, pp. 589-651.

Zink, M. (ed.), Rutebeuf, *Œuvres Complètes*, Paris: Bordas, Classiques Garnier, 1989-90, t. I e II.

UN VERSO DE JOHAN SOAREZ DE PAVIA E A ADAPTACIÓN DO MODELO POÉTICO OCCITANO[1]

Antonio Augusto Domínguez Carregal
Universidade de Santiago de Compostela

Unha das composicións máis estudadas da nosa tradición lírica, apuntada por diversos expertos como a máis antiga cantiga conservada en galego-portugués, é a coñecida *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, de Johan Soarez de Pavia. Moito se discutiu xa sobre a cronoloxía da cantiga e sobre os referentes reais citados (reis, batallas) que permitirían a súa datación[2], e sobre as condicións que propiciaron a aparición do texto[3]. Queremos porén chamar a atención ao terceiro verso da terceira estrofa[4]:

> Quand' el-Rei sal de Todela, estrẽa
> ele sa ost' e todo seu poder;

---

[1] O presente traballo realizouse no marco de actividades englobadas no programa de bolsa de FPI vinculada ao proxecto HUM2005-01300, "El vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico" do Ministerio de Educación e Ciencia, financiado con fondos FEDER.

[2] Para a discusión sobre a cronoloxía do texto, vid. E. López-Aydillo, "Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas", *Revue Hispanique*, LVII, 1923, pp. 350-354; C. Alvar, "Johán Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*", in J. Fernández Sevilla (coord.), *Philologica Hispaniensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, 1986, vol. III, pp. 7-12 e "Johan Soarez de Pávia", in G. Tavani – G. Lanciani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 361-362 (=*DLMGP*); tamén J. C. Ribeiro Miranda, "João Soares de Paiva: Perfil Histórico do Primeiro Trovador em Galego-Português", in *Actas do II Congresso Histórico de Guimarães – D. Afonso Henriques e a sua Época*, Guimarães: Câmara Municipal, 1997, vol. V, pp. 5-16 e *Id.*, "João Soarez de Paiva e o Rei de Navarra. Para a leitura do cantar *Ora faz ost'o senhor de Navarra*", in A. M. Brito *et alii* (eds.), *O Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto: Campo das Letras, 1997, pp. 321-329.

[3] Para unha panorámica da difusión da lírica de orixe occitana e francesa no ambiente cultural peninsular e para o xurdimento das condicións do nacemento da lírica galego-portuguesa, vid. A. Resende de Oliveira, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001, caps. 5 e 6, pp. 65-95, e J. C. Ribeiro Miranda, *Aurs Mesclatz ab Argen - Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer, 2004.

[4] Todos os exemplos da lírica profana galego-portuguesa son extraídos de M. Brea (dir.), *MedDB: Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html).

ben sofren i de trabalh' e de pẽa,
ca van a furt' e tornan-s' en correr;
guarda-s' el Rei, come de bon saber,
que o non filhe luz en terra alhẽa,
e onde sal, i s' ar torn' a jazer
ao jantar ou se non aa cẽa.

Chámanos a atención neste fragmento a estrutura do terceiro verso, atípica no resto da lírica profana galego-portuguesa, tanto polo emprego de complementos preposicionais co verbo *sofrer*[5] (por outra parte rexistrada no francés antigo)[6] como pola aparición dos termos dos complementos en coordinación.

Vemos aquí os dous termos, *trabalho* e *pẽa*, usados como sinónimos a modo de reforzo da idea transmitida polo verbo. O emparellamento estrutural e semántico entre dous termos na linguaxe poética é frecuente[7], e amplamente usado na lírica románica medieval[8], aínda que é rara a combinación destes dous termos na lírica profana galego-portuguesa. Vexamos primeiramente, caso a caso, a situación dos vocábulos no noso corpus.

O termo *trabalho*, na súa orixe, significa tamén 'esforzo', a partir do verbo *trabalhar*, que pasa de designar 'torturar co *tripalium*'[9] a 'esforzo físico', para máis tarde chegar ao significado actual de 'desenvolver unha actividade'[10]. Na lírica profana, o significado do verbo *trabalhar(-se)* é de 'esforzarse, preocuparse', e nunca o moderno 'desempeñar un oficio', como podemos observar

5 Non recollido polo dicionario de verbos do *Corpus Informatizado do Português Medieval* (http://cipm.fcsh.unl.pt/), que presenta unha única estrutura transitiva para o verbo "sofrer".

6 Cfr. F. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, Paris: Honoré Champion, 1982, s. v. *soufrir*, p. 489, "*se soufrir de*, souffrir à cause de".

7 Para máis detalles, vid. 'emparellamento' in Equipo Glifo, *Diccionario de termos literarios*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, tomo II (e-h), 1998, pp. 56-57 e S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Cátedra, 1990[5], pp. 49-64.

8 Como nos ilustra P. Bec no seu artigo "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique", *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, 1968, p. 556, cun exemplo de Bernart de Ventadorn, XXI, v. 24, "Per qu'eu m'en ai gran pen' e gran trebalha". O autor utiliza para os seus exemplos a edición de M. Lazar, *Chansons d'amour - Bernard de Ventadour, troubadour du XII^e siècle*, Paris: Klincksieck, 1966.

9 Cfr. P. Meyer, "L'étymologie du provençal *trebalh*", *Romania*, XVII, 1888, pp. 421-424, e W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter, 1972[5], p. 741, § 8911 (= REW).

10 Un cambio semellante ao que se deu en francés, onde 'ouvrer' foi substituído por 'travailler', que inicialmente significaba 'atormentar'. Cfr. G. Gougenheim, "L'idée de «travailler»" in *Id.*, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris: A. & J. Picard et Cie., 1968[3], t. I, pp. 199-203. Para unha panorámica do proceso de cambio no español con referencia ás linguas románicas, vid. J. Corominas - J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1983, vol. V, pp. 571-572, s. v. *trabajar*, e E. Nuñez-Méndez, "El origen de *trabajar*", *Neophilologus*, 85, 2001, pp. 385-395.

en varios dos vocabularios elaborados a partir de edicións de conxunto da lírica medieval galego-portuguesa[11].

Os exemplos de uso do termo non son moi abundantes na lírica galego-portuguesa, tanto na tradición profana[12] como nas Cantigas de Santa Maria, aínda que nesta última, dos tres exemplos que temos, dous aparecen tamén como complemento do verbo *sofrer*[13]:

> (31.64) non ouv'y boi nen almallo / que tan ben tirar podesse o carr'e soffrer traballo;
> (65.61) soffrendo traballos muitos e pesares;
> (217.32) entrou (...) ena eigreja sen traball'e sen affan.

O caso de *pẽa* é mais chamativo. Este substantivo está practicamente ausente da lingua despois da Idade Media, e mesmo nesa época é pouco frecuente. Por outro lado, rexístranse sinónimos baixo a forma *pena* e derivados na mesma época. R. Lorenzo[14] recolle abundante documentación da forma etimolóxica *pẽa* en textos galego-portugueses medievais, pero tamén detecta a aparición da forma moderna *pena* desde 1296. J. P. Machado[15] dá un exemplo incluso anterior, nun texto de 1265, citando tamén a aparición da mesma en textos latinos, e o *TMILG*[16] rexistra mesmo formas anteriores[17]. As dúas formas entrarán en concurrencia no século XIII, prevalecendo a forma culta *pena* nos séculos seguintes[18].

---

11 Cfr. C. Michaëlis de Vasconcelos, "Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*", *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, s. v. *trabalhar*, p. 89; M. Rodrigues Lapa, *Vocabulário Galego-Português tirado da edição crítica das Cantigas d'escarnho e de mal dizer,* Vigo: Galaxia, 1965, s. v. *trabalhar*, p. 104; e W. Mettmann (ed.), Alfonso X o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 1972, vol. IV - Glossário, s. v. *traballar*, *traballo*, p. 306. Vid. tamén os varios glosarios de obras medievais recompilados en E. González Seoane (dir.) – M. Alvarez de la Granja – A. I. Boullón Agrelo, *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (=*DDGM*).

12 Vid. *MedDB 2.0*, onde temos dúas aparicións do substantivo, 80,1 e 97,22, III, vv. 5-6: "nen quer' ir per outras fronteiras andar, / perdend' o viço e dando-mi *trabalho*", e 18 aparicións de formas do verbo *trabalhar(-se)*. Descartamos a interpretación que lle dá J. P. Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*, Lisboa: Livros Horizonte, 1995[7], vol. V, p. 320, á cantiga 25, 11, vv. 1-3, "Amig' e fals' e desleal, / que prol á de vos trabalhar / d' én a mha mercee cobrar", co significado "latino" do termo, isto é, tortura co *tripalium*.

13 Vid. Mettmann (ed.), Alfonso X o Sábio, *Cantigas*, vol. IV, p. 306.

14 R. Lorenzo (ed.), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1977, volume II: Glosario, p. 982.

15 Machado, *Dicionário etimológico*, vol. IV, pp. 334-335.

16 X. Varela Barreiro (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega* (=*TMILG*) (http://ilg.usc.es/tmilg).

17 Nun texto en latín romanceado de 1215 do tombo de Toxos Outos, e, xa en galego-portugués, en 1252, no tombo de San Xoán de Caaveiro.

18 Aínda se rexistran casos de *pẽa* durante o século XIV no *TMILG*, pero aparecen sempre en fórmulas xurídicas fixadas.

Na lingua literaria a situación é semellante. O termo *pẽa* aparece por dúas veces na lírica profana[19], e nove nas Cantigas de Santa Maria[20]; na prosa literaria temos dez aparicións na *Crónica Xeral* (1295-1312), unha nas *Flores de Dereito* e catro no *Foro Real* (ambos situados entre 1290 e 1350) [21].

Aínda así, vemos nos mesmos textos a aparición das formas derivadas de *pena*. Temos dez formas na lírica profana[22] e unha nas *Cantigas de Santa Maria*[23], aparecendo dúas veces en trobadores da segunda xeración trobadoresca (1220-1240)[24], como Osoir'Eanes e Fernan Rodriguez de Calheiros. Na prosa, temos xa exemplos de *pena* desde o inicio do século XIII[25], aínda que non é ata o final dese século cando se consolida a súa presenza.

Como podemos observar, os dous termos teñen unha escasa frecuencia de aparición no corpus lírico profano galego-portugués, cunha única aparición concomitante. Sendo así, por que Johan Soarez de Pávia empregaría eses vocábulos? Unha posible explicación sería a imitación de modelos xa existentes na tradición lírica románica coa que tiña contacto.

Ambos termos, *trebalh* e *pena*, eran empregados xa polos trobadores occitanos da época clásica na súa linguaxe poética con valores semellantes aos do verso en análise. Así, explícanos Cropp[26] que

> Le mot *trebalh* e sa variante fémenine *trebalha* ont signifié 'tourment; travail, peine, fatigue; souci'. Du point de vue sémantique, les troubadours n'ont pas distingué entre les deux termes.
> Ces mots s'emploient soit associés à d'autres mots évoquant les supplices ou les souffrances d'amour (…) soit seuls.
> (...)
> Les mots *afan*, *destrenher*, *pezansa*, *pezar* et *trebalh* expriment ainsi l'oppression d'amour. Ils ont tous indiqué à l'origine la peine ou le tourment physique.

---

19 Na cantiga en análise e en 77, 10, *Don Domingo Caorinha*, IV, vv. 1-2: "Don Domingo, vossa vida / é com pea". Lapa, *Vocabulário*, pp. 73-74, interpreta o termo como unha forma de *pẽa*, aínda que que C. Camargo *et alii* (eds.), *Cantigas de João Servando*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 1990, fai unha lectura (pp. 52-55) bastante diverxente desta cantiga, e no glosario (p. 68) atribúe ao termo o significado de 'peia, grilheta'.

20 Versos 83.20, 85.22, 96.39, 115.276, 123.48, 325.15, 112.30, 218.32, 237.40.

21 Segundo os rexistros do *TMILG*.

22 *Pena(s)* e os seus derivados *penar*, *penado / penada*.

23 Mettmann (ed.), Afonso X o Sábio, *Cantigas*, vol. II, 1961, p. 149, cantiga 156, vv. 15-18, "mais, polo fazer *penado* / viver, foron-lle tal[l]ar / a lingua ben na garganta, cuidando-[o] cofonder, / porque nunca mais da Virgen fosse loor compõer".

24 Para a cronoloxía, vid. Resende de Oliveira, *O trovador galego-português*, anexo I, pp. 175-180.

25 Segundo o *TMILG*, os primeiros exemplos aparecen na tradución do Foro Xuzgo (1200-1230) e na tradución fragmentaria do Foro Real (1290-1350), aínda que nestes textos podemos supoñer unha interferencia do castelán.

26 G. M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975, "trebalh, trebalha", pp. 296-297.

A mesma opinión é expresada por P. Bec na súa análise do léxico do sufrimento en Bernart de Ventadorn[27]:

> 9. *Trebalha*: var. fémenine de *trebalh* «travail», avec le sens roman et médiéval de «torture, tourment; peine, fatigue, souci». Nous en trouvons trois attestations chez Bernard, d'ailleurs dans la même pièce, et toujours en séquence synonymique (+ *martire / afan / pena*):
>
> XXI, 7-8 Anc Deus no fetz *trebalha* ni martire,
> ses mal d'amor, qu'eu no sofris en patz;
> XXI, 23-4 Gensor de leis no poc fare Beltatz,
> per qu'eu m'en ai gran pen'e gran *trebalha*.
> XXI, 45-6 E que.m volha, sia sens o foudatz,
> no.m pot esser ni afans ni trebalha.

Na tradición occitana, o seu correlato *pena* ten o mesmo significado co observado na lírica galego-portuguesa. Cropp[28] clasifícao tanto entre os termos que designan a opresión como entre os que designan o sufrimento, e destaca o seu uso cos verbos *sofrir* e *traire*, chamando a atención sobre a forza deste termo dentro do campo da aflición amorosa e, dun modo xeral, sobre a ambigüidade dos varios termos (*damnatge*, *dan*, *dol*, *dolor*, *mal*, *pena*) que poden designar tanto o sufrimento físico como o psicolóxico, feito este que lles permite aos trobadores un xogo polisémico nas súas composicións. Tamén P. Bec destaca o seu uso[29]:

> 7. *Pena*. On pourrait ranger ce terme, qui a conservé sa signification concrète, quasi physique, dans le champ sémantique du *tourment*. Mais, dans la lyrique amoureuse, il paraît bien s'être lexicalisé, (*pena d'amor*) en parfaite synonymie avec *dolor*. D'ailleurs, il est presque toujours employé en redondance lexicale (+ *dolor / dan / damnatge*).
>
> IV, 45-6 Plus trac *pena* d'amor
> de Tristan l'amador,
> IV, 74-6 e di.m a la gensor
> la *pena* e la dolor
> que.n trac, e.l martire.
> XVII, 17-9 *Pen'* e dolor e dan
> n'ai agut e n'ai gran
> mas sofert o ai tan.
> XXXVIII, 73-4 Encontra.l damnatge
> e la *pena* qu'eu trai
> ai mo bon uzatge...

[27] Bec, "La douleur", p. 556.
[28] Cropp, *Vocabulaire*, "pena", pp. 285-287.
[29] Bec, "La douleur", pp. 550-551.

E indica en nota un uso similar na lírica francesa medieval, polo Chastelain de Couci[30]:

> XXVII, 11-12: Quar, se Dieu plest, encor me savra gré
> De mon *travaill* et de ma longe *painne*

G. Lavis, no seu estudo sobre o vocabulario da afectividade na lírica francesa medieval, observa unha situación semellante na produción dos *trouvères*[31].

> En ce qui concerne *paine*, il est généralement plus malaisé de distinguer à coup sûr les cas où il désigne une souffrance physique. Certaines énumérations sont cependant significatives à cet égard: la présence de *paine* aux côtés de *travail*, *torment*, *ahan*, s'y observe constamment. L'énumération *paine-travauz-tourmens* se présente chez Gautier de Dargies selon qui c'est folie de renoncer à être «fin amant» car les souffrances et les tourments endurés sont une gage pour l'avenir:
>
> ... la *painne*, li *travauz*, li *tourmens* / Est drois avancemens / D'avoir joie fournie (Gaut. de Dargies V = R 684, vv. 26-28).

Podemos observar polo tanto que a estrutura empregada por Johan Soarez de Pávia, *sofrer de trabalh' e de pẽa*, xa existe na lírica románica en circulación no periodo de cambio ao século XIII, tanto en occitano como na tradición d'oïl. Tan frecuente era a fórmula *sofrir pena* en occitano que P. Bec a recolle[32] como un sintagma fixo dentro das cadeas sémicas empregadas por Bernart de Ventadorn. Aínda así, esta é unha secuencia escasamente productiva na lírica galego-portuguesa.

O que xustificaría entón a escasa presenza de *pẽa* na lírica galego-portuguesa, vista a súa importancia nos sistemas poéticos xa existentes dos que teoricamente a poesía amorosa recolle os modelos? A resposta encontrarémola no sistema linguistico galego-portugués.

Por un lado, temos un significado sinónimo que se expresa por un significante distinto, e unha coincidencia fónica do termo occitano con outros significados no galego-portugués[33]. Mesmo que esas formas homófonas non

---

[30] Bec, "La douleur", p. 551, n. 22 atribúe a composición ao Chastelain de Couci a partir da súa recolla no tomo de A. Lerond (ed.), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964, pp. 193-197, aínda que o editor deste a inclúe na seción de atrubucións rexeitadas. Algúns manuscritos atribúen a composición a Gace Brulé.

[31] G. Lavis, *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII^e – XIII^e S.) – Étude sémantique et stylistique du réseau lexical* joie-dolor, Paris: Les Belles Lettres, 1972, p. 288.

[32] P. Bec, "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour (suite et fin)", *Cahiers de civilisation médiévale*, XII, 1969, p. 28.

[33] Na lingua xa existían dous termos homófonos, a partir da evolución regular de PENNA, 'pluma de ave', e PĪNNA, 'rocha'. A partir do primeiro temos tamén *pena veira*, 'pel que se emprega como forro, pelica' Cfr. Machado, *Dicionário etimológico*, vol. IV, pp. 334-335, e *DDGM*. A existencia desta homonimia podería explicar a escasa fortuna dun *pẽa* que remitise ao *pena* occitano, e que, por

existisen, vemos que o equivalente autóctono está pasando por un proceso de substitución, o que non axuda demasiado a súa fixación no campo semántico do sufrimento amoroso dentro da *koiné* poética.

Por outro lado, vemos que ao lado de *pẽa* existe en galego-portugués un substantivo moito máis popular cun significado moi semellante, a *coita*. Non sería raro pensar entón que parte do valor semántico do occitano *pena* fose absorbido non polo seu correlato *pẽa*, pero polo termo máis abranxente. De feito, a MedDB 2.0 presenta 141 versos nos que aparecen á vez *sofrer* e *coita*, demostrando o triunfo da expresión *sofrer coita* sobre *sofrer pẽa / pena*.

Vemos entón que a lírica galego-portuguesa, nos seus primeiros momentos, emprega como modelo as tradicións poéticas xa existentes e que eran coñecidas polos primeiros trobadores tanto polas súas viaxes a Francia como pola presenza de trobadores e xograis occitanos nas cortes peninsulares. As cantigas máis antigas proporán unhas posibilidades iniciais de armazón retórica e poética que se elaborarán e consolidarán ao longo do século XIII pola intensa actividade poética e que, como en calquera tipo de proposta teórica, algunhas das formulacións iniciais serán máis traballadas e reelaboradas para a súa posterior consolidación, e outras serán substituídas por expresións de maior fortuna.

---

outra parte, podería confundirse cunha forma *pea*, do verbo *peer* (< PEDERE), 'peidar', que aparece na cantiga 18,27. Cfr. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970², p. 7, n. 2, e tamén o seu *Vocabulário*, p. 74.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, C., "Johán Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*", in J. Fernández Sevilla (coord.), *Philologica Hispanensia in honorem Manuel Alvar*, Madrid: Gredos, 1986, vol. III, pp. 7-12.

_, "Johan Soarez de Pávia", in G. Tavani – G. Lanciani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e* Portuguesa, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 361-362 (=*DLMGP*).

Bec, P., "La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour – essai d'analyse systématique", *Cahiers de civilisation médiévale*, XI, 1968, pp. 545-571; XII, 1969, pp. 25-33.

Brea, M. (dir.), *MedDB: Base de Datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html).[10/12/2008]

Camargo, C. *et alii* (eds.), *Cantigas de João Servando*, Araraquara: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 1990.

Corominas, J. – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991, 6 vols.

Cropp, G. M., *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz, 1975.

Equipo Glifo, *Diccionario de termos literarios*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, tomo II (e-h).

Godefroy, Fr., *Lexique de l'ancien français* (publié par les soins de J. Bonnard et A. Salmon), Paris: Honoré Champion, 1982.

González Seoane, E. (dir.) – M. Alvarez de la Granja – A. I. Boullón Agrelo, *Dicionario de dicionarios do galego medieval***,** Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2006 (Anexo 57 de *Verba*) (=*DDGM*).

Gougenheim, G., "L'idée de «travailler»" in *Id.*, *Les mots français dans l'histoire et dans la vie*, Paris: A. & J. Picard et Cie., 1968[3], tome I, pp. 199-203.

Lapa, M. R., *Vocabulário Galego-Português tirado da edição crítica das Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Vigo: Galaxia, 1965.

_ (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970[2].

Lavis, G., *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Âge (XII[e] – XIII[e] s.) Étude sémantique et stylistique du réseau lexical* joie-dolor, Paris: Les Belles Lettres, 1972.

Lazar, M., *Chansons d'amour - Bernard de Ventadour, troubadour du XII[e] siècle*, Paris: Klincksieck, 1966.

Lerond, A. (ed.), *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, Paris: Presses Universitaires de France, 1964.

Levin, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Cátedra, 1990[5].

López-Aydillo, E., "Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas", *Revue Hispanique*, LVII, 1923, pp. 315-619.

Lorenzo, R. (ed.), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1977, Volume II: *Glosario*.

Machado, J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995[7], 5 volumes.

Mettmann, W. (ed.), Alfonso X, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 1959-1972, 4 vol.

Meyer, P., "L'étymologie du provençal *trebalh*", *Romania*, XVII, 1888, pp. 421-424.

Meyer-Lübke, W., *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg: Carl Winter, 1972[5] (= *REW*).

Michaëlis de Vasconcelos, C., "Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*", *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, pp. 1-95.

Miranda, J. C. Ribeiro, "João Soares de Paiva: Perfil Histórico do Primeiro Trovador em Galego-Português" in *Actas do II Congresso Histórico de Guimarães – D. Afonso Henriques e a sua Época*, Guimarães: Câmara Municipal, 1997, vol. V, pp. 5-16.

_, "João Soarez de Paiva e o Rei de Navarra. Para a leitura do cantar *Ora faz ost'o senhor de Navarra*", in A. M. Brito *et alii* (eds.), *O Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*, Porto: Campo das Letras, 1997, pp. 321-329.

_, *Aurs Mesclatz ab Argen - Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto: Guarecer, 2004.

Nuñez-Méndez, E., "El origen de *trabajar*", *Neophilologus*, 85, 2001, pp. 385-395.

Oliveira, A. Resende de, *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa: Notícias, 2001.

Varela Barreiro, X. (dir.), *Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega*. Santiago de Compostela: Instituto da Lingua Galega <http://ilg.usc.es/tmilg> (=*TMILG*) [10/12/2008].

Xavier, M. F. (dir.), *Corpus Informatizado do Português Medieval* , Lisboa: Centro de Linguistica da Universidade Nova de Lisboa (http://cipm.fcsh.unl.pt/) [10/12/2008].

DA UN MARE ALL'ALTRO

Pär Larson
Opera del Vocabolario Italiano, Firenze

> It is a chronic question, whether to say simply "the sea" and trust to people's imaginations, or whether to put in the adjectives. I have had only fair luck with people's imaginations; hence tend to trust adjectives. But are they to be trusted? Are they—words—anything substantial upon which we can rest our weight? The best writers say so. Sometimes I believe it. But the illogic of the belief bothers me: From whence did words gather this intrinsic potency? The source of language, the spring from which all these shadows (tinted, alliterative, shapely, but still shadows) flow, is itself a shadow.
>
> John Updike, *The Sea's Green Sameness* (1960)

1. In una mia ricerca in corso sto affrontando il problema dei possibili rapporti tra una composizione galega del Duecento e un frammento poetico italiano del secolo successivo. La poesia galega in questione è quella, famosissima, di Roy Fernandiz de Santiago, *Quand'eu vejo las ondas*, con il ritornello "Maldito sea 'l mare / que mi faz tanto male"; il frammento italiano è un incipit isolato (che potrebbe essere il primo verso della ripresa di una ballata) che Giovanni Boccaccio mette in bocca al più scanzonato dei personaggi della cornice narrativa del *Decameron*, Dioneo: "L'onda del mare mi fa sì gran male". Si tratta di un confronto già più volte proposto[1] e, si può dire, passato in giudicato, ma non credo perciò di aver lavorato in vano. Non starò però a esporre ora le conclusioni di quella mia ricerca, che ho menzionato soprattutto perché è da quel confronto puntuale che è nata in me l'idea di uno studio contrastivo più generale sulla presenza del mare nella lirica galegoportoghese e in quella italiana del Duecento.

2. Quale è dunque la presenza marina nella più antica lirica italiana?[2] Per rispondere a questa domanda occorre innanzitutto ricordare che il mare

---

1 Ne conosco segnalazioni a partire da quella di H. R. Lang (ed.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Niemeyer, 1894, p. xxxiv, n. 4.

2 D'obbligo il rimando a S. Guida – F. Latella, "Il mare come dimensione metaforica nella letteratura italiana del Due e Trecento", in A. Fassò – L. Formisano – M. Mancini (eds.), *Filologia romanza e cultura medievale. Studi in onore di Elio Melli*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 363-

– come tanti altri elementi e fenomeni, naturali e non – può figurare principalmente in due modi, e cioè (*a*) concretamente, vale a dire diegeticamente o come elemento ambientale di sfondo, oppure (*b*) in similitudini, metafore e espressioni topiche.

Nella composizione che "dà il la" all'intera Scuola siciliana, la canzone *Madonna, dir vo voglio* (**1.1**) di Giacomo da Lentini, la terza stanza si conclude con una frase sentenziosa, senza collegamento tematico con quanto precede (vv. 47-48):

> ...e non è da blasmare
> omo che cade in *mare* a che s'aprende.

L'introduzione *ex abrupto* di tale affermazione, che si può parafrasare all'incirca 'chi sta per annegare non va criticato per ciò a cui si aggrappa', si comprende meglio poco dopo, dato che funge da introduzione alla stanza seguente, *capfinida* proprio attraverso la parola MARE (vv. 49-64):

> Lo vostr'amor che m'ave
> in *mare tempestoso*,
> è sì como la *nave*
> ch'a la *fortuna* getta ogni pesanti,
> e campan per lo getto
> di loco periglioso:
> similemente eo getto
> a voi, bella, li mei sospiri e pianti,
> che s'eo no li gittasse
> parria che soffondasse,
> e bene soffondara,
> lo cor tanto gravara in suo disio;
> *che tanto frange a terra*
> *tempesta che s'aterra*,
> ed eo così rinfrango:
> quando sospiro e piango posar crio.

Ci troviamo di fronte a una similitudine ben nota, come mostra la copresenza di ben tre termini-chiave: MARE, NAVE e TEMPESTA (cui va aggiunto il sinonimo FORTUNA). L'amore per la donna orgogliosa e sdegnosa tiene

385, dove tuttavia il tema marino è affrontato da un punto di vista etico-religioso. Con due eccezioni (segnalate nelle note 7 e 8), le citazioni di poesie italiane nei paragrafi 2-7 provengono tutte dalla recente edizione *I poeti della Scuola siciliana*, vol. I: R. Antonelli (dir.), *Giacomo da Lentini*; vol. II: C. Di Girolamo (dir.), *Poeti della corte di Federico II*; vol. III: R. Coluccia (dir.), *I Siculo-toscani*, Milano: Mondadori, 2008. A ogni citazione di testi di questa edizione aggiungo, tra parentesi, i numeri di autore e di composizione, in neretto. Alle citazioni di poesie di autori galegoportoghesi nei paragrafi 9-11 aggiungo (sempre in neretto e tra parentesi) i numeri di autore e di composizione nei due volumi di M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

l'amante "in mare tempestoso", tanto che egli riesce ad aver salva la vita solo attraverso le manifestazioni esterne del proprio dolore ("eo *getto* [...] li mei sospiri e pianti"), allo stesso modo in cui i naviganti in difficoltà sono costretti a gettare in mare i carichi troppo pesanti per non naufragare. La stanza si chiude con un'ulteriore comparsa del tema marino in un contesto di sapore proverbiale, parafrasabile come 'tanto infuria la tempesta che alla fine si placa'. Giacomo da Lentini rielabora dei materiali ereditati dalla tradizione latina e romanza, creando qualcosa a sua volta passibile di rielaborazioni più o meno profonde; l'esposizione del parallelo tra la situazione dell'amante e quella della nave in tempesta è notevolmente chiara e lineare, quasi didattica[3].

3. Il tema dell'amore come mare in tempesta, con formulazioni tali da farci capire come la fonte sia proprio il passo di Giacomo da Lentini, torna in altri poeti della Scuola siciliana e anche tra rimatori più tardi, toscani e emiliani: il recente commento di Roberto Antonelli rimanda a composizioni dei siciliani Tommaso di Sasso e Stefano Protonotaro, dell'emiliano Guinizzelli e dei toscani Bonagiunta Orbicciani, Guittone d'Arezzo, Monte Andrea e Maestro Rinuccino. Delle composizioni indicate da Antonelli spicca per la grande vicinanza al modello – parafrasato come chi ripete una lezione appena appresa – quella di Stefano Protonotaro, nella canzone *Assai cretti celare* (**11.1**), vv. 43-54, dove alla nave in *tempestanza* si aggiunge un'altra delle parole-chiavi di questo genere di similitudini e metafore, PORTO, elegantemente introdotta attraverso una rima equivoca:

> Così pianto e lamento
> mi dà gran benenanza,
> ch'io sento mia gravanza
> per sospiri amortare;
> e *dàmi insegnamento*
> *nave ch'à tempestanza,*
> *che torna in alegranza*
> *per suo peso allegiare.*
> E quando aggio alegiato
> de lo gravor ch'io porto,
> *io credo essere in porto*
> *di riposo arivato...*

[3] Quello che invece non siamo in grado di stabilire è in quale misura si tratti di farina del suo sacco, giacché, come si sa, *Madonna, dir vo voglio* è in realtà la traduzione libera di una *canso* di Folchetto di Marsiglia, *A vos, midontç, voill retrair' en cantan* (*BdT* 155.4), della quale ci sono però pervenute soltanto le due prime strofe.

(si noti l'inversione dei termini, con la menzione della nave in difficoltà inserita come *afterthought*, dopo la spiegazione dell'effetto di sollievo dato dai sospiri)[4].

Per un'ulteriore variazione sul tema passiamo a un altro dei grandi siciliani, il giudice Guido delle Colonne, e ai versi di chiusura della sua canzone *Amor, che lungiamente m'ài menato* (**4.4**), vv. 61-65:

> Dunqua, madonna, gli ochi e lo mio core
> avete in vostra man, dentro e di fore,
> ch'Amor mi sbatte e smena, che no abento,
> *sì come* vento smena *nave in onda*:
> vo' siete meo pennel che nonn-afonda.

Qui (il "pennello" dell'ultimo verso, secondo i commentatori, sarebbe 'la banderuola triangolare che segnala la direzione del vento, qui quella issata sulle navi') fa la sua comparsa anche un altro elemento tradizionale, il riferimento al mare attraverso la sineddoche ONDA. L'editore del testo, Corrado Calenda, fornisce a proposito un parallelo occitanico, pertinente certo, anche se non necessariamente fonte diretta del passo, data la grande diffusione della *iunctura* "nave nell'onda" (RmJord, *Raimon* [*BdT* 404.9] 13-14): "vos menes me cum fai sel que·l sieu trais, / on hieu peri, *si cum la naus en l'onda*".

4. Il *topos* e la relativa terminologia che vado esaminando sono presenti anche in un poeta che del mare doveva avere un'ottima competenza diretta, essendo originario di Genova. Percivalle Doria si diffonde sul tema dell'amore come mare tempestoso in due strofe consecutive della canzone *Come lo giorno quand'è dal maitino* (**21.1**), vv. 23a-37a:

> Assai val meglio lo no incomenzare,
> ca, poi lo fare, non val ripentanza:
> *per voi m'à messo, bella, Amore in mare*;
> *fàme tornare a porto d'allegranza.*
> *Che voi m'avete tolto remi e vela,*
> e travagli'à lo meo core, né spera
> ei, donna mia,
> poi m'ài levata la tua compagnia.
> Rendetelami, donna, tutta en una,
> *che no è in fortuna tuttavia lo Faro,*
> *e presso a notte vene giorno chiaro.*
>
> *Plui bella par la mare e più sollazza*
> *quand'è 'n bonazza che quand'è turbata*:

[4] Stefano ritorna succintamente al tema del pericolo in mare nella canzone *Assai mi placeria* (**11.2**), vv. 50-52: "che viver né morire non mi vale, / *com'om che 'n mare vedesi perire / e camperia potesse in terra gire*".

la vostra cera che 'l meo core allazza
par ch'a voi plazza che m'è curuzzata.

La metafora è arricchita da allusioni concrete agli strumenti dei naviganti, i *remi* e la *vela*, ed è particolarmente interessante notare l'assonanza *vela* : *spera*, dietro la quale con ogni probabilità si nasconde, a mio avviso, una rima perfetta secondo la fonetica genovese antica e moderna (dove è regolare il rotacismo della liquida intervocalica) *vera* : *spera*[5].

In forma elegantemente condensata, il *topos* che andiamo inseguendo ricorre anche in un altro poeta, il dotto Pier della Vigna, nella canzone *Uno piagente sguardo* (**10.4**), vv. 37-42:

Lasso, ch'io so' incapato,
veggiom'in strana contrata
e son lontano da li miei paesi:
amor m'à impelagato,
furtuna m'è curuciata,
da poi che 'n questi tormenti mi misi.

In un'altra canzone, *Amore, in cui disio ed ò speranza* (**10.2**), Piero pare sottintendere l'immagine dell'amore come mare per dedurne un'immagine dell'amante fedele come un marinaio esperto e fiducioso in sé stesso, il quale, anziché cercare la terra ferma durante il maltempo, calcola il momento giusto di spiegare le vele (il verbo *spannare* vale 'uscire dallo stato di *panna*' e di conseguenza 'rimettere in movimento l'imbarcazione') e partire verso l'amata (vv. 1-8):

Amore, in cui disio ed ò speranza,
di voi, bella, m'à dato guiderdone,
e guardomi infin che vegn'a speranza,
pur aspetando bon tempo e stagione.
Com'om ch'è i· mare ed à spene di gire,
e quando vede il tempo, ed ello spanna,
e giamai la speranza no lo 'nganna,
così facc'io, madonna, in voi venire.

In un altro siciliano, Ruggerone da Palermo, il comportamento dell'uomo di mare esperto viene proposto come modello di comportamento per gli amanti, nella quarta e ultima stanza della canzone *Ben mi deggio alegrare* (**15.2**), vv. 31-44:

[5] È tuttavia doveroso segnalare che le due strofe appena citate non compaiono nella versione di *Come lo giorno* tràdita dal canzoniere Vaticano 3793 sotto il nome di "messer Prezivalle Dore" ma solo in quella del trecentesco codice Chigiano L.VIII.305 con l'attribuzione a "messer Semprebene da Bologna".

Così dovemo fare
come il buon marinaro,
che core tempo amaro
e per affanno già non s'abandona;
pria s'adastia al ben fare,
ancor che li sia caro;
mentr'unque à buon dinaro
non si ricrede de la sua persona.
[. . . . . -anza]
vede la morte ed à sempre speranza
e sta in tormento e dassi buon conforto,
'nfin che campa in rio tempo e giunge a porto,
ed in diporto
no· lli rimembra poi di quelle pene.

L'amante che naviga il periglioso mare dell'amore ritorna anche una canzone anonima, probabilmente siciliana, del canzoniere Vaticano, *Del meo disio spietato* (**25.14**), vv. 25-34:

Qual uomo è 'n mar per gire
a prender suo viaggio,
non pò gi' per oltraggio
contra de la fortuna,
chi vuole amor seguire
e di ciò viver saggio,
s'adimetta il coraggio
e tuta la persona
ad una disïanza,
che sarà per amanza...

5. Percorso l'elenco di utilizzatori, più o meno alla lontana, del tema lanciato da Giacomo da Lentini (ma non si può escludere che qualcuno di essi abbia per così dire "bypassato" la versione del Notaro risalendo indipendentemente a fonti galloromanze o a proverbi diffusi) vorrei passare a un altro poeta di spicco della Scuola, il figlio illegittimo di Federico II, Enzo, re di Sardegna. Nella terza stanza della canzone *S'eo trovasse Pietanza* (**20.2**), vv. 29-36, egli usa un'espressione assai efficace per descrivere il suo stato d'animo di amante infelice:

Ecco pena dogliosa
che nel meo core abonda
e sparge per li membri,
sì ch'a ciascun ne vien soverchia parte.
Giorno non ò di posa
come nel mare l'onda:
core, che non ti smembri?
Esci di pena e dal corpo ti parte.

Questa bellissima immagine, per quanto nuova all'interno della tradizione italiana, ripropone un elemento marino simbolico ben noto, di sapore antico, l'ONDA: non più la sineddoche per 'mare' che abbiamo appena incontrato nella canzone di Guido delle Colonne, ma proprio il movimento concreto della superficie delle acque. Il moto incessante delle onde, che si susseguono senza interruzione (*velut unda supervenit undam* diceva, seppure in un contesto di tutt'altro genere, Orazio[6]), viene paragonato all'ansioso battito del cuore dell'amante disperato.

L'espressione di Re Enzo non è presente in altri Siciliani, ma farà capolino un po' più tardi in Toscana. In primo luogo nel pisano Panuccio dal Bagno, attivo nel terzo quarto del secolo XIII e ancora molto vicino al modello di Enzo (*Sì dilettoza gioia*, vv. 75-76)[7]:

> ché· *ssì come in mar l'onda*
> *non aggio pozo*, né d'alcun ben parte...

Il notaio lucchese Bonagiunta Orbicciani, assai vicino ai Siciliani per molti aspetti, accoglie l'immagine di Enzo (sempre che questi sia davvero la sua fonte d'ispirazione, e non una comune fonte a noi sconosciuta), inserendo in un contesto di segno opposto. Il cuore del poeta prova tanta gioia da non trovare pace, se non come il mare si placa momentaneamente tra il passaggio di due onde (*Ben mi credea in tutto esser d'Amore*, vv. 13-18)[8]:

> Tant'allegrezza nel meo core abbonda
> di sì alto servaggio
> che m'ha e tiemmi tutto in suo volere,
> *che non posa già mai, se non com'onda*,
> membrando il suo visaggio
> ch'ammorza ogn'altro viso e fa sparere...

6. Oltre all'uso metaforico di espressioni topiche, il mare compare anche *en passant* nella poesia italiana antica, veicolato da frasi e espressioni proverbiali (si ricordino le due comprese nella citata canzone di Giacomo da Lentini). Così, nella seconda stanza del "grande dialogo teatrale" *Rosa fresca aulentisima* (**16.1**), vv. 6-7, di Cielo d'Alcamo, la donna descrive nel seguente modo gli sforzi di colui che cerca di sedurla:

> "Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.
> *Lo mar potresti arompere, avanti asemenare...*

---

6 "Sic quia perpetuus nulli datur usus et heres / heredem alterius *velut unda supervenit undam*". (B. Kytzler [ed.], Quintus Horatius Flaccus, *Epistulae/Briefe*, Stuttgart: Reclam, 1986, II, ii, vv. 175-7).

7 F. Brambilla Ageno (ed.), Panuccio del Bagno, *Rime*, Firenze: Accademia della Crusca, 1977, p. 55.

8 G. Zaccagnini – A. Parducci (eds.), *Rimatori siculo-toscani del Dugento. Pistoiesi, Lucchesi, Pisani*, Bari: Laterza, 1915, p. 65.

L'esatto significato della frase non è chiaro (l'emendamento *a' venti* 7 di Cesareo, Pagliaro e Contini, che faceva del verso un perfetto parallelo al proverbio dialettale "zappari a l'acqua e siminari a lu ventu" – è stato abbandonato dall'ultima editrice, Margherita Spampinato), ma una parafrasi possibile è 'potresti arare il mare, prima di seminare': quello che è fuori dubbio è che si tratta dell'antico αδύνατον dell'arare il mare, presente nella letteratura europea fin dall'antichità classica.

Più avanti nel dialogo, ai vv. 119-122, s'incontra un altro luogo comune marino di ogni tempo (è sempre la donna a parlare):

> ...avere me non pòter'a esto monno:
> avanti *in mare gìtomi* al perfonno".
>
> "*Se tu nel mare gìtiti*, donna cortese e fina,
> dereto mi ti mìsera per tuta la marina...

Un'altra espressione proverbiale antica è quella che chiude la canzone *Allegramente canto* (**13.1**) di Jacopo Mostacci (vv. 30-36):

> E io che far poria?
> Gire per lunga parte
> laudar vostro valore!
> Così tegno saria
> vostro pregio per arte
> *come lo mare per lo scoridore.*

Sul valore dell'ultima parola non tutti sono d'accordo – il Battaglia[9], s.v. *scorridore*, § 8, basandosi sulla lettura del v. 34 del codice Palatino, "E cosi cresceria", propone addirittura 'fiume' – ma io penserei piuttosto a un sinonimo di *corsaro* 'pirata' (accezione pure registrata nella voce *scorridore* del Battaglia, al § 3). In tal caso il "pregio" della donna sarebbe manifesto a tutti allo stesso modo in cui il mare è interamente aperto e accessibile a tutti, indipendentemente dal loro valore intrinseco: *et sceleratis sol oritur, et piratis patent maria*[10].

7. Oltre a riferimenti topici e proverbiali, nella poesia dei Siciliani e dei loro successori s'incontrano anche riferimenti marini più concreti. Per iniziare la rassegna ritorno al Notaro, alla quinta stanza della canzone *La 'namoranza disïosa* (**1.6**), vv. 33-40:

> Molt'è gran cosa ed inoiosa
> chi vede ciò che più li agrata,

9 S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XVIII, Torino: UTET, 1996.

10 Seneca, *De beneficiis*, IV, 26 (F. Préchec [ed.], Sénèque: *Des Bienfaits*, 2 vols., Paris: Les Belles Lettres, 1961, IV, 26).

e via d'un passo è piu dotata
che d'oltremare in Saragosa,
e di bataglia, ov'om si lanza
a spad'e lanza, in terra o mare,
e non pensare
di bandire una donna per dottanza.

Il contesto non è chiarissimo, ma i versi che qui c'interessano si capiscono a sufficienza: 'viene temuto di più un viaggio di un passo solo che un viaggio da oltremare fino a Siracusa, e un viaggio che porti a una battaglia dove si combatte con spada e lancia, per terra o per mare'. Gli studiosi si sono scervellati per stabilire il senso del riferimento alla supposta battaglia navale presso Siracusa (per la forma *Saragosa*, cfr. il siracusano moderno *Saraùsa*) e c'è stato chi se n'è avvalso per spostare indietro di un paio di decenni la nascita della stessa Scuola siciliana, visto che le sole naumachie proponibili si svolsero, contro i Pisani, negli anni 1204 e 1205[11], ma dal nostro punto di vista ciò non ha una grande importanza. Il mare, benché il riferimento possa essere a un avvenimento reale – ma andrebbe provato che il viaggio (*via*) sottinteso all'inizio del v. 37 sia proprio lo stesso sottinteso all'inizio del verso precedente! – è però anche qui presente in contesti topici per indicare, prima, una grande distanza ("d'oltremare in Saragosa") e, poi, l'intensità della battaglia combattuta, che si svolge in ogni ambiente possibile ("in terra o mare")[12].

Riferimenti marini concreti e anzi dettati dalle convenzioni di genere erano di rigore nella canzone di crociata. In Italia, vere e proprie canzoni di crociata come quelle galloromanze non se ne conoscono, ma il tema è presente in una famosa composizione di Rinaldo d'Aquino, la canzone di donna *Giamai non mi conforto* (**7.6**), vv. 1-8 e 57-64:

Giamäi non mi conforto
né mi voglio ralegrare,
le navi so' giute al porto
e vogliono collare,
vassene lo più gente
in tera d'oltramare:
oimè, lassa dolente,
como deggio fare?

[...]

Però ti priego, dolcetto,
tu che· ssai la pena mia,

[11] Cfr. A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, vol. I, *Introduzione*, Bologna: Il Mulino, pp. 477-483, a p. 480.

[12] Cfr. la stanza-*envoi* della ballata politica *Sovrana ballata placente* (**50.7**), dove la città di Pisa viene lodata come "frontera / en mare e tera proata" (vv. 41-42).

che me ne face un sonetto
e mandilo in Soria,
ch'io non posso abentare
la notte né la dia:
in terra d'oltremare
sta la vita mia!

Quella che si invece sente nella canzone *Oi lasso! non pensai* (**15.1**) di Ruggerone da Palermo è la voce di un uomo costretto a partire abbandonando la sua donna in terraferma (vv. 1-10):

Oi lasso! non pensai
sì forte mi paresse
lo dipartire da madonna mia;
da poi ch'io m'alontai,
ben paria ch'io morisse,
membrando di sua dolze compagnia;
e giamai tanta pena non durai,
se non quando a la nave adimorai.
Ed or mi credo morir certamente
se da· llei no ritorno prestamente.

Andando un po' avanti nel tempo, fino almeno agli anni '60 del Duecento – al di fuori dello stretto ambito cronologico della Scuola siciliana vera e propria – vorrei poi segnalare una composizione poco nota, un discordo (tramandato da un solo ms. cinque-seicentesco e in uno stato testuale tutt'altro che buono), *Nova danza più fina* (**50.5**), vv. 49-51, in cui una voce di donna implora l'uomo da lei già amato di soccorrerla. La donna gli racconta i propri sogni erotici, inframmezzando al racconto i sospiri e concludendo:

Poi, la mattina, isquadro el *mare*
e veggio la contrada
sempre intorno adormentare.

Questa semplice affermazione ci fa sussultare, tanto appare insolita in una composizione lirica italiana antica: è difficile resistere alla tentazione di leggerla come un accenno alla vita reale, al di fuori della finzione poetica, di chi la scrisse.

8. Dopo questa lunga esposizione italocentrica bisogna passare al versante galegoportoghese dove l'approccio sarà per forza diverso, data la notorietà dell'argomento, che è stato esplorato più volte da alcuni dei maggiori studiosi del campo[13]. L'interesse per le tematiche marine da parte degli studiosi, mai

[13] Una bibliografia, che parte da un articolo di Henry Lang del 1929, in M. Brea, "*¿Mariñas* ou *barcarolas*?", in *Actas do congreso* O mar das cantigas, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1997 [ma 1998], pp. 301-316, a p. 301 n. 2.

assopito del tutto, ha avuto un'impennata negli anni '90 del secolo scorso: come momento simbolico e catalizzatore si potrebbe additare l'intestazione del *Día das letras galegas* del 1998 ai "trovatori del mare" Martin Codax, Johan de Cangas e Mendiño, con la rifioritura di articoli e libri che ne seguì, fra cui la ristampa delle introvabili edizioni di Pai Gomez Chariño, Johan Zorro e Martin Codax curate da Celso Cunha in un volume intitolato *Cancioneiros dos trovadores do mar* (1999). La nostra ospite Mercedes Brea ha affrontato l'argomento in varie pubblicazioni, alle quali rimando per un'esposizione generale dettagliata[14].

Il numero di poesie coinvolte è in realtà basso: la parola *mar* (o *mare*) compare in 33 o 34 composizioni galegoportoghesi, il che, date le oltre 1600 cantigas tramandateci dai canzonieri, dà una modesta percentuale di 2%. Anche estendendo la ricerca il più possibile, aggiungendo a MAR(E) i lemmi BARCA/BARCO, GALEON, MARINHA, MARINHEIRO, NAVE, NAVIO, ONDA, PORTO, REMAR, REMADOR e TORMENTA si arriva a malapena a 40 composizioni, vale a dire circa 2,5% del totale[15]. Se invece guardiamo ai poeti coinvolti, le cose vanno un pochino meglio, giacché essi sono ben 21, circa 13% cioè dei 157 nomi elencati nel repertorio di Tavani (in realtà, come si sa, a causa delle eteronimie il numero vero dei poeti è un po' più basso).

Com'è naturale, gli studi finora condotti erano spesso impostati da partire da un punto di vista classificatorio, nell'ottica dei diversi generi lirici. Molte energie sono state impegnate per decidere se esiste davvero il genere (o i due generi) delle cosiddette *mariñas* e *barcarolas* (nessuno dei due termini compare nei manoscritti antichi) e, se sì, dove tale genere (o generi) vada collocato nel sistema classificatorio[16]. Non riaprirò ora quella discussione: sia perché mi mancano gli strumenti adatti, sia perché a me interessa il semplice punto di vista strettamente lessicale, una partenza cioè dai significanti per arrivare ai significati.

9. Non si potrà però prescindere del tutto dal discorso classificatorio. Con un gioco di parole potrei affermare che dei tre generi la *cantiga de amor* vera e propria è arida, non bagnata né dal mare, né da fiumi o *rías*, laghi o fonti

---

14 M. Brea, "Pai Gómez Chariño y el mar", in C. Alvar – J. M. Lucía Megías (eds.), *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*, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, 1996, pp. 141-152; Brea, "*¿Mariñas* ou *barcarolas*?"; M. Brea – P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998.

15 Aveva quindi ragione Ernesto Guerra da Cal quando mezzo secolo fa affermava: "O tema talásico, cualitativamente tan rico nos Cancioeiros, ten, non embargantes, unha densitade cuantitativa relativamente fraca, se considerarmos a sua proporción na totalidade das composiciós dos apógrafos. Non aparece niles abondosamente, nen como elemento basilar lírico, nen como motivo incidental ou decorativo" (E. Guerra da Cal, "Glosas superficiais ao tema do mar da nosa lírica primitiva", in *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacimento*, Vigo: Galaxia, 1958, pp. 145-172, a p. 146).

16 Guerra da Cal, "Glosas superficiais", p. 146, parla spiritosamente del "prurido taxonómico dos eruditos".

e neppure dalla pioggia. Delle quattro sole *cantigas de amor* con riferimenti marini tradizionalmente considerate, sulla scia di Joaquim Nunes[17], due – *En Lixboa sôbre lo mar* (**83,4**) di Johan Zorro (legata strettamente alla precedente *El rey de Portugale* (**83,3**) dello stesso autore, chiaramente *de amigo*) e *Quand'eu vejo las ondas* (**143,14**) di Roy Fernandiz – per alcuni critici sono talmente vicine al genere *de amigo* da contare piuttosto come canzoni di donna[18]. Prescindendo da questi due esempi atipici, restano incontrovertibilmente *de amor* due sole composizioni, non a caso dovute ambedue a uno dei principali "trovatori del mare", l'ammiraglio Pai Gomez Chariño, signore di Rianxo: *Hunha dona que eu quero gran ben* (**114,25**) e *Quantos og'andam eno mar aqui* (**114,17**). Chariño, occorre dirlo, parla del mare in ben sei delle sue ventotto composizioni tramandateci, distribuite su tutti e tre i generi, e costituisce chiaramente un caso a sé stante. Non entrerò troppo nei dettagli[19], ma egli, per ragioni anche autobiografiche, come più volte si è fatto notare, è l'unico poeta galegoportoghese – insieme al solo Alfonso X nella sua inquietante confessione *Non me posso pagar tanto* (**18,26**) – a riferirsi esplicitamente alla propria attività di navigatore. Il mare di Chariño, come quello di Alfonso X, è sì liricizzato, ma è soprattutto un elemento naturale concreto che non smette mai di essere tale. Nei paragoni tra il mare e l'amore (*Quantos og' andam eno mar aquí* [**114,17**], vv. 6, 12, 20) e tra il mare e il re castigliano (*De quantas cousas eno mundo son* [**114,6**]), il primo dei due termini di confronto mantiene sempre saldi i propri connotati, per quanto il poeta accentui la prosopopea umanizzante che attribuisce al mare pensieri e sentimenti.

10. Il mare delle *cantigas* parrebbe dunque essere sempre quello reale, qualunque sia il contesto in cui si trova incastonato. Si può trattare della causa della separazione o del mezzo per l'incontro degli amanti, dell'elemento dove viaggiano le imbarcazioni che partono per la guerra o per il pellegrinaggio in Terrasanta, del termine estremo del regno conquistato dal re di Castiglia e León, definito giustamente "de mar a mar" (così in Lopo, jograr, *Polo meu mui gran mal filhou el-rei* [**86,9**], v. 2, e nel pianto funebre di Pero da Ponte, *O muy bon Rey, que conquis a fronteyra* [**120,30**], v. 7).

Anche la tempesta, di cui abbiamo visto l'uso metaforico in Giacomo da Lentini, Percivalle Doria e altri, presso i galegoportoghesi è innanzitutto una

---

17 Cfr. Brea, "*¿Mariñas* ou *barcarolas*?", pp. 302-303.

18 G. Tavani, "Per il testo della cantiga di Roy Fernandiz *Quand'eu vejo las ondas*", in *Estudos Universitários de Lingüística, Filologia e Literatura. Homenagem da Academia Brasileira de Filologia e do Círculo Lingüístico do Rio de Janeiro ao Prof. Dr. Sílvio Elia*, Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, 1990, pp. 97-100, a pp. 97-98. Bieito Arias Freixedo, peraltro esperto dell'opera di Roi Fernandiz, preferisce parlare di "unha cantiga de amor atípica, pero unha cantiga de amor a fin de contas" (*Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais, 2003, pp. 819-820), e della medesima opinione si mostra M. do R. Ferreira, *Águas doces, águas salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na* Cantiga de Amigo, Porto: Granito, 2000, p. 188.

19 Per una trattazione più approfondita di questo argomento rimando a Brea, "Pai Gómez Chariño y el mar".

minaccia concreta (Gonçal' Eanes do Vinhal, *Pero d' Anbroa, senpr' oy cantar* [**60,11**], vv. 7, 14, 21: "nen dades ren por tormenta do mar"; Pai Gomez Chariño, *Disséronm' oi', ay, amiga, que non* [**114,7**], v. 9: "nen por tormenta non ei de perder / o sono"; *De quantas cousas eno mundo son* [**114,6**], v. 28: "con gran tormenta o fará morrer"; Pedr' Amigo de Sevilha, *Quen mh' ora quysesse cruzar* [**116,31**], v. 21: "prês mort' en poder dus judeus, / e enas tormentas do mar"), mai metafora della situazione dell'amante tormentato o di altro. Ci troviamo sempre di fronte al mare tempestoso dell'esperienza diretta, non a quello topico della *Schiffahrtsmetaphorik* delle letterature coeve in altre lingue, studiata da Curtius[20].

11. Accanto a MAR, l'altra parola-chiave dei *trovadores* in questo campo semantico è ONDA; l'enorme fama dei passi in cui essa compare, sempre al plurale, e il grande numero di studi che trattano del tema delle onde sono inversamente proporzionali al numero di poeti implicati, che sono in tutto tre, mentre le canzoni – tutte *de amigo* – sono sei[21]: Martin Codax, *Ay ondas, que eu vin veer* (**91,2**), *Mia irmana fremosa, treydes comigo* (**91,5**), *Ondas do mar de Vigo* (**91,6**), *Quantas sabedes amar amigo* (**91,7**); Mendiño, *Sedia-m'eu na ermida de San Simión* (**98,1**); Roi Fernandiz, *Quand'eu vejo las ondas* (**143,14**).

In queste composizioni le onde vengono descritte nel loro movimento naturale, come in Mendiño, dove "as *ondas* que grandes son" (vv. 2, 7), "as *ondas* grandes do mar" (v. 5) e "as *ondas* do alto mar" (v. 10) accerchiano minacciosamente l'isola di San Simón e l'omonimo romitaggio dove si trova la donna che lamenta la propria solitudine nell'attesa paurosa, forse vana, dell'amato. Le onde di Martin Codax possono venire apostrofate come esseri vivi (*Ondas do mar de Vigo* [**91,6**], vv. 1-2, 4-5: "Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? [...] "Ondas do mar levado, / se vistes meu amado?"), ma restano onde reali, che infatti non danno nessuna risposta alle domande retoriche poste loro (*Ay ondas, que eu vin veer* [**91,2**], vv. 1-8):

> Ay ondas, que eu vin veer,
> se me saberedes dizer

[20] E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern-München: Francke, 1978[9], pp. 138-141.

[21] Il numero delle canzoni potrebbe scendere addirittura a tre se si accettasse la lettura di Tavani delle sette canzoni di donna di Martin Codax come un unico macrotesto aperto e chiuso dalle invocazioni *Ondas do mar de Vigo* e *Ay ondas, que eu vin veer*. Per Tavani le sette canzoni non andrebbero lette separatamente, in quanto formanti "um 'canto da espera desiludida' [...], articulado em sete *cantigas de amigo*, que, de facto, se apresentam como outras tantas 'estrofes' (todas necessárias e suficientes para instituir um 'significado' global) de um único 'texto'" (G. Tavani, "Ainda sobre Martin Codax e Mendinho", in *Actas do congreso* O mar das cantigas, pp. 43-66, a p. 51). Non si può tuttavia negare che si tratti di composizioni separate, ciascuna con il suo schema metrico e la sua melodia individuali. L'idea di leggere come un unico macrotesto, come "poema de mar e amor" le canzoni di Martin Codax (anche se in un ordine diverso da quello in cui esse si presentano nei mss.) era presente già in un articolo di Eladio Oviedo y Arce del 1916 e viene riproposta e approvata in Guerra da Cal, "Glosas superficiais", pp. 162-167.

porque tarda meu amigo
sen min?

Ay ondas, que eu vin mirar,
se me saberedes contar
porque tarda meu amigo
sen min?

La situazione, come vediamo, non è dissimile da quella di una *cantiga de amigo* del re Don Denis (**25,2**, vv. 1-3):

Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,
se sabedes novas do meu amado!
Ai, Deus e u é?

Nelle altre due canzoni "undifere" di Martin Codax le onde compaiono esclusivamente nel ritornello, come meta – mi si scusi la definizione dissacrante! – turistica di una prospettata escursione femminile fino a Vigo: "¡E miraremos las ondas!" (*Mia irmana fremosa* [**91,5**], vv. 3, 6, 9, 12), "¡E banharnos-emos nas ondas!" (*Quantas sabedes amar amigo* [**91,7**], vv. 3, 6, 9, 12).

Si tratta sempre di onde fatte di acqua, anche se sarebbe errato negarne il possibile valore simbolico. Maria do Rosário Ferreira, pur ammettendo che l'opera di Martin Codax, con le ripetute menzioni del nome di Vigo sia "evidentemente, susceptível de uma interpretação de tipo realista"[22], afferma tuttavia che il riferimento all'isola di San Simón da parte di Mendiño sarebbe "um caso de referencialidade ilusória": data l'ubicazione tranquilla di quell'isola nella *ría* di Vigo, a riparo dalle onde violente del mare aperto,

> a trágica cena do afogamento da donzela refugiada numa ermida devastada pela força das ondas devastadoras é absolutamente impossível numa ilha com as características de San Simión[23].

Analogamente, in Martin Codax il toponimo *Vigo* sarebbe per la studiosa portoghese "vazio de sentido próprio, por se tornar perfeitamente dispensável e desaparecer na última cantiga, ele próprio engolido pela hipersignificância do *mar* que envolve todo o ciclo de poemas"[24]. Osservazioni come queste (che costituiscono solo una piccola parte di quelle contenute nel volume che vado citando) non possono essere respinte a cuor leggero, ma

[22] Ferreira, *Águas doces*, p. 42.
[23] Ferreira, *Águas doces*, p. 43.
[24] Ferreira, *Águas doces*, p. 42.

con tutto ciò mi sembra un po' pericoloso interpretare alla lettera dei nomi geografici inseriti in contesti lirici medievali. Non è insomma da credersi che le canzoni con riferimenti a Vigo e alla sua *ría* di Mendiño e di Martin Codax venissero sempre e soltanto eseguite e ascoltate in vicinanza delle stesse località menzionate e in presenza di persone pratiche di tali luoghi: direi anzi che la ripetizione "a mo' di mantra" di un toponimo (si pensi al *San Servando* di Johan Servando, al *San Mamede* di Johan de Cangas, alla *Santa Maria de Reça* di Airas Paez, ecc.) fa decisamente pensare a un esecutore e un pubblico ben lontani dal luogo reale cui esso si riferisce[25]!

In ogni caso la lettura di Ferreira delle *ondas* di Mendiño e di Martin Codax resta sempre simbolica, e quindi non irrefutabilmente dimostrabile (anche se certo legittima), mai metaforica. A differenza di quanto accadeva con Giacomo da Lentini, il cui "mare tempestoso" mai sarebbe potuto venir confuso con un corpo idrico concreto, l'interpretazione realistica delle *cantigas de amigo* da parte degli ascoltatori meno raffinati doveva restare sempre un approccio possibile, allo stesso modo in cui nel Medioevo, accanto all'interpretazione allegorica, morale e anagogica di un testo (si trattasse poi della Sacra Scrittura, della *Commedia* o di altro), restava opzione legittima anche l'interpretazione letterale.

11. L'unico caso di onde galeghe indubbiamente metaforiche è dunque quello da cui il mio discorso ha preso avvio, le "ondas / al cor" di Roi Fernandiz, che rispondono, *velut unda supervenit undam* appunto, alle onde marine che il poeta osserva nei pressi delle 'altissime rive' ("las muit'altas ribas", v. 2), degli 'alti dirupi' ("as altas debrocas", v. 8) e delle 'scogliere' ("las costeiras", v. 14). Possiamo ora inserire la cantiga di Roi Fernandiz in un contesto un po' più ampio. Il verso da Giovanni Boccaccio posto in bocca a Dioneo, se davvero è da mettere in relazione alla canzone del chierico santiaguense, costituirebbe casomai un veloce riassunto dell'intera stanza (anzi dell'intera canzone), non la semplice trasposizione del ritornello:

Quand'eu vejo las ondas	*L'onda*
e las muit'altas ribas,	
logo mi veen ondas	
al cor pola velida.	
¡Maldito sea 'l mare	*del mare*
que mi faz tanto male!	*mi fa sì gran male*

[25] Per un parallelo, anche se di un'altra epoca e di un altro genere poetico-musicale, cfr. la canzone blues *Sweet Home Chicago* registrata nel 1936 da Robert Johnson, chitarrista e cantante del Mississippi. Nel blues di Johnson la metropoli dell'Illinois viene evocata nell'ultimo verso di ogni strofa con una nostalgia evidentemente non basata su una conoscenza diretta, dato che Chicago è collocata addirittura in California! Non sorprendentemente, nella versione della stessa canzone eseguita nel film *The Blues Brothers* (1980) di John Landis, ambientato proprio a Chicago, ogni riferimento alla California venne eliminato.

Quanto al contenuto, poi, è interessante notare come il passo italiano, tra tutti quelli che ho citato nella prima parte di questa comunicazione, più vicino a *Quand'eu vejo las ondas* sia quello di Re Enzo, *S'eo trovasse Pietanza*, vv. 33-35: "Giorno non ò di posa / come nel mare l'onda: / core, che non ti smembri?". Retoricamente, Enzo – peraltro perfetto contemporaneo di Roy Fernandiz[26] – opera su un livello completamente differente da quello del chierico santiaguense: ma questo non ci sorprende perché, come abbiamo visto, l'approccio italiano e quello galegoportoghese ai fatti di mare sono due cose ben distinte. La tradizione lirica italiana s'innesta sul tronco gallo-romanzo, mutuandone similitudini e metafore marine, che possono venire accostate a proverbi e luoghi comuni indigeni; i poeti iberici identificano invece sempre il mare delle *cantigas* con quello della loro diretta esperienza – si tratti poi, secondo i casi, dell'oceano Atlantico o del mare Mediterraneo –, troppo vicino e troppo preponderante per poter esser ridotto a un semplice elemento retorico.

[26] Enzo, prigioniero a Bologna, muore nel 1272, Roy Fernandiz fa testamento a Salamanca nel 1273.

PER IL VOCABOLARIO DELLA POESIA TROBADORICA: NOTIZIE DALLA BASE-DATI *TROBVERS*[*]

Rocco Distilo – Fabrizio Costantini – Riccardo Viel
Università di Calabria

1. Premessa

Son passati ormai molti anni da quando su Internet si poté cominciare a consultare *TrobVers*, la prima concordanza completa della lirica trobadorica[1]. Le esperienze successive, sia in termini filologici che informatici, hanno mostrato la necessità di affrontare nuove strategie di lavoro per agevolare lo studio filologico e linguistico del medioevo romanzo, allargando i limiti geografici al di là della lirica occitanica. Nel progetto "Lirica europea" (coordinato da R. Antonelli, in collaborazione con ricercatori di diverse università) son contenute tutte le nuove nostre esigenze e specialmente quella di mettere in relazione lessico-semantica tutta la gamma delle tradizioni poetiche romanze più antiche. La necessità di intraprendere un esame comparativo all'interno delle diverse geografie poetiche ha reso urgente anzitutto un lavoro di organizzazione e classificazione dei dati testuali e linguistici secondo un disegno capace di superare i limiti della tipologia concordanziale delle forme grafiche (che pur continua ad avere grande importanza anche per essere il risultato di una prima selezione critica in funzione di un corpus testuale) e con l'obiettivo di affrontare un'opera di segmentazione per lemma, etimologia, struttura metrico-rimica, classe onomasiologica. In mancanza di un siffatto inventario le difficoltà di studio sembrano immani: basti il semplice richiamo di quale possa essere il disagio a cui si sottopone il lettore (anche quello specialista) davanti a migliaia di occorrenze omonime, come (faccio qualche esempio classico) *cor, cors,* da

[*] Il contributo al convegno è frutto della collaborazione fra gli autori all'interno del Laboratorio di Filologia informatica dell'Università della Calabria, dove è in corso di revisione e perfezionamento *TrobVers, base-dati per il lessico della poesia romanza delle origini* (Progetto nazionale MIUR). In particolare è dovuta a Rocco Distilo la stesura dei §§ 1-2, a Fabrizio Costantini dei §§ 3-4, a Riccardo Viel dei §§ 5-6.

[1] Nel web http://www.textus.org (gennaio 1999), poi su CDrom, *Trobadors. Concordanze della lirica trobadorica*, Roma-Cosenza: Università di Roma "La Sapienza"-Università della Calabria 2001.

lat. COR, CORPUS, CORIUM, *cort* da CURRERE, COHORS e CURTUS, o in assenza di un pur minimo tentativo di definizione lessico-semantica, se non (come sarebbe auspicabile) di un approfondimento delle varianti lessematiche ricorrenti nelle fonti manoscritte.

Si tratta di un lavoro che indubbiamente viene fortemente agevolato dalle moderne tecnologie, ma che comunque richiede grandi sforzi e un'efficiente redazione, specialmente quando, come nel nostro caso, si tende a rendere confrontabili e analizzabili, in unico sistema, corpora testuali plurilingui.

Per ben delimitare nel tempo un lavoro da noi intrapreso, nell'ambito del progetto a cui si è prima accennato, in quest'ultimo anno la nostra base dati (che continuiamo a chiamare *TrobVers*) è stata perfezionata con un modulo dedicato all'elaborazione filologico-lessicale di un piccolo *Vocabolario fondamentale della poesia trobadorica (da Guglielmo IX a Reimbaut de Vaqueiras)*, da qui in poi abbreviato in *VPT*.

Si è partiti con delle motivazioni didattiche: le difficoltà che troviamo quotidianamente nell'insegnamento della filologia romanza, in assenza di un repertorio lessicale agevolmente consultabile in rete e in stampa cartacea. Un'angolazione manualistica che però non riduce affatto la fatica della redazione, anzi sotto alcuni aspetti l'incrementa. Il vocabolario aspira ad essere "fondamentale" non nel voler rappresentare - in accezione glottodidattica - il lessico ad alto tasso di frequenza (che pur avrebbe le sue ragioni di esistere) ma per rilevare, con metodologia critica, la dimensione di tutta l'esperienza lessicale che sta alla base della più antica e importante tradizione poetica europea, espressasi anche, e con predilezione, attraverso un complesso di espedienti stilistici e retorici fatti di parole tutt'altro che comuni, tramite la selezione di parole preziose quanto rare, l'utilizzazione di lessemi spesso remoti rispetto al registro letterario e l'esibizione di un ricco repertorio, specialmente in sede rimica, di parole "nuove" (basti pensare, in particolare, ai rimanti di Marcabruno, di Raimbaut d'Aurenga e di Arnaut Daniel).

Per misurare il peso di questo impegno di lavoro si aggiunga che spesso neppure le migliori edizioni riescono a risolvere molti dubbi interpretativi e a disambiguare la fenomenologia delle forme lessicali, e quindi diviene necessaria un'ulteriore valutazione critica dei dati testuali, donde la presenza in *TrobVers* di un campo dedicato alla VARIA LECTIO (in riferimento alle fonti manoscritte) e di un altro per la VARIA EDITIO (in riferimento alle edizioni). Tuttavia, per non dover dilatare i tempi di conclusione, nell'elaborazione di *VPT* di norma (salvo casi particolari) ci si limita a tener conto delle varianti d'interesse glossematico rilevate nelle note d'apparato proprie delle edizioni critiche ed esclusivamente delle parole che ricorrono come *unica* del vocabolario trobadorico (alcuni casi concreti saranno discussi fra poco).

La scheda-sorgente di *TrobVers* è introdotta da un MACROLEMMA selezionato nel campo LEMMARIO, che a sua volta contiene i lemmi proposti o proponibili sulla base dalle edizioni di riferimento (ma anche delle antologie, delle recensioni e soprattutto degli studi lessicali). Ecco, per esempio, come si presenta la scheda *penchura* (lat. PICTURA):

MACROLEMMA

penchura s.f.

LEMMARIO

penchura
peintura
pintura
pentura
penchura2

SIGNIFICATI

pittura, dipinto, immagine; trucco, belletto; fig.: apparenza, illusione

ONOMASIOLOGIA

2.4.8.3.4.0.0.0/ La pittura

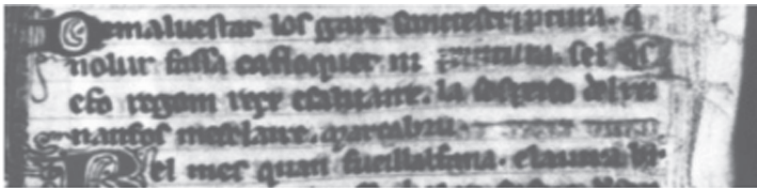
lat.	PICTURA	8, 430a					
Cp C	150810		immagine, apparenza	Marcabr	V 2	e li meillor badon a la peintura:	293,9
Cp C	150810		trucco	Marcabr	V 2	que no lur fassa cafloquet ni peintura;	293,9
Cp C	150810		immagine, apparenza	Marcabr	V 2	que tals bada en la penchura,	293,30
Cp C	150810		immagine, apparenza	BnMarti	V 3	color en peintura,	63,1
Cp C	150810		dipinto	FqMars	V 4	c' aissi com mais prez' hom laida pentura	155,21
Cp C	150810		belletto	MoMont	V 4	e la per so la penchura	305,7
Cp C	150810		belletto	MoMont	V 4	que dompna -s gens' ab penchura,	305,7
Cp C	150810		belletto	GsbPuic	V 6	que ama aital penchura:	173,1a
Cp C	150810		belletto	Cerv	V 8	gen, de color, ses penxura;	434a,50
Cp C	150810		immagine	JoCast	V 10	trastutg l' infan d' Arago, car pinxura	518,9

VARIA LECTIO	VARIA EDITIO	FORMA	EDIZIONI	BDT	V.
		peintura	Delcarne 1909, 9 (Roncaglia 1957, p. 23;	293,9	14
		peintura	Delcarne 1909, 9 (Roncaglia 1957, p. 23;	293,9	34
		penchura	Delcarne 1909, 30 (Appel 1930, 64, Riquer	293,30	89
		peintura	Beggiato 1984, 1	63,1	11
		pentura	Squillacioti 1999, 7	155,21	35
		penchura	Routledge 1977, 14	305,7	35
		penchura	Routledge 1977, 14	305,7	42
		penchura	Marshall 1991, p. 330	173,1a	54
		penxura	Coromines 1988, 25	434a,50	29
		pinxura	Cura Curà 1999-2002, 29	518,9	32

Da questo ambiente di base scaturisce un modulo contenente gli elementi essenziali che costituiranno la struttura di *VPT*, di cui qui mostriamo qualche esperienza di lavoro in corso attinente alle problematiche della lemmatizzazione e della classificazione di alcuni "hapax".

2. *Cafloquet / capfloquet*

VPT presenta una scheda che ha per entrata il macrolemma *cafloquet*, una parola di *BdT* 293,9 (Marcabruno) che nella filologia lessicale trobadorica ha conosciuto una storia di alterna fortuna. L'unica fonte della cobla in cui ricorre la forma è il ms. *E*,



che, in corrispondenza al secondo rigo nell'immagine, presenta un segmento grafico d'indubbia leggibilità: *nolur fassa cafloquet ni peintura*. Resta da delimitare e spiegare, in un cotesto non perspicuo (semanticamente discutibile anche *peintura,* rimante in *aequivocatio*), quel *cafloquet* che non

ha mai trovato, nella sua interezza grafica, alcun riscontro lessicografico. Sintetizziamo rapidamente le varie soluzioni editoriali[2]:

a) Dejeanne 1909, 9 (vv. 33-34)

De malvestat los gart Sanct' Escriptura,
que no lur fassa **cafloquet** ni peintura;

cafloquet] corr. affiquet?

Puisse la Sainte Écriture les garder de Mauvaiseté et faire qu'ils se montrent **sans apprêt** et sans fard! (?)

b) Roncaglia 1949

De malvestat los gart Sanct' Escriptura,
que no lur fass'**affiquet** ni peintura;

GLOSSARIO
Cf. franc. *affiquet*, dimin. di *affique* = *affiche*, deverb. di afficher = prov. *aficar*] gingillo d'ornamento femminile, monile (lezione congetturale); ms *cafloquet*, che non dà senso e turba il metro

c) Roncaglia 1957

De malvestat los gart Sanct' Escriptura,
que **no lur fassa cafloque**t ni peintura

La Santa Scrittura li guardi da malizia,
che **non li acconci** e pettini a suo modo
che non tenda loro insidie e trabocchetti
che non cerchi trar frutto da loro
che non getti su loro i suoi malefici
che non li illuda con apparenze

d) Spaggiari 1993 (Perugi 2003, pp. 569-70)

De malvestat los gart Sanct'Escriptura,
que no lur fa **sac**, **floquet** ni peintura

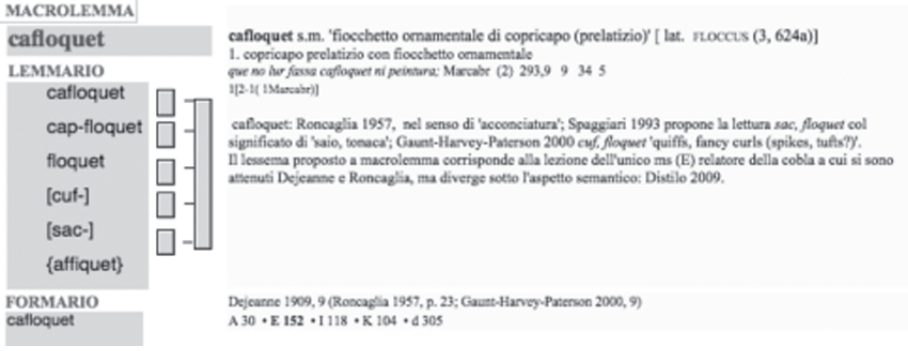
Dall'agir male li difenda la Sacra Scrittura, giacché non lo fa per loro (non li protegge come dovrebbe) chi porta **saio**, **tonaca** e tonsura

[2] Le abbreviazioni bibliografiche che verranno utilizzate son quelle ben note ai filologi romanzi ma nei casi particolari sono sciolte in nota; segnaliamo qui quelle a cui si fa ricorso in questo paragrafo: Dejeanne 1909: J.-M.-L. Dejeanne (ed.), *Poésies complètes du Troubadour Marcabru*, Toulouse: Privat, 1909 ; Roncaglia 1949 : A. Roncaglia (ed.), *Venticinque poesie dei primi trovatori (Guillem IX - Marcabru - Jaufre Rudel - Bernart de Ventadorn)*, Modena: Mucchi, 1949; Roncaglia 1957: A. Roncaglia, "Marcabruno: Aujatz de chan", *Cultura Neolatina*, 17, 1957, pp. 20-48; Spaggiari 1992: B. Spaggiari, "Marcabru, Aujatz de chan (BdT 293,9)", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 109, 1993, pp. 274-314; Harvey 1998: R. E. Harvey, "Marcabru, *Aujatz de chan* (PC 293,9): nouvelles questions", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 114, 1998, pp. 105-135; Gaunt – Harvey – Paterson 2000: S. Gaunt – R. Harvey – L. Paterson (eds.), *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge: D. S. Brewer, 2000; Perugi 2003: M. Perugi, "Per un'analisi stratigrafica delle poesie di Marcabruno. Note in margine a una nuova edizione critica", *Studi Medievali*, 44, 2, 2003, pp. 533-600.

e) Harvey 1998, Gaunt-Harvey-Paterson 2000

De malvestat los gart Sanct'Escriptura, que no lur fassa **cuf, floquet** ni peintura	May the Holy Scripture protect them from evil, that it may not lead them to effect **quiffs, fancy curls (spikes, tufts?)** and artful combing

Come si è detto, nella trattazione degli *hapax* (veri o presunti) *TrobVers* registra ogni soluzione nel LEMMARIO, senza escludere neppure le lezioni congetturali prive di consistenza: è il caso prima citato di *affiquet*, la forma che dalla nota di Dejeanne era passata in Roncaglia 1949. Ma al rango di MACROLEMMA, che poi viene assunto come entrata del *VPT,* ascende il lemma che al redattore sembra più adeguato, almeno allo stato della ricerca: nel luogo marcabruniano sembra opportuno tornare, nonostante la varietà delle ipotesi avanzate e in assenza di certezze, all'unica lezione del manoscritto, pur con riserva accolta da Dejeanne e da Roncaglia 1957 e respinta dalla critica successiva.



Come si può osservare, la scheda inibisce la dispersione della *varia editio* e privilegia la più antica lezione ma con una diversa approssimazione semantica. Riconosciuta la fondatezza di *floquet* come determinante della combinazione (con riferimento all'entrata FLOCCUS del *FEW*), si è ipotizzata una probabile originaria composizione lessicale con *cap* (CAPUT), assimilabile (pur con l'anomala assenza del grafema finale) alla serie dei composti antico-provenzali tipo *capmalh* ('camaglio, parte superiore dell'usbergo fra la testa e il collo', CAPUT / MACULA), *capfoch, capfoguier* ('capifuoco, alare', CAPUT / FOCUS), *capfeu* ('feudo principale di un sovrano', CAPUT / *FEHU), *capfinida* ('capo/fine, di strofe', CAPUT/FINIS), ecc. Pare richiamabile, così, un'area lessico-semantica degli oggetti ornamentali (*floquet*) relazionati con 'capo', con cui non contrasta il correlato sostantivo del medesimo verso, *peintura*, anche se questo si connetta al lat. PICTURA, nell'accezione di 'trucco', invece che a PECTINARE.

Il lessema *floquet* è inseribile nell'area noemica dell'abbigliamento chiericale e, in particolare, sembra riportare al vestiario dei prelati di curia aventi diritto anche alla porpora[3], con appartenenza a una serie lessicale rappresentativa delle funzioni ecclesiastiche, del variopinto cerimoniale del rito sacro e, più in generale, della varietà di indumenti, d'uso anche "esterno", attribuiti agli alti gradi della gerarchia come distintivo di carica elevata, probabilmente incompatibile con i livelli bassi del clero o del monacato, almeno al di sotto dell'ordine di suddiaconato[4].

Con ulteriori approfondimenti sarà forse possibile pervenire a una definizione meno provvisoria, ma allo stato attuale sembra proponibile l'ipotesi che nella composizione linguistica e nella localizzazione socioculturale di *cap* + *floquet* ci sia, più che altro, qualcuna di quelle forme embrionali dell'abbigliamento del capo prelatizio (appunto, del "prelato di fiocchetto") che troveranno sanzione decisiva oltre un secolo dopo il *vers* di Marcabruno, in occasione del concilio di Lione nel 1245 (le immagini che seguono vorrebbero suggerirne una traccia)[5]:

---

[3] Con questo valore è spiegato l'it. *fiocchetto* nel sintagma "prelato di fiocchetto", noto alla lessicografia a cominciare dal Tommaseo (*TB*), 'prossimo a Cardinale', s.v., fino al Battaglia (*GDLI*), 'ecclesiastico che fa parte della famiglia pontificia', s.v. Citazione di questa importante categoria curiale nell'*Enciclopedia Cattolica* (vol. III, Città del Vaticano 1949 : [Firenze, Sansoni], col. 696). Il titolo "prelato di fiocchetto", di cui non son chiare le origini, fu abolito da papa Paolo VI con la sua lettera apostolica *Pontificalis Domus* (1968).

[4] Nell'antica lessicografia occitana è assente il lemma *cafloquet,* che appare opacizzato s. *floquet* : Raynouard in *LR* parte dal verso marcabruniano, segmentato con *a floquet*, per estrarre un *floquet* col valore di 'petite houppe, petit flocon', donde la registrazione di Levy *SW* 'priesterliches Gewand', *PD* e *FEW* (s. FLOCCUS 3, 624b) 'vêtement sacerdotal'. Nella tradizione chiesastica *floquetus* si accompagna generalmente a un vestiario 'importante', a cui conferisce connotazioni dignitarie. Basti qui citare il suo rapporto con *cappa*: in un documento della curia papale di Avignone troviamo una "capam de duos floquetos" (anno 1337, ed. da P. Sella, *Glossario latino-italiano: Stato della Chiesa, Veneto, Abruzzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944, s. *capa*); *floccus* indica spesso la *cappa* nel lessico del diritto canonico, ed è ben noto come la cappa sia stata di norma un indumento certamente più vicino agli alti livelli onorifici (C. F. Rosshirt (ed.), *Manuale latinitatis juris canonici,* Scaphusiae : Impensis Hurterianis, 1862, p.25, I. Braun, *Handbuch der Paramentik*, Fribourg: Herder, 1912, pp. 201-203; M. Righetti, *Manuale di storia liturgica*, Milano: Ancora, 1950, vol. I, pp. 498-99).

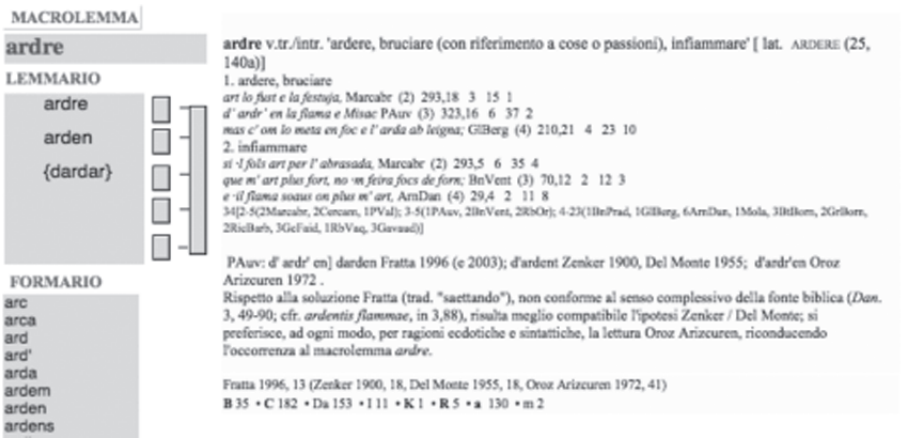
[5] Cf. G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri*, Venezia 1840-1879: Tipografia Emiliana, vol. LV, s. *prelato* (a quest'opera si rinvia anche per notizie sulla storia dei cerimoniali in uso nella corte papale, sulle gerarchie curiali e sul relativo abbigliamento). Inoltre: L. Teste, *Préface au conclave*, Paris: Emile Vaton, 1877; X. Barbier de Montault, *L'année liturgique a Rome, ou renseignements sur les saints,* Paris: Victor Didron 1857; J. A. Nainfa, *Costume of Prelates of the Catholic Church, According to Roman Etiquette,* Baltimore: Metropolitan Press, John Murphy Company, 1909.





Da R. Delort, *La vita quotidiana nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1989

Con tali premesse, i versi in esame potrebbero rappresentare una critica dell'acre trovatore moralista alle bardature del vestiario prelatesco e al lassismo della religione curiale dell'epoca, a cui par difficile ricondurre un termine come *sac* (proposta Spaggiari), che generalmente troviamo utilizzato in ambito di bassa levatura socio-religiosa. Peraltro non si vede come si possa seguire la più recente edizione marcabruniana nell'emendamento di *cafloquet* del manoscritto in *cuf, floquet*, per restare nel campo semantico dei capelli e della capigliatura, senza prima aver approfondito fra i copricapo, le berrette, le acconciature e i trucchi di cui la tradizione chiericale di tutti i tempi ha esibito un'enorme varietà di forme, nella continua esigenza di rappresentare le dignità del trono e dell'altare.



Nell'edizione Fratta leggiamo ai vv. 36-38: "de vos qu'estorses Sidrac, / darden la flama e Misac / essems et Abdenago", con traduzione "di voi che salvaste Sidrac, saettando la fiamma, e insieme Misac e Abdenago"[6]. Ponen-

[6] A. Fratta (ed.), Peire d'Alvernhe, *Poesie*, Manziana: Vecchiarelli, 1996, pp. 99-101, note a pp. 212-217; si tratta dell'edizione di riferimento adottta per il nostro *corpus*. Il passo in questione non è toccato dalla recensione di Aurelio Roncaglia, "In margine a un'edizione di Peire d'Alvernhe",

doci nell'ottica dell'editore, che a commento del passo reca in nota soltanto il rimando al luogo biblico, la scelta testuale e la traduzione offerta indicano che il valore ipotizzato per *darden* è quello di un verbo derivato dal sostantivo *dart* ('dardo'), facente capo, da ciò che si desume, a un eventuale *dardar* (o simili) con significato, giusta la traduzione, 'saettare, lanciare dardi'. In ogni caso, a livello lessicale, si viene ad individuare un lemma ignoto, che io sappia, nella lirica trobadorica un *hapax*, assente anche in Raynouard (*LR*) e in Levy (*SW* e *PD*).

L'analisi del significato del lemma proposto in questo contesto si scontra tuttavia con una sostanziale carenza di senso qualora si verifichi il passo sulla diretta fonte biblica, che qui riassumiamo per chiarezza (*Daniele*, 3): Sidrac, Misach e Abdenago, rifiutando di adorare l'idolo fatto costruire da Nabucodonosor, sono condannati a essere bruciati vivi e vengono gettati dentro una fornace ardente; grazie all'intervento di un angelo, le fiamme non toccano i corpi dei tre, i quali restano miracolosamente indenni. Se poi osserviamo nel dettaglio l'azione puntuale che contrasta le fiamme, ossia il formarsi di un'"aurea" fresca di protezione[7], ci rendiamo conto che non si ha nulla a che vedere con il "saettare" ipotizzato; invece, ricorre spesso nel passo danielino il lemma aggettivale *ardens, -entis*, associato per lo più a *ignis*[8] e in un caso a *flamma*: proprio quest'ultima occorrenza (3, 88: "et liberavit nos de medio *ardentis flammae* et de medio ignis eruit nos") sembra maggiormente significativa per risolvere la lezione in Peire.

Occorre pertanto porre il lemma virtuale *dardar* (o, comunque, la forma *darden*) nel campo LEMMARIO e preferire, per la nostra occorrenza, una soluzione alternativa. Si può con certa agevolezza tornare all'interpretazione che i due precedenti editori del trovatore hanno offerto, ossia "d'ardent flama e Misac" (Zenker)[9] e "d'ardent la flam' e Misac" (Del Monte)[10], con divisione corretta della sequenza che permette di individuare il lemma *arden* ('ardente'), da intendere come participio aggettivale del verbo *ardre*[11]. Altrettanto valida, e forse preferibile, la soluzione di Oroz Arizcuren; lo studioso, valutando attentamente la *varia lectio* e mettendo in luce alcuni punti deboli delle

---

Cultura neolatina, LVII, 3-4, 1997, pp. 347-356, p. 353, né dal successivo intervento dell'editore (A. Fratta, "Ancora sul testo e sull'interpretazione delle Poesie di Peire d'Alvernhe", *Rivista di studi testuali*, V, 2003, pp. 21-49); nessuna variazione o aggiunta si riscontra pure nella versione elettronica del testo, curata e aggiornata (al 20/6/2003) sempre da Fratta [cf. *RIALTO*: http://www.rialto.unina.it/PAuv/323.16(Fratta).htm].

7 *Dan.* 3, 49-50: "Angelus autem descendit cum Azaria et sociis eius in fornacem et *excussit flammam ignis* de fornace et *fecit* medium fornacis *quasi ventum roris flantem*, et non tetigit eos omnino ignis neque contristavit nec quidquam molestiae intulit".

8 Cf. il sintagma "ignis ardentis" almeno nelle tre occorrenze fra *Dan.* 3, 20-23.

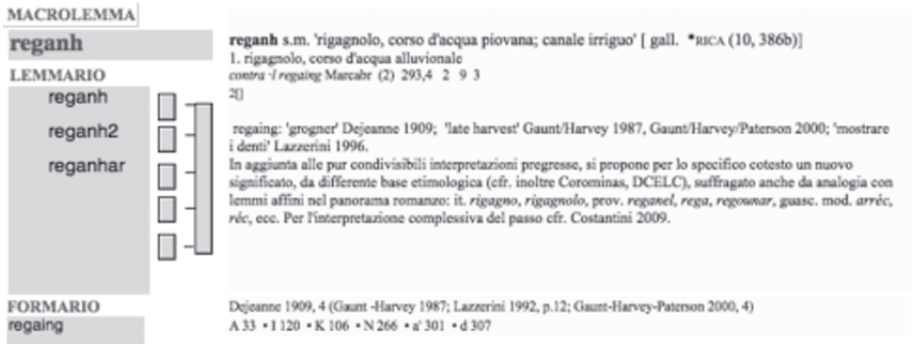
9 R. Zenker (ed.), *Die Lieder Peires von Auvergne*, Erlangen: Fr. Junge, 1900, p. 133, senza traduzione.

10 A. Del Monte (ed.), Peire d'Alvernha, *Liriche*, Torino: Loescher, 1955, p. 182, con traduzione del passo "che salvaste dalla fiamma ardente Sidrac e Misac insieme con Abdenago" (p. 188).

11 Zenker cita l'occorrenza nel glossario finale proprio sotto tale voce (*Die Lieder*, p. 235), ponendo così in primo piano il valore semi-verbale della forma.

precedenti edizioni[12], opta per "d'ardr'en la flam'e Misac"[13]. In definitiva, la forma che andremo ad estrarre dall'occorrenza di Peire d'Alvernhe sarà *ardr'*, da inserire, ormai non più come *hapax*, sotto il MACROLEMMA *ardre*, come da prassi, affinché l'informazione sul trattamento editoriale alternativo non venga dispersa, la nota critico-bibliografica segnalerà il riamando anche all'aggettivo participiale *arden* (Zenker / Del Monte) e l'erronea interpretazione *darden* < *dardar* (Fratta).

4. *reganh*



Più ricco, per la complessità del discorso semantico-lessicale, è l'esempio tratto dal testo marcabruniano *Al prim comenz de l'invernailh* (*BdT* 293,4): al v. 9, sul quale la tradizione manoscritta (A, I, K, N, a[1], d) è sostanzialmente concorde, troviamo la parola *regaing*. Il contesto generale prevede, nella prima *cobla*, il motivo dell'esordio invernale, con chiaro riferimento alla "brutta stagione" (v. 1) e con rappresentazione della natura condotta a partire da un'immagine del mondo vegetale (le ghiande che cadono dagli alberi, v. 2) cui fa sponda e contrasto la "bella stagione", rappresentata sempre con sintagma che richiama il mondo vegetale (v. 6); già in questo attacco si avvia poi la riflessione morale sulla decadenza di *Proeza* (v. 4) visibile nella condotta dell' *avols hom* (v. 7). Quest'ultimo, protagonista della seconda *cobla*, è raffigurato piangente nel momento in cui percepisce la brutta stagione attraverso il tempo freddo e le paludi (v. 8):

> Al prim comens de *l'ivernaill*
> Qand *plovon del bosc li glandutz*,

[12] Francisco J. Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona: Institución Principe de Viana, 1972, pp. 343-344; con esaustiva e convincente nota l'editore si discosta in particolare dalla lettura di Del Monte "por ser violenta sintácticamente", mentre considera accettabile quella di Zenker. La preferenza viene tuttavia accordata a un differente ramo della tradizione, quello facente capo a *R* e, indirettamente, a *C*.

[13] Traduzione complessiva: "que librasteis a Sidrac de arder en la llama y a Misac junto con Abdebegón" (Oroz Arizcuren, *La lírica*, p. 343).

Vuoill c'om s'engaill
De *Proeza*, que non tressaill,
E que n'esti' amanoïtz
Aissi cum s'era·l *temps herbutz*.

Ladoncs quecs *avols hom* se plaing
Qand ve·l *temps frei* e *las palutz*,
Contra·l *regaing*,
Que·is avil' e met en bargaing,
Qu'en estiu que non es vestitz
Pot anar d'una peilla nutz.
(Ed. Dejeanne)[14]

Il termine in questione presenta molteplici possibilità esegetiche, tali da fornire al passo intero differenti chiavi di lettura. Dejeanne interpreta e traduce: "Or donc, tout homme lâche se plaint, quand il voit le temps froid et les marais (flaques d'eau) qui le font grogner"[15], specificando nel glossario che considera *regaing* come terza persona sigolare del presente indicativo di *regaingnar* ('grugnire, brontolare'). Al contrario, Lazzerini intende il passo in maniera più complessa[16] e specifica, attraverso una esaustiva trattazione, che "*regaing* sarà congiuntivo (esortativo) di *reganhar* 'mostrare i denti'"[17]. Di diverso avviso Gaunt, il quale dedica una lunga nota per confutare le ipotesi pregresse e confermare la sua intepretazione del lemma come sostantivo da interpretare non solo come "secondo raccolto", ma più in generale come "autunno"[18].

---

[14] Dejeanne (ed.), *Poésies complétes*, p. 13 (corsivi miei).

[15] Dejeanne (ed.), *Poésies complétes*, p. 17.

[16] Differente nella resa testuale l'edizione del componimento di Lucia Lazzerini ("Un caso esemplare: Marcabru, IV, *Al prim comens de l'ivernaill*", *Medioevo romanzo*, XVII, 1, 1992, pp. 7-42, p. 13: vv. 7-10 "Ladoncs que avols hom se plaing / quand ve·l temps frei e las palutz, / contra·l regaing / que·is avil e met'en bargaing / ..."), con conseguente traduzione del passo: "Se il miserabile si lamenta quando vede la stagione fredda e le paludi, lui [*l'om... que non tressail*] gli mostri i denti e stia in guardia contro il rischio ..." (p. 15).

[17] Cf. Lazzerini, "Un caso esemplare", pp. 19-20.

[18] Il testo è presente nella recente edizione britannica: S. Gaunt – R. Harvey – L. Paterson (eds.), *Marcabru,* pp. 65-87. Il passo (vv. 7-10, secondo la lezione con base a^1: "Ladoncs qecs avols hom se plaing / can ve·l temps frei e las palutz / contra·l regaing, /q'el s'avil' e met en bargain, / ...") è tradotto "Then each vile man complains when he sees the cold weather and the marshes (filling with water) at the onset of the late harvest, for he debases and compromises himself ..." (p. 71). Si deve ricordare che lo stesso studioso forniva già in un contributo del 1987 tale significato, variando tuttavia leggermente l'interpretazione del passo: cf. S. Gaunt – R. Harvey, "Text and context in a poem by Marcabru", in L. Paterson – S. Gaunt (eds.), *The Troubadours and the Epic. Essays in Memory of W. Mary Hackett*, Coventry: The Department of French-University of Warwick, 1987, pp. 59-101. Il testo critico, nelle versioni di A e I, non presenta variazioni di sostanza rispetto all'edizione del 2000; differisce la traduzione "when he sees the cold weather and the marshes *appearing instead of* the late harvest" (p. 64, corsivo mio) e il rispettivo commento "The vile men complain because they see the winter coming instead of the regaing" (p. 67, con specifica discussione del lemma in questione).

Gli strumenti lessicografici e la bibliografia menzionata specialmente da Lazzerini e Gaunt, sembrano offrire riscontri soddisfacenti per le rispettive ipotesi interpretative, tanto che entrambe restano virtualmente possibili (difatti sono entrambe registrate nel campo LEMMARIO), così come, del resto, le rispettive riserve e obiezioni. Difatti, si deve far notare che, se da una parte alla soluzione Lazzerini, vista la maggior complessità strutturale del periodo, viene eccepito che "the syntax also becomes bizzarrely embroiled"[19], anche l'interpretazione dello studioso britannico desta qualche difficoltà: il suo ricondurre *regaign* a un sostantivo agricolo con valore 'secondo raccolto', attraverso la base *gaïm*, genera uno sfasamento fra gli elementi stagionali cui si accenna nel testo, dal momento che il prodotto vegetale al quale fa riferimento ("second harvest") è tipico della fine del mese di agosto o dei primi di settembre[20], mentre la caduta delle ghiande (v. 2) avviene circa a fine ottobre, in un contesto climatico-stagionale più vicino all'*invernailh* (autunno pieno) e al *temps frei*[21].

Credo che possa giovare alla discussione esegetica del passo un'ulteriore ipotesi: *regaign* starebbe qui per 'rigagno', che vale per 'ruscelletto, rivolo, specie di acqua piovana o altro liquame' (così nel *DLI* di De Mauro), oppure, con leggera varianza, 'piccolo corso d'acqua irriguo': un lemma, dunque, ricoducibile alla base *RĪCA (*FEW* 10, 386b). Ad esempio, nel Corominas (*DCELC*) alle voci *regañar y regaño* troviamo in chiusura che il lemma, ricorrente in un documento toledano del 1191, starebbe per 'regadío' e, vista la sua attinenza con il campo lessicale dell'acqua e dell'irrigazione, la sua base etimologica è individuata in (IR)RIGANEUM. Da questa traccia valutiamo altri lemmi contigui del panorama provenzale: in D'Olivet troviamo i lemmi *reganél*, *reganéla* come 'flusso, condotto, canale'[22]; in Mistral (*TF*) AÑADIR EN MISTRAL *regan* ha valore di 'rigo / riga' in generale, ma in Malvezin, più specifico è il valore dato a *rega* (e rispettivi diminutivi tipo *regana*) come 'solco, riga scavata', in associazione al verbo *regounar*, ossia "scavare, solcare, con riferimento alle acque pluviali", sino alla voce *rec*, per la quale si registra il significato di 'solco o letto di ruscello che cola in mezzo alla via, per estensione il ruscello stesso'[23]; riguardano in particolare il guascone le annotazioni su lemmi di questa stessa famiglia (*arrèc*, *rèc*, ecc.) nello specifico studio di Rohlfs[24].

---

19 Così Gaunt (cf. *Marcabru*, pp. 74-75), riassumendo le sue argomentazioni.

20 Fra le varie fonti letterarie si vedano ad esempio le occorrenze fornite dal *GDLI*, *s.v.* "guaime" (*Crescenzi volg.*: "intorno alla fine d'agosto, cavatone il guaime", *D'Annunzio*: "È il guaime di settembre").

21 Faccio notare, peraltro, che lo stesso Gaunt nel saggio del 1987 (Gaunt – Harvey, *Text and Context*) asseriva che "Marcabru evokes late autumn and approaching winter" (p. 72).

22 Cf. *s.v.*, A. Fabre-D'Olivet, *La langue d'oc rétablie dans ses principes*, Ganges: D. Steinfeld, 1989 (éd. intégrale d'après le manuscrit de 1820), p. 124.

23 Cf. *s.vv.*, P. Malvezin, *Glossaire de la langue d'oc*, Paris: Coudert, 1908-1909, pp. 75, 271.

24 Cf. G. Rohlfs, *Le Gascon. Études de philologie pyrénéenne*, Tübingen: M. Niemeyer, 1970², p. 51, n° 63.

Ugualmente utile il dato offerto dal dominio dell'italiano antico. Il lemma *rigagno*, "piccolo rivo, ruscello; anche canaletto per l'irrigazione" (*GDLI*), è attestato nella *Commedia* dantesca, in *Inferno* XIV, v. 121, laddove Dante e Virgilio discorrono del sistema dei fiumi infernali[25]: è interessante valutare in chiave esegetico-etimologica la glossa che Boccaccio appone al lemma nella sua *Esposizione sopra la Commedia*: "... chiama 'rigagno' da '*rigo rigas*' che sta per 'rigare', e questo rio rigava la rena sopra la qual correva"[26].

Da ultimo, gioverà confrontare le voci del moderno dialetto genovese *riàn*, s.m. 'Rio, Rivo, Ruscello: piccola corrente d'acqua', così come *riâ*, s.m. 'Fossatello, Rigàgnolo, antic. Riale: piccolo rivo d'acqua'[27], oltre, in diacronia, al ligure *rigaliata*, s.f. 'canale irriguo', *rigadea* s.f. 'annaffiatoio', *rìgola*, s.f. 'canaletto', ecc., tutti da *rigare*, v.t. 'irrigare'[28].

La praticabilità dell'ipotesi 'rigagno' è infine ben compatibile con l'architettura logico-sintattica dell'intero passo[29], che sarà da intendere: se il miserabile si lamenta quando vede la stagione fredda e le pozze verso (o appresso) il rigagno"[30], ossia quando vede che la stagione delle piogge genera flussi di acqua torbida che impregnano il terreno in pozze e pozzanghere. Qui, come altrove, Marcabruno padroneggia un lessico acquatico, di cui è il più assiduo utilizzatore fra i trovatori[31], adoperandolo nella sua varietà

---

[25] ""E io a lui: 'Se 'l presente rigagno": si osservi, fra l'altro che il lemma è connesso rimicamente a *stagno* del v. 119, così come sono semanticamente connessi in Marcabru (vv. 8-9) i due termini acquatici, secondo la mia ipotesi, *palutz / regaign*. In Dante il *rigagno*, indicato pochi versi prima come "..un picciol fiumicello, / lo cui rossore ancor mi raccapriccia", è dunque impiegato in contesto di grado negativo: è un corso d'acqua putrida e limacciosa che darà origine alla stagnazione del Cocito.

[26] Testo: G. Padoan (ed.), Giovanni Boccaccio, *Esposizione sopra la Comedia di Dante*, Milano: Mondadori, 1965, 2 voll. Uso analogo si riscontra anche per il diminutivo, oggi assai più comune, *rigagnolo* (*GDLI*: 'rivo che ha una portata modesta e variabile o che scorre sul terreno durante la pioggia; ruscello. Anche corso d'acqua in magra'), presente nella letteratura delle Origini all'interno del *Novellino* (ed. a c. di A. Conte, Roma, Salerno editrice, 2001): "Quando messer Tristano le volea parlare, sì andava ad un giardino del re, dove era una fontana ed intorbidiva il rigagnolo che facea la fontana. E andava questo rigagnolo per lo palazzo, dove stava la detta madonna Isotta" (LXV).

[27] Cf. G. Casaccia, *Dizionario genovese-italiano*, Cosenza: Editrice Casa del libro, 1964, 2 voll. (ristampa fotomeccanica della seconda edizione del 1876).

[28] Cf. S. Aprosio, *Vocabolario ligure storico-bibliografico, sec. X-XX*, Savona: Marco Sabatelli Editore, 2001-2003, 4 voll.

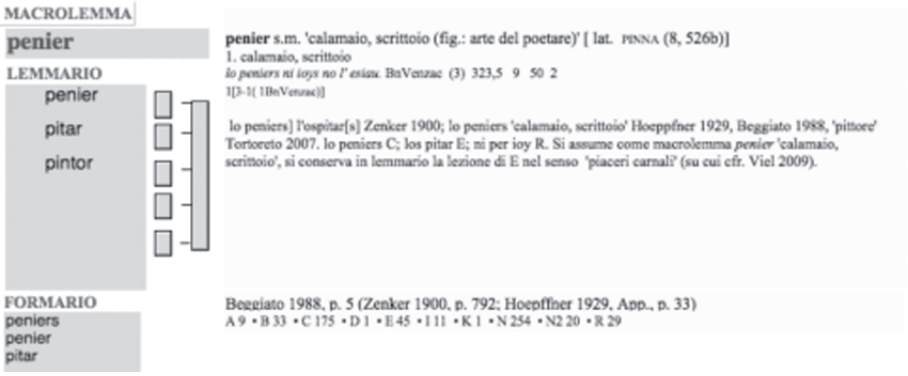
[29] Si osservi che la modifica specifica regge nei rapporti logico-consequenzali complessivi adottati anche da Gaunt, dal quale accoglamo pertanto l'interpretazione di ciò che segue nella *cobla*; inoltre, anche per l'uso di *contra*, da intendere quasi come sinonimo di *ves*, si è confortati dalle indicazioni in F. Jensen, *Syntaxe de l'ancien occitan*, Tübingen: Nimeyer, 1994, pp. 310-311, nn. 716-720.

[30] In alternativa, stando alla seconda accezione ipotizzata per il lemma, "..quando vede la stagione fredda e le pozze stagnanti al posto del canale d'irrigazione.."; in tal caso però l'atmosfera perde la sua "vaghezza" naturalistico-stagionale (si ricordi ad esempio il *temps herbutz*) per realizzarsi, forse troppo bruscamente, in uno specifico ambiente agricolo-contadino, ossia quello dei campi da coltivazione.

[31] Anticipo sinteticamente i risultati di primi sondaggi sul lessico trobadorico d'acqua dolce, studio che andrebbe completato prossimamente in maniera sistematica: in essi si osserva una superiorità assoluta del poeta guascone sia in termini quantitativi che qualitativi (*riu*, *fon*, *fontana*, *fontanillha*, *dotz*, *palutz*, *vivier*, ecc., anche con *hapax* notevoli); componimenti come *A la fontana del*

per sottolinare metaforicamente e simbolicamente le funzioni “morali” di ambienti, scene e personaggi.

5. *Penier*



Belha m’es la flors d’aguilen (*BdT* 323,5) è testo ben noto, soprattutto in riferimento alla sua vessata paternità[32]. Il componimento è una dura invettiva contro i *molheratz* e i *martit-drutz*, con toni aspri che ricordano Marcabru e il sirventese di Alegret. Il luogo che qui interessa si trova nei versi della *tornada*:

Beggiato 1988:

Non er mais drutz ni drutz no·s fenh lo peniers ni ioys no l’esiau.[33]	Non sarà più drudo né drudo si finge (chi) né calamaio né gioia lo rallegra

La situazione testuale di questi due versi è quanto mai fluida, essendo tràditi unicamente da *E*, *C* ed *R*:

E	No es mais drutz ni drutz nos fenh / los pitar ni iois nolesiau
R	Ies no son drutz ni drutz nom fenh / ni p(er)ioy damors no me iau
C	Non er mais drutz ni drutz nom fenh / lo peniers ni ioys no lesiau

vergier o *Assatz m’es bel del temps essuig*, dimostrano del resto la centralità dell’“umido” e dell’acqua come elementi-guida negli impianti lirico-concettuali. Nella bibliografia di riferimento, fra gli altri, cf. il saggio di Antoine Tavera, “Quelques exemples de ‘topique aquatique’ chez les troubadours”, in *L’eau au moyen âge*, Aix-en-Provence: Pubs. du Cuerma, 1985 (*Senefiance*, 15), pp. 363-382.

[32] Non si vuole qui ripercorrere la *querelle* attributiva, che vede ultimi, in ordine di tempo, il convincente contributo di F. Beggiato, “Belha m’es la flors d’aguilen (BdT 323,5)”, *Cultura Neolatina*, XLVIII, 1-2, 1988, pp. 85-112, che propende per l’attribuzione all’onnivoro Bernart de Venzac, e lo studio di V. Tortoreto, “Per l’attribuzione di *Bel m’es qan la rana chanta* (*BdT* 293,11) (e di *Belha m’es la flors d’aguilen*, BdT 323,5)”, *Cultura Neolatina*, LXVII, 3-4, 2007, pp. 253-317, in part. pp. 258-269, dove si sostiene l’attribuzione a Bernart Marti.

[33] Testo da Beggiato, “Belha m’es”, p. 98, vv. 49-50.

È evidente che ci si trova di fronte ad una diffrazione: R riprende, con lieve variazione, l'ultimo verso della *cobla* precedente, probabilmente non comprendendo la lezione dell'antigrafo; *E* e *C* divergono, invece, tra *los pitar* e *lo peniers*, due lezioni che hanno eguale peso stemmatico.

Beggiato, come precedentemente Hoepffner nella sua edizione del *corpus* di Bernart Marti, ove il sirventese è collocato in appendice[34], sceglie la lezione di C. A sua volta, anche Tortoreto opta per la lezione di C, ma con diversa interpretazione, ritenendo che *penier* sia il *cas-régime* di *pintor* (lat. PINCTOR), e sia da ricondurre ad una *autonominatio* dell'autore che anche in *Companho, per companhia* (*BdT* 63,15) al v. 38 si definiva *lo pintor*[35]. Non escluderei tuttavia che il lemma *penier*, *hapax* della lirica occitanica, derivi dall'apr. *pena* (dal lat. PINNA) 'plume à écrire', con attestazioni in antico francese già nell'*Alexis* e più tardivamente in àmbito provenzale[36].

A fronte della quasi unanimità dei critici a favore di *peniers* è però da rilevare che il primo editore del componimento, Zenker[37], promuove a testo la lezione concorrente di E, sia pure con lieve correzione: "Non er mais drutz ni drutz no·s fenh / l'ospitar[s] ni jois non l'esjau". La *lectio* di E è dunque resa con un diverso scioglimento dell'unità grafica (lemma *ospitars*); ma la possibile interpretazione (l'editore non fornisce né traduzione né commenti in nota) difficilmente si armonizza al contesto[38].

Nell'ottica dell'approntamento della scheda del vocabolario, dunque, occorre esperire se la lezione di E possa, in qualche modo, avere una sua coerenza col testo, prima di scartarla definitivamente. Considerando l'unità grafica di E con la divisione così come appare nel manoscritto, *los pitar*, otteniamo il lemma *pitar*, voce verbale da ricondurre alla radice onomatopeica PITT- (*FEW* VIII 612 ss.), collocabile nel campo semantico-lessicale di 'beccare', 'mangiare col becco', 'sbocconcellare'[39]. In qual modo l'infinito sostantivato possa rientrare nel nostro testo apparirà chiaro: l'azione di col-

---

34 E. Hoepffner (ed.), *Les poésies de Bernart Marti*, Paris : Champion, 1929, pp. 33-36 e 60-63, il quale così giustificava la scelta: "*Lo peniers* (l'écritoire), pour 'l'art de la poésie', est étrange, mai bien dans l'esprit de notre auteur".

35 Tortoreto, "Per l'attribuzione", p. 261; scrive la studiosa: "Così come *penhedor*, *penhidor* sono il *cas-régime* di *penheire*, allo stesso modo *pintor* (...) è presumibilmente *cas-régime* di *peniers*".

36 Nel *TL* VII 631-632, si reperisce l'occorrenza dell'*Alexis* "Quier mei, bels fredre, et enque e parchemin Et une pene", con altre numerose attestazioni. In *FEW* VIII 529a è citato, oltre all'apr. *pena* 'plume à écrire', documentato nel 1356, anche l'apr. *penier* 'écritoire', documentato, oltre che nel nostro *vers*, anche in Provenza nel XV secolo. Nel *SW* VI 214b-215a è registrato, in Floretus, un "*penniar*, atramentum, atramentariolum".

37 Zenker (ed.), *Die Lieder*, pp. 792-795.

38 Mi pare infatti che si possa ricondurre la forma alla base latina HOSPITARI (cf. *FEW* IV 499a) attestata nel verbo apr. *ospitar* 'sich lagern' documentato anche dal *SW* V 536.

39 Già nel XIII secolo è ben attestato in provenzale *pitar* 'béqueter', *pitá* 'prendre la nourriture avec le bec (des oiseaux)'. Il verbo ricorre ad esempio in Peire de Durban "e·l terz pican sul portal de la tor", ed è registrato nel *SW* VI 330, nel *LR* IV 546,1, che cita anche un vangelo occitano apocrifo "e las passeras que pitavan | mot cochosament e manjavan" (cf. ora G. Giannini – M. Gasperoni (eds.), *Vangeli occitani dell'infanzia di Gesù. Edizione critica delle versioni I e II*, Bologna: Pàtron, 2006,

pire col becco è, nella lirica provenzale, sovente allusiva di un sovrasenso erotico[40]. Anche in àmbito antico-italiano non è infrequente imbattersi nel verbo *beccare* usato in questa medesima accezione metaforica, ad esempio in un passo del *Decameron* del Boccaccio[41]. Si può dunque ragionevolmente ipotizzare che *pitar*, come molti altri verbi attinenti al concetto di 'pungolare', 'pizzicare', 'pungere col becco o con una punta', potesse assumere un significato metaforico inerente alla sfera erotico-sessuale[42]. Scegliendo dunque E, avremo: "Non er mais drutz ni drutz no·s fenh / los pitar ni jois no l'esiau"; interpretando *los pitar* come infinito sostantivato di caso retto plurale[43], gli ultimi due versi del sirventese potrebbero valere: non sarà mai drudo né si potrà fingere drudo chi non è rallegrato né dai piaceri carnali né dalla gioia d'amore.

In conclusione, nella voce del *VPT*, pur mantenendo come macrolemma *penier*, che appare in definitiva più sicuro, si darà conto nel campo note della variante *pitar* e della sua interpretazione, oltre a fornire, nel campo *varia lectio* e *varia editio*, tutte le informazioni circa la situazione ecdotica e critica.

---

p. 237 e p. 419). Per il provenzale moderno si veda in Mistral, *TF*, II, p. 584, dove il lemma assume anche il significato di 'donner des coups de bec'.

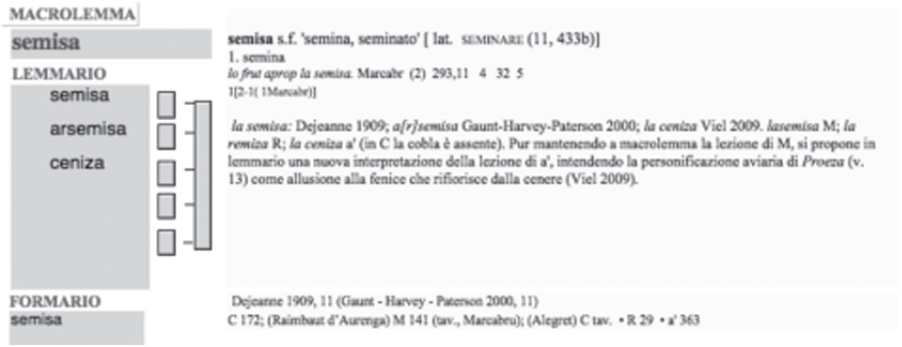
[40] Basti qui citare: Marcabruno "pos vei que d' ambas las partz nems | bausatz, per lauzengiers becutz | an pur ensems" in *Al prim comes de l'invernaill*, vv. 37-38; "Jes n'Acropit-Bec-d'Aysola | non pert son loc al fogal" in *Pus la fuelha revirola*, vv. 22-23; Bernart de Venzac, dove in *Belhs m'es lo chan per la faia* si trova un uso affine di *bec*, ai vv. 27-28 "que fai tornar un gen bai | de boca en agut bec" (cf. Maria Picchio Simonelli, *Lirica moralistica nell'Occitania del XII secolo: Bernart de Venzac*, Modena : Mucchi 1974, p. 257); ricordo infine altri esempî affini, che definiscono un àmbito metaforico di *bec* decisamente orientato sul versante erotico-sessuale, in Arnaut Daniel, per cui si veda il noto *Pois Raimonz e Truc Malecs*, in part. la nota al v. 6 in M. Perugi (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano-Napoli: Ricciardi, 1978, t. II, pp. 40-41.

[41] V. Branca (ed.), Giovanni Boccaccio, *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*, Firenze: Accademia della Crusca, 1976, p. 264: "Io non so che voi vi dite, né perché queste sieno mala cosa: quanto è, a me non è ancora paruta vedere alcuna così bella né così piacevole come queste sono. (...) Deh! se vi cal di me, fate che noi ce ne meniamo una colà sù di queste papere, e io le darò beccare". Cf. la scheda in *TLIO*, s. v. *beccare*. Per la diffusione di tale significato metaforico nell'area italoromanza si veda anche *LEI*, *s.v.* BECCUS e, nello specifico, V 746-747 dove, tra i molti esempî, è registrato un antico it. *beccare di una donna* 'godere di una donna' già dal XV sec., e derivati quali l'a. mil. *becchina* 'pene' e gen. *becchello* 'idem'.

[42] Parallelo a *pitar* è il caso di *picar*, affrontato da S. Guida in "Note su alcuni derivati occitanici da *pik-", *Cultura Neolatina*, XLII, 3-4, 1982, pp. 159-167. Per *picar* è attestata una numerosa classe di lemmi che già traslano al significato metaforico di 'provocare, infiammare di sentimento e di amore', ben attestati dal *FEW*.

[43] L'infinito sostantivato plurale, per quanto non frequente, è attestato in apr., come nota Fr. Jensen, *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*, Tübingen : Max Niemeyer, 1990, p. 307: "Although substantival infinitive normally express an abstract verbal notion, some may assume plural form, pointing to an even higher degree of substantivization".

6. *Semisa*



Un altro esempio utile ad illustrare i casi di ambiguità e di difficoltà lessicografica incontrati è un passo controverso di *Bel m'es qan la rana chanta* di Marcabruno. Il *vers*, com'è noto, dopo un esordio stagionale tra i più incisivi del trovatore guascone, attacca con forza la gente che si lascia guidare dalla *Malvestatz*; costoro hanno imprigionato *Proeza* in un castello, e da fuori la assediano. Le forze dei malvagi sono tali che rapidamente le difese del fortino cedono il passo all'assalto: tutto è incenerito dalle fiamme e gli assalitori, in uno scenario apocalittico e infernale, gridano di voler decapitare *joi* e *joven* e uccidere *Proeza*. Si legga dunque la *cobla* che segue:

Senher, ben hi a gran tala
si mor ses fill o ses filha!
Retengam per meravilha
lo bec o l'ongl' o l'ala,
quar de pauc albr' eis grantz rama,
quan bona pugn' i es misa,
per qu'ieu n'esper e n'aten
lo frut aprop la semisa[44].

Il punto che crea le maggiori difficoltà ecdotiche è l'ultimo verso, che presenta una diffrazione[45]:

M lo frut aprop lasemisa
R la flor aprop la remiza
a[1] laflor ap(re)s la ceniza

Il primo editore, Dejeanne, sceglie la lezione tràdita da M, traducendo: 'Aussi, j'en espère et j'en attends le fruit après le semis'. In nota si legge:

[44] Testo da Dejeanne (ed.), *Poésies complètes*, p. 44, vv. 25-32.
[45] Si tenga presente che l'intera *cobla* è tramandata solo dai mss. *M*, *R*, a[1].

"*semisa* manque dans Raynouard et correspond au français *semis*"[46]. Del resto, non solo il lemma *semisa* manca nell'intera lessicografia dell'antico occitano, ma non si reperisce alcuna forma analoga in antico francese[47]. In altri àmbiti romanzi, e vien sùbito da pensare all'area iberica, la ricerca non trova migliori risultati, ché Corominas registra solo l'antico castigliano *semilla* e alcuni suoi derivati[48].

Ritenendo poco convincenti tutte le possibili interpretazioni delle lezioni manoscritte, l'ultimo editore del testo, Linda Paterson[49], ipotizza una diffrazione *in absentia*, in luogo della forma corretta *arsemisa*, guastata già nell'archetipo. La congettura è paleograficamente economica, suffragata da numerose attestazioni nei testi provenzali coevi. Tra questi, un'ampia trattazione delle virtù dell'artemisia si reperisce in alcuni erbarî occitanici, ricondotti – almeno per la sezione dei "rimedî" – da Maria Sofia Corradini Bozzi ad una fonte latina comune individuata nel *De viribus herbarum*[50]. Se ne evince che la pianta, in infuso, era raccomandata come rimedio contro l'amenorrea e per provocare l'aborto[51]. Accettando la congettura della Paterson il significato della *cobla* andrà ribaltato: ciò che si spera e si attende sarà un aborto, ed evidentemente l'aborto di *Proeza* che è il soggetto sintattico e semantico dell'intera *cobla*[52].

---

[46] Dejeanne (ed.), *Poésies complètes*, p. 223.

[47] Non se ne trova traccia né nel *TL* né in Godefroy; si trova solo, ben attestato, *semille*, presente anche nel *Roman de la Rose*, v. 9512 "Pour les merveilleuses semilles Cuidierent tuit estre träi" (Si veda *TL* IX 410-411 e Godefroy VII 372a-b). Qualche indizio si può forse rintracciare nell'area guascona: S. Palay, *Dictionnaire du béarnais et du gascon moderne*, Paris : Marrimpouey Jeune, 1932, t. II, p. 510 b, dove si registra un lemma *semisse*, molto raro, usato nel senso di 'seme'.

[48] Cf. *DCELC* VI p. 182 ss. Si noti che Corominas dubita della derivazione del cast. *semilla* dall'afr. *semille*.

[49] Gaunt – Harvey – Paterson (eds.), *Marcabru*, pp. 147-163.

[50] M. S. Corradini Bozzi, "Sulle tracce del volgarizzamento occitanico di un erbario latino", *Studi mediolatini e volgari*, XXXVII, 1991, p. 45.

[51] Si vedano i numerosi passi trascritti dalla Corradini Bozzi nell'articolo citato; qui ne riporto solo i più significativi: "P(er) femena que no(n) pot aver son tems prenes l'arcemiza e fatz la coire en aigua e beva d'aquell'aigua cauda e perfum s'en la natura, (et) aura sas flors"; "Per femna que a mort l'enfant dedins lo cors prin l'arcemiza pistada e pauza la li sus lo ventre. E d(e)ma(n)tenent gitara lo e moutas autras malautias que femena a dins lo cors". A queste attestazioni se ne potrebbero cumulare altre, per le quali rimando ad un ampio saggio lessicografico di Max Pfister, "L'avenir de la recherche lexicographique de l'ancien occitan", in S. Gregory – D. A. Trotter (eds.), *De mot en mot. Aspects of medieval linguistic. Essays in honour of William Rothwell*, Cardiff : University of Wales, 1977, pp.161-171, in particolare le pp. 166-170. Non si dimentichi che l'artemisia è tuttavia curativa di una messe di altri malanni; per tutto ciò si veda anche Cl. Brunel, *Recettes médicales alchimiques et astrologiques du XV^e siècle en langue vulgaire des Pyrénées*, Toulouse: Privat, 1956, pp. 3-4.

[52] Così traduce la Paterson l'intera *cobla*: "Lords, it is surley very damaging if she dies without son or daughter! Let's by some miracle preserve the beak or nail or wing, for a great branch issues from a small tree if long effort is put into it; so I'm hoping and waiting for the fruit soon after the artemisia"; in nota la studiosa aggiunge: "Artemisia was used as a remedy in pregnancy and childbirth (…), which makes the link with 'fruit' clear, and reinforced *M* rather than *Ra*[1] (*flor*)"; vedi Gaunt –Harvey –Paterson (eds.), *Marcabru,* pp. 153 e 160.

Prima di scegliere tra la lezione Dejeanne e il lemma congetturato da Paterson, occorre tornare all'esame critico della *varia lectio*. La variante del ms. R *remiza*, forma del tutto sconosciuta all'apr., pare da scartare: se, infatti, dal punto di vista della traduzione il significato non crea particolari difficoltà[53], appare più difficile la giustificazione morfologica e fonetica della forma, anche qualora la si riconducesse all'apr. *remes* 'ramo'[54]. La lezione di a[1] *ceniza* è accostata dalla Paterson al pr. moderno *senizo* e allo sp. *ceniza* 'cenere', da una base ricostruita *CINISIA 'Asche'[55]: un'interpretazione che rende indubbiamente il significato del testo più pregnante, giacché la 'cenere' di cui si tratta richiamerebbe l'incendio che aveva devastato il fortino, come narrato nella *cobla* precedente. A ciò si aggiunga che *Proeza* è presentata come personificazione aviaria ("Retengam per meravilha / lo bec o l'ongl' o l'ala")[56]. Accettando la lezione di a[1] si otterrebbe: "per qu'ieu n'esper e n'aten / **la flor** apres la ceniza"; ciò esprimerebbe l'idea di una 'rifioritura', ossia una rigenerazione, dopo l'incendio del forte, in cui *Proeza* è stata imprigionata e probabilmente già uccisa. Si tratterebbe, dunque, della rinascita di *Proeza* dalle ceneri. Un passo biblico, dal Salmo 92, parlando dell'umanità, così si esprime: "et **florebit** velut phoenix"[57]. L'immagine fortemente simbolica della Fenice, così diffusa nel Medioevo, parrebbe dunque ben attagliarsi a questo passo marcabruniano, e spiegherebbe la personificazione aviaria di *Proeza*[58].

---

[53] La traduzione diverrebbe 'così io spero e attendo il frutto vicino al ramo'; e richiamerebbe i "grantz rama" del v. 29.

[54] Così suggerisce la Paterson: Gaunt – Harvey – Paterson (eds.), *Marcabru*, p. 160, nota al v. 32.

[55] La base è ipotizzata in *REW* 1930 e *FEW* II 688a, da cui anche l'it. *cinigia* e l'afr. *senis*; cui andrebbe aggiunta la forma, foneticamente più calzante, del componimento anonimo *Ges no m'eschiu nuls per no mondas mans*, già registrata dal *SW* e edita in P. Allegretti, ""Parva componere magnis". Una strofa inedita di Bernart di Ventadorn (BdT 70,33) e due schede per BdT 461,127", *Rivista di Studi Testuali* I, 1999, pp. 9-27: "Abanz fos eu crematz soz la cenisa".

[56] Per il riconoscimento di *Proeza* come personificazione aviaria nel testo di Marcabruno si veda l'ampio contributo di M. Mancini, "Marcabru, i sambuchi e il castello assediato", in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 voll., Modena : Mucchi, 1989, III, pp. 773-787, in particolare alla p. 781 dove si può leggere una tabella riassuntiva del meccanismo allegorico di *Proeza* nell'intero componimento (se ne evince che essa è rappresentata da una persona ai vv. 14, 23-24, 26, 36, 38, 42, da un albero ai vv. 29 e 37, da un uccello al v. 28). Infine così commenta lo studioso: "La personificazione di *Proeza* oscilla continuamente, come insoddisfatta del grado di significazione raggiunto, ancora di più, come incerta del suo *status* ontologico, tra i regni dell'umano, dell'animale e del vegetale". Si veda anche la bibliografia riportata da Paterson nella nota al passo: Gaunt – Harvey –Paterson (eds.), *Marcabru*, p. 160, nota al v. 28.

[57] Il passo è noto, riportato da Tertulliano il quale, nel *De resurrectione mortuorum* 13, 1-4, citando la Bibbia, così si esprime: "Deus etiam Scripturis suis: *Et florebit* enim, inquit (Ps. XCI, 13), *velut phoenix*; id est, de morte, de funere" ("Quinti Septimii Florentis Tertulliani De Resurrectione carnis", *Patrologiae cursus completus*, Ecclesiasticae Ramos, Parigi, 1844, vol. 2, col. 811). Per l'immagine della Fenice nei provenzali e nella lirica italiana cf. Fr. Zambon, "Il mito della fenice nella poesia romanza del Medioevo", in C. Ossola (ed.), *Venezia nella sua storia: morti e rinascite*, Venezia: Marsilio, 2003, pp. 55-79.

[58] La lezione *ceniza*, inoltre, si presenterebbe come base di partenza per i travisamenti *semisa* e *remiza*, dove la *scripta* originaria *-ni-* sarebbe divenuta *-mi-* per confusione tra le aste della nasale e la *i* seguente.

In conclusione, sebbene la scelta della lezione *ceniza* sembri da preferire rispetto alle altre testimoniate e rispetto alla congettura di Paterson, in attesa di ulteriori approfondimenti[59] il macrolemma prescelto per il *VPT* e per *TrobVers* rimarrà *semisa*; ma gli altri lemmi proponibili rimangono raccolti nel LEMMARIO, disponibili per essere elevati al rango di macrolemma, qualora successive acquisizioni ne rinforzassero l'importanza.

[59] La questione andrebbe valutata nell'ottica di una nuova edizione del non facile componimento marcabruniano; in quella sede si potrebbe vagliare col dovuto approfondimento anche il peso del testimone a[1] nella *restitutio textus*, manoscritto che pare essere latore di molte lezioni interessanti.

TRADUCIR A LOS TROVADORES PROVENZALES

Anna M. Mussons
Universidad de Barcelona

Todos los que nos hemos enfrentado a un texto de un trovador provenzal con el ánimo de traducirlo y hacerlo comprensible a un auditorio o a unos posibles lectores somos conscientes de las dificultades que ello conlleva.

El texto suele encontrarse en una edición en la que se nos ofrece un buen número de variantes de diferentes tradiciones manuscritas y la versión propuesta suele responder al criterio de selección del editor. El mismo texto, editado por otro estudioso, con un criterio de selección diferente, nos puede dar un sentido bastante distinto. La tradición manuscrita, con todos sus problemas, aproxima o aleja el texto de su significado inicial, sea por la notable distancia que existe entre el texto manuscrito y el momento de la composición o por todas las dificultades añadidas: el origen del copista, las distintas manos de copia, las grafías utilizadas, los posibles errores de lectura, las correcciones, etc. Al final, el texto que se edita suele ser el resultado de numerosos esfuerzos que comprenden todas las disciplinas filológicas e históricas, todo sirve para recabar información al intentar la corrección máxima en el establecimiento del texto y, a pesar de ello, en muchos casos la edición se produce en medio de un mar de dudas y conjeturas que permiten elaborar hipótesis eficaces y bastante seguras, pero no por ello indiscutibles y definitivas. A veces, la hipótesis más correcta desde el punto de vista paleográfico no es la que mejor encaja en el significado del verso, o al revés, el sentido más apropiado no encuentra una forma adecuada desde el punto de vista fonético o lexicológico. Es así como nos encontramos, a menudo, con propuestas que al cabo de un tiempo son reforzadas o corregidas, incluso por el mismo editor, o por otros editores que van aportando, en años posteriores, documentación nueva. En realidad, más que una fría propuesta, pura y absolutamente correcta desde todos los puntos de vista, tal vez lo que buscamos es dar prioridad al sentido primero del texto, a la coherencia del verso en la estrofa y de la estrofa en el conjunto de la composición e, incluso, de la composición en el conjunto de la obra del trovador. Y es que, en muchos casos, es el texto mismo el que nos ayuda a encontrar el significado exacto de una palabra que se nos cruza en la composición: la estructura del texto se convierte en una herramienta de valor tan apreciable como el resto

de las disciplinas, porque es la estructura la que nos proporciona las claves del sentido que el trovador quería dar al texto: externamente, a través de la versificación, el ritmo y la rima en coherencia con la melodía; internamente, con el orden, la gradación, la intensidad, el juego de oposiciones, de repeticiones, hipérboles, metáforas y encabalgamientos, conexiones internas que debemos descubrir para llegar a contemplar el texto como un todo coherente y cerrado que nos permite encontrar al trovador detrás de las palabras que eligió para su composición. Estas palabras son a menudo confusas por su procedencia dialectal, por una forma que está en desacuerdo con las leyes de la evolución fonética, porque designan cosas que sólo existieron en aquel lugar y en aquel tiempo, porque están aisladas sin un campo semántico consistente que les permita resistir la destrucción propia del desgaste temporal, o porque el trovador las ha creado en aquello que hemos convenido en llamar la "creación léxica" y que tantos quebraderos de cabeza nos produce. A menudo olvidamos que en muchas ocasiones la composición se convierte en un juego para el trovador y que las palabras, en este juego, son las piezas principales y por tanto deberíamos analizarlas, muchas veces, como creadoras de ambigüedad.

Cuando nos enfrentamos a un texto únicamente para traducirlo, simplemente utilizando ediciones ya existentes, nos damos cuenta de toda esta maraña de dificultades que de alguna manera intentamos resolver, dificultades mayoritariamente creadas por los desacuerdos entre forma y significado que acabamos de describir. Muchos editores no se preocupan demasiado de la traducción que ofrecen, tal vez porque dirigen todo su interés al establecimiento del texto, como si éste fuera algo independiente del mensaje que nos quiere transmitir. Algunas veces, el texto editado no encaja con la traducción ofrecida, lo que resulta particularmente frecuente en el caso de las antologías. Cuando analizamos los documentos que contienen descubrimos que la mayoría ofrecen el texto y la traducción procedentes de ediciones anteriores sin demasiados planteamientos acerca de la coherencia entre el texto editado y la traducción propuesta, porque muchas de ellas se limitan a copiar antologías existentes anteriormente.

Un ejemplo de ello lo constituye la *cansó* de Guilhem de Peitieu *Ab la dolchor del temps novel*. El texto se encuentra copiado dos veces en el manuscrito *N* y dos veces en el manuscrito a[1] (la segunda atribuida a Jaufre Rudel) y ha sido editado por muchos estudiosos, empezando por Bartsch (1855), pasando por Jeanroy (1905), Appel (1912), Lommatzsch (1917), Jeanroy (1927), Audiau – Lavaud (1928), Cavaliere (1938), Piccolo (1948), Roncaglia (1949), Lommatzsch (1959), Roncaglia (1963), Viscardi (1965), Hill – Bergin (1973), Pasero (1973), Riquer (1975), Payen (1980), Alvar (1981), Riquer y Riquer (2002), Cuenca (2007), por citar sólo algunos de las más importantes[1].

[1] K. Bartsch (ed.), *Provenzalisches Lesebuch,* Elberfeld: R.L. Friederichs, 1855; A. Jeanroy (ed.), "Poésies provençales inédites, d'après les manuscrits de Paris", *Annales du Midi*, XVII, 1905, pp. 457-489; C. Appel (ed.), *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig: O.R.Reisland, 1912; E. Lommatzsch (ed.),

Para empezar nuestro trabajo vamos a analizar los textos a partir de la edición de Bartsch, la más antigua de las consultadas. El orden seguido en la comparación será el de la cronología de las ediciones. Analizaremos primero los textos propuestos por Bartsch[2] y Appel[3]:

1	Ab la dolsor del temps novel Folho li bosc, e li auzel Chanton chascus en lor lati Segon lo vers del novel chan; Adoncs esta ben c'om s'aizi D'aquo dont hom a plus talan.	Ab la dolchor del temps novel foillo li bosc, e li aucel chanton, chascus, en lor lati, segon lo vers del novel chan; adonc esta ben c'om s'aisi d'acho dont hom a plus talan.
7	De lai don plus m'es bon e bel, Non vei messatgier ni sagel; Per que *mos cors* no-m dorm ni ri, ... [4] Tro qu'ieu sapcha *ben (e) de fi* S'el'es aissi com ieu deman.	De lai don plus m'es bon e bel non vei mesager ni sagel, per que *mon cor* no·m dorm ni ri, ni no.m aus traire ad enan Tro que eu sacha *ben de fi* Se.l es aissi com eu deman.
13	*La nostr'amors* va enaissi Com la branca del albespi Qu'esta sobre *l'arbr'entrenan* La nuoit ab la ploj'et al gel, Tro lendeman que-l sols s'espan *Per la fuelha vertz e-l ramel.*	*La nostr'amor* va enaissi com la branca del albespi, qu'esta sobre *l'arbr' entrenan*, la nuoit, ab la ploia ez al gel, tro l'endeman, que·l sols s'espan, *Par la fueilla verz el ramel.*
19	Enquer me membra d'un mati Que nos fezem de guerra fi	Enquer me menbra d'un mati, que nos fezem de guera fi

Provenzalisches Liederbuch, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1917; A. Jeanroy (ed.), *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris: Les Classiques Français du Moyen Âge, 1927; J. Audiau – R. Lavaud (eds.), *Nouvelle anthologie des troubadours*, Paris: Delagrave, 1928; A. Cavaliere (ed.), *Cento Liriche provenzali*, Bolonia: Zanichelli, 1938 (repr. anastática Roma: Editrice Elia, 1972); F. Piccolo (ed.), *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Firenze: Macrì, 1948; A. Roncaglia (ed.), *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena: Società Tipografica Modenese, 1949; E. Lommatzsch (ed.), *Leben und Lieder der Provenzalischen Troubadours*, Berlin: Akademie Verlag, 1959, t. II; A. Roncaglia (ed.), *I primi trovatori. Testi e appunti*, Roma: Publicazioni dell'Università di Roma, 1963; A. Viscardi (ed.), *Florilegio Trobadorico*, Varese-Milano: Industrie Grafiche A. Incola, 1965; R. T. Hill – T. G. Bergin (eds.), *Anthology of the provençal troubadours*, New Haven-London: Yale University Press, 1973, t. I; N. Pasero (ed.), Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, Modena: Mucchi, 1973; M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona: Planeta, 1975, t. I; J.-Ch. Payen, *Le prince d'Aquitaine*, París: Champion, 1980; C. Alvar (ed.), *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, Madrid: Alianza tres, 1981; M. de Riquer – I. de Riquer (eds.), *La poesía de los trovadores*, Madrid: Espasa, 2002; L. A. de Cuenca (ed.), Guillermo de Aquitania, *Poesía Completa*, Madrid: Renacimiento, 2007. Las ediciones de Bartsch, Appel, Lommatzsch, Roncaglia y Hill –Bergin no ofrecen traducción, pero sí un glosario al final de la edición que permite traducir el texto según el criterio del editor. Los demás presentan el texto acompañado de traducción.

[2] Bartsch (ed.), *Provenzalisches Lesebuch*, p. 47.

[3] Appel (ed.), *Provenzalische Chrestomathie*, p. 51.

[4] Falta este verso en la edición de Bartsch.

	E que-m donet un don tan gran:	e que.m donet un don tan gran:
	Sa drudari'e son anel.	sa drudari'e son annel.
	Enquer me lais dieus viure tan	enquer me lais Dieus viure tan
	C'aja mas mans sotz so mantel.	c'aia mas mans soz so mantel!
25	*Qu'ieu non ai sonh de lor lati*	*Qu'eu non ai soing de lor lati*
	Que-m parta de mon bon vezi,	que.m parta de mon Bon-Vezi,
	Qu'ieu sai de paraulas com van	qu'eu sai de paraulas co.m van
	Ab un breu sermon que s'espel,	ab un breu sermon que.s espel
	Que tal se van d'amor gaban	que tal se van d'amor gaban,
	Nos n'avem la pess'el coutel.	Nos n'avem la pessa e·l coultel.

Los textos propuestos por ambos editores presentan varias diferencias. Algunas son simplemente de grafía, sin embargo, una observación más atenta nos muestra diferencias más profundas en algunos versos. En la segunda estrofa, el verso 9 de Bartsch ofrece la lectura *mos cors*, Appel *mon cor*. Tal como está construida la frase, en ambos versos debe tratarse de un caso recto singular porque la función no puede ser otra que la de sujeto. Bartsch parece seguir, en esto, la lectura de a[1] y Appel la de *N* y, en este caso, parece más correcta la lectura *mos cors* de Bartsch, porque encaja mejor en la declinación con la desinencia –s para el caso recto singular. En la traducción, podremos aceptar *cors* procedente de COR –CORDIS con el significado de 'corazón'. Así lo traducen todos los editores de la composición, aunque hemos de partir de una metáfora con personificación y no podremos evitar tomar en consideración la posible etimología CORPUS 'cuerpo', perfectamente explicable fonéticamente y que nos conduce directamente a plantearnos la cuestión de la ambigüedad sospechosamente buscada por los trovadores, sirviéndose de una forma y una flexión que les facilita el juego entre dos términos que, cuando se trata de amor, pueden dar tanto de sí. Los trovadores hablan mucho del amor que entra por los ojos y se instala en el corazón, pero también describen, a menudo, los efectos del amor en el enamorado a partir de Ovidio, y éstos hacen mella en el cuerpo y son de carácter fisiológico: el insomnio, la palidez, la delgadez, etc.

La segunda diferencia importante entre el texto de Appel y el de Bartsch se encuentra en el verso 13. Bartsch publica *la nostr'amors* y Appel *la nostr'amor*. Una vez más, diferencias en el uso de los casos: caso recto femenino singular el primero, régimen singular femenino el segundo. Es evidente que la diferencia de caso produce resultados distintos en la traducción, en el primero 'nuestro amor' es el sujeto: 'nuestro amor va como..'. y en el segundo es el objeto: 'a nuestro amor [le] va como...' En este caso es a[1] quien transcribe *amors* mientras que todas las demás copias optan por *amor*, esto puede inclinarnos esta vez por las copias manuscritas de *N*, por tanto en esta ocasión nuestra traducción seguiría la edición de Appel.

En el verso 18 una diferencia más nos ofrece de nuevo resultados distintos. En el texto propuesto por Bartsch la grafía *e-l* (en la que el guión sustituye simplemente al punto) puede suponer una conjunción coordinada *et* más el artículo *lo*, mientras que en la edición de Appel la aglutinación *el* nos remite a un conjunto formado por la preposición *en* y el artículo *lo*. En el primer caso la traducción podría ser: 'y el ramaje', en el segundo: 'en el ramaje'. Por el significado del verso, parece mucho más adecuado el locativo y, en realidad, así lo traducen todos los editores, aunque utilicen la transcripción *e·l*, que parece menos segura en este sentido.

Si pasamos a analizar las ediciones de Jeanroy[5] y Roncaglia[6], nos enfrentaremos a otros problemas.

1	Ab la dolchor del temps novel Foillo li bosc, e li aucel Chanton chascus en lor lati Segon lo vers del novel chan; Adonc esta ben c'om s'aisi D'acho don hom a plus talan.	Ab la dolchor del temps novel foillo li bosc, e li aucel chanton chascus en lor lati segon lo vers del novel chan; adonc esta ben c'om s'aisi d'acho don hom a plus talan.
7	De lai d'on plus m'es bon e bel Non vei mesager ni sagel, Per que mos cors non dorm ni ri, Ni no m'aus traire adenan, Tro qe sacha ben *de la fi* S'el' es aissi com eu deman.	De lai don plus m'es bon e bel non vei mesager ni sagel, per que mos cors non dorm ni ri, ni no m'aus traire adenan, tro qe sacha ben *de la fi* s'el es aissi com eu deman.
13	La nostr'amor vai enaissi Com la branca de l'albespi Qu'esta sobre l'arbre *tremblan*, La nuoit, a la ploja ez al gel, Tro l'endeman, que·l sols s'espan *Per las fueillas verz e·l ramel.*	La nostr'amor vai enaissi com la branca de l'albespi que'esta sobre l'arbr'*en treman*, la nuoit, a la ploja ez al gel, tro l'endeman, que·l sols s'espan *per las fueillas verz e·l ramel.*
19	Enquer me membra d'un mati Que nos fezem de guerra fi, E que.m donet un don tan gran, Sa drudari'e son anel: Enquer me lais Dieus viure tan C'aja mas manz soz so mantel!	Enquer me membra d'un mati que nos fezem de guerra fi, e que.m donet un don tan gran, sa drudari'e son anel: enquer me lais Dieus viure tan C'aja mas manz soz so mantel!
25	Qu'eu non ai soing *d'estraing lati* Que·m parta de mon Bon Vezi, Qu'eu sai de paraulas com van Ab un breu sermon que s'espel,	Qu'eu non ai soing *d'estraing lati* que·m parta de mon Bon Vezi, qu'eu sai de paraulas com van ab un breu sermon que s'espel:

[5] Jeanroy (ed.), *Les chansons*, p. 24.
[6] Roncaglia (ed.), *Venticinque poesie*, p. 20.

Que tal se van d'amor gaban,	que tal se van d'amor gaban,
Nos n'avem la pessa e·l coutel.	nos n'avem la pessa e·l coutel.

Las dos ediciones son prácticamente idénticas, exceptuando el verso 15, en el que Jeanroy lee *tremblan* y Roncaglia *en treman*. Enseguida estudiaremos estas dos propuestas. Veamos primero, y para seguir un orden lógico, los cambios que estas ediciones presentan respecto a las de de Bartsch y Appel:

a) En el verso 9 no hay grandes cambios, porque ambos editan *mos cors*, la solución adoptada por Bartsch.

b) El verso 11, en cambio, presenta alteraciones por la introducción del artículo *la*, tal y como se encuentra en el manuscrito a[1]. La presencia de este artículo cambia el sentido del verso: en las ediciones de Bartsch y Appel el verso 11, tal como se transcribía: *Tro qu'ieu sapcha ben (e) de fi*, en el que la presencia o ausencia de (*e)* no altera el significado, debe ser traducido por: 'hasta que yo sepa ciertamente...' donde *fi* es el caso recto del adjetivo femenino *fin* con el significado de 'puro, verdadero', y del que procede la locución *de fin* con el sentido 'ciertamente, con certeza'. Sin embargo, en el verso propuesto por las ediciones de Jeanroy y Roncaglia, la presencia del artículo rompe la locución y nos obliga a buscar la etimología de *fi* en *fin,* sustantivo femenino con el significado de 'final'. Todos los editores posteriores siguen a Jeanroy en esta transcripción y traducen, por tanto, 'final' en el sentido de 'resultado'.

c) El verso 18 transcribe *las fueillas* en ambos textos, a diferencia de la edición de Bartsch *la fuelha* y de Appel *la fueilla* (la diferencia entre una y otra es sólo de grafía). La única copia que presenta la transcripción con –s final es a[1], de tal modo que tanto Jeanroy como Roncaglia parecen seguir este manuscrito. La diferencia no afecta en exceso al sentido, porque *fuelha* procede del neutro FOLIUM –II, así que el plural FOLIA puede recoger perfectamente el sentido de colectivo y traducirse, por tanto, como 'follaje', a pesar de que la flexión lo clasifique como un caso régimen del singular. En cuanto al final del verso, ambos editan *e·l ramel*, aunque la traducción de Jeanroy es de locativo: 'sur le rameau'. La traducción de *ramel*, sin embargo, presenta otra dificultad, Jeanroy (y como veremos después, también Pasero) traducen esta palabra por un diminutivo de rama ('rameau' Jeanroy, 'ramoscello' Pasero), mientras que los demás lo hacen en plural o colectivo (Riquer 'ramaje', Cuenca 'los ramos'), traducción que parece adecuarse mejor a la etimología de *ramel*, un neutro y colectivo latino RAMALE –IS.

d) El verso 25 también presenta diferencias importantes. Mientras las ediciones de Bartsch y de Appel ofrecían la lectura *de lor lati*, Jeanroy y Roncaglia editan *d'estraing lati.* Una vez más, la diferencia remite a los manuscritos (N: *Lor lati,* a[1]: *estraing lati*), aunque en este caso ninguna característica de tipo morfológico, sintáctico o métrico nos haría decantar por una u otra opción. Nuestra elección se hará por tanto a partir de otros criterios, tal vez con ayuda de la estructura del texto mismo. Esto lo veremos cuando, al final, intentemos obtener conclusiones de nuestro análisis.

e) En esta comparación de las ediciones de Jeanroy y Roncaglia con las de Bartsch y Appel, nos queda ocuparnos del verso 15, como hemos anunciado con anterioridad. Es en este verso donde las propuestas se multiplican: *entrenan* para Bartsch y Appel, *tremblan* para Jeanroy, *en treman* para Roncaglia. De hecho, los manuscritos están divididos: las dos copias de N ofrecen *entrenan*, mientras que en la primera copia de a[1] se lee *tremblan* y en la segunda *treman*. Si añadimos al grupo la edición de Pasero[7], aparece una nueva propuesta: *en creman*.

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascus en lor lati,
segon lo vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.

De lai don plus m'es bon e bel
non vei mesager ni sagel,
per que mos cors non dorm ni ri
ni no m'aus traire adenan,
tro qu'eu sacha ben de la fi,
s'el'es aissi com eu deman.

La nostr'amor va enaissi
com la brancha de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr' *en creman*,
la nuoit, ab la ploi' ez al gel,
tro l'endeman, que·l sols s'espan
per la fueilla vert el ramel.

Enquer me menbra d'un mati
que nos fezem de guerra fi
e que·m donet un don tan gran:
sa drudari'e son anel.
Enquer me lais Dieus viure tan
qu'aia mas manz soz so mantel!

Qu'eu non ai soing d'estraing lati
Que·m parta de mon Bon Vezi;
qu'eu sai de paraulas com van,
ab un breu sermon que s'espel:
que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e·l coutel.

La lectura es discutible. Como explica Pasero en la nota que acompaña al verso[8], el mismo Jeanroy había leído *en treman* en la primera edición de la

[7] Pasero (ed.), Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, p. 250.
[8] Pasero (ed.), Guglielmo IX, *Poesie*, p. 260, n. 15.

composición en 1905 y las discusiones en torno a la palabra y su significado se han dado por parte de la mayoría de estudiosos que han publicado el texto. Jeanroy se apoyaba en la forma *tremare* del italiano, con el significado de 'temblar', o en el español *tremar*, forma antigua del *temblar* actual. Pero no se encuentra documentación para un *tremar* provenzal y habría que aceptar una forma no documentada o un gerundio *treman* de un *tremer* o un *tremir*; por eso, en su edición de 1927, Jeanroy se decide por la forma *tremblan*[9]. Raynouard, en el *Lexique roman*[10] registra la entrada *tremir* del latín TREMERE y, dentro de ella, la forma *tremblar*, con el significado de 'temblar'. Igualmente, el *SW*[11], en la entrada *treman* comenta la edición de Jeanroy y no parece muy de acuerdo con esta lectura. Parece, entonces, que una lectura *tremblar* sería más adecuada porque no presenta problemas desde el punto de vista fonético. Sin embargo, esta interpretación no parece satisfacer a estudiosos como Pasero, quien edita el texto con la forma *en creman*. Pasero justifica su lectura con textos latinos en los que se usa *cremar* 'quemar' para describir el efecto del hielo sobre las flores o las hojas[12]. Partiendo de esta metáfora, traduce el verbo por 'intirizzire'. Todos los editores de la composición posteriores a Pasero siguen su edición, directamente o a través de Riquer, que fue el primero en adoptar su lectura.

Lo cierto es que la lectura *en creman*, si bien no ofrece dificultades para la justificación fonética, resulta mucho más compleja para el ajuste de los significados. Hemos de pasar por el uso de *cremar* como sinónimo de ARDERE como intransitivo en contextos donde se describe la acción del hielo. Pasero presenta documentación latina para la imagen poética creada, pero es muy tentadora y crea muchas dudas la opción de Jeanroy *tremblan*, que no ofrece ninguna dificultad y que es utilizada por el mismo Guillermo IX en *Farai chansoneta nueva*, a pesar de la atribución incierta de esta composición al trovador. El mismo Pasero parece darse cuenta de las dificultades que la forma entraña, porque al final de la nota al verso 15 incluye la referencia de un artículo de Pfister[13] en el que este autor defiende la lectura de Bartsch y Appel *entrenan*, aunque entendida como un sintagma *estar entrenan* que no ofrece ninguna dificultad desde ningún punto de vista. El significado de este sintagma sería 'mantenerse en pie', 'resistir' y Pfister lo documenta en textos como el cantar de gesta *Girart de Roussillon* entre otros[14]. Esta opción de Pfister no está alejada del sentido del poema: de hecho, permite hacer una

---

9 Jeanroy (ed.), *Les chansons*, p. 24.

10 Fr. Raynouard, *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Heidelberg: Carl Winters, 1928-1929 [Reimpress. de l'original publié à Paris, 1836-1845], vol. V, p. 414.

11 E. Levy, *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*, Leipzig: O.R. Reisland, 1924, vol. VIII, p. 425.

12 Pasero (ed.), Guglielmo IX, *Poesie*, p. 259, n. al v. 15.

13 M. Pfister, *Lexicalische Untersuchungen zu* Girart de Roussillon, Tübingen: Niemeyer, 1970, p. 414.

14 W. M. Hackett (ed.), *Girart de Roussillon. Chanson de geste,* Paris: S.A.T.F., Picard, 1953: v. 2465: *Dessesse nen resterent dui entrenant* : 'De éstos no quedaron dos en pie'; v. 9787: *...cum esteit toz entrenant* : 'que estaba en pie, resistiendo'.

lectura de las copias de *N*, sin apenas modificaciones, aunque el sentido del verso 15 y, en consecuencia, de toda la composición, cambiaría ligeramente. El análisis de la estructura del texto puede ayudarnos: si el significado que atribuimos a la palabra es correcto, la composición ha de formar un todo coherente y cerrado en torno a ella. Veamos, entonces, la traducción que podríamos proponer del texto editado por Bartsch:

> I .- Con la dulzura del tiempo nuevo, los bosques se llenan de hojas y los pájaros cantan cada uno en su lenguaje (con su discurso), según la forma del nuevo canto; entonces, está bien que cada uno se dirija a aquello que más desea[15].
> II.- Del lugar que más bello y mejor me parece, no veo mensajero ni carta sellada; por lo que mi corazón (o mi cuerpo) no duerme ni ríe [y no me atrevo a seguir adelante] hasta que yo sepa con certeza si ella es así como yo pido[16].
> III.- A nuestro amor le ocurre como a la rama del blancoespino que permanece (resiste) en el árbol, de noche, con la lluvia y con el hielo, hasta el día siguiente que el sol se extiende por el verde follaje en el ramaje[17].
> IV.- Aún me acuerdo de una mañana en que pusimos fin a la guerra y que me dio un don tan grande: su amor fiel[18] y su anillo. ¡Qué Dios me permita vivir tanto que pueda poner mis manos bajo su manto![19]
> V.- Que yo no me preocupo de su lenguaje[20], que me aparte (me pueda apartar) de mi buen vecino, que yo sé cómo van las palabras con un breve

---

15 Como afirma Riquer (*Los trovadores*, vol. I, pág. 51), la palabra *vers* es utilizada por los primeros trovadores para designar sus propias composiciones. Guillermo de Aquitania denomina *vers* a sus composiciones sea cual sea su medida y su contenido y es que el trovador no podía ignorar el *versus* aquitano, nombre que no designaba una línea lírica (nuestro "verso"), sino una composición versificada, en latín, género músico-literario cultivado en la famosa abadía de San Marcial de Limotges a fines del siglo XI, y cuya versificación parece el modelo de la usada por el primer trovador (Riquer, *Los trovadores*, I, pág. 51). Puede referirse, por tanto, a la nueva manera de cantar de la lírica trovadoresca, por eso lo hemos traducido por "la forma del nuevo canto".

16 *El'* puede referirse a la dama o a la certeza, es decir, el trovador se pregunta si la realidad de su demanda será la que él desea.

17 La idea de resistencia encaja muy bien con la imagen proporcionada por la comparación con el blancoespino, símbolo del amor invencible .

18 Estoy de acuerdo con Pasero y con todos los editores citados por él en la nota 22 de su edición (Pasero (ed.), Guglielmo IX, *Poesie*, p. 262) en que el significado del término *drudaria* en Guilhem IX es todavía muy cercano al sentido de 'fidelidad' que tenía en el vocabulario feudal.

19 Al aceptar la forma *fi* del verso 11 como una locución del adjetivo *fin*, diferencia aquél de este *fi* del verso 20, sustantivo que forma el sintagma *fezer fi* y que tiene un significado diferente. Estas diferencias morfológicas y de significado permiten descartar la idea de que el trovador hubiera caído en uno de los vicios de la rima, la repetición o *mot tornat*, cosa que podría extrañarnos porque conocemos el cuidado que el trovador tenía en estos aspectos de la poética y que, aunque frecuente, era poco recomendable; en cambio, si las entendemos como palabras gráficamente idénticas pero morfológicamente distintas y con sentido diferente, nos encontramos con una espléndida figura poética, el *mot equivoc*, y ello favorece la consideración cualitativa de la composición.

20 ¿Su discurso, el de ellos, los pájaros, los trovadores?

proverbio que dice: algunos se vanaglorian del amor, nosotros tenemos la pieza y el cuchillo[21].

Las traducciones de Jeanroy[22], Pasero[23], M. de Riquer[24] y todos los que siguen sus ediciones difieren un poco de la que aquí se presenta. En nuestra

---

[21] *Lor lati* del verso 25 repite exactamente el *lor lati* del verso 3. Puede parecer más adecuado pensar que la repetición ha sido buscada por el trovador con la intención de cerrar en la última estrofa lo que ha iniciado en la primera. Recordemos que era habitual y entraba dentro de las leyes de la versificación y de la rima, repetir en la tornada palabras de final de verso de la composición. Aquí no se trata de una tornada pero es la estrofa final. El discurso de los pájaros, imagen de todos los trovadores intentando convencer a sus damas de la verdad de su amor y pidiendo sus deseos, no preocupa a Guillermo IX, convencido de la fortaleza de su amor ante todos los demás y frente a todas las dificultades propias de la relación, si entendemos el sentido de la composición tal como la hemos traducido. En cuanto al proverbio al que se alude en el final de la estrofa, Riquer, en la nota al verso 30 explica que se trata de una frase hecha: tener el pan y el cuchillo, o sea disponer de todo lo necesario (*Los trovadores*, I , p. 120).

[22] I .- Grâce à la douceur du printemps, les bois se couvrent de feuilles, les oiseaux chantent, et chacun en son langage fait entendre les strophes d'un chant nouveau. Il est donc juste que chacun se procure ce plaisir que l'homme désire le plus ardemment.

II .- De là où est toute ma joie je ne vois venir ni messager, ni lettre scellée; aussi mon coeur ni ne s'endort [dans la quiétude] ni ne rit [de joie]; et je n'ose faire un pas en avant jusqu'à ce que je sache sûrement, au sujet de la paix, si elle est telle que je le voudrais.

III.- Il en est de notre amour comme de la branche de l'aubépine: tant que dure la nuit, elle est, sur l'arbre, tremblante, exposée à la pluie et aux frimas; mais le lendemain le soleil éclaire les feuilles vertes sur le rameau.

IV.- Il me souvient encore de ce matin où nous mîmes fin à la guerre, où elle me donna un grand don, son amour et son anneau. Que Dieu me laisse encore vivre assez pour que j'aie [un jour] mes mains sous son manteau.

V.- Je n'ai nul souci d'un langage étrange qui pourrait me séparer de mon Bon Voisin. Je sais ce qui en est des paroles et de ces brefs discours qui vont se répandant; tels autres peuvent se vanter d'amour; nous, nous en avons la pièce et le couteau (c.-à-d. Nous pouvons jouir du nôtre).

Jeanroy (ed.), *Les chansons*, p. 24.

[23] I.- Per il dolce clima della nuova stagione mettono foglie i boschi, e gli uccelli cantano, ciascuno nel suo linguaggio, secondo i modi del nuovo canto: è quindi bene rivolgersi a ciò che si predilige.

II.- Dal luogo che più gioia mi procura non mi giunge messaggero né messaggio; e perciò il mio cuore è inquieto e triste, ed io non oso intraprendere altro, finché non do esattamente se tutto si risolverà come io domando.

III.- La vicenda del nostro amore è come quella del ramo del biancospino, che intirizzisce sull'albero, di notte, per la pioggia e per il gelo, fino all'indomani, quando il sole si diffonde per il verde fogliame, sul ramoscello.

IV.- Mi ricordo ancora d'un mattino in cui ponemmo fine alla nostra discordia, ed ella mi fece un dono così grande: il suo amore fedele ed il suo anello. Che Dio mi lasci vivere ancora tanto da poterla riabbracciare!

V.- Ché io non mi curo dei discorsi di estranei che cerchino di separarmi dal mio Buon Vicino; perchè io so che sorte hanno le parole, come dice appunto un breve detto: alcuni si vanno vantando dell'amore, ma noi ne abbiamo l'intero godimento.

Pasero (ed.), Guglielmo IX, *Poesie*, p. 253.

[24] I.- Con la dulzura del tiempo nuevo los bosques se llenan de hojas y los pájaros cantan, cada uno en su latín, según el verso del nuevo canto. Entonces conviene que cada cual se provea de aquello que más anhela.

traducción, la estructura de la composición es un elemento que encaja perfectamente con el sentido propuesto. El gerundio *entrenan* aparece en el verso 15, la mitad justa de la composición. Las dos estrofas iniciales explican la situación real de su amor: con la llegada del buen tiempo todos cantan según la nueva manera de hacerlo y él no tiene respuesta ninguna de su amada, pero a pesar de ello su amor es invencible (como el blancoespino) y puede resistir el frío del silencio y las adversidades hasta la llegada del sol. El cambio de la situación se anuncia en el final de esta estrofa y se va confirmando en las siguientes: una vez su amor pasó por una situación de dificultad que se resolvió con una paz que aumentó la cercanía y la seguridad de los enamorados, al aceptar la dama el compromiso y la fidelidad, lo cual le hace pensar que su resistencia puede permitirle con el tiempo una intimidad todavía mayor. La última estrofa cierra la idea de la primera: todos con *lor lati* hablan de amor y por más que se acerquen a su dama, ninguno conseguirá apartarla, porque los demás hablan del amor pero ellos tienen lo necesario para ser felices.

Traducir la estrofa III según el texto propuesto por Roncaglia y Jeanroy e incluso el del mismo Pasero, o sea, aceptar *tremblan* o *en trenan*, o *en creman* 'temblando', cambia la estructura de la composición, rompe con la idea del *rims equivocs* y de las figuras poéticas, devuelve el texto al *mot tornat* y transforma el concepto central de la composición que pasa de ser un canto al amor invencible, capaz de superar todos los obstáculos, a ser un canto a un amor temeroso, que está siempre en riesgo de ser destruido por los problemas entre los enamorados o por la injerencia de los envidiosos.

II.- No veo [llegar] mensajero ni misiva del lugar que considero más bueno y más bello, por lo que mi corazón no duerme ni ríe, y no me atrevo a seguir adelante hasta que sepa bien si el resultado será tal como lo quiero.

III.- A nuestro amor le ocurre como a la rama del blancoespino, que por la noche está en el árbol temblando, por la lluvia y por el hielo, hasta que al día siguiente el sol se extiende por las hojas verdes en el ramaje.

IV.- Aún me acuerdo de una mañana en que dimos fin a la guerra, y que me otorgó una gran dádiva: su amor fiel y su anillo. ¡Ojalá Dios me deje vivir hasta que ponga las manos bajo su manto!

V.- No me preocupa que extraño latín me separe de mi Buen Vecino, porque sé el alcance que tienen las palabras que se difunden en un breve discurso. Vayan otros envaneciéndose de su amor: nosotros tenemos la pieza y el cuchillo.

Riquer, *Los trovadores*, t. I, p. 119.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar, C (ed.). *Poesía de trovadores, trouvères y Minnesinger*, Madrid: Alianza Tres, 1981.

Appel, C. (ed.), *Provenzalische Chrestomathie*, Leipzig: O. R. Reisland, 1912.

Audiau, J. – R. Lavaud (ed.), *Nouvelle anthologie des troubadours*, Paris: Delagrave, 1928.

Bartsch, K. (ed.), *Provenzalisches Lesebuch,* Elberfeld: R.L. Friederichs, 1855.

Cavaliere, A. (ed.), *Cento Liriche provenzali*, Bolonia: Zanichelli, 1938 (repr. anastática Roma: Editrice Elia, 1972).

Cuenca, L.A. de (ed.), Guillermo de Aquitania. *Poesía Completa*. Madrid: Renacimiento, 2007.

Hill, R.T. – T. G. Bergin (eds.), *Anthology of the provençal troubadours,* New Haven and London: Yale University Press, 1973, t. I.

Jeanroy, A. (ed.), "Poésies provençales inédites, d'après les manuscrits de Paris", *Annales du Midi*, XVII, 1905, pp. 457-489.

_ (ed.), *Les chansons de Guillaume IX, duc d'Aquitaine*, Paris : Les Classiques Français du Moyen Âge, 1927.

Lommatzsch, E. (ed.), *Provenzalisches Liederbuch*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1917.

_ (ed.), *Leben und Lieder der Provenzalischen Troubadours*, Berlin: Akademie Verlag, 1959, t. II.

Pasero, N. (ed.), Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, Modena: Mucchi, 1973.

Payen, J. Ch., (ed.) *Le prince d'Aquitaine*, Paris: Champion, 1980.

Piccolo, F (ed.). *Primavera e fiore della lirica provenzale*, Firenze: Macrì, 1948.

Raynouard, F., *Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours*, Heidelberg: Carl Winters, 1928-1929. Reimpress. de l'original publié à Paris, 1836-1845.

Riquer, M. de, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975 , t. I.

_ – I. de Riquer (eds.), *La poesía de los trovadores*, Madrid: Espasa, 2002.

Roncaglia, A (ed.). *Venticinque poesie dei primi trovatori*, Modena: Società Tipografica Modenese, 1949.

_ (ed.), *I primi trovatori. Testi e appunti,* Roma: Publicazioni dell'Università di Roma, 1963.

Viscardi, A. (ed.), *Florilegio Trobadorico*, Varese-Milano: Industrie Grafiche A. Incola, 1965.

VOCABULARIO Y ESPECIFICIDAD GENÉRICA: EN TORNO A LA CANTIGA DE ESCARNIO Y MALDECIR

Juan Paredes
Universidad de Granada

De entre los géneros canónicos que la tradición literaria viene estableciendo en la lírica galaico-portuguesa, no cabe ninguna duda de que la denominada "cantiga d'escarnho e maldizer" es la que plantea mayores dificultades de delimitación, no sólo por su doble formulación genérica sino por su propia naturaleza. Mientras que la cantiga de amor y la cantiga de amigo pueden definirse con nitidez, dentro de los parámetros específicos del género amoroso, la cantiga de escarnio y maldecir sólo parece poder encontrar su identidad en el ámbito de la exclusión. Todos aquellos textos que no son perfectamente asimilables a las otras dos categorías confluyen en esta extensa denominación genérica, que pretende abarcar el género satírico en general.

Si la definición que la *Poética* fragmentaria de *B* intenta establecer con la delimitación de los géneros escarnio y maldecir se revela como no pertinente, subrayando tan sólo sus límites imprecisos, como el propio autor se encarga de precisar[1], la propia tradición manuscrita no parece mucho más esclarecedora. Las rúbricas atributivas confirman esta indeterminación. La denominación "escarnh'e maldizer" tiene un función totalizadora, tanto cuando se usa como presentación genérica: "Aqui se começam as cantigas d'escarnh'e de mal dizer", rúbrica que precede a la cantiga *B* 1330, *V* 937 de Joan Soarez Pavha, como referida a los textos de un autor: "Cantigas de Pero Barroso: son d'escarnh'e de mal dizer" (*B* 1441),"Pero da Ponte fez estas cantigas d'escarnh'e de mal dizer" (*B* 1627), o incluso cuando se trata de la adscripción de un sólo texto: "Vasco Gil fez esta cantiga: é d'escarnh'e

[1] "E pero que alguns dizen que á i algũas cantigas de joguete d'arteiro, estas non son mais ca d'escarnho, nen an outro entendimento; pero er dizen que outras á i de risavelha: estas ou seran d'escarnho ou de maldizer. E chaman-lhes assi porque rien ende as vezes os homens, mais non son cousas en que sabedoria nen outro ben aja" (Cap. V, fol. 3r ab. Cf. G. Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibrí, 1999, p 42; J. M. D'Heur, "L'Art de trouver du chansonier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 326-329).

de mal dizer" (*B* 1512), "Estevan Faian fez esta cantiga d'escarnh'e de mal dizer" (*B* 1561); etc. Es cierto que, a veces, parece haber una intención diferenciadora, pero también lo es que, frente al predominio de la categoría *cantiga de mal dizer*: "Esta cantiga é de mal dizer e feze-a Johan Soarez de Pavha al rey don Sancho de Navarra, por que lhi roubar veo sa terra e non lhi deu el-rey ende dereito" (*B* 1330, *V* 937), "Don Fernan Paez de Talamancos fez este cantar de mal dizer" (*B* 1334, *V* 940), "Outrossi fez este cantar de mal dizer aposto a ũa dona que era mui meninha e mui fermosa e fogiu ao marido e el prazia-lhi" (*B* 1350, *V* 957), "Outrossi trobou a ũa dona que non avia prez de mui salva e el disse que lhi dera de seus dinheiros por preit'atal que fezesse por el algũa cousa e pero non quis por el fazer nada e poren fez estes cantares de mal dizer"(*B* 1351, *V* 958)[2], "Est'outro cantar fez de mal dizer a un cavaleiro que cuidava que trobava mui ben e que fazia mui bõos sões e non era assi" (*B* 1357, *V* 965), "Esta outra cantiga fez a Afons'Eanes do Coton. Foi de mal dizer aposto en que mostrava dizendo mal de si as manhas que o outr'avia" (*B* 1358, *V* 966)[3]; "Esta outra cantiga e de mal dizer dos que deron os castelos como non devian al rei don Afonso" (*B* 1477)[4]; "Meen Paez fez estas cantigas de maldizer" (después de *B* 1561), tan sólo en dos ocasiones:"Esta outra cantiga fez d'escarnho a un que dizian Johan Fernandiz e semelhava mouro e jogavan-lh'ende" (*B* 1367, *V* 975); "Esta outra cantiga fez d'escarnho a ũa donzela" (*B* 1369, *V* 972), encontramos la etiqueta *cantiga d'escarnho*.

Todo parece indicar, pues, que la denominación tenía un valor totalizador; una fórmula estereotipada aplicable a cualquier canción satírica. Y así lo admite el propio Lapa cuando, tras aludir al carácter escolástico de la pretendida diferenciación de la Poética de *B*, intenta precisar el criterio compilatorio de sus *Cantigas d'escarnho e maldizer*[5]:

> Deixámos-nos guiar por considerações de largueza, admitindo nesta colecção poesias, que tanto caberiam aqui como em outro lado. Bastava que mostrasem uma ponta de humor, inconformidade ou displicência, para poderem aspirar a um lugar na colectânea. Feita a última escolha, ainda ficaram algumas composições que, por seu carácter duvidoso, talvez venham a ser encorporadas numa possível reedição.

---

2 Las dos cantigas pertenecen a Lopo Lias.

3 Estas cantigas son de autoría de Martin Soarez

4 Cantiga de Airas Perez Vuitoron.

5 M. Rodrigues Lapa (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1965, p. XVIII.

Esta implícita propuesta unificadora ha desplazado el centro de interés hacia los temas de mayor significación, los elementos predominantes, como categorías clasificatorias[6].

También la especificidad del género se ha intentado fijar en la narratividad soterrada en la estructura lírica[7], sobre todo cuando concurren referencias a sucesos históricos, frente a la presencia de elementos de carácter dramático en las cantigas de amor y de amigo, y de manera particular en los textos dialogados, y sobre todo en las tensones. Una consideración que ha llevado, por ejemplo, en algún caso extremo a definir el conjunto de las cantigas "políticas" en torno a la guerra de Granada, de Alfonso X, como una representación dramático-narrativa[8].

Es, sin embargo, el nivel léxico el que se revela, por encima de la taxonomía genérica, como más pertinente, desde la perspectiva de la *aequivocatio*; figura que ya la *Poética* de *B* trataba de utilizar como elemento diferenciador de la categoría "escarnh'e maldizer"[9], y que sólo ahora, desde esta perspectiva, parece adquirir toda su relevancia.

Porque es el estudio de los registros léxicos el que puede aportar las claves de descodificación de esta organización discursiva y la relación dialéctica de sus elementos constitutivos. Estudio que se presenta como absolutamente relevante cuando los registros léxicos vienen inducidos de otros géneros, con las consiguientes distorsiones. Se trata de textos que actúan como contratextos de los géneros canónicos, cuyos estilemas utilizan, al margen de

---

6 M. R. Lapa (*Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1981[10], pp. 187-205) señala como temas de mayor interés los siguientes: a. la entrega de los castillos al conde de Bolonia; b. la cruzada de la Balteira; c. el escándalo de las amas y tejedoras; d. las impertinencias del juglar Lourenço; e. la traición de los caballeros en la guerra de Granada; f. la decadencia de los infanzones. En el Prefacio a su edición de las Cantigas de escarnho (p. XI), añade las burlas contra individuos concretos "jograis e soldadeiras que, por seus ridículos ou excentricidades, despertavam a vis cómica dos seus contemporáneos". K. Scholberg (*Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos, 1971), por su parte, los agrupa en los siguientes apartados: 1. poesías dirigidas contra colegas, otros trovadores, segreles o juglares; divididas en dos categorías principales: a. vida y comportamiento, y b. aspectos de su arte y problemas de jerarquía; 2. escarnios de soldaderas; 3. sátiras de otras clases sociales e individuos, especialmente los infanzones; 4. las censuras de los vicios y costumbres; 5. cantigas político-guerreras; 6. la sátira general o de carácter moral y 7. parodias y burlas de temas y formas de la poesía lírica y épica.

7 J. Paredes, "Elementos narrativos en las cantigas satíricas de Alfonso X (Consideraciones en torno al género *escarnio y maldecir*)", *Estudios Románicos*, 11, 1999, pp. 179-193.

8 F. Nodar Manso, "El carácter dramático-narrativo del escarnio y maldecir de Alfonso X", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 1985, pp. 405-421. Vid. J. Paredes, *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Granada: Universidad, 1992.

9 "Cantigas d'escarneo son aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d'algue[n] en elas, e dizendo-lho per palavras cubertas que ajan dous entendimentos para lhe-lo non entenderen ligeiramente: e estas palavras chaman los clerigos *hequivocatio*" (Cap. VI, fol. 3r a. Cf. Tavani (ed.), *Arte de trovar*, p. 42; D'Heur, "L'Art de trouver", pp. 326-327). "Cantigas de maldizer son aquela[s] que fazen os trobadores descubertamente. E[n] elas entran palavras que queren dizer mal e non aver outro entendimento se non aquel que queren dizer chãamente" (Cap. V, fol. 3r ab. Cf. Tavani (ed.), *Arte de trovar*, pp. 42-43; D'Heur, "L'Art de trouver", pp. 330-331).

su expresión concreta[10]. Reformulación paródica de los géneros amorosos y sus arquetipos formales, estos textos representan un contradiscurso de la *fin'amor*, cuyos tópicos, recontextualizados, se adaptan a su formulación paródica.

De ahí la dificultad de clasificación, no sólo por su carácter fronterizo, al margen y muchas veces en los límites de los géneros canónicos y, por lo tanto, fuera de los cauces establecidos sino, sobre todo y de manera preponderante, por el propio carácter de la parodia como elemento esencial del cancionero de burlas.

Y es que lo burlesco forma parte del imaginario medieval, como manifestación de la cultura cómica popular[11].

Como señala Tavani[12], la risa era patrimonio de todos, incluso de los autores más serios que, aun intentando moralizar, recurren a la parodia como término de comparación para subrayar, por contraste, la subversión de los valores que representaba la cultura popular.

Es a partir precisamente de esta formulación teórica desde donde hay que establecer los parámetros de descodificación del cancionero de burlas y, en particular, de las cantigas de escarnio y maldecir. Sobre todo, teniendo en cuenta la comentada irrelevancia de la taxonomía, sólo solventada con la consideración de los campos léxicos y, de manera muy especial, del campo semántico de lo obsceno.

No todos los textos son tan explícitos como el de Afonso Eanes do Coton (*B* 1583, *V* 115), en el que, con lenguaje directo, manifiesta sin tapujos su deseo (el lexema *cono* es explícito en los vv. 2, 6, 7 y 12), mientras se burla de la condición de lesbiana de su interlocutora:

> Mari' Mateu, ir-me quer'eu d'aquen,
> por que non poss'un cono baratar;
> alguen que mi o daria nõno ten,
> e algũ[a] que o ten non mi o quer dar.
> Mari' Mateu, Mari' Mateu,
> tan desejosa ch'és de cono com'eu!
>
> E foi Deus já de conos avondar
> aquí outros, que o non a mester,
> e ar feze-os muito desejar
> a min e ti, pero que ch'és molher.
> Mari' Mateu, Mari' Mateu,
> tan desejosa ch'és de cono com'eu!

---

10 Vid. P. Bec, *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris : Stock, 1984; G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid : Taurus, 1989.

11 Vid. M. Bajtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

12 G. Tavani, "O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer", *Boletim de Filologia. Homenagem a M. Rodrigues Lapa*, 29, 1984, II, p. 64.

O como el de Pero d'Ambroa "Pedi eu o cono a ũa molher / e pediu-m ela cen soldos enton;" (*B* 1576); el de Alfonso X "Fui eu poer a mão noutro di- / a a ũa soldadeira no conon" (*B* 484, *V* 67), en este caso con un contundente y singular aumentativo[13], más duro si cabe por su eufemismo o, dentro de este mismo registro, el de Joan Garcia de de Guilhade (*B* 1491, *V* 1103), con su explícita manifestación del deseo insatisfecho, frente a la exhuberancia del juglar Martín:

Martin jograr, ai, Dona Maria,
jeita-se vosco já cada dia,
e lazero-m'eu mal.

And'eu morrend' e morrendo sejo,
e el ten sempr'o cono sobejo,
e lazero-m'eu mal.

Da mia lazeira pouco se sente;
fod'el bon con[o] e jaz caente,
e lazero-m'eu mal.

Texto estrechamente vinculado con el que le precede: "Martin jograr, que gran cousa." (*B* 1490, *V* 1101), con sus explícitas referencias en este caso al verbo *foder*: *fodendo* (v. 5), *fodedes* (v 8). Como el texto alfonsí "Ao daian de Cález eu achei" (*B* 493, *V* 76): *fod'* (vv. 7, 21), *fode* (vv. 25, 27) *foder* (vv. 7, 14, 15, 19, 33), *fodendo* (v. 34) o el de Fernand'Esquio "A un frade dizen escarallado" (*B* 1604, *V* 1136): *foder* (v. 3), *fode* (v. 19); en confluencia con *carallo* (v. 9), *escarallado* (vv. 1, 8, 15, 21) y *arreitar* (v. 3), *arreitado* (v. 4), *arreite* (v. 9). La contraposición en este último texto de los antónimos, a pesar de su aproximación homófona, *escarallado* y *encarallado*, situados antitéticamente en el primer y último verso de cada estrofa, en la primera en posición de rima y en las dos restantes en inicio de verso, viene articulada por los vocablos *arreitar, arreitado* y *arreite*, que cargan el acento sobre el segundo de los términos antitéticos con una contundencia –como ocurre también en la cantiga alfonsí sobre el deán- que subraya el efecto burlesco perseguido, como parece sugerirse en los versos finales: "[e] atal frade ben cuid'eu que pode /encarallado per esto seer". El mismo lexema *arreite*, usado además en el mismo registro, pone en relación esta cantiga con la de Alfonso X "Domingas Eanes ouve sa baralha (*B* 495, *V* 78), ya no tan explícita en su formulación, y con todas las implicaciones de la *aequivocatio* y la consiguiente definición del campo léxico, en este caso correspondiente al ámbito del combate, para su descodificación.

[13] Cf. mi edición de *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Roma-L'Aquila: Japadre Editore, 2001 (2ª ed. *Verba*, Anexo 66, Santiago de Compostela: Universidade, 2010)..

Y es precisamente este término, *arreite*, posverbal de *arreitar*[14]: 'excitar el apetito sexual', el que actúa como connotador específico, ofreciendo las claves de descodificación del texto. Es el vocabulario, a partir de este momento, el que con su doble juego de significados, ya insinuados por lo demás por el mismo carácter del género, va a ir ofreciendo las pautas para la comprensión de la cantiga: el *tragazeite*, el arma con la que el temible combatiente da el golpe ("E aquel mouro trouxe, com' arreite, / dous companhões en toda esta guerra; / e de mais á preço que nunca erra / de dar gran colpe con seu tragazeite;"), es una representación del órgano genital masculino; y consecuentemente, los *dous companhões*, de los testículos; la *chaga* es el órgano sexual femenino ("e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso, / que ja a chaga nunca vai çarrada"); y la *baralha* entonces, una auténtica batalla sexual entre el jinete y la soldadera. En el mismo registro hay que interpretar los términos *colbe* ('golpe'), y *ferida, ardida, colpada,* y *sinalada*, que muestran las consecuencias del combate. El texto se convierte entonces en una representación paródica del combate épico.

Esta descodificación, inducida por el análisis del nivel léxico, es la que autoriza también una adecuada lectura del término *pleito*, permitiendo de este modo una nueva lectura de unos de los pasajes más controvertidos de la cantiga.

El cuadro de los valores semánticos del lexema es múltiple, desde el significado general, y más extendido, de 'pleito, demanda judicial' o 'procedimiento', a 'caso', 'negocio', pasando por 'disputa', 'pacto', etc., con las expresiones *juntar o preito, talhar preito, sair a preito, mover preito,* etc[15].

En la interpretación que propongo, sin embargo, *preito* adquiere un significativo valor figurado de 'negocio', como expresión del 'miembro viril': "E dizen meges que ũus an tal preit'e / que atal chaga ja mais nunca serra / se con quanta lãa á en esta terra / a escaentassen, nen cõno azeite" vv. 22-25 ('Y dicen los médicos que algunos tienen tal "negocio", y que tal llaga ya nunca más cierra, aunque con cuanta lana hay en esta tierra o con aceite la calentasen') Y no es la única ocurrencia con este significado en el cancionero de burlas galaico-portugués, como puede quedar patente también en otra cantiga de Johan Vello de Pedrogaez (*B* 1609, *V* 1142): "Con gran coita, rogar que m'ajudasse", donde el término puede ser descodificado con el mismo sentido y su mismo relevante valor:

---

[14] *arreitar* < ARRECTARE, de ARRECTUS (Machado, *DELP*, s.v.). 'Excitar ou excitarem-se os apetitos sensuais' (A. de Morais Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, 12 vols., Lisboa: Confluênça, 1949-1959[10] s.v.). *Arrechar* v.a. 'Enhestar, poner derecha, erguida y tiesa alguna cosa' (*Diccionario de la lengua castellana, llamado de Autoridades*, 6 vols., Real Academia Española, 1726-1739. (Reimpr. Madrid: Gredos, 1990, s.v.).

[15] *Preito* aparece en 45 documentos con 52 ocurrencias; *preyto* en 19 documentos, con 28 ocurrencias; *preitos* en 4, con 5 ocurrencias; *preit'* en 14, con 15 ocurrencias; y *preyt'* en 7 documentos, con las mismas ocurrencias (cf. la base de datos-*Med DB* del Centro "Ramón Piñeiro" en www.cirp.es).

Con gran coita, rogar que m'ajudasse
a ũa dona fui eu noutro dia
sobre feito dũa capelania;
e disso-m'ela que me non coitasse:
-Já sobre min filhei o capelan,
e, poi-lo sobre min filhei, de pran
mal fazia, se o non ajudasse.

E díxi-lh'eu: -Mui gran fiúza tenho,
pois que en vós filhastes o seu feito,
de dardes cima a todo seu preito.(vv. 1-10)

Es sólo desde esta consideración del término, en el contexto del campo semántico dominante en el texto, desde donde se pueden establecer los parámetros de descodificación que permiten el acceso a una lectura, ahora sí con significado completo[16].

Lo mismo parece ocurrir con el lexema *madeira* en sendas cantigas de Afonso López de Baian (*B* 1741, *V* 1081) y Pai Gómez Charinho (*B* 1625, *V* 1159), donde aparece unido al calificativo *nova.*

Carolina Michaëlis confesó su incapacidad para descubrir el sentido de ambas composiciones; si bien por lo que se refiere a la primera -que curiosamente, y diríamos que de manera muy acertada por lo que implica de intuición sobre lo que va a ser la clave de descodificación del texto, califica como la "cantiga da *madeira nova*"-, sugiere la posibilidad de que el autor se refiera a las buenas gracias de la abadesa de Arouca[17]. Lapa, partiendo de la alocución *fazer casa com madeira nova,* que en el siglo XIII significaría "tomar mulher nova para viver com ela amancebado", considera que la cantiga alude a la mala reputación de las monjas del convento de Arouca, con su abadesa al frente, e identifica, en este sentido, el lexema *madeira nova* con "freira nova", sugiriendo el significado de que si la abadesa diera al autor una novicia, éste construiría una casa donde dormiría con ella noche y día. Significado que, en términos generales, y siempre teniendo en cuenta el doble sentido que recorre toda la cantiga, con sus veladas insinuaciones obscenas, parece corresponder a la interpretación de ambos textos.

Pero en la segunda edición -y esto es lo que nos interesa por su particular significación en relación con la especificidad del vocabulario que analizamos y la equivocidad de los términos en el campo léxico de lo satírico y obsceno-, basándose en la interpretación de *madeira* como 'miembro viril' en una cantiga de Alfonso X (*B* 481, *V* 64), aunque sigue relacionando el

---

16 Vid. mi ed. de *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, y en particular "*Huns an tal preit'*. Para una lectura de la cantiga B 495 / V 78", en C. Parrilla – M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM*, A Coruña: Toxosoutos, 2005, pp. 281-289.

17 C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, 2 vols. (Reimpresión Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), II, pp. 402-404.

texto con las monjas de Arauca y en particular con la abadesa, sugiere que el sentido sería que "se a abadesa lhe desse madeira nova, isto é, reforçase o seu membro viril, ele faria uma casa em que dormiria com ela noite e dia":

Lectura que, sin duda, no parece adecuarse al sentido de la cantiga ni al de la de Pai Gómez Charinho, que le sirve de respuesta, y en la que, dentro del mismo registro equívoco y obsceno, y con el mismo juego de los términos "madeira nova" y "casa", el trovador recomienda a don Afonso cómo realizar la construcción de su casa, para no perderla "por mao lavrador":

> E Don Afonso pois á tal sabor
> de fazer bõa casa, começar
> a dev'[el] assi; e des i folgar
> e jazer quand'e quand', u mester for;
> descobri-la e cobri-la poderá
> e revolvê-la, ca todo sofrerá
> a madeira, e seerá-lhi en melhor.
>
> E Don Afonso tod'o esto fará
> que lh'eu conselho; se non, perde-s'-á
> esta casa per mao lavrador. (vv. 22-31)

El significado de *madeira* como 'miembro viril' se revela aquí como no pertinente toda vez que, en su conjunción con el lexema *nova*, tendría un valor negativo en relación con la virilidad del poeta, que pasaría de este modo a ser el blanco de la sátira, en lugar de la abadesa a quien sin duda va dirigida.

El error viene inducido por la propia equivocidad de los términos y su múltiple capacidad alusiva. La descodificación en este caso del texto partiendo de otro diferente es el que conduce a la conclusión equivocada.

En el texto de referencia alfonsí, *madeira* es el connotador específico que constituye la clave de descodificación. El valor expresivo del término, ya subrayado por Mettmann[18], no escapaba tampoco a la consideración de Lapa, que se veía obligado a modificar sustancialmente su primera lectura, acorde con el sentido literal del texto, en la misma línea de Michaëlis[19], e interpretarlo de acuerdo con la descodificación impuesta por el nivel léxico. Nuevamente es aquí, el análisis de los términos, la consideración específica del vocabulario, el que permite una lectura adecuada de los pasajes de mayor dificultad. Desde esta perspectiva, la lectura que propongo del último verso ("e desto mui mais sei eu: [ou] cab'ou danha"), sobre el que tantas interpretaciones se han realizado, basada en la consideración del campo semántico dominante de la medida: *esmar* (v. 1), *medida* (vv. 2, 4, 16) , *meor* (v. 5), *longa* (v. 9), *tamaña* (v. 11), *grossa* (v. 18), *delgada* (v. 19), y de manera muy particu-

---

[18] W. Mettmann, "Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *Cantigas d'escarnho de de mal dizer*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 82, 1966, pp. 310-311.

[19] C. Michaëlis de Vasconcelos, "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: VII-Eine Jerusalempilgerin und andre Kreuzfahrer", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV, 1901, p. 669.

lar *colha* (v. 2), de *colher* 'recibir en sí alguna cosa', 'tener capacidad o hueco para contener cierta cantidad de cosas'[20], con los mismos valores que *cabe* 'poder contenerse una cosa dentro de otra', 'tener lugar o entrada', 'coger, tener capacidad' es la que parece más acorde al sentido general del texto[21].

Es por lo tanto el análisis del vocabulario específico de la cantiga de escarnio y maldecir el que ofrece las claves de interpretación de estos textos, con su doble organización discursiva, siempre desde la consideración de la equivocidad de los términos y su propia dialéctica interna. Por encima de la irrelevancia de la taxonomía genérica, el estudio de los registros léxicos se presenta como la vía más operativa para el acercamiento a esta categoría genérica, donde la burla y la parodia parecen establecer su propia relación dialéctica.

[20] Según J. Corominas – J. A. Pascual (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991, sv.), el sentido sexual es antiguo y muy corriente en España.

[21] Cf. mi ed. de *El cancionero profano de Alfonso X* y, en particular "*[Ou] cab'ou danha / ca bode d'anha*. Dos interpretaciones para una lectura de la cantiga *B* 481 *V* 64 de Alfonso X", *La corónica*, 30.1, 2001, pp. 149-158.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, M., *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard, 1970.

Base de datos de la Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.0.3. Centro Ramón Piñeiro para investigación en Humanidades.

Bec, P., *Burlesque et obscénité chez les troubadours. Le contre-texte au Moyen Âge*, Paris : Stock, 1984.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti, Cod. 10991) 1. Reprodução facsimilada, Lisboa: Biblioteca Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Corominas, J. – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-1991.

D'Heur, J. M., "L'Art de trouver du chansonier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398.

Diccionario de la lengua castellana, llamado de Autoridades, 6 vols., Real Academia Española, 1726-1739. (Reimpr. Madrid: Gredos, 1990).

Lapa, M. Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1981[10].

_ (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 1965, 2ª ed. 1970 (Reimp. Lisboa, João Sá da Costa, 1995).

Machado, J. P., *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, 1977[3].

Mettmann, W., "Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *Cantigas d'escarnho de de mal dizer*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 82, 1966, pp. 310-311.

Michaëlis de Vasconcelos, C., "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: VII-Eine Jerusalempilgerin und andre Kreuzfahrer", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV, 1901, pp.533-560 y 669-685.

_ (ed.), *Cancioneiro de Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, 2 vols. (Reimpresión Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990).

Nodar Manso, F., "El carácter dramático-narrativo del escarnio y maldecir de Alfonso X", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 1985, pp. 405-421.

Paredes, J., *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Granada: Universidad, 1992.

_, "Elementos narrativos en las cantigas satíricas de Alfonso X (Consideraciones en torno al género *escarnio y maldecir*)", *Estudios Románicos*, 11, 1999, pp. 179-193.

_, "*[Ou] cab'ou danha / ca bode d'anha*. Dos interpretaciones para una lectura de la cantiga *B* 481 *V* 64 de Alfonso X", *La corónica*, 30.1, 2001, pp. 149-158.

_, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Roma-L'Aquila: Japadre Editore, 2001 (2ª ed. Verba, Anexo 66, Santiago de Compostela: Universidade, 2010).

_, "*Huns an tal preit'*. Para una lectura de la cantiga B 495 / V 78", en C. Parrilla-M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM*, A Coruña: Toxosoutos, 2005, pp. 281-289.

Scholberg, K. R., *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos, 1971.

Silva, A. de Morais, *Grande dicionário da língua portuguesa*, 12 vols., Lisboa: Confluênça, 1949-1959[10].

Tavani, G., "O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer", *Boletim de Filologia. Homenagem a M. Rodrigues Lapa*, 29, 1984, II, p. 64.
_ (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Ediçoes, Colibrí, 1999.

PALAVRAS ESCARNINHAS DE JOAM SOARES COELHO
BON CASAMENT' Á, PERO SEN GRAN MILHO

Ângela Correia
Universidade de Lisboa

Quem quer que alguma vez tenha feito uma edição crítica, especialmente uma edição crítica de uma cantiga de escárnio galego-portuguesa, sabe que algumas palavras se tornam, por vezes, peças verdadeiramente transformadoras. Digo-o não só porque o esclarecimento de tais palavras influencia a interpretação de toda a cantiga, mas também porque o mesmo esclarecimento impõe limites apertados ao trabalho de edição crítica do conjunto textual. Ou, de forma talvez mais clara: se é verdade que uma só palavra ou expressão encaixada num dado texto o pode literalmente determinar, também é verdade que o sentido literal do texto determina os limites da palavra a fixar no seu seio.

No caso da cantiga de escárnio, quando esta interdependência não se verifica, corre-se o risco de o texto não produzir o sentido encoberto que lhe foi eventualmente entregue pelo trovador. A operação, na verdade, parece simples: basta que faça sentido. Mas este objectivo, aparentemente claro, turva-se, por vezes, graças àquilo a que é costume chamar "licença poética". Este conceito leva-nos, justa ou injustamente, a admitir sentidos, mesmo que se mostrem algo resistentes à lógica ou a critérios de avaliação mais objectivos. É certo que não se pode inteiramente dispensar o conceito de "licença poética"; sabemos que ela existe e ignorá-la seria optar por uma objectividade rígida, capaz de nos condenar à cegueira. É, no entanto, um conceito que importa usar, no trabalho crítico, com o maior grau de consciência dos limites que efectivamente tem numa dada tradição, para evitar que o conceito operacional de "licença poética" se transforme em simples "licença crítica". Este esforço exige uma constante autovigilância, justifica os excessos de operações de confirmação e torna indispensável, julgo, um profundo conhecimento da poética de escola e mesmo, talvez se possa começar a admiti-lo, da poética individual. Afirmo-o, porque havendo certamente margens da composição em que os trovadores parecem admitir concessões,

é também claro que noutras não as admitem; e este é um limite que ainda falta apurar rigorosamente[1].

Embora, por vezes, a tarefa de edição crítica de cantigas de escárnio nos leve a enfrentar dificuldades com vocabulário comum, são mais notórios os casos em que é o vocabulário raro ou invulgar a levantar obstáculos à interpretação dos textos. Nestes casos, impõe-se a possibilidade de tal vocabulário invulgar decorrer de leituras menos acertadas de copistas ou editores anteriores.

Debruçar-me-ei aqui sobre uma cantiga de escárnio de Joam Soares Coelho em que uma palavra, claramente determinante do sentido geral do texto, foi já lida de diversas formas, com o objectivo de melhor a acomodar no conjunto semântico. Refiro-me à cantiga cujo *incipit* é *Bon casament' é pera Don Gramilho*[2] ou *Bon casament´ é, pero sen gramilho*[3], conforme se opte por uma ou por outra das duas principais leituras críticas.

Transmitida apenas pelo Cancioneiro da Vaticana (*V*1019), a cantiga foi editada, em 1970, por Rodrigues Lapa, que, na nota à edição, admitia: "O sentido da cantiga, sobretudo nos dois versos iniciais, não está bem claro". Esta dificuldade de entendimento conduziu naturalmente à convicção de que, na edição crítica do passo inicial, seria necessária uma intervenção mais profunda. A lição manuscrita é a seguinte:

> Bon casamẽte po sen gramilho
> ena porta do ferru nha tendeyra

M. R. Lapa optou por considerar "gramilho" um nome próprio e, em conformidade, corrigiu a lição "sen" para "Don" e a lição "po" para "pera",

---

[1] Dou um exemplo muito simples retirado da última edição crítica de *And' ora triste, fremosa* (86,1) do jogral Lopo. R. Cohen (R. Cohen (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003, p. 484), lendo a lição manuscrita "Andora Triste fremosa" (*B* 1250) e "Andora triste fremosa" (*V* 855), opta pelo seguinte entendimento: "And'ora trist' e fremosa / por que se foi meu amigo / con sanha [...]". Desta fixação de texto decorre que o facto de o amigo se ter ido embora zangado teve dois efeitos: a menina andar triste e a menina andar bela. O primeiro faz pleno sentido, mas o segundo só se pode admitir considerando-o uma "licença poética". Parece-me melhor, portanto, a edição de J. J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973, p. 418): "And'ora triste, fremosa". Nesta edição, considera-se "fremosa" um vocativo identificador de um interlocutor semelhante ao que é identificado, noutras cantigas, com o substantivo "amiga" ou "amigas", ou seja, com uma confidente.

[2] M. R. Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, [Vigo]: Galaxia, 1970, p. 359.

[3] A. Roncaglia, "Glanures de critique textuelle dans le domaine de l'ancienne lyrique galego-portugaise: le pardon de la Balteira et le casamento de la «tendeira»", in E. Asencio *et alii* (eds.) *Critique Textuelle Portugaise. Actes de Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 19-27.

estabelecendo os dois primeiros versos como se seguem, bem como os restantes, cuja edição não levanta dificuldades de maior:

Bon casament'é, pera Don Gramilho,
ena porta de ferr' ũa tendeira;
e direi-vos com' e de qual maneira:
pera ricome, que non pod' aver
filho nen filha, podê-l'-á fazer
con aquela que faz cada mês filho.

E de min vos dig', assi ben me venha,
se ricome foss' e grand' alg' ouvesse
[e parentes chegados non tevesse],
a quen leixar meu aver e mia erdade,
eu casaria, dig' a Deus verdade,
con aquela que cada mês emprenha.

E ben seria meu mal e meu dano,
per boa fé, e mia meos ventura
e meu pecado grave sen mesura,
pois que eu con atal molher casasse,
se ũa vez de min non emprenhasse,
pois emprenha doze vezes no ano.

Na nota ao texto em que, como habitualmente, Lapa resume o conteúdo da cantiga, a interpretação apresentada é a seguinte: "[...] segundo parece, faz-se escárneo de um rico-homem, impotente para fazer filhos, convidado a casar com mulher de má qualidade, uma tendeira, capaz de fazer cada mês um filho, pois tinha certamente o apelido de Coelha"[4].

Anos mais tarde, em 1981, Aurelio Roncaglia avaliou a edição de Lapa e corrigiu os dois versos iniciais[5]. Além do afastamento relativamente à lição dos manuscritos, o ilustre filólogo apontou a dificuldade da interpretação do passo "ena porta de ferro", no contexto do casamento de uma tendeira e de um rico homem[6]. A proposta de edição que fez é conhecida e dá resposta a ambos os problemas: reaproxima-se da lição manuscrita e dá sentido ao passo onde é referido o material "ferro":

---

4 Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho*, p. 359.

5 Embora a opção pela palavra "gramilho" tivesse já sido feita na edição de J. P. Machado – E. P. Machado (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional Antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal, 1949-64, vol. VII, p. 114) – onde se lê a nota "gramilho = gramilo, ainda hoje termo prov. minhoto" – foi Aurelio Roncaglia ("Glanures") que a desenvolveu, assentando nela a interpretação do texto.

6 Além destes dificuldades, a interpretação de Lapa colide com o facto de o nome próprio "Gramilho" não ser identificável com nenhum antropónimo da nobreza medieval.

> Bon casament'é – pero sen gramilho,
> ena porta, do ferro – ũa teneira[7].

A interpretação de A. Roncaglia ao escárnio de Joam Soares Coelho passava por considerar o hápax "gramilho" não um nome próprio mas um nome comum com o sentido de ferrolho, possibilidade que inequivocamente e com grande erudição demonstrou. Tal ferrolho seria de ferro e, entendendo a "porta" como uma metáfora do sexo da tendeira, a ausência de ferrolho corresponderia a uma prática sexual constante[8]. O termo "gramilho" referiria, pois, o ferrolho feito em ferro, que a "porta" (ou seja, o sexo) da tendeira não teria. Tal como indicado por A. Roncaglia, a interpretação aproximaria esta cantiga da sátira *Maria Peres, a nossa cruzada*, de Pero da Ponte[9], onde uma "maeta" sem "cadeado" serve também de metáfora ao sexo feminino. Mas enquanto, neste texto, a crítica se dirigia ao pecado das práticas sexuais irrestritas da Maria Peres, no texto de Joam Soares Coelho, segundo a interpretação defendida por A. Roncaglia, a referência à prática sexual sem restrições serviria apenas para considerar a tendeira especialmente fértil. Claro que a ligação, à luz das leis da natureza, não é óbvia. Ou seja, a prática sexual, por mais assídua que seja, não garante, pelo menos para a raça humana, a possibilidade de procriação mensal em que, na cantiga, se insiste. Mas a ligação entre a prática sexual irrestrita e a fertilidade pode, naturalmente, ser vista como uma força de expressão. Tê-lo-á assim entendido A. Roncaglia, que nos ofereceu a mais plausível interpretação disponível do texto, bem como a melhor correspondente fixação.

Gostaria, no entanto, de regressar ao hápax "gramilho" e explorar uma outra possibilidade de entendimento da cantiga, resultante de um – ou talvez resultante num – diferente estabelecimento crítico do texto.

Começarei por uma nota à organização retórica da sátira, que apresenta uma estrutura articulada pelo terceiro verso: "e direi-vos com'e de qual maneira". Este é bastante claro quanto ao facto de ser precedido de uma formulação cifrada cuja chave se encontra nos esclarecimentos subsequentes. A verdade, porém, é que ambas as partes desta construção parecem carecer de uma chave contida na outra. Ou seja, sendo certo que, como afirmado no terceiro verso, precisamos de explicações para decifrarmos os dois primeiros versos, é forçoso admitirmos que, no resto da composição, há aspectos

---

7 Roncaglia, "Glanures", p. 25.

8 "Le sens qui en résulte est clair et pertinent: avec la tendeira on pourrait faire bon ménage, mais elle est dépourvue de tout dispositif de verrouillage: elle n'a pas de serrure fonctionnante, pas de chaîne de sûreté à sa porte, qui reste donc toujours ouverte, soit à l'entrée soit à la sortie; c'est pourquoi elle pourrait donner des fils même à un homme impuissant!" (Roncaglia, "Glanures", p. 24).

9 *B* 1642 / *V* 1176.

cujo esclarecimento carece igualmente de explicações. Neles se afirma que o casamento referido nos dois primeiros versos seria bom para um nobre com problemas de fertilidade, pois o casamento se faria com alguém capaz de ter filhos todos os meses ("aquela que faz cada mes filho" / "emprenha doze vezes no ano").

A possibilidade de entendimento do texto que aqui gostaria de explorar passa pela correcção do primeiro verso da cantiga em dois lugares:

> Bon casament' **á**, pero sen gra**n** milho,
> ena porta do ferro ũa tendeira[10].

A emenda da lição manuscrita "gramilho" para "gran milho" foi já proposta por Braga[11], em 1877, e supõe o vulgar desaparecimento de um sinal de abreviatura sobre o "a" que precede a consoante nasal "m". Para a correcção do "e" que se segue a "casament", no manuscrito, encontro firme apoio na "Tavola dei principali errori" da edição paleográfica do Cancioneiro da Vaticana feita por E. Monaci[12]. Esta emenda implica, em primeiro lugar, o abandono da ideia de uma ligação matrimonial entre uma tendeira e um nobre, já que, nestes versos, estaria estabelecido não que a tendeira fosse um bom casamento, mas que a tendeira teria um bom casamento. O verbo "ter" pode naturalmente assumir diversos significados e é preciso começar por estabelecer aquele que nesta cantiga o contexto lhe imporia.

Comecemos pela próprio termo "tendeira". J. P. Machado[13] regista a palavra e, embora não a explique, cita a Chancelaria de Afonso III (I, fl. 96 vs.), que esclarece inteiramente o sentido: "louuamos e outorgamos que os que uenheren áá feyra del Rey, den pola sééda. vj. dineyros. assy **tendeyros** comha Correyros". J. Corominas[14] relaciona o vocábulo com a palavra "tienda", cujo primeiro sentido é: 't. donde venden algo'. Na *Cantiga de Santa Maria* 369, por outro lado, refere-se uma tendeira que vendia cevada em Santarém, além de outras mercadorias:

> En Santaren contiu esto / a ũa moller **tendeyra**, / que sa **çevada** vendia,
> e dizia ameude: / "Aquel é de mal guardado / que guarda Santa Maria".
> E collera-o por uso / en que quer que razõasse

---

10 *V* 1019: "Bon casamẽte po sen gramilho"; Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho*, p. 359: "Bon casament'é, pera Don Gramilho"; Roncaglia, "Glanures", p. 25: "Bon casament'é – pero sen gramilho".

11 T. Braga (ed.), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878, p. 192.

12 E. Monaci (ed.), *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer, 1875, p. XXVI.

13 J. P. Machado, *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, vol. V, 2003 [1952], p. 286.

14 J. Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 2007 [1983], p. 459.

e en toda **merchandia** / que vendess' e que comprasse[15].

Joam Soares Coelho estaria, portanto, a referir uma vendedora de mercadoria não identificada. Dado este contexto, não será excessivamente arriscado atribuir ao verbo "ter" o sentido de 'ter para venda'. Ou seja, nos dois primeiros versos da cantiga de Joam Soares Coelho, considerando a primeira correcção proposta, afirmar-se-ia que uma vendedora teria à venda, na sua tenda, um bom casamento. Dado este entendimento, procuramos naturalmente no passo "ena porta do ferro" uma indicação de ponto de venda.

Na *Crónica Geral de Espanha de 1344*, nos *Livros de Linhagens*, nos *Diálogos de São Gregório* encontrei várias referências a portas de cidades, vilas e castelos, algumas com designações comuns decorrentes da orientação e de outros factores, algumas com nomes próprios: "porta de Martos"[16]; "porta de San Martin"[17]; "porta de torres"[18]; "porta de Narbona"[19]; "hũa porta que avya na villa, a que chamavã a **porta de Cordova**"[20]; "a porta descontra ouriente [...] porta do septentriom"[21]; "porta de Sam Johã Bapptista"[22]; "porta de Sam Lourenço"[23]. Cito mais extensamente um passo dos *Diálogos de S. Gregório*, por deixar entrever a posição privilegiada que, tratanto-se de um local de passagem, constituiria uma destas portas, para a actividade de vender ou, como neste caso, a de pedir:

---

15 W. Mettmann (ed.), *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 1989, t. III, p. 249.

16 "E, depois que a mayor parte delles foron dentro na torre, foronsse pello muro e tomaron todallas torres e guaanharon a **porta de Martos**" (L. F. Lindley Cintra (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, t. IV, p. 404).

17 "E el rey, cõ muytos beesteyros que tyravã aas torres da **porta de Sam Martỹ**, fezlhe poer fogo e arderõ as portas e entrou el rey cõ toda sua gẽnte" (Cintra (ed.), *Crónica*, t. IV, p. 524).

18 "E, despois que todo esto foy asi cõçertado, sayrõ de Valẽça pella **porta de Torres** que era da parte de Castella." (Cintra (ed.), *Crónica*, t. IV, p. 181).

19 "E Carmona jaz sobre ho allicenceo que se começa ẽna porta e vay ataa a **porta de Narbona**." (Cintra (ed.), *Crónica*, t. II, p. 71)

20 "E os que jaziam na villa, que da sua parte eram, veeron a hũa porta que avya na villa, a que chamavã a **porta de Cordova**, e mataron os que a guardavã." (L. F. Lindley Cintra (ed.), *Crónica*, t. II, p. 341). "Este conde dom Pero Fernandez foi casado com ũa filha do conde dom Hungel de Valladolide, o que tirou as armelas da **porta de Cordova** a pesar dos Mouros [...]" (J. Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa: Academia das Ciências, 1980, t. II, p. 122).

21 "E Almãçor mandou logo quebrantar e destruyr todallas portas da cidade, que eram bem obradas de pedra marmor, e a mayor torre da alcaçova, que estava sobre a **porta descontra** ouriente. Outrossy fez derribar e destruyr todallas outras torres dos muros e desfez ataa os fundamentos. Pero mandou leixar hũa torre que estava contra a **porta do septentriom** - e aquella porta leixou por memorya dos que vehessem depois". (Cintra (ed.), *Crónica*, t. III, p. 181).

22 "[...] e que o tirarõ dante a **porta de Sam Johã Bapptista**, nõ o sabendo nẽ hũu dos seus, e que o matou Ruy Vella" (Cintra (ed.), *Crónica*, t. III, p. 236).

23 "[...] e quando morreo feze-o sua molher soterrar na egleja de Sam Januario martir, a cabo da **porta de Sam Lourenço**." (R. V. Mattos e Silva (ed.), *A mais antiga Versão Portuguêsa dos Quatro Livros dos Diálogos de São Gregório*, São Paulo: Universidade de São Paulo, 1971, t. II, p. 234).

> Deste santo papa Johan soen a contar os nossos padres antigos que quando veo aa cidade de Constantinopla e chegou a hũa porta da cidade que chaman a **Porta Dourada**, hũũ cego que pedia por Deus a quantos iam e vĩam per aquela porta [...][24].

Há notícia de, em Lisboa, ter havido uma "Porta de Ferro" ou "Porta do Ferro", em época medieval[25], de que o glossário da edição de J. P. Machado e E. P. Machado aliás dá conta[26]. É possível, no entanto, que noutra cidade uma porta de acesso tivesse recebido o mesmo nome, até por a designação estar provavelmente relacionada com o material ou com um dos materiais usados em tal porta.

Até ao momento, ficou, pois, estabelecido que, tal como acima editados, os dois primeiros versos conteriam referência a uma vendedora, cuja tenda estaria localizada num local de passagem, identificado como a "Porta do Ferro" e que tal vendedora teria à venda algo considerado pelo sujeito um bom casamento. O texto assim construído não deixa de chamar a atenção – justamente pela ausência – para a mercadoria em venda. Pensando na referência ao "casamento" e, já na segunda parte do texto, à fertilidade, impõe-se considerar, como Lapa[27], a hipótese de esta vendedora ter à venda uma coelha, cuja designação comum permitisse o equívoco com a alcunha que o próprio Joam Soares Coelho usava. Esta hipótese decorreria do facto de uma coelha poder ter quatro a cinco ninhadas por ano e de, actualmente, o coelho ser um símbolo de fertilidade. Não encontrei, no entanto, nenhum documento onde pudesse comprovar que esta simbologia existia na época dos trovadores. Consultados os bestiários mais conhecidos na época, verifica-se que o *Fisiólogo* não refere o coelho e que o texto de S. Isidoro sobre o coelho, nas *Etimologias*, nada tem a ver com a fertilidade: "*Cuniculu genus agrestium animalium dicti quasi caniculi, eo quod canum indagine capiantur vel excludantur ab speluncis*"[28].

---

[24] Mattos e Silva (ed.), *A mais antiga*, p. 98.

[25] Há referência a esta porta no relato de um cruzado sobre a conquista de Lisboa aos mouros em 1147: "*Tum uero nostri potius intendentes operi, inter turrem et* ***portam ferream*** *fossam subterraneam, ut murum precipitarent, fodere aggrediuntur.* [...] É então que, por sua vez, os nossos se empenham mais no trabalho e se lançam a escavar um fosso subterrâneo entre a Torre e a **Porta de Ferro**, com o fim de deitarem abaixo a muralha." (A. Nascimento – M. J. Branco (eds.), *A Conquista de Lisboa aos Mouros. Relato de um Cruzado*, Lisboa: Vega, 2007, pp. 112-113).

[26] Na sequência da indicação desta cantiga, acrescenta-se: "(a porta do Ferro em Lisboa)" (Machado – Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, VIII, p. 408).

[27] "... faz-se escárneo de um rico-homem, impotente para fazer filhos, convidado a casar com mulher de má qualidade, uma tendeira, capaz de fazer cada mês um filho, pois tinha certamente o apelido de Coelha." (Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho*, p. 359).

[28] "Pertenece al tipo de los animales agrestes el *cuniculus* (conejo), como si dijéramos *caniculus*, precisamente porque se capturan gracias a que los perros (*canis*) siguen su pista o los sacan de sus hureras" (J. Oroz Reta – M.-A. Marcos Casquero (eds. e trads.), San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995², t. II, pp. 60-61).

O alimento referido em posição de rima no primeiro verso ("milho") associa-se, porém, preferencialmente a outro animal doméstico. Nos dias de hoje, pelo menos, o milho é visto como um alimento de galinhas[29], pelo que a possibilidade de a vendedora ter à venda uma galinha ocorre-nos com certa naturalidade. Mas antes de avançarmos para a hipótese de a mercadoria da tendeira ser uma galinha, importa encontrar apoio para a relação, nesta época, entre o milho e as galinhas[30]. A bibliografia oferece-a inequivocamente. Por exemplo, em estudo sobre o património do mosteiro de Alcobaça, Iria Gonçalves afirma:

> Concorrendo com o trigo e com a cevada na alimentação dos homens como na dos animais, **o milho** e o centeio ocupavam também largos espaços da paisagem medieval. [...] **Utilizado na alimentação das aves de capoeira** e no fabrico de pão para os cães, esporadicamente dado aos cavalos, também os homens o consumiam embora, no mosteiro talvez apenas em anos de maior escassez cerealífera[31].

Mas neste ponto sensível do verso, que já foi lido por diferentes editores, de diversas maneiras, é ainda necessário, antes de avançar, confirmar que, nesta época, o adjectivo "gram" poderia significar, como actualmente, 'muito', 'numeroso', já que o sentido 'milho de tamanho grande' seria, neste caso, absurdo. Uma brevíssima incursão pelos *Livros de Linhagens*, por exemplo, permite-nos confirmar a possibilidade: "E houve grande enfirmidade em na terra e morrerom **grandes gentes**"[32]; "e a estes filhos leixou **grande haver**"[33].

Confirmada a relação medieval entre milho e galinhas e estabelecida a possibilidade de "gran milho" poder significar 'muito milho', a paráfrase dos dois versos, correspondente ao sentido literal dos mesmos, parece agora

---

[29] Embora o coelho se alimente preferencialmente de herbáceas, os grãos fazem igualmente parte da dieta deste animal doméstico e, portanto, também o milho se pode incluir nela. Na documentação medieval consultada, porém, embora o coelho faça por vezes parte da lista de animais de criação doméstica, é mais frequente encontrá-lo entre os animais caçados (1255 [...]"*flient et mactent conilius et alios uenatos* [...] 1287 [...] conelario que for a monte e nom der raçom palaçio e ala trasnoytar e adusser conelio dar lo [...] [1293] o coelheyro que for a soieyra e ala ficar de hũu fole de coelho e que ficar ala per oyto dias ou mays de hũu coelho com sa pele" (C. M. L. Baeta Neves (dir.), *História Florestal, Aquícola e Cinegética*, Lisboa: Ministério da Agricultura e Pescas, 1980, t. I, pp. 26, 38, 41). "Começando pela caça, é de registar o interesse que as peles provenientes da actividade venatória (e não só) ofereciam aos circuitos comerciais medievos. Além das peles de coelho, as antigas tabelagens [...]" (M. Â. da Rocha Beirante, *Évora na Idade Média*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian-Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995, p. 392), o que poderia limitar a associação deste animal a alimentos de cultivo, como o milho.

[30] Agradeço à Maria do Rosário Ferreira a associação entre milho e aves que, no debate subsequente à presente comunicação, lembrou existir na cantiga de amigo *Oje quer' eu meu amigo veer*, de Joam Soares Coelho, cuja finda é "non semeou milho / quem passarinhas receou".

[31] I. Gonçalves, *O Património do Mosteiro de Alcobaça nos séculos XIV e XV*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1989, pp. 74-75.

[32] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens*, t. II, p. 78.

[33] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens*, t. II, p. 64.

possível: uma vendedora tem à venda, na Porta do Ferro, um galináceo, que é um bom casamento, embora não disponha de muito milho.

A ideia de que um galináceo constitua um bom casamento é uma afirmação que justifica plenamente o anúncio de uma explicação, feito no terceiro verso: "e direi-vos com' e de qual maneira". Sentimos naturalmente necessidade de que uma tal afirmação nos seja explicada e o sujeito dispõe-se a fazê-lo. Isto é, o sujeito dispõe-se a apresentar justificação para uma galinha ser um bom casamento para um nobre com dificuldades relacionadas com a fertilidade, mesmo que não traga consigo grande quantidade de milho.

Não creio haver, no mundo dos animais domésticos, nenhum animal que procrie mensalmente, devendo portanto a afirmação da possibilidade de dar à luz doze vezes por ano ser entendida pelo menos como hiperbólica. Mas talvez o sentido desta hipérbole não seja o do simples exagero do número.

A consulta a um criador de galinhas permitiu-me concluir que o período de gestação de uma galinha é de 21 dias, após os quais a galinha está em repouso cerca de 20 dias antes de recomeçar a pôr ovos. O número anual de incubações das galinhas é limitado, varia e depende de factores hormonais e ambientais, ou seja, as galinhas e outras aves apenas se dispõem ao choco um número limitado de vezes por ano. O facto de a postura das galinhas ser diária, no entanto, pode ser visto como a possibilidade diária de a galinha entrar em incubação. Talvez não seja, pois, descabido considerar que uma galinha pudesse ser vista como um animal capaz de ter crias muitas vezes por ano. O sentido literal da cantiga de Joam Soares Coelho talvez pudesse ser então esta: mesmo que não tenha grande quantidade de milho, uma galinha seria um bom casamento para um nobre com dificuldade em procriar, porque, pondo diariamente ovos, o nobre teria diariamente a possibilidade de conseguir um herdeiro.

Mas a associação entre a capacidade de procriação da galinha e a infertilidade talvez não tenha (apenas) relação com a realidade. Nas *Etimologias* de S. Isidoro de Sevilha diz-se sobre o galo o seguinte: "*Gallus a castratione vocatius; inter ceteras enim aves huic solo testiculi adimuntur. Veteres enim abscisos gallos vocabant*"[34]. Importa notar também que o passo das *Etimologias* sobre o galo termina com uma referência ao ouro[35] e que da galinha S. Isidoro apenas diz que é a fêmea do galo: "*Sicut autem a leone leaena et a dracone dracaena,*

[34] "El gallo recibe su nombre por la castración, pues es el único animal entre las aves al que se le extirpan los testículos. Los antiguos los llamaban «gallos capados»." (Oroz Reta – Marcos Casquero (eds. e trads.), San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, t. II, pp. 114-115).

[35] "*Cuius membra, ut ferunt quidam, si auro liquescenti misceantur, consumi.* [...] Hay quienes dicen que, si los miembros del gallo se mezclan con oro líquido, éste es consumido". (Oroz Reta – Marcos Casquero (eds. e trads.), San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, t. II, pp. 114-115).

ita a gallo gallina"[36]. Assim se associa a galinha a um macho estéril. Nenhum paralelo se encontra entre as informações fornecidas nas *Etimologias* e as que se dão sobre o galo, no *Fisiólogo* ou no *Livro das Aves*, textos onde, como se sabe, a natureza dos animais é interpretada do ponto de vista católico. A galinha não é referida em nenhum destes dois textos.

Dado o universo escarninho e a tradição das cantigas de escárnio galego-portuguesas, impõe-se a hipótese de este nobre, satirizado pela dificuldade em gerar herdeiros, ter uma identidade bem conhecida do público da cantiga. A possibilidade de haver, nos dois primeiros versos do texto, uma referência a um galináceo pode ser um contributo determinante para o identificar. De acordo com o índice de "Apelidos, alcunhas e nomes de família", da edição dos *Livros de Linhagens* de J. Mattoso[37], a alcunha "Galinhata" foi usada por duas mulheres: Constança Gomes Galinhata e Urraca Soares Galinhata. Contudo, no próprio texto do *Livro de Linhagens*, Urraca Soares nunca é tratada por Galinhata, embora seja irmã e sobrinha de dois Galinatos:

> Este dom Rui Gonçalvez foi casado com dona Orraca Soarez, irmãa de Gomez Soarez Galinato, o Velho. Esta dona Orraca Soarez era sobrinha de dom Lourenço Soarez Galinato, o Bõo, cavaleiro d'armas, e era prima cõirmãa do arcebispo dom Joham Airas[38].

Pode ter-se tratado apenas de uma omissão injustificada do autor ou de um dos refundidores do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, mas também é forçoso reconhecer que Urraca Soares não parece ter estado ligada a nenhum caso de infertilidade. Já o caso de Constança Gomes Galinhata é diferente. Ao contrário do que acontece com Urraca Soares, ela é apenas mencionada nos *Livros de Linhagens* a propósito do casamento com Gomes Pires Sarraça:

> E Gomez Pirez, filho dos sobreditos Pero Soarez Saraça e de dona Elvira Nunez, foi casado com dona Maria Sanchez, filha de dom Sancho Fernandez de Grez, e nom houverom semel. E depois que morreo esta dona Maria Sanchez, suso dita, casou este Gomez Pirez com dona Costança Galinhata, e nom houverom semel[39].

Segundo este passo, portanto, Gomes Pires Sarraça casou duas vezes e de nenhum dos casamentos conseguiu ter herdeiros, o que configura, pelo menos aparentemente, um caso de infertilidade.

---

[36] "Gallina deriva de gallo, como leona de león y dragona de dragón" (Oroz Reta – Marcos Casquero (eds. e trads.), San Isidoro, *Etimologías*, t. II, pp. 114-115).

[37] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens*, t. II/2, p. 349.

[38] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens*, t. II/2, p. 175.

[39] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens*, t. II/2, p. 182.

Para se admitir a hipótese de Gomes Pires Sarraça ser o alvo concreto da sátira de Joam Soares Coelho, é imprescindível confirmar que pelo menos as cronologias de ambos são compatíveis. A vida de Joam Soares Coelho está documentada de 1235 a 1273, estando o trovador em Portugal a partir de 1243. Gomes Pires Sarraça era sobrinho do trovador Afonso Soares Sarraça e, portanto, era neto de Maria Alfonso, uma filha bastarda de Alfonso IX de Leão e de Teresa Gil de Soverosa. Sobre esta união acrescenta Resende de Oliveira:

> Deste casamento, além do trovador, nasceu também Pero Soares Sarraça, provavelmente já homem maduro por volta de meados do séc. XIII. Com efeito, em 1253, no testamento de D. Afonso Rodrigues de Bendaña, aparece como fiador de parte de uma dívida de Lopo Marra ao testador, sendo mencionado no mesmo documento João Fernandes Varela, casado, segundo o *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, com sua filha Maria Peres Sarraça [...][40].

Gomes Pires Sarraça, irmão de Maria Pires Sarraça, poderia portanto estar já, também, casado em 1253. Ora, nesta data, Joam Soares Coelho estava ao serviço da corte portuguesa de Alfonso III, o que aliás se prolongou de 1248 até 1273[41]. Não se verificando obstáculos cronológicos, a hipótese de o alvo de sátira ser o marido de Constança Galinhata mantém-se, faltando agora fazer o indispensável estudo histórico das geografias e dos ambientes, bem como o das relações familiares e de poder eventualmente envolvidas, que reservo para outra sede. Recordo apenas que João Soares Coelho terá estado ao serviço de Fernando de Serpa na corte de Alfonso de Molina, também filho, mas legítimo, de Alfonso IX de Leão[42].

Se a cantiga *Bon casament' á, pero sen gran milho*, de Joam Soares Coelho, é uma sátira dirigida a Gomes Pires Sarraça, que o pretenda atingir pela incapacidade de gerar herdeiros, recorrendo à alcunha da segunda mulher – Constança Galinhata –, a concessiva "pero sen gran milho" poderá ter também um segundo sentido. Parto da hipótese de esta referência significar que as vantagens de um tal casamento residiriam mais na fertilidade da noiva, suposta pela alcunha, do que no dote que eventualmente trouxesse. Ou seja, parto da hipótese de a cantiga servir também a intenção de satirizar a escolha de um casamento pouco proveitoso do ponto de vista económico, facto ironicamente compensado apenas pela suposta fertilidade da noiva.

---

40 A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 312.

41 Â. Correia, "Documentos para a biografia", in *Ead.* (ed.), *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o* Ciclo da "Ama". *Edição e Estudo*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 93-127 [dissertação de doutoramento policopiada].

42 Â. Correia, "O enquadramento histórico das cantigas à "Ama" do trovador Joam Soares Coelho", in T. F. A. Alves *et alii* (eds.), *«And gladly wolde (s)he lerne and gladly teche». Homenagem a Júlia Dias Ferreira*, Lisboa: Colibri, 2007, pp. 111-120.

Nada no texto parece contrariar esta hipótese e a pouca importância dada a Constança Galinhata nos *Livros de Linhagens* aponta no mesmo sentido. Importará, no entanto, procurar a associação entre milho e valor, que permita apoiar esta conjectura sobre o passo "pero sen gran milho".

É sabido que as rendas senhoriais se pagavam frequentemente em moios de milho ou de outros cereais, o que favorece por si só uma associação ao valor próprio da moeda. Veja-se este exemplo, ainda assim atípico, incluído na *Crónica Geral de Espanha de 1344*:

> Ho castello de Mõte Mayor e o de Gaya, tiinhaos Gonçalo Perez Ribeiro que fezera por elles menagem a el rey dõ Denis, cõ muy grande contya que avya cõ cada hũu delles. E elle deuos a teer a dous villãaos a que dava por o ano senhos **moyos de milho**[43].

Nos *Livros de Linhagens*, conta-se uma história reveladora sobre a conversão do milho em grande fortuna, graças, neste caso, a um período de carestia e à paciência de quem contava com ele, talvez por tais períodos serem de algum modo regulares:

> E de todalas terras por que assi andou demandando, derom-lhe algo e fezerom-lhe bem. E el pagou aquelo per que era preitejado aaqueles que o tirarom da prisom, a que era obrigado, e ficou-lhe mui grande algo e foi-se com ele pera Galiza, donde era natural. E meteo todo este haver que assim andou apanhando em **milho**, porque entom era refece, e pose-o em guarda, e andou guarecendo pelos homẽes boos de Galiza, ataa que veo ũu ano mao em que valia muito o pam, e a gente morria de fame. E el vendeo entom todo o milho que tiinha e fez em ele muito grande haver. E com este haver que assi juntou, casou ũu seu filho, que havia nome Paai Novaes, o Velho, com dona Moor Soarez, filha de dom Sueiro Nuniz Velho e de dona Tareija Anes de Penela, como se mostra no titulo XLII, de dom Goido Araldez, parrafo 3º[44].

A bondade do casamento, a que se alude no primeiro verso, poderá referir-se, pois, a esta conjugação de forças e fraquezas antitéticas: um rico

---

[43] Cintra (ed.), *Crónica*, t. IV, p. 253. Eis outro exemplo: "Otro texto de la misma época que el anterior [1274], y de un lugar cercano, Cabanas de Nuno, nos aclara que pagaban «cada ano a quarta de quanto centeo lavrardes et das aveas, et da scanla et do trigo et nos diades cada ano **a quinta de quanto millo**, et de quanto paxazo et de quanto orgio et de quanta legumea labrardes...»" (D. Mariño Veiras, *Señorío de Sta. Maria de Meira (s. XII-XVI)*, La Coruña: Ediciones Nos, 1983, p. 281). Há também casos não relacionados com rendas senhoriais: "Martim Anes faz oferta de um outro dom a sua desponsata. Concede-lhe que, à hora da sua morte, tenha uma arca cheia de **5 moios de bom milho** por teiga usual da terra *pro descedura et pro honore sui corporis*, podendo ela fazer deles o que quiser." (L. Ventura, *A Nobreza de Corte de Afonso III*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1992, t. I, p. 208).

[44] Mattoso (ed.), *Livro de Linhagens,* II/2, pp. 140-141.

homem infértil com uma mulher pouco dotada mas especialmente fértil ou mesmo capaz de conceber de um homem estéril. Um bom casamento por haver um encaixe perfeito de circunstâncias.

O recurso à alcunha de personagens históricas para a elaboração de sátiras não é uma novidade no âmbito do género cantiga da escárnio galego-portuguesa. Embora posterior, julgo ser paradigmática a cantiga de Pedro, conde de Barcelos, sobre a união de um "bodalho" e de uma "camela". Neste texto de Joam Soares Coelho, no entanto, o jogo faz-se na ausência do nome, o que não pode deixar de recordar, apesar da mudança do género, as cantigas à ama. De facto, de acordo com a interpretação que lhes dei e por diversas vezes defendi[45], também nelas se joga com uma alcunha (Mocha) na ausência da mesma, neste caso por substituição ("amma"). O facto de em ambos os casos as *Etimologias* de S. Isidoro de Sevilha conterem a chave para a interpretação do jogo em torno da alcunha de ambas as mulheres (Constança Galinhata e Urraca Guterres Mocha) é também um ponto em comum entre os dois casos.

[45] "O Outro Nome da Ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", *Colóquio / Letras*, 142, 1996, pp. 51-64; Â. Correia, "Um ciclo em nome da ama", in *Ead.* (ed.), *As Cantigas de Amor*, pp. 129-201; *Ead.*, "O enquadramento".

BIBLIOGRAFIA

Beirante, M. Â. da Rocha, *Évora na Idade Média*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995

Braga, T. (ed.), *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1878.

Cintra, L. F. Lindley (ed.), *Crónica Geral de Espanha de 1344*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990, t. IV.

Cohen, R. (ed.), *500 Cantigas d'Amigo,* Porto: Campo das Letras, 2003.

Corominas, J., *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, Madrid: Gredos, 2007 (1983).

Correia, Â., "Documentos para a biografia", in *Ead.* (ed.), *As Cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o* Ciclo da "Ama". *Edição e Estudo*, pp. 93-127, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa [dissertação de doutoramento policopiada], 2002.

_, "Um ciclo em nome da ama", in *Ead.* (ed.), *As Cantigas de Amor*, pp. 129-201

_, "O enquadramento histórico das cantigas à "Ama" do trovador Joam Soares Coelho", in T. F. A. Alves *et alii* (eds.), *«And gladly wolde (s)he lerne and gladly teche». Homenagem a Júlia Dias Ferreira*, Lisboa: Colibri, 2007, pp. 111-120.

_, "O Outro Nome da Ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", *Colóquio / Letras*, 142, 1996, pp. 51-64, 1996.

Gonçalves, I., *O Património do Mosteiro de Alcobaça nos Séculos XIV e XV*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 1989.

Lapa, M. R. (ed.), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, [Vigo]: Galaxia, 1970.

Machado, J. P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003 [1952], t. V.

_, E. P. Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional Antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Revista de Portugal, 1949-64, t. VII.

Mariño Veiras, D., *Señorío de Sta. Maria de Meira (s. XII-XVI)*, La Coruña: Ediciones Nos, 1983.

Mattos e Silva, R. V. (ed.), *A mais Antiga Versão Portuguêsa dos Quatro Livros dos Diálogos de São Gregório*, São Paulo: Universidade, 1971, t. II.

Mattoso, J. (ed.), *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Lisboa: Academia das Ciências, 1980.

Mettmann, W. (ed.), *Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 1989, t. III.

Monaci, E. (ed.), *Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle: Max Niemeyer, 1875.

Nascimento, A. – M. J. Branco (eds.), *A Conquista de Lisboa aos Mouros. Relato de um Cruzado*, Lisboa: Vega, 2007.

Neves, C.M.L. Baeta (dir.), *História Florestal, Aquícola e Cinegética*, I, Lisboa: Ministério da Agricultura e Pescas, 1980.

Nunes, J. J. (ed.), *Cantigas d'Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.

Oroz Reta, J. – M. A. Marcos Casquero (eds. e trads.), *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, II, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995².

Oliveira, A. Resende de, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIIe XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

Roncaglia, A., "Glanures de critique textuelle dans le domaine de l'ancienne lyrique galego-portugaise: le pardon de la Balteira et le casamento de la «tendeira»", in E. Asencio *et alii* (eds.), *Critique Textuelle Portugaise. Actes de Colloque, Paris, 20-24 Octobre 1981*, Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1986, pp. 19-27.

Ventura, L., *A Nobreza de Corte de Afonso III*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1992.

NOTE SU *SOGLIARDO*[1]

Carlo Pulsoni
Università degli Studi di Perugia

Per l'etimologia dell'italiano *sogliardo* 'sudicio, sporco' ma soprattutto della sua supposta origine francese *souillard* sono due le ipotesi da prendere in considerazione: la prima dal latino volgare **suculare*, denominale dal tardo *suculus*, diminutivo del latino classico *sus* 'maiale' (*REW* 8418[2]); la seconda dal sostantivo neutro *solium* 'tinozza, bagnarola' (*REW* 8074[3]; *FEW* XII 63a). La distanza fra i due etimi non è in realtà così ampia ed è essenzialmente legata all'ipotesi che *souillard* sia o meno da considerarsi un deverbale di *souiller*.

Grazie a uno spoglio dei dizionari storici e dei *corpora* elettronici, si può constatare che in francese le occorrenze del verbo sono molteplici nonché antiche (metà del XII secolo ca.), mentre risultano assai rare e prevalentemente tarde quelle del sostantivo: secondo il *DEI* queste ultime andrebbero perfino datate alla seconda parte del XIV secolo, anche se non vengono segnalate fonti[4]. Mancano invece indicazioni temporali, almeno per i testi antichi, in Godefroy[5]. Si vedano comunque i seguenti esempi:

---

[1] Nel corso di queste pagine farò riferimento ad una serie di vocaboli etimologici e non, indicandoli col puro acronimo o col nome del loro curatore. Qui di seguito fornisco lo scioglimento di tali abbreviature: *REW* = W. Meyer-Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*; *FEW* = W. von Wartburg, *Franzosisches Etymologisches Wörterbuch*; Levy = E. Levy, *Provenzalisches Supplement Wörterbuch*; *DEI* = C. Battisti – G. Alessio (eds.), *Dizionario etimologico italiano*; Godefroy = Fr. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialects du IXe au XVe siècle*; Corominas – Pascual = J. Corominas – J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*; Battaglia = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*; De Mauro = T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*; Tommaseo – Bellini = N. Tommaseo – B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana con oltre centomila giunte ai precedenti dizionari*.

[2] 8418 *suculare 'beschmutzen'. Frz. souiller, prov. solhar, kat. sullar.

[3] 8074 solium 'Bursche, der das Küchengeschirr wäscht'. [...] Prov. solhart (> ait. sugliardo, sp. sollastre).

[4] *DEI*, t. V, p. 3674: "sugliardo: agg., ant. XIII sec. (Guittone) ant.; sporco, schifoso; fr. *souillard* (a. 1359) da *souiller* (XII sec.)". Attestazioni più antiche del lemma, come quella registrata da *Le trésor de la Langue Française informatisé* (http://atilf.atilf.fr/tlf.htm), hanno il valore di 'garzone di cucina' (cf. infra).

[5] I testi schedati da Godefroy sono prevalentemente quattro-cinquecenteschi, ma nulla esclude la presenza dello stesso lemma con valore sia aggettivale che sostantivale in testi antichi. Esso non

Souillarde (s.f.) 'souillon'
...vile soillarde / de quelque vilaine paillarde
(F. Julyot, *Elegie de la Belle Fille*)

Souillart (s.m.) 'souillon'
Leurs soillars et leur pages pour gens d'armes contoient
(*Compl. x la bat. de Poitiers*)

Uns paillards, uns souillars de rue
(E. Deschamps, *Poés.*)

Une malade plein d'ordure, ung dessiré, ung souillart, ung condamné a mort ou semblable n'oseroit jamais se monstrer sans moyen a la face d'ung hault prince
(J. Gerson, *la Mendicité spiritual*)

Menteux et rempli de laidure,
deshonnete comme un soillard
(*Mist. du siege d'Orl.*)

Flateurs, bouffleurs, menteurs, bourdeurs, rapporteurs, validires connoit becq langars, souliars
(1464, *Lett.* de Jan de Launoy)
ecc.

Souillart (agg.) 'couvert de fange, fangeux'
Pour habiter avec une paillard
en quoi apert la liberté souillarde
(Edm. Du Boullay, *Combat de la Chair et de l'Esprit*)

Enfant souillard et mal appris
(Calv., *Serm. s. le Deuter.)*

Mancano attestazioni del lemma sia nella lirica d'oil[6], che in quella d'oc, pur se va segnalata in provenzale non solo la forma *solha* 'poluit' nel *Donatz proensals*[7], dal verbo *solhar*, corrispettivo del francese *souiller*, ma anche il sostantivo *solhart* 'sguattero, ragazzo di cucina' nei testi pratici[8].

Un discorso a parte meritano le lingue iberiche che sviluppano significati parzialmente diversi da quelli presi finora in considerazione: da un

---

risulta comunque attestato nel *Corpus de la littérature médiévale en langue d'oil des origines à la fin du 15. siècle* della Champion.

6 Devo a Paolo Canettieri, che qui ringrazio, il controllo sul *corpus* elettronico dei trovieri.

7 J. H. Marshall (ed.), *The Donatz proensals of Uc Faidit*, London: Oxford University Press, 1969, p. 250, r. 3437. Nell'apparato dell'edizione si ha la lezione del ms. A: " provincia quedam poluit ".

8 "Solhardo coquine", registra Levy, t. VII, p. 787. Lo stesso significato è attestato anche nei testi francesi (cf. n. 4).

lato abbiamo infatti il caso dell'ittionimo *Sollo*: "del mismo origen incierto que el port. solho (...): quizá del lat. SUCULUS 'cerdito', por la forma del hocico de este pez"[9], e quindi derivante direttamente dal latino; dall'altro quello di *Cellenco* 'achacoso, decrépito' y *Cellenca* 'ramera vieja o sucia', con quest'ultimo significato più vicino alla forma intermedia francese[10].

Decisamente più interessante è la situazione dell'italiano, dove troveremmo un'attestazione di *sogliardo* perfino anteriore a quella del francese proposta dal *DEI*, almeno a giudicare dalla cronologia reperibile in alcuni dizionari: se il Battaglia segnala infatti come primo esempio del lemma quello presente in *Decameron* VI, 10 - facendolo seguire da una seconda attestazione in una frottola di Sacchetti ("Corre la bertazza / la ciutazza / e la fiorina pazza, / la filacca e la zambracca / e la mingarda / e la *sogliarda* / e la codarda / e la Tromberta")[11], dove però il significato del termine rimane oscuro - De Mauro anticipa il suo uso, indicando come *terminus ante quem* il 1294, senza citare alcun esempio. La data proposta dallo studioso allude verosimilmente alla morte di Guittone d'Arezzo, e farebbe quindi riferimento agli spogli allegati a partire dalla terza edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1691), dove viene menzionata un'occorrenza individuata dal Redi nelle lettere di Guittone:

> Vedrete lui nel vestire *sugliardo* molto e neente curante[12].

In realtà, come ha dimostrato il Volpi, questa, come altre attestazioni linguistiche attribuite a nomi noti, sono dei falsi: "In molti casi il Redi spogliò codici propri o finse di aver spogliato codici che vantava di sua proprietà, tanto che essi hanno spesso un segno distintivo, la sigla R"[13]. Nel caso del manoscritto delle lettere guittoniane, che sarebbe stato più ampio rispetto

---

9 Corominas – Pascual, t. V, p. 296.

10 Corominas – Pascual, t. II, p. 21. Nella pagina seguente si aggiunge che dalla forma francese *souillard* 'pinche de cocina' si arriva alla forma spagnola **sollerte*, la quale si modifica "por repercusión y disimilación en **sollartre*, *sollastre* (comp. *pillastre de pillard*, cast. ant. *pillarse*; *sastre* de *sartre*), documentado primeramente en el sentido propio en 1428, trad. de la *Commedia* atribuída a Villena (traduciendo a "i cuoci a lor vassalli", Inf. XXI, 19), en la traducción del *De las Ilustres Mujeres* de Boccaccio, Zaragoza, 1494 y en 1599 (...)" (p. 22).

11 Fr. Brambilla Ageno (ed.), Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, Firenze-Melbourne: Olschki-University of W. Australia Press, 1990, p. 160.

12 Cf. pure il *Compendio del vocabolario degli accademici della Crusca*, formato sulla edizione quarta del medesimo, Firenze: Domenico Maria Manni, 1739, t. IV, p. 522: "Sugliardo: V. A. Schifo, lordo. Lat. canosus, lutosus, sordidus. Bocc. nov. 60. 7. Guitt. lett. R".

13 G. Volpi, "Le falsificazioni di Francesco Redi nel Vocabolario della Crusca", *Atti della Reale Accademia della Crusca per la lingua d'Italia*, a.a. 1915-1916 (1917), pp. 33-136 (p. 57). Una panoramica degli errori dovuti al Redi finiti nella terza e quarta edizione del *Vocabolario della Crusca* in A. Bielfeld, *Methoden der Belegsammlung für das* Vocabolario della Crusca. *Exemplarich vorgestellt am lexikographischen Werk Francesco Redi*, Tübingen: Niemeyer, 1996.

agli altri due conservati e arrivati fino a noi[14], il Volpi dimostra come esso "non sia mai esistito"[15].

Tra le altre attestazioni trecentesche del termine, con significato diverso da quello in oggetto nella presente relazione, vanno ricordate le voci *sogliardus solardus solgiardus sullardus* 'garzone di cucina' registrate dal Sella in una serie di documenti dello Stato della Chiesa[16], dove appare evidente il riflesso della voce galloromanza *solhart / souillard*, ma anche il *sogliardo* 'mendicante' del *Libro di varie storie* (1362) di Antonio Pucci, pur se va precisato che in quest'ultimo caso potrebbe trattarsi d'un'estensione semantica del significato di 'sudicio':

> Allora il cavaliere, che cognobbe le sue buffe e'l suo mal dire, il fe' menare in cucina e fe'gli dare mangiare come a sogliardo e poi il fe' cacciare via[17].

Non è questa comunque la sede per uno spoglio esaustivo delle altre occorrenze del lemma; qui di seguito ci preme occuparci da un lato di un'attestazione "trobadorica" del termine, dall'altro della sua fortuna nella lessicografia cinquecentesca.

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, Pietro Bembo attese alla compilazione di una raccolta di "tutte le rime de' poeti provenzali insieme con le loro vite", rimasta però inedita[18]. Di quest'opera ci restano tracce del lavoro preparatorio nei codici posseduti da Bembo sotto forma di collazione e di emendamenti, soprattutto all'interno del cosiddetto *primus*, il ms. provenzale K, anche se la testimonianza più rilevante è quella che si desume dai *Marmi* di Anton Francesco Doni, usciti a stampa a Venezia, per i torchi di Francesco Marcolini, nel 1552. Nella terza parte dell'opera, il Doni inserì la ricostruzione bembiana della *vida* e delle prime tre *coblas* della sestina di Arnaut Daniel, insieme alla sua versione in italiano.

Particolarmente significativa si rivela la prima strofe del testo arnaldiano e la sua relativa traduzione:

> Lo ferm voler quel cor mintra

---

[14] Cl. Margueron (ed.), Guittone d'Arezzo, *Lettere*, Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1990.

[15] Volpi, "Le falsificazioni", p. 88.

[16] P. Sella, *Glossario latino italiano. Stato della Chiesa – Veneto Abruzzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1944, pp. 536-37 e 562; cf. anche G. Colussi (ed.) *Glossario degli antichi volgari italiani*, Foligno: Editoriale Umbra, 1995, 16/5, p. 64.

[17] A. Vàrvaro (ed.), "Antonio Pucci, *Libro di varie storie*", *Atti della Accademia di scienze lettere e arti di Palermo*, s. IV, vol. XVI, II: Lettere, a.a. 1955-56, p. 268.

[18] Mi permetto di rimandare a C. Pulsoni, "Luigi Da Porto, Pietro Bembo: dal canzoniere provenzale E all'antologia trobadorica bembiana", *Cultura Neolatina*, LII, 1992, pp. 323-351; *Id.*, "Pietro Bembo filologo volgare", in F. M. Bertolo *et alii* (eds.), *La filologia*, Roma: Viella, 1997, pp. 89-102; *Id.*, "Pietro Bembo e la letteratura provenzale", in S. Morgana – M. Piotti –M. Prada (eds.), *Atti del convegno Prose della volgar lingua di Pietro Bembo, Gargnano 5-7 ottobre 2000*, Milano: Cisalpino, 2001, pp. 37-54.

non pot ges becx escoissendre ni ongla
de lantengier sitot de maldir sarma
e pos non laus batr ab ram ni ab verga
sinals afrau lai on non aurai oncle
iautirai ioi en vergier o dins cambra.

Il fermo voler, che nel cuor m'entra,
non mi può becco scoscendere, né unghia
d'amico sogliardo, tutto che de mal dir s'armi
e poi che non l'oso batter con ramo, né con verga
almeno di nascoso, là ove non havrò zio,
prenderò gioia in giardino, o dentro a camera[19].

Il testo provenzale, pur essendo costellato di refusi, imprecisioni[20], consente di individuare i testimoni collazionati da Bembo per la ricostruzione testuale. Senza entrare nel merito delle scelte lessicali dell'intera *cobla*, in questa sede giova soffermarsi sulla traduzione del lemma peculiare della lirica provenzale "lauzengier" con "amico sogliardo". Si tratta d'una scelta del tutto originale di Bembo, visto che i suoi contemporanei e in particolar modo Bartolomeo Casassagia utilizza "lusingier" (ma anche con la velare "losinghieri"), voce che se da un lato riproduce a mo' di calco il termine provenzale, dall'altro non riflette semanticamente tutte le sfumature dell'originale[21]. Qui di seguito l'inizio della sestina arnaldiana in Casassagia:

Lo fermo volere che al cor me intra,
non me lo po miga becco offendere né unghia
ne lusingier, si tutto de mal dir se arma[22].

Non si tratta comunque dell'unica attestazione del lemma, visto che Casassagia lo utilizza anche nella traduzione d'un'altra canzone arnaldiana (*BdT* 29, 18):

Falsi losinghieri foco le lingue vi arda
et che perdati ambi li occhi di mal cancaro!

Ma per quale motivo Bembo adopera l'aggettivo "sogliardo" per tradurre "lauzengier" e soprattutto da dove lo ricava? Se alla prima domanda si può rispondere invocando la raffinatezza bembiana che giustappone nel sintag-

---

19 *La terza parte de' marmi del Doni fiorentino*, in Vinegia, per Francesco Marcolini, 1552, p. 158.

20 Nel corso della trattazione ho corretto la forma erronea 'lantengier' con 'lauzengier'.

21 R. Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze: Accademia della Crusca, 2003, p. 466.

22 Cito le traduzioni di Casassagia da S. Debenedetti, *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento* e *Tre secoli di studi provenzali*, (ed. di C. Segre), Padova: Antenore, 1995, pp. 327-329.

ma "amico sogliardo" due termini indubbiamente antitetici[23], alla seconda va dedicata un'analisi più approfondita. Considerato che nei codici da lui posseduti, Bembo non solo non evidenzia alcun termine affine, ma neanche fornisce altrove postille esegetiche atte a spiegare tale scelta, si deve supporre che egli abbia recuperato l'aggettivo *sogliardo* da qualche classico trecentesco di suo riferimento. Ed effettivamente esso si trova, come si è già accennato, in *Decameron* VI, 10. Il recupero avvenne verosimilmente durante l'imponente spoglio linguistico compiuto da Bembo sul testo del *Centonovelle*, successivo alla stesura iniziale delle *Prose della volgar lingua* (1521-22 ca.)[24], come testimonia il fatto che gran parte delle citazioni del *Decameron* sono state inserite nei margini del manoscritto autografo dell'opera bembiana, Vat. lat. 3210[25].

I testimoni decameroniani collazionati da Bembo furono, con ogni probabilità, molteplici: certo in ogni caso è l'uso della cosiddetta edizione Dolfin, corrispondente a *Il Decamerone di m. Giovanni Boccaccio*, Impresso in Vinegia, per Gregorio de Gregori, il mese di maggio 1516[26].

Il testo ivi trasmesso così recita:

> Et essendo alcuna volta domandato quali fussero queste nove cose et egli havendole in rima messe rispondeva, dirollevi. Egli è tardo, *sogliardo* et bugiardo, negligente, disubidiente et maldicente, trascurato smemorato et scostumato, sanza che egli ha alcune altre taccherelle con queste che si tacciono per lo migliore (c. 209r).

Nel rendere *lauzengier* con 'sogliardo', non si può escludere che Bembo intendesse portarsi dietro come "per vischiosità" tutta questa lunga aggettivazione negativa reperibile in Boccaccio, come parrebbe del resto testimoniare la presenza di "maldicente", lemma senz'altro più legato al significato della voce provenzale. Pare però ovvio che il Bembo non avrebbe potuto utilizzare quest'ultimo, visto che nello stesso verso della sestina si ha "maldir".

Il lemma decameroniano *sogliardo* attirò anche l'attenzione di un anonimo lettore settentrionale, dei primi decenni del Cinquecento, dell'edizione Dol-

---

[23] Bembo vuole evidentemente giocare sul fatto che il "lauzengier" si spaccia per amico dell'amante, salvo poi tradirlo.

[24] Cf. da ultimo Cl. Vela (ed.), Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua: l'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, Bologna: Clueb, 2001, p. XXII, con relativa bibliografia.

[25] Cf. M. Tavosanis, *La prima stesura delle* Prose della volgar lingua*: fonti e correzioni*, Pisa: Ets, 2002, p. 116.

[26] Sul ruolo fondamentale di questa edizione nel periodo cf. P. Trovato, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna: Il Mulino, 1991, pp. 165-190. Secondo C. Bologna (*Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino: Einaudi, 1993, vol. I, p. 37), questa edizione "presenta tutti i tratti dello strumento di lavoro elaborato ad uso della scuola gabrielana, da cui probabilmente fu ispirato e stimolato". Spetta a C. Vecce, "Bembo, Boccaccio, e due varianti al testo delle *Prose*", *Aevum*, LXIX, 1995, pp. 521-531, il merito d'aver supposto su basi filologiche l'utilizzo da parte di Bembo dell'edizione Dolfin; la prova definitiva dell'uso di tale stampa in C. Pulsoni, "Postillati cinquecenteschi del Decameron", *Aevum*, LXXXIII, 2009, pp. 827-849.

fin. Mi riferisco alla copia da me rinvenuta presso la Bibliothèque Nationale de Paris con la segnatura Rés. Y 2 799[27]. Essa contiene postille di varie mani, di cui la prima verga più di 1100 promemoria linguistici. Si tratta di un importante spoglio che testimonia dell'accuratezza con cui il postillatore legge il capolavoro del Boccaccio. Non poteva pertanto mancare il promemoria marginale *sogliardo* a c. 209r. Il ritrovamento del postillato permette di sottolineare come all'epoca non solo Bembo svolgesse uno spoglio linguistico così serrato su un testo italiano antico. Penso, per fare qualche esempio, al Colocci o al Liburnio, ma mentre del primo sono stati individuati solo ora, grazie a Marco Bernardi, alcuni spogli a livello manoscritto sul *Decameron* in Vat. Lat. 4817, ff. 275r-278r, limitati però al proemio e all'introduzione della I giornata[28], nel secondo essi sono ben evidenti soprattutto ne *Le tre fontane*[29], al punto che quest'opera può essere considerata come il primo esperimento del genere, anticipando "ampiamente il *Vocabolario* del Minerbi (1535), che raccoglie il lessico del solo Boccaccio, *Le osservazioni sopra il Petrarca* dell'Alunno (1539), e le *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* dell'Alunno (1543)[30]".

Diversa in ogni caso è l'attenzione dedicata al nostro lemma nella lessicografia boccacciana cinquecentesca: ne *Le tre fontane* esso non risulta menzionato, nel Minerbi si accompagna a un semplice rimando corrispondente al luogo testuale del *Decameron* (259, 30)[31]; nella cosiddetta *Tavola di tutti*

---

[27] Mi permetto di rinviare a Pulsoni, "Postillati cinquecenteschi".

[28] Un'ottima sintesi delle principali notizie relative al codice Vat. lat. 4817 e della più specifica bibliografia in proposito si può leggere in M. Bernardi, "Per la ricostruzione della Biblioteca colocciana: lo stato dei lavori", in C. Bologna – M. Bernardi (eds.), *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 21-83, pp. 56-59; per le più recenti acquisizioni in merito si vedano tuttavia *ad indicem* il volume appena citato e anche M. Bernardi, (ed), *Lo zibaldone colocciano Vat. lat. 4831*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008. Gli spogli lessicali sul *Decameron* di Vat. lat. 4817 saranno oggetto di analisi d'un lavoro sulla fortuna del *Decameron* nel Cinquecento, che sto realizzando insieme a Marco Bernardi e Marco Cursi.

[29] Niccolò Liburnio, *Le tre fontane*, in Vinegia, nelle case d'Aldo Romano et d'Andrea Asolano suo suocero, 1526. L'interesse del Liburnio per il Boccaccio appare già evidente ne *Le vulgari elegantie*, uscite a stampa, presso Aldo Romano et d'Andrea Asolano suo suocero, nel 1521. In quest'opera l'autore svolge un'interessante trattazione sulle differenze nel lessico tra il codice antico del *Decameron* da lui esaminato e quello a lui contemporaneo: "Il prefato libbro fu in Firenze iscritto da circa XIII anni dopo la morte di Messer Giovanni Boccaccio. Quivi in diversi luoghi molti vocaboli così leggemo, cioè *Rettorico*, *Reverenza*, *Questione*, *Letizia*, *Benivolenza*, *Singulare*. Allora prestamente ebbe a dire il Cavalcanti che tal scrittura era aborrevole dal splendore della lingua tosca, la qual senza dubbio, e massime in prosa, scriverà più volentieri *Ritorico*, *Riverenza*, *Benvoglienza*, *Singolare*" (cito da G. Barucci (ed.) Niccolò Liburnio, *Le vulgari elegantie, Le tre fontane*, San Mauro torinese: Res, 2005, pp. 82-83).

[30] Barucci (ed.) Niccolò Liburnio, *Le vulgari*, p. 310.

[31] *Il Decamerone di M. Giovanni Boccaccio col vocabulario di M. Lucilio Minerbi nuovamente stampato et con somma diligentia ridotto*, In Vinegia, per Bernardino di Vidali, 1535. Il vocabolario apre il libro, e solo occasionalmente i lemmi sono velocemente glossati, di solito ci sono solo i numeri di pagina e riga in cui compaiono (c. a1v: "Noterai benigno Lettore che'l primo numero del vocabolario nostro le charte ci dimostrerà, il secondo le rige, et se io in cosa alcuna fusse manchevole non ti sia noia benignamente correggermi, percioché al grave giudicio di chiunque più savio di me mi

i vocaboli, detti e modi di dire incogniti e difficili... del Brucioli che correda l'edizione manca[32]; all'opposto ne *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* dell'Alunno, fin dall'edizione del 1543, viene registrata la voce, con la specificazione che si tratta d'un sostantivo maschile:

> Sogliardo. Voc. Na. Egli è tardo, sogliardo et bugiardo, etc. 1446[33].

---

sottopongo"). Interessante inoltre, in un'ottica lessicografica, quanto scrive nella premessa ai lettori: "Parrà forse ad alcuno che io sia stato più di ciò che si converrebbe manchevole, havendo lasciati i vocaboli che da M. Francesco Petrarcha furono nelle cose volgari **non** men copiosamente che elegantemente scritti. Ma nel vero la mia intentione non fu di comporre uno Vocabolario generale, ma solamente comprendere quei vocaboli che da M. Giovanni Boccaccio nel suo Decamerone furono saviamente descritti. Et ciò io fei non senza ragione, percioché i versificatori sovente usono vocaboli che dalle prose non sono in maniera alcuna ammessi, et altresì all'incontro. Non vorrei però che voi vi sgomentate punto, percioché di brieve voi n'harrete un'altra sopra le cose del Petrarcha, et è adhora nelle mani dell'impressore, et fin a pochi dì sarà nelle vostre, et terravvi occasione di più non affaticarvi nel leggere i lunghi commenti".

[32] *Il Decamerone di messer Giouanni Boccaccio nuouamente stampato et ricorretto per Antonio Brucioli*, Vinegia, per Bartholomeo Zanetti da Brescia ad instantia di messer Giouanni Giolitto da Trino, 1538. Su tale edizione si veda il recentissimo contributo di Fr. Pierno, "Il modello linguistico decameroniano e il suo rapporto con il volgare nel pensiero di Antonio Brucioli", *Cahiers d'études italiennes*, 8, 2008, pp. 99-114.

[33] *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* di M. Francesco Alunno, in Vinegia, in casa de figliuoli di Aldo, 1543, c. 165v. Molto interessanti si rivelano le osservazioni preliminari dell'Alunno in merito alla mancanza all'epoca di un Dizionario della lingua italiana; si veda quanto scrive a c. 3v: "Considerando io Francesco Alunno da Ferrara che tutte le lingue che infino a tempi nostri sono state in uso hanno trovato persone sì gelose dell'aumento et osservationi di esse, che a comune utilità hanno composto Indici, overo Dittionari mediante i quali ciascuno studioso ha potuto intendere gli autori che in essa lingua hanno scritto; et etiandio conoscere le vere regole et tutte le voci di quella et come et in quanti modi si debbano et scrivere et isprimere, il che vediamo essere stato tanto utile et necessario, che senza tal fatica impossibile quasi saria stato a posteri lo apprendere di esse lingue, sì come per isperienza conosciamo la Greca lingua haver preso aumento et lume grandissimo dai Dittionari Greci, et la Latina dai Dittionari latini, et nondimeno vediamo che la nostra lingua volgare la quale non solamente a tutti noi è comune et materna, ma è hoggi dì la più eccellente che si truovi al mondo, et è quella nella quale non pure eccellentissimi scrittori si essercitano, ma con essa etiam parlano quasi tutti e Principi, ne perciò si è anchor trovato alcuno che habbia voluto affaticarsi in comporre un Dittionario, con l'aiuto del quale et noi et i posteri nostri possano apprendere il vero et purgato modo del parlare volgare. Desiderando io adunque lo aumento di questa lingua, posi ogni mio studio in comporre un'Indice overo Dittionario di tutte le voci volgari usate dal Boccaccio, con le parole formali di esso et con la vera ispositione sì de' nomi come de' verbi, adverbi, et i loro aggionti et altre particelle et il tutto secondo l'ordine dell'Alphabeto, con la cittatione di tutte le voci con li suoi numeri, fatica nel vero gravissima difficile et di molti anni. Ma percioché io trovo molto differente il verso dalla prosa, et anchora per servire alla commodità della grandezza del volume ho deliberato partirlo in due parti, nell'una si conteneranno tutte le voci usate da esso Boccaccio in tutte le sue opere. Nell'altra poi saranno tutte le voci usate in verso dal Petrarca con la sopradetta dilucidatione, li quali fra poco tempo ambedue haverete in luce" (sull'importanza delle prefazioni nella questione della lingua cf. P. Trovato, *L'ordine dei tipografi. Lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma: Bulzoni, 1998, pp. 143-161). A c. 4v si forniscono le indicazioni per reperire nel testo le forme censite: "Se per li numeri vorrai trovare ogni voce usata dal Boccaccio nel suo Decamerone. Prima è da notare che noi habbiamo spogliato tutte le voci del Boccaccio corretto per lo magnifico messer Nicolò Delphino gentilhuomo venitiano, et ristampato poi da quelli da Sabbio in ottavo del 1526, il quale habbiamo segnato di X in X righe...". Sul vocabolario boccac-

Non presenta variazioni il testo nelle edizioni successive, uscite a stampa, rispettivamente, nel 1551 e nel 1557[34].

Più prodigo d'informazioni si rivela il Ruscelli nel *Vocabolario generale di tutte le voci usate dal Boccaccio, bisognose di dichiaratione, d'avvertimento o di regola*:

> Sogliardo et soiardo vale ingannatore, beffardo et quello che in Venetia dicono cazzacarote[35].

Suggestiva la conclusione del passo dove si dà un sinonimo veneziano: "cazzacarote". Carota a Venezia significava anche 'panzana, menzogna'[36]: *cazzacarote* è dunque l'esatto corrispondente di 'cacciaballe', cioè raccontaballe, mentitore, ingannatore[37].

Non si può escludere che la presenza di tale termine nei lessici boccacciani e in seguito nella prima edizione del *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, apparsa a stampa nel 1612 ("*Sugliardo*: voce disusata e forse val neghittoso o sonnacchioso. Lat. *veternosus*")[38], possa aver indotto il Redi a "ritrovarlo" nel manoscritto delle lettere guittoniane in suo possesso, quasi per conferire loro una patina di arcaicità e di conseguenza di autenticità.

Certo è che l'invenzione dell'erudito toscano trasse in inganno -e continua a farlo- illustri lessicografi. Siamo insomma in presenza d'una beffa 'sogliarda'[39].

---

ciano dell'Alunno mi riprometto di tornare in altra sede, insieme ad Antonio Ciaralli, alla luce di un esemplare postillato, degli ultimi decenni del Cinquecento, da me rinvenuto nella Biblioteca Augusta di Perugia. Il glossatore aggiunge ai margini della pagina esempi non solo da altre opere dello scrittore certaldese non censite dall'Alunno, ma anche da altri autori trecenteschi, quali Pietro Crescenzio, Jacopo Passavanti ecc.

[34] *Le ricchezze della lingua volgare di M. Francesco, Alunno da Ferrara sopra il Boccaccio* nouamente ristampate, et con diligenza ricorrette, et molto ampliate dallo istesso autore, in Vinegia, in casa de' figliuoli di Aldo, 1551, c. 166v; *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Boccaccio* di M. Francesco Alunno, di nuovo ristampate, ricorrette et ampliate dallo stesso autore, in Vinegia, per Paulo Gherardo, 1557, c. 301v.

[35] *Il Decamerone di m. Giouan Boccaccio, alla sua intera perfettione ridotto, et con dichiarationi et auuertimenti illustrato, per Girolamo Ruscelli*. Ora in questa terza editione dal medesimo per tutto migliorato. Con un vocabolario generale nel fine del libro, & con gli epiteti dell'autore, in Venetia, Vincenzo Valgrisi, 1557.

[36] M. Cortelazzo, *Dizionario veneziano della lingua e della cultura popolare nel XVI secolo*, Limena: La linea, 2007, pp. 299-300, s.v. "carota".

[37] Cortelazzo, *Dizionario veneziano*, registra anche la locuzione *cazzar carote* 'far credere il falso, darla a bere' (p. 299).

[38] *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, in Venezia, appresso Giovanni Alberti, 1612, p. 865. Altre attestazioni del lemma, non so quanto note al Redi, sono in Baldini: "Guardate l'Aretino egli poté essere osceno, anzi porco quanto gli parve, ma siccome contro il buon grammatico il sugliardo non ce l'ha potuta..."; Gambino d'Arezzo "Deh! guarda quel sogliardo fellonaccio..." (cito da Battaglia, p. 512).

[39] Il passo guittoniano del Redi viene citato, a titolo esemplificativo, nel *Vocabolario della lingua italiana*, ed. eseguita su quella del Tramater di Napoli con giunte e correzioni, Mantova: Negretti, 1855, vol. VII, p. 715, nel Tommaseo – Bellini, vol. IV, p. 1303, ecc.

CANTAR OU CANTIGA? SOBRE A DESIGNAÇÃO GENÉRICA DA POESIA GALEGO-PORTUGUESA

José Carlos Ribeiro Miranda
Universidade do Porto
SMELPS-IF, FCT

Poucos devem ser os temas da poesia galego-portuguesa onde se observa uma tão grande sintonia de pontos de vista como em torno da designação genérica dos textos que a integram sob a forma de "cantigas". Las "cantigas", le "cantigas", the "cantigas", e por aí fora, conforme a língua utilizada, passou mesmo, desde há muito, a constituir a designação por antonomásia consensualmente admitida da poesia galego-portuguesa. Pela parte que nos toca, desde há já alguns anos que vimos preferindo usar o termo "cantar" em vez de "cantiga". Provavelmente porque grande parte das nossas atenções se tem centrado nos trovadores das primeiras gerações, entendemos que essa era a opção mais correcta, fundamentada não num critério de gosto pessoal, mas na observação empírica dos testemunhos actualmente disponíveis para o conhecimento do fenómeno poético galego-português. Posteriormente, uma observação mais sistemática do que esses testemunhos dizem fora de qualquer equívoco desembocou num inquérito de cujos resultados pretendemos agora dar conta[1].

Começamos por identificar o terreno no qual nos situamos. A designação das composições dos trovadores galego-portugueses em uso na época em que se desenrolou a respectiva actividade pode encontrar-se a) nos próprios textos por eles produzidos; b) nos fragmentos em prosa que por vezes acompanham

[1] Embora já com alguns anos, este nosso trabalho, por razões de vária ordem, nunca chegou a ser publicado. Entretanto, a nossa colega Mercedes Brea, da Universidade de Santiago de Compostela, publicou também um muito informado estudo sobre o mesmo assunto (M. Brea, "*Cantar et Cantiga idem est*", in T. García-Sabell *et alii* (eds.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade, 1999, pp. 93-108), que saudamos, porque nos pontos fundamentais vai ao encontro das nossas conclusões. Embora nos tenha feito hesitar quanto à pertinência da apresentação do presente estudo, sendo as nossas premissas diversas em alguns pontos, levando à colocação de questões que não estão contempladas por Mercedes Brea, optámos por dá-lo a conhecer publicamente.

as composições nos testemunhos que as transmitem; c) na chamada *Arte de Trovar*, escrito de natureza descritiva-didáctica que terá sido redigido numa altura em que o fenómeno trovadoresco galego-português estava ainda activo.

À partida, a hierarquização destas atestações deve levar-nos a privilegiar as designações que se encontram nas composições, as únicas que, com alguma segurança, são contemporâneas da obra de cada um dos trovadores[2]. Seguidamente, os fragmentos em prosa, alguns dos quais podem bem remontar aos primitivos suportes materiais em que as composições se preservavam, embora, como veremos adiante, grande parte deles terá a marca dos últimos compiladores medievais ou serão até posteriores. Finalmente, a *Arte de Trovar* que encabeça o CBN, seguramente redigida em pleno séc. XIV, e com muita probabilidade oriunda da actividade compilatória do Conde D. Pedro[3].

Todas estas atestações reflectem o ambiente poético-musical galego-português, já que provêm do arco cronológico em que este se desenrolou, mas fazem-no de um modo diverso e dando voz a épocas, grupos ou indivíduos distintos. É também incontroverso que, sendo a poesia galego-portuguesa transmitida por um sobejamente conhecido conjunto de testemunhos, para o nosso inquérito revela-se fundamental a função informativa desempenhada pelos *Cancioneiros da Biblioteca Vaticana e da Biblioteca Nacional*, aqueles que contemplam um maior número de composições e a mais abundante quantidade de rubricas explicativas, atributivas ou outras, contendo o último ainda a *Arte de Trovar*[4].

Uma contabilidade directa dos usos designativos contidos nos testemunhos globalmente considerados revela que são inteiramente predominantes os termos "cantar" e "cantiga", conquanto ocorram também, embora com uma muito fraca expressão numérica, outras formas de designação:

---

[2] "Cantar" e "cantiga" têm dimensão silábica diferente e não encontramos nenhum caso em que haja alternância entre ambas as designações conforme o testemunho seleccionado. Assim, não há razões válidas para suspeitar que os usos que encontramos nas composições, tal como estas chegaram até nós, possam ter sofrido algum tipo de alteração no decurso do processo de cópia. Como veremos, situação diversa ocorre nos fragmentos em prosa.

[3] Pode ter sido redigida por um clérigo ao serviço do Conde D. Pedro, segundo se deduz das considerações de Tavani (G. Tavani (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa,* Lisboa: Edições Colibri, 1999, pp. 20-31).

[4] Para uma descrição actualizada dos testemunhos da poesia galego-portuguesa, consulte-se E. Gonçalves, "Tradição Manuscrita da Poesia Lírica", in G. Lanciani-G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 627-632. Faremos uso da edição integral do *corpus* profano galego-português coordinado por M. Brea (*Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: CILL Ramón Piñeiro, 1996, 2 vols), bem como da edição da *Arte de Trovar* realizada por Tavani (ed.), *Arte de Trovar*. Consultamos ainda E. P. Machado-J. P. Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Edição da *Revista de Portugal*, 1964, vol VII para a edição das rubricas de *B* e *V* e os *fac-símiles* destes cancioneiros (vid. bibliografia) em situações de dúvida.

"cançó"/"canções"[5]; "trobas"[6]; "cobras[7]"; "lais/laix"[8] e "gesta"[9], algumas das quais são importantes para compreender a permeabilidade do texto trovadoresco a outras modalidades literárias coevas[10]. Se o inquérito, de acordo com os princípios enunciados acima, começar por incidir unicamente nas ocorrências presentes nas composições, o resultado será o seguinte[11]: 138 ocorrências, presentes em 58 composições de 35 autores. Distribuindo as ocorrências por cada uma das formas encontradas, deparamos com o seguinte panorama: Cantar: 121 (88%); Cantiga: 12 (9%); Cobra: 2; Troba:1; Cançó/ canções: 2.

Os resultados são eloquentes e colidem de um modo frontal com a ideia generalizadamente divulgada de que "cantiga" é a designação maioritariamente atribuída às composições galego-portuguesas. Qualquer que seja o ângulo por que se encare este problema, os trovadores designavam as composições que faziam por "cantar", sendo escassos os casos em que optavam por outras designações, entre as quais "cantiga"[12].

---

[5] Formas que ocorrem na tenção que o provençal Picandon mantém com o trovador português Joan Soares Coelho (*V* 1021), já suficientemente explicadas por Brea ("*Cantar et cantiga*", p. 95) como adaptações da terminologia occitânica realizadas por aquele jogral na parte do texto de que é autor.

[6] Texto muito corrompido presente em *B* 970/ *V* 557.

[7] De novo Picandon, na tenção atrás mecionada; e Lopo Lians (*B* 1340/ *V* 947) . Esta designação não mais é do que a expressão da parte pelo todo, não constituindo propriamente uma alternativa a "cantar" ou "cantiga".

[8] Específicas dos chamados "Lais de Bretanha", que, para além de *B*, são ainda transmitidos pelo testemunho V[a], estas designações não mais são do que a tradução directa das designações dos poemas constantes do *Livro de Tristan*, fonte utilizada para dois deles. Cf. S. Gutiérrez García-P. Lorenzo Gradín, *A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001, pp. 95-109.

[9] Afonso Lopes Baian (*B* 1470/ *V* 1080). "Gesta... de maldizer" é uma expressão que confere, ao texto a que se refere, uma individualidade própria, diferente de "cantar" ou "cantiga", conquanto remeta também para o horizonte dos sub-géneros mais correntes no domínio galego-português. É todavia um caso isolado. Cf. P. Lorenzo Gradín (ed.), Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizione dell'Orso, 2008.

[10] Não entramos em conta com as designações constantes dos textos infiltrados tardiamente na tradição manuscrita. Sobre o assunto, vid. Brea (coord.), *Lírica profana*.

[11] Diferentemente de Brea ("*Cantar et cantiga*"), optámos por contabilizar singularmente cada ocorrência dos termos considerados. Se um compositor decide colocar em refrão a designação do texto que compõe, multiplicando assim a sua frequência, ou se faz um uso repetido dessa mesma designação, é nossa convicção que tal pode comportar um significado que há que ter em conta. Não estabelecemos qualquer distinção entre as ocorrências isoladas e aquelas em que a designação genérica se apresenta acompanhada de um determinante que aponta para um sub-género ou uma qualquer especificidade de construção poética (...de amor,... de escarnho, ... de vilano, etc.).

[12] A distribução das mais importantes designações pelos géneros maiores fornece ainda o seguinte resultado:Secção "de Amor": Cantar: 27 (93%); Cantiga: 2 (7%). Secção "de Amigo": Cantar: 40 (83%); Cantiga: 8 (17%). Secção "de Escárnio e Mal Dizer" e géneros menores: Cantar: 54 (96%); Cantiga: 2 (4%).

Arqueologia e trajecto da "cantiga"

A contabilidade efectuada recenseou 35 autores pertencentes a todas as gerações e, tanto quanto é possível aferir, originários dos principais ambientes frequentados pelos trovadores ibéricos. Há nobres portugueses, galegos, leoneses e castelhanos. Há clérigos. Há figuras conhecidas do "cancioneiro dos jograis galegos"[13]. Como amostragem parece equilibrada. Está apenas condicionada pela maior ou menor tendência para a assunção de um discurso meta-poético por parte de cada um dos textos considerados. Mas isso é assunto que tem a ver com as características específicas do discurso possível em cada género, estando fora dos limites do nosso inquérito tê-lo em conta.

Como sempre sucede quando se trabalha com variáveis numéricas e estatísticas, é necessário prosseguir e aprofundar o estudo dos resultados obtidos, em ordem a extrair deles a maior quantidade possível de informação. Neste caso, dada a baixa ocorrência da designação "cantiga", torna-se imperioso aferir se é possível associar a sua utilização a outros factores, nomeadamente cronológicos, geográficos, temático-discursivos, ou outros.

São apenas cinco os autores que fazem uso do termo "cantiga" para designar as suas composições ou as de outros trovadores: Afons'Eanes do Coton, Pero da Ponte, Juião Bolseiro, Joan da Baveca, Pai Gomes Charinho e Estevan da Guarda. À excepção do último, trovador português cuja actividade se desenrola certamente já no séc XIV – voltaremos a ele mais adiante –, estamos perante um grupo cuja actividade conhecida se desenrolou essencialmente em ambiente castelhano, numa cronologia que coincidirá com o chamado "período alfonsino", ou seja, desde a década de 1240, quando Afonso X era ainda infante, até à década de 1280, com os últimos trovadores que sobrevivem nesse ambiante à morte do Rei-Sábio[14]. Donde decorre a conclusão, já enunciada por Brea (1999a), seguindo dados afins dos nossos, de que a "cantiga" se introduz no contexto da poesia galego-portuguesa no centro da Península, não no Ocidente. Com efeito, e como teremos oportunidade de salientar adiante, mesmo trovadores portugueses tardios, como Joan de Gaia, Estevan da Guarda ou o próprio D. Dinis, usaram exclusivamente o termo "cantar", passando ao lado dessa novidade produzida nos meios trovadorescos castelhanos.

Assim sendo, a questão que deve ser colocada seguidamente é a de saber que tipo de afinidade existe entre os vários textos onde surge a "cantiga"

---

13 Cf. A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

14 Se parece certo que os textos de Pero da Ponte e de Afons'Anes de Coton se situam numa época relativamente recuada no seio do "período alfonsino", já sobre a composição de Charinho pode recair a suspeita de ser relativamente tardia, como reconhece Brea ("*Cantar et Cantiga*"). Mas nada sabemos ao certo, até porque tem havido uma tendência exagerada para adiantar a cronologia deste trovador, embora já Michaëlis (C. Michäelis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. d. Salle: Max Niemeyer, 1904 (reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.), vol. II, p. 424 o colocasse de algum modo na campanha de Jaen, que teve lugar em 1246.

e entre os autores que os produziram. Na realidade, o resultado a que se chega neste nível do inquérito é de alguma forma paradoxal. Os mais antigos textos dentro deste grupo são, com toda a probabilidade, os atribuídos a Afons'Eanes do Coton e a Pero da Ponte. Fazendo parte de um ciclo em que vários trovadores censuram um tal Sueir'Eanes[15], possuem uma vertente acentuadamente escarninha e é nessa sede que a designação "cantiga" dá entrada na poesia galego-portuguesa.

Embora Mercedes Brea tenha já procedido a uma ponderada descrição do conteúdo destes dois textos, cremos ser de chamar a atenção para alguns aspectos singulares da sua feitura. Ambos apresentam Sueir'Anes como um trovador cujas composições atentavam contra as regras da rima e da igualdade métrica (Coton) e ainda que se apropriavam com excessiva facilidade do "son" alheio (Ponte). Além disso, fazem-no seguindo uma estratégia idêntica, em que começa por se aludir ao "cantar" (Coton), ou "cantares" (Ponte), na cobla inicial, alusão que se repete na segunda cobla (Ponte), sendo "cantar" na terceira e última substituído por "cantiga", num momento em que a acumulação de argumentos maldizentes que foi tendo lugar em ambos os textos atinge o ponto mais elevado. Em Coton há, porém, um retorno à fórmula "cantar" e "cantares" na parte terminal do poema. Vejamos o que dizem os textos dos dois trovadores, começando por Afons'Eanes do Coton:

Sueir' Eanes, un vosso cantar
nos veo ora un jograr dizer,
e todos foron polo desfazer,
e puinhei eu de vo-lo emparar;
e travaron en que era igual;
e dix'eu que cuidavades en al,
ca vos vi sempre daquesto guardar.

E outro trobador ar quis travar
en ũa cobra; mais, por voss'amor,
emparei-vo-l'eu, non vistes melhor:
"que a cobra rimava en un lugar";
e diss'el: "Pois por que rimou aqui?"
E dix'eu: "De pran, non diss'el assi,
mais tenho que xa errou o jograr.

E, amigos, outra ren vos direi:
polo jograr a cantiga dizer

15 Neste ciclo participou também Martin Soares, cuja estadia em meios castelhanos não foi para além da década de quarenta. A cronologia do próprio Coton, se bem que deduzida unicamente a partir dos (apesar de tudo, abundantes) elementos colhidos nas suas composições, também não aponta para mais tarde. Cf. Oliveira (*Trobadores e Xograres. Contexto Histórico*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995, pp. 98 e 156); J. C. Ribeiro Miranda, "Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro", *Guarecer on-line* (Dezembro de 2007).

igual, non dev'o trobador a perder;
eu por Sueir'Eanes vo-lo ei
ca dê-lo dia en que el trobou,
nunca cantar igual fez nen rimou
ca todos os seus cantares eu sei.
(B 1585/V 1117)

Por seu lado, Pero da Ponte diz o seguinte:

De Sueir'Eanes direi
como lhe de trobar aven:
non o baralha el mui ben
nen ar quer i mentes meter;
mais desto se pod'el gabar:
que, se m'eu faço bon cantar,
a ele mi o soio fazer.

Pero, cousa que eu ben sei,
non sab'el muito de trobar,
mais en tod'aqueste lugar
non poss'eu trobador veer
tan venturad'en ũa ren:
se [lh'] algun cantar faz alguen,
de lhi mui cantado seer.

Ca lhi troban en tan bon son
que non poderian melhor;
e por est'avemos sabor
de lhi(s) as cantigas cantar;
mais al vos quer'eu d'el dizer:
quen lh'aquesta manha tolher
ben assi o pode matar.
(B 1645/V 1179)

Qual o sentido desta ocorrência localizada de "cantiga" em substituição momentânea do predominante "cantar"? Não nos parece aceitável que, sendo essa substituição de "cantar" por "cantiga" tão cirurgicamente paralela, se veja aí uma mera alternância sinonímica. O contexto argumentativo não pode deixar de levar a que se associe este facto à intensificação da estratégia de vitupério desenvolvida em ambos os textos. Todavia, para ter eficácia, essa ocorrência de "cantiga" só ganhará sentido se implicar um encarecimento, uma intensificação do valor, assumida aqui em sede irónica. Isto implica, naturalmente, que "cantiga" fosse uma designação já conhecida e referida a um tipo de composição mais elevada e prestigiosa, de tal modo que, evocada ironicamente, produzisse um efeito hiperbólico, tão comum no "mal dizer"

trovadoresco[16]. Como veremos, esta interpretação encontrará algum apoio na sequência dos acontecimentos literários, tal como estes se irão desenrolar em ambiente castelhano.

Outro tanto, porém, não se passa com as restantes composições onde "cantiga" surge mencionada. Ao alinhar o sintagma "cantigas de amigo" no refrão de uma composição pertencente a este género, Joan da Baveca parece revelar algum intento de chamar "cantiga" para o âmbito "de amigo":

> Amigo, sey que á muy gram sazon,
> que trobastes sempre d'amor por mi
> e ora vejo que vos travam hy,
> mais nunca Deus aja parte comigo,
> se vus eu des aqui non dou razon
> por que façades cantigas d'amigo (...)
> (B 1225/V 830)

Mas, por outro lado, Juião Bolseiro, usando ainda o género "de amigo", encena a mulher tecendo louvores à "cantiga de amor" que o amigo terá esmeradamente composto, numa mistura de registos muito típica do trovadores desta época e deste ambiente:

> Fex ũa cantiga d'amor
> ora meu amigo por mi
> que nunca melhor feita vi,
> mais, como x'e mui trobador,
> fez ũas lirias no son
> que mi sacam o coraçom. (...)
> (B 1173/V 779)

Rematando um quadro fortemente marcado pela diversidade, Pai Gomes Charinho faz, numa composição de amor, um uso do termo "cantiga" aparentemente não possuidor de marcas específicas e ocorrendo como simples alternativa a "cantar". Nestes casos, talvez seja aceitável a anotação colocciana, aproveitada por Brea ("Cantar et Cantiga"), segundo a qual "cantar et cantiga idem est".

Uma breve incursão pelas Cantigas de Santa Maria

Não sendo visível, pois, uma intenção única por trás dos vários usos da "cantiga" neste período, e sendo esse uso manifestamente escasso, resta pen-

---

[16] Sobre a retórica da *vituperatio* trovadoresca, vid. G. Lanciani-G. Tavani, *A Cantiga de Escarnho e de Maldizer*, Lisboa: Edições Colibri, 1998; J. C. Ribeiro Miranda "Os Trovadores e a Região do Porto. II – *Pois bõas donas som desemparadas*", *O Tripeiro*, Dezembro de 1995, 7ª Série, Ano XIV, nº 11-12, pp. 375-381 e *Id.*, "Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro").

sar que a poesia profana galego-portuguesa activa em ambiente castelhano se limitou a funcionar como caixa de ressonância onde se reproduziam ecos de um concerto que tinha lugar algures. E é aqui que, uma vez mais, vamos ao encontro do trajecto já percorrido por Brea ("Cantar e Cantiga"), e somos obrigados a considerar o que se passa na sede das "cantigas" por excelência, que é o magno corpus das *Cantigas de Santa Maria*.

Nascidas da iniciativa de Afonso X, de parte considerável das quais foi autor – nomeadamente dos textos de abertura (prólogos A e B), onde assume o discurso em nome pessoal –, nem por isso deixam, provavelmente, de ser uma recolha colectiva. A primeira compilação foi projectada para ter cem composições[17], conquanto To, o mais antigo cancioneiro que subsiste, exceda esse número em mais de duas dezenas de textos. Tem-lhe sido atribuída uma datação que anda por volta de 1270[18], o que tornará essa recolha contemporânea ou próxima da grande actividade literária constituída pelos projectos de redacção da *General Estoria* e da *Estoria de España*[19].

Tal como já sucedia com a "poesia profana", também aqui, quando observadas as fórmulas designativas dos textos compilados, se assiste ao mesmo fenómeno de alternância entre "cantar" e "cantiga", com variações significativas conforme a sede em que se situa a ocorrência. Porém agora, face ao que ocorre no âmbito profano, o fenómeno assume contornos mais nítidos, tornando possível uma melhor compreensão da sua dimensão e significado. Na realidade, poder-se-ia afirmar que a presença de "cantar" no corpo das 100 primeiras composições que deveriam constituir a primeira recolha é exclusiva, não fora o facto de a composição nº 45, recolocada nos cancioneiro posteriores com o nº 106, manifestar já a primeira ocorrência da forma "cantiga".

Seja como for, a decisão de alterar integralmente a designação destas composições, passando a identificá-las pelo termo "cantiga", é tomada quando o cancioneiro é confeccionado. Tenha ou não havido já alguma hesitação na fase de composição dos textos que haveriam de integrar To, foi manifesta a intenção de renomear globalmente um espólio literário sobre o qual Afonso X manifestou de várias maneiras um enorme apreço[20].

---

17 Cf. Schaeffer, M. E., "Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrologia a las "Cantigas de Santa Maria"*, Madrid: Editorial Complutense, 1999, pp. 127-148.

18 É o que se deduz da leitura de W. Metmann (ed.), Alfonso X o Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 1959, vol. I, p. XIX, n. 21. M. P. Ferreira, "The stemma of the Marian Cantigas: Philological and Musical Evidence", *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6, 1994, pp. 58-98, adianta 1270 a 1280.

19 I. Fernández Ordóñez "El taller historiografico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí*, pp. 105.126.

20 Sobre esta questão, vid. J. T. Snow, "Alfonso X y las «Cantigas»: documento personal y poesía colectiva", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí*, pp. 159-172.

Uma vez mais, "cantiga" ocorre num contexto de revalorização dos textos que identifica, desta vez não ironicamente, mas com a plena eficácia do sentido próprio que na época era reconhecido ao termo. E essa decisão será definitiva. Na mais ampla compilação que irá ser realizada alguns anos depois, reunindo mais de quatrocentas composições narrativas ou de "loor", o "cantar" será inteiramente suplantado pela "cantiga", tanto nos textos como nas epígrafes explicativas em prosa que as acompanham.

Parece incontestável também que Afonso X teve em vista alterar apenas a designação do seu cancioneiro mariano, não do conjunto da poesia galego-portuguesa. Se o seu propósito tivesse sido esse, certamente não encontraríamos, na poesia profana dos jograis e trovadores, apenas aquele punhado de utilizações do termo "cantiga", mas um universo bem mais alargado, de tal modo era imponente a influência do rei no meio trovadoresco.

De novo os trovadores "profanos": o "Cancioneiro de Cavaleiros"

Aparentemente, um fenómeno semelhante veio a ocorrer na poesia profana, a ajuizar pelo panorama conhecido dos cancioneiros que a transmitem, sobretudo B e V, em cujas rubricas é maioritária, embora não exclusiva, a designação "cantiga"[21]. Sabemos que a compilação do cancioneiro que está na base destes apógrafos foi organizada pelo Conde D. Pedro em meados do séc. XIV. Ter-se-á o termo "cantiga" imposto nessa altura ou remontará a fases anteriores da reunião dos materiais trovadorescos em compilações colectivas?[22]

Uma parte das referências internas que se podem encontrar nos cancioneiros[23] possuem a marca do próprio Angelo Colocci e dos seus colaboradores[24]. Outras ainda remontarão ao cancioneiro do Conde D. Pedro e terão

---

[21] Contabilizámos 69 ocorrências individuais de "cantiga" em *B* e 56 em *V*. Colacionados ambos os testemunhos, sobe para 78 o total destas ocorrências, embora nem todas remontem ao *Livro do Conde D. Pedro*. Para "cantar", registamos 11 ocorrências em ambos os testemunhos, os mesmos obtidos após colação entre *B* e *V*.

[22] Já ensaiada por Michaëlis (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, e prosseguida por G. Tavani (*Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969), a reconstituição mais recente das fases percorridas pela tradição manuscrita da poesia profana galego-portuguesa deve-se a Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco*).

[23] Estes fragmentos em prosa têm sido objecto de estudos recentes, entre os quais destacamos E. Gonçalves ("O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses", in R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Linguística e de Filologia Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), A Coruña: Fundación «Pedro Barrié de la Maza», 1994, vol. VII, pp. 979-990); M. Brea ("De las Vidas y Razós a las rúbricas explicativas", *Estudios Románicos*, 11, 1999, pp. 35-50.); e P. Lorenzo Gradín ("Las Razos galego-portuguesas", *Romania*, t. 121, 2003, pp. 99-132).

[24] Atendendo às manipulações do sector onde se encontram, em *B*, as composições de Pero Velho, Paai Soares, Martin Soares e Rui Gomes de Briteiros, é possível que as rubricas aí contidas tenham sofrido fortes reformulações. Também a inclusão do caderno XIII deste cancioneiro, e mesmo de outros materiais não constantes do seu "exemplar", podem ter ditado intervenções

sido elaboradas à medida que iam sendo introduzidos textos previamente não organizados, ou recolhas parciais que era necessário acomodar[25].

Há porém outras rubricas cujo conteúdo deverá remontar a fases anteriores da tradição manuscrita, pela simples razão de que não seria fácil, ou mesmo possível, redigi-las na época em que o Conde D. Pedro leva a cabo a sua actividade compilatória. Estará neste caso a parte inicial dos cantares de escárnio e de mal dizer, sector que não só agrupa alguns dos trovadores mais antigos, mas também onde é mais intensa a presença desses pequenos trechos em prosa.

Vejamos alguns exemplos. A composição que encabeça esse sector faz-se acompanhar de uma especificação das relações conflituosas entre o trovador e o rei D. Sancho de Navarra cujo enquadramento tivemos já a oportunidade de detalhar[26]. Nessa ocasião tentámos mostrar que essas informações não só complementam as que são veiculadas no texto poético, mas fazem-no de uma forma historicamemente credível, ajustada ao que é possível apurar em sede de investigação documental. A menos que um imaginoso redactor posterior tenha inventado enredos que por mera casualidade têm apoio histórico, o que nos parece pouco provável, então é de crer que a dita epígrafe acompanharia já a composição desde os primórdios da tradição manuscrita, ou seja, estaria já presente no rolo ou caderno onde primitivamente se achava, tendo posteriormente passado para o "primeiro cancioneiro de cavaleiros"[27].

Ora, como na recuada época em que o texto foi escrito, o designtivo "cantiga" não era ainda sequer pensado, daqui decorre que na expressão que inicia a epígrafe "Esta cantiga e de maldizer e feze a Johan Soarez de Pauha"[28], a referência a "cantiga" representa uma reescrita por adjunção ou transformação do texto previamente existente naquele lugar.

Em B1331/V 938 encontramos o primeiro dos três textos de Fernán Rodriguez de Calheiros integráveis nesta secção. A leitura da rubrica facilmente leva a concluir que também neste caso se trata de uma prosa cujo conteúdo remonta aos materiais do autor. Com efeito, o texto afirma que uma donzela

---

de Colocci não circunscritas à mera transcrição dos manuscritos de que dispunha. Cf. J. Ribeiro Miranda ("O Autor Anónimo de A36/ A39", in M. Brea (coord.), *O cancioneiro da Ajuda cen anos despois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na Ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 443-458.

25 Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 191 e ss.

26 J. Ribeiro Miranda, *Aurs Mesclatz ab Argen. Sobre a Primeira Geração de Trovadores galego-Portugueses*, Porto: Edições Guarecer, 2004, pp. 28-29.

27 Está aqui em causa, naturalmente, o problema de saber em que medida informação histórica de algum relevo pode ser veiculada por outras vias que não o registo escrito. Na nossa opinião, tal como sucede na épica oral, a memória tende a novelizar e a apagar os referentes históricos precisos (D. Catalán, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002, pp. 11 e seg.), perdendo-se em historicidade o que se ganha em enredo literário. Um processo semelhante foi por nós detectado, em âmbito trovadoresco, na sobrevivência da célebre tradição do "morrer de amor" de Pero Rodrigues da Palmeira (Miranda, *Aurs mesclatz*, pp. 45-48).

28 Idêntica em *B* e *V*.

não queria "aver corpo delgado", o que resulta paradoxal[29]. Na realidade, o fragmento em prosa sinaliza a existência da figura da aequivocatio ao adiantar uma segunda leitura de "corpo delgado" como nome próprio do homem com quem haviam decidido casar a dita donzela, casamento a que ela resistia. Se esta explicação não existisse, tornar-se-ia impossível proceder à descodificação do texto poético em causa, que ficaria assim destinado para sempre à opacidade, o que pode bem ter acontecido com um punhado de textos mais, não tão felizes na preservação das "razós" que os acompanhavam.

Neste caso, em ambos os cancioneiros se diz: "...e por esto fez este cantar Fernan...", não tendo havido alteração do uso designativo certamente seguido nos suportes materiais que remontavam à época da feitura do texto ou a um período em que a memória daquela chave de leitura não se perdera. Outro tanto se passa com a composição seguinte (B 1332/ V 939), em que a simples identificação da "vela" (véu), que a "dona" colocava sobre si, com um "peon" de seu nome Vela provoca um efeito de leitura intensamente obsceno, sendo totalmente improvável tratar-se de uma qualquer reconstituição posterior[30]. Mas aqui a epígrafe tem início com a expressão "outrossy fez esta cantiga...", o que nos leva a crer que, tal como na composição do Paiva, houve uma adjunção de uma referência à designação do texto, que seria previamente inexistente, ou então teve lugar uma transformação da designação inicialmente contida neste ponto.

Já Mercedes Brea chamou a atenção para que se encontravam na parte inicial da secção de escárnio e de mal dizer as únicas referências ao "cantar" que é possível encontrar nos vários fragmentos em prosa que povoam os cancioneiros. É também a secção de mais segura antiguidade[31] e ainda aquela onde esses fragmentos em prosa se revelam mais amplos e explicativos[32]. Segundo António Resende de Oliveira, estaremos perante textos e autores que passaram a estar reunidos a partir da primeira das compilações trovadorescas

---

29 Cf. Lorenzo Gradín, "Las Razos".

30 Brea ("De las Vidas y Razos") procedeu à identificação de vários outros pontos em que há dependência do texto poético relativamente à rubrica que o acompanha para um cabal entendimento do seu conteúdo, embora muitas dessas rubricas sejam já contemporâneas das diversas fases de recolha, podendo ter sido redigidas pelos próprios compiladores. Um caso de "razó" forjada como interpretação tardia do texto poético poderá ser o de *B* 1334/*V* 941, de Fernan Paes de Tamalancos, analisado por Lorenzo Gradín ("Las Razos"). Todavia, pode não ser por acaso que se trate do único exemplo de rubrica em que inicialmente se refere "cantiga" para concluir, mais adiante, com "cantar". Não será de todo improvável que esse facto constitua uma marca da refundição operada sobre um texto anterior.

31 As referências ao "cantar" encontram-se em composições de F. R. Calheiros, M. Soares, F. P. Tamalancos e Lopo Lians, numa secção que tem início com o texto único de Joan Soares de Paiva. Na realidade, apesar das dúvidas suscitadas pelo pouco que se sabe acerca de Lopo Lians, estamos perante trovadores da primeira e segunda gerações.

32 A inexistência de epígrafes deste tipo no *Cancioneiro da Ajuda* aponta para que, nos cancioneiros elaborados ainda no séc. XIII, estas não seriam correntes fora dos textos onde se tornavam imprescindíveis, que pertencerão, na sua maioria, ao sector de escárnio e de mal dizer.

que é possível reconstituir, a que chamou "Cancioneiro de Cavaleiros", cuja confecção teria tido lugar em ambiente castelhano na década de 1270[33].

A questão que se coloca é a de saber se algumas destas ocorrências do termo "cantiga" são já originárias desta primeira fase de compilação ou se serão todos elas devidas à actividade compilatória posterior, nomeadamente a que foi promovida pelo Conde D. Pedro. Não sendo possível dar a esta questão uma resposta cabal e satisfatória, algumas conclusões devem, contudo, ser adiantadas.

Em primeiro lugar, não se passou na primeira compilação de poesia profana galego-portuguesa o mesmo que sucedeu com a primeira compilação mariana, em que houve lugar a uma renomeação integral do conjunto do corpus a partir das rubricas[34], o que é consistente com a conclusão, adiantada atrás, de que não foi intenção do Rei-Sábio estender essa operação de baptismo a toda a poesia galego-portuguesa, mas apenas ao "seu" livro mariano.

Tendo em conta, por outro lado, o facto inicialmente verificado de que os trovadores dos finais do séc. XIII e dos inícios do século seguinte – nomeadamente figuras como D. Dinis e Estevan da Guarda – continuaram a preferir a velha designação "cantar", somos levados a pensar que o mais provável é que as ocorrências de "cantiga" no sector de escárnio não remontem ao primeiro "Cancioneiro de Cavaleiros", mas sejam, na sua maioria, fruto da actividade de recolha e organização promovida mais tarde, ao longo do séc. XIV[35].

A grande compilação do séc. XIV e o projecto literário do Conde D. Pedro

Embora não seja possível assumi-lo documentalmente, tem-se como muito provável que a Arte de Trovar de B tenha sido redigida para acompanhar a grande compilação que está na base dos apógrafos italianos que transmitem a maior parte do corpus da poesia profana galego-portuguesa. E essa compilação seria o "livro das cantigas" que o Conde D. Pedro faz questão de mencionar no seu testamento, assim como o seu bisavô, Afonso, o Sábio, fizera relativamente a um Livro das Cantigas pelo qual tinha subido apreço, exactamente aquele que continha a poesia mariana.

---

[33] Mais precisamente 1275-76 (Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 258). Assim designado por reunir exclusivamente a obra de membros da aristocracia. Viria a conhecer uma actualização pouco tempo depois, feita sobretudo com materiais de proveniência portuguesa, a que se seguiu uma réplica com produção jogralesca, ou não-nobre, pelos finais do século.

[34] Esse primeiro cancioneiro "profano" afasta-se, por isso, da confecção de To, que foi ponderada como possibilidade por Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco*, p. 258 e seg.), até por ter sido organizado em data próxima e em Castela.

[35] Com efeito, sendo o "Cancioneiro de Cavaleiros", bem como a sua continuação do final do século, realizado em ambiente castelhano, também já alguns usos ocasionais de "cantiga", semelhantes ao detectados nas composições dos trovadores cuja actividade aí tinha lugar, podem ter-se insinuado nessa compilação.

Ora a *Arte de Trovar* é a única fonte de informação sobre as matérias que estamos a tratar que faz uso exclusivo do termo "cantiga". É pois lícito afirmar que, assim como tinha sucedido desde a primeira compilação mariana de Afonso X, também aqui estará concluída, nesse preciso momento, a operação de renomeação integral do espólio trovadoresco. Do velho "cantar", ficariam apenas as referências que lhe eram feitas nas composições – tal como sucedera já com as composições iniciais do cancioneiro mariano –, e apenas algumas daquelas que constavam das mais antigas rubricas que acompanhavam as composições nos suportes materiais a que o Conde foi tendo acesso ao longo do tempo, nomeadamente o "Cancioneiro de Cavaleiros" na sua versão expandida ainda no séc. XIII.

Antes de tentar compreender o que terá levado o Conde de Barcelos a agir deste modo, será necessário falar na composição de amigo de Estevan Coelho, que deliberadamente separámos do grupo alfonsino, por ser diferente das restantes tanto a sua cronologia como o meio geográfico e social em que o autor presumivelmente se moveu. No seu texto, este trovador encena uma personagem feminina cuja acção se resume a "torcer e lavrar o sirgo" enquanto canta "cantigas de amigo". Não se trata de opor dois tipos de canto diferentes, o masculino e o feminino, como sucedia en Joan da Baveca - trovador que havia já colocado em refrão o sintagma "cantigas d'amigo", conferindo-lhe notória evidência -, mas antes de correlacionar a acção manual que acompanha o canto com a total ausência de referentes externos e de movimento, numa ficção de clausura que nem a fala de outrem dirigida à "dona" consegue alterar. O movimento limitado dos dedos que trabalham e da boca que canta, perante a total inexistência de amigo ou de qualquer acção que dê corpo ao amor, cristaliza num refrão formular em que o canto alude repetidamente a si mesmo – "cantigas d'amigo" –, para a qual o designativo "cantiga" é definitivamente escolhido.

Dada a cronologia do nosso trovador, aparentemente isolado face aos seus pares, mas muito próximo da fase em que teve lugar a compilação promovida pelo Conde D. Pedro, cumprirá perguntar se Estevan Coelho não estará já a antecipar aquelas que virão a ser decididamente as opções do filho de D. Dinis nesta matéria.

É sabido que Estevan Coelho é neto de João Soares Coelho e terá nascido nos finais do séc. XIII[36]. Sabemos ainda que estava bem relacionado com meios do norte do reino de Portugal, onde a documentação sistematicamente o situa, sendo aí que vem a casar. A sua actividade – aliás, incipiente –, pode ter-se desenrolado entre 1308, ano da sua primeira atestação documental, e 1336, ano em que morre. Particularmente relevante é, no entanto, o facto de um dos seus filhos, Pero Coelho, mais tarde associado à morte de Inês de Castro, ter integrado a casa senhorial de D. Pedro, Conde de Barcelos,

[36] Vid. dados biográficos em Oliveira, *Trobadores e Xograres*, p. 118.

embora numa época em que o trovador era já falecido[37]. Quererá isto indicar uma ligação do trovador Estevan Coelho à casa senhorial do Conde de Barcelos? Se a resposta for afirmativa, então será quase certo que aquela sua opção isolada, mas fortemente intencional, de nomear o seu texto como "cantiga", se inscreverá já no propósito, de natureza dignificante, que virá a culminar na generalização dessa designação a todo o corpus da poesia galego-portuguesa.

Gostavamos de anotar que, para quem está suficientemente familiarizado com o projecto literário do Conde D. Pedro, esta opção não surpreende. Tendo como ponto de partida o panegírico na nobreza peninsular que virá a ter lugar no *Livro de Linhagens*, e prosseguindo pela adopção de uma perspectiva integrada da História ibérica levada a cabo, todavia, sem nunca perder de vista o papel da hierarquia da nobreza na construção dessa História, a obra do Conde aposta em tornar evidente uma determinada noção de ordem do mundo. Não é a ordem de Afonso X, que no entanto emulou até aos limites do possível e cuja obra lhe era muito familiar. Era uma ordem que, embora retomasse alguns argumentos da doutrina historiográfica do bisavô, nomeadamente a herança gótica, se apoiava em princípios diversos, como a solidariedade da nobreza e o condicionamento estreito da realeza pela aristocracia[38]. Neste contexto, o cancioneiro era como que um complemento do *Livro de Linhagens*. Através dele, sobressaíam as vozes, as palavras e os gestos de muitas gerações de homens que representavam a cultura aristocrática ou que haviam sido por essa cultura polarizados. A poesia era o mais vivo testemunho de uma sociedade coerente e eufórica, mas irremediavelmente passada e sofrendo a tremenda ameaça do esquecimento. Se a "cantiga" significava ainda, como no tempo do seu biisavô, um canto elevado, digno das coisas divinas, que melhor homenagem poderia o Conde de Barcelos prestar a mais de século e meio de actividade trovadoresca do que assumir a iniciativa dignificante de a renomear como "cantigas"[39]?

Cantar e cantiga: um balanço

É frequente a investigação sobre temas antigos – e não apenas literários – encontrar-se envolvida em inevitáveis sombras no seio das quais vão emergindo luzes enganosas, autênticos fogos fátuos, todavia destinados a durar e a persistir como se da mais clara evidência se tratasse. A génese e

---

[37] J. A. Pizarro, *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto: Universidade Moderna, 1999, vol. I, pp. 485-486.

[38] M. R. Ferreira, *A lenda dos Sete Infantes: Arqueologia de um destino épico medieval*, Coimbra: Universidade, 2005, pp. 667-673 [dissertação de doutoramento policopiada]; *Ead.*, "Entre linhagens e Imagens: A escrita do Conde de Barcelos", aguarda publicação nas actas do *Segundo Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR)*, San Millán de la Cogolla, Setembro de 2008).

[39] Mesmo assim, se contarmos todas as ocorrências que se verificam quer nas composições, quer nas rubricas, "cantar" ainda é maioritário por alguma margem, com 131 contra 88 de "cantiga".

imposição trovadoresca da "cantiga" é sem dúvida um desses casos, e bem paradigmático. Tendo-se assumido como certa a sua antiguidade – psicologicamente associada à recatada pequenez que os olhos contemporâneos viam na "cantiga de amigo", cuja sobrevivência arcaica e posterior difusão teriam ditado que tal designação se tivesse imposto –, depressa se lhe procurou a origem numa hipotética forma do latim vulgar "canticula"[40] que, parecendo um diminutivo de algum modo relacionado com "cantare e cantio", não mais fazia do que fundamentar esse semantismo aprioristicamente assumido.

No magistral *Diccionário crítico e etimológico castellano e hispánico*, Corominas e Pascual, dando como boa a assunção da antiguidade do termo "cantiga"[41] e pouco convictos da viabilidade da deriva a partir daquela "canticula", são compelidos a procurar para "cantiga" uma raíz céltica, embora acabem caindo num campo igualmente hipotético onde a argumentação se enreda e se torna menos convincente. Anulado o pressuposto básico da antiguidade do termo "cantiga" associado à actividade trovadoresca galego-portuguesa (em boa verdade, ninguém até hoje pretendeu que essa "antiguidade" se encontrasse noutra sede literária)[42], resta encarar os factos tal como se nos apresentam e considerar que a primazia, no que à antiguidade galego-portuguesa diz respeito, vai para o termo "cantar". Foi desse modo que a esmagadora maioria dos trovadores galego-portugueses designaram as composições que faziam e foi desse modo que os públicos que se foram sucedendo conheceram as composições que escutavam, tendo essa regra sido quebrada apenas ocasionalmente, por iniciativas precisas em fases tardias e cujo impacto na altura terá sido limitado[43].

---

[40] Remonta a Teófilo Braga essa proposta cuja fortuna tem sido notável.

[41] "...la inmensa popularidad del género cantiga en Galicia y Portugal indica una antigüedad remota", Corominas, J.-J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, s. v. "cantiga".

[42] A ser assim, não vemos outra solução senão reforçar a convicção, já expressa por Mercedes Brea, de ser latina a raíz de "cantiga". Cremos que a derivação a partir de "cantica" apenas exige que, na passagem do latim para o vulgar, uma forma do plural neutro tenha sido assumida como feminino singular. Como é sabido, embora não seja de regra, tal deriva possui um número sugnificativo de ocorrências no ibero-romance (folium/folia-folha,hoja; opus/opera-obra; lignum/ligna-lenha;leña, etc.). Também é possível atestar formas intermédias em que tal deriva está já consumada, assegurando que não se trata de uma mera conjectura, mas sim um dado seguro. Com efeito, no *Libro de Alexandre* (J. Cañas (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Cátedra, 2007[5]), pode ler-se, na estrofe 223, "Diziénle luenga *cántica* de muchas traïciones/de muchas malas fembras muchos malos varones"; e ainda, na estrofe 242, " Cleor finó su *cántica* el rey fue su pagado", faltando apenas a sonorização do oclusiva final para que tenhamos a nossa "cantiga". É também razoável pensar-se que, se a deriva se processou deste modo, então a "cantiga" medieval teria uma acentuação esdrúxula ("cántiga", como é assumido pelos editores do *Libro de Alexandre*), e não o acento grave que se virá a fixar em português em época posterior. Trata-se, em todo o caso, de um assunto em aberto.

[43] Como Brea ("*Cantar et Cantiga*", p. 107) bem nota, só na *Crónica Troyana* (finais do séc. XIV) se encontram as primeiras atestações ocidentais de "cantiga" fora da tradição manuscrita da poesia galego-portuguesa. É muito provável, por outro lado, que o Marquês de Santillana tenha conhecido uma cópia do cancioneiro do Conde de Barcelos, visto que, para além dos nomes que cita serem consistentes com esse cancioneiro, "cantiga" figura entre as várias designações que atribui à poesia

Tal como Mercedes Brea, vemos na unidade de designação de textos ibéricos pertencentes a tipologias diversas um facto altamente significativo no que aos hábitos literários peninsulares diz respeito nos séculos XII e XIII, pelo menos. É como "cantar" que no *Poema de Mio Cid* se designa o texto épico que é dado escutar ao seu público[44]; é também como "cantar" que Afonso X cita outros textos do mesmo género, que acolhe, recusa ou transforma no complexo processo de escrita da sua *Estória de España*[45]; é como "cantar" que os trovadores e jograis galego-portugueses concebem, até muito tarde, os textos que elaboram e executam. O "cantar" parece ser um denominador comum de um conjunto de textos em que a língua vulgar se veicula através do canto e da música, sem que o conteúdo tratado seja um elemento determinante. Textos preparados para serem executados por um profissional que funcionava como intermediário necessário entre o texto o público a que este se destinava.

Assim colocada a questão, o "cantar" não define um género, mas sim uma modalidade textual compósita que se distingue dos hábitos da escrita em latim ou noutras línguas de cultura e é característica de esferas da sociedade que não se identificam nem com essas línguas nem com esses hábitos. Cremos mesmo que é possível ir mais longe e estender um pouco mais tanto a cronologia como a geografia da prática do "cantar". Com efeito, não deve passar despercebido que na razó que acompanha a obra de Peire d'Alvernha se diz que este trovador...

> "(...) canson no fetz, qe non era adoncs negus cantars appellatz cansos, mas vers, q'En Guirautz de Borneill fetz la premeira canson que anc fos faita"[46].

Habituados como estamos a identificar a composição trovadoresca occitânica como "cansó" ou "sirventés", embora o "vers" de Guilhem de Peitieu a ninguém passe despercebido, falta-nos saber se com o "novel chant" nasceu também uma forma designativa específica, ou se, pelo contrário, outras designações mais gerais existiam e continuaram a existir, até que foram, pela força da personalidade própria dos textos produzidos, suplantadas por novas formas de identificação. Se a citada razó é credível, então o "chantar" era também conhecido na área occitânica, designando genericamente uma forma de composição à qual pertencia o texto trovadoresco. Se a concorrência da forma mais específica "vers" se verificou logo nos primeiros tempos,

---

de galegos e portugueses. Cf. M. Durán (ed.), Marqués de Santillana, *Poesías completas. II. Pomas morales y religiosos. El proemio e carta*, Madrid: Editorial Castalia, 1980, p. 218.

44 "las coplas deste cantar aquis van acabando" *PMC*, v. 2276 (C. Smith (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, 1978, v. 2276). É interessante notar que, também aqui, "cantar" alude à modalidade textual, enquanto "gesta", que ocorre noutro ponto, "aquis conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar", v. 1085, se refere ao género, como se confirma pela especificação temática.

45 O mesmo se passando na cronística pós-alfonsina. Cf. Diego Catalán, *La épica española: Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002, pp. 255 e seg.

46 M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos,* Barcelona: Ariel, 1983², p. 314.

só depois surgiu a "cansó", cuja imposição se dá apenas com Guiraut de Borneilh, ou seja, na segunda metade do séc. XII.

Deste modo, o que dissemos acerca do "cantar" ibérico pode facilmente estender-se a áreas românicas situadas mais a norte, sendo necessário ver a poesia dos "trobadors" como uma evolução e especificação de uma prática textual que é, no fundamental, a mesma que se detecta na Península Ibérica. Tentando ultrapassar as imprecisas e fortemente ideológicas formulações tradicionalistas, parece-nos que, pelas áreas em que o fenómeno se situa e pelos ritmos da sua expansão, o "cantar" é a mais legítima forma de expressão da sociedade guerreira, senhorial e vassálica que se expande de Norte para Sul num processo de progressiva maturação e aquisição de perfil e de identidade própria. Os vários géneros em que posteriormente o "cantar" se irá dividir corresponderão necessariamente à especificidade das regiões, sociedades e culturas em que o processo de apropriação deste modelo virá a ocorrer.

No caso galego-português, conquanto a matriz poética resida na poesia trovadoresca provençal, essa arcaica designação manteve-se até muito tarde, embora, como vimos, de uma forma mais acentuada em Portugal e no Ocidente ibérico do que nos reinos de Castela e do Centro peninsular. E é de crer que nem mesmo tivesse sofrido qualquer alteração notável se não fosse a vontade e o projecto específico de alguns homens cujo lugar, poder e influência eram suficientes para ditar alterações visíveis ao rumo dos acontecimentos.

BIBLIOGRAFIA

Brea, M., *"Cantar et Cantiga idem est"*, in T. García-Sabell *et alii* (eds.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela: Universidade, 1999, pp. 93-108.

__, "De las Vidas y Razós a las rúbricas explicativas", *Estudios Románicos*, 11, 1999, pp. 35-50.

__, (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: CILL Ramón Piñeiro, 1996, 2 vols.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti) Cod. 10991, Lisboa: Biblioteca Nacional/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803), Lisboa: Centro de Estudos Filológicos/Instituto de Alta Cultura, 1973.

Cañas, J. (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Cátedra, 20075.

Catalán, D., *La épica española: Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid: Fundación Rámon Menéndez Pidal, 2000.

__, *El Cid en la historia y sus inventores*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2002.

Corominas, J.-J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980-83, 5 vols.

Durán, M. (ed.), Marqués de Santillana, *Poesías completas. II. Pomas morales y religiosos. El proemio e carta*, Madrid: Editorial Castalia, 1980.

Fernández Ordóñez, I. "El taller historiografico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí*, pp. 105-126.

Ferreira, M. P., "The stemma of the Marian *Cantigas*: Philological and Musical Evidence", *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 6, 1994, pp. 58-98.

Ferreira, M. do R., *A lenda dos Sete Infantes: Arqueologia de um destino épico medieval*, Coimbra: Universidade, 2005 [dissertação de doutoramento policopiada].

__, "Entre linhagens e Imagens: A escrita do Conde de Barcelos", in *Actas do Segundo Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR)*, San Millán de la Cogolla, Setembro de 2008 (no prelo). Disponível em http://www.seminariomedieval.com/pub_online.html.

Gonçalves, E., "Tradição Manuscrita da Poesia Lírica", in G. Lanciani-G. Tavani (dirs.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, pp. 627-632.

__, "O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses", in R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Linguística e de Filologia Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1994, vol. VII, pp. 979-990.

Gutiérrez García, S.-P. Lorenzo Gradín, *A Literatura Artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001.

Lanciani, G.-G. Tavani, *A Cantiga de Escarnho e de Maldizer*, Lisboa: Edições Colibri, 1998.
Lorenzo Gradín, P., "Las Razos galego-portuguesas", *Romania*, t. 121, 2003, pp. 99-132.
__ (ed.), Don Afonso Lopez de Baian, *Cantigas*, Alessandria: Edizione dell'Orso, 2008.
Machado, E. P.-J. P. Machado (eds.), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa: Edição da Revista de Portugal, 1964, vol VII.
Metmann, W. (ed.), Alfonso X o Sabio, *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra: Universidade, 1959, vol. I.
Michäelis de Vasconcelos, C. (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. d. Salle: Max Niemeyer, 1904 (reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.).
Miranda, J. C. Ribeiro, "Os Trovadores e a Região do Porto. II – *Pois bõas donas som desemparadas*", *O Tripeiro*, Dezembro de 1995, 7ª Série, Ano XIV, nº 11-12, pp. 375-381.
__, *Aurs Mesclatz ab Argen. Sobre a Primeira Geração de Trovadores galego-Portugueses*, Porto: Edições Guarecer, 2004.
__, "O Autor Anónimo de A36/ A39", in M. Brea (coord.), *O cancioneiro da Ajuda cen anos despois. Actas do Congresso Internacional realizado em Santiago de Compostela e na Ilha de S. Simón em Maio de 2004*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2004, pp. 443-458.
__, "Martin Soares e o Cantar do Cavaleiro", *Guarecer on-line* (Dezembro de 2007).
Montoya Martínez, Jesús/Domínguez Rodríguez, Ana (coord.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrologia a las "Cantigas de Santa Maria"*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.
Oliveira, A. Resende de, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.
__, *Trobadores e Xograres. Contexto Histórico*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1995.
Pizarro, J. A., *Linhagens Medievais Portuguesas. Genealogias e Estratégias (1279-1325)*, Porto: Universidade Moderna, 1999, 3 vols.
Riquer, M. de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 19832.
Schaeffer, M. E., "Los códices de las *Cantigas de Santa Maria*: su problemática", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí*, pp. 127-148.
Smith, C. (ed.), *Poema de Mio Cid*, Madrid: Cátedra, 1978.
Snow, J. T., "Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva", in Montoya/Domínguez, *El Scriptorium alfonsí*, pp. 159-172.
Tavani, G., *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.
__ (ed.), *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibri, 1999.

EL LÉXICO DE *LA PAURA* EN GUIDO CAVALCANTI

Carmen F. Blanco Valdés
Universidad de Córdoba

Uno de los principales axiomas sobre los que gira la poética del Dolce Stil Novo es la doble perspectiva desde la cual es analizada la categoría Amor: de un lado como potencia, como principio activo, en muchos casos personificado y con vida propia; y de otro como sentimiento, como *spirito amoroso*, como una pasión que cautiva por completo al amante, dentro por lo general de los límites que habían sido ya establecidos por la poética trovadoresca.

El sentimiento del amor definido como *spirito amoroso*, si bien funciona a nivel de intertexto en todos los integrantes del stilnovismo, adquiere una categoría especial en Guido Cavalcanti[1]:

> Pegli occhi fere uno spirito sottile
> che fa'n la mente spirito destare,
> dal qual si muove spirito d'amare,
> ch'ogn'altro spiritello fa gentile"
> (28, 1-4)

El juego polisémico del término *spirito* le sirve a Cavalcanti para escenificar el proceso de la epifanía amorosa, siendo uno de sus significados precisamente el de camino de exteriorización del Amor potencia.

En la poética stilnovista, y en Cavalcanti como paradigma de todo el grupo, el sentimiento de amor nace en una primera fase de un principio básico de conocimiento, al más puro estilo aristotelizante, de aprehendimiento intelectivo de las imágenes que nos rodean: la figura de la dama se interioriza en la mente, sede del alma intelectiva (*fa 'n la mente spirito destare*) a través de los ojos como el vehículo de comprensión (*Pegli occhi fere uno spirito sottile*). Pero tal y como dice Favati, en este estadío:

---

[1] D. De Robertis (ed.), Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino: Einaudi, 1986.

> la donna si ama, insomma, per quell'ideale che se ne forma in noi, non per ciò che essa è un sé[2]

Así, mientras la dama permanezca en la mente, memoria, *intelletto possibile*, no habrá verdadero sentimiento de amor. Será necesario que esa imagen descienda hasta el corazón, sede del alma sensitiva, para que nazca aquel deseo que conducirá necesariamente a la pasión amorosa[3].

Uno de los primeros efectos de tal sentimiento debería ser la dicha, felicidad, la *gioia*. Sin embargo, basta leer el poemario de Cavalcanti para comprender que este proceso amoroso, así descrito, no produce bienestar o placer sino todo lo contrario. Cavalcanti es el poeta del dolor, es un amante *disfatto*, *sbigottito*: "la sua opera" –dice Bigongiari- "è per noi, postreri, una umana congruentissima tragedia"[4].

No entraré ahora en el análisis de las causas del por qué ese sentimiento de amor es trágico, causas, por lo demás bien conocidas por los estudiosos de este poeta. Pero sin duda alguna el léxico del campo sémico de *la paura* contribuye de manera decisiva a configurar ese mundo trágico.

El campo léxico de *la paura* se configura, pues, dentro de los límites terminológicos del dolor: en líneas generales podríamos decir que el poeta siente miedo de sentir dolor, de vivir o revivir los tormentos que se experimentan cuando se está enamorado, cuando se entra en ese mundo de los *fedeli d'amore*.

Conozcamos, antes de seguir adelante, ese mundo doloroso cavalcantiano.

El Amor aparece descrito por Guido Cavalcanti como un ser malvado y engañoso, que promete dar placer cuando lo que en realidad concede es desasosiego. Por eso el poeta hace la siguiente reflexión: si esto es así, entonces ¿por qué amar? Se trata de una pregunta retórica, dado que la respuesta es muy simple y ya había sido contestada mucho antes de que la poética stilnovista entrara en la escena de la lírica amorosa:

> Quando di morte mi conven trar vita
> e di pesanza gioia,
> come di tanta noia
> lo spirito d'amor d'amar m'invita?
> (32, 1-4)

Otra de las trágicas conclusiones a las que llega este dolorido amante es que el hecho de producir dolor forma parte de la naturaleza del Amor, de

---

2 Cf. G.Favati, "La canzone d'amore di Guido Cavalcanti", *Letterature Moderne*, 3, 1952, p. 423.

3 Vid. C. F. Blanco Valdés, *El amor en el Dolce Stil Novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, 1986.

4 Cf. P. Bigongiari, "La poesia di Guido Cavalcanti", in *Secoli vari '300 –'400 –'500*, a cura della Libera cattedra di Storia della civiltà fiorentina, Firenze, Sansoni, 1958, p. 10.

su más íntima esencia, y esa evidencia llega a ese universo coral constituido por los *fedeli*:

> D'angosciosi dilett'i miei sospiri,
> che nascon della mente ov'è Amore
> e vanno sol ragionando dolore
> e non trovan persona che li miri
> (15, 5-8)

> Menarmi tosto, sanza riposanza,
> in una parte là 'v'i' trovai gente
> che ciascun si doleva d'Amor forte.
> Quando mi vider, tutti con pietanza
> dissermi: "Fatto se' di tal servente,
> che mai non déi sperare altro che morte"
> (5, 9-14)

Es evidente que un Amor así descrito no puede sino producir efectos devastadores en el corazón, alma de un ser enamorado. Y uno de ellos, quizá uno de los más visibles y plausibles, sea el de la modificación del estado interior del amante: la vida lo abandona, por causa del Amor, y tal proceso queda al descubierto. La *immaginazione visiva*, concepto que debemos a María Corti[5], de la vida, *spiriti, virtù*, abandonando al poeta en el momento sublime del proceso amoroso, se siente y se deja percibir en dos de los puntos principales del nexo teórico stilnovista: el corazón, donde nace el sentimiento; y el alma –alma sensitiva-, que allí reside:

> La mia virtù si partìo sconsolata
> poi che lassò lo core
> a la battaglia ove mandonna è stata:
> la qual degli occhi suoi venne a ferire
> in tal guisa, ch'Amore
> ruppe tutti i miei spiriti a fuggire
> (9, 9-14)

Esta famosa canción –*Io non pensava che lo cor giammai*- es crucial para comprender en toda su complejidad el desarrollo del cancionero cavalcantiano, pues en ella se convocan dos de las fases más características de su arte compositiva: aquella contemplativa en la que el amante observa y ve; y aquella dramática en la que el amante sufre a causa del sentimiento del amor. Pero igualmente aparecen reflejados dos contenidos poéticos constantes en su obra: el tema de la *battaglia* que desarrolla, si bien con un carácter más trágico, el tópico del corazón del amante en el que tiene lugar la batalla por

[5] Vid. M. Corti, "Dualismo e immaginazione visiva in Guido Cavalcanti", *Convivium*, 5, 1951, pp. 641-666.

la conquista de la dama; y de otra, la teorización de los *spiriti* o *spiritelli*, en este caso interpretados como entes metafísicos que dan vida exterior a las distintas partes que componen la fuerza vital del poeta. Otros ejemplos en este mismo sentido:

> Deh, spiriti miei, quando mi vedete
> con tanta pena, come non mandate
> fuor della mente parole adornate
> di pianto, dolorose e sbigottite?
> (6, 1-6)

> A me stesso di me pietate vène
> per la dolente angoscia ch'i' mi veggio:
> di molta debolezza quand'io seggio,
> l'anima sento ricoprir di pene
> (16, 1-4)

En palabras de Pasquini:

> La teoria degli spiriti, che Guido trasporta alla scena delle sue visioni poetiche, non sembra di estrazione letteraria [...] Che abbia, per via di esclussione, una genesi filosofica, pare indubbio [...] Quel che conta nella battaglia acerba delle vicende sentimentali è che essi in Cavalcanti recitano il ruolo di autentici personaggi di carne, reali e crudeli protagonisti di uno scontro cruento (solo di rado ombre di una commedia cortese) tra la vita e la morte[6].

Y parece evidente que, cuando la vida te abandona, su consecuencia más inmediata es la muerte, que será lo que este amante experimente cuando el grado de dolor llegue a su vértice:

> Davanti agli occhi miei vegg'io lo core
> e l'anima dolente che s'ancide,
> che mor d'un colpo che li diede Amore
> ed in quel punto che Madonna vide
> (19, 4-7)

En relación con este poeta y con el tema de la muerte María Corti precisa que:

> la morte è dunque un abito del cuore innamorato e dell'anima innamorata[7].

---

6 Cf. E. Pasquini – A. E. Quaglio, *Lo stilnovo e la poesia religiosa*, Roma-Bari: Laterza, 1981, p. 91.

7 Cf. Corti, "Dualismo e immaginazione", p. 656.

Si el abandono de las fuerzas vitales era una de las consecuencias más inmediatas de ese proceso doloroso que tiene lugar tras la epifanía amorosa, el llanto es una de sus manifestaciones más evidentes. A través de este *signum*, de las lágrimas derramadas, se exterioriza ese dolor:

> Io non pensava che lo cor giammai
> avesse di sospir tormento tanto,
> che dell'anima mia nascese pianto
> mostrando per lo viso agli occhi morte
> (9, 1-4)

Así, nuevamente, a través de la técnica de la imaginación visiva, Cavalcanti teatraliza su dolor mediante las lágrimas que salen de su alma a través de los suspiros:

> Lagrime ascendon de la mente mia,
> sì tosto come questa donna sente,
> che van faccendo per li occhi una via
> per la qual passa spirito dolente
> (19, 18-21)

Una vez estudiado el mundo cavalcantiano del dolor, veamos cuáles son sus miedos.

Desde el punto de vista biológico el miedo puede ser definido como un recurso de adaptación del individuo, una especie de mecanismo de supervivencia y de defensa para responder ante situaciones adversas. Desde el punto de vista psicológico, y en consonancia con lo anterior, el miedo es pues un estado afectivo y emocional necesario para la correcta adaptación del individuo al medio y cuya consecuencia más inmediata es un sentimiento de angustia en la persona que lo sufre.

Según el Diccionario de la Real Academia Española el miedo es: "la perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario". Y puesto que estamos hablando de emociones, admite, como todas ellas, una graduación que puede ir de un simple temor a un sentimiento más agudo como el pánico.

El *timor amoris* es un tópico literario que se puede rastrear desde los comienzos de la tradición lírica amorosa. Ya Ovidio en su *Arte de amar* había insistido sobre ello y prácticamente todo el Medioevo latino y románico lo ha repetido hasta la saciedad.

En la lírica provenzal, si nos guiamos por las palabras de Picchio Simonelli, la causa del temor podía ser diferente, según los casos:

> Nella poesia provenzale i timori che trovano espresione poetica sono vari: timori prodotti dall'ambiente esterno al poeta, come la gelosia o il maldire dei *lausengiers* e timori, ancor più angosciosi e intimi al poeta stesso, nati dal senso di inadeguatezza di fronte alla nobiltà della donna, dalla timi-

> dezza dei propri sentimenti, dall'incapacità di parlare o di dimostrare in qualche modo il proprio amore. Direi che se tutto è topico e rientra nel grande tema del "timor amoris", l'incapacità di dire, di *far parven* l'amore, il dolore o il desiderio, origina la formula intorno alla quale i poeti del grande canto cortese costruiscono il dettato individuale, sia attraverso la *variatio* sia attraverso *l'amplificatio*[8].

En la lírica cavalcantiana, como intentaré reseñar a continuación, el miedo es una consecuencia directa del dolor de amor; dolor de amor que, además, se origina, durante el proceso primigenio de la epifanía amorosa. En líneas generales el temor nace primordialmente de la debilidad de los propios sentimientos ante un sentimiento tan sumamente poderoso como el amor y de la fortaleza de la dama frente a la timidez del amante; es pues un temor íntimo al poeta. El grado hiperbólico de ese dolor es el miedo que en Cavalcanti se manifiesta como una emoción tan fuerte como el propio dolor, la soledad o la propia muerte, pues adquiere su misma categoría. Y puesto que estamos hablando de emociones, los lugares en las que éstas se reflejan son evidentemente la mente, donde reside el alma intelectiva y fundamentalmente el corazón, sede del alma sensitiva.

El campo semántico del "miedo" en el poemario de Guido Cavalcanti se configura dentro de los límites léxicos de los verbos *tremare* y *temere*, de los sustantivos *temenza* y *paura*, y del adjetivo *pauroso/a*, términos que ayudan a construir, en su conjunto, un sentimiento de angustia en el poeta enamorado.

1.- *TREMARE / TEMERE / TEMENZA*

La acción de *tremare* es una reacción típica ante una fuerte emoción. La primera utilización del término aparece en un poema de *lode* de la dama y nos sitúa ya en un ambiente hiperbólico:

> Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira,
> che fa tremar di chiaritate l'are
> (4, 1-2)

La consecuencia directa de esta imagen luminosa es que *parlare / null'omo pote, ma ciascun sospira* (4, 3-4). Es decir, dentro de los límites marcados por la tradición, Cavalcanti está haciendo referencia al tópico ya presente en la poesía provenzal; recordemos las palabras de Picchio Simonelli: el amante enmudece ante la presencia de la dama, las palabras son cambiadas por suspiros y los suspiros son la forma de expresión más común de un estado angustioso.

---

[8] Cf. M. Picchio Simonelli, "Il grande canto cortese dai provenzali ai siciliani", *Cultura Neolatina*, 42, 1982, pp. 210-211.

Con el mismo uso de incapacidad expresiva aparece nuevamente el término en la canción: *Io non pensava che lo cor giammai*. En un claro elogio de su dama el poeta dice que *Di questa donna non si può contare* (9, 15), pues

> Tant'è gentil che, quando'eo penso bene,
> l'anima sento per lo cor tremare
> (9, 19-20)

En esta ocasión el *tremare* se interpreta como una reacción lógica del alma, pero tanto en uno como en otro caso estamos ante reacciones producidas por fuertes emociones que no necesariamente deben asociarse al temor o al miedo.

Nuevamente encontramos este uso en el soneto *Veggio negli occhi della donna mia*, un poema también encomiástico de la dama. Ante la gentileza, perfección de la dama el poeta se muestra nuevamente incapaz de relatar tantas virtudes y ante el mero hecho de deber hacerlo siente *che 'l su' valor mi fa tremare* (26, 17).

Distintos completamente y más acordes con el campo semántico que estamos estudiando es el uso de este verbo en los dos casos que analizaremos a continuación, en los que *tremare* es una reacción propia del cuerpo ante el dolor experimentado. Además, también en ambos casos, el término *tremare* se trae a colación como experiencia derivada del inmediato nacimiento del amor:

> Se voi sentiste come 'l cor si dole,
> dentro dal vostro cor voi tremereste
> (19, 11-12)

> Sentir no pò di lu' spirito vile,
> di cotanta vertù spirito appare:
> quest'è lo spiritel che fa tremare
> (28, 4-7)

El temor puede ser la causa de que el poeta enamorado mengüe en sus fuerzas, se debilite ante la presencia de la dama, ante su valor e incluso ante la evidencia de que la dama ha ocupado un lugar prioritario en su mente o en su corazón. En estos casos el término utilizado suele ser o el verbo *temere* o más comúnmente el sustantivo *temenza* que además de significar temor, va acompañado por el sentido, muy asociado semánticamente al término, de timidez, sobrecogimiento, turbación. La causa de los temores se sospecha pues, desde el momento primigenio del proceso amoroso:

> O donna, mia, non vedestù coluí
> che'n su lo core mi tenea la mano
> quando ti rispondea fiochetto e piano
> per la temenza de li colpi suoi?
> (21, 1-4)

En otra de las menciones el término *temenza* aparece en una oración causal. La *temenza* dará origen a *sospiri* e *dolor*:

> Li mie foll'occhi, che prima guardaro
> vostra figura piena di valore,
> fuor quei che di voi donna, m'accusaro
> nel fero loco ove ten corte Amore,
> e mantinente avanti lui mostraro
> ch'io era fatto vostro servidore:
> per che sospiri e dolor mi pigliaro,
> vedendo che temenza avea lo core
> (5, 1-8)

Esta debilidad que siente su corazón por el temor que lo inunda es a su vez la causa de que su alma, en este caso el alma sensitiva, dado el proceso que el amante está viviendo, se sienta obligada a abandonarlo:

> Stà come quella che non ha valore,
> ch'è per temenza da lo cor partita;
> e chi vedesse com'ella è fuggita
> diria per certo: "Questo non ha vita"
> (7, 5-8)

Cavalcanti en estos versos acaba de resumir todo el proceso que se inicia con el dolor y que termina con la llegada de la muerte. Ante el dolor, su corazón se muestra temeroso; ante el temor, el alma abandona el corazón; y ante ese abandono, su vida muere.

En otros casos el temor viene provocado por la turbación que en este amante se suscita por el solo hecho de imaginar que ha perdido la compañía del Amor, pues si dolor produce el Amor, más dolor ocasionaría el no estar enamorado. Así podríamos decir que en Cavalcanti, paradigma en este caso del comportamiento de otros muchos poetas, el miedo que provoca la simple sospecha de no estar en compañía de Amor se relaciona con el miedo por la pérdida del objeto amado, pues es evidente que la desaparición del Amor conllevaría la desaparición de la dama. De tal modo que, para este poeta, esta es su dolorosa conclusión: la única manera de vivir, pese a todo, es vivir enamorado:

> Ed io mi disveglai allor, temendo
> ched 'e non fosse in compagnia d'Amore
> (40, 1-4)

2.- *PAURA / PAUROSO-A*

El temor irá, en la mayoría de las ocasiones, acompañado del miedo, de la *paura*. Y aquí el miedo no será imaginario sino real.

Si ante el temor que producía la llegada de la dama, el alma del poeta se veía obligada a separarse, huir de su cuerpo, por la misma causa son ahora los *spiriti* los que lo abandonarán. Si el resultado anterior era la muerte, ahora es el miedo ante tanta soledad. La visión que nos ofrece este poeta es de una soledad atemorizante: este amante siente cómo sus espíritus, es decir, todo aquello que concierne a su intimidad, se encuentran solos. Él, en consecuencia, también lo está, pues de alguna manera se siente desposeído de todo su ser. Está solo y lleno de miedo y temor. Los espíritus, *fuggiti*, de su corazón:

> Vanno soli, senza compagnia,
> e son pien' di paura
> (9, 51-52)

Temor y miedo hay también en los primeros versos del siguiente soneto, en los que el miedo adquiere su pleno significado, asociado al dolor. El poeta tiene miedo de sentir dolor:

> Io temo che la mia disaventura
> non faccia sì ch'i' dica: "I' mi dispero",
> però ch'i' sento nel cor un pensero
> che fa tremar la mente di paura
> (33, 1-4)

La *paura*, el miedo, es pues uno de los principales efectos derivados de todo el proceso doloroso descrito anteriormente. A partir de aquí el término, en su forma sustantiva o adjetiva, adquiere un uso prácticamente sinonímico en todas las ocasiones.

> Che una paura di novi tormenti
> m'apparve allor, sì crudel e acuta
> (12, 5-6)

El adjetivo *pauroso/a* acompaña por regla general al alma, aunque también en ocasiones, como no podía ser de otro modo en este poeta, el término va asociado al *spirito amoroso*:

> L'anima mia dolente e paurosa
> piange ne li sospir' che nel cor trova,
> sì che bagnati di pianto escon fòre
> (17, 9-11)

> Veder poteste, quando v'inscontrai,
> quel pauroso spirito d'amore
> (22, 1-2)

De lo que no cabe duda es que este adjetivo se asocia irremisiblemente al sentimiento de amor y el efecto se deja sentir, como casi todos los demás efectos, tras el enamoramiento, pues *pauroso* es todo aquello que *lo fa tremare*, porque en definitiva lo obliga a pensar, vivir o revivir todo aquello que le produce miedo por el dolor que ha vivido o por el que sabe que vivirá irremediablemente. Y quizá el ejemplo más claro en este sentido, y que nos sirve para concluir este estudio sobre el campo léxico del miedo en Cavalcanti, sea:

> Io vidi li occhi dove Amor si mise
> quando mi fece di sè pauroso
> (23, 1-2)

BIBLIOGRAFÍA

Bigongiari, P., "La poesia di Guido Cavalcanti", in *Secoli vari '300 – '400 – '500*, a cura della Libera cattedra di Storia della civiltà fiorentina Firenze: Sansoni, 1958, pp. 3-20.

Blanco Valdés, C. F., *El amor en el Dolce Stil Novo. Fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, 1986.

Corti, M., "Dualismo e immaginazione visiva in Guido Cavalcanti", *Convivium*, 5, 1951, pp. 641-666.

De Robertis, D. (ed.), Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Iacopo Cavalcanti*, Torino: Einaudi, 1986.

Favati, G., "La canzone d'amore di Guido Cavalcanti", *Letterature Moderne*, 3, 1952, pp. 422-453.

Pasquini, E. – A. E. Quaglio, *Lo stilnovo e la poesia religiosa*, Roma-Bari: Laterza, 1981.

Simonelli, M. Picchio, "Il grande canto cortese dai provenzali ai siciliani", *Cultura Neolatina*, 42, 1982, pp. 201-238.

OS OLHOS E O CORAÇÃO NA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

Yara Frateschi Vieira
Universidade Estadual de Campinas

Os dois termos, "olhos" e "coração", separadamente, já têm sido reconhecidos como vocábulos importantes na construção da concepção amorosa na lírica galego-portuguesa. A cada um deles dedicaram-se estudos, com uma perspectiva geral ou concentrados no seu uso por um determinado trovador[1], analisando a sua frequência, os campos semânticos em que figuram, as relações que se podem estabelecer com expressões semelhantes empregadas nas líricas amorosas latina, provençal e francesa, ou com concepções presentes na literatura religiosa latina e vernácula que precede a floração poética na Península Ibérica ou lhe é contemporânea, e mesmo na literatura filosófica e científica da época.

Não tenho, porém, conhecimento de nenhum estudo que se tenha ocupado das relações que unem os dois termos entre si na lírica galego-portuguesa. Fora do âmbito peninsular, no entanto, contamos com alguns trabalhos que examinaram o emprego e o sentido desses termos, dentro do campo que se poderia denominar a "psicologia amorosa", na literatura vernácula, lírica e épica, do Ocidente europeu nos séculos XII e XIII. Desses, o mais específico

---

[1] A respeito dos olhos, cf. C. Michaëlis de Vasconcelos, "Olhos verdes ... olhos de alegria", in Y. F. Vieira *et alii*, *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*, Coimbra-Santiago de Compostela-Campinas: Universidade de Coimbra-Universidade de Santiago de Compostela-Editora da UNICAMP, 2004, pp. 521-540; G. Tavani, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa* (trad. de Isabel Tomé e Emídio Ferreira), Lisboa: Editorial Comunicação, 1988, pp. 28 e ss.; G. Sansone, "Temi e tecniche delle *Cantigas d'amor* de Joan de Guilhade", *Annali*–Istituto Orientale Sezione Romanza, 3, 1961, pp. 165-189; J. A. Souto Cabo, "Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo", *Agália*, 16, 1988, pp. 401-420; G. Pérez Barcala, "Ay lume d'estes olhos meus". O lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa", in M. Brea (ed.), *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, 2004, pp. 595-626. A respeito do coração: T. Amado, "Longe da vista não pode estar o coração", comunicação apresentada no *VI Colóquio da AHLM-SP*, Coimbra, 19-21 Out. 2006 (no prelo); Y. F. Vieira, "A configuração do 'lugar amoroso' na cantiga de amor galego-portuguesa", in *VI Colóquio da AHLM-SP*, Coimbra, 19-21 Out. 2006 (no prelo); *Ead.*, "O significado do 'coração' na lírica amorosa galego-portuguesa", in *XII Congreso de la AHLM*, Cáceres, 25-29 Set. 2007 (em publicação nas Actas).

é o artigo de Ruth H. Cline que, partindo de algumas imagens e expressões presentes no *Cligès* de Chrétien de Troyes, as quais descrevem as funções dos olhos e do coração no início e desenvolvimento do sentimento amoroso, lança mão de uma considerável rede de relações literárias, em sentido amplo, temporal e espacialmente, para lhes identificar as fontes[2]. Essas descrições representam, segundo Cline, cinco concepções que, embora conhecidas por literaturas precedentes, constituem uma novidade na literatura provençal e do norte da França no século XII. Elas são:

> 1. O amor é súbito e poderoso, e ocorre geralmente com o primeiro olhar.
> 2. Os olhos são não apenas perceptores da beleza, mas também agentes, ao promoverem o amor.
> 3. Enquanto agentes, os olhos funcionam como uma arma que ataca, através dos olhos da amada, dentro do coração.
> 4. Existe uma disputa entre o coração e os olhos.
> 5. O coração pode escapar do corpo para estar com a amada[3].

A fim de colocar as concepções galego-portuguesas que envolvem o par "olhos/ coração" contra o pano de fundo de um contexto histórico-literário mais amplo e relevante para a sua constituição como discurso poético, faço aqui um brevíssimo resumo do trabalho de Cline. Ela dedica-se, como já disse, a investigar as possíveis fontes para cada um dos motivos apontados: os dados que levanta, e que cobrem um período vasto na literatura ocidental como um todo, levam-na a concluir que, de forma geral, os cinco motivos descritos já se encontravam na literatura grega e alexandrina, na filosofia platônica, na Biblia e na literatura cristã dela derivada; os escritores latinos clássicos, contudo, não parecem ter estado muito atentos ao papel dos olhos no desenvolvimento do amor, embora o tema do amor à primeira vista já seja ovidiano[4]; por outro lado, na literatura árabe de Al-Andalus, os olhos "tinham um enorme poder" e é, aliás, possível reconhecer a influência platônica na

---

[2] R. H. Cline, "Heart and Eyes", *Romance Philology*, 25, 3, 1972, pp. 263-297. Cf. também H. Kolb, "Die Mystik des Auges und des Herzes", in *Id.*, *Der Begriff der Minne und das Entstehen der höfischen Lyrik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1958, pp. 18-38; J. H. Hanford, "The Debate of Heart and Eye", *Modern Language Notes*, 26, 6, 1911, pp. 161-165; G. Paoli, "La relation oeil-coeur: recherches sur la mystique amoureuse de Chrétien de Troyes dans *Cligès*", in *Le "cuer" au moyen âge (Réalité et Senefiance)*, (*Senefiance*, 30), Aix-en-Provence: Publ. du CUERMA, 1991, pp. 233-244; G. Wolf, "Der Topos 'Augen des Herzes' – Versuch einer Deutung durch die scholastische Erkenntnistheorie", *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 46, 4, 1972, pp. 626-649. Ainda que a relação olhos/coração não seja o seu foco, são fundamentais, para a sua compreensão dentro de um amplo contexto histórico-literário, os dois estudos de X. von Ertzdorff: "Das Herz in der lateinisch-theologischen und frühen volksprachigen religiösen Literatur", *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 84, 1962, pp. 249-301, e "Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs 'Herz' in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts", *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 84, 1965, pp. 6-46.

[3] Cline, "Heart and Eyes", p. 263.

[4] Cline, "Heart and Eyes", p. 278.

imagem dos olhos como espelho da alma, empregada por Ibn Hazm em *O Colar da Pomba*[5]; além disso, considerando o poder mágico atribuído ao olhar pelos árabes, não é de surpreender que na sua poesia seja frequente a metáfora do olhar como uma arma que, lançada pelos olhos da amada, atravessa os olhos do amante, ferindo-o no coração. A literatura cristã, por sua vez, seria responsável pela difusão de dois motivos: o debate entre o coração e os olhos e o coração que escapa do corpo para estar com a amada[6]. Nesse sentido, é importante lembrar que na literatura cristã pós-agostiniana Deus vem habitar no coração do homem, desde que ele se tenha para isso suficientemente purificado[7].

A minha intenção com esse resumo não é revisar as conclusões a que chegou a Autora desse artigo, fundamental para o estudo da relação entre "olhos e coração" na literatura medieval provençal e francesa. Como ela explora o emprego que desse binômio fizeram principalmente os romances corteses e a lírica cortês da Provença e do Norte da França, repertório reconhecidamente familiar aos trovadores galego-portugueses, isso nos facilita retraçar as linhas, correspondentes ou não, por estes privilegiadas para a configuração de uma "psicologia do início e do desenvolvimento do sentimento amoroso".

Apenas um reparo, contudo, indispensável para que as relações entre olhos e coração se tornem mais nítidas, dentro dessa fisio-psicologia do amor: Cline lembra que o papel da concepção dos olhos como agentes no despertar do amor é de origem platônica; no entanto, como se sabe, a obra de Platão chegou aos séculos XII e XIII, não na sua versão original e completa, mas em grande parte através de citações e comentários feitos pelos escritores latinos clássicos, especialmente Cícero, e pelos doutrinadores cristãos[8]. Não se deve esquecer, tampouco, que estes lançaram mão de diversas fontes na elaboração daquilo que poderíamos chamar a "teoria da imaginação" medieval, e que uma das principais contribuições, utilizada inclusive por Agostinho, foi trazida pelas ideias aristotélicas a respeito da produção e da reprodução da imagem[9]. Aristóteles, assim como a tradição médica em que se baseia, supunha que dois órgãos estivessem envolvidos na produção das imagens e da memória: o coração, que recebe todas as impressões derivadas do exterior, e o cérebro, ao qual a informação é transmitida e no qual

---

5 Cline, "Heart and Eyes", p. 280.

6 Cline, "Heart and Eyes", p. 285.

7 Cf. Kolb, "Die Mystik", p. 29 e ss.

8 Cf. Kolb, "Die Mystik", p. 29-30.

9 Cf. a esse respeito, M. W. Bundy, *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Folcroft, Pa.: Folcroft Library Editions, 1970², pp. 145-180; M. J. Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990; R. Sorabji, *Aristotle on Memory*, Chicago: The University of Chicago Press, 2004²; P.-M. Morel (ed. e trad.), Aristote, *Petits traités d'histoire naturelle* [*Parva Naturalia*], Paris: Flammarion, 2000; W. S. Hett (ed. e trad.), Aristotle, *On the Soul, Parva Naturalia, On Breath*, Cambridge, Mss-London: Harvard University Press, 2000.

é então guardada[10]. Embora o pensamento medieval tenha desenvolvido, posteriormente, concepções bastante elaboradas a respeito do processo de formação da imagem e da relação dos sentidos exteriores com o que se passou a chamar "sentidos interiores"[11], situados nas diferentes regiões do cérebro, manteve-se na literatura religiosa e na poesia profana a concepção não só aristotélica, mas também bíblica, de que o coração sediava as faculdades emotivas e cognoscitivas do homem[12]. É interessante observar nesse sentido que, na linguagem lírica das *Confissões*, Agostinho prefere substituir o termo *anima*, empregado por ele nos escritos filosóficos, pelo mais poético e mais bíblico *cor*[13].

Podemos passar agora a examinar como se comportam esses dois termos na lírica amorosa galego-portuguesa. Limito-me aqui ao campo das cantigas de amor; naturalmente, é possível que a extensão do exame às cantigas de amigo revele algo distinto ou complementar, embora não me pareça ser esse o caso, à primeira vista. Fico por enquanto com as conclusões, talvez incompletas, que me permitem as cantigas de amor.

Um levantamento realizado com a ajuda das ferramentas que nos oferece a base de dados MedDB 2.0.3[14], registra que os dois termos se encontram utilizados, conjuntamente, em 53 cantigas de amor. É certo que o número seria bem maior, se considerássemos também a conjunção de termos associados a "olhos", como as formas dos verbos "ver" ou "catar". Como estou interessada, porém, nos sentidos específicos atribuídos à relação dos "olhos", enquanto órgão externo da visão, e o "coração", enquanto sede do sentimento amoroso, não procurei por enquanto estender a investigação a esses outros casos.

---

[10] Carruthers, *The Book of Memory*, p. 48. Cf. Hett (ed. e trad.), Aristotle, *On the Soul : On Memory and Recollection*, 450a27-30, pp. 292-293: a edição francesa (Morel (ed. e trad.), *Petits traités*, p. 108, n. 12) acrescenta a seguinte nota à tradução desse texto: "Certains traducteurs comprennent: "la partie du corps qui possède <l'âme>", mais l'âme n'est pas réellement localisée dans une partie donnée du corps (...). Il faudrait alors comprendre qu'il s'agit de l'âme sensitive. En tout état de cause, la signification du texte reste la même: c'est dans la région du coeur que les images sont retenues. Aristote y fera également allusion en 2, 453a15".

[11] Cf. H. A. Wolfson, *Studies in the History of Philosophy and Religion*, Cambridge, Mss.: Harvard University Press, 1973, vol. 1, pp. 250-311.

[12] Cf., sobre a polêmica medieval entre o coração e o cérebro como sede das "faculdades ou sentidos interiores", D. Jacquart, "Coeur ou cerveau? Les hésitations médiévales sur l'origine de la sensation et le choix de Turisanus", *Micrologus*, 11: Il cuore, The Heart, 2003, pp. 73-95.

[13] Cf. A. Guillaumont, "Les sens des noms du coeur dans l'Antiquité", in *Id.*, *Études sur la spiritualité de l'Orient chrétien*, Bégrolles-en-Mauges: Abbaye de Bellefontaine, 1996, p. 55. Cf. também o levantamento do emprego de *cor* em toda a obra de Agostinho, em E. de la Peza, *El significado de 'cor' en San Agustín*, Paris: Études Augustiniennes, 1962, pp. 23-94.

[14] *Base de Datos da Lírica Galego-Portuguesa* (*MedBD*) versão 2.0.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (http://www.cirp.es/), consultada em 6/9/2008 e 2/12/2008. Como as cantigas estão reproduzidas nessa base de dados com a ortografia das edições utilizadas, obtêm-se 37 cantigas em que co-ocorrem "olhos" e "coraçon"; 4 em que se encontram "olhos" e "coraçom"; 9 com "ollos" e "coraçon"; e 4 com "olhus" e "coraçon" (destas 4, uma é a cantiga 97.30 de Martim Soares, já registrada com a ocorrência de "olhos" e "coraçon": por esse motivo, computam-se apenas 3). Não co-ocorrem "ollos" e "coraçom", "olhus" e "coraçom", nem "ollus" e "coraçon" ou "coraçom".

Empregaram o par de termos nas cantigas de amor 31 trovadores, sendo que duas cantigas constam como de atribuição anônima (Vid. Anexo 1, lista das cantigas).

Pelo que se pode observar, o emprego não se concentra especificamente num determinado período, pois há trovadores mais antigos e mais tardios. Quanto à geografia, talvez predominem os portugueses, mas isso pode não significar muito, se considerarmos que muitos deles têm passagem sabida pela corte castelhana. Por outro lado, há alguns trovadores que se destacam com maior número de cantigas onde co-ocorrem os dois termos: D. Dinis, com cinco, Vasco Gil com quatro, Fernão Garcia Esgaravunha, João Garcia de Guilhade, João Soares Coelho e Pero Garcia Burgalês, com três cada, e os demais com duas ou apenas uma.

No entanto, a maior distinção que se nota nessas cantigas diz respeito à forma de articulação dos dois termos; em algumas, eles estão explicitamente relacionados um ao outro e essa relação é desenvolvida com maior ou menor elaboração; em outras, porém, os dois termos, embora coexistam na mesma cantiga, não se articulam e podem mesmo estar empregados apenas em fórmulas de uso corrente. Como os últimos casos são em menor número, estão marcados no Apêndice com NA. São, portanto, 19 cantigas dentre 53, ou seja, 35.8% do total. Como já disse, não foram computados os casos em que o tema da visão é também desenvolvido através de outros vocábulos, o que restringe o nosso *corpus* a um grupo pequeno de ocorrências específicas, mas obviamente não insignificantes. A restrição permite-nos enfocar alguns casos que poderão mais tarde servir de parâmetro para a consideração das cantigas em que o tema é tratado também a partir de termos como "ver" ou "catar".

Em algumas das cantigas onde os termos não se articulam, o motivo dos "olhos" ou do "coração" aparece dentro de uma fórmula, como *lume d'estes olhos meus, coita do meu coraçon* (157.39 e 42); *chorand'enton dos olhos meus, ben desejav'enton/ d'ela no meu coraçon* (72.13); *porque vus amo mais ... ca os olhos meus? Senhor de min e de meu coraçon* (79.50); *lume dos olhos meus, que de coraçon vos servi sempr'...* (96.5) etc.; ou então a relação entre ambos fica apenas sugerida: *pois eu de vós os meus olhos partir, por mal de min e do meu coraçon* (106.13).

Nas demais cantigas, como já disse, a articulação entre os termos se faz de forma ora mais explícita ora menos; de forma mais convencional ou mais inovadora.

Dentre os motivos identificados por Cline, encontram-se os seguintes:

- O amor nasce com o primeiro olhar e é uma força poderosa: por exemplo (Osoiro Eanes, 111.1): *Cuidei eu de meu coraçon/ que me non podesse forçar ... Mais forçaron-mi os olhos meus/ e o bon parecer dos seus*; (D. Dinis, 25.87): *Punh'eu, senhor, quanto poss'em quitar/ d'em vós cuidar este meu coraçom/ que cuida sempr'em qual vos vi, mais nom/ poss'eu per rem nem mi nem el forçar...*

- Os olhos são agentes, no sentido de que são responsáveis pela visão prazerosa da amada: (Fernão Padron, 45.2) *Os meus olhos, que mia senhor/ foron veer ... Quanto prazer viron enton*; (Vasco Gil, 152.8): *Quand'eles [meus olhos] viron mia senhor/ muit'ouveron én gran sabor*; (João Garcia de Guilhade,

70.42): *mays os meus olhos quer eu ben/ e ja sempre Deus amarey;/ ca mi mostrou quen oj'eu vi:/ ay! que parecer oj'eu vi!* O papel dos olhos enfatiza-se, nesse caso, quando são tratados como elementos autônomos da pessoa do amante e independentes da sua vontade[15].

- O coração do amante pode unir-se ao coração da amada: a forma mais radical desse motivo é representada pelo coração que realmente sai do peito para ficar junto à dama; exemplos mais concretos da imagem foram primeiramente utilizados no romance cortês francês e, na lírica provençal, por Bernart de Ventadorn e Jaufre Rudel[16]. Na lírica galego-portuguesa, poucos trovadores elaboraram em toda a sua extensão os aspectos físicos que decorreriam do impulso espiritual do coração do amante para estar junto da amada. Entre eles, João Airas de Santiago (63.43), Pai Gomes Charinho (114.28), Roi Martins do Casal (145.5) e D. Dinis (25.73), numa cantiga cujas ressonâncias de J. Rudel e Bernart de Ventadorn já foram apontadas[17]; a cantiga de Roi Martins do Casal, de que só nos resta uma estrofe, aponta, além do motivo da separação do coração do corpo do amante para ir onde está a senhora, o da "troca de corações", motivo também explorado pelo romance cortês: *Ora, senhor, muy [ben] leda ficade:/ d[e] m'ir, pesar non vos filhe d[e] min,/ ca me vou eu, e non levo d'aquy/ meu coraçon. E, por Deus, enviade/ o vosso mygo, e faredes bom sen:/ sse non, ben certa seede, senhor,/ que morrerey, tant' ey de vós amor.* Um exemplo *a contrario* encontra-se em Airas Nunes (14.11), que parece inclusive ironizar o motivo, ressaltando as impossibilidades fisiológicas por ele implicadas: o poeta interpela o coração, que o mata de amor, e pergunta-lhe com quem ficará, depois da sua morte, pois não pode separar-se dele: vv. 8-11: *Ora que eu moiro, con quen ficades? / Vós con ela, par Deus, non ficaredes,/ e se eu moiro migo morreredes,/ ca vós noit'e dia migo ficades.* Alguns trovadores preferem tratar da união dos corações sem sentirem a necessidade de referir que o coração tem de sair do peito do amante para unir-se ao da amada, e assim passam por cima dos detalhes narrativos mais concretos para se concentrarem apenas na constatação de que o seu coração não pode separar-se dela: isso deixa margem para que se entenda também que o coração não pode deixar de pensar nela (Nuno Eanes Cêrzeo, 104.9): *nen meu coraçon nunca o de vos partirei*; (Martim Moxa, 94.12): *cuidar me tolh'o dormir e o sén,/ ca non poss'end' o coraçon partir ... se viss'ela o meu coraçon tan ben/ com'el ela, dever-s'ia doer/ d'el e de min.*

- O motivo da disputa entre os olhos e o coração surgiu, na literatura latina medieval, enquanto gênero, como um debate sobre a relativa responsabilidade dos olhos ou do coração no pecado; depois foi empregado, geralmente já sem a forma do debate, mas apenas como um conceito, na literatura cortês,

---

15 Cf. a respeito da autonomia dos olhos, o trabalho de Souto Cabo, já citado na nota 1.

16 Cf. Ertzdorff, "Die Dame", pp. 9 e ss.

17 A. Ferrari, "Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores", *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 41-43.

onde os olhos são responsabilizados pelo amor[18]. Na lírica galego-portuguesa, aparecem frequentemente formas que podem ser consideradas ecos enfraquecidos dessa disputa: os trovadores interpelam os olhos, como se fossem autônomos da sua vontade, por terem contemplado a beleza da dama e por isso terem forçado o seu coração, também ele autônomo, a amá-la (Guilhade, 70.42; Martim Soares, 97.30); às vezes procuram vingar-se deles (João Soares Coelho, 79.38; 79.40). Uma fórmula que revela a presença subliminar desse debate é *por mal d'estes olhos meus* ou outras expressões similares, que, como sabemos, são muito frequentes.

- O motivo dos olhos que funcionam como arma, por exemplo, uma seta, que atinge o coração dos amantes, não se encontra na lírica galego-portuguesa; na verdade, ele aparece mais desenvolvido no romance cortês do que na lírica provençal ou francesa. Cline chama a atenção para a sua presença na poesia árabe de Al-Andalus[19].

Esta listagem, com os seus exemplos comprobatórios fragmentários, não nos deve fazer concluir que a lírica galego-portuguesa apenas recolheu motivos, ou fragmentos de motivos, da lírica transpirenaica, e os utilizou de forma não integrada ou mais ou menos aleatória.

Embora esse emprego revele que os motivos já tinham sido absorvidos de forma a se tornarem quase formulaicos, algumas cantigas desenvolvem, no entanto, de forma bastante elaborada, um ou mais dentre eles, deixando-nos entender que tinham ainda vitalidade suficiente para serem empregados com certa novidade. Vou ocupar-me aqui de apenas três, a fim de não exorbitar do tempo disponível. Começo por uma cantiga de Martim Moxa (94.12)[20]:

O gran prazer e gran viç' en cuidar
que sempr' ouvi no ben de mia senhor,
mi a fazen ja tan muito desejar,
que moir' e non perco coitas d' amor;
pero aven que algũa sazon
arç' e mi afog' e moiro por que non
senç' u me dol nen sei en que travar.

E por esto non leixei pois a amar
e servir ben e faze-lo milhor,
ca sempr' amor per ben se quer levar,
e o pequeno e o grande e o maior,
quaes el quer, eno seu poder son:
pois assi é, semelha-mi razon
de a servir e seu ben aguardar.

[18] Cf. Hanford, "The Debate of Heart and Eye".

[19] Cline, "Heart and Eyes", pp. 290-291.

[20] As cantigas são reproduzidas de acordo com a lição aceita pela MedBD2.0.3. Indicam-se no lugar oportuno as instâncias em que optei por outra lição.

¡Ai, Deus, tal ben quen o podess' aver
de tal senhor qual min en poder ten!
Pero que tom' en cuidar i prazer,
cuidar me tolh' o dormir e o sén,
ca non poss' end' o coraçon partir,
ca mi a faz sempr' ant' os meus olhos ir
cada u vou, e, u a vi, veer.

Mais tanto sei, se podesse seer:
se viss' ela o meu coraçon tan ben
com' el ela, dever-s' ia doer
d' el e de min, poi-lo viss'; e por én
am' eu e trob', e punh' ẽna servir:
que entenda, pois meu cantar oir,
o que non posso nen lh' ouso a dizer.

E non dev' omen seu cor encobrir
a quen sabe que o pode guarir;
de mais u lh' outro non pode valer.

v. 6 – Picchio, ard'e mh afog'; Nobiling, até mh-afogu'e; Nunes, atee mh-afrijo. Para as referências das edições, cf. nn. 21 e 22.

Não nos deve surpreender que esse trovador culto, versado na literatura eclesiástica, nas escrituras e na lírica provençal[21], esteja entre os que revelam familiaridade com os motivos já mencionados e os articule de maneira elaborada e original, no contexto da lírica galego-portuguesa. Vamos deixar de lado as duas primeiras estrofes, já de si bastante inovadoras, por apresentarem alternadamente uma sintomatologia amorosa expressivamente concreta nos seus efeitos físicos (vv. 6-7: *arç' e mi afog' e moiro por que non senç' u me dol nen sei en que travar*[22]) e uma caracterização generalizante e abstrata do amor enquanto força que atinge de forma igual a todos os homens (segunda estrofe). O tema que nos interessa aqui comparece explicitamente na terceira estrofe, vv. 17-21: *Pero que tom' en cuidar i prazer,/ cuidar me tolh' o dormir e o sén,/ ca non*

[21] Cf. o estudo da sua temática e linguagem poética em L. Stegagno Picchio (ed.), Martin Moya, *Le Poesie*, Roma: Ed. dell'Ateneo, 1968, pp. 81 ss. Cf. também o que dele diz Nobiling: "Não é com um poeta desinteressante que lidamos aqui. Ele ama a reflexão séria e domina as formas, mesmo as difíceis e novas que imita em parte dos provençais". (O. Nobiling, "A edição do Cancioneiro da Ajuda, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos", in *Id.*, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos.* (ed. organizada por Yara F. Vieira), Niterói: EdUFF, 2007, p. 226); J. J. Nunes (ed.), *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses. Ed. crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário.* Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972², pp. 296-298.

[22] O v. 6 recebeu leitura diversa segundo os editores, que optam por formas como *até mh-afogu'e* (Nobiling, *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade*, p. 227); o texto em *B*, porém, autoriza a lição acolhida pelo MedDB2.0.3: *arç'e mi afog'* (que Picchio (ed.), Martin Moya, *Le Poesie*, p. 128, lera *ard'e mh afog'*). (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)* Cod. 10991. Reprodução facsimilada. Lisboa: BN/IN/CM, 1982, p. 413 (891). J.J. Nunes (ed.), *Cantigas de amor, ibid.*: *atee m'afrijo.*

poss' end'o coraçon partir,/ ca mi a faz sempr' ant'os meus olhos ir/ cada u vou, e u a vi, veer. A visão da amada gera, portanto, uma imagem que se deposita no coração do amante; uma vez ali, é fonte de prazer tal que, paradoxalmente, se transforma em sofrimento: o poeta perde o sono e a razão por "cuidar" nela, isto é, por não poder apagar dentro do seu coração a imagem que o seduz e que ele tem, por outro lado, sempre diante dos olhos – poderemos entender então que a imagem se projeta de dentro do coração do amante para fora, para diante dos seus olhos físicos, que continuam a vê-la, mesmo quando ela não está presente? Não se trata aqui do motivo do coração do poeta que sai do peito para estar junto à amada; é antes ela, enquanto imagem, que habita no seu coração: por isso, o poeta não pode evitar que o coração cuide nela, pois é o órgão que sedia a faculdade cogitativa e a imagem está dentro dele o tempo todo. Essa imagem do coração que "vê" a dama, que dentro dele habita, pode evocar também, de mais a mais num trovador que era clérigo, o *oculus cordis* agostiniano[23], isto é, o sentido interior que é capaz de ver a Deus dentro do coração humano, de larga tradição na literatura cristã[24]. Por outro lado, porém, ainda na linha da alternância entre concretude física e abstração espiritual das estrofes anteriores, não é apenas com o sentido interior que o poeta contempla a amada, mas também com os seus olhos físicos voltados para o mundo exterior: a imagem da dama, assim projetada, adquire uma concretude que se refere também ao deslocamento espacial do poeta (*cada u vou*) e à reprodução do lugar onde a viu pela primeira vez (*u a vi*) . O trovador manifesta em seguida o desejo de que a amada pudesse ver o seu coração, da mesma forma como o seu a vê a ela, e que então se apiedasse dele: vv. 22-25: *Mais tanto sei, se podesse seer:/ se viss' ela o meu coraçon tan ben/ com' el ela, dever-s' ia doer/ d'el e de min, poi-lo viss'* (...) – o coração, enquanto sede do amor e lugar onde habita a imagem da senhora, torna-se então também ele algo concreto, que pode ser visto: não só o coração do poeta pode ver a dama enquanto imagem, mas ela mesma deveria ser capaz de vê-lo. X. von Ertzdorff, referindo-se a cansós de Folquet de Marselha, observa que na sua poesia as expressões relativas ao coração decoram-se com figuras "visíveis". E cita como exemplo versos que se deixam aproximar dos de Martim Moxa: *ins e'l cor remir sa faisso*[25] e *qu'ins e'l cor port, dona, vostra*

---

[23] P. ex.: *De vera rel.,* XIX, 37 (*PL* 34 I37 fim): Hinc iam cui *oculi mentis* patent, nec pernicioso studio vanae victoriae caligant atque turbantur, facile intelligit, (...); *Enarr. in Ps. XVI,* 2 (*PL* 36 I46 in.): Oculi mei videant aequitatem: *cordis utique oculi.* Apud Peza, *El significado de 'cor'*, p. 75. Cf. também Kolb, "Die Mystik", p. 30: "Augustin also kennt das innere Auge, das Auge des Herzes, das sich auf die innere Schau des dem äusseren Auge unsichtbaren Gottes richtet".

[24] Cf. M. Canévet, "Sens Spirituel", in M. Viller *et alii* (eds.), *Dictionnaire de Spiritualité Ascétique et Mystique, Doctrine et Histoire*, Paris: Beauchesne, 1953, vol. XIV, cols. 599-617.

[25] Cit. por Ertzdorff, "Die Dame", p. 34, segundo a edição de S. Stronski, Cracóvia, 1910. Na edição online de P. Squillacioti, em Rialto (20.ii.2002), 155.23, v. 41: *qu'inz el cor remir sa faisso.* <http:/ www.rialto.unina.it/FqMars/155.23(Squillacioti).htm> (consultada em 2.12.2008).

faisso[26]. Este último verso é seguido de uma imagem cujo grau de concretude é mais elevado ainda: o poeta pede à dama que preserve o seu coração do incêndio (a imagem do coração que arde de amor é, aliás, canônica), pois ela mesma está lá dentro e poderá sair ferida. Por isso, deve considerar o coração do amante como a sua casa – e tratá-lo com gentileza: *Per merce.us prec que.l gardetz del'ardor,/ Qu' ieu ai paor/ De vos mout major que de me,/ E pos mos Cor, dona, vos a dinz se/ Si mals li.n ve/ Pos dinz etz, sufrir lo.us cove!/ Empero faitz del Cors so que.us er bo/ E.l Cor gardatz si qom vostra maizo.* É preciso ter em mente, também, que as imagens relativas ao coração, na literatura mística, mantiveram sempre um forte caráter físico e visível: as almas santas favorecidas por visões imaginárias creram sempre na extração real do seu coração e na sua substituição por um novo coração, embora os teólogos antigos e modernos não tenham admitido a realidade material da troca de corações[27]. Moxa é mais comedido, porém: ele apenas deseja que a dama possa ver o seu coração e "doer-se do coração e do poeta". Poderíamos pensar que a imagem já se tinha cristalizado ou que o poeta galego-português preferisse uma forma mais discreta ou menos vistosa, mais de acordo com o seu dizer poético em geral[28]. Aliás, a alternância entre concretude e abstração que percorre as quatro estrofes desemboca numa fiinda de caráter axiomático.

Muitas vezes os trovadores, seguros como estão de que a sua alusão cairá em ouvidos aos quais essas imagens e concepções são familiares, julgam inútil e mesmo contraproducente, em termos poéticos, explicitar as relações que lhes estão subjacentes. Assim, em lugar de retraçar todo o percurso do enamoramento, como o faria uma psicologia da percepção e da imaginação, basta-lhes concentrar-se num certo ponto, cuja força expressiva exploram. A cantiga 25.5, de D. Dinis, é um bom exemplo disso:

A mha senhor que eu por mal de mi
vi, e por mal d' aquestes olhos meus,
e por que muitas vezes maldezi
mi e o mund' e muitas vezes Deus,
des que a nom vi nom er vi pesar
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.
A que mi faz querer mal mi medes
e quantos amigos soia aver,
e desasperar de Deus, que mi pes,
pero mi tod' este mal faz sofrer,

[26] Ertzdorff, "Die Dame", p. 25. Squillacioti (cf. n. 25): 155.8, v. 9: *qu'inz el cor port, domna, vostra faisson;* vv. 13-20: *per merce·us prec que·us gardes de l'ardor,/ qu'eu ai paor/ de vos mout major que de me;/ e pois mos cors, domna, vos a dinz se,/ si mals l'en ve,/ puois dinz es, sofrir lo·us cove:/ e per so faitz del cors so que·us er bon/ e·l cor gardatz si com vostra maison.*

[27] A. Cabassut, "Coeurs (échange de)", in M. Viller *et alii* (eds.), *Dictionnaire de Spiritualité*, vol. II, col. 1047.

[28] Picchio (ed.), Martin Moya, *Le Poesie*, p. 66-74, chama a atenção para a tendência de Moxa a um estilo mais "contido", ou mais "discreto", mesmo nas suas cantigas de escárnio.

des que a nom vi nom ar vi pesar
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar.

A por que mi quer este coraçom
sair de seu logar e por que ja
moir' e perdi o sem e a razom,
pero m' este mal fez e mais fará,
des que a nom vi nom ar vi pesar
d' al, ca nunca me d' al pudi nembrar

(Sigo a ed. de Lang XXVII (cf. n. 29), que mantém, nos vv. 11 e 17, forma idêntica à do v. 5 (*des que a nom vi)*, exigida pelo metro, pelo sentido e conforme a *B* 523 e *V* 106.).

Nos quatro versos iniciais das estrofes 1 e 2, o poeta elabora o tema do amor como abominação tal que o faz maldizer a tudo: os seus olhos, a si mesmo, o mundo e Deus, os amigos. O primeiro verso do refrão (*des que a nom vi nom ar vi pesar/ d'al*) parece continuar a atitude de revolta e rejeição dos versos anteriores, como se o poeta finalmente tivesse conseguido deixar de ver a dama e não mais sofresse por isso: desde que a não vê, nada mais lhe causa sofrimento, ela era a única causa do seu pesar. O segundo verso do refrão, porém, destrói essa possibilidade interpretativa: *d'al ca nunca me d'al pudi nembrar*, ou seja, ele não sofre pesar por nenhuma outra coisa, porque a sua lembrança continua totalmente dominada pela imagem da amada, que não só se deposita no coração do amante, mas ocupa-o por completo, impedindo que ele tenha memória de qualquer outra coisa. Além dos versos de João Soares Coelho, que a cantiga dionisina ecoa, como já o observara Lang[29], poder-se-ia propor um modelo anterior para essa expressão do amor como um sentimento omnívoro, que retira ao amante todas as demais conexões que ele possa ter com o mundo material e espiritual: trata-se da canção da cotovia, de Bernart de Ventadorn, que começa por referir, aliás, que a dama lhe tomou o coração: *Tout m'a mo cor, et tout m'a me,/ E se mezeis' e tot lo mon;/ E can se·m tolc, no·m laisset re/ Mas dezirer e cor volon*[30]. Mas, ao contrário da cansó bernartiana, na qual o poeta se despede do amor e parte em exílio, sem saber para onde (*qu'eu m'en vau, chaitius, no sai on*), a cantiga dionisina

[29] "Uma maldição semelhante do mundo, de si mesmo e de Deus é expressa por João Coelho, *CB* 261 7-11: E quero mal quantos vos queren ben E os meos olhos con que vos eu vi, Mal quer a dês que me vos fez veer E a morte que me leixa viver E mal ao mundo por quant'i nasci." H. R. Lang (ed.), *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a. S.: Max Niemeyer, 1894, p. 121 (trad. minha).

[30] M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Editorial Ariel, 2001, vol. 1, nº. 60, pp. 384-387.

reafirma a impossibilidade de escapar o sujeito da total subordinação a esse "fantasma"[31] todo poderoso que lhe ocupa o coração e a memória.

O processo do enamoramento e da instalação do amor, como um sentimento que oscila entre o prazer que proporciona a contemplação da beleza e o sofrimento causado pela impossibilidade absoluta, estabelecida por princípio, de retribuição por parte da mulher amada, é concebido como um processo circular, que tende para a espiralação ao infinito: inicia-se pela contemplação prazerosa da dama e pela inscrição da sua imagem no coração; logo se transforma em sofrimento pela cogitação excessiva[32]; mas o amante anseia por rever novamente a dama, ainda sabendo que essa visão realimentará o seu sofrimento e o levará assim progressivamente ao paroxismo, do qual só o libertará a morte. Esses motivos paradoxais podem ser explorados, e frequentemente o são, através da sua justaposição, de forma elíptica e compacta. Uma cantiga que consegue tirar grande força expressiva dessa justaposição é a de João Garcia de Guilhade (70.22):

Estes meus olhos nunca perderán,
senhor, gran coyta, mentr'eu vivo fôr;
e direy-vos, fremosa mha senhor,
d'estes meus olhos a coyta que an:
choran e cegan, quand'alguen non veen,
e ora cegan por alguen que veen.

Guisado tẽen de nunca perder
meus olhos coyta e meu coraçon,
e estas coytas, senhor, mĩas son:
mays los meus olhos, por alguen veer,
choran e cegan, quand'alguen non veen,
e ora cegan por alguen que veen.

E nunca ja poderey aver ben,
poys que amor ja non quer nen quer Deus;
mays os cativos d'estes olhos meus

[31] Cf. G. Agamben, *Stanze. Parole e fantasme dans la culture occidentale,* (traduit de l'italien par Yves Hersant), Paris: ed. Payot & Rivages, 1998, pp. 136-137: "... parce que la psychologie médiévale, et c'est là l'une des inventions les plus fécondes qu'elle ait léguées à la culture occidentale, conçoit l'amour comme un processus essentiellement fantasmatique, impliquant imagination et mémoire dans une quête obsédante autour d'une image peinte ou reflétée au plus intime de l'homme".

[32] Cf. Andreas Capellanus: "Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus (...)", (I. Creixell Vidal-Quadras (ed. e trad.), Andreas Capellanus, *De Amore. Tratado sobre el amor,* Barcelona: El Festín de Esopo, 1985, Lib. I, cap. 1, p. 54). Agamben, *Stanze*, p. 146, lembra a descrição perfeita que dessa *immoderata cogitatio* faz Dante na canção *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*: *Io non posso fuggir, ch'ella non vegna/ ne l'imagine mia, / se non come il pensier che la vi mena./ L'anima folle, che al suo mal s'ingegna,/ com'ella è bella e ria/ così dipinge, e forma la sua pena:/ poi la riguarda, e quando ella è bien piena/ del gran disio che de li occhi le tira,/ incontro a sè s'adira,/ c'ha fatto il foco ond'ella trista incende.* (G. L. Passerini (ed.), Dante Alighieri, *Le opere minori.* Firenze: Casa Editrice Adriano Salani, 1938, p. 163 [*Rime*, LXXXVII].

morrerán sempre por veer alguen:
choran e cegan, quand'alguen non veen,
e ora cegan por alguen que veen.

O grande efeito dessa cantiga está no refrão que, como já foi observado, é o verdadeiro núcleo inventivo do poema[33]. O movimento que nele se descreve é contrário à nossa expectativa quanto às possíveis consequências do ato de ver: segundo nos diz o poeta, os olhos cegam, porque as lágrimas, causadas pelo sofrimento de não poder ver a dama, o impedem de ver qualquer coisa; agora, porém, quando a veem, paradoxalmente cegam também. Penso que o segundo verso do refrão poderia ser compreendido de três formas: (1) o poeta cega, quando vê a dama, porque fica absorvido na contemplação, e ela impede-o de ver qualquer outra coisa; (2) os olhos cegam, deslumbrados pela excessiva beleza do objeto contemplado. Se assim for, a expressão de Guilhade transporia ao plano profano a experiência mística da contemplação divina, inatingível aos olhos humanos, a não ser de forma indireta e velada – por exemplo, através de uma nuvem, como a que envolve o Monte Sinai na aparição a Moisés[34], ou os discípulos de Jesus no episódio da transfiguração[35]; ou ainda (3), como também o entende Sansone[36], a contemplação da dama torna ainda mais aguda a consciência da coita amorosa, provocando por isso novamente o pranto e a cegueira. Embora a segunda possibilidade me pareça bastante aliciante, penso que na verdade devemos entender o verso conforme a terceira opção, por causa da relação estabelecida no verso anterior entre chorar e cegar, e também porque podemos encontrar um emprego semelhante em outro trovador seu contemporâneo, Pai Soares de Taveirós, no poema talvez fragmentário 115.6 ter :

Meus ollos, gran cuita d' amor
me dades vós, que sempr' assi
chorades; mais ja des aqui,
meus ollos, por Nostro Sennor,
non choredes, que vejades
a dona por que chorades.

Permitam-me retomar aqui o que já disse em outra ocasião acerca desse texto do trovador galego: "A afirmação de Pai Soares [*non choredes, que vejades/ a dona por que chorades*] parece contraditória porque nos faz supor que o choro é consequência de ver, quando na verdade a consequência de ver é amar. A sequência desambiguizada seria portanto: 'amo, porque a vi; e porque a amo, choro', que não pode ser reduzida simplesmente a 'quando a vejo, choro'.

33 Sansone, "Temi e tecniche", p. 175.
34 Êxodo, 19.18.
35 Mateus, 17.5.
36 Sansone, "Temi e tecniche", *ibidem*.

Combinada com a falsa relação de causalidade e de consequência, existe também uma falsa combinação temporal, que nos faz supor que o amante chora toda vez que vê a dama, quando o que está pressuposto é que a visão dela num dado momento provocou o amor que, por sua vez, e em seguida, provoca as lágrimas, pela não correspondência ou pela ausência da mulher no campo da visão do amante ou por ambos os fatores"[37].

No caso da cantiga de Guilhade, a falsa estrutura argumentativa é: quando não veem a dama, os olhos choram por causa disso e de tanto chorar, cegam; e quando a veem, cegam porque a veem. Na verdade, a desambiguização far-se-ia aproximadamente assim: os meus olhos choram porque sofro quando não a vejo e por isso cego, isto é, fico impedido pelas lágrimas de ver; quando a vejo, porém, sou novamente ferido pela sua beleza e pelo amor que ela provoca, de modo que torno a chorar e a cegar. A expressão de todo o complexo de emoções e reações físicas e psicológicas é dada de forma elíptica, conseguindo-se assim um efeito retórico duplo: não só se enfatiza o impacto da visão e do amor sobre o poeta, mas também se consegue uma aparente contradição, através da forma falaciosa do encadeamento dos eventos.

Para concluir: os trovadores galego-portugueses já encontraram à sua disposição os motivos relacionados aos olhos e ao coração na lírica trovadoresca provençal e francesa, bem como na épica francesa. As concepções pressupostas pelo emprego poético – isto é, provenientes das teorias filosóficas, dos textos religiosos e médicos anteriores e contemporâneos a eles, poderiam não ter sido diretamente do seu conhecimento, e provavelmente não o foram – pelo menos de forma geral, universal e completa. Mas elas constituíam o horizonte de conhecimentos e de concepções relativos ao amor que os envolvia a todos, motivo pelo qual esses trovadores podiam sentir-se dispensados de explicitar os fundamentos e as minúcias implicadas no funcionamento dos órgãos sensoriais e dos "sentidos interiores", bem como da fisiologia e da psicologia humana no despertar do amor e na sua vivência. É esclarecedor que alguns desses motivos sejam apenas mencionados de leve ou simplesmente aludidos em algumas cantigas: sinal de que isso bastava para que fossem preenchidos os indícios, por ouvintes ou leitores que compartilhassem um contexto mais amplo de referências e de associações. Por outro lado, alguns trovadores, mesmo partindo das formulações veiculadas pela tradição, conseguem concentrá-las ou conjugá-las de forma inusitada ou aparentemente contraditória, obtendo assim visões surpreendentes do processo de enamoramento e dos efeitos psico-fisiológicos do sentimento amoroso naquele que o sofre.

[37] Y. F. Vieira, "Falácias do amor: o lirismo galego-português e a nova lógica", in C. Parrilla –M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, A Coruña: Toxosoutos, 2005, t. II, pp. 297-298.

ANEXO 1

Cantigas onde co-ocorre o par de termos “olhos”/ ”olhus”/ “ollos” e “coraçon”/ “coraçom” (MedDB 2.0.3)

Afonso Lopes de Baião: Senhor, que grav’ oj’ a mi é	(6.10)	
Afonso Mendes de Besteiros: Coitado vivo, á mui gran sazon	(7.3)	
Airas Nunes: Oi og’ eu ũa pastor cantar	(14.9)	(NA)
Par Deus, coraçon, mal me matades	(14.11)	
D. Dinis: A mha senhor que eu por mal de mi	(25.5)	
Non sei como me salv’ a mia senhor	(25.53)	(NA)
Punh’eu, senhor, quanto poss’em quitar	(25.87)	
Que prazer avedes, senhor	(25.97)	
Senhor fremosa, non poss’ eu osmar	(25.114)	(NA)
Fernando Esquio: Senhor, por que tant’ afam levey	(38.7)	
Fernão Figueira de Lemos: Ay mia senhor! sempr’ eu esto temi	(41.1)	
Fernão Garcia Esgaravunha: Quand’eu mha senhor conhoci	(43.11)	
Quen vos foy dizer, mia sennor	(43.14)	
Sennor fremosa, conven-mi a rogar	(43.16)	(NA)
Fernão Gonçalves de Seabra: Gradesc’ a Deus que me vejo morrer	(44.2)	(NA)
Fernão Padron: Nulh’ ome non pode saber	(45.1)	
Os meus olhos, que mia senhor	(45.2)	
Fernão Rodrigues de Calheiros: Non vus façan creer, senhor	(47.16)	
Ora faz a min mia senhor	(47.19	(NA)
Fernão Velho: Poys Deus non quer que eu ren possa aver	(50.7)	(NA)
João Garcia de Guilhade: Esso muy pouco que oj’ eu faley	(70.20)	
Estes meus olhos nunca perderán	(70.22)	
Quexey-m’ eu d’ estes olhos meus	(70.42)	
João Lopes de Ulhoa: Quand’ eu podia mia senhor	(72.13)	(NA)
João Mendes de Briteiros: Eya, senhor, aque-vos min aqui!	(73.3)	
Tal ventura quis Deus a min, sen[h]or	(73.8)	
João Soares Somesso: ũa donzela quig’ eu mui gran ben	(78.25)	
João Soares Coelho: Non me soub’ eu dos meus olhos melhor	(79.38)	
Nunca coitas de tantas guisas vi	(79.40)	
Senhor, por Deus que vus fez parecer	(79.50)	(NA)
Martim Moxa: O gram prazer e gram viç’ en cuydar	(94.12)	
Martim Peres Alvim: Senhor fremosa, que de coraçon	(96.5)	(NA)
Senhor, non poss’eu já per nulha ren	(96.7)	
Martim Soares: Pero que punh’ en me guardar	(97.30)	
Quando me nenbra de vos, mha senhor	(97.38)	
Nuno Eanes Cêrzeo: Senhor, que coitad’ og’ eu no mundo vivo	(104.9)	
Nuno Fernandes Torneol: Por Deus, senhor, en gran coita serei	(106.13)	(NA)
Osoiro Eanes: Cuidei eu de meu coraçon	(111.1)	
Pai Gomes Charinho: A mia sennor, que por mal destes meus	(114.3)	(NA)
Senhor fremosa, tan de coraçon	(114.22)	(NA)
Pero Garcia Burgalês: Mentre non soube por min mia sennor	(125.22)	
Pois contra vos non me val, mia sennor	(125.35)	(NA)
Sennor, queixo me con pesar	(125.53)	

Pero Mendes da Fonseca: Sazon sey eu que non ousey dizer	(133.3)	
Rodrigo Eanes Redondo: Pois ora faz [Deus] qu(e) eu viver aqui	(141.5)	(NA)
Roi Pais de Ribela: A mha senhor que mui de coraçon	(147.4)	
Rui Queimado: Pois minha senhor me manda	(148.16)	(NA)
Vasco Gil: Punhar quer'ora de fazer	(152.8)	(NA)
Que partid' eu serei, senhor	(152.10)	
Senhor fremosa, pois pesar avedes	(152.15)	
Se vus eu ousasse, sennor	(152.17)	
Anônimo: Pero eu vejo aqui trobadors	(157.39)	(NA)
Anônimo: Pois m' en tal coita ten Amor (atrib. a João Peres de Aboim)	(157.42)	(NA)

AQUI, ALÁ, ALHUR: REFLEXÕES SOBRE POÉTICA DO ESPAÇO E COORDENADAS DO PODER NA *CANTIGA DE AMIGO*

Mª do Rosário Ferreira
Universidade de Coimbra
SMELPS-IF-FCT

Quando se contrastam, enquanto géneros, as duas modalidades amorosas do cantar trovadoresco galego-português, *cantiga de amor* e *cantiga de amigo*, um dos aspectos que mais chamam a atenção é a questão da deixis, e, sobretudo da deixis espacial. Embora o modo deíctico de indiciação das circunstâncias do poema seja hegemónico em ambos os géneros, tal hegemonia, praticamente imperativa em cantigas de amor, é quebrada num número significativo de cantigas de amigo. As quebras mais notórias registam-se no campo da definição do espaço, especialmente do espaço do encontro amoroso[1]. Com efeito, não só muitos dos locais mencionados nos poemas são identificados por referências toponímicas, como são caracterizados pela convocação de uma pleiade de elementos da natureza (aquáticos, vegetalistas ou animais) e por vezes marcados pela presença de construções ou artefactos. Esta concretização dos locais mencionados nos poemas é um dos factores que mais contribuem para a especificidade do léxico próprio do género de amigo.

A representação de locais com recurso a elementos estranhos à deixis espacial tende a concentrar-se em composições de tipo paralelístico, quer isoladas quer agrupadas em ciclos temáticos, numa coalescência de traços formais e semânticos que a tradição dos estudos em lírica galego-portuguesa, tendencialmente ancorada numa perspectiva sincrónica e descritiva do corpus lírico, conceptualizou como correspondendo à *cantiga de amigo* matricial[2].

---

[1] J. D. P. Correia, "A dimensão espacial ou a 'paisagem' nas cantigas de amigo: registo discursivo de uma espacialização tópica ou/e da realidade extracontextuais", *Boletim de Filologia*, XXX, 1985, pp. 17-32, problematiza a natureza da construção espacial neste género trovadoresco.

[2] Para um apanhado da questão das origens da poesia lírica, vid. M. R. Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1977[9], pp. 31-107; para uma síntese do problema do carácter "tradicional" e a origem autóctone da *cantiga de amigo*, vid. G. Tavani, *A poesía*

Todavia, a ordenação cronológica do *corpus* trovadoresco galego português alicerçada por António Resende de Oliveira tem vindo a permitir novas abordagens deste fenómeno lírico e, nomeadamente, da *cantiga de amigo*. Nessa linha, José Carlos Miranda estabeleceu as cantigas de amigo de Fernan Rodrigues de Calheiros, Vasco Praga de Sandin e Bernal de Bonaval, como sendo as primeiras de que os cancioneiros dão conta[3].

Este trabalho não pretende pôr em causa nem a existência prévia de uma arcaica tradição lírica em voz feminina (rastreável em âmbito mediterrânico) nem as conjecturas mais ou menos convincentemente argumentadas sobre quais poderiam ser as respectivas matrizes formais e temáticas, nem a discussão correlativa sobre em que medida a *cantiga de amigo* poderia ter na sua base formal e temática elementos provenientes dessa tradição poética pré-cortês. Estudos recentes de Rip Cohen, tendo já em conta a inserção temporal dos autores e a evolução das composições, trazem abundante apoio empírico à ideia de que na *cantiga de amigo* ocorrem de forma não aleatória estruturas versificatórias e expressões formulares com existência prévia[4].

Como quer que seja, a apropriação de recursos poéticos anteriores por um novo universo literário não se faz por mera incorporação, implicando sempre uma reconfiguração em termos estéticos e ideológicos. Sobretudo num caso em que o contexto de acolhimento é marcado por alterações sociológicas culturalmente tão determinantes como o da manifestação trovadoresca, é de considerar que o processo de integração tenha passado por uma profunda refuncionalização. Assim sendo, faço minha a cuidadosamente restritiva definição de Silvio Pellegrini[5], assumindo com ele que "le *cantigas d' amigo*, come moda letteraria (de tono ben definito e omogeneo, dalle convenzione abbastanza fisse e caratterizzatta dalla immancabile presenza della parola *amigo*)" não poderão ter precedido o contexto trovadoresco.

Nada leva a supor que, caso autores inseridos na manifestação trovadoresca e anteriores aos três acima referidos tivessem já cultivado essa modalidade de canto, as respectivas produções não tivessem sido registadas. O cancioneiro de amigo de Calheiros, Sandin e Bonaval[6] parece, assim, poder

---

lírica galego portuguesa, Vigo: Galaxia, 1986, pp. 136-139. Ver ainda Brea, M.-P. Lorenzo, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Edicións Xerais, 1998.

[3] Vid. A. Resende de Oliveira-J. C. Ribeiro Miranda, "A segunda geração de trovadores galego-portugueses", in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada: Universidad, 1995, pp. 510-512, e J. C. Ribeiro Miranda, *Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: Edição do Autor, 1994.

[4] Vid., respectivamente, R. Cohen, "In the beginning was the strophe: origins of the *cantigas d'amigo* revealed", in A. S. Laranjinha-J. C. R. Miranda (eds.), *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da AHLP*, Porto: DEPER, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2005, pp. 243-255 e *Id.*, "Dança jurídica", *Colóquio Letras*, 142, 1996, pp. 5-50.

[5] Vid. S. Pellegrini, "Intorno alle 'Cantigas d'amigo'", in *Id.*, *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Ispano-Portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, 1959, pp. 62-63 (artigo originalmente publicado en 1930).

[6] Para a cronologia e biografia conhecidas dos trovadores referidos neste estudo, consultar as páginas correspondentes do Apêndice II de A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*.

ser tomado como uma base de análise fiável das configurações iniciais da canção trovadoresca galego-portuguesa com sujeito de enunciação feminino, constituindo, por conseguinte, um testemunho privilegiado da lógica que terá presidido à maturação destes inesperados, e certamente híbridos, frutos da tradição cortês.

Já no passado, numa tentativa de compreender o processo de emergência trovadoresca do chamado "paralelismo perfeito" a partir de recursos formais estranhos à área de influência provençal mas previamente documentados na área galego-portuguesa em cantares de amor ou de escárnio[7], me centrei no mesmo *corpus*. Neste trabalho – que não tem aspirações a exaustividade, antes pretendendo ser uma reflexão crítica sobre a forma como as cantigas de amigo constroem e desenvolvem uma representação espacial específica e dinâmica –, parece-me correlativamente adequado, como ponto de partida, inquirir qual o tratamento do espaço nesses textos de alguma forma fundacionais.

Começarei por Calheiros, que factores de vária ordem sugerem ser, de entre os três mencionados, o autor inaugural[8], e cujo fazer poético tantas novidades mostra relativamente ao panorama trovadoresco que o enquadra. Não deixa de ser interessante verificar que, apesar ter introduzido no palco cortês o discrepante trio de personagens (a mãe, a filha, o amigo) em torno das quais irá evoluir a nova modalidade de cantar amoroso, ao situá-las nas suas composições, Calheiros respeita quase na integra as convenções deícticas habituais na *cantiga de amor*. A única quebra está na singular referência à personagem masculina como "un cavaleiro/un filho d' algo" (Calheiros 7)[9], o que, perante o público coevo afeito à deixis trovadoresca, lhe emprestaria decerto uma visibilidade e significância acrescidas.

De resto, a composição centra-se num reiterado *aqui*, espaço socializado comum à filha e à mãe e dominado por esta, mas ao qual o amigo é exterior, "Madre, passou per *aqui* un cavaleiro" (Calheiros 7), deixando assim a sugestão de uma organização familiar matrilocal e talvez também uxorilocal[10]. O *aqui* é indiciado como espaço do enamoramento da filha, "e leixou

---

A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV, Lisboa: Colibri, 1994.

7 Vid. M. R. Ferreira, "Paralelismo 'perfeito': uma sobrevivência pré-trovadoresca?", in A. Branco (coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM*, Faro: Universidade do Algarve, 2001, pp. 293-309.

8 Vid. Miranda, *Calheiros, Sandim e Bonaval*, para os aspectos temáticos e ideológicos; vid. Ferreira, "Paralelismo 'perfeito'", para os aspectos formais.

9 Todas as cantigas de amigo serão citadas e identificadas de acordo com a edição crítica e a numeração de R. Cohen (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

10 Embora matrilocalidade e matrilinearidade não sejam conceitos sobreponíveis, vid. A. Barbero, "Pervivencias matrilineales en la Europa medieval: el ejemplo del norte de España", in Y. R. Fourguerne-A. Esteban (coords.), *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid: Casa de Velázquez/ Universidad Complutense, 1986, pp. 215-222, para uma perspectiva dos vestígios de matrilinearidade que marcavam o norte da Península nos finais da Alta e ao longo da Baixa Idade Média.

me namorad' e con marteiro" (Calheiros 7) e também como espaço do encontro amoroso "os seus amores ei/... /outros me lhe dei" (Calheiros 7). Pelo menos, do encontro amoroso possível, pois que se esboça numa outra composição um indefinido e desejado *alá*, espaço idealizado para além de uma existência concreta, un "i" aonde a amiga se teria deslocado na intenção de esperar o amigo, mas de onde a mãe a teria forçado a regressar antes da chegada deste: "Estava meu amig' atendend' e chegou/ mha madr' e fez m' end' ir tal que mal me pesou/ alá me tornarei/ e i lo atenderei" (Calheiros 6). Na distância, perfila-se ainda um vago *alhur*, um espaço desconhecido e temível, situado fora do alcance da amiga e que ameaça afastar dela o amigo: "En gran coita me leixades/ se vós alhur ir cuidades/ viver" (Calheiros 2).

O universo espacial de Calheiros, puramente deíctico, apresenta-se pois estruturado em três pontos – o *aqui*, o *alá* e o *alhur* – definidos a partir da perspectiva da amiga, e que se identificam com os campos de forças que polarizam as tensões entre as personagens. Com base nesses pontos, os movimentos fantasmáticos das personagens, por vezes apenas enunciados (por exemplo, "alá irei", Calheiros 6), desenham os vectores das relações de poder que comandam o espaço poético: a filha atraída do *aqui* para o *alá* pelo amigo (ou talvez pelo seu desejo por ele), e arrastada do *alá* para o *aqui* pela mãe; o amigo implicitamente vindo de um qualquer *alhur* onde, segundo os textos deixam entrever, acabará por regressar, e que deambula livremente por todo espaço, sem contudo ser, tanto no *aqui* que a mãe guarda quanto no *alá* aonde a filha o espera, mais do que um passante ocasional.

Pela voz da filha, sabemos que o amigo não aceita fixar-se no espaço ocupado por ela "Agora vẽo o meu amigo/ e quer se log' ir e non quer migo/ estar" (Calheiros 3). O que não nos é dito é em qual dos espaços, no *aqui* ou no *alá*, pretendia ela retê-lo, tal como não podemos afirmar com certeza se se refere a *aqui* ou a *alá* o "aquém" aonde ele a abandona quando vai "sa via" com falsas promessas de pronto regresso (Calheiros 8). Porém, a dinâmica dos textos deixa suspeitar que nem a mãe permitiria que ele tomasse posse do *aqui*, nem ele renunciaria ao *alhur* pelo *alá*. De facto, os textos mostram que ele negligencia, pelo seu atraso, a oportunidade de encontro sem vigilância que a momentânea incúria da mãe e o desejo incansável da filha lhe abrem no indefinido *alá* (Calheiros 6). De certa forma, a ambiguidade entre o *aqui* e o *alá* tem como efeito de recepção esbater no texto a incapacidade do cavaleiro de senhoriar o espaço socializado do feminino, e cria a sugestão de que o *alhur* que o espera como destino é mais uma escolha do que uma inevitabilidade.

Aqui, centro de domínio da mãe, *alá*, foco de desejo da filha, *alhur*, horizonte de errância do amigo, constituem então o mapa espácio-tensional da *cantiga de amigo* tal como Calheiros a concebe. Sucinto, mas nada simples – e muito menos simplista. Vejamos se restantes dois autores do grupo inicial se conformam com a mesma representação. Vasco Praga de Sandin,

é, neste como noutros aspectos, de complexidade inferior a Calheiros. No seu cancioneiro, onde apenas figuram a amiga e o amigo, não cabe o mesmo tipo de tensões. Centrado na temática do olhar e da ausência, muito preso a formulações linguísticas típicas da *cantiga de amor*, oferece como única coordenada espacial, enunciada pela amiga, o lugar "u vos eu non vejo" (Sandin 2), que nada de novo vem acrescentar ao que era já o panorama espacial trovadoresco galego-português.

Todavia, em Bernal de Bonaval, que chama à cena trovadoresca as "amigas" ou "irmanas" da protagonista, reencontramos o mapa tripartido presente em Calheiros, mas com algumas variantes curiosas tanto no sentido como na formulação. A mais conspícua delas pode entender-se, numa primeira abordagem, como uma recusa clamorosa da indiferenciação geográfica dos deícticos: o seu cancioneiro de amigo encontra-se marcado pelo topónimo Bonaval, por um lado identificando referencialmente o espaço no qual as composições se centram[11] e, por outro, assinando-as internamente por um processo de *autonominatio* bem ao gosto trovadoresco[12]. Contudo, nesta tessitura poética de que "Bonaval" é teia e trama, a redução das referências deícticas em favor do topónimo irá tornar menos nítida a diferenciação funcional do espaço. Como vimos acima, as composições de Calheiros parecem jogar em certa medida com os efeitos da ambiguidade espacial entre o *aqui* e o *alá*, produzindo assim sentidos específicos. Já em Bernal de Bonaval, a colocação espácio-tensional de cada "Bonaval" referido não parece depender das coordenadas de um ponto fixo mas ter a ver com a direcção do movimento das personagens relativamente a um *aqui* e a um *alá* mais conceptuais do que concretizáveis, constituindo o primeiro o inevitável ponto de partida e o outro o almejado ponto de chegada de um percurso amoroso.

Além disso, a assimilação sob um mesmo nome do topónimo que designa o local onde decorre a acção protagonizada pela amiga e da assinatura que identifica o amigo/jogral torna complicada a concretização poética do espaço distante de errância próprio da personagem masculina no mapa de Calheiros. De facto, o *alhur* tende a curto-circuitar com o *aqui*, dando origem a formulações de descodificação espacial caprichosa, como "Diss' a fremosa en Bonaval assi/ "Ai deus u é meu amigo daqui/ de Bonaval?" (Bonaval 3). Ou seja, o cancioneiro de amigo de Bernal apresenta a característica muito curiosa de, por um lado, manter funcionalmente distintos os três pontos polarizadores identificados no mapa de Calheiros, mas, por outro, os fazer convergir num mesmo referente toponímico, Bonaval.

---

[11] Várias têm sido as tentativas de fazer corresponder ao Bonaval do jogral uma das ocorrências galegas do topónimo (vid. M. L. Indini (ed.), Bernal de Bonaval, *Poesie*, Bari: Adriatica Editrice, 1978, pp. 14-16, e Oliveira, *Depois do espectáculo*, pp. 324-325).

[12] Vid. V. B. Pizzorusso, "La firma del poeta. Un sondaggio sull'*autonominatio* nella lirica dei trovatori", in C. Parrilla-M. Pampín (eds.), *Actas del IX congreso internacional de la AHLM*, La Coruña: Ed. Touxosoutos, 2005, t. II, pp. 83-98.

Desta forma, paradoxalmente, a recusa da deixis espacial acarreta consigo a negação da relevância geográfica do mapa, situando a acção poética num terreno puramente simbólico e construindo afinal um palco de paixões tão abstracto como o espaço deíctico de Calheiros. O que leva a concluir que, mais do que estar ao serviço de um realismo espacial eficaz, a reiteração de "Bonaval" nos poemas tem como função hipertrofiar a personalidade autoral que preside ao canto. Não será isto uma variação amplificante do efeito produzido por Calheiros, quando, não em nome próprio mas no de todo um grupo social, abandona a deixis pessoal masculina e chama a atenção do público sobre a personagem do cavaleiro errante?

As originalidades do jogral de Bonaval não ficam por aqui. O seu cancioneiro de amigo contém uma outra fuga à deixis espacial que produz efeitos ainda mais perplexificantes. Surge na conhecida cantiga "Ai fremosinha, se ben ajades" (Bonaval 3), onde o jogral representa a rapariga esperando o amigo "longi da vila". Esta referência espacial, um *unicum* na *cantiga de amigo*, é apenas um dos aspectos insólitos da composição, sobre a qual vários estudiosos se debruçaram[13]. Apesar da singularidade desta composição, a situação nela encenada tem pontos de contacto flagrantes com uma das de Calheiros. Vejamos a primeira estrofe de cada uma delas:

> Estava meu amig' atendend' e chegou
> mha madr' e fez m'end' ir tal que mal me pesou;
> alá me tornarei
> e i lo atenderei (Calheiros 6)

> – Ai fremosinha, se ben ajades
> lo ngi da vila, quen asperades?
> – Vin atender meu amigo (Bonaval 3)

Ambas se centram na espera da amiga. Espera contada no passado pela protagonista, em Calheiros. Espera que Bonaval encena no presente, escolhendo como cenário concretizante do *alá* um local "longi da vila" e dando a palavra não à amiga mas a alguém que aí a encontra. De novo como em Calheiros, alguém que não o amigo irá surpreender a rapariga que espera – porém, desta vez, e pela forma como a personagem recém-chegada se lhe dirige, torna-se claro que não se trata da mãe zangada repreendendo a filha desobediente. Embora a composição não identifique quem assim interpela a amiga, algo na situação ou na forma como o diálogo se processa leva a

---

[13] Vid. S. Reckert-H. Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1976, pp. 65-67; J. C. Ribeiro Miranda, "O Discurso Poético de Bernal de Bonaval", *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. I, 1985, pp. 122-123; e R. Cohen, "'Hello, Honey!' The Pragmatics of Greeting in the *Cantigas d'Amigo*", *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London (no prelo).

assumir que se trata de um interlocutor masculino[14]. É, aliás, na boca desse interlocutor, e não na da amiga, que surge a caracterização do espaço como "longi da vila" – formulação que foge ao ponto de vista orientado a partir da amiga, comum a todos os deícticos de Calheiros.

Como já foi notado[15], o ambiente que rodeia esta composição parece ter afinidades com a *pastorela* e a respectiva tradição de encontros no ermo entre um cavaleiro e uma figura feminina solitária, em que o cavaleiro conta depois a história. O público coevo da composição de Bonaval, tal como o próprio jogral, não podia conhecer o ainda inexistente *corpus* trovadoresco da *cantiga de amigo*, nem os idealizados locais de encontro amoroso que nesse âmbito iriam ser produzidos. Mas conheceria já, segundo é de crer, o "cavaleiro" em errância representado por Calheiros e que se perfilava em contra-luz no horizonte da espera encenada por Bonaval. Mesmo que a percepção da vulnerabilidade da amiga solitária surpreendida "longi da vila" por um desconhecido não levasse à identificação do núcleo significativo das pastorelas, o público não deixaria de ser sensível à violência potencial implícita no encontro, figurado por Bonaval segundo a lógica imagética do predador que avista a sua presa e dela se aproxima tentativamente. Neste sentido, tanto o género *pastorela* no seu todo como esta singular composição de Bonaval correspondem a concretizações poéticas de uma imagem predatória básica, na qual a motivação que orienta o olhar se desloca da fome para o sexo[16].

Em rigor, se quiséssemos aplicar a esta cantiga os preceitos de género codificados uma boa centena de anos depois na anónima *Arte de Trovar*[17], não poderiamos mantê-la no *corpus* da *cantiga de amigo*: a voz que nela primeiro toma a palavra, como a razão que ao longo dela se move, emergem de um olhar intratextual, o olhar que fixa no texto a imagem da fermosinha "longi da vila" à mercê de quem passar, o amigo ou outro qualquer. Um olhar masculino, e um olhar masculino cheio de erotismo transgressor[18].

---

14 Vid. Cohen, "'Hello, Honey!'", para a explicitação das convenções internas de género pelas quais a fala do interlocutor inicial dificilmente poderia ser atribuída a uma mulher.

15 Vid. Reckert-Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, p. 67.

16 Uma das possibilidades abertas pelo argumento geral da pastorela é precisamente a de que, caso as tentativas de sedução do cavaleiro não convençam a pastora a ceder aos seus avanços, este recorra à violência para cumprir os seus intentos (vid. M. Zink, *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal : Bordas, 1972, p. 28-29 para uma descrição do género). Por exemplo, a pastorela "J'aloie l'autrier errant", de Thibaut de Champagne, ilustra a situação em que cavaleiro tem de fugir para evitar ser espancado pelo amigo da pastora, que acorre, em fúria, para a salvar da violação iminente (vid. Zink, *La Pastourelle*, p. 57).

17 Vid. G. Tavani (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999, p. 41.

18 Sobre o "male gaze" e a sua problemática — a forma como, numa sociedade falocêntrica, é o olhar masculino que define o papel social da mulher, e como as imagens erotizadas e submissas que representam esse papel são instrumentais na construção da ordem patriarcal — vid. L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen,* 16.3, 1975, pp. 6-18**.** Embora inicialmente pensado em termos de teorização fílmica, o conceito de "male gaze" vem sendo crescentemente utilizado na área dos estudos literários.

Quando estudei a emergência do chamado "paralelismo perfeito" no *corpus* trovadoresco galego-português, debrucei-me com particular detalhe sobre estes mesmos trovadores, Calheiros e Bonaval, tendo defendido que, entre ambos, se tinha chegado à codificação desta modalidade paralelística altamente elaborada. Partindo do dístico monórrimo, Calheiros teria começado por ensaiar várias combinações de técnicas iterativas pré-existentes e já documentadas no *corpus*. Bonaval teria retomado os elementos e estruturas seleccionados por Calheiros e continuado a experimentação formal, levando aos limites a iteração paralelística. Esse processo conjunto teria, por um lado, desembocado em fórmulas paralelístas excessivas, e que não subsistiriam, como a de "Fremosas, a Deus grado" (Bonaval 1); e, por outro, teria levado à codificação formal do paralelismo em dísticos monórrimos com refrão e *leixa-pren*, que tão representativo lugar haveria de vir a ocupar no *corpus* da *cantiga de amigo*.

Agora, ao tratar nos mesmos autores a questão da poética do espaço, afigura-se-me de novo que os dois se complementam estreitamente. Ou, melhor dizendo, que, uma vez mais, o jogral executa, com alguma improvisação por conta própria, a solfa proposta pelo trovador. Calheiros define quais são os parâmetros significativos na estruturação do espaço na *cantiga de amigo*; Bonaval trabalha-os, recombina-os, concretiza-os, testa-lhes os limites, leva-os ao absurdo, até. Entre si, os dois autores abrem os trilhos de sentido que os posteriores cultores do género *amigo* hão de explorar na representação do espaço.

Senão, vejamos. Voltemos a Calheiros e aos três vértices do mapa espácio-tensional por ele esboçado. Reconhecemos neles sem dificuldade os pontos de referência do espaço no qual a *cantiga de amigo* irá evoluir, mesmo que a importância significativa com que cada um desses pontos é investido seja variável; mesmo que no âmbito do *corpus* se venham a inscrever novas personagens que habitem os lugares por eles definidos e cuja relevância significativa possa levar a uma alteração das relações de força entre eles; mesmo que o tipo de tratamento poético que a cada um é dedicado se venha e diferenciar e a especializar.

Destes pontos, aquele que se vai tornar mais vísivel e mais característico da *cantiga de amigo*, pela riqueza imagética com que frequentemente é representado, é o *alá*, o espaço do desejo da amiga: o local do encontro amoroso, esperado, recordado, efectivo ou frustrado. Com efeito, o espaço do encontro amoroso, espaço idealizado, imaginado e imaginário por excelência, é aquele que menos se conforma com a deixis. É também aquele que mais dificilmente, se é que alguma vez, se ateve ao sentido primário imposto por uma descrição realista ou uma identificação referencial, galgando com ânsia as fronteiras de um simbolismo que o transfigura[19].

[19] Reckert-Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, pp. 61-230, e M. R. Ferreira, *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na* cantiga de amigo, Porto: Granito, 1999, pp. 41-150,

Como acabamos de ver, Bernal de Bonaval é o primeiro a quebrar a deixis que oculta as virtualidades significativas do *alá*. Antes de mais, ao associar-lhe um topónimo que, parecendo à primeira vista ancorá-lo no espaço geográfico, acaba por o desrealizar completamente, fundindo numa mesma entidade simbólica o espaço e o objecto do desejo da amiga. Afinal, Bonaval é o amigo, e o amigo é Bonaval. Assim, as movimentações erráticas da amiga em torno de Bonaval acabam por não ser mais do que representações das suas deambulações circulares por uma paisagem interior saturada pela imagem do amigo. Talvez por isso a obsessão paralelística sirva tão bem a poesia de Bonaval[20].

Na sequência do primeiro jogral-trovador, muitos outros autores do âmbito trovadoresco irão representar nas suas composições o local do encontro amoroso por meio de uma referência toponímica que poderá ou não coincidir com o respectivo nome mas que, pela sua exclusividade, irá funcionar como uma assinatura interna[21]. Tratar-se-á sobretudo de jograis ligados a ciclos de romaria, e os topónimos por eles usados identificam, em regra, ermidas – pequenos santuários localizados no ermo, ou seja, longe do espaço habitado, "longi da vila".

É curioso notar que, no ciclo de cantigas de amigo de Bonaval, não parece figurar nenhuma ermida. Na verdade surge aí uma única menção religiosa, à "sagraçon" de Bonaval (Bonaval 6), que permite deduzir que algo se passa, ou deveria passar-se, num espaço sacralizado: o encontro amoroso, frustrado pela não comparência do amigo "que non foi migo na sagraçon". Se não cairmos no anacronismo de lermos os textos do jogral contra o pano de fundo das muitas "cantigas de romaria" que, no decurso das décadas seguintes, irão ser registadas no *corpus* da *cantiga de amigo*, não acharemos nele nada indicando que Bonaval seja um espaço situado fora dos limites do círculo socialmente cosmogonizado, ou que se trate de num lugar solitário e afastado, marcado por algum grau de transgressão ou de perigo intrínseco. E, mesmo que fosse, a sagração, consagração de uma igreja ou altar, tratando-se de uma festa extraordinária e única, revestida de alguma solenidade e muito concorrida[22], nunca poderia oferecer ao par as condições de intimidade propiciatórias da dimensão erótica do encontro amoroso que as cantigas de amigo tantas vezes deixam adivinhar.

As ermidas que, nesses outros autores, estão conotadas com o encontro amoroso parecem portanto oferecer algo, a possibilidade de concretização erótica, que a sagração de Bonaval não oferece. Ora, como vimos, essa possibilidade surge, e de forma exacerbada, até, na cantiga que se passa "longi da

---

debruçam-se extensamente sobre o simbolismo que tende a envolver o cenário do encontro amoroso na *cantiga de amigo*.

[20] Vid. Ferreira, "Paralelismo "perfeito'", pp. 303-304.

[21] Vid. A. Correia, "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa,* S.2.8, 1993, p. 18, e Ferreira, *Águas doces*, pp. 34-36.

[22] Vid. Correia, "Sobre a especificidade", p. 8.

vila": a cantiga no ermo, no caos que se expande para lá dos limites de aplicabilidade das regras que imperam no espaço sociabilizado dominado pela mãe. Porém aí, ao expor ao público uma imagem da amiga tão vulnerável que constitui implicitamente uma incitação à posse e à violência, Bernal de Bonaval ultrapassa as fonteiras do aceitável, em termos de ética trovadoresca – e talvez a sua condição de jogral não tenha sido indiferente a este facto.

É preciso não esquecer as condicionantes sociológicas da vivência aristocrática no Ocidente peninsular, onde a mulher nobre, ferozmente resguardada pelas linhagens, é objecto da cobiça colectiva, e nem sempre eficazmente reprimida, da classe dos cavaleiros desmunidos que gravitam em torno de um senhor[23]. Os *Livros de Linhagens* guardam a memória, rigorosa ou exacerbada, dos raptos hipergâmicos perpetrados por membros da pequena nobreza, transgressões de que algumas composições trovadorescas se instituem em testemunho discordante[24].

Assim sendo, a imagem de vulnerabilidade feminina evocada por Bonaval dificilmente poderia ser produtiva no âmbito de uma manifestação poética de alcance ideológico cortês sem sofrer alguma redefinição limitadora do seu potencial transgressor. Ora, segundo penso, essa redefinição vai incidir precisamente sobre a caracterização do espaço, sendo as chamadas "cantigas de romaria" produto desse processo. Estas composições, cuja dependência de contexto aristocratico local foi sugerida por Luís Krus[25], vão aproveitar as potencialidades sugestivas e sedutoras do encontro "longi da vila", modificando-o substantivamente ao centrá-lo na ermida que irá sacralizar, nomear e ordenar o ermo sob a égide do santo evocado. Claro que tal sacralização não poderá ser entendida em termos de religiosidade cristã. Convém não esquecer que, sob a designação cristianizada dos locais onde as ermidas tendiam a erguer-se, se perpetuaram antigos cultos pagãos, nomeadamente ritos de fertilidade dedicados a avatares peninsulares da Magna Mater – e talvez por isso sejam tantas as ermidas de Santa Maria cantadas pelos jograis.

A ermida parece reunir todas as condições materiais e espirituais para afastar a sombra de violência sexual que rondava a amiga "longi da vila" e

---

23 Vid. A. Resende de Oliveira, "A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular", in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais. Colóquio 20-22 de março de 1985*, Coimbra: Instituto de História económica e social, 1986, pp. 5-18 e *Id.*, "Afinidades Regionais: A casa e o mundo na canção trovadoresca galego-portuguesa", *Via Latina*, Inverno de 1989-1990, pp. 45-48.

24 Vid. A. P. Barradas, *O rapto na nobreza galego-portuguesa: testemunho dos livros de linhagens*, Braga, Universidade, 1998, vol. I, pp. 233-250 [dissertação de mestrado apresentada ao ICS da Universidade do Minho, policopiada]; vid. também J. C. Ribeiro Miranda, "Os Trovadores e a Região do Porto. II – *Pois bõas donas sam desemparadas*", *O Tripeiro*, Dezembro de 1995, 7ª Série, Ano XIV, nº 11-12, pp. 375-381.

25 Num estudo muito interessante que, segundo julgo, ficou sem continuação, mas foi tornado público em 1999 numa Conferência proferida no Gabinete de Filosofia Medieval da FLUC, Luís Krus defendeu a ligação das cantigas de romaria ao poder aristocrático representado por pequenos senhorios territoriais sediados no noroeste peninsular e dos quais dependeriam as ermidas locais.

propiciar a elevação do encontro amoroso acima do banal profano, sacralizando-o não em nome da Igreja mas no do Amor. Nem o público nem os autores tinham dúvidas sobre a funcionalidade amorosa, e não religiosa, das devoções que tinham lugar nas ermidas; e autores como Pero Viviães e Afonso Lopes de Baian, curiosamente trovadores e não jograis, abrem o jogo sem pejo: "Fui eu fremosa fazer oraçon/ non por mha alma, mais que viss' eu i/ o meu amigo" (Baiam 1).

Será ainda do aproveitamento das virtualidades eróticas abertas pelo encontro "longi da vila", por vezes combinado com fórmulas, nem sempre toponímicas e podendo ser muito sofisticadas, de assinatura intratextual[26], que irão surgir as diversas variantes de encontro amoroso em espaço sobredeterminado por elementos da natureza. Nessas situações, torna-se mais clara a sacralidade imanente que eleva o encontro amoroso, por mais erótico que possa ser, a um nível de idealização que neutraliza qualquer veleidade de interpretação transgressora. A cantiga "[Levou s' aa alva], levou' a velida/ vai lavar cabelos na fontana fria", com o cervo que passa e volve a água, deixando a velida "leda dos amores" (Meogo 5), é talvez o mais acabado exemplo do potencial idealizante da revelação do *alá*, o espaço de desejo da amiga, num cenário natural.

Noutro estudo[27] explorei e discuti longamente a maneira como o tipo de espaço escolhido, o mar por um lado, as águas doces e os elementos vegetalistas por outro, se especializavam segundo a classe trovadoresca a que pertenciam os seus cultores, sendo objecto de tratamento simbólico diferenciado. O mar, ligado à paixão que consome e mata, era o elemento natural da preferência dos jograis, enquanto os trovadores preferiam os elementos evocadores da renovação primaveril, dando especial relevância à água doce. Nas cantigas centradas em fontes, rios e lagos a amiga transformava-se numa alegoria da natureza fecundante e misteriosa, origem de abundantes dádivas e de insondáveis perigos, uma imagem da ambígua fada, a um tempo desejada e temida. O alcance significativo das imagens suscitadas adequava-se às contradições da vivência dos elementos masculinos de uma nobreza secundária debatendo-se com a impossibilidade real de, sem quebrarem todo um conjunto de códigos de comportamento, acederem à mulher, ao poder e ao futuro que os ditames da linhagem e a hierarquia do grupo aristocrático lhes negavam. Neste contexto, o abandono da amiga recorrente nas cantigas centradas na água doce/natureza eufemizava em recusa assumida a renún-

---

[26] Ferreira, *Águas doces*, pp. 102-105; e M. R. Ferreira-J. C. R. Miranda, "Meendinho ou as ondas em águas paradas", in M. Brea (ed.), *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, 2004, p. 309.

[27] Ferreira, *Águas doces*, pp. 151-179.

cia tácita do cavaleiro, devolvendo-lhe assim, simbolicamente, algum poder sobre o seu destino[28].

Quanto ao *aqui*, domínio da mãe e espaço matricial da amiga, apesar de ser estruturante num número maioritário de cantigas, tende a não fugir dos limites da deixis, e muitas vezes está apenas implícito. A sua função é mais relacional do que substantiva: é no *aqui* que se ancora a força que se opõe ao amigo nas suas tentativas de atrair a amiga para o *alá* do encontro amoroso: a estrofe "A meu amig' a que preito talhei/ con vosso medo, madre, mentir lh' ei/ e se non for, assanhar s' á" (Meogo 1), mesmo sem referir nenhum espaço, é uma perfeita ilustração da oscilação da amiga entre os pólos do *aqui* e do *alá*. O *aqui* é pois o local onde a mãe guarda, força, prende e, por vezes, fere a amiga: "trage me mal mha madre velida/ e mui pouc' á que fui mal ferida/ por vós, amigo" (Carpancho 7). É o local acerca do qual se diz, nos versos do mesmo autor: "alongada/ querria, per bõa fé/ seer d' u est' a mha madre, ca mentr' eu u ela é/ for, non verrei meu amigo (Carpancho 2). É o local da confidência temerosa, também: "Preguntar vos quer' eu, madre/... / se ousará meu amigo/ ante vós falar comigo" (Meogo 7). E é o local onde a filha, irresistivelmente atraída pelo *alá* tão sedutoramente representado no *corpus*, anuncia à mãe a sua intenção de ruptura simultânea com o espaço matricial e com a autoridade materna.

Emerge assim uma modalidade muito característica de *cantiga de amigo*, construída geralmente com base no futuro do verbo *ir*, que desenha um movimento prospectivo de não retorno: "irei, mha madre, a la fonte/ u van os cervos do monte" (Meogo 7)[29]. As especificações do *alá* que preenchem esta função são as mais variadas, desde topónimos vários ao *mar* e à *fonte*, gerando por vezes grande intensidade poética. É curioso notar que em Calheiros esta modalidade está já presente (Calheiros 6), embora com o verbo *tornar* e não *ir*; porém, o local aonde a amiga se apresta a ir é simplesmente designado como *alá*, denunciando o ponto embrionário em que se encontrava ainda a elaboração poética em torno do cenário do encontro amoroso.

Nem sempre o *aqui* da amiga se conforma com a tipologia acima exposta, e que está dependente da representação da protagonista como uma mulher guardada – ou, o que vem a dar no mesmo em termos de código de género, condicionada pela presença da mãe. Autores há – num primeiro momento Paai Soares de Taveirós e Pero Garcia d' Ambroa; em seguida Joan Garcia de Guilhade, Gonçalo Eanes do Vinhal, Joan Vasques de Talaveira, e outros trovadores de trajecto alfonsino –, que ignoram tanto a mãe quanto o encontro amoroso num espaço alternativo. Mas o estudo dessa nova configuração, com vastas implicações ideológicas, ficará para outra ocasião.

---

[28] Sobre esta última questão, aparentemente paradoxal, vid. o ponto "Abstinências Trovadorescas" em Ferreira, *Águas doces*, pp. 175-179.

[29] Vid. Ferreira, *Águas doces*, p. 21.

Ainda alguns apontamentos sobre o *alhur*, codificado nas composições de Calheiros como o espaço da errância do cavaleiro, o além aonde este se exime ao olhar possessivo da amiga, e de onde tarda sempre a voltar – se é que volta. Um espaço mais do que indefinido, insondável, e por isso mesmo eminentemente deíctico, tantas vezes evocado em variações da interrogação "u é meu amigo?", retoricamente dirigida a Deus ou aos elementos da natureza. Do ponto de vista explícito da amiga, trata-se de um lugar que inspira terror, o lugar inimaginável da morte do amigo, ou, o que ela parece considerar mais terrível ainda, de mentira e traição por parte deste. Contudo, no jogo de poder que se desenrola no tabuleiro de xadrez da *cantiga de amigo*, este espaço é para o homem um reduto invulnerável, ao abrigo do qual pode assegurar-se do seu ascendente simbólico sobre a mulher, poeticamente figurado na constância inquebrantável do desejo desta, um dos traços marcantes do género desde os primeiros textos: "pois migo non quer (o amigo) / estar / ave-l' ei ja sempr' a desejar" (Calheiros 3). Quanto mais a imagem do amigo se dilui na distância, quanto mais se funde no desconhecido, mais as cantigas o mostram obsessivamente procurado e desejado pela amiga.

Invertendo esta lógica, alguns poucos trovadores põem na boca da amiga uma visão eufórica desse *alhur* pelo qual o amigo a troca. Não se trata já de um ponto opaco do espaço, mas de um lugar que a amiga claramente visualiza e onde o amigo surge encarecido pelos seus feitos. De apaixonada saudosa e ansiosa, a amiga transforma-se em arauto do valor guerreiro daquele que dela se afasta. Trata-se de uma interpretação aristocrática da separação, que surge em Pai Gomes Charinho, com a visão das flores heráldicas no navio que se afasta para a guerra da reconquista (para Jaen, perguntamo-nos, pois é de lá que, numa outra cantiga, o amigo regressa em glória – Charinho 1, 6)[30], e em Rui Martins do Casal, onde o Amor alegorizado faz companhia à amiga enquanto o amigo vai "lidar" com mouros na veiga de Granada (Casal 2, 3).

Um último, e muito interessante aspecto do *alhur* é a sua metamorfose em "cas d' el rei". Inaugurada no género *amigo* por Pero da Ponte ou pelo jogral Lopo, esta nova formulação do espaço virá, com o deslocamento da poesia trovadoresca do contexto ocidental e senhorial para a corte alfonsina, a alicerçar um novo equilíbrio de forças no espaço tensional da *cantiga de amigo*. A figura da mãe perde protagonismo, quando não desaparece de todo, e o novo oponente da concretização da relação amorosa, desta feita instaurador de uma distância intransponível, passa a ser o rei. Não é já a filha que se debate entre a mãe e o amigo, é este que oscila entre a amiga e o rei. Esta nova situação, se por um lado aparenta elevar a amiga, colocando-a numa posição simétrica à de el-rei na fidelidade do amigo, por outro lado diminui efectivamente o poder desta, já que, espartilhada no código do género, ela se vê impossibilitada de agir. Com efeito, uma vez que, funcio-

[30] Vid. C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, Vol. II (*Investigações biográficas e histórico-literárias)*, p. 424; para uma interpretação mais desenvolvida, vid. Ferreira, *Águas doces*, pp. 71-73.

nalmente, "cas d' el rei" corresponde a *alhur* e não a *alá*, não está nas mãos da amiga desbloquear o impasse clamando um improferível: "irei a cas d' el rei". Assim sendo, encontra-se irremediavelmente presa no *aqui*. Resta-lhe a voz, no entanto, e o amigo como interlocutor – embora seja difícil saber a que distância. Outros trovadores familiares das cortes régias peninsulares se reclamam poeticamente da "cas d' el rei", mas nenhum exprimiu porventura com tanta clareza a insólita situação da amiga como Joan Airas de Santiago:

> Sabor avedes, a vosso dizer,
> de me servir, amig', e pero non
> leixades d' ir al rei por tal razon;
> non podedes vós min e el rei aver
>
> E, amigo, querede-lo oír?
> non podedes dous senhores servir
> que ambos ajan ren que vos garcir (Joan Airas 19)

Sintoma de fundas mudanças que marcavam o fim do predomínio senhorial e deslocavam da linhagem para a corte régia, que reclamava para si a determinação da política de casamentos, as decisões sobre o acesso à mulher. Era uma época que se fechava, e a *cantiga de amigo* que entrava numa fase de desfuncionalização.

Gostaria de terminar fechando o círculo: tendo partido da vila, à vila gostaria de tornar. E é esse fecho que, já no ocaso da *cantiga de amigo*, D. Dinis propicia: o regresso à vila da amiga tresmalhada, da filha que, em vez de proclamar que vai ver o amigo, anuncia à mãe "Mha madre velida/ vou m' a la bailia/ do amor" "Vou m' a la bailia/ que fazen en vila/ do amor" (Dinis 40). Acentuando ainda o fechamento do espaço e o regresso à matriz, a cantiga repete paralelisticamente, alternando "vila" com "casa". Tudo parece em ordem. Porém... uma perplexidade surge quando a estrofe seguinte acrescenta: "Que fazem en vila (en casa)/ do que eu ben queria/ do amor".

Afinal, voltamos à vila, mas a vila já não é a mesma. A casa já não é a mesma. Como a ordem já não é a mesma. E as forças e tensões em jogo já não são as mesmas. Longe vai a sugestão de ordem matrilocal que perpassava nas cantigas de amigo iniciais. A vila, a casa, a guarda não são já as da mãe, nem sequer as da linhagem. O amigo não é já também um cavaleiro errante sem direito a um espaço próprio e que aspira à posse da mulher como forma de acesso ao mundo dos senhores da terra. Agora, ele já não busca, comanda. É o senhor da casa, da vila e da mulher que as palavras do rei aí conduzem docilmente. Uma figura de amigo que não se conforma com o cavaleiro errante de Calheiros e que adivinhamos integrada no curializado círculo de influência régia, um amigo que serve o rei, e a quem este, como recompensa do serviço, entrega a amiga.

Vem à ideia a curiosa cantiga de Joan Zorro em que a filha interroga cripticamente a mãe sobre o seu futuro: "Cabelos, los meus cabelos/ el rei me enviou por elos/ Madre, que lhis farei?", e em que esta responde "filha, dade os al rei" (Zorro 5). Carolina Michaëlis tinha-a já relacionado com o valor dos cabelos enquanto símbolo da virgindade e com a prerrogativa régia de casar os moradores da corte[31]. O que parece fulcral nestas composições é a afirmação do direito de controlo régio das opções matrimoniais da nobreza, assegurando assim em proveito da coroa a política de alianças familiares sobre as quais durante várias gerações se tinha fundado o poderio senhorial[32]. No universo poético da *cantiga de amigo*, assistimos pois a uma transferência simbólica do controlo sobre a sexualidade da amiga (já que o género nunca fala em casamento): das estruturas familiares senhoriais, de tipo linhagístico ou mais arcaico, aqui encarnadas pela mãe, o poder de decisão passa para o rei.

No mesmo sentido, poderiamos convocar a cantiga de Afonso X "Falavan duas irmanas estando ante sa tia/ e diss'a ũa à outra: Naci en grave dia/ e nunca casarei/ ai, mia irmana, se me non [vou a] cas del-rei." (Lapa 5). Não podendo embora ser considerada uma cantiga de amigo *stricto sensu* (tias e casamentos não se conformam com os códigos do género – mas quantas das cantigas que aqui já referi não chumbariam, por uma razão ou outra, nos critérios definidos *a posteriori* pela *Arte de Trovar*?), esta composição põe em cena também a problemática da política matrimonial e da sua transferência do espaço matricial para o domínio régio – uma reconhecida preocupação da política de fragilização da nobreza territorial empreendida, com gravosos resultados para a coesão social do reino, por Afonso X[33]. Mas a mulher já não suspira pelo *alá* do encontro amoroso: submete-se à nova ordem e aspira também ela à "cas d' el rei". O *alhur*/"cas d' el rei" neutraliza o *alá*

---

31 Vid. Michaëlis (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, p. 921; vid. ainda Ferreira, *Águas doces*, pp. 122-129, para uma visão mais ampla do simbolismo dos cabelos.

32 Tanto em Portugal como em Castela-Leão, os respectivos monarcas, à época Afonso III e Afonso X, empreendem na segunda metade do século XIII uma política de centralização do poder régio que passou, por um lado, pelo reforço legislativo e, por outro, pela fragilização da nobreza territorial e pelo favorecimento da aristocracia curializada. Obter o controlo da política de casamentos e heranças, de que tanto dependiam as grandes casas senhoriais, era um instrumento essencial para atingir estes últimos objectivos. As recentes biografias destes reis (Vid. L. Ventura, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2006 para Afonso III, e J. F. O'Callaghan, *El Rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999 para Afonso X) contêm abundante informação sobre as diferenciadas circunstâncias e formas de imlementação desta politica. Em Portugal, a política centralista foi continuada por D. Dinis (vid. J. A. S. M. Pizarro, *D. Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005).

33 Sobre a forma como a política centralista de Alfonso X desencadeou a hostilidade da nobreza castelhana, levando à grave revolta de 1272-1274, vid. I. Alfonso "*Deseredamiento y desafuero*, o la pretendida justificación de una revuelta nobiliaria", *Cahiers de Línguistique et de Civilisation Hispanique Médiévale*, 26, 2002, pp. 99-129, e J. Escalona, "Los nobles contra su rey: argumentos y motivaciones de la insubordinación nobiliaria de 1272-1274", *Cahiers de Línguistique et de Civilisation Hispanique Médiévale*, 26, 2002, pp. 131-162.

ao fazer convergir sobre si o desejo da amiga, e o *aqui* matricial é esvaziado pela negação do seu potencial de futuro. A amiga perde todo o valor de que o género de amigo a tinha investido, quer como objecto da disputa entre a mãe e o amigo, entre o *aqui* e o *alá*, quer como opositora do rei na disputa pelo amigo entre um *aqui* que se confunde com o *alá* e o *alhur* reconfigurado como "cas d' el rei". Perante um amigo que já a não busca, pois escolheu a "cas d' el rei" e a protecção deste, e uma mãe (ou tia...) que já nada tem para lhe oferecer, não lhe resta outro papel que não o de títere da vontade régia e da ordem patriarcal que desta decorre.

Talvez seja a radical negação do poder da amiga que explica algumas imagens insólitas que a *cantiga de amigo* da última fase, ou textos que convergem com o universo literário desta, nos deixaram. Assim, as pastorelas em espaço fechado de D. Dinis, ao encerrarem a figura feminina no jardim, transformam-na num objecto de desejo fácil, que não suscita busca nem conquista – um mero troféu, depojo de guerras passadas.

Mais do que todas, surge iluminada, nesta relação, a celebrada cantiga em que Estevan Coelho, trovador situado já a caminho dos meados do século XIV, conta:

> Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,
> sa voz manselinha fremoso dizendo
> cantigas d' amigo
>
> Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,
> sa voz manselinha fremoso cantando
> cantigas d'amigo (Estevan Coelho 2)

Ora, a visão do feminino que a voz masculina do poeta aqui encena inverte a imagem vívida e buliçosa veiculada pelos testemunhos iniciais da *cantiga de amigo*. O bordar e o cantar simultâneos da amiga situam-na num tempo imóvel e num espaço fechado que não precisam sequer de ser indiciados para se entender que apenas podem ser aprisionantes. Um espaço e um tempo feitos de gestos e de voz em cadências repetitivas e infindáveis nas quais a mulher se cria e se esgota, como num ritual – ou num exconjuro. Na ausência do amigo, entrelaça impassivelmente no sirgo e no canto – e, quem sabe, no tédio – o seu "amor mui coitado" (estrofe 3 e 4 da mesma composição). Nem uma centelha de desejo a atrai para o *alá*, nem um pressentimento de desgraça a move a escrutinar o *alhur*. Nada a projecta para o exterior ou para o devir – nem sequer a ânsia da espera. E os próprios agoiros das aves que a finda invoca ("Avuitor comestes") remetem para ela mesma e para o seu amor inerte.

Num mundo em que os parâmetros sociológicos mudavam por acção da curialização da aristocracia, em que a contralização do poder na corte reforçava a ideologia patriarcal, e em que a aspiração simbólica à mulher perdia o seu valor funcional, a imagem da amiga desejante tornava-se obso-

leta. Para que precisava o amigo de se representar desejado pela mulher, se agora ela não era objecto de conquista mas produto de oferta? Ruíam assim os espaços que esse imaginado desejo feminino engendrara. Nem *alá*, nem *alhur* nem mesmo *aqui*. A cantiga de amigo encerrava-se, enclausurando em si mesma a amiga doravante inútil.

BIBLIOGRAFIA

Alfonso, I, "*Deseredamiento y desafuero*, o la pretendida justificación de una revuelta nobiliaria", *Cahiers de Línguistique et de Civilisation Hispanique Médiévale*, 26, 2002, pp. 99-129.

Barbero, A., "Pervivencias matrilineales en la Europa medieval: el ejemplo del norte de España", in Y. R. Fourguerne-A. Esteban (coords.), *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio hispano-francés celebrado en la Casa de Velázquez del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid: Casa de Velázquez /Universidad Complutense, 1986, pp. 215-222.

Barradas, A. P., *O rapto na nobreza galego-portuguesa: testemunho dos livros de linhagens*, Braga, Universidade, 1998, vol. I [dissertação de mestrado apresentada ao ICS da Universidade do Minho, policopiada].

Brea, M.-P. Lorenzo, *A Cantiga de Amigo*, Vigo: Edicións Xerais, 1998.

Cohen, R., "Dança jurídica", *Colóquio Letras*, 142, 1996, pp. 5-50.

__, "In the beginning was the strophe: origins of the *cantigas d'amigo* revealed", in A. S Laranjinha-J. C. R. Miranda (eds.), *Modelo. Actas do V Colóquio da Secção Portuguesa da AHLP*, Porto: DEPER, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2005, pp. 243-255.

__, "'Hello, Honey!' The Pragmatics of Greeting in the *Cantigas d'Amigo*", *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London (no prelo).

__, (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Porto: Campo das Letras, 2003.

Correia, A., "Sobre a especificidade da cantiga de romaria", *Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa,* S.2.8, 1993, pp. 7-22.

Correia, J. D. P, "A dimensão espacial ou a 'paisagem' nas cantigas de amigo: registo discursivo de uma espacialização tópica ou/e da realidade extra-contextuais», *Boletim de Filologia*, XXX, 1985, pp. 17-32.

Escalona. J., "Los nobles contra su rey: argumentos y motivaciones de la insubordinación nobiliaria de 1272-1274", *Cahiers de Línguistique et de Civilisation Hispanique Médiévale*, 26, 2002, pp. 131-162.

Ferreira, M. R., *Águas doces, águas salgadas: da funcionalidade dos motivos aquáticos na* cantiga de amigo, Porto: Granito, 1999.

__, "Paralelismo 'perfeito': uma sobrevivência pré-trovadoresca?", in A. Branco (coord.), *Figura. Actas do II Colóquio da Secção Portuguesa da AHLM*, Faro: Universidade do Algarve, 2001, pp. 293-309.

__-J. C. R. Miranda, "Meendinho ou as ondas em águas paradas", in M. Brea (ed.), *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, 2004, pp. 293-311.

Indini, M. L. (ed.), Bernal de Bonaval, *Poesie*, Bari: Adriatica Editrice, 1978.

Lapa, M. R., *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval,* Coimbra: Coimbra Editora, 1977[9].

__ (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* Vigo: Galaxia 1970².

Michaëlis de Vasconcelos, C. (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, Vol. II (*Investigações biográficas e histórico-literárias).*

Miranda, J. C. Ribeiro, "O Discurso Poético de Bernal de Bonaval", *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Línguas e Literaturas*, II série, vol. I, 1985, pp. 105-13.

__, *Calheiros, Sandim e Bonaval: uma rapsódia de amigo*, Porto: Edição do Autor, 1994 [disponívelem http://seminariomedieval.com/Calheiros,%20Sandim%20e%20Bonaval.pdf]

__, "Os Trovadores e a Região do Porto. II – *Pois bõas donas sam desemparadas*", *O Tripeiro*, Dezembro de 1995, 7ª Série, Ano XIV, nº 11-12, pp. 375-381.

Mulvey. L., "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16.3, 1975, pp. 6-18.

O'Callaghan, J. F., *El Rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

Oliveira, A. Resende de, "A mulher e as origens da cultura trovadoresca no ocidente peninsular", in *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais. Colóquio 20-22 de março de 1985*, Coimbra: Instituto de História económica e social, 1986, pp. 5-18.

__, "Afinidades Regionais: A casa e o mundo na canção trovadoresca galego-portuguesa", *Via Latina*, Inverno de 1989-1990, pp. 45-48.

__, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994.

__-J. C. Ribeiro Miranda, "A segunda geração de trovadores galego-portugueses", in J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada: Universidad, 1995, pp. 499-512.

Pellegrini, S., "Intorno alle 'Cantigas d'amigo'", in *Id.*, *Studi su Trove e Trovatori della Prima Lirica Ispano-Portoghese*, Bari: Adriatica Editrice, 1959, pp. 23-63. (Artigo originalmente publicado en 1930).

Pizarro, J. A. S. M., *D. Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005.

Pizzorusso, V. Bertolucci., "La firma del poeta. Un sondaggio sull'*autonominatio* nella lirica dei trovatori", in C. Parrilla-M. Pampín (eds.), *Actas del IX congreso internacional de la AHLM*, La Coruña: Ed. Touxosoutos, 2005, t. I, pp. 83-98.

Reckert, S.-H. Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.

Tavani, G., *A poesía lírica galego portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986.

__, (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Colibri, 1999.

Ventura, L., *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

Zink, M., *La Pastourelle: poésie et folklore au Moyen Age*, Paris-Montréal : Bordas, 1972.

PROBLEMI E PROSPETTIVE PER I DIZIONARI DELLA LINGUA DEI TROVATORI

Pietro G. Beltrami
Università di Pisa

Al recente convegno dell'Association Internationale d'Études Occitanes di Aquisgrana, alla fine dello scorso agosto 2008, Max Pfister ha presentato un ampio ed informatissimo *Bilan de la linguistique de l'ancien occitan* per gli anni 1998-2008, che si leggerà negli Atti. Per quanto riguarda la lessicografia, una menzione giustamente onorevole è stata riservata al *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval* (*DOM*), diretto a Monaco da Wolf-Dieter Stempel con la collaborazione (e l'effettivo lavoro redazionale) di Claudia Kraus, Renate Peter e Monika Tausend, un lavoro di qualità che ha avuto ottime recensioni e sul quale tornerò nel seguito. Il suo vero difetto, motivato dall'esiguità delle risorse (un problema ben noto ai lessicografi di oggi), è la lentezza della pubblicazione: il primo fascicolo è del 1996, il quinto, ultimo uscito, del 2005, e con questo è coperto soltanto il segmento da *a* a *airienc*, circa metà della *a-*. Diversi per metodi e per scopi sono il *Dictionnaire onomasiologique de l'Ancien Occitan* (*DAO*) e il *Dictionnaire onomasiologique de l'Ancien Gascon* (*DAG*), entrambi avviati da Kurt Baldinger nel 1975; la cattiva notizia è che al *DAO*, sebbene sia tutt'altro che completato, si può apporre anche una data conclusiva, 1975-2008, perché si è deciso di chiuderlo per concentrare le risorse sul *DAG*.

Dai dizionari alle banche dati (che hanno cambiato il modo di studiare il lessico, e non solo quello), Pfister ha quindi dato il giusto rilievo alla *Concordance de l'Occitan Médiéval* (*COM*) di Peter Ricketts (con la direzione tecnica di Alan Reed e la collaborazione di F.R.P. Akehurst, John Hathaway e Cornelis van der Horst), di cui è uscita nel 2005 la seconda versione (*COM2*) comprendente i testi narrativi in versi insieme con quelli dei trovatori già indicizzati nella prima versione uscita nel 2001 (con alcuni aggiornamenti editoriali, ma non ha fatto in tempo a inserire, lamenta Pfister, la nuova edizione di Elias Cairel a cura di Giosuè Lachin[1]). Meno presente sul tavolo degli studiosi, non solo all'estero, dev'essere la banca dati *Trobadors* di Rocco

[1] Lachin, G. (ed.), *Il trovatore Elias Cairel*, Modena: Mucchi, 2004.

Distilo, non citata da Pfister. Una differenza fra *COM* e *Trobadors* è nel dominio coperto o da coprire: mentre la *COM* già indicizza i testi narrativi in versi (*COM2*) e ambisce a indicizzare anche i testi in prosa con la progettata *COM3*, *Trobadors* è, per quello che se ne sa, una banca dati intenzionalmente solo trobadorica. Sono due scelte teoricamente possibili anche nella prospettiva dei dizionari: un dizionario del solo lessico trobadorico ha senso, ma sarà una specie di glossario (del quale peraltro almeno il pubblico degli studenti sente il bisogno), mentre per fare presa sulla *langue* non si può fare a meno di considerare anche le attestazioni non poetiche, magari continuando a ricorrere, provvisoriamente, al *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch* (*SW*) di Emil Levy, opera comunque straordinaria, come si vede per es. nell'utilizzazione che se ne fa nel *DAO* e nel *DAG*.

Infine, Pfister ha commentato la prossima pubblicazione del *Dictionnaire d'ancien occitan auvergnat* (*Mauriacois et Sanflorain – 1340-1540*), o *DAOA*, prevista per il 2009, come un avvenimento di grande importanza per la lessicografia occitanica, e ha presentato brevemente il *Lessico dei trovatori del periodo classico* (*LTC*), un progetto che al momento si sostanzia nella tesi di dottorato, a Ginevra, di Massimiliano De Conca, che ne contiene la parte relativa ad Arnaut Daniel. Quest'ultima è un'indagine lessicale di tipo filologico, condotta esaustivamente sull'insieme delle testimonianze manoscritte, sviluppo in ambito trobadorico, con tutte le peculiarità del caso, di quella "lessicografia dei manoscritti" che insieme con la "edizione critica dei manoscritti" ha preso impulso in epoca recente in campo italiano con le ben note *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (*CLPIO*) di d'Arco Silvio Avalle (opera ora continuata da Lino Leonardi).

Ma domandiamoci, più terra terra, quali strumenti si possano oggi indicare a chi deve tradurre testi dei trovatori: tipicamente uno studente, ma il discorso può riguardare anche quel pubblico un poco più ampio a cui si rivolgono edizioni d'autore o antologiche con traduzione a fronte, come l'Arnaut Daniel di Fernando Bandini[2], o le *Poesie d'amore dei trovatori* di Dan Octavian Cepraga e Zeno Verlato[3]. È una situazione sorprendentemente congelata ai primi decenni del Novecento: il mai abbastanza lodato *Petit Dictionnaire* di Emil Levy (*PD*), sempre del 1909, più volte ristampato, e per una ricerca più approfondita il mai sostituito *Lexique roman* di François Raynouard, 1838-1844 (*LR*), e il già citato *SW*. Lo studioso consulta naturalmente anche *Lou Tresor dóu Felibrige ou Dictionnaire Provençal-Français* (*TF*) di Frédéric Mistral (1878-1886), che però si presta piuttosto alla ricerca che al bisogno immediato di chi traduce un trovatore. Solo per un minimo segmento alfabetico, come s'è già detto, si può ricorrere al *DOM*. Nessuno di questi lessici è in italiano; ora, io credo che per le esigenze di base di un pubblico che vada al di là degli studiosi, che per professione leggono più lingue, sia necessario disporre di

[2] F. Bandini (ed.); Arnaut Daniel, *Sirventesi e canzoni*, Torino: Einaudi, 2000.

[3] D. O. Cepraga – Z. Verlato (eds.), *Poesie d'amore dei trovatori,* Roma: Salerno Ed., 2007.

lessici nella lingua del pubblico, in italiano per gli italiani come in inglese per gli anglofoni, in tedesco per i tedeschi e via dicendo. In particolare la conoscenza del francese si può presupporre per gli studenti dei Paesi in cui i trovatori si studiano nei dipartimenti di francesistica, ma molto meno in Italia, dove nei corsi di francese si studia la letteratura da Villon in poi, e i trovatori si studiano nei corsi di filologia romanza, con studenti in larga parte di letteratura italiana o spagnola o portoghese, solo in parte minoritaria di letteratura francese. Fa parte dell'esperienza dei professori italiani di filologia romanza la caduta verticale, negli ultimi trent'anni, della conoscenza del francese da parte della maggior parte degli studenti.

Consideriamo un piccolo esempio. Supponiamo che uno studente italiano di provenzalistica debba tradurre *de bon aire* nei versi di Bernart de Ventadorn *Eu am la plus de bon aire / del mon mais que nula re...* (*Amors, e que·us es vejaire?*, edizione Appel[4], 4, 9-10; Appel traduce: 'Ich liebe mehr als alles *die Beste* der Welt...'). Nel *PD* troverà due voci: (1) "aire v. *air*", che rinvia alla voce "air, aire *s.m.* air", e (2) "aire *s.m.* famille, lignée, extraction, nature; monde". Lo studente avrà dunque la scelta fra intendere *de bon aire* 'di buon'aria' e 'di buona famiglia', 'di buon lignaggio', cioè 'nobile'. Il *PD* non registra il sintagma *de bon aire*, e nemmeno dice se *air* 'aria' possa avere in provenzale un significato figurato, come in italiano moderno, per es. 'avere un'aria allegra, triste, minacciosa ecc.', si veda per es. *Il dizionario della lingua italiana* di De Mauro online (www.demauroparavia.it), s.v. *aria*, accezione 5: "CO [= comune] fig., espressione, aspetto"); e come in francese moderno, si veda per es. il *Trésor de la langue française informatisé* (*TLFi*, http://atilf.atilf.fr), s.v. *air*[2] "A. Apparence, comportement, attitude extérieure d'une personne (maintien, expression des traits...)". È proprio ad *aria* in questo significato che ci porta il *LR*, che sotto "AER, *s.m.*, lat. AER, *air*", varianti *air* e *aire,* registra 'Air de la personne, manière, qualité, convenance', con gli esempi *Tan es de gentil aire* (Raimon de Castelnau), tradotto 'elle est de si gentille qualité'; *Li baron de mal aire* (Peire Cardenal), tradotto 'les barons de mauvaise qualité'; *Et ja nuls hom que sia de bon aire* (Raimon Jordan), tradotto 'et jamais nul homme qui soit de bonne manière', e registra anche, citando proprio il nostro esempio, la locuzione *de bon aire*, di cui dice che è diventata "un adjectif composé"; i nostri due versi sono tradotti 'j'aime la plus *débonnaire* du monde plus qu'aucune chose'. Poco aiuta in questo caso il *SW*, che a complemento del *LR* registra *aire* nel senso di 'Erde, Welt' e *aire* equivalente a *aize*. Anche nel *TF*, come nel *LR*, il nostro *de bon aire* si trova nella voce *aire* 'aria': "*un ome de bon aire*, un homme noble, généreux, aimable, en vieux provençal, d'où le français *débonnaire*".

Sia il *LR*, sia il *TF* danno a *de bon aire* il valore di *débonnaire*; ma *débonnaire* non è una buona traduzione in francese moderno, e d'altro canto una

[4] C. Appel, Bernart de Ventadorn, *Seine Lieder*, Halle: Niemeyer, 1915.

traduzione non è una buona definizione lessicografica[5]. Il nostro studente italiano che consulti per es. il *Petit Robert* troverà *débonnaire* (dichiarato "vieilli ou littéraire") definito "D'une bonté poussée à l'extrême, un peu faible", e dovrebbe sapere che a metterlo sulla buona strada è l'etimologia: "de *de bonne aire* "de bonne race"". Così anche consultando il *TLFi* le definizioni, riferite al francese moderno, sono "A. [En parlant d'une pers.] Qui se caractérise par une grande bonté, une tendance à se montrer favorable et secourable à autrui" e "B. 1. [En parlant d'une pers., de son caractère] Qui est facile à vivre, qui se montre accommodant, conciliant dans ses rapports avec autrui", mentre quella che conta è l'etimologia: "Dér. de *de*[1], *bon(ne)*[1] et *aire* au sens de "origine, souche""; di qui si deve risalire alla sezione etimologica della voce *aire*, dove al punto II si trova il senso «origine, souche», fatto risalire "probabilmente" al latino *agru* (accusativo di *ager*). Con chiarezza questa etimologia si trova in calce alla voce *aire*$_2$ del *DOM*: "De lat. AGER 'champ, territoire', doublet pop[ulaire] de *agre*" (seguono i rinvii bibliografici). Ed è la voce *aire*$_2$ del *DOM* ad inquadrare con chiarezza il senso di *de bon aire*, in una sequenza che va dal senso di *aire* 'territoire' (attestato in documenti molto più tardi rispetto ai trovatori), passando attraverso quelli (attestati nei trovatori) di "nid [d'un rapace], gîte [du sanglier]", "demeure, chez-soi, pays [de quelqu'un]", "famille, lignée, classe [sociale]": seguono quindi le attestazioni di *de bon aire, de bel aire, de gentil aire*, locuzioni aggettivali che valgono per una serie di significati che va dalla nobiltà alla gentilezza (nel senso moderno): "de bonne famille, de nature noble, plein de bonté, bienveillant, aimable [en parlant d'une personne ou de son attitude]". Un difetto del *DOM* a stampa è che le attestazioni sono date solo con rinvii bibliografici, non per esteso, un po' per ragioni di spazio (a stampa risparmiare spazio significa risparmiare sulle spese), un po' per effetto di un vecchio modo di concepire gli strumenti per studiosi che si suppone lavorino in biblioteca con tutte le edizioni a disposizione. Il *DOM* a stampa è però poi stato affiancato da un'edizione online (http://www.dom.badw-muenchen.de), nella quale le citazioni si possono leggere per esteso; ma per il conflitto che si genera con i diritti dell'editore, le voci online sono limitate alle definizioni e alle citazioni, mentre tutte le annotazioni sono omesse. Insomma, sarebbe auspicabile poter leggere il *DOM*, naturalmente online, con le voci complete e con tutte le citazioni per esteso.

Le esigenze attuali in materia di dizionari della lingua dei trovatori sono dunque di due tipi: da un lato è necessario un nuovo dizionario di qualità scientifica che sostituisca il *Lexique roman* e il *Supplement Wörterbuch*; dall'altro un dizionario maneggevole, scritto nella lingua degli utenti, che permetta di tradurre i testi ai non addetti ai lavori.

---

[5] Cf. su questo punto J.-P. Chambon, "Actualité de la lexicographie occitane: à propos d'un dictionnaire récent", *Revue des Langues Romanes*, CIX, 2005, pp. 491-507, recensione di J. De Cantalausa, *Diccionari general occitan a partir dels parlars lengadocians*, Lo Monastèri: Edicions Cultura d'Oc, 2003.

Per il primo punto, il nuovo dizionario scientifico può essere il *DOM*, che tratta dell'occitano medievale nel suo complesso, *inclusa* la lingua dei trovatori, purché sia superata la duplicità tra forma a stampa senza citazioni e forma web senza annotazioni; ma soprattutto la comunità scientifica internazionale dovrebbe farsi carico della prosecuzione del *DOM* con ritmi di avanzamento ragionevoli, superando la tendenza del sistema della ricerca a disperdere le risorse in progetti alternativi.

Il secondo tipo di dizionario, che attualmente manca (o più esattamente ne manca uno moderno), dovrebbe essere un equivalente del *PD*, ma adeguato alle necessità di un lettore moderno non addetto ai lavori. Ce ne vorrebbe uno per ogni lingua moderna (un progetto internazionale potrebbe prevedere edizioni nelle diverse lingue a partire dalla stessa opera di base); in ogni caso per il pubblico degli studenti italiani dei corsi di filologia romanza ce ne vorrebbe uno in italiano. All'Università di Pisa si è fatto in questa direzione qualche studio di fattibilità, in previsione di un possibile progetto che però non è stato finanziato. Proporrò di seguito qualche suggerimento che ne deriva.

Il primo punto importante è che un nuovo piccolo dizionario trobadorico deve tenere conto del fatto che un'impresa scientifica già esiste, ed è il *DOM*, deve avere uno scopo essenzialmente pratico e deve essere fattibile in tempi relativamente brevi.

Per quanto riguarda le fonti, è logico profittare dei materiali contenuti nel *LR*, nel *SW* e nel *PD*, integrandoli con le banche dati e con il ricorso alle edizioni; banche dati e edizioni da utilizzare con una discrezione che è tutta da trovare, tenendo conto del fatto che un dizionario di prima mano sarebbe, oltre che un doppione del *DOM*, un compito di impegno certamente eccessivo, che porterebbe a tempi molto lunghi. L'uso delle banche dati presenta poi il problema che né la *COM* né *Trobadors* sono concepite in funzione della redazione di un dizionario: non sono lemmatizzate, non consentono una ricerca semplice di gruppi di forme, sono molto deboli nella ricerca di cooccorrenze e di frasi e macchinose nell'estrazione dei dati in un formato adatto alla citazione. Non certo per affiancare alle due esistenti una terza banca dati, all'Opera del Vocabolario Italiano è stato fatto, da Paolo Squillacioti, un esperimento a scopo puramente metodologico limitato al corpus delle poesie di Folchetto di Marsiglia, utilizzando i software *GATTO*, sul quale si basa la banca dati dell'italiano antico su cui viene redatto il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (www.vocabolario.org), e *GattoWeb*, che rende interrogabili online le banche dati elaborate in *GATTO*. Il risultato, presentato al convegno SIFR di Padova del 2006, è visionabile all'indirizzo http://folweb.ovi.cnr.it. Questo piccolo corpus di prova è interamente lemmatizzato; per es. la ricerca del lemma *tener* restituisce tutte le forme presenti nel corpus: *te*, *teing*, *ten*, *tenc*, *tener*, *teng*, *teng'*, *tengua*, *tengut*, *tenh'*, *teni'*, *tenia*, *tenon* e permette di ottenere l'intera lista dei contesti; ogni contesto è visualizzabile singolarmente in forma allargata (nel caso specifico, con note e traduzione); il contesto selezionato e "ritagliato" a piacere può essere

estratto completo dei riferimenti bibliografici. La ricerca per cooccorrenze può sfruttare la lemmatizzazione: per esempio la stringa di ricerca *Gtener Gdan* cerca tutte le cooccorrenze di forme lemmatizzate con il lemma *tener* e di forme lemmatizzate con il lemma *dan*; si ottengono così sia *tener dan* (*trop servirs ten dan*) sia *dan tener* (*no·m poira dan tener*, *be·us poirai dan tener*) e *tener a dan* (*e son pro ten hom a dan*). Devo lasciare alla consultazione da parte dei lettori di scoprire le possibilità di uso della banca dati (che contiene, nelle pagine di guida, un manuale completo; il manuale di *GATTO* è scaricabile dal sito www.vocabolario.org, come anche il software, che è gratuito per uso di ricerca senza scopo di lucro).

Il problema delle edizioni è insolubile per chi debba compilare un dizionario, nel senso che costui non può far altro che utilizzare i testi così come sono editi, a meno di abbandonare il dizionario e dedicarsi alla critica del testo; non è inutile però ricordare come l'edizione sia decisiva per la stessa esistenza delle attestazioni di un lemma, a testimonianza della delicatezza della scelta delle edizioni di riferimento. Per es. nella famosa tenzone di Raimbaut d'Aurenga e Giraut de Borneil l'attestazione di *fis amans*, i 'fini amanti' o 'amanti puri' (*Linhaure, fort de bon conseill / es fis amans contrarian*, nell'edizione curata da Luigi Milone[6], 'Linhaure, siete un buon consigliere quando parlate contro i fini amanti') può sparire se si accetta una diversa interpretazione che ho proposto in un saggio su Giraut de Borneil[7]: *Linhaure, fort de bon conseill / es fis, a mans contrarian* 'Linhaure, davvero siete fiducioso [*es* = *etz fis* < FIDUS] di (possedere una) buona opinione, opponendovi a molti'. In un'altra poesia di Giraut de Borneil, *Ben cove, pois ja baissa·l ram*, secondo l'edizione di Kolsen[8], è attestato il lemma *amiralh* 'emiro': *qu'era·n sui plus enamoratz / de leis, sembla, que l'amiralh* 'che ora sono più innamorato di lei, pare, che l'emiro'; nell'edizione di Sharman[9], l'emiro diventa uno specchio (di virtù, di nobili qualità, *speculum* nel senso medievale): *en leis sembla qe·i a miraïl* 'in lei pare che sia uno specchio', 'lei pare uno specchio (di virtù)'; a mio parere il testo si può intendere ancora diversamente: (che ora sono più innamorato di lei) *e leis s'embla, qe a miralh* 'e si sottrae lei, che ha uno specchio' (che le mostra la sua bellezza, e ciò la induce a rifiutarsi: è un motivo che si trova già prima in Bernart de Ventadorn e in altri trovatori)[10].

Per quanto riguarda il contenuto delle voci, un piccolo dizionario trobadorico di utilizzazione didattica dovrebbe contenere una trascrizione foneti-

---

6 L. Milone (ed.) – E. Vilella – J. Puntí – J. Cerdà (trads,), *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona: Columna, 1998.

7 "Giraut de Borneil "plan e clus"", in *Interpretazioni di trovatori*, *Atti del Convegno, Bologna, 18-19 ottobre 1999, Quaderni di Filologia Romanza*, XIV, 1999 [ma 2001], pp. 7-43.

8 A. Kolsen (ed. e trad.), *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, Halle a.d. Salle: Niemeyer, 1910-1935, 2 vols.

9 R. V. Sharman (ed.), *The cansos and sirventes of the troubadour Giraut de Borneil: a critical eidtion*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

10 Rinvio alla mia lettura di *Ben cove, pois ja baissa·l ram* di prossima pubblicazione nelle *Lecturae tropatorum* online (www.lt.unina.it).

ca, o almeno alcune indicazioni fonetiche, non tutte reperibili nel *PD*, come l'accento (che per gli studenti non è ovvio), oltre la qualità di *e*, *o* aperte e chiuse, la *n* cosiddetta mobile ecc. Un problema delicato è l'indicazione delle varianti grafiche e fonetiche, che non può essere esaustiva, ma in molti casi è necessaria (tutte le varianti dovrebbero figurare nel lemmario come voci di rinvio). Necessaria è anche l'indicazione (omessa nel *PD*) dell'etimologia, che a tacer d'altro ha una funzione didattica essenziale per la comprensione della fonetica e non solo. Da studiare sarebbero i limiti entro cui contenere la nota etimologica, che si potrebbe appoggiare, naturalmente, al *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, essenziale strumento di riferimento (in attesa del *DOM*). Delicato è anche decidere se e quali indicazioni fornire sulla declinazione e sulla coniugazione; potrebbero essere indicati solo i casi anomali rispetto ad un tipo di base, ma in questo caso sarebbero necessari dei quadri grammaticali, o una piccola grammatica di riferimento; e dovrebbe essere indicata almeno la reggenza preposizionale dei verbi. Anche in un dizionarietto estremamente essenziale, non dovrebbero mancare indicazioni sulle polirematiche (per es. il *tener dan* dell'esempio sopra considerato, *tener pro* ecc.).

Fondamentale per un progetto di un dizionario anche nei limiti stretti che dicevo è il problema dell'organizzazione. Sarebbe pensabile una cooperazione internazionale, se lo scopo è di produrre un'opera da redigere in più lingue; l'importante sarebbe di evitare di trovarsi con più gruppi di lavoro in concorrenza, ognuno con propri strumenti diversi, con deprecabile spreco di risorse. E, infine, credo che nel mondo di oggi lo sbocco di un'opera del genere dovrebbe essere principalmente sulla rete, con eventuali edizioni a stampa, che mantengono la loro utilità e il loro interesse per il pubblico, ma non dovrebbero impedire il modo di diffusione più attuale e più efficace.

SOBRE O PROXECTO "GLOSARIO CRÍTICO DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA"*

Manuel Ferreiro
Universidade da Coruña

Sobre necesidades e finalidades

Máis de cento cincuenta anos de traballo sobre o trobadorismo galego-portugués supuxeron un avance realmente importante no coñecemento da textualidade e do léxico das nosas cantigas medievais. Porén, ao longo de décadas de investigación da nosa lírica antiga non foi elaborado ningún glosario completo e exhaustivo do corpus profano galego-portugués medieval (nin sequera por xéneros), e as aproximacións existentes, parciais e incompletas, foron realizadas a partir dunha textualidade dubidosa e contraditoria nalgúns casos; no entanto, diferente é o que acontece coa lírica relixiosa, as *Cantigas de Santa Maria,* ou con algunhas obras doutro teor, no ámbito prosístico[1]. Esta situación contrasta coa compartida percepción sobre a necesidade do glosario da lírica profana, que constituiría un recurso fundamental para a investigación sobre o noso lirismo medieval; por citar un único exemplo, lémbrense as palabras que, hai xa vinte e cinco anos, escribiu José Luís Rodríguez: "são urgentes edições fidedignas de *todos* os textos medievais galego-portugueses, com léxicos em que figurem todas as recorrências, ou –muito preferivelmente– concordâncias, para, por meio do comparativismo linguístico, tirar conclusões mais seguras"[2].

* A idea desta proposta é un resultado indirecto do proxecto de investigación coordinado *Cancioneiros galego-portugueses. Edición crítica e estudo (en formato impreso e electrónico).* Subproxecto UDC: *As cantigas do segundo cancioneiro aristocrático galego-portugués* (PGIDIT06CSC20401PR), subvencionado pola Dirección Xeral de Innovación Tecnolóxica da Consellería de Industria da Xunta de Galicia.

1 Vid. W. Mettmann (ed.), Afonso X, o Sábio*, Cantigas de Santa Maria*, Vol. IV: *Glossário*, Coimbra: Universidade, 1972. No ámbito da prosa, vid., por exemplo, R. Lorenzo (ed.), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1974, Vol. II: *Glosario*; ou A. Magne (ed.), *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944, Vol. III: *Glossário.*

2 Cf. J. L. Rodriguez, "Castelhanismos no galego-português de Afonso X", *Boletim de Filologia,* Lisboa, XXVIII, 1983, p. 18.

A finalidade última do proxecto que estamos a presentar é, pois, a construción do glosario dicionarizado, contextualizado e exhaustivo, do corpus da lírica profana galego-portuguesa, constituído polas arredor de 1680 cantigas transmitidas fundamentalmente polos apógrafos manuscritos do Cancioneiro da Ajuda (catrocentista) e os quiñentistas italianos Cancioneiro da Biblioteca Nacional e Cancioneiro da Vaticana, para alén doutros manuscritos de menor extensión, pero moi importantes, como o Pergamiño Vindel ou o fragmento Sharrer, entre outros.

Por outra parte, a elaboración do "dicionario" da lírica profana galego-portuguesa levará necesariamente consigo o estudo lingüístico global dunha lingua literaria que, a pesar de formalizada e escolástica, foi utilizada durante o século XIII e metade do XIV, coas conseguintes variacións e evolucións diastráticas, diatópicas e diacrónicas. É obvio, ademais, que este estudo deberá ser abordado tendo en conta os condicionamentos de carácter métrico, estilístico e retórico do seu uso como lingua poética. E é tamén obvio que unha finalidade colateral pero imprescindíbel conduce á revisión crítica da fixación tradicional da vulgata editorial do corpus, de maneira que a elaboración do glosario realimentará transitivamente a lectura e a interpretación dos textos trobadorescos.

Os únicos repertorios lexicais de entidade existentes até hoxe son os seguintes: a) O magnífico glosario, necesariamente parcial, a partir da edición (e reconstrución do arquetipo) do Cancioneiro da Ajuda realizada en 1904 por Carolina Michaëlis de Vasconcelos[3]; b) Os glosarios, extremadamente selectivos e limitados, das edicións de xénero elaborados por José Joaquim Nunes para as cantigas de amigo[4] e Manuel Rodrigues Lapa para as cantigas de escarnio e maldizer[5]; c) Os glosarios existentes en parte das edicións críticas da obra daqueles trobadores estudados individualmente, que foron, ou van ser, incorporados á compilación realizada polo *Dicionario de dicionarios do galego medieval*[6].

Á parte destes vocabularios *ad hoc*, existen, como é lóxico, glosarios de obras en prosa, onde resulta modélico o elaborado por Ramón Lorenzo para a tradución galega da *Crónica General* e da *Crónica de Castilla*, que incorpora nas entradas dicionariadas referencias a documentacións trobadorescas.

---

3 C. Michaëlis de Vasconcelos (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S.: Niemeyer, 1904 (reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990), vol. I; o *Glossário* foi acrecentado na reedición da obra a partir da súa publicación na *Revista Lusitana*: "Glossário do Cancioneiro de Ajuda", *Revista Lusitana*, XXIII, 1-4, 1920, pp. 1-95).

4 J. J. Nunes (ed.), *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 [1928, 1ª ed.], vol. III (*Comentário, Variantes e Glossário*), pp. 575-704.

5 M. Rodrigues Lapa (ed.), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Vigo: Galaxia, 1970². O glosario foi incorporado á segunda edición procedente dunha publicación inicial en opúsculo (Vigo: Galaxia, 1965).

6 E. González Seoane (dir.) – M. Álvarez de la Granja – A. I. Boullón Agrelo, *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, 2006.

Sen diminuír o mérito e a utilidade dos glosarios existentes da lírica profana, é absolutamente certo que todos eles, parciais, limitados e en ocasións anticuados, parten dunha fixación textual actualmente superada en non poucos casos. Ao mesmo tempo, a propia inexistencia do glosario global e exhaustivo da escola trobadoresca explica unha pequena parte das deficiencias textuais que aínda se manteñen na vulgata que actualmente funciona como tal, a pesar dos problemas da súa elaboración[7]: a constituída pola edición coordinada pola profesora Mercedes Brea, co título *Lírica Profana Medieval Galego-Portuguesa*, e publicada en dous volumes polo centro "Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades"[8].

Probabelmente ligado a esta situación, está o feito de que aínda non se conte cun estudo sistemático de referencia sobre a lingua lírica trobadoresca. E, insistimos de novo, estas carencias inflúen decisivamente en bastantes problemas textuais que o noso corpus lírico mostra tal como nos é presentado na referida vulgata, porque, como editores, partimos da premisa de que a existencia dun glosario completo resulta un instrumento imprescindíbel para unha correcta aplicación dos métodos da crítica textual, ao tempo que permitirá sentar unhas bases firmes para a resolución dalgúns *loci critici* mais tamén para o coñecemento máis apurado da lingua dos trobadores.

Sobre a realización do proxecto: pasos e dificultades

O proxecto, tal como está concibido, vai ser realizado cun plano de traballo que contempla cinco etapas que, a seguir, expomos:

1. Ordenación, delimitación e preparación inicial do corpus. É esta unha tarefa, previa á elaboración do glosario, que esixe diversos pasos:

a) Ordenación de todas as cantigas co sistema referencial de Jean Marie d'Heur, que, fronte á numeración de Giuseppe Tavani, utiliza un criterio repertorial de maior lóxica e facilidade referencial, estabelecendo unha secuenciación numérica que parte da colocación dos textos nos cancioneiros, de manera que resulta máis eficaz e clara para calquera consideración de tipo xenérico e lingüístico[9].

b) A delimitación do corpus, que estará constituído por toda a produción poética trobadoresca profana en galego-portugués, o que leva a excluír as rubricas, a cantiga en provenzal (449), os versos en provenzal das cantigas 475 e 869, dúas cantigas en castelán (467, 623), a cantiga 462 (e talvez a 463)

---

7 Véxanse os comentarios críticos de X. B. Arias Freixedo e X. M. Gómez Clemente en "Publicacións sobre literatura medieval galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos,* Vigo: Galaxia, 1997, pp. 179-181.

8 M. Brea (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

9 Utilizaremos o repertorio de D'Heur tal como é presentado en J. M. Montero Santalla, *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, Coruña: Universidade, 2000, vol. I, pp. 55-101 [Tese de Doutoramento inédita].

por se corresponder co texto nº 40 das *Cantigas de Santa Maria*, así como, finalmente, as cantigas tardías incrustadas no corpus (622, 799, 816, 822, 972, 1077, 1079, 1124b?, 1178, 1179, 1180, 1181).

c) Revisión e acomodación 'formal' previa do corpus antes do tratamento informático, coa aplicación coidadosa das *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa*[10] para a "regularización" gráfica (sempre coa máis escrupulosa fidelidade á realidade textual) do material de base, que non alterará a substancia lingüística do corpus e facilitará enormemente o tratamento unitario e informático e os seus resultados.

d) Revisión coidadosa (non nova edición, que está fóra das posibilidades deste proxecto!) e *aggiornamento* editorial da actual vulgata da lírica profana galego-portuguesa en confronto cos manuscritos, coa incorporación dos avances que propoñen edicións críticas non contempladas nesa publicación (por seren posteriores): neste apartado adquire especial importancia cuantitativa a relativa ao xénero da cantiga de amigo, editado en 2003[11], mais tamén novas edicións que afectan a importantes autores: Vasco Gil[12], Paai Soarez de Taveirós[13], Nuno Fernandez Torneol[14], os poetas de Vigo[15], Afonso X[16], Afonso Sanchez[17], os primeiros trobadores[18], Gonçal'Eanes do Vinhal[19], Joan Vaazquiz de Talaveira[20], Pero Mendiz da Fonseca[21] etc.

Mais esta **relectura** global da textualidade, con estratexias conxuntas para todo o corpus, leva consigo unha outra tarefa de revisión das cantigas procedentes do cancioneiro da Ajuda, que en moitas das edicións críticas están fixadas fundamentalmente a partir dos apógrafos italianos: é intención nosa

---

[10] M. Ferreiro – C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontaíña (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa / Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry,* Coruña: Universidade, 2007, resultado do traballo derivado do *I Coloquio sobre Crítica Textual. A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza* (Illa de San Simón. 22-23 de xuño de 2006). Véxase, tamén, M. Ferreiro – C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontaíña (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza,* Coruña: Baía, 2008, pp. 197-212.

[11] R. Cohen (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Lisboa: Campo das Letras, 2003.

[12] M. Piccat (ed.), *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari: Adriatica Editrice, 1995.

[13] G. Vallín (ed.), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1995.

[14] P. R. Sodré (ed.), *Um trovador na berlinda: As cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol*, Cotia/SP: Íbis, 1998.

[15] VV.AA., *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, 1998.

[16] J. Paredes (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio.* Edición crítica con introducción, notas y glosario, Roma: Japadre, 2001.

[17] M. Arbor Aldea (ed.), *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001.

[18] J. C. Miranda, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses,* Porto: Guarecer, 2004.

[19] A. Víñez Sánchez (ed.), *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela: Universidade, 2004 (Anexo 55 de *Verba*).

[20] R. Fregonese (ed.), *Joham Vaazquiz de Talaveyra. Poesie e tenzoni*, Fregene: Spolia, 2007.

[21] L. Tato Fontaíña (ed.), *O Cancioneiro de Pero Mendiz da Fonseca*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2007.

dar preeminencia a *A* fronte a *BV*, o cal incidirá na fixación textual e nos conseguintes resultados reflectidos no glosario; pola mesma razón, para as cantigas de Martin Codax as leccións do pergamiño Vindel serán preferidas ás dos apógrafos italianos.

A revisión non pretende tanto rectificar lecturas (algunhas serán inevitabelmente mudadas por todo o exposto) como practicar unha política editorial única a todo o corpus, con, por exemplo, respecto polos hiatos gráficos (*ũu, bõo, sõo...*) –para poder estudar o comportamento evolutivo das secuencias vocálicas–, ou con tratamento coherente da nasalidade, mantendo, en definitiva, toda a variedade lingüística que os textos presentan, sen efectuar nivelacións idiomáticas que historicamente se practicaron (*ma / mia, mí / min, me / mi, mas / mais, quera / queira, garda / guarda, pora / pera...*).

E para alén de cuestións lingüísticas, o proceso de "formalización" do corpus levará consigo unha política coherente na utilización sistemática de colchetes para reintegracións, un uso criterioso das aspas e dos trazos dialogais, unha utilización mesurada pero firme dos tiles diacríticos que eviten ambigüidades (fundamentais en *én/en* e *máis/mais*, entre outros casos), así como a desconsideración de reconstrucións imaxinativas que non poden ser incorporados ao glosario xeral da lírica profana galego-portuguesa, ao tempo que serán indicadas con asterisco as formas que se consideren especialmente dubidosas[22].

2. Consecución y aplicación de un programa informático de concordancias *ad hoc*. No relativo ás técnicas informáticas para a elaboración do glosario, sendo evidente que existen numerosos programas de concordancias de aplicabilidade xeral, non é menos certo que a especificidade do corpus esixe o deseño dun programa de concordancias específico para o correcto tratamento informático dos materiais lingüístico-literarios a procesar.

Estase a traballar nun programa que contemple todo tipo de marcas gráficas (fundamentalmente colchetes e todo tipo de acentos), de modo que sexa simple, rápido, adaptado ao corpus e versátil, para que se poidan introducir progresivamente novas instrucións e especificacións.

3. A elaboración do "dicionario" exhaustivo da lírica profana galego-portuguesa. Este glosario inspirarase basicamente na metodoloxía de confección de dicionarios convencionais, coas adaptacións e tamén as limitacións que un vocabulario deste tipo conleva: corpus cerrado, problemas interpretativos, ambigüidade de tipo expresivo-literario etc. A partir do material lingüístico resultante tratado por medios informáticos (necesariamente desordenado e con numerosos problemas de ambigüidade), determinaranse coa máxima clareza o modelo e a tipoloxía das entradas do glosario e delimitaranse equilibradamente os contextos pertinentes para cada tipo de voz: a) As entradas lexicais, coa maior especificación semántica posíbel, estruturada en

[22] Como é obvio, será necesaria a elaboración dun capítulo de variacións textuais substantivas (non gráficas) a respecto da vulgata que inevitabelmente deberá preceder o glosario propiamente dito.

acepcións, e os correspondentes contextos que se procurarán exhaustivos; así mesmo, nas entradas verbais, será tamén reflectido todo o paradigma conxugacional presente no corpus; b) As entradas das palabras gramaticais, con indicación de uso, réxime preposicional etc.

En calquera caso, a metodoloxía de referencia para este traballo partirá dos glosarios elaborados previamente, fundamentalmente o de Walter Mettmann para as *Cantigas de Santa María*, o de Carolina Michaëlis de Vasconcelos para o *Cancioneiro da Ajuda* e algúns concretos presentes en edicións críticas de autores individuais que presentan un modelo perfectamente aceptábel para ser aplicado, coas oportunas adaptacións, ao conxunto da produción lírica trobadoresca galego-portuguesa.

Unha cuestión non menor é a delimitación definitiva das entradas, de modo que se deberá optar pola agrupación de variantes (*me~mi, mí~min, peor~peior, guardar~aguardar*...) ou, en caso contrario, por entradas diferentes para cada forma lingüisticamente individualizada (*me* vs. *mi, mí* vs. *min, peor* vs. *peior*...), ou, mesmo, diferenciar, por exemplo, formas masculinas e femininas (*amigo* vs. *amiga*). Se cadra, a diferenciación é a que, desde un punto de vista lingüístico (e, mesmo, para o seu rendemento ecdótico), semella máis aconsellábel, aínda que poden aparecer problemas por canto talvez esa opción obrigue a multiplicar as consideracións semánticas. De todos os xeitos, será unha decisión inducida polo material resultante das concordancias e da ponderación de vantaxes e inconvenientes dunha ou doutra opción.

O glosario, asemade, procurará recoller coa máxima exhaustividade toda a fraseoloxía posíbel, con remisión á palabra-base (*u non jaz al* → *jazer, se-si-assi Deus me-mi perdon* → *perdoar-perdõar*), do mesmo xeito que haberá que multiplicar as referencias internas no caso de optar pola agrupación en entradas únicas para todas as variantes, que talvez sexa a opción máis económica.

4. Estudo sistemático de la lengua lírica trovadoresca gallego-portuguesa. Estabelecido o glosario, poderá abordarse a realización dun estudo lingüístico sistemático, porque, o mesmo que sucede co 'dicionario' da escola galego-portuguesa, acontece algo moi semellante cos estudos lingüísticos do conxunto textual trobadoresco: na súa maioría non pasan de ser aproximacións, de maior ou menor interese, xenéricas e, en xeral, sumamente breves e/ou parciais. Na realidade, o estudo de conxunto máis amplo e documentado é a introdución lingüística de Maria Ana Ramos á antoloxía da lírica galego-portuguesa realizada por Elsa Gonçalves[23]. As demais aproximacións (un breve apartado lingüístico nas *Lições* de Rodrigues Lapa[24]; artículos sobre aspectos muy concretos –Giuseppe Tavani, José Luís Rodríguez, Mercedes Brea etc.– ou, cando existen, as introducións ou consideracións de tipo

[23] M. A. Ramos, "Nota Linguística", in M. A. Ramos – E. Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1983, pp. 81-118.

[24] M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1973, 8ª ed., pp. 209-217.

lingüístico nas edicións críticas de trobadores) xustifican a necesidade de emprender un estudo de conxunto como este.

Para a elaboración do estudo lingüístico (con renuncia expresa a efectuar análises grafemáticas que só serían posíbeis partindo de transcricións paleográficas), é intención nosa (e de novo nos movemos neste terreo da virtualidade) estratificar o material nos catro niveis de análise tradicionais neste tipo de estudos (fonético-fonolóxico, morfolóxico, sintáctico e léxico-semántico) con atención ao proceso de variación dunha lingua utilizada ao longo de século e medio de escola galego-portuguesa.

5. Nova revisión textual. Finalmente, a partir do glosario e dos resultados do estudo lingüístico, talvez sexa necesaria unha nova revisión da fixación textual, partindo da hipótese de traballo altamente verosímil de que estes instrumentos permitirán a resolución de non poucos *loci critici* do corpus.

A MODO DE *EXEMPLA*

En relación co traballo xa feito, na segunda parte deste relatorio, queremos expor algunhas cuestións de tipo ecdótico-editorial relacionadas co corpus das cantigas profanas que comeza a transparecer durante o proceso inicial de construción do glosario da nosa lírica. Obviamente, non podemos expor aquí todos e cada un dos problemas que van xurdindo, mais queremos exemplificar sumariamente algunhas das correccións que se deben facer no corpus antes da súa dicionarización.

En primeiro lugar, haberá que incorporar lecturas xa propostas desde hai moito tempo, mais que non foron recollidas na vulgata por partir dunha edición que presenta lecturas incorrectas. Vexamos un único exemplo: no glosario do *Cancioneiro da Ajuda* (s.v. *atar-se*) de Carolina Michaëlis é citado o v. 3 do refrán da cantiga 851 coa lectura correcta, que Nunes editou da seguinte forma:

851 / 8,3 AfPaBra [*B*855/*V*441], v. 4:
e d' esto xi ***mi ven*** *morte, sen poder*
que eu aja d' end' al fazer.

Efectivamente, a observación da editora xermano-portuguesa é certa, porque da lección dos manuscritos (<|xi matou / |xi matou / |ximatou / |ximatou> *B*, <ximaton / |xi matou / |ximatou / ximatou> *V*) despréndese que a lectura correcta para o verso é a seguinte (cunha utilización de *atar-se* que ten precedentes noutras pasaxes trobadorescas):

e desto xi ***m' atou*** *morte, sen poder*
que eu aja d' end' al fazer.

Por outra parte, un capítulo importante na revisión da textualidade do noso corpus está constituído pola posibilidade de segmentar secuencias de diverso modo, que, en moitas ocasións, afecta á copulativa *e*, aínda reco-

ñecendo que é este un terreo esvaradizo na fixación textual e que diversas posibilidades poden ser consideradas correctas. Entre outros moitos casos, presentamos aquí o seguinte que nos semella evidente. O texto da vulgata, tirado da edición de Fernan Garcia Esgaravunha realizada por Spampinatto, é o seguinte:

225 / 43,3 FerGarEsg [*A*125/*B*240], v. 2:

> Des oge mais ja senpr' eu rogarei
> Deus por mia **morte**, se mi-a dar quiser',
> que mi-a dê cedo, ca m' é mui mester,
> sennor fremosa, pois eu per vós sei / ...

Para nós resulta obvio que é necesario considerar a presenza da conxunción *e* para evitar incoherencia sintáctica na construción do período:

> Des oje-mais ja sempr' eu rogarei
> Deus por mia **mort' e**, se mi-a dar quiser,
> que mi-a dé cedo, ca m' é mui mester,
> senhor fremosa, pois eu per vós sei / ...

Noutras ocasións son outros os elementos que interveñen na posíbel segmentación, como de novo acontece no final da cantiga 772 que historicamente sofreu diversas lecturas até a que agora presentamos. Na vulgata, que parte da edición de Nobiling, aparece o seguinte texto:

772 / 70,39 JGarGuilh [*B*755/*V*358], v. 19:
> E **d' essa** folia toda
> *ja çafou!*
> ja çafo[u] de pan de voda,
> *ja çafou!*

Para alén do penúltimo verso, que presenta unha incorrecta transcrición da lección manuscrita, coidamos que a secuencia editada como *d'essa* debe ser segmentada doutro xeito, de modo que o demostrativo presente é a forma invariábel *esso* e *a* ten de ser o art. de *folia*, pois o significado de *çafar* 'acabar' esixe tal construción:

> E **dess' a** folia toda
> *ja çafou!*
> ja çafad' é pan de voda,
> *ja çafou!*

O repertorio de posíbeis e moi probábeis segmentacións alternativas é verdadeiramente amplo: queremos comentar tamén algunhas máis en que interveñen outros elementos. Coidamos que a forma verbal *é* está presente, por exemplo, nunha pasaxe en que se evita a aparición dunha suposta

variante *vivedoire*, con terminación anómala que constituiría unha especie de hapax fonético na edición de Alvar presente na compilación de 1996:

1585 / 126,3 PGarAm [*B*1575], v. 3:

> De Pero Bõo and' ora espantado
> de como era valent' e ligeiro,
> e **vivedoire** asaz e arrizado; / ...

Confróntese o mesmo texto cunha segmentación diferente:

> De Pero Bõo and' ora espantado
> de como era valent' e ligeiro,
> e **vivedoir' é** as[s]az, e arriçado; / ...

Ao longo do corpus, achamos exemplos diversos que ilustran ben como a vulgata transmite formas que inciden no problema da variación idiomática e condicionan, sen dúbida, calquera estudo de tipo fundamentalmente lingüístico. Un caso ben ilustrativo é a aparición de formas pronominais de terceira persoa *lo(s)~la(s)* con presenza anómala de *-l-* en cantigas alleas ao cancioneiro de amigo[25]. É o que ocorre, por exemplo, na cantiga 313, en cuxo v. 16 se recolleu un *catando-la* tirado da edición de D. Carolina Michaëlis que, sen dúbida, debe ser rectificado segundo a lección dos manuscritos:

313 / 72,14 JLpzUlh [*A*202/*B*353], v. 16:

> Por mal de min og' eu o logar vi
> per u ira, se ousasse, alá;
> pero m' ela non fez ben, nen fara,
> **catando-la** direi-vus que fiz i: / ...

Coidamos que a solución, de acordo con <catandala> *A*, <catã / Dala> *B*, é a seguinte:

> Por mal de min oj' eu o logar vi
> per u irá, se ousasse, ala,
> pero m' ela non fez ben nen fara;
> **catand' ala** direi-vos que fiz i: / ...

Ao longo da vulgata, por outra parte, pódese detectar moi esporadicamente forma contracta *ò* como hipotética evolución de *ao* xa presente nos textos trobadorescos a partir de fixacións textuais cando menos discutíbeis. Como exemplificación do que acabamos de afirmar, entre outros casos posíbeis, queremos citar un único exemplo, que debe ser rectificado, pois suporía non só a existencia na lingua trobadoresca dunha forma que, en principio,

[25] Vid. M. Ferreiro, "Una anomalía en la lengua trovadoresca gallego-portuguesa: sobre los casos de conservación de -L- intervocálica", *Medievalia* [no prelo].

é allea a ela, mais tamén un moi anómalo uso da prep. *a* con O. D. na obra de Pero Garcia d'Ambroa, editada por Carlos Alvar:

1251 / 126,1 PGarAm [*B*1235/*V*840], r2:

> Ai meu amigo, pero vós andades
> jurando sempre que mi non queredes
> ben ant' as donas, quando as veedes,
> entenden elas ca vós pe[r]jurades
> *e que queredes a mí tan gran ben*
> *com' elas queren* ***òs*** *que queren ben.*

Por outra parte, a nivelación lingüística que se percibe en diversas edicións é outra eiva que afecta á textualidade trobadoresca. De novo, seleccionamos exemplos de modificacións das leccións manuscritas que condicionan inevitabelmente calquera estudo do corpus. Xa non é que, perante a disidencia entre manuscritos, o editor ou editora (neste caso, Dª. Carolina) opte pola forma máis xeral *ainda*, por exemplo na cantiga 70 / 151,29 VaFdzSend [*A*7/*B*97]), v. 9 <e inda> *A*, <aïdal> *B*; mais tamén se chega a modificar a lección <eynda> de BV para a acomodar á forma xeral ocultando unha de tantas variacións lingüísticas na lingua dos nosos trobadores, como acontece na edición lapiana, fonte da vulgata para os textos de Estevan da Guarda:

1342 / 30,22 EstGuar [*B*1325/*V*931], v. 11:

> mais das outras que lh' andan en contrairo,
> cujo poder **einda** sobr' el dura,
> per ũa d' elas foi mui mal chagado
> e pela outra cobrou priorado,
> u ten lazeira en logar de cura.

Igual que acontece con *ainda / einda* ocorre con outras variantes ou formas minoritarias. Un exemplo tamén significativo é o da prep. *pera*, forma xeral na lingua trobadoresca, que pode presentar a variante *pora*, presente tamén na prosa da época mais practicamente ausente da vulgata por acción dos editores alí recompilados, que tenden a interpretar doutro xeito algunha secuencia en que se pode rexistrar esta forma. A pesar de se documentar *pora* en dúas pasaxes de Vasco Fernandez de Sendin (61 [*B*88], v. 3; 71 [*A*8/*B*98], v. 6), non foi considerada nunha cantiga de Joan Garcia de Guilhade, nin na edición de Nobiling[26] nin na edición lapiana, incorporada á vulgata:

1517 / 70,34 JGarGuilh [*B*1498/*V*1108], v. 4:

> Nunca [a]tan gran torto vi
> com' eu prendo dun infançon;
> e quantos ena terra son

[26] Vid. O. Nobiling (ed.), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos* (ed. de Y. Frateschi Vieira), Niterói: EdUFF, 2008, p. 199.

todo-lo tẽe **por assi**:
o infançon, cada que quer,
vai-se deitar con sa molher
e nulha ren non dá por mi!

Coidamos que a correcta edición deste verso é a seguinte, dada a inexistencia do sintagma *por assi* no corpus trobadoresco:

Nunca [a]tan gran torto vi
com' eu prendo d' un infançon,
e quantos ena terra son
todo-lo teen **pora si**:
o infançon, cada que quer,
vai-se deitar con sa molher
e nulha ren non dá por mí.

O importante capítulo referido ás formas verbais, por outra parte, subministra abondosos casos de variación nas diversas edicións a respecto da lección dos manuscritos, de modo que non é infrecuente localizar modificacións de tempos verbais. Mais para alén disto, con frecuencia os editores semellan mostrar un aparente rexeitamento de formas minoritarias; imos expor aquí só un exemplo significativo que fai referencia á variante *éste*, concorrente con *é*, forma xeral e maioritaria na lingua trobadoresca[27]. No texto que agora presentamos, a ausencia de *éste* é certamente sorprendente nunha estrofa de Pero da Ponte, onde foi considerada forma demostrativa:

987 / 120,30 PPon [*B*985/*V*572], v. 5:

O muy bon Rey que conquis a fronteyra
e acabou quanto quis acabar
e que se fez, con razon verdadeyra,
[en] todo o mundo temer e amar,
este bon Rey de prez, valent' e fis,
rey don Fernando, bon Rey que conquis
terra de mourus ben de mar a mar.

Coidamos que resulta imprescindíbel a forma *éste* para dotar a estrofa de verbo principal:

O mui bon rei que conquis a fronteira
e acabou quanto quis acabar
e que se fez con razon verdadeira
[en] todo o mundo temer e amar
éste bon rei de prez, valent' e fis,

[27] Vid. M. Ferreiro, "A forma verbal *éste* na lírica profana galego-portuguesa", *Revista Galega de Filoloxía,* 9, 2008, pp. 57-78.

rei don Fernando, bon rei que conquis
terra de mouros ben de mar a mar; / ...

Noutras ocasións, localizamos pasaxes en que a forma verbal editada non se corresponde (polo menos parcialmente) coa lección manuscrita nin tampouco coa lingua da época. Como é sabido, o verbo *arder* era irregular (*arço, ardes* etc.) pola acción do iode na P1 do presente de indicativo (<ARDEO) e mais en todo o presente de subxuntivo (<ARDEAM etc.), aínda que modernamente a sua conxugación se teña nivelado analoxicamente. Pois ben, no v. 6 da cantiga 882, a edición de referencia, mellorando extraordinariamente a versión de Nunes (*atee mh-afrijo moyto...*)[28], considera unha inexistente forma *ard'* ("ard' e") a partir <Arce> *B* e <aree> *V*:

882 / 94,12 MartMo [*B*891/*V*475], v. 6:

pero aven que algũa sazon
arç' e mi afog' e moiro porque non
senç' u me dol nen sei en que travar.

Nesta reducida selección de exemplos, aínda queremos exemplificar cun outro caso en que a edición tradicional oculta o uso de descendentes de SEDERE por unha decisión editorial certamente discutíbel. Referímonos á forma *sé* (< SEDET > see)[29], documentada en diversas pasaxes e, sen dúbida, tamén en Don Denis, reconvertida en crase do pron. *se* cunha forma *é* na edición de referencia utilizada na vulgata:

618 / 25,80 Den [*B*601/*V*204], v. 15:

De vos em pesar dereito per é,
ca diz de mim gram mal, per bõa fe,
e de vós, amiga, cada u **s' é**
falando; ca diz que lhi fiz eu bem
e ca vós soubestes todo com' é;
de que eu nem vós nom soubemos rem.

E máis sorprendente aínda resulta unha ficticia forma *perdei* de P1 de pretérito (*perdi* en Nunes[30], lingüisticamente correcta mais con ruptura do esquema métrico) considerada en Pero Amigo de Sevilha contra a lección manuscrita, que debería ser interpretada sen problemas, para alén da hipermetría do verso que podería ser resolvida doutro modo. Véxase a edición de referencia:

1099 / 116,30 PAmigo [*B*1097/*V*688], v. 17:

---

[28] Cf. J. J. Nunes (ed.), *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972 [1932, 1ª ed.], p. 296.

[29] Así foi tamén considerado en Montero Santalla, *As Rimas da Poesia Trobadoresca,* pp. 424 e 1.637.

[30] Vid. Nunes (ed.), *Cantigas de Amor*, p. 473.

Ca hinda m' eu ant' a [vi]ver cuydava,
mays sey que non vyverei des aqui,
e non por al se non porque a vi;
aquesta vez que con ela faley,
que non falasse! poys por én **perd[e]i**
tod' aquelo que ant' eu receava.

Coidamos que a secuencia en causa (<p̲ ela p̲di> *BV*) se pode resolver de maneira máis natural coa seguinte proposta, cunha inevitábel emenda obrigada polo esquema rimático[31]:

Ca inda m' eu ant' a [vi]ver cuidava,
mais sei que non viverei des aqui,
e non por al senon porque a vi
aquesta vez que con ela falei
–que non falasse!–, pois por ela **per-ei**
tod' aquelo que ant' eu receava.

E no ámbito lexical, a exemplificación podería ser realmente abondosa, pois son moitas as decisións editoriais que interveñen, por lapso ou por outras razóns, nas leccións manuscritas, de modo que se poden localizar alternativas como as seguintes: *catar* vs. *pecar* (293 / 141,7 RoEaRed [*B*333], v. 10), *nações* vs. *jurações* (336 / 131,9 PMaf [*B*374], v. 3, *avogar* vs. *averiguar* (6 / 13,2 AiMoAsm [*B*6], v. 32), *oder* vs. *coser* (1360 / 87,8 LoLias [*B*1343/ *V*950], r2), *temer* vs. *teer* (1341 / 30,7 EstGuar [*B*1324/ *V*930], v. 15), *vedo* vs. *medo* (1440 / 77,10 JServ [*V*1030], v. 20), *numes* vs. *sinaes* (1535 / 56,10 GilPrzCo [*B*1516], v. 5)...

En fin, deixando aínda para outra ocasión o problema levantado polos hapax ou formas con escasa documentación, que requiren un traballo específico, estamos convencidos de que a revisión dos manuscritos, xunto coa ponderación das diversas edicións, deita resultados que afectan profundamente á elaboración do glosario, por canto a lectura atenta dos cancioneiros leva consigo modificacións sobre leccións tradicionalmente divulgadas e aparentemente consolidadas.

Final

Como se pode apreciar, estamos nas primeiras fases do proxecto, de modo que a ordenación e nivelación gráfica das cantigas está realizada, ao tempo que se comezou o lento proceso de revisión ecdótica. E o programa informático está a ser construído e testado, aínda que podemos adiantar

[31] Vid. tamén Montero Santalla, *As Rimas da Poesia Trobadoresca,* pp. 561 e 1.646.

polas probas feitas que as concordancias sen elaborar ocuparán máis de 7400 páxinas, cun total de 46.607.872 bytes e 44,4 MB.

En calquera caso, para alén da elaboración do glosario, é moito aínda o traballo que fica por facer, convencidos de que é fundamental a consecución dunha textualidade máis apurada, talvez con poucas innovacións espectaculares mais que en conxunto supoñen unha certa variación con relación á tradicional, de modo que se poida percibir toda a variación existente dentro da fundamental unidade da lingua da lírica profana galego-portuguesa.

Nisto estamos, sabedores de que o produto final será necesariamente provisorio, como case todo nesta vida, mais coa intención de ofrecer á nación galega en xeral e, máis en concreto, á comunidade investigadora, un instrumento que permita unha mellor avaliación, estudo e desfrute do noso pasado literario.

E é, finalmente, intención deste proxecto a divulgación dos resultados por estratos sucesivos, de modo que despois dunha primeira versión do glosario –que se poderá consultar electronicamente–, irase completando e aperfeizoando coa introdución de variantes significativas e, mesmo, coa posibilidade de recoller variantes gráficas nas entradas. Non deixamos de movernos no terreo da virtualidade e da posibilidade, de modo que, se cadra, mesmo a realidade podería impor a realización do proxecto por etapas; isto é, primeiramente o cancioneiro amoroso e despois o satírico, por evidentes razóns de dificultade.

De calquera maneira, o proxecto está en marcha cun horizonte cronolóxico razoábel, mais, sobre todo, coa ilusión de podermos contribuír ao avance dos estudos sobre unha parte fundamental da memoria literaria da nación galega.

BIBLIOGRAFÍA

Arbor Aldea, M., *O cancioneiro de don Afonso Sanchez. Edición e estudio*, Santiago de Compostela: Universidade, 2001.

Arias Freixedo, X. B. – X. M. Gómez Clemente, "Publicacións sobre literatura medieval galega", *Anuario de Estudios Literarios Galegos,* Vigo: Galaxia, 2007, pp. 179-186.

Brea, M. (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996.

Cohen, R. (ed.), *500 Cantigas d'Amigo*, Lisboa: Campo das Letras, 2003.

Ferreiro, M., "A forma verbal *éste* na lírica profana galego-portuguesa", *Revista Galega de Filoloxía,* 9, 2008, pp. 57-78.

_, "Una anomalía en la lengua trovadoresca gallego-portuguesa: sobre los casos de conservación de -l- intervocálica", *Medievalia*, 2010 [no prelo].

_ - C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontaíña (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa / Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry,* A Coruña: Universidade, 2007.

_ - C. P. Martínez Pereiro – L. Tato Fontaíña (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, Coruña: Baía, 2008

Fregonese, R. (ed.), Joham Vaazquiz de Talaveyra*, Poesie e tenzoni*, Milano: Spolia, 2007.

González Seoane, E. (dir.) – M. Alvarez de la Granja – A. I. Boullón Agrelo, *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, Santiago de Compostela: Universidade, 2006.

Lapa, M. Rodrigues, *Lições de Literatura Portuguesa. Época Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1973[8].

_ (ed.), *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer dos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses,* Vigo: Galaxia, 1970[2].

Lorenzo, R. (ed.), *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Vol. II: *Glosario*, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo", 1974.

Magne, A. (ed.), *A Demanda do Santo Graal*. Vol. III: *Glossário*, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

Mettmann, W. (ed.), Afonso X, o Sábio, *Cantigas de Santa Maria*. Vol. IV: *Glossário*, Coimbra: Universidade, 1972.

Michaëlis de Vasconcelos, C., "Glossário do Cancioneiro de Ajuda", *Revista Lusitana*, XXIII, 1-4, 1920, pp. 1-95.

_ (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S.: Nimeyer, 1904. (Reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990).

Miranda, J. C. Ribeiro, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses,* Porto: Guarecer, 2004.

Montero Santalla, J. M., *As Rimas da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa: Catálogo e Análise*, A Coruña: Universidade, 2000 [Tese de doutoramento inédita].

Nobiling, O. (ed.), *As cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade e estudos dispersos* (ed. organizada por Y. Frateschi Vieira), Niterói-RJ: EdUFF, 2008.
Nunes, J. J. (ed.), *Cantigas de Amor dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1972 [1932, 1ª ed.].
_ (ed.), *Cantigas de Amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973 [1928, 1ª ed.].
Paredes, J. (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*. Edición crítica con introducción, notas y glosario, Roma: Japadre, 2001.
Piccat, M. (ed.), *Il canzoniere di Don Vasco Gil*, Bari: Adriatica Editrice, 1995.
Ramos, M. A., "Nota Linguística", in M. A. Ramos-E. Gonçalves, *A lírica galego--portuguesa,* Lisboa: Comunicação, 1983, pp. 81-118.
Rodriguez, J. L., "Castelhanismos no galego-português de Afonso X", *Boletim de Filologia*, XXVIII, 1983, pp. 7-19.
Sodré, P. R. (ed.), *Um trovador na berlinda: As cantigas de amigo de Nuno Fernandez Torneol*, Cotia/SP: Íbis, 1998.
Tato Fontaíña, L. (ed.), *O Cancioneiro de Pero Mendiz da Fonseca*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2007.
Vallín, G. (ed.), *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Barcelona: Universidad Autónoma, 1995.
Víñez Sánchez, A. (ed.), *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela: Universidade, 2004.
VV.AA., *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, 1998.

ÍNDICE

LIMIAR 7

M. Brea, *O vocabulario como fío de cohesión na tradición trobadoresca.* 9

F. Martínez Martínez, *Lenguaje y derecho: una aproximación al léxico feudal de los trovadores.* 21

M. A. Ramos, *Vectores de circulação linguística na poesia galego-portuguesa [A 126, B 1510].* 37

A. A. Domínguez Carregal, *Un verso de Johan Soarez de Pavia e a adaptación do modelo poético occitano.* 65

P. Larson, *Da un mare all' altro.* 75

R. Distilo, - F. Constantini - R. Viel, *Per il vocabolario della poesia trobadorica: notizie dalla base dati TROBVERS.* 91

A. M. Mussons, *Traducir a los trovadores provenzales.* 111

J. Paredes, *Vocabulario y especificidad genérica: en torno a la cantiga de escarnio y maldecir.* 123

Â. Correia, *Palavras escarninhas de Joam Soares Coelho.* Bon casament'á, pero sen gran milho. 135

C. Pulsoni, *Note su* sogliardo. 151

J. C. Ribeiro Miranda, Cantar *ou* cantiga? *Sobre a designação genérica da poesia galego-portuguesa.* 161

C. F. Blanco Valdés, *El léxico de la* paura *en Guido Cavalcanti.* 181

Y. Frateschi Vieira, *Os olhos e o coração na lírica galego-portuguesa.* 193

Mª do R. Ferreira, Aquí, alá, alhur: *reflexões sobre poética do espaço e coordenadas do poder na* cantiga de amigo. 209

P. G. Beltrami, *Problemi e prospettive per i dizionari della lingua dei trovatori.* 229

M. Ferreiro, *Sobre o proxecto* Glosario crítico da lírica profana galego-portuguesa. 237