Guía para el estudio de la lírica gallego-portuguesa medieval

Traducción al español: Gimena del Rio Riande y Antonio Fernández Guiadanes

Edición de la traducción al español: Gimena del Rio Riande, Antonio Fernández Guiadanes y Nadia Ripari

Prefacio a la edición en español: Gimena del Rio Riande y Germán Rossi.

Original: Guía para o estudo da lírica profana galego-portugusa

Marina Meléndez Cabo e Isabel Vázquez Vega. Coordinadora: Corral Díaz, Esther. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2010.

**GUÍA PARA EL ESTUDIO DE LA LÍRICA PROFANA GALLEGO-PORTUGUESA MEDIEVAL**

**ÍNDICE**

**I. CONCEPTOS BÁSICOS 7**

**1. LA CANTIGA 9**

**1.1. Estructura métrica 10**

**1.2. Estructura formal 12**

*1.2.1. Estrofa (Cobra)* **12**

*1.2.2. Estribillo (Refrán)* **16**

*1.2.3. Cantiga de estribillo (refrán) / Cantiga de maestría* **18**

*1.2.4*. *Fiinda* **19**

*1.2.5. Modalidades formales* **20**

1.2.5.1. Descordo **20**

1.2.5.2. Balada **21**

1.2.5.3. Cantiga de seguir **22**

**2. LOS CANCIONEROS Y LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA 25**

**2.1. Los Cancioneros 25**

**2.2. Otros testimonios 28**

**3. LOS TROVADORES 33**

**3.1. La delimitación de los agentes de producción 33**

**3.2. Problemas de atribución y de autoría 36**

**4. LOS GÉNEROS LÍRICOS 37**

**4.1. Cantiga de amor 37**

*4.1.1. Temas y motivos* **39**

*4.1.2. Modalidades genéricas* **46**

4.1.2.1.Pastorela **46**

4.1.2.2. *Escondit* **47**

4.1.2.3. *Mala cansó* **48**

4.1.2.4. Otras modalidades **49**

**4.2. Cantiga de amigo 50**

*4.2.1. Temas y motivos* **52**

*4.2.2. Modalidades genéricas* **61**

4.2.2.1. Cantiga de romería **61**

4.2.2.2. Mariña **62**

4.2.2.3. Alba o Alborada **62**

4.2.2.4. Bailada **64**

4.2.2.5. Cantiga de malcasada (malmaridada) y de malmonjada **64**

4.2.2.6. Cantiga de tela (cantiga de *tear*) **66**

**4.3. Cantiga de escarnio y maldecir 67**

*4.3.1. Modalidades temáticas* **69**

4.3.1.1. Escarnio personal **70**

4.3.1.2. Escarnio social **70**

4.3.1.3. Escarnio literario **71**

4.3.1.4. Escarnio político **73**

4.3.1.5. Sátira moral **73**

4.3.1.6. Escarnio de amor **74**

4.3.1.7. Escarnio de amigo **75**

4.3.1.8. Cantiga epigramática **76**

**4.4.Géneros dialogados 77**

*4.4.1. Tensó* **77**

*4.4.2. Partimen* **78**

**4.5.Otros géneros 80**

*4.5.1. Lai* **80**

*4.5.2. Planto* **81**

*4.5.3. Cantiga encomiástica* **82**

**II. ESTRUCTURA FORMAL DE LA CANTIGA 85**

**1. LA RIMA 89**

**1.1. Consonante / Asonante 89**

**1.2. Aguda (masculina) / Grave (femenina) 90**

**2. TIPOS DE RELACIÓN INTERESTRÓFICA 93**

**2.1. *Cobras* singulares 93**

**2.2. *Cobras* unisonantes 93**

**2.3. *Cobras* *dobras* 94**

**2.4. *Cobras* *ternas* 96**

**2.5. *Cobras* alternativas 97**

**2.6. *Cobras* alternadas 98**

**2.7. *Cobras* retrogradadas 99**

**2.8. *Cobras* *capcaudadas* 100**

**2.9. *Cobras* redondas 102**

**2.10. Esquemas métricos mixtos 103**

**3. RECURSOS FORMALES 105**

**3. 1. La técnica del paralelismo 105**

**3. 2. *Leixaprén* 108**

**3. 3. *Cobras capdenales* 109**

**3. 4. *Cobras capfinidas* 111**

**3.5. Cantigas *ateúdas* 112**

**3.6. Palabra rima 113**

**3.7. Palabra *volta* 115**

**3.8. Palabra equívoca 116**

**3.9. *Dobre* 117**

**3.10. *Mordobre* 119**

**3.11. Rima derivada 120**

**3.12. *Palavra perduda* 121**

**APÉNDICE 125**

**GLOSARIO 133**

**BIBLIOGRAFÍA 143**

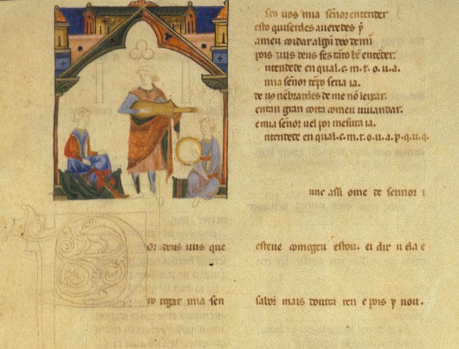
**I**

**CONCEPTOS BÁSICOS**

**1**

**LA CANTIGA**

En la tradición gallego-portuguesa el término *cantiga* designaba cualquier poema lírico, tanto de carácter religioso como profano, con su respectiva notación melódica, conservada o no en los manuscritos. El término *cantiga* hace referencia, pues, a un tipo de poesía compuesta para ser cantada, por lo que debía presentar una combinación armoniosa de palabras y sonidos. A pesar de que en la actualidad, y en el ámbito de la lírica profana, solo se conserva la melodía de seis cantigas de amigo compuestas por Martín Codax y fragmentos de siete cantigas de amor del rey Don Denis, esta combinación era sistemática: los textos que hoy leemos fueron compuestos para ser cantados y se acompañaban de una melodía ejecutada con determinados instrumentos musicales, como la cítola, el *organistrum*, el salterio o el arpa, de los que tenemos noticia gracias a las iluminaciones con las que se adornaban algunos códices de la época y a otras expresiones artísticas medievales (escultura, capiteles, etc.).



*Fig. 1. Miniatura del Cancionero de Ajuda (fol. 48r.), en la que se recoge la interpretación de una cantiga por parte de un trovador con instrumentos musicales.*

La música compuesta por los trovadores gallego-portugueses es monódica, es decir, consta de una única voz. La melodía empleada en la primera estrofa de la cantiga se repetía sin variaciones en las demás estrofas de la misma composición. En este sentido, hay que tener en cuenta que el texto y la música en la lírica monódica se articulan a partir de un elemento común: la estructura métrica.

**1.1. Estructura métrica**

Las unidades fundamentales que constituyen la estructura métrica de la cantiga son la *métrica* y la *rima*:

1) La *métrica* –o medida– se define como la cantidad de sílabas o golpes de voz de las que se compone cada uno de los versos que forman el poema y las diversas normas que se emplean para computarlas. En la lírica gallego-portuguesa la medida del verso se establece contando hasta la última sílaba tónica. Esta norma se relaciona con el principio fundamental que rige la medida silábica en esta tradición poética, esto es, el de la regularidad métrica: dentro de una misma estrofa puede haber versos de diferentes medidas, pero siempre se aplica el mismo esquema métrico a todos los versos que conforman la cantiga. Destaca, por lo tanto, el *isosilabismo*\*[[1]](#footnote-1) –esto es, la igualdad métrica de los versos que constituyen la composición– en el cómputo silábico.

2) La *rima* esla concordancia total o parcial de fonemas entre dos o más palabras a partir de la última vocal acentuada en dos o más versos o unidades rítmicas. Es en ella donde se localiza una gran parte de la dificultad compositiva de las cantigas. En la poesía gallego-portuguesa se cultivaron dos tipos de rima, que se establecen, como fue dicho, desde la última vocal tónica:

a. La rima *oxítona* o rima *masculina*, es decir, cuando la última palabra del verso es aguda y, por lo tanto, el acento tónico recae en la última sílaba:

Pois mia senhor de mi non quer pens**a**r, a 10

nen gradecer-mi quanto a serv**i**, b 10

non me quer’ eu por en desempar**a**r, a 10

ca mh acharey eu quen mi faça ass**y**, b 10

ca sey eu ben que nunca mh á fal**i**r c 10

a quen eu servha, sse poder serv**i**r, c 10

mays non que eu tam muyto possa am**a**r a 10

Com’ ela, pero non me poss’ est**a**r \_ a 10

que non servha ja outra des aqu**i**, b 10

que veja ela ca poss’ eu ach**a**r a 10

quen servha y que eu lhi non ment**i**, b 10

sse eu non moyro, farey-lho eu o**y**r c 10

ca servo eu outren, non por mh o grac**i**r, c 10

e que am’ela muyt’a sseu pes**a**r. a 10

[Afonso Paez de Braga 8,5[[2]](#footnote-2)]

b. La rima *paroxítona* o rima *femenina*, es decir, cuando la última palabra del verso es grave, de modo que el acento tónico recae en la penúltima sílaba (que es así la última que entra en el cómputo del verso):

Levantous’ a vel**i**da, a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

e vai lavar cam**i**sas a 6’

*eno* ***a****lto,* C3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

Levantous’ a louç**a**na, a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

e vai lavar delg**a**das a 6’

*eno* ***a****lto,* C 3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

E vai lavar cam**i**sas, a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

o vento lh’ as desv**i**a a 6’

*e-no* ***a****lto,* C 3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

E vai lavar delg**a**das, a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

o vento lh’ as lev**a**va a 6’

*eno* ***a****lto,* C 3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

O vento lh’ as desv**i**a , a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

meteus’ alva en **i**ra a 6’

*eno* ***a****lto,* C 3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

O vento lh’ as lev**a**va, a 6’

*levantous’* ***a****lva,* B 4’

meteus’ alva en s**a**nha, a 6’

*eno* ***a****lto,* C 3’

*vailas lavar* ***a****lva.* B 5’

[Don Denis 25,43]

Como se observa en el esquema estrófico de esta cantiga, la presencia de la rima femenina se indica mediante un apóstrofe después del número; así, por ejemplo, el de la cantiga 25,43 será: a6’ B4’ a6’ C3’ B5’. Del mismo modo, cuando se indica el esquema de rimas de la cantiga se emplean siempre letras minúsculas, excepto cuando hay *refrán* (estribillo)\*, pues es este el que se marca con mayúsculas. Por lo tanto, no se usan las mayúsculas y las minúsculas para la distinción entre versos de arte mayor y de arte menor, ya que en la lírica gallego-portuguesa medieval no documenta tal posibilidad.

Mientras que los trovadores occitanos mostraban una marcada preferencia por las rimas difíciles (con un predominio de rimas agudas o masculinas), que contribuían a hacer del poema un ejercicio de habilidad y maestría, los poetas gallego-portugueses prefirieron elaborar sus piezas de un modo menos rebuscado que en la tradición occitana, empleando generalmente infinitivos verbales (como *amar* o *morrer*), sufijos nominales (como *–al* o *–ura*), y ciertos elementos lingüísticos recurrentes (como *non*, *bem*, *mal* o *ja*). Ya no interesaba la rima complicada, difícil; la adopción de unas pocas rimas, muy sencillas, capaces de cubrir la mayor área posible de vocabulario, les permitía a los trovadores gallego-portugueses no solo facilitar la tarea de buscar las rimas, sino también situar en posición de rima los términos clave de sus poemas:

Senhor, os que me queren mal,

sei eu ben que vus van dizer

todos, sennor, por me fazer

perder convusc’ y non por al:

dizen-vus ca vus quero ben,

sennor, y non devo poren

eu escontra vós a perder.

E ja d’ esta mezcra atal

de me guardar non ei poder,

ca vus sei mui gran ben querer;

pero me contra vós non val,

e vós, por tolherdes mi-o sen,

nunca lles queredes per ren

esta mezcra de min creer.

E, mia senhor, quer’ eu punnar

se me posso salvar, se non;

a diré-lles a quantos son

que mi-o non poderam provar;

mais eles sei eu que faran:

log’ ante vós mi-afrontaran

que vos amo de coraçon.

[Pai Soarez de Taveirós 115,10bis]

**1.2. Estructura formal**

*1.2.1.*La unidad estructural de la cantiga es la *cobra* –término técnico empleado en el *Arte de Trovar*\* para designar a la estrofa–. La estrofa constituía una unidad no solo poética sino también musical, ya que proporcionaba la unidad melódica de la cantiga, y estaba integrada por un número variable de versos –de 2 hasta 13–. Las más usadas son las estrofas de:

- Siete versos (63% de las cantigas):

Nostro Senhor, quen m’ oj’ a min guisasse

o que eu nunca guisad’ averei,

a meu cuidar, per quanto poder ei,

ca non sei og’ eu quen s’ aventurasse

ao que m’eu non ous’ aventurar,

pero me veg’ en mayor coit’ andar

ca outra coita que oj’ om’ achasse!

[Fernan Gonçalves de Seabra 44,6]

- Tres versos (15% de las cantigas):

Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo,

ca novas mi disseron ca vén o meu amigo;

ca vén o meu amigo, tan bon dia comigo.

[Bernal de Bonaval 22,9]

- Seis versos (10% de las cantigas):

Covilheira velha, se vos fezesse

grand’escarnio, dereito i faria,

ca me buscades vós mal cada dia;

e direivos en que vol’entendi:

ca nunca velha fududancua vi

que me non buscasse mal, se podesse.

[Afons’ Eanes do Coton 2,9]

- Ocho versos (8% de las cantigas):

De-lo día en que eu amei

mia senhor, e lhi quis gran ben,

maior que mí, nen outra ren,

sempr’ eu punhei en lhi buscar

quant’ eu soubi maior pesar.

Mais ora non me saberei

conselhar, quando lh’ averei,

sen meu grad’, a buscar prazer .

[Fernan Rodriguez de Calheiros 47,5]

- Cuatro versos (5% de las cantigas):

Mester avía Don Gil

un falconcinho bornil,

que non voass’e

nemigalha nen filhasse.

[Alfonso X o Sabio 18,25]

1.2.1.1.La estructura de la estrofa (esto es, el esquema rimático) más empleada por los trovadores gallego-portugueses presenta cuatro modalidades:

a) Siete versos sin estribillo de esquema *abbacca* (18% de las cantigas), *ababcca* (3,5% de las cantigas), *ababccb* (3,5% de las cantigas), *ababcca* (3,4% de las cantigas) o *abbaccb* (2,3% de las cantigas):

María Pérez se maenfestou a = -ou

noutro dia, ca por mui pecador b = -or

se sentiu, e log’ a nostro Senhor b = -or

pormeteu, polo mal en que andou, a = -ou

que tevess’ un clerig’ a seu poder c = -er

polos pecados que lhi faz fazer c = -er

o demo, con que x’ ela sempr’ andou. a = -ou

[Fernan Velho 50,2]

En gran coita andaramos con el-rei \_ a = -ei

per esta terra u con el andamos, b = -amus

se non fosse que quis Deus que achamos b = -amus

infanções quaes vos eu direi: a = -ei

que entran nosqu’ en dõas cada día c = -ia

e jantam e cean a gram perfía \_ c = -ia

e burlham corte cada u chegamos. a = -amus

[Gonçal’ Eanes do Vinhal 60,4]

b) Seis versos de esquema *abbaCC* (24,3% de las cantigas) o *ababCC* (4% de las cantigas):

Coitado vivo, á mui gran sazón, a = -on

que nunca ome tan coitado vi b = -i

viver no mundo, des quando nací. b = -i

E pero x’ as mias coitas muitas son, a = -on

*non querría deste mundo outro ben* C = -en

*senón poder negar quen quero ben!* C = -en

[Afonso Mendez de Besteiros 7,3]

Non me queredes vós, senhor, creer a = -er

a coita que me fazedes levar; b = -ar

e poi-la eu ja sempr’ ei a sofrer, a = - er

non mi ten prol de volo máis jurar: b = -ar

*Mais Deus, que tolh’ as coitas e as dá,* C = -a

*el dé gran coit’ a quen coita non á!* C = -a

[Fernan Fernandez Cogominho 40,8]

c) Dos versos monorrimos de rima idéntica seguidos de un verso de estribillo de rima independiente (6,5% de las cantigas):

Ai cervos do monte, vinvos preguntar: a= -ar

fois’ o meu amigu’ e, se alá tardar, a = -ar

*qué farei, velidas?* B = -idas

[Pero Meogo 134,1]

Sedía la fremosa seu sirgo torcendo, a = -endo

sa voz manselinha fremoso dizendo a = -endo

*cantigas d’ amigo* B = -igo

[Estevan Coelho 29,1]

d) Cuatro versos de rima alternada más dos versos monorrimos de estribillo de rima independiente (3,7% de las cantigas):

Mari’ Mateu, irme quer’ eu daquén, a = -en

porque non poss’ un cono baratar; b = -ar

alguén que mi-o daría non o ten, a = -en

e algũa que o ten non mi-o quer dar. b = -ar

*Mari’ Mateu, Mari’ Mateu,* C = -eu

*tan desejosa ch’ és de cono com’ eu!* C = -eu

[Afons’ Eanes do Coton 2,13]

Irse quer o meu amigo, a = -igo

non me sei eu d’ el vingar, b = -ar

e, pero mal está migo, a = -igo

se me lh’ eu ant’ assanhar, b = -ar

*quando m’ el sanhuda vir*, C = -ir

*non s’ ousará d’ aquend’ ir.* C = -ir

[Johan Servando 77,15]

1.2.1.2.A diferencia de los occitanos, que construían sus *cansós*\* con seis o siete estrofas, o incluso con ocho, los trovadores gallego-portugueses redujeron considerablemente el número de estrofas en sus composiciones: la *cantiga* gallego-portuguesa se compone normalmente de tres o cuatro estrofas (más raramente, de dos o cinco). La medida más empleada es el verso decasílabo (58% de las cantigas), verso de tipo culto muy utilizado por los trovadores occitanos, pero sin someterse a las rígidas convenciones establecidas en esta poética, que hacía de la *cansó* trovadoresca una composición a base de acentos obligatorios en la cuarta y décima sílabas, y siempre con una cesura después de la cuarta. El decasílabo gallego-portugués parte de unos esquemas prosódicos que se caracterizan por la supresión de las restricciones impuestas en occitano y francés, tanto para el acento como para la cesura. Además, la acusada tendencia al encabalgamiento en todas las manifestaciones de la lírica gallego-portuguesa, y especialmente en la *cantiga de amor*, contribuye a desdibujar los límites del verso y a flexibilizar la rígida estructura que sustenta el verso occitano. Siguen en preferencia de uso el verso octosílabo (27,6% de las cantigas) y los versos heptasílabos (19,1% de las cantigas), acentuados generalmente alrededor de la tercera sílaba. La rima más usada es la consonante:

Pois mi non val d’ eu muit’ amar

a mia senhor, nen a servir,

nen quan apost’ eu sei negar

o amor, que lh’ ei, e a ‘ncobrir

a ela que me faz perder,

que mi-o non poden entender,

ja eu chus non a negarei;

vel saberán de quen tort’ ei:

Da que á melhor semelhar

de quantas no mund’ ome vir’,

e máis mansa sabe falar

das que ome falar oír’;

non vola ei chus a dizer...

quen-quer x’ a pod(e) entender;

ja chus seu nome non direi;

ca a feito ja mi-a nomeei!

E quen ben quiser’ trastornar

per todo o mundo, e ferir,

mui festinho xi-a pod’ achar;

ca, por vus ome non mentir,

non á ela tal parecer

con que s’ assí poss(a) asconder.

Per como a eu dessinei,

achala-án, cousa que sei!

Os que me soían coitar

foi-lhes mia senhor descobrir.

Ja mi-ora leixarán folgar,

ca lhis non podía guarir,

ca ben lhela fiz conhocer,

porque me non quis ben fazer!

E tenho que ben me vinguei,

pois lha en concelho neguei!

[Airas Moniz d’Asme 13,2]

*1.2.2.*La estrofa puede presentar un estribillo, que consiste en el uso de uno o varios versos que se repiten, normalmente, al final de cada una de las estrofas que componen la cantiga, y que frecuentemente presentan una rima diferente de las otras empleadas en la estrofa. Como ya se ha dicho, en la indicación del esquema rimático de una cantiga la presencia del *refrán* se indica mediante la utilización de letras mayúsculas. Así, por ejemplo, el de la siguiente cantiga será: a7’ b7’ a7’ b7’ C7’ C7’:

Quando se foi meu amigo,

jurou que cedo verría,

mais, pois non vén falar migo,

por én, por Santa María,

*nunca mi por el roguedes,*

*ai donas, fe que devedes.*

Quando se foi, fez-mi preito

que se verría mui cedo,

e mentiumi, tort’ á feito,

e, pois de mí non á medo,

*nunca mi por el roguedes,*

*ai donas, fe que devedes.*

O que vistes que dizía

que andava namorado,

pois que non veo o día

que lh’ eu avía mandado,

*nunca mi por el roguedes,*

*ai donas, fe que devedes.*

[Afons’Eanes do Coton 2,20]

Algunas cantigas presentan dos modalidades distintas de estribillo, en función del lugar en el que este se inserta:

a) *Refrán intercalar*: cuando la totalidad o parte de los versos que componen el estribillo están insertos en el cuerpo de la estrofa. En la lírica gallego-portuguesa se conservan un total de 59 cantigas que presentan este tipo de *refrán*:

Desej’ eu muit’ a veer mia senhor; a = -or

e pero sei que, pois d’ ant’ ela for, a = -or

*non lh’ ei a dizer ren* B = -en

de com’ og’ eu avería sabor a = -or

*e lh’ estaría ben!* B = -en

Pola veer moir’ e pola servir; a = -ir

e pero sei que, pois m’ ant’ ela vir, a = -ir

*non lh’ ei a dizer ren* B = -en

de com’ og’ eu podería guarir a = -ir

*e lh’ estaría ben!* B = -en

Se lh’ al disser, non me dirá de non; a = -on

mais da gran coita do meu coraçon a = -on

*non lh’ ei a dizer ren* B = -en

que lh’ eu diría en bõa razon a = -on

*e lh’ estaría ben!* B = -en

Pero ei gran sabor de lle falar, a = -ar

quando a vejo, por lle non pesar, a = -ar

*non ll’ ei a dizer ren* B = -en

de com’ eu podería led’ andar a = -ar

*e ll’ estaría ben!* B = -en

[Airas Carpancho (Corpancho) 11,5]

b) *Refrán inicial*: cuando los versos correspondientes al estribillo de la cantiga aparecen al comienzo de la composición, haciendo a veces de *exordio*\*. En esta tradición, se conservan 13 cantigas que presentan estribillo o *refrán* inicial, en las que ese primer dístico es usado posteriormente como estribillo en el cuerpo de la cantiga, excepto en tres composiciones (145,10; 16,1 y 18,32):

*Por én Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:* B = -inho

*pero x’ el é mancebo, quer-x’ ela máis meninho.*  B = -inho

Non casará con ele nen polos seus dinheiros; a = -eiros

e esto saben donas e saben cavaleiros, a = -eiros

ca dos escarmentados se fazen máis ardeiros. a = -eiros

*Por én Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:* B = -inho

*pero x’ el é mancebo, quer-x’ ela máis meninho.* B = -inho

Non casará con ele, pola cobrir d’ alfolas, a = -olas

nen polos seus dinheiros velhos, que ten nas olas; a = -olas

o que perdeu nos alhos quer cobrar nas cebolas. a = -olas

*Por én Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:* B = -inho

*pero x’ el é mancebo, quer-x’ ela máis meninho.* B = -inho

Non casará con ele por ouro nen por prata, a = -ata

nen por panos de seda, quant’ é por escarlata, a = -ata

ca dona de capelo de todo mal se cata. a = -ata

*Por én Tareija Lópiz non quer Pero Marinho:* B = -inho

*pero x’ el é mancebo, quer-x’ ela máis meninho.*  B = -inho

[Afonso Soarez Sarraça (Sança) 10,1]

*1.2.3.*La presencia o ausencia de *refrán* permite establecer dos modalidades de *cantiga*: la *cantiga de refrán* –54% cantigas de amor, 90% de amigo y 31% de escarnio–, caracterizada por incorporar ese estribillo, y la *cantiga de maestría* –45’4% cantigas de amor, 10% de amigo y 69% de escarnio–, que no lo lleva. La primera modalidad está fuertemente relacionada con la lírica de tipo tradicional, en tanto que la segunda supone una forma vinculada con la poesía más culta y aristocrática, más próxima, por lo tanto, al modelo occitano, y –por lo menos teóricamente– más adecuada para la composición de *cantigas de amor*:

∙ *Cantiga de maestría*: ∙ *Cantiga de refrán*:

Non me poss’ eu, senhor, salvar Quando se foi meu amigo,

que muito ben non desejei jurou que cedo verría,

aver de vós; mais salvar-m’ ei mais, pois non vén falar migo,

que non cuidei end’ acabar por én, por Santa Maria,

máis do que vus quero dizer: *nunca mi por el roguedes,*

cuidei, vós, senhor, a veer. *ai donas, fe que devedes*

Tanto ben ouv’ eu en cuidar!

Quando se foi, fezmi preito

E digu’ esto por me guardar que se verría mui cedo,

d’ ũa cousa que vos direi: e mentiumi, tort’ á feito,

nen cuidedes que al cuidei e, pois de mí non á medo,

de vós, mia senhor, a gãar *nunca mi por el roguedes,*

se non que podesse viver *ai donas, fe que devedes*

na terra vosqu’, e deus poder

ma leix’ aver d’ i sempr’ estar;

E dê-me poder de negar O que vistes que dizía

sempr’ a mui gran cuita que ei que andava namorado,

por vos aas gentes que sei pois que non veo o dia

que punhan en adevinhar que lh’ eu avía mandado,

fazenda d’ om’ e ‘n-a saber. *nunca mi por el roguedes,*

E os que esto van fazer, *ai donas, fe que devedes*

Deu-los leix’ ende mal achar. [Afons’ Eanes do Coton 2,20]

E Deu-los leix’ assi ficar

com’ eu, senhor, sen vos fiquei,

u vos vi ir, y non ousei

ir con vusco, y de pesar

ouvera por end’ a morrer:

tan grave me foi de soffrer

de m’ aver de vos a quitar!

[Johan Soarez Somesso 78,13]

Las composiciones que se adscriben a la estructura de *cantiga de maestría* suelen estar formadas por cuatro estrofas de seis o siete versos octosílabos o decasílabos, articuladas generalmente alrededor de tres rimas y presentan un esquema rimático poco variado (*abbaccb*, *abbacca*, *ababcca* o *ababccb*).

En las *cantigas de refrán*, la estructura más frecuente es la de estrofas de entre seis y ocho versos, de los que el *refrán* ocupa los dos últimos, aunque hay estribillos de un verso, de tres y, con carácter más excepcional, de más de tres. Los modelos básicos de esquema rimático son *abbaCC* y *ababCC*.

*1.2.4.*Finalmente, la *cantiga* puede terminar con un pequeño grupo de versos finales denominado *fiinda*\* –próxima a la *tornada*\* occitana–, que cumple normalmente un papel de compendio o conclusión de las ideas expuestas en las estrofas previas. Esta *fiinda* constaba de uno, dos, tres o hasta cuatro versos, y podía rimar tanto con el estribillo (*cantiga de refrán*) como con la estrofa precedente (*cantiga de mestría*). En la tradición gallego-portuguesa un 27% de las cantigas presentan *fiinda*:

Pero que eu mui long’ estou

da mia senhor e do seu ben,

nunca me dé Deus o seu ben,

pero m’ eu [de]la long’ estou

*se non é o coraçon meu*

*máis preto dela que o seu.*

E pero long’ estou d’ alí

d’ u agora é mia senhor,

non aja ben da mia senhor,

pero m’ eu long’ estou d’ alí

*se non é o coraçon meu*

*máis preto dela que o seu.*

E pero longe do logar

estou, que non poss’ al fazer,

Deus non mi dé o seu ben-fazer,

pero long’ estou do logar,

*se non é o coraçon meu*

*máis preto dela que o seu.*

**C’ a vezes ten en al o seu,**

**e sempre sigo ten o meu.**

[Don Denis 25,73]

*1.2.5. Modalidades formales*

1.2.5.1.Lo preceptivo es que las cantigas presenten en todas sus estrofas una misma estructura; es decir, igual número de versos, idéntica distribución de las rimas, etc., así como la misma melodía a lo largo de toda la composición. Cuando esto no sucede, la composición se denomina *descordo*.

El *descordo* es, por lo tanto, una modalidad que se distingue no por características relacionadas con el contenido, sino por trazos propiamente formales, ya que se trata de una composición que infringe las normas de la regularidad métrica propia de esta tradición; es decir, este tipo de composiciones presentan una variación del número de versos y del número de sílabas, o también, ocasionalmente, de las lenguas empleadas. En el corpus de la lírica profana gallego-portuguesa solo hay una pieza que, claramente, puede adscribir a esta categoría, aunque ciertos autores apuntan algún caso más:

Agora me quer’ eu ja espedir

da terra, e das gentes que i son,

u mi Deus tanto de pesar mostrou,

e esforçar mui ben meu coraçon,

e ar pensar de m’ ir alhur guarir.

E a Deus gradesco porque m’ én vou.

Ca a meu grad’, u m’ eu d’ aquí partir’,

con seus desejos non me veerán

chorar, nen ir triste, por ben que eu

nunca presesse; nen me poderán

dizer que eu torto faç’ en fogir

d’ aquí u me Deus tanto pesar deu.

Pero das terras averei soidade

de que m’ or’ ei a partir despagado;

e sempr’ i tornará o meu cuidado

por quanto ben vi eu en elas ja;

ca ja por al nunca me veerá

nulh’ ome ir triste nen desconortado.

E ben dig’ a Deus, pois que m’ én vou, verdade,

se eu das gentes algún sabor avía,

ou das terras en que eu guarecía.

Por aquest’ era tod’, e non por al;

mais ora ja nunca me será mal

por me partir d’ elas e m’ ir mia vía.

Ca sei de mí

quanto sofrí

e encobrí

en esta terra de pesar.

Como perdí

e despendí,

vivend’ aquí,

meus días, possom’ én queixar.

E cuidarei,

e pensarei

quant’ aguardei

o ben que nunca pud’ achar.

Esforçarm’ ei,

e prenderei

como guarrei

conselh’ agor’, a meu cuidar.

Pesar

d’ achar

logar

provar

quer’ eu, veer se poderei.

O sen

d’ alguen,

ou ren

de ben

me valha, se o en mi ei!

Valer

poder,

saber

dizer

ben me possa, que eu d’ ir ei.

D’ aver

poder,

prazer

prender

poss’ eu, pois esto cobrarei.

Assí querrei

buscar

viver

outra vida que provarei,

e meu descord’ acabarei.

[Nun’ Eanes Cêrzeo 104,1]

1.2.5.2.La *balada*, modalidad relacionada con el *rondeau* francés y con la *balada* occitana, es un tipo de composición caracterizada tanto por la finalidad a la que, originariamente, se destina: al baile, a la danza; como por sus características formales. La *balada* se caracteriza por la presencia de un estribillo constituido por un dístico que ocupa los dos últimos versos de cada estrofa; ese *refrán* es, además, intercalar, con una reduplicación que afecta su primer verso y que reaparecerá en el segundo verso del cuerpo de la estrofa (esquema rimático *aA’abA’B*), o bien a los dos versos del estribillo, que reaparecerán en el primer y tercer verso del cuerpo de la estrofa (esquema rimático *A’bA’’bA’A’’*). Finalmente, puede existir un dístico inicial idéntico al estribillo. Desde esta perspectiva, en el corpus lírico gallego-portugués solo se registra una *balada*: la cantiga *Anda triste o meu amigo* (35,2) del trovador Estevan Reimondo:

*Anda triste o meu amigo* A = -igo

mha madr’, e á de mí gran despeito b = -eito

*porque non pode falar migo* A = -igo

e non por al, e faz gran dereito b = -eito

*d’ andar triste o meu amigo* A = -igo

*porque non pode falar migo.* A = -igo

*Anda triste o meu amigo* A = -igo

mha madr’, e tenho que seja morto b = -orto

*porque non pode falar migo* A = -igo

e non por al, e non faz gran torto b = -orto

*d’ andar triste o meu amigo* A = -igo

*porque non pode falar migo.* A = -igo

*Anda triste o meu amigo* A = -igo

mha madr’, e anda por én coitado b = -ado

*porque non pode falar migo* A = -igo

e non por al, e faz mui guisado b b = -ado

*d’ andar triste o meu amigo* A = -igo

*porque non pode falar migo*. A = -igo

[Estevan Reimondo 35,2]

1.2.5.3.Es importante destacar la presencia de un tipo de cantigas que se caracteriza por imitar –o *contrahacer*– otro poema, y que se conoce como *cantiga de seguir*. La imitación, literal o con ciertas modificaciones, podía ser tanto de la música como de la estructura métrica, rimática o del *refrán* de la cantiga original. Hay tres tipos de *cantiga de seguir* atendiendo al modo de *contrahacer* la cantiga previa:

- *Seguir en son*: adopción de la estructura métrica y de la melodía de un texto. Este modo era considerado el de menor mérito y dificultad.

*- Seguir palabra por palabra*: adopción del esquema métrico y de la melodía, además del esquema rimático de la cantiga imitada.

*- Seguir en todo*: además de los requisitos anteriores, el tercer grado de seguir, el más dificultoso y de mayor maestría, exigía la repetición de varios de los versos del texto de origen. En estos casos, el trovador podía reproducir el sentido global de los versos o incluso tomar el *refrán* de la cantiga previa y reformularlo dándole un sentido nuevo.

Este modelo era empleado normalmente en las *cantigas de escarnio*, pero también se conserva algún caso de *seguir* en las de *amigo* y *amor*. Dentro del corpus de las cantigas gallego-portuguesas se pueden reconocer, por lo menos, tres *cantigas de seguir* (66,3; 66,7; 87,16), gracias a las *rúbricas*\* que las acompañan, como en el caso de esta cantiga:

Diz ũa cantiga de vilão:

“a pee dũa torre, baila corpo brioso:

vedes o cós, ai, cavaleiro!”

Vosso pai na rúa,

ant’ a porta súa:

*véde-lo cós, ai, cavaleiro!*

Ant’ a sa pousada,

en saia ‘pertada:

*véde-lo cós, ai, cavaleiro!*

En meio da praça,

en saia de baraça:

*véde-lo cós, ai, cavaleiro!*

[Johan de Gaia 66,7]

Esta cantiga *seguiu* Joan de Gaia per aquela de cima de vilão, que diz a refrán: “Véde-lo cós, ai, cavaleiro!”. y fézea a un vilão que foi alfaiate do bispo Don Domingos Jardo de Lisbõa e avia nome Vicente Dominguez, e depois póselhi nome o bispo Joan Fernandez; e fézeo servir ante sí de cozinha e talhar ant’ el; e fézeo el-rei Don Denis cavaleiro; e depois morou na freguesía de San Nicolau e chamáronlhi Joan Fernandez de San Nicolao.

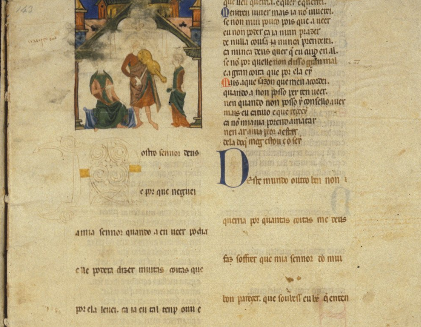
**2**

**LOS CANCIONEROS Y LA TRANSMISIÓN MANUSCRITA**

**2.1. Los Cancioneros**

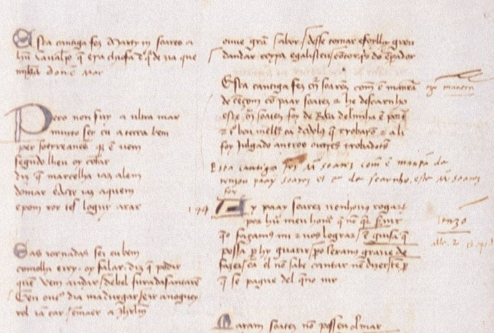
La mayor parte de las cantigas compuestas por los trovadores gallego-portugueses llegaron hasta nosotros gracias a que fueron copiadas en *cancioneros*\*. Un *cancionero* es un libro que reúne piezas líricas (a veces acompañadas de notación melódica) de uno o varios autores, seleccionadas y ordenadas por un compilador a modo de antología. Tres son los cancioneros principales que transmitieron las cantigas de tema profano:

▪ el *Cancionero de Ajuda* (*A*): depositado en la Biblioteca de Ajuda, en Lisboa, es el manuscrito más antiguo, pues es contemporáneo al período de creación poética, elaborado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV en un *scriptorium* aún sin determinar. Integrado por 88 folios de pergamino, contiene 310 composiciones sin nombre del autor, plausibles de ser adscritas, con alguna excepción, al género de la *cantiga de amor*, por lo que resulta un testimonio bastante incompleto de esta tradición lírica. Su estructura responde a uno de los tipos más habituales entre los cancioneros románicos medievales: está copiado a dos columnas, la producción de cada autor empieza en un folio distinto y viene indicada por la presencia de una miniatura (aunque la mayoría inacabadas); la primera estrofa contiene espacios interlineares reservados para la notación musical (que no se llegó a escribir); y el inicio de cada composición se destaca con una letra *capital*\* de gran tamaño, mientras que el comienzo de cada estrofa se resalta con otra de tamaño inferior.



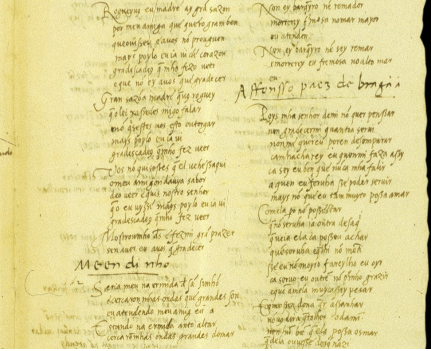
*Fig. 2. Parte del folio 33r de A.*

▪ el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (cód. *10991*) (*B*): es un manuscrito *apógrafo*\*, ya que no se trata de un testimonio original –como podría ser el de *Ajuda*–, sino de una copia tardía en papel, confeccionada alrededor de los años 1525-1526 por orden del humanista italiano Angelo Colocci, de un manuscrito anterior, hoy perdido. Este sería probablemente el *Libro de las Cantigas* del Conde de Barcelos, citado en su testamento de mediados del siglo XIV. Está formado por 355 folios agrupados en 41 cuadernos, copiados por seis manos diferentes, y con intervenciones del mismo Colocci, que corrige o completa algún elemento, además de añadir anotaciones de diversos tipos en los márgenes. Este cancionero es el que recoge un mayor número de composiciones (1567 cantigas) y autores, y en él están representados todos los géneros líricos gallego-portugueses, distribuídos en tres grandes sectores, aunque con algunas alteraciones en su interior. No obstante, no recoge la notación musical de ninguna cantiga, y ni siquiera dejó, como *A*, espacio para incorporarla.



*Fig. 3. Parte del folio 36r de B, en el que se puede apreciar la presencia de notas adicionales en los márgenes del folio.*

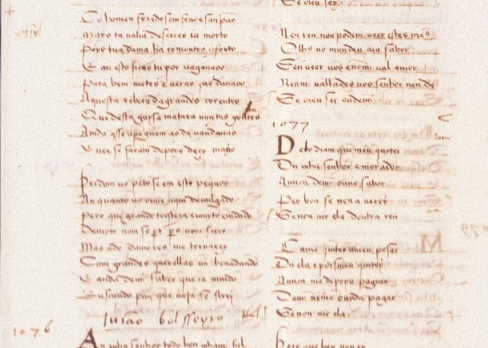
▪ el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (cód. *Vat. Lat. 4803*) (*V*): es otro cancionero apógrafo, copiado en la misma época que *B* (muy probablemente a partir del mismo original). Compuesto por 210 folios de papel agrupados en 11 cuadernos, elaborado por un único copista de la Curia Vaticana, contiene alrededor de 1200 composiciones de los tres géneros principales. A causa de una mutilación faltan las 390 primeras cantigas de *B* (así, *V* 1 = *B*391). Tampoco recoge la notación musical. De este cancionero se conserva una copia manuscrita realizada entre 1592 y 1612 en la Bancroft Library de la Universidad de Berkeley en California.



*Fig. 4. Parte del folio 70r de V en el que se puede apreciar la presencia de rúbricas atributivas que acompañan las cantigas.*

Estos dos manuscritos apógrafos (*B* y *V*) contienen, además, una serie de *rúbricas*, o breves anotaciones en prosa que acompañan las cantigas, que pueden ser de varios tipos: a) Las que ofrecen solo el nombre del autor de un grupo de cantigas; en este caso estamos ante las denominadas *rúbricas atributivas*. b) Otras intentan esclarecer el contenido de los poemas a través de la indicación de las circunstancias en que fueron producidos o de los acontecimientos que le dieron origen y, en algunos casos, indican su género; este tipo de rúbricas se denominan *rúbricas explicativas* –equivalentes a las *razós*\* occitanas–. c) Existe, todavía, un tercer tipo de rúbricas que presentan información relativa a la tradición manuscrita de los textos a través de la indicación de la transmisión de los poemas o de su ordenación por géneros; estas rúbricas son denominadas *rúbricas codicológicas*. Las rúbricas que se encuentran tanto en *B* como en *V* son obra de Angelo Colocci o bien del copista del cancionero.

Por otra parte, estos dos cancioneros presentan, además de dos *laudas* *marianas*\* –es decir, *cantigas de* *loor* o alabanza–, algunos textos espurios tardíos, ajenos a la tradición lírica gallego-portuguesa, ya que pertenecen a gustos y estilos poéticos posteriores, que fueron copiados aprovechando algunos espacios que quedaron en blanco en los folios, como son algunas *canciones de amor*\* (18,40; 19,1; 25,72; 37,1; 53,1; 85,8; 145,7), *estrofas jocosas*\* (157,6; 145,9) y *preguntas*\* (20,1; 26,1).



*Fig. 5. Parte del folio 228r de B en el que se recoge una estrofa jocosa copiada antes de las composiciones del trovador Juião Bolseiro, tal como indica la rúbrica atributiva.*

**2.2. Otros testimonios**

Además de los tres cancioneros contamos con otros testimonios que no proporcionan textos nuevos (los que contienen están también en *B* y *V*). Los más destacados son dos pergaminos sueltos de importancia capital en el estudio de la lírica profana gallego-portuguesa ya que son los únicos ejemplares en los que se transmitió la música de algunas cantigas:

∙ El *Pergamino Vindel* (ms. *M979*) (*N*): copiado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV, se trata de una hoja de pergamino en la que se transcribieron siete cantigas de amigo compuestas por el *juglar*\* gallego Martin Codax, seis de ellas acompañadas de la correspondiente notación musical en la primera estrofa (las restantes repetían la misma melodía). Su nombre actual viene dado por el hecho de haber sido descubierto por el librero Pedro Vindel en 1914. El pergamino hacía de refuerzo de la encuadernación del *De officiis* de Cicerón. Desde 1977 se custodia en la Pierpont Morgan Library de Nueva York.



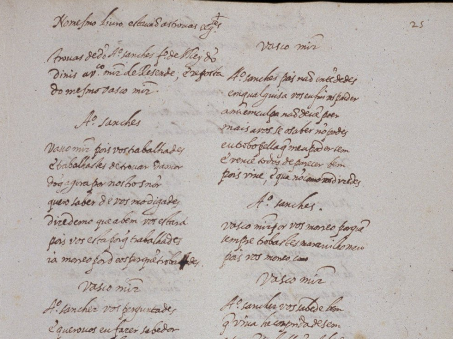
*Fig. 6.* *Pergamino Vindel*, *en el* *que se recogen las siete cantigas de Martin Codax.*

∙ el *Fragmento de la Torre de Tombo* o *Pergamino Sharrer* (*D*, también *T*): conservado en Lisboa, en el Archivo Nacional de la Torre de Tombo, fue descubierto en el año 1990 por el profesor Harvey L. Sharrer formando parte de la encuadernación de un libro de registros notariales del siglo XVI, aunque la hoja debía pertenecer a un códice copiado a finales del siglo XIII o comienzos del XIV. Transmite fragmentos de siete cantigas de amor compuestas por el rey Don Denis. Está escrito por las dos caras a tres columnas, en letra gótica redonda y cursiva, y su importancia viene dada por el hecho de constituir, junto con el *Pergamino Vindel*, la fuente manuscrita conservada más antigua de música profana en lengua vernácula, aunque por su pésimo estado de conservación no transmite completa la notación musical.

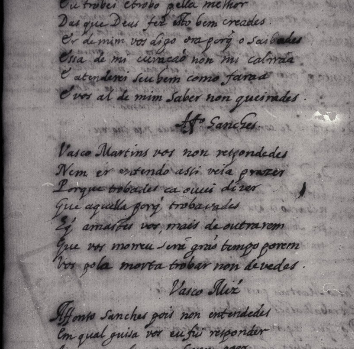


*Fig. 7.* *Pergamino Sharrer, en el que se recogen cantigas con su notación melódica del rey Don Denis.*

La tradición manuscrita se completa con dos copias del siglo XVII de una *tensó* mantenida entre Afonso Sánchez y Vasco Martinz de Resende, conservadas respectivamente en el volumen misceláneo MS 9249 de la Biblioteca Nacional de Madrid (fol. 25r) (*M*), y en el volumen misceláneo MS 419 de la Biblioteca Pública Municipal de Porto (pp. 9-11) (*P*), que copian el texto en dos columnas e introducen cada estrofa con el nombre del autor al que le corresponde intervenir.



*Fig. 8. Parte del folio 25r del volumen misceláneo MS 9249 que recoge la tensó mantenida entre Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende.*



*Fig. 9. Página 10 del volumen misceláneo MS 419.*

**3**

**LOS TROVADORES**

El término *trovador* aparece en el sur de Francia en la primera mitad del siglo XII para denominar a los poetas y compositores que introdujeron en las cortes señoriales de esta región canciones de temática predominantemente amorosa. La asimilación del término en la Península Ibérica a lo largo del siglo XII se produce gracias a la presencia de muchos de esos trovadores en círculos regios y cortesanos del norte de la Península. Con todo, aún hoy resulta difícil datar con precisión la difusión de la lírica trovadoresca en el ámbito gallego-portugués, pero se sabe de la visita de trovadores occitanos al norte de la Península desde la primera mitad del siglo XII. Así, por ejemplo, el trovador Marcabrú acompañó a Guillermo X, hijo de Guilhem de Peitieu, el primer trovador conocido, en su peregrinación a Santiago de Compostela; y la *Historia Compostellana* da cuenta de las relaciones entre el propio Guilhem y el obispo de Santiago de Compostela, Diego Xelmírez. No obstante, la crítica señala como uno de los acontecimientos históricos de mayor repercusión en el asentamiento de la lírica trovadoresca en la Península el casamiento, en 1170, de Afonso VIII de Castilla con Leonor Plantagenet, hija de Leonor de Aquitania (nieta de Guilhem de Peitieu) y Enrique de Inglaterra, así como la llegada al trono portugués de Alfonso, el Boloñés, procedente de Francia y, por lo tanto, conocedor de la lírica occitana y francesa.

En esta tradición, el trovador aparece asociado a los tres géneros por excelencia (*cantigas de amor*, *de amigo* y *de escarnio*), y su actividad exigía algunos conocimientos de gramática, retórica y música.

**3.1. La delimitación de los agentes de producción**

Las rúbricas, tanto las atributivas como las explicativas, que complementan las cantigas gallego-portuguesas en *B* y *V* dan cuenta no solo del nombre del autor de la mayor parte de los textos poéticos, sino que establecen una distinción entre dos tipos básicos de autores: los *trovadores* y los *juglares*. La oposición *trovador / juglar* se fundamenta en un criterio social. La procedencia social de los trovadores parece corresponderse preferentemente con la nobleza, mientras que los juglares son de condición humilde y están al servicio de los primeros. En este sentido, se suele decir que los trovadores son, generalmente, autores del texto y de la música que producen, mientras que los juglares se presentan solo como intérpretes de sus composiciones, percibiendo, así, algún tipo de salario a cambio de su actividad. Además, la diferencia establecida por el hecho de pertenecer a la clase aristocrática o a la profesión de juglar pudo influir en el propio proceso de configuración de la tradición manuscrita, ya que, la primera recogida de composiciones parece corresponderse, según el estudioso António Resende de Oliveira, con un Cancionero de caballeros (*Cancioneiro de cabaleiros*); a continuación vendría un segundo Cancionero aristocrático (*Cancioneiro aristocrático*), y a estos dos se sumarían en algún momento, entre otros, un Cancionero de juglares gallegos (*Cancioneiro de xograres galegos*).

De la mayor parte de los juglares se desconocen casi completamente los datos biográficos y de una parte de ellos no quedó más que el nombre de pila, asociado a veces al indicativo de la profesión o a un topónimo (así, por ejemplo, Caldeiron, Johan de Cangas o Johan, juglar morador en León). La producción juglaresca aparece asociada a las *cantigas de amigo,* aunque también pueden participar en *tensós* ycomponer *cantigas de escarnio*, incluso pueden aparecer como autores de *cantigas de amor*, que se presenta como el género más aristocrático de los tres principales que configuran la lírica gallego-portuguesa. A pesar de que sabemos que entre los trovadores figuran algunos reyes (Alfonso X o Don Denis), hijos de reyes (Afonso Sanchez o Pedro de Portugal, Conde de Barcelos), grandes señores (Afonso Lopez de Baian, Estevan Coelho, Per’Eanes Marinho o Vasco Gil) o personajes de cierta relevancia política (Pai Gomez Charinho, Gomez Garcia), es probable que la mayor parte de ellos no perteneciera a linajes de gran prestigio sino a una nobleza secundaria de infanzones o caballeros, al servicio, muchas veces, de cortes señoriales más importantes (Fernand’ Esquio, Johan Garcia de Guilhade, Pero Goterrez, cavaleiro, o Pero da Ponte), e incluso al clero y órdenes militares (Gil Sanchez, Martin Moxa, Roi Fernandiz, clérigo de Santiago o Roi Gomez, o Freire).

Existe todavía otro factor que dificulta la delimitación de los agentes de la producción lírica gallego-portuguesa, pues en una serie de *tensós* y *cantigas de escarnio* (tales como la 1,1; 2,18; 16,3; 56,6; 79,52; 115,1; 120,8 y 131,6) se usa el término *segrel*\* que, según se deduce de las propias cantigas, designa al juglar que, además de interpretar, sabía componer cantigas, aunque en la mayoría de los casos se emplea como sinónimo de *juglar*. Por esto, los estudiosos inciden hoy en la escasa pertinencia de mantener una distinción del tipo *trovador / segrel / juglar*, tanto por el escaso margen de diferencia entre los términos *juglar* / *segrel*, como por la misma limitación de los testimonios que transmiten el término, que parecen corresponder a un período comprendido entre el segundo y el tercer tercio del siglo XIII.

A pesar de que aún hoy quedan una serie de composiciones anónimas, las rúbricas permiten tener constancia de la identidad de 156 autores que desenvuelven su actividad poética en cuatro períodos cronológicos:

1) Primeras experiencias (1170-1220). Período al que pertenecen los trovadores Johan Soarez de Pávia y Garcia Mendiz d’Eixo. De hecho, la crítica considera como una de las primeras composiciones de la lírica gallego-portuguesa la cantiga *Ora faz ost’ o senhor de Navarra* (80,1), de Johan Soarez de Pávia, compuesta hacia el año 1200.

2) Fase de implantación o *segunda generación* de trovadores (1220-1240). La mayor parte de los autores de esta generación pertenecen a la nobleza secundaria y se localizan en el Noroeste peninsular, en Galicia y en el territorio portugués al norte del Duero, como Bernal de Bonaval, Pai Soarez de Taveirós, Osoir’Anes o Pero Garcia d’Ambroa.

3) Expansión a Castilla (1240-1300). Esta generación se caracteriza por una mayor heterogeneidad sociológica de los trovadores, entre los que destacan Airas Nunez, Alfonso X, el Sabio, Johan Airas, burgués de Santiago, o Pai Gomez Charinho.

4) Retracción (1300-1350). En esta etapa el movimiento cultural gallego-portugués se retrae geográficamente al territorio portugués, cobrando importancia autores como Estevan da Guarda, Afonso Sanchez, Johan Mendiz de Briteiros o Vasco Martinz de Resende.

La procedencia geográfica de los trovadores y juglares de los que se conservan datos biográficos no se limita al área lingüística gallego-portuguesa, sino que abarca la mayor parte de la Península Ibérica e incluso excede las fronteras peninsulares. De este modo, se tiene constancia de autores posiblemente portugueses (que representan el 50% del total, entre los que destacan Afonso Lopez de Baian, Estevan Coelho, Fernan Rodriguez de Calheiros y Don Denis), gallegos (40%, entre los que figuran Airas Carpancho, Bernal de Bonaval, Johan Requeixo, Martin Codax y Pero da Ponte), castellanos (5%, como Alfonso X, el Sabio, Pedro Garcia Burgalés, Estevan Faian y Gomez Garcia, abade de Valladolide), leoneses (1%, los trovadores Fernan Soarez de Quinhones, Johan, jograr morador en León, y Pero Goterrez, cavaleiro), aragoneses (Caldeiron y Martin Moxa), sevillanos (el trovador Afonso Fernandez Cebolhilha) e incluso se tiene constancia de un autor occitano, Picandon, juglar al servicio del trovador de Mantua, Sordello da Goito, y que figura en los cancioneros por ser el interlocutor de Johan Soarez Coelho en una *tensó*. También de un trovador provenzal, Arnaut (probablemente el occitano Arnaut Catalan), que, durante su estadía en la corte de Alfonso X, mantiene una *tensó* bilingüe con el propio monarca. E incluso un genovés, Bonifaci Calvo (Bonifaz de Genua), que componía en occitano, pero dejó dos cantigas en gallego-portugués, además de un *sirventés*\* trilingüe en el que el gallego era una de las lenguas empleadas.

**3.2. Problemas de atribución de autoría**

La mayor parte de los textos poéticos gallego-portugueses no presentan problemas de autoría, pues, como ya hemos señalado, las rúbricas que acompañan las cantigas ofrecen el nombre del autor de la mayor parte de los textos poéticos. Con todo, existen algunos problemas de atribución causados por la dispar disposición de determinadas cantigas en los manuscritos, ya que algunas composiciones (en concreto, las conservadas exclusivamente en *A*) permanecen anónimas, si bien para una parte de ellas es posible proponer una atribución a partir del estudio de su situación bajo la misma miniatura inicial en otros textos transmitidos también en *B* y/o *V*. En este sentido, en el corpus gallego-portugués un total de 91 composiciones presentan un problema de atribución para el que se ofrecen distintas propuestas de autoría, lo que repercute en la existencia de una doble numeración en el *Repertorio métrico de la lírica gallego-portuguesa* del romanista Giuseppe Tavani (repertorio en el que se establece la numeración de las cantigas y de los trovadores gallego-portugueses, así como el número de esquema de cada una de las composiciones). Así, por ejemplo, la cantiga *A gram dereyto lazerey* aparece atribuída en *B* a Afons’ Eanes do Coton (2,2), mientras que en *V* la cantiga figura como de la autoría de Airas Engeitado (12,1). La cantiga presenta, pues, una doble numeración.

**4**

**LOS GÉNEROS LÍRICOS**

Atendiendo al ámbito de la lírica profana gallego-portuguesa, el corpus completo comprende 1691 cantigas, con una cronología que se extiende a lo largo del siglo XIII y llega por lo menos hasta 1350-1354, fecha del famoso *Libro de las Cantigas* del Conde de Barcelos (hoy desaparecido), citado en su testamento de mediados del siglo XIV y considerado como la última gran compilación general de esta tradición lírica. En el comienzo de *B*, antes de las cantigas, se encuentra un fragmento de un tratado poético (*Arte de Trovar*) que explica las características y preceptos de la lírica trovadoresca. En este *Arte de Trovar* se establece la existencia de tres géneros distintos, que se corresponden con las tres secciones en que aparecen divididos *B y V* (aunque a veces ese orden está alterado por la incorporación de algunos autores en momentos sucesivos).

**4.1. Cantiga de amor**

El primer sector de los cancioneros (el único presente en *A*) está formado por el género de la *cantiga de amor*. Se trata de un tipo de composición de temática amorosa –generalmente, amor no correspondido–, puesta en boca del poeta que solicita el *ben* de su *senhor*, o lamenta su indiferencia o desdén. La perspectiva es, por consiguiente, siempre masculina, y resulta casi indispensable la presencia del vocativo *senhor* referido a la dama cantada por el trovador (por lo tanto, en este uso concierta siempre en femenino, aunque en la lengua medieval el sustantivo *senhor* era tanto masculino como femenino).

Generalmente estructurada como solicitud de amor del poeta a la dama o como lamento por la indiferencia de ella, la *cantiga de amor* adopta moldes poéticos y fórmulas lexicalizadas recogidas de la tradición occitana, que llegaría a la Península Ibérica por diversas vías, entre ellas el camino de Santiago, además de las relaciones existentes entre las cortes de uno y otro lado de los Pirineos. Como resulta lógico, la adaptación de una tradición anterior al nuevo contexto geográfico, histórico e incluso lingüístico, trajo aparejados diversos cambios y readaptaciones. Así, la *cantiga de amor* presenta un mayor grado de subjetividad y una mayor presencia del componente abstracto, tanto en la idea transmitida como en el vocabulario empleado. En esta tradición poética, los elementos de la tristeza, de la desesperación y de la introspección psicológica de los efectos mortales de un amor no correspondido resultan, sin duda, las marcas más definitorias debido al abundante empleo de este tipo de temas y motivos en el género de amor, donde la hipérbole amorosa juega un papel muy importante:

Como vos sodes, mia senhor,

mui quite de me ben fazer,

assi m’ ar quit’ eu de querer

al ben, enquant’ eu vivo for’,

se non vos. y sei ũa ren:

se me vos non fazedes ben,

nen eu non vos faço prazer.

E per bõa fe, mia senhor,

por quite me tenh’ eu d’ aver

vosso ben, enquant’ eu viver’,

nen al en que aja sabor.

Mais vos en preito sodes én,

ca me vus non quit’ eu por én

de vosso vassalo seer;

E quant’ eu prendo, mia senhor,

de vos, quero vo-lo dizer:

ei mui gran cuita de soffrer,

ca non prendo de vos melhor.

E pois mi-assi de vos aven,

ome seria eu de mal-sen,

se non punhass’ en vus veer.

[Vasco Fernandez Praga de Sandin 151,2]

Pois ora faz Deus que eu viver aqui

poss’, u non poss’ -assi Deus me perdon!-

vee-la senhor do meu coraçon,

e por én non moiro, digu’ eu assi,

por atal cousa que passa per min:

*pois esto faz y non posso morrer,*

*toda-las cousas se pod’ én fazer*

que son sen guisa; ca sen guisa é

en viver eu u non veja os seus

olhos, que eu vi por aquestes meus

en grave dia; mais pois assi é

que eu non moiro ja, per bõa fé,

*pois esto faz y non posso morrer,*

*toda-las cousas se pod’ én fazer*

que son sen guisa; ca u non cuidar

en qual a vi, y aver a guarir

u a non vej’, a mia morte partir

non deveria, con este pesar;

mais pois non moiro, ben posso jurar,

*pois esto faz y non posso morrer,*

*toda-las cousas se pod’ én fazer*

que son sen guisa; mais tamben viver

pod’ o morto, se x’ o Deus quer fazer!

[Rodrigu’Eanes Redondo 141,5]

Las primeras composiciones gallego-portuguesas influidas por la concepción de la *fin’amor*\* se sitúan a comienzos del siglo XIII, y durante más de un siglo se llevará a cabo una reformulación de temas y motivos de procedencia occitana, formas estróficas y conceptos básicos, que la vinculan a su precedente literario de manera muy evidente, aunque dando cabida también a expresiones y recursos originales.

Se conservan hasta nuestros días un total de 701 cantigas adscritas a este género (un 41% del total del corpus), atribuidas a 96 trovadores diferentes (es decir, un 61% de los trovadores identificados compuso cantigas de amor), de entre los cuales 12 solo conservan *cantigas de amor* (Bonifaci Calvo, Diego Moniz, Estevan Perez Froian o Nuno Rodriguez de Candarei, entre otros).

Por lo que respecta a su estructura compositiva, dos son las características más importantes. La primera consiste en la mención de la dama a quien se dirige la composición, ya en el verso inicial o *íncipit*\*, por medio del término *senhor*. La segunda es el desenvolvimiento de un exordio en los versos que siguen al íncipit, caracterizado por no contener elementos descriptivos, espaciales o temporales –algo frecuente en el género de amigo–, sino teorizaciones de carácter abstracto y subjetivo basadas en las experiencias o creencias del *yo* lírico y referidas, lógicamente, al amor:

Ai, senhor fremosa, por Deus,

e por quan boa vos el fez,

doedevos algũa vez

de min, e destes olhos meus

*que vos viron por mal de sí,*

*quando vos viron, e por min.*

E porque vos fez Deus melhor

de quantas fez, e máis valer,

queredevos de min doer

e destes meus olhos, senhor,

*que vos viron por mal de sí,*

*quando vos viron, e por min.*

E porque o al non es ren,

senon o ben que vos Deus deu,

queredevos doer do meu

mal e dos meus olhos, meu ben,

*que vos viron por mal de sí,*

*quando vos viron, e por min.*

[Don Denis 25,3]

*4.1.1. Temas y motivos*

Atendiendo al contenido temático, destacan como trazos definitorios de este género dos elementos principales: el amor y la visión de la mujer.

a) El amor:

En la tradición trovadoresca, el sentimiento amoroso se expresa en términos propios de la terminología feudal: la dama representa el *senhor* y el enamorado es su sumiso *vasallo*, quien, como tal, promete prestarle *servicio* y respeto incondicionales. El amor se entiende así como un largo camino o proceso: el poeta debía cubrir una serie de etapas que lo hacen pasar del estado de *fenhedor* o aspirante al de *pregador* que se atreve a reclamar una respuesta; de este pasa al de *entendedor* o enamorado aceptado o, por lo menos, tolerado y, finalmente, al de *drudo*, esto es, al de amante.

El léxico feudal heredado de la *cansó* trovadoresca supone una constante en la *cantiga de amor* gallego-portuguesa. Se emplea una terminología muy específica que constituye, por su repetido uso, un lugar común fosilizado: términos como *senhor*, *vassalo*, *galardon* o *servir* son buenos ejemplos de esta metáfora:

De vos servir, mia senhor, non me val,

pois non atendo de vós ren, e al

sei eu de vós: que vos ar fez Deus tal

que nunca m’ al faredes, e por én,

quer me queirades, senhor, ben, quer mal,

pois me de vós non veer mal nen ben

Pois de vos servir ei mui gran sabor

e non atendo ben do grand’ amor

que vos eu ei, ar sõo sabedor

que nunca m’ al avedes de fazer:

quer me queirades ben, quer mal, senhor,

pois mal nen ben de vós non ei d’ aver

Pois de vos servir é meu coraçon

e non atendo por én galardon

de vós, ar sei, assí Deus me perdon,

que non faredes m’ al por én, senher,

quer me queirades ben, quer mal, quer non,

pois eu de vós mal nen ben non ouver

[Afonso Sanchez 9,3]

Uno de los tópicos más frecuentes del amor cortés es el secreto amoroso (en la lírica provenzal la *senhor* era siempre una mujer casada), tópico que constituye un motivo fundamental en la *cantiga de amor* a través del motivo de la *reserva de la dama*. En esta tradición el temor del enamorado respecto a los *miscradores*\*(los *lauzengiers*\* provenzales) se centra, más que en el hecho de que descubran sus amores, en la posibilidad de que lo delaten ante su *senhor* para ponerla en su contra. El poeta deberá guardarse de manifestar su amor puesto que la reacción de la dama en caso de conocer los sentimientos del enamorado puede ser muy cruel:

Mentre non soube por min mia sennor,

amigos, ca lhe queria gran ben,

de a veer non lle pesava én,

nen lle pesava dizerlle: “sennor”.

Mais alguén foi que lle disse por min

ca lle quería gran ben, e des i

me quis gran mal, e non mi-ar quis veer.

Confonda Deu-lo que llo foi dizer!

De me matar fezera mui mellor

quen lle disse ca ll’ eu quería ben,

e de meu mal non lle pesava én,

e fezera de me matar mellor,

ca, meus amigos, des que a non vi,

desejo morte que sempre temí,

e ei tan gran coita pola veer

qual non posso, amigos, nen sei dizer.

A esta coita nunca eu vi par,

ca esta coita peor ca mort’ é,

e por én sei eu ben, per bõa fe,

que non fez Deus a esta coita par,

ca pero veg’ u é mia sennor, non

ous’ ir veela, si Deus me perdón!

e non poss’ end’ o coraçon partir,

nen os ollos, mais non ous’ ala ir.

E quand’ a terra veg’ y o logar,

e vej’ as casas u mia sennor é,

vedes que faç’ enton, per bõa fe:

pero mi as casas veg’ y o logar,

non ous’ ir y, y peç’ a Deus enton

mia morte muit’ y mui de coraçon,

e choro muit’, y ei m’ end’ a partir,

e non vou y, nen sei pera u ir!

[Pero GarciaBurgalés 125,22]

La falta de correspondencia provoca que el amor sea, casi siempre, desgraciado, aunque el servicio amoroso exige del leal amador que no pierda la esperanza, que sufra pacientemente el rechazo o a indiferencia de la dama. La *coita* amorosa constituye, por lo tanto, una característica esencial y definidora del género y se concibe como un proceso evolutivo que afecta al poeta y que pasa por diversos grados:

El punto de partida del proceso es el *nacimiento del amor*. Para desenvolver este motivo se recurre con frecuencia a la alusión de distintos elementos que toman parte activa en el enamoramiento, tales como los ojos –causantes primeros del amor al contemplar a la dama– o el corazón –donde se alojan las emociones–. A veces, el *yo* poético aparece desdoblado y tanto los ojos como el corazón del poeta tienen voluntad propia, como puede verse en la cantiga de Martin Soarez reproducida más abajo. No obstante, es más frecuente que el poeta aparezca ya preso de amor al inicio del poema. Las variantes afectan al modo de darse esta presentación: mediante una confesión de amor, o bien como un anuncio impersonal que puede estar también dirigido a un determinado interlocutor (Dios, Amor, los ojos del poeta, etc.):

Pero que punh’ en me guardar Ay, Deus, com’ ando cuitado d’ amor!

eu, mia senhor, de vos veer, e, se o for dizer á mia senhor,

per ren non mi-o queren sofrer *logo dirá que lhi digo pesar;*

estes que non poss’ eu forçar: *e queromi ante mia coita ‘ndurar*

meus olhos e meu coraçon *ca lhi dizer, quando a vir, pesar.*

e Amor: todos estes son

os que m’ en non leixan quitar. Pero m’ eu moiro querendolhi ben,

se lhi disser a coita ‘n que me ten,

Ca os meus olhos van catar *logo dirá que lhi digo pesar;*

esse vosso bon parecer, *e queromi ante mia coita ‘ndurar*

e nonos poss’ end’ eu tolher, *ca lhi dizer, quando a vir, pesar.*

nen o coraçon de cuidar

en vós; e a toda sazon Ben m’oirá, se al dizer quiser!

ten con eles amor, e non Mais, se lhi ren de mia coita disser,

poss’ eu con tantos guerrear. *logo dirá ca lhi digo pesar;*

*e quero mi ante mia coita ‘ndurar*

Ca lhi non poderei guarir *ca lhi dizer, quando a vir, pesar*.

nelhur, se o provar quiser; [Arias Carpancho (Corpancho) 11,1]

e por esto non mi-a mester

de trabalhar en vos fogir,

ca eu como vos fugirei

pois estes, de que tal med’ ei,

me non leixan de vós partir?

E pois m’ alhur non leixan ir,

estarlhis ei, mentr’ eu poder,

u vos vejan, se vos prouguer;

e aver lhis ei a comprir

esto que lhis praz, eu o sei,

e outro prazer lhis farei:

morrer lhis ei, pois vos non vir.

[Martin Soarez 97,30]

Preso de amor, el sufrimiento amoroso se refleja a través de diversas manifestaciones (los denominados *signa amoris*\*): la *locura* o *sandice*, que puede afectar tanto al enamorado como a la dama, es la más recurrente, aunque también aparece la pérdida del sueño, de hambre y los lloros:

Amigos, non poss’ eu negar Vistes tal cousa, senhor, que mi-avén

a gran coita que d’amor ei, cada que venho convosco falar?

ca me vejo sandeu andar, Sol que vos vejo, logu’ ei a cegar,

e con sandece o direi: que sol non vej’, e que vos venha ben,

*os olhos verdes que eu vi* *poys mi-assy cega vosso parecer;*

*me fazen ora andar assí. se ceg' assí quantos vos van veer!*

Pero quen quer x’entenderá Cegu’ eu de pram d’ aquestes olhos meus,

aquestes olhos quaes son, que ren non vejo, par Deus, mia senhor;

e d’est’alguén se queixará; atant’ ei ja, de vos veer, sabor

mais eu ja quer moira quer non: que sol non vej’, e que vos valha Deus,

*os olhos verdes que eu vi* pois mi-assy cega vosso parecer,

*me fazen ora andar assí.* se ceg’ assí quantos vos van veer!

Pero non devía a perder Vosso parecer faz a min entón,

ome que ja o sén non á senhor, cegar, tanto que venh’ aquí

de con sandece ren dizer, por vos veer, e logu’ eu ceg’ assí

e con sandece digu’ eu ja: que sol non vej’, e que Deus vos perdon,

*os olhos verdes que eu vi poys mi-assí cega vosso parecer,*

*me fazen ora andar assí se ceg' assí quantos vos van veer!*

[Johan Garcia de Guilhade 70,9]

E pois eu cego, Deus, que á poder,

non ceg’ assí quantos vos van veer!

[Johan Mendiz de Briteiros 73,9]

Finalmente, la *morte d’ amor*, desenlace lógico de la *coita* amorosa, representa el motivo central y caracterizador de la lírica gallego-portuguesa. El argumento fundamental se centra en que no existe más salida para el desamor que la propia muerte del individuo:

Am’ eu tan muito mia senhor, A dona que eu am’ e tenho por senhor

que sol non me sei conselhar! amostrádemi-a, Deus, se vos en prazer for,

E ela non se quer nembrar *se non dádemi-a morte.*

de min... e móirome d’ amor!

*E assí morrerei por quen* A que tenh’ eu por lume destes olhos meus

*nen quer meu mal, nen quer meu ben!* e por que choran sempr’, amostrádemi-a, Deus,

*se non dádemi-a morte.*

E quando lh’ eu quero dizer

o muito mal que mi-amor faz, Essa que vós fezestes melhor parecer

sol non lhe pesa, nen lhe praz, de quantas sei, ai, Deus!, fazédemi-a veer,

nen quer en min mentes meter. *se non dádemi-a morte.*

*E assí morrerei por quen*

*nen quer meu mal, nen quer meu ben!* Ai, Deus! que mi-a fezestes máis ca min amar,

mostrádemi-a u possa con ela falar,

Que ventura que me Deus deu, *se non dádemi-a morte.*

que me fez amar tal molher [Bernal de Bonaval 22,3]

que meu serviço non me quer!

E moir’, e non me ten por seu!

*E assí morrerei por quen*

*nen quer meu mal, nen quer meu ben!*

E veede que cuita tal,

que eu ja sempr’ ei a servir

molher que mi-o non quer gracir,

nen mi-o ten por ben, nen por mal!

*E assí morrerei por quen*

*nen quer meu mal, nen quer meu ben!*

[Nuno Fernandez Torneol 106,4]

Frente a esta corriente general de pesimismo y tristeza se debe destacar la existencia de un grupo de cantigas que reflejan estados anímicos más próximos a la *joi*\* occitana. En ellas el tradicional tratamiento de la *coita* da paso a una visión más alegre y esperanzada del proceso amoroso. Sus cultivadores más destacados fueron el rey portugués don Denis y el trovador gallego Airas Nunes:

Amor faz a min amar tal señor

que é máis fremosa de quantas sei,

e fazm’ alegr’ e fazme trobador,

cuidand’ en ben sempr’; e mais vos direi:

.......................................[-ar]

fazme viver en alegrança,

e fazme todavia en ben cuidar.

*Pois min amor non quer leixar*

*e dam’ esforç’ e asperança,*

*mal veñ’ a quen se d’ el desasperar.*

Ca per amor cuid’ eu máis a valer

e os que del desasperados son

nunca poderán nenũu ben aver,

mais aver mal. E por esta razon

.....................................[-ar]

trob’ eu, e non per antollança,

mais pero que sei lealment’ amar.

*Pois min amor non quer leixar*

*e dam’ esforç’ e asperança,*

*mal veñ’ a quen se del desasperar.*

Cousecen min os que amor non an

e non cousecen si, ¡vedes que mal!,

ca trob’ e canto por señor, de pran,

que sobre quantas oj’ eu sei máis val

de beldad’ e de ben falar,

e é cousida sen dultança.

Atal am’ eu, e por seu quer’ andar.

*Pois min amor non quer leixar*

*e dam’ esforç’ e asperança,*

*mal veñ’ a quen se del desasperar.*

[Airas Nunez 14,2]

b) La visión de la mujer:

El segundo tema principal se centra en la visión de la mujer, protagonista y eje absoluto de la acción lírica. En la adopción del código feudal para expresar el amor que siente el trovador por la *dona*, este asume la condición superior de la dama a la que denomina *senhor* y le rinde vasallaje. De este modo, la dama cantada en las *cantigas de amor* –igual que en la *cansó* trovadoresca– será concebida como un ser superior, tipificado e incluso divinizado. De ella se suelen resaltar una serie de cualidades importantes, comunes a las dos tradiciones literarias: belleza, perfección y preponderancia por encima de cualquier otra mujer del mundo.

No obstante, el retrato femenino resulta muy simple o casi inexistente, con la supresión de referencias al aspecto físico de la amada, pues su belleza y perfección debía quedar implícita en el discurso del *yo* lírico masculino. Las alabanzas a la mujer en la *cantiga de amor* se sitúan siempre en un plano subjetivo: la descripción de la dama emplea fórmulas muy vagas relativas a la hermosura de su rostro (*fremoso parecer*), o a su talle perfecto (*ben talhada*); o a cualidades relativas a su manera de ser (*bon sén*), incluso a su consideración social (*bon prez*), pero siempre poniendo de relieve su íntima conexión con el elemento divino:

Señor fremosa, que de coraçon

vos serví sempr’ e servi’ e servirei,

por muito mal que eu lev’ e levei

por vós tenh’ eu que sería razón

*de mi fazerdes aver algún ben*

*de vós, senhor, por quanto mal mi vén.*

Do vosso tall’ e do vosso catar

muit’ aposto vén a min muito mal

e, pois de vós nunca pud’ aver al,

razón sería ja, a meu cuidar,

*de mi fazerdes aver algún ben*

*de vós, senhor, por quanto mal mi vén.*

E a mesura que vos quis dar Deus

e mui bon talh’ e mui bon parecer

son meu gran mal; por mi-a morte tolher,

temp’ era ja, lume dos olhos meus,

*de mi fazerdes aver algún ben*

*de vós, senhor, por quanto mal mi vén.*

[Martin Perez Alvin 96,5]

Como ya se ha comentado, la dama retratada en las cantigas amorosas gallego-portuguesas aparece definida típicamente por su comportamiento con el enamorado: la *senhor* raramente corresponde de forma satisfactoria a los requerimientos amorosos del poeta, manteniendo una actitud fría y despótica, que rompe con el vínculo vasallático que está en la base de la concepción literaria y amorosa medieval. En este sentido, en la lírica gallego-portuguesa no aparece ninguna referencia al contacto físico inherente a la relación afectiva, y cuando se menciona alude a una evocación de tiempos pasados o al deseo de una realización amorosa:

Quer’ eu em maneira de proençal

fazer agora um cantar d’ amor,

e querrei muit’ i loar mia senhor

a que prez nen fremosura non fal,

nen bondade; e máis vos direi én,

tanto a fez Deus comprida de ben

que máis que todas las do mundo val.

Ca mia senhor quiso Deus fazer tal,

quando a fez, que a fez sabedor

de todo ben e de mui gran valor,

e con tod’ est[o] é mui comunal

alí u deve; er deulhi bon sén,

e des i non lhi fez pouco de ben

quando non quis que lh’ outra foss’ igual.

Ca en mia senhor nunca Deus pos mal,

mais pos i prez e beldad’ e loor

e falar mui ben, e riir mellor

que outra molher; des i é leal

muit’, e por esto non sei og’ eu quen

possa compridamente no seu ben

falar, ca non a, tralo seu ben, al.

[Don Denis 25,99]

*4.1.2. Modalidades genéricas*

Dentro de la categoría de la *cantiga de amor* se pueden establecer una serie de modalidades genéricas que evidencian no solo la variedad y riqueza existentes dentro de este género, sino también el aprovechamiento de recursos y o empleo de la ironía y de la parodia para provocar nuevos efectos sin abandonar un molde bien establecido. Entre estas modalidades figuran las siguientes:

4.1.2.1. Pastorela

Género trovadoresco de origen occitano que tiene como argumento principal el encuentro entre un caballero y una mujer (nombrada tradicionalmente como *pastor*), normalmente en un *locus amoenus*\*, con un diálogo en el que el caballero requiere de amores a la moza, obteniendo, según el caso, una respuesta afirmativa o negativa.

No existe un acuerdo entre los estudiosos a la hora de incluir estas composiciones en el género de *amor* o en el de *amigo*: a favor del primero están su carácter narrativo y la perspectiva y la voz masculinas; mientras que, a favor del segundo tipo, destaca la importancia de la voz femenina (pero nunca narrativa) y su dispar disposición en los cancioneros.

De los nueve textos transmitidos por los cancioneros que se podrían adscribir a este género, tan solo tres obedecen a las normas convencionales del género (116,29, 25,135 y 63,58). Las seis cantigas restantes presentan importantes problemas de clasificación, ya que poseen un alto grado de hibridación que las aparta del modelo occitano y les confiere características específicas:

Quand’ eu un dia fui en Compostela

en romaría, vi ua pastor

que, pois fui nado, nunca vi tan bela,

nen vi outra que falasse milhor,

e demandeilhe logo seu amor

e fiz por ela esta pastorela.

Díxilh’ eu logo: “Fremosa poncela,

queredes vós min por entendedor,

que vos darei boas toucas d’ Estela,

e boas cintas de Rocamador,

e doutras doas a vosso sabor,

e fremoso pano pera gonela?”

E ela disse: “Eu non vos quería

por entendedor, ca nunca vos vi

senón agora, nen vos filharía

doas que sei que non son pera min,

pero cuid’ eu, se as filhass’ assí,

que tal á no mundo a que pesaría.

E, se vẽess’ outra, que lhi diría,

se me dizesse ca per vós perdí

meu amigu’ e doas que me tragía?

Eu non sei ren que lhi dissess’ alí;

se non foss’ esto de que me tem’ i,

non vos dig’ ora que o non faría”.

Dix’ eu: “Pastor sodes ben razõada,

e pero creede, se vos non pesar,

que non ést’ og’ outra no mundo nada,

se vós non sodes, que eu sábia amar,

e por aquesto vos venho rogar

que eu seja voss’ ome esta vegada”.

E diss’ ela, come ben ensinada:

“Por entendedor vos quero filhar

e, pois for a romaría acabada,

aquí, d’ u sõo natural, do Sar,

cuidom’ eu, se me queredes levar,

irm’ ei vosqu’ e fico vossa pagada”.

[Pedr’ Amigo de Sevilha 116,29]

4.1.2.2. *Escondit*

Modalidad de origen occitano caracterizada por presentar el motivo de la *defensa de falsas acusaciones* según el modelo jurídico, que se relaciona con el motivo de la composición: la acusación hecha por los maldicientes (*lauzengiers* en occitano, *miscradores* en gallego-portugués). Formalmente, el *escondit* adopta la forma de la *cansó* trovadoresca. La composición occitana que responde a esta definición es *Ieu m’ escondic*, *domna, qe mal no mier*, de Bertran de Born, en la que el autor lleva a cabo una defensa contra los *lauzengiers*.

En la tradición gallega fue cultivado tanto en el género de *amor* como en el de *amigo*. En el primer caso, el *yo* lírico masculino procura defenderse de las falsas acusaciones de los *miscradores* ante su dama:

Quen vos foi dizer, mia señor,

que eu desejava máis al

ca vós, mentiuvos, se non mal

me veña de vós e de Deus!

e se non, nunca estes meus

ollos vejan niun prazer

de quant’ al desejan veer!

E veja eu de vós, señor,

e de quant’ al amo, pesar

se nunca no vosso logar

tive ren no meu coraçon;

atanto Deus non me perdón

nen me dé nunca de vós ben

que desej’ eu máis doutra ren!

E per bõa fe, mia señor,

ameivos muito máis ca mí,

e se o non fezesse assí,

de dur verría ‘qui mentir

a vós, nen m’ iría partir

d’ u eu amas’ outra moller

máis ca vós; mais pois que Deus quer

que eu a vós queira mellor,

vallam’ El contra vós, señor,

ca muito me per é mester!

[Fernan Garcia de Esgaravunha 43,14]

En la *cantiga de amigo* será la mujer quien se defiende de las malas lenguas que la enfrentan o distancian de su enamorado:

Dizen, amigo, que outra señor

queredes vós, sen meu grado, fillar,

por mi fazerdes con ela pesar;

mais, a la fe, non ei end’ eu pavor,

*ca ja todas saben que sodes meu*

*e nen ũa non vos querrá por seu.*

E fariádesmi vós de coraçón

este pesar, mais non sei og’ eu quen

me vos filhass’, e ja vos non val ren,

ai meu amigo, vedes por qué non:

*ca ja todas saben que sodes meu*

*e nen ũa non vos querrá por seu.*

E quen vos a vós esto consellou

mui ben sei eu ca vós conselhou mal,

e con tod’ esso, ja vós ren non val,

ai meu amigo, ¡tardi vos nembrou!,

*ca ja todas saben que sodes meu*

*e nen ũa non vos querrá por seu.*

¡Cofonda Deus a que fillar o meu

amigu’, e min, se eu fillar o seu!

[Joan Airas 63,21]

4.1.2.3. *Mala cansó*

Modalidad temática de la *cantiga de amor* en la que el poeta se lamenta duramente del desdén de la dama o bien culpa a Dios o a Amor de su desventura amorosa. Estas composiciones llegan a ser verdaderos escarnios:

Senhor, que mal vos nembrades

de quanto mal por vós levei

e levo, ben o creades,

que par Deus ja poder non ei

de tan grave coita sofrer;

mais Deus vos leixe part’ aver

da mui gran coita que mi dades.

E se Deus quer que ajades

parte da mia coita, ben sei,

pero m’ora desamades

logu’ enton amado serei

de vós, e podedes saber

qual coita é de padecer

aquesta de que matades.

E senhor, certa sejades

que des enton non temerei

coita que mi dar possades,

e tod’ o meu sén cobrarei

que mi vós fazedes perder,

e vós cobrades conhocer

tanto que m’algún ben façades

[Don Denis 25,124]

4.1.2.4. Otras modalidades

Sin llegar a constituir propiamente una modalidad genérica, se encuentran una serie de motivos temáticos relacionados entre sí presentes en composiciones amorosas occitanas, francesas y gallego-portuguesas. Nos referimos a una serie de cantigas en las que el trovador, desesperado por el rechazo e indiferencia de la dama, no encuentra otra solución que abandonarla. Esta actitud, recogida normalmente en la última estrofa o en la *fiinda*, recibe el nombre de *comjat* (en la lírica occitana) o *congé* (en la lírica francesa), es decir, *despedida*, por lo que puede relacionarse con la modalidad de la *mala cansó*. En la lírica gallego-portuguesa, esta actitud puede ir acompañada de otro elemento adicional y *anticortés*: El cambio de *senhor*, justificado por la actitud extremadamente negativa de la dama; estas composiciones se denominan *chanson de change*. Este tipo de motivos son más propios de la *cantiga de amor*, aunque también aparecen algunas referencias al cambio de enamorada en las de *amigo*:

Con vossa graça, mia señor

fremosa, ca me quer’ eu ir,

e véñome vos espedir,

porque mi fostes traedor,

ca, avéndomi vós desamor,

u vos amei sempr’ a servir

des que vos vi, e des entón,

m’ ouvestes mal no coraçón.

Pero, de vós, é a min peor,

porque vos vej’ assí falir,

que eu ben poderei guarir

oimais sen vós, ca mui millor

dona ca vós ei por señor

e que non sabe assí mentir,

que fará adur tal traiçón

sobre seu ome, sen razón.

E veeredes qual amor

vos eu fazía, pois partir

me vin de vós; e descobrir-

vos ei d’ un voss’ entendedor

vilão, de que vós sabor

avedes e a que pedir

foste-la cinta; por én non

vos amarei nulha sazón.

[Fernan Paez de Talamancos (Tamalancos) 46,1]

**4.2. Cantiga de amigo**

La *cantiga de amigo*, denominación empleada para referirse a la segunda de las tres grandes modalidades genéricas de la lírica profana gallego-portuguesa, es un tipo de composición lírica cuyo origen suele señalarse como de tipo *popular*, *popularizante* y/o *tradicional*, que se integra dentro de la tradición de la *canción de mujer*\* medieval. Desde un punto de vista cuantitativo, las *cantigas de amigo* (de las que se conservan alrededor de 500 textos, es decir, casi un 30% del total del corpus) representan el conjunto más importante de *canción de mujer* medieval conservado hasta nuestros días.

Tanto trovadores como juglares compusieron *cantigas de amigo*, aunque es especialmente destacable el papel de los juglares, grupo al que pertenecen la mayor parte de las composiciones conservadas. No obstante, el autor más prolífico es, sin duda, Don Denis, a quien debemos medio centenar de piezas y el mejor aprovechamiento de las posibilidades estéticas que esta modalidad ofrecía.

El trazo característico de la *canción de mujer* es la presencia –fingida, porque la autoría es siempre masculina– de una voz femenina que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través de la expresión de sus sentimientos, alegrías y *coitas*, de su relación con el enamorado y de sus avatares en la búsqueda de ese amor, muchas veces inalcanzable. Se debe resaltar la importancia de esta voz femenina, pues constituye la diferencia más perceptible entre los dos géneros –*cantiga de amor* y *cantiga de amigo*–. De hecho, el fragmentario *Arte de Trovar*, al abordar las cantigas dialogadas,presenta una definición muy simple del género en la que se incide en la importancia de esa voz de mujer para diferenciarla de la *cantiga de amor*:

E porque algũas cantigas i há en que falam eles y elas outrossi, per én es bem de entenderdes se som d’amor, se d’amigo: porque sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra y elas na outra, <é d’>amor, porque se move a razon d’ele (como vos ante dissemos); y *se elas falam na primeira cobra, es outrossi d’amigo*; y se ambos falam en ũa cobra, outrossi es segundo qual deles fala na cobra primeiro (ed. Tavani, III, IV).

Como se desprende de la definición, nos encontramos con una *cantiga de amor* cuando el poeta habla en primera persona (perspectiva masculina), y con una *cantiga de amigo* si es la mujer la que expone su punto de vista (perspectiva femenina). Debe tenerse en cuenta, no obstante, que, como ya se dijo, el autor de la composición siempre es un hombre.

Del mismo modo, la etiqueta de *cantiga de amigo* –acuñada por los propios cultivadores– con la que se conoce este género poético, pone de relieve el importante papel que se le otorga al personaje masculino por definición: el *amigo*, el enamorado, que presenta el papel de interlocutor de la voz lírica. No obstante, pueden existir otros interlocutores como algunos personajes femeninos (madre, hermanas, amigas) o incluso elementos de la naturaleza. El sustantivo *amigo* aparece frecuentemente en el *incipit* de los textos y funciona como palabra-claveconnotadora del género.

Uno de los aspectos más problemáticos es el referente al origen de la *cantiga de amigo*. A pesar de que los textos conservados son, evidentemente, textos cultos hechos por escritores formados intelectualmente, estos parecen evocar o basarse en una forma autóctona y popular, más alejada de los moldes trovadorescos que los restantes géneros líricos gallego-portugueses. Las *cantigas de amigo* parecen ser fruto, por lo tanto, de una cuidada fusión de elementos tomados de una tradición más popularizante, anterior a la época trovadoresca –con personajes, argumentos poéticos y localizaciones espaciales exclusivas de la lírica gallego-portuguesa–, y de la formulación poética originada en las cortes occitanas, con estructuras y temas propios de la lírica cortés.

Una de las evidencias del carácter popularizante de este género se encuentra en la relación con la *kharxa*\* mozárabe –la forma lírica románica más primitiva–, con la que presenta diversos trazos comunes: el lamento de una voz femenina desgraciada en amores, el empleo de un lenguaje sencillo y repetitivo (con fórmulas paralelísticas) y la presencia de la figura materna (o de las hermanas) como interlocutora. Como diferencias más importantes deben destacarse: a) el fuerte carácter sensual de la composición mozárabe, derivado del marco literario árabe en el que se inscribe, frente a la *cantiga de amigo*, insertas en la tradición trovadoresca, b) ciertos elementos de contenido y de contexto y c) el hecho de que en la tradición gallego-portuguesa resulta decisivo el contexto trovadoresco en el que se incluye. Todavía hoy existe una viva polémica entre la crítica sobre la relación existente entre las *kharxas* y las *cantigas de amigo*.

Por lo que respecta a su estructura narrativa, la *cantiga de amigo* destaca por el empleo de la técnica dramática en la mayoría de las composiciones, ya sea a través de la intervención directa de los personajes en forma de monólogo (la más frecuente), de la exhortación dirigida a múltiples elementos –personajes humanos, pero también naturales, como las *olas* (*ondas*) y los *ciervos* (*cervos*)–, o del diálogo –mantenido por la joven con otros personajes, como la madre o las amigas–:

Ai cervos do monte, vinvos preguntar:

fois’ o meu amigu’ e, se alá tardar,

*qué farei, velidas?*

Ai cervos do monte, vínvolo dizer:

fois’ o meu amigu’ e querría saber

*qué farei, velidas?*

[Pero Meogo (Mêogo, Mõogo) 134,1]

*4.2.1. Temas y motivos*

La *cantiga de amigo* presenta una gran variedad temática, pudiendo establecerse tres núcleos principales con pequeñas variantes y motivos: el amor, la naturaleza y la mujer.

a) El amor

Como ocurría en la *cantiga de amor*, es, sin duda, el tema principal y más vasto, compartiendo ambos géneros motivos definitorios. De hecho, se encuentran una serie de cantigas, tanto de *amor* como de *amigo*, caracterizadas por presentar un diálogo entre la dama y su enamorado y que funcionan a modo de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa. De tal modo que la diferencia entre ambos se centra, en estos casos, en la primera intervención; así, si es el hombre quien habla primero la composición es de *amor*, mientras que si es la mujer la que inicia el diálogo el texto es una *cantiga de amigo*. Por lo tanto, los elementos en común son abundantes: el empleo de adjetivos comunes para referirse a la amada (*fremosa*, *mesurada*), expresiones que hacen referencia a la ceremonia feudal de vasallaje (*preito*, *fazer menage*), o las series léxicas relacionadas con el dolor que provoca el amor, centradas en la *coita* y la *soidade*. A este tipo de composiciones se sumarían aquellas construidas a modo de espejo, en las que una *cantiga de amigo* se presenta como respuesta a otra *de amor* del mismo trovador, como sucede, por ejemplo, con las cantigas 25,122 y 15,38. Esta intertextualidad y diálogo entre géneros supone una innovación de la lírica gallego-portuguesa, ya que sitúa en un mismo plano los dos géneros gallego-portugueses (*amor* y *amigo*):

- Amigo, queredes vos ir?

- Si, mia senhor, ca non poss’ al

fazer, ca sería meu mal

e vosso; por end’ a partir

mi convén daqueste logar;

mais que gran coita d’ endurar

me sera, pois me sen vós vir!

- Amigu’, e de min que será?

- Ben, senhor bõa e de prez;

e pois m’ eu for daquesta vez,

o vosso mui ben se passará;

mais morte m’ é de m’ alongar

de vós e irm’ alhur morar,

mais pois é voss’ ũa vez ja,

- Amigu’, eu sen vós morrerei.

- Non o queirades esso, senhor;

mais pois u vós fordes, non for,

o que morrerá, eu serei;

mais quer’ eu ant’ o meu passar

ca assí do voss’ aventurar,

ca eu sen vós de morrer ei.

- Queredesmi, amigo, matar?

- Non, mia senhor, mais por guardar

vos, mato mi que mi o busquei.

[Don Denis 25, 13]

La *cantiga de amigo* traspasa los límites de la concepción cortés, añadiendo diversos elementos que proporcionan una visión mucho más variada y compleja que la reflejada en las *cantigas de amor*, como son la introducción de la tradicional simbología popular y de la contextualización rústica y campestre que hacen que este género presente una formulación más sensual, e incluso erótica, del tópico amatorio. De este modo, la temática del amor puede revestirse de formas diversas (amor insatisfecho, concordia de amor, obstáculos a la concreción amorosa):

i) *El amor desgraciado*. Es la vertiente temática más común. El efecto más frecuente que produce es la *coita*, aunque también los celos, la desilusión, la separación o la infidelidad (en menor grado). Los motivos son comunes a los de la *cantiga de amor*, pero en las *de amigo* estos sentimientos están vistos desde la perspectiva femenina y presentan una doble cara: pueden referirse a los sentimientos que experimenta la joven o al sufrimiento que por ella padece el enamorado.

La *coita amorosa* –principal motivo de la *cantiga de amor*– puede desembocar, en las *cantigas de amigo*, en *sanha* y deseos de venganza, dando lugar a composiciones más elaboradas desde el punto de vista conceptual, en las que se percibe una mayor influencia del código de la *fin’ amor*:

Disséronmi-ora de vós ũa ren,

meu amigo, de que ei gran pesar,

mais eu mio cuido mui ben mellorar,

se eu poder, e poderei mui ben,

*ca o poder, que sempre ouvi, m’ ei,*

*e eu vos fiz e eu vos desfarei.*

Dizen mí que fillastes senhor tal

per que vós cuidastes de min partir,

e ben vos é, se vos a ben saír,

mais deste ben farei vos end’ eu mal,

*ca o poder, que sempre ouvi, m’ ei,*

*e eu vos fiz e eu vos desfarei.*

Senhor fillastes, com’ oí dizer,

a meu pesar, e perderedes i,

se eu poder, e poderei assí

como fiz sempr’ e póssome poder,

*ca o poder, que sempre ouvi, m’ ei,*

*e eu vos fiz e eu vos desfarei.*

E, pois vos eu tornar qual vos achei,

pesar mi-á én, mais pero vingar m’ ei.

[Johan Perez d’ Aboim 75,5]

La principal causa que produce ese estado de *coita* es la separación del amigo, que constituye uno de los motivos más frecuentes y convencionales de la escuela. La ausencia puede ser voluntaria o forzada –expediciones militares a tierras enemigas, viajes de los poetas a diversas cortes peninsulares, etc.–, aunque muchas veces no se dan indicaciones sobre el motivo de la separación:

Par Deus, coitada vivo,

pois non vén meu amigo;

pois non vén, que farei?

meus cabelos, con sirgo

eu non vos liarei.

Pois non vén de Castela,

non é viv’, ai mesela,

ou mi-o deté el-rei:

mias toucas da Estela,

eu non vos tragerei.

Pero m’ eu leda semello,

non me sei dar consello;

amigas, que farei?

en vós, ai meu espello,

eu non me veerei.

Estas dõas mui belas

el mi-as deu, ai donzelas,

non volas negarei:

mias cintas das fivelas,

eu non vos cingarei.

[Pero Gonçalvez de Portocarreiro 128,4]

La ausencia del amigo puede deberse también a la infidelidad o a la mentira. En estos casos, el sujeto delator suele ser la madre o la amiga, aunque puede ser la propia enamorada quien lo descubra cuando ve al amigo hablar con otra mujer:

Amiga, do meu amigo

oí eu oje recado;

que é viv’ e namorado

doutra dona ben vos digo,

*mais jur’ a Deus que quisera*

*oír ante que mort’ era.*

Eu era maravillada

porque tan muito tardava,

pero sempr’ esto cuidava,

se eu d’ el seja vingada,

*mais jur’ a Deus que quisera*

*oír ante que mort’ era.*

Mui coitada per vevía,

mais ora non sei que seja

de min, pois outra deseja

e leixou min que servía,

*mais jur’ a Deus que quisera*

*oír ante que mort’ era.*

E a el mui melhor era

e a min mais mi prouguera.

[Sancho Sanchez, clérigo 150,3]

De igual modo que en la *cantiga de amor*, entre los efectos que produce el *amor no correspondido* destacan la pérdida del juicio, la *locura* o *sandice* o la pérdida del sueño, que conducen a la ya comentada *muerte de amor*. Los ejemplos que encontramos en el repertorio de *amigo* son numerosísimos y, al igual que en la *cantiga de amor*, su frecuencia de uso produce que la expresión pierda su significado originario y se convierta en una fórmula lexicalizada:

Madre, des que se foi d’ aquí

meu amigo, non vi prazer

nen mi-o queredes [vós] creer,

e moir’, e, se non é assí,

*non vejades de mí prazer*

*que desejades a veer*.

Des que s’ el foi, per bõa fe,

chorei, madre, dos ollos meus

con gran coita, sab’ oje Deus,

e moir’, e, se assí non é,

*non vejades de mí prazer*

*que desejades a veer.*

De mia mort’ ei mui gran pavor,

mia madre, se cedo non vén,

e al non dovidedes én,

ca, se assí non é, señor,

*non vejades de mí prazer*

*que desejades a veer.*

[Afonso Lopez de Baian 6,6]

ii) *La concordia de amor*. Motivo de especial interés en las *cantigas de amigo*, pues, al contrario de lo que sucede en la mayoría de las *cantigas de amor*, la mujer corresponde al amor del enamorado. Incluso podemos hablar de series léxicas propias para expresar la alegría que sienten los enamorados cuando pueden estar juntos, y que se manifesta tanto en la espera del encuentro como durante este:

Que leda que oj’ eu sejo

porque m’ enviou dizer

ca non vén, con gran desejo,

coitado, d’ u foi viver,

*ai dona’, lo meu amigo,*

*senón por falar comigo;*

*nen vén por al meu amigo,*

*senón por falar comigo.*

Envioumi seu mandado

dizer, qual eu creo ben,

ca non vén por al, coitado,

de tan longi com’ el vén,

*ai dona’, lo meu amigo,*

*senón por falar comigo;*

*nen vén por al meu amigo,*

*senón por falar comigo.*

Nulha coita non avía,

tanto creede per mí,

outro, nen el non viiña,

mais porque verría aquí:

*ai dona’, lo meu amigo,*

*senón por falar comigo;*

*nen vén por al meu amigo,*

*senón por falar comigo.*

[Gonçal’ Eanes do Vinhal 60,15]

iii) *Los obstáculos a la satisfacción del amor*. El obstáculo fundamental está representado, en la mayoría de los casos, por la madre, que tiene un papel destacado como *garda* de la amiga. La crueldad madre puede llegar al extremo de permitir el encuentro de los enamorados solo cuando sabe que el amigo está tan mal que solo le espera la muerte:

Vistes, filla, noutro día

u vos dix’ eu que gran prazer

eu avía d’ irdes veer

voss’ amigo que morría

non volo dix’ eu por seu ben,

mais por que mi dissera quen

no viu que ja non guarría

Por al vos non mandaría

vee-lo, mais oí dizer

a quen o viu assí jazer

que tan coitado jazía

que ja non guarira per ren;

mandéivolo veer por én,

por mal que vos del sería

E, por que non podería

falar vos nen vos conhocer

nen de vós gasalhad’ aver,

pero vos gran ben quería,

mandéivolo veer entón

por aquesto, que por al non,

filla, par Santa María

[Johan Nunez Camanez 74,8]

b) La naturaleza

La inclusión del elemento natural y paisajístico supone otra de las evidencias de su pertenencia a una corriente lírica tradicional muy antigua y resulta una marca de género sumamente reconocible. De este modo, en la tradición gallego-portuguesa –exenta de toda referencia temporal– la naturaleza sirve como marco concreto que recrea, aparentemente, un ambiente más real y preciso. En ocasiones, su mención solo se incluye como ornamento; no obstante, con frecuencia adquiere un rol mucho más importante, con connotaciones simbólicas –asociadas a elementos como el mar, la fauna del bosque o la flora– que lo elevan hasta la categoría de personaje al cual el *yo* lírico suele dirigirse por medio de apóstrofes. Los elementos de la naturaleza que cobran especial relieve dentro de la *cantiga de amigo* son el agua y las flores:

i) El *agua* (*auga)* (el mar, las olas, el río), símbolo tradicional de fecundidad, de vida y también de pureza, adquiere en las *cantigas de amigo* un valor erótico o sexual. En este sentido, cobra importancia el motivo de *lavar* en el *río* o en la *fuente* los *cabellos* o la *camisa* de la amiga, pues ambos elementos son símbolo erótico femenino:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos

a la fonte e pagueim’ eu delos

*e de mí, louçana.*

Fui eu, madre, lavar mias garcetas

a la fonte e pagueim’ eu delas

*e de mí, louçana.*

A la fonte e pagueim’ eu deles;

aló achei, madr’, o señor deles

*e de mí, louçana.*

E, ante que m’ eu d’ ali partisse,

fui pagada do que m’ ele disse

*e de mí, louçana.*

[Johan Soarez Coelho 79,25]

El *mar* y las *ondas* también son elementos de la naturaleza empleados con varios valores. En algunas ocasiones, las *ondas* simbolizan la separación del amigo, pero, al mismo tiempo, al venir de lejos son a única vía de conexión de la joven enamorada con su amado. En otros casos, representan la pasión amorosa:

Seiam’ eu na ermida de San Simion

e cercáronmi-as ondas que grandes son.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

Estando na ermida ant’ o altar,

cercáronmi-as ondas grandes do mar.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

E cercáronmi-as ondas que grandes son;

non ei i barqueiro nen remador.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

E cercáronmi-as ondas do alto mar;

non ei i barqueiro nen sei remar.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

Non ei i barqueiro nen remador:

morrerei eu, fremosa, no mar maior.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

Non ei i barqueiro nen sei remar:

morrerei eu, fremosa, no alto mar.

*Eu atendendo meu amigu’! e verrá?*

[Mendinho 98,1]

ii) *Las flores*. Frente a la poesía occitana, que introducía un preámbulo que fijaba la composición en unas determinadas coordenadas espaciales y temporales, la presencia de las flores como *signum* primaveral es casi inexistente en las *cantigas de amigo*, género que casi no cultiva el tópico del exordio estacional y la descripción del *locus amoenus*\*. Sin duda, las flores más conocidas de las *cantigas de amigo* son las *flores del verde pino* que el propio rey portugués insertó en algunas de sus cantigas haciéndolas intervenir en el diálogo para anunciar la llegada del amigo. Este elemento se enriquece con valores polivalentes en otras cantigas. Así, las *flores* pueden hacer referencia al amigo y al amor, en otras, la *flor de pino* representa la marca de que llegó la época de servir al rey:

-Ai, flores, ai, flores do verde pino, As frores do meu amigo

se sabedes novas do meu amigo, briosas van no navío,

*ai, Deus, e u é?* *e van se as frores*

*d’ aquí ben con meus amores*

-Ai, flores, ai, flores do verde ramo, *idas son as frores*

se sabedes novas do meu amado,

*ai, Deus, e u é?* As frores do meu amado

briosas van ẽno barco.

-Se sabedes novas do meu amigo, *e van se as frores*

aquel que mentiu do que pos conmigo, *daquí ben con meus amores*

*ai, Deus, e u é? idas son as frores*

-Se sabedes novas do meu amado, Briosas van no navío

aquel que mentiu do que mi-a jurado, pera chegar ao ferido,

*ai, Deus, e u é? e van se as frores*

*daquí ben con meus amores*

-Vós preguntades polo voss’ amigo *idas son as frores*

e eu ben vos digo que é san’ e vivo.

*-ai, Deus, e u é?*

Briosas van ẽno barco

-Vós preguntades polo voss’ amado pera chegar ao fossado,

e eu ben vos digo que é viv’ e sano,. *e van se as frores*

*-ai, Deus, e u é? daquí ben con meus amores*

*idas son as frores*

-E eu ben vos digo que és san’ e vivo,

e seera vosc’ ant’ o prazo saído, Pera chegar ao ferido

*ai, Deus, e u é?* servir mí, corpo velido,

*e van se as frores*

-E eu ben vos digo que es viv’ e sano, *daquí ben con meus amores*

e s[e]rá vosc’ ant’ o prazo passado,

*-ai, Deus, e u é?* Pera chegar ao fossado

[Don Denis 25,2] servir mí, corpo loado,

*e* *van se as frores*

*daquí ben con meus amores*

*idas son as frores*

[Pai Gomez Charinho 114,4]

c) La mujer

La *cantiga de amigo* presenta una mayor variedad y complejidad de caracterización femenina que la de *amor*. Desde la joven invadida de una enorme alegría de vivir por su amor correspondido, a la moza llena de despecho por las contrariedades propias de la pasión, pasando por las escenas de duda, celos o esperanza, hasta la dama enérgica, dominante, superior, que se presenta como una auténtica *senhor*; la figura de la mujer adquiere una dimensión más compleja que la aparta parcialmente de la presentada por la concepción cortés.

Tal y como ya se ha comentado, en la tradición lírica gallego-portuguesa el retrato de la mujer resulta muy simple o casi inexistente, pues apenas se encuentran descripciones femeninas, con la supresión de referencias al aspecto físico de la amada. Con todo, en la *cantiga de amigo* se introducen una serie de motivos que suponen una innovación con respecto a la *cantiga de amor*. Por un lado, la percepción y alabanza de la propia hermosura, de tal modo que la dama cantada es siempre *hermosa* (*fremosa*) y *de buen parecer* (*de bon parecer*) o *de gran valor* (*de mui bon prez*); pero también se incluyen nuevos calificativos, tales como *lozana* (*louçãa), bella* (*velida*)*, esbelta* (*delgada*)*, hermosa* (*ben talhada*), que pueden aparecer integrados en expresiones del tipo *cuerpo bello* (*corpo velido*)*, cuerpo esbelto* (*corpo delgado*), etc.

Por otro lado, la propia protagonista es consciente de su belleza y declara su orgullo muchas veces a través de un *autoelogio* de su persona, que se debe entender como una variante de la *descriptio puellae*\* de la *cantiga de amor*. Otras veces, se lamenta de su belleza, bien porque se convierte en *coita* para el amigo, bien porque sin él carece de valor:

Quer’eu, amigas, o mundo loar

por quanto ben mi Nostro Senhor fez:

fezme fremosa e de mui bon prez;

ar fazmi meu amigo muit’amar.

*Aqueste mundo x’ést’ a melhor ren,*

*das que Deus fez, a quen El i faz ben.*

O Paraíso bõo x’ é, de pran,

ca o fez Deus, e non digu’ eu de non;

mai-los amigos que no mundo son

amigos, muito ambos lezer an.

*Aqueste mundo x’ést’ a melhor ren,*

*das que Deus fez, a quen El i faz ben.*

Querríam’ eu o Paraís’ aver,

des que morrese, ben come quen quer;

mais, poi-la dona seu amig’ oer

se con el pode no mundo viver,

*aqueste mundo x’ést’ a melhor ren,*

*das que Deus fez, a quen El i faz ben.*

E quen aquesto non tever por ben,

ja nunca lhi Deus dé en ele ren!

[Johan Garcia de Guilhade 70,44]

*4.2.2. Modalidades genéricas*

Dentro de la categoría de la *cantiga de amigo* se pueden establecer una serie de modalidades genéricas atendiendo a la temática específica que suelen abordar o a sus características formales específicas.

4.2.2.1. Cantiga de romería

Modalidad propia de la lírica gallego-portuguesa en la que se hace referencia a la intención de ir en romería o peregrinación a diversas ermitas y santuarios religiosos –especificados a través del nombre del santo o de su localización–. Supone una recreación de varios motivos tradicionales que pueden aparecer combinados o por separado, destacando: la relación de las actividades que se llevan a cabo durante la romería (el rezo y el baile), la existencia de algún tipo de impedimento para la reunión con el amado o las diversas expresiones del estado anímico de la joven (alegría por ver al amigo o, al revés, tristeza por no poder verlo). En la mayoría de los casos, la peregrinación al santuario constituye un pretexto circunstancial para la reunión social o el encuentro de los enamorados. De hecho, el reconocimiento de que este es el verdadero motivo de la romería supone así incluso un tópico recurrente de este subgénero. Por esta razón, el sentimiento de alegría es frecuente en este tipo de composiciones, pues la cita con el amigo causará, en caso de que se produzca, una inmensa alegría en ambos.

Dentro del corpus de las cantigas gallego-portuguesas se conservan alrededor de 30 cantigas adscritas a esta categoría, aunque ciertos autores apuntan algún caso más. Sus máximos cultivadores fueron los juglares Johan de Cangas, Johan de Requeixo y Johan Servando:

Fui eu, madr’, en romaría a Faro con meu amigo

e veño d’el namorada por quanto falou comigo,

*ca mi jurou que morría*

*por mí; tal ben mi queria!*

Leda veño da ermida e desta vez leda serei,

ca falei con meu amigo, que sempre muito desejei,

*ca mi jurou que morría*

*por mí; tal ben mi queria!*

D’u m’ eu vi con meu amigo vin leda, se Deus mi perdón,

ca nunca lhi cuid’ a mentir por quanto m’ele diss’ entón,

*ca mi jurou que morría*

*por mí; tal ben mi queria!*

[Johan de Requeixo 67,4]

4.2.2.2. Mariña

Modalidad que supone, como la de *romería*, un subgénero específico de la poesía gallego-portuguesa. Se caracteriza por presentar una temática centrada en el mar o, por extensión, en el río, que actúa como variante del primero. Las *barcarolas*, que se entienden a veces como sinónimo de las *mariñas,* pues también están ambientadas en el mar, se caracterizan por presentar expresamente la imagen del barco que trae o lleva al amigo. En la misma línea temática del *amor desgraciado*, el mar ocasionaba la separación de la pareja y también podía servir de medio de reencuentro, al mismo tiempo que funcionaba como símbolo de fecundidad.

En el corpus de la lírica gallego-portuguesa se conservan un total de 19 composiciones que responden al modelo de la *mariña* o *barcarola*, de las que 16 pertenecen al género de amigo:

Per ribeira do río

vi remar o navío,

*e sabor ey da ribeira.*

Per ribeira do alto

vi remar o barco,

*e sabor ei da ribeira.*

Vi remar o navio:

i vai o meu amigo,

*e sabor ei da ribeira.*

Vi remar o barco:

i vai o meu amado,

*e sabor ei da ribeira.*

I vai o meu amigo,

querme levar consigo,

*e sabor ei da ribeira.*

I vai o meu amado,

querme levar de grado,

*e sabor ei da ribeira.*

[Johan Zorro 83,10]

4.2.2.3. Alba o Alborada

El *alba* es un género en el que se narraba la despedida de los amantes al amanecer, después de que hayan pasado la noche juntos. En la lírica gallego-portuguesa, las piezas que podrían ser adscritas a esta categoría carecen de algunas de las características esenciales de su referente poético occitano, como la queja de la mujer ante la separación de su amado con la llegada del nuevo día o el encuentro nocturno de la pareja. Por este motivo estamos ante una modalidad de cantiga que recoge motivos propios del *alba* antes que de *albas* en sí mismas. En todas ellas la acción se desenvuelve al amanecer, o al menos se hace alusión directa a esa parte del día para situar los amores del *yo* lírico femnino; en ocasiones se introduce el término *alva* en el cuerpo del refrán como marca distintiva.

En la lírica gallego-portuguesa hay un único texto que se aproxima, en sus primeras estrofas, a este género galorrománico: la cantiga *Levad’, amigo, que dormides as mañãas frías*,de Nuno Fernández Torneol (106,11). No obstante, se encuentran otros textos gallego-portugueses que los estudiosos relacionan con las *albas* (85,18, 85,7, 85,5, 25,31, 134,5 y 25,43), ya que en ellos o bien aparece recogida la palabra *alva* (*alba*) o se establece una relación entre estos y ciertas composiciones castellanas que se caracterizan por presentar el encuentro de los enamorados al amanecer (las denominadas *alboradas* hispánicas).

Levad’, amigo, que dormides as mañãas frías;

tódalas aves do mundo d’ amor dizían:

*leda m’ and’ eu.*

Levad’, amigo, que dormíde-las frías mañãas;

tódalas aves do mundo d’ amor cantavan:

*leda m’ and’ eu.*

Tódalas aves do mundo d’ amor dizían;

do meu amor e do voss’ en ment’ avían:

*leda m’ and’ eu.*

Tódalas aves do mundo d’ amor cantavan;

do meu amor e do voss’ i enmentavan:

*leda m’ and’ eu.*

Do meu amor e do voss’ en ment’ avían;

vós lhi tolhestes os ramos en que siían:

*leda m’ and’ eu.*

Do meu amor e do voss’ i enmentavan;

vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan:

*leda m’ and’ eu.*

Vós lhi tolhestes os ramos en que siían

e lhis secastes as fontes en que bevían:

*leda m’ and’ eu.*

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan

e lhis secastes as fontes u se banhavan:

*leda m’ and’ eu.*

[Nuno Fernandez (Torneol?) 106,11]

4.2.2.4. Bailada

Dentro de las *cantigas de amigo* existe una serie de composiciones caracterizadas por incluir una mención explícita al baile (14,4, 14,5, 83,1, 91,3, 136,4, 157,28, 157,35). Esta variedad temática de la *cantiga de amigo* se denomina *bailada*, pero el término no se emplea, en este caso, en su sentido originario (es decir, como canción que acompaña el baile, aunque también podría serlo), sino para referirse a aquellas cantigas que hacen referencia a esa actividad festiva:

“Bailade, oje, ai filla, que prazer vejades,

ant’ o voss’ amigo, que vós moit’ amades”.

“Bailarei eu, madre, pois me vós mandades,

*mais pero entendo de vós ũa ren:*

de viver el pouco muito vos pagades,

*pois me vós mandades que baile ant’ el ben”.*

“Rógovos, ai filla, por Deus, que bailedes

ant’ o voss’ amigo, que ben parecedes”.

“Bailarei eu, madre, pois mi-o vós dicedes,

*mais pero entendo de vós ũa ren:*

de viver el pouco gran sabor avedes,

*pois me vós mandades que baileant’ el ben”.*

“Por Deus, ai mia filla, fazed’ a bailada

ant’ o voss’ amigo, de so a milgranada”.

“Bailarei eu, madre, d’aquesta vegada,

*mais pero entendo de vós ũa ren:*

de viver el pouco sodes mui pagada,

*pois me vós mandades que baile ant’ el ben”.*

“Bailade oj’, ai filla, por Santa María,

ant’ o voss’ amigo, que vos ben quería”.

“Bailarei eu, madre, por vós todavía,

*mais pero entendo de vós ũa ren:*

en viver el pouco tomades perfía,

*pois que me mandades que baile ant’ el ben”.*

[Airas Nunez 14,4]

4.2.2.5. Cantiga de malmaridada y Cantiga de malmonjada

La *cantiga de malmaridada* es una cantiga de temática amorosa caracterizada por reflejar la imagen de una mujer casada contra su voluntad que se queja de su penosa situación y suspira por el enamorado. Dentro del corpus gallego-portugués solo conservamos una cantiga de este tipo, compuesta por el rey portugués Don Denis:

Quisera vosco falar de grado,

ai, meu amigu’ e meu namorado,

*mais non ous’ og’ eu con vosc’ a falar,*

ca ei mui gran medo do irado,

*irad’ aja Deus, quen me lhi foi dar.*

En cuidados de mil guisas travo,

per vos dizer o con que m’ agravo;

*mais non ous’ og’ eu con vosc’ a falar,*

ca ei mui gran medo do mal bravo,

*mal brav’ aja Deus, quen me lhi foi dar.*

Gran pesar ei, amigo sofrudo,

per vos dizer meu mal ascondudo,

*mais non ous’ og’ eu con vosc’ a falar,*

ca ei mui gran medo do sanhudo,

*sanhud’ aja Deus, quen me lhi foi dar.*

Senhor do meu coraçon, cativo

sodes en eu viver con que vivo;

*mais non ous’ og’ eu con vosc’ a falar,*

ca ei mui gran medo do esquivo,

*esquiv’ aja Deus, quen me lhi foi dar.*

[Don Denis 25,102]

La *cantiga de malmonjada* es una variante del tema de la malmaridada, caracterizada por expresar el lamento de una joven convertida en monja por la fuerza, que se queja de su situación. Como en el caso anterior, solo hay una pieza dentro del corpus de las cantigas gallego-portuguesas (*Preguntei ũa dona en como vos direi*, 140,4, de Rodrigu’ Eanes de Vasconcelos), que, en sentido estricto, hay que adscribir a las *cantigas de amor*:

Preguntei ũa dona en como vos direi:

“Senhor, filhastes orden?” E ja por én chorei.

Ela entón me disse: “Eu non vos negarei

de com’ eu fillei orden, assí Deus me perdón;

fezmi-a fillar mia madre, mais, o que lle farei?

Tragerlhi eu os panos, mais non o coraçón”.

Dix’ eu: “Senhor fremosa, morrerei con pesar,

pois vós filhastes orden e vos an de gardar”.

Ela entón me disse: “Quérovos én mostrar

como serei guardada, se non, vénhame mal;

esto, por que chorades, ben devedes cuidar:

Tragerei eu os panos, mais no coraçón al”.

E dix’ eu: “Senhor miña, tan gran pesar ei én,

porque filhastes orden, que morrerei por én”.

E diss’ inda logo: “Assí me venha ben,

como serei guardada dizérvolo quer’ eu:

se eu trouxer os panos, non dedes por én ren,

ca terrei o contrario eno coraçon meu”.

[Rodrigu’ Eanes de Vasconcelos 140,4]

4.2.2.6. Cantiga de *tear*

Tipología lírica en la que se recrea la escena de una mujer tejiendo. Deriva de la llamada *chanson de toile*, a veces llamada en español *canción de tejer o de tela*, género lírico-narrativo francés que se caracteriza por ser una pieza corta en la que se relata una historia amorosa –infeliz, generalmente–, mientras la protagonista realiza labores asociadas a la figura de la mujer en la época (coser, tejer, incluso leer), con un estilo sencillo y sin adornos retóricos. En la lírica gallego-portuguesa solo conservamos una composición de este tipo, del trovador portugués Estevan Coelho, *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (29,1):

Sedía la fremosa seu sirgo torcendo,

sa voz manseliña fremoso dizendo

*cantigas d’ amigo.*

Sedía la fremosa seu sirgo lavrando,

sa voz manseliña fremoso cantando

*cantigas d’ amigo.*

-Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes

amor mui coitado que tan ben dizedes

*cantigas d’ amigo.*

Par Deus de Cruz, dona, sei eu que andades

d’ amor mui coitada que tan ben cantades

*cantigas d’ amigo.*

-Avuitor comestes, que adevinhades.

[Estevan Coelho 29,1]

**4.3. Cantiga de escarnio y maldecir**

La *cantiga de escarnio y maldecir*, que continúa la tradición del *sirventés* occitano, constituye el tercer gran género de los cancioneros gallego-portugueses. Este género se caracteriza por no presentar un criterio único de clasificación, ya que en él aparecen incluidas tanto las piezas de tono satírico y burlesco –sátiras morales, políticas, literarias, maledicencias personales, etc.– como las que, por defecto, no presentan trazos claros de la cantiga de *amor* o de *amigo*. Esta ambigüedad terminológica comportó, por un lado, la inclusión de piezas definidas como *escarnios* y/o *maldecires*, y, por otro, la definición de una tipología por negación, al confluir todas las composiciones que no se clasifican dentro de los dos géneros del registro amoroso.

El *Arte de Trovar* yla existencia de rúbricas del tipo *esta cantiga é de mal dizer*, *fez estas cantigas d’ escarnho e de maldizer* o *esta é de mal dizer* establecen una distinción entre aquellas cantigas que critican de manera abierta y clara, sin dobles sentidos (*cantiga de maldecir*) y aquéllas que escarnecen de forma indirecta, mediante el uso de la *aequivocatio*\* y del doble sentido (*cantiga de escarnio*). Pero la sutileza de la diferenciación, junto con la confusión ya presente en los Cancioneros y la tendencia habitual de los editores modernos a incluirlas todas bajo un epígrafe común, aconsejan mantener por el momento una etiqueta globalizadora –*cantiga de escarnio*– y aplicarla luego atendiendo, sobre todo, a los aspectos temáticos: escarnio social, escarnio personal, escarnio literario, etc.

De este modo, en la *cantiga de escarnio* tienen cabida todas las clases sociales como objeto de sátira y, en algunos casos, pueden reflejar las tensiones y los conflictos existentes entre los trovadores, que generalmente pertenecían a la nobleza, y los juglares, de baja extracción social; pero en ocasiones también puede ser una parodia de los sistemas de referencias de la *cantiga de amor*. Esta parodia está presente, por ejemplo, en la cantiga de Pero d’Armea, *Donzela, quen quer entendería* (121,8), en la que la expresión *branqu’ e vermella*, sintagma que suele designar el rostro de la dama en la *cantiga de amor*, señala ahora el *trasero* del poeta:

Donzela, quen quer entendería

que vós mui fremosa parescedes;

se assí é, como vós dizedes,

no mundo vosso par non avía;

a min, que i vosso par ouvesse,

quen a meu cuu concela posesse,

de parescer ben vencer vos ia.

Vós andades dizend’ en concelho

que sobre todas parescedes ben,

e con tod’ esto non vos vej’ eu ren,

pero põedes branqu’ en vermelho;

mais, sol que s’ o meu cuu de sí pague

e poser un pouco d’ alvaiade,

reveers’ á con vosco no espelho.

Donzela, vós sodes ben talhada,

se no talho erro non prendedes

ou en essa saia que vós tragedes;

e, pero sodes ben colorada,

quen ao meu cuu posesse orelhas

e lhi ben fingesse as sobrancelhas,

de parescer non vos devera nada.

[Pero d’ Armea 121,8]

Estas piezas contienen una enorme riqueza de términos relativos al cuerpo humano, al vestuario, al paisaje (esencialmente urbano), ilustrada por una adjetivación muy variada, una variedad léxica que contrasta con el reducido repertorio que contenían los géneros amorosos. Nótese además que las expresiones empleadas son, muchas veces, claramente obscenas y escatológicas:

Don Domingo Caorinha Esta ama cuj’ es Joam Coello,

non á proe per bõas mañas que soub’ aprender,

de sobir ena Marinha cada u for achará bon consello,

Caadoe; que sabe ben fiar e ben tecer,

quand’ ela jaze, sobiña, e talla mui ben bragas e camisa

mal a roe e nunca vistes moller de sa guisa

a grossa pixa misquinha, que mais limpia vida sabia fazer.

que lhi no seu cono moe.

*Por aquesto, Don Domingo,*  Ant’ es oje das molleres preçadas

*non digades que m’ enfingo* que nos sabemos en nosso logar,

*de trobar:* ca lava ben e faz boas quejadas

*eu doutra cinta me cingo* e sabe ben moer e amassar

*e doutra Martin Collar.* e sabe muito de bõa leiteira. Esto non digu’ eu por ben que lhi queira,

Don Domingo, a Deus loado, mays porque est assy, a meu cuydar.

daqui atró en Toledo

non á clérigo prelado E seu marido de crastar verrões

que non tenha o degredo non lh’ achan par de Burgos a Carrión,

e vós, Mariña, co dedo (...) nen a ela de capar galiões

avédelo con’ usado, fremosament’, assí Deus mi perdon

Tod’ esto faz, e cata ben argueiro

que non pode teer medo. e escanta ben per olh’ e per calheiro

*Por aquesto, Don Domingo,* e sabe muita bõa escantaçon.

*non digades que m' enfingo*

*de trobar:* Non acharedes en toda Castela,

*eu doutra cinta me cingo* graças a Deus, de que mi-agora praz,

*e doutra Martin Collar.*  mellor ventrullo nen mellor morcela

do que a ama com sa mão faz.

Don Domingo, non podedes

(…) E al faz ben, como diz seu marido:

que con a pissa tragedes faz bon souriç’ e lava ben transsido,

(…) e deita ben galiña choca assaz!

mais como moa fodedes [Fernan Garcia Esgaravunha 43,4]

e sobides e decedes,

quebrand’ i vossos colhões

*Por aquesto, Don Domingo,*

*non digades que m’ enfingo*

*de trobar:*

*eu doutra cinta me cingo*

*e doutra Martin Collar.*

Don Domingo, vossa vida

é con pea,

pois Mariña jaz transsida

e sen cea,

per que vos aa sobida

cansou essa cordovea:

ficóuvola pissa espida,

que ja xe vos non enfrea.

*Por aquesto, Don Domingo,*

*non digades que m’ enfingo*

*de trobar:*

*eu doutra cinta me cingo*

*e doutra Martin Collar.*

[Johan Servando 77,10]

Se conservan 494 cantigas de este género (es decir, cerca de un 30% del total del corpus) con una cronología que se concentra en la segunda mitad del siglo XIII y tiene como centros poéticos la corte castellana de Alfonso X y la portuguesa de su nieto Don Denis. A partir de 1285 serán los trovadores portugueses los que se interesen de forma particular por el género de *escarnio* hasta mediados del siglo XIV, fecha del famoso *Libro das Cantigas*, hoy desaparecido, considerado como la última gran compilación general de la lírica gallego-portuguesa.

*4.3.1. Modalidades temáticas*

La temática es bastante más variada que la de los otros dos géneros gallego-portugueses. Podemos distinguir cinco grandes bloques que comprenden la sátira de carácter personal, social, literaria, política y moral, a los que se les suma el escarnio de amor y de amigo.

4.3.1.1. Escarnio personal

Esta modalidad fue la más cultivada por los trovadores gallego-portugueses. En ella se expresa una burla dirigida a una persona concreta, generalmente perteneciente al círculo noble y cortesano (tanto mujeres –abadesas y *soldadeiras*\*– como hombres), que sufre los ataques del poeta por diversos motivos: defectos físicos, abuso de poder, codicia, lujuria (de clérigos y abadesas), homosexualidad, vicios sexuales y vejez de *soldadeiras*. Esta categoría es una de las que cuenta con más composiciones (casi 70). Entre los cultivadores más destacados están los trovadores gallegos Afons’ Eanes do Cotón y Airas Perez Vuitorón, el trovador portugués Estevan da Guarda y el rey Alfonso X el Sabio:

Achei Sancha Anes encavalgada, Estavan oje dúas soldadeiras

e dix’ eu por ela cousa guisada, dizendo ben, a gran pressa, de si;

ca nunca vi dona peior tallada, e viu a ũa delas as olleiras

e quige jurar que era mostea; de sa compañeira, e diss’ assí:

*vi-a cavalgar per ũa aldeia* -Que enrugadas olleiras tẽedes!

*e quige jurar que era mostea.* E diss’ a outra: -Vós com’ as veedes

desses cabelos sobr’ essas trincheiras?

Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,

e non ía milhor un cavaleiro. (...)

Santigueim’ e disse: -Gran foi o palheiro (...)

onde carregaron tan gran mostea; (...)

*vi-a cavalgar per ũa aldeia* en esse vosso rostro. e des i

*e quige jurar que era mostea.* diss’ el’ outra vez: -Já vós dult’ avedes;

mais tomad’ aquest’ espell’ e veeredes

Vi-a cavalgar indo pela rúa, tódalas vossas sobrancellas veiras.

mui ben vistida en cima da múa;

e dix’ eu: -Ai, velha fududancua, E ambas elas eran compañeiras,

que me semellades ora mostea! e diss’ a ũa en jogo outrossí:

*Vi-a cavalgar per ũa aldeia* Pero nós ambas somos muit’ arteiras,

*e quige jurar que era mostea.* millor coñosqu’ eu vós que vós a min.

[Alfonso X o Sabio 18,1] E diss’ a outra: -Vós, que coñocedes

a min tan ben, por que non entendedes

como son covas essas caaveiras?

E, depois tomaron señas masseiras

e bañáronse e loávans’ a si;

e quis Deus que, nas palavras primeiras

que ouveron, que chegass’ eu ali;

e diss’ a ũa: Mole ventr’ avedes;

e diss’ a outr’: -e vós mal ascondedes

as tetas, que semelhan cevadeiras.

[Johan Baveca 64,11]

4.3.1.2. Escarnio social

A diferencia de las cantigas de *escarnio personal* –que suelen hacer burla de los defectos de una persona en concreto–, esta modalidad atiende a aquellos defectos o acciones reprobables de un grupo social concreto o de la sociedad en general. La variedad de clases y estamentos sociales es extensísima. Los aspectos que se reflejan en estas composiciones con más frecuencia son el comportamiento sexual del clero, los abusos de la nobleza, la cobardía y falsedad de los caballeros o las diversas supersticiones de la época. En esta categoría se conservan alrededor de 13 composiciones, de las que destacan especialmente las compuestas por el juglar gallego Pero da Ponte, el trovador también gallego Johan Airas y el portugués Joan Garcia de Guihade:

Os que dizen que veen ben e mal

nas aves, e d’ agoirar preço án,

queren corvo seestro quando van

allur entrar, e dógolhis eu al:

que Iesu-Cristo non me perdón,

se ant’ eu non quería un capón

que ũu grande corvo carnaçal.

E o que diz que es mui sabedor

d’ agoir’ e d’ aves, quand’ algur quer ir,

quer corvo seestro sempr’ ao partir,

e poren digu’ eu a Nostro Senhor

que Ele me dé, cada u chegar,

capón cevado pera meu jantar,

e dé o corvo ao agoirador.

Ca eu sei ben as aves coñocer,

e con patela gorda máis me praz

que con bullafre, voutre nen viaraz,

que me non pode ben nen mal fazer;

e o agoirador torpe que diz

que máis val o corvo que a perdiz,

nunca o Deus leixe melhor escolher

[Johan Airas, burgués de Santiago 63,50]

4.3.1.3. Escarnio literario

En este tipo se recogen aquellas piezas en las que el *yo* lírico realiza una burla o ataque dirigido a otro compositor –trovador o juglar–, en relación a su actividad literaria, artística o musical. En la mayor parte de los casos, la cantiga de *escarnio literario* especifica desde el primer verso la víctima de las burlas, señalando al atacado con nombre (y en muchos casos con el apellido).

El tema más recurrente de este grupo es el de la acusación de incompetencia profesional –y por derivación, la osadía de la mediocridad y el *intrusismo*– entre trovadores y juglares, y la disputa alrededor del *buen trovar*. En ocasiones se toma como punto de partida para el escarnio el tema del secreto y de la *coita* de amor, lugares comunes de las convenciones literarias corteses, que sirven al *yo* lírico para censurar o ridiculizar la producción literaria de su adversario.

En general, las cantigas conservadas –alrededor de 40 composiciones– reflejan la tensión y rivalidad producida entre estos dos grupos, bien diferenciados, que pugnan por demostrar su supremacía artística. Aunque contamos con algunas piezas en las que un juglar ataca a un trovador, utilizando la modalidad de la *tensó,* [como en el caso de *Johan Vaasquez, moiro por saber* (88,7), del juglar Lourenço; o a otro juglar, como en *Pedr’ Amigo duas sobervhas faz* (88,11), del mismo autor], los ataques más frecuentes se producen de trovador a trovador y, sobre todo, de trovador a juglar, grupo en el que despuntan, sin duda, las composiciones dirigidas contra el juglar Lourenço y las del portugués Martín Soárez dirigidas al juglar Lopo:

Cavaleiro, con vossos cantares - Lourenço jograr, ás mui gran sabor

mal avilastes os trobadores; de citolares, ar queres cantar;

e, pois assí per vós son vençudos, des i ar filhaste log’ a trobar

busquen per al servir sas senhores; e té est’ ora ja por trobador.

ca vos vej’ eu mais das gentes gaar E por tod’ esto ũa ren ti direi:

de vosso bando, por vosso trobar, Deus mi confonda, se oj’ eu i sei

ca non eles, que son trobadores. destes mesteres qual fazes melhor.

Os aldeiãos e os concellos - Joan Garcia, soo sabedor

tódolos avedes por pagados; de meus mesteres sempr’ adeantar,

tambén se chaman por vossos quites, e vós andades por mi-os desloar;

como se fossen vossos comprados, pero non sodes tan desloador

por estes cantares que fazedes d’ amor, que con verdade possades dizer

en que llis achan os fillos sabor que meus mesteres non sei ben fazer;

e os mancebos, que teen soldados. mais vós non sodes i conhocedor.

Ben quisto sodes dos alfaiates, - Lourenço, véjot’ agora queixar

dos peliteiros e dos reedores; pola verdade que quero dizer;

do vosso bando son os trompeiros métesme ja por de mal conhocer,

e os jograres dos atambores, mais én non quero tigo pelejar

por que llis cabe nas trombas vosso son; e teus mesteres conhocert’ os ei,

pera atambores ar dizen que non e dos mesteres verdade direi:

achan no mund’ outros sõos mellores. “ess’ é que foi con os lobos arar”.

Os trobadores e as molheres - Joan Garcia, no vosso trobar

de vossos cantares son nojados, acharedes muito que correger,

as ũas por que eu pouco daría, e leixade mi, que sei ben fazer

pois mi dos outros fossen loados; estes mesteres que fui começar,

ca eles non saben que xi en fazer: ca no vosso trobar seim’ eu com’ é:

queren bon son e bõo de dizer i á de correger, per bõa fe,

e os cantares fremosos e rimados. máis que nos meus, en que m’ ides travar.

E tod’ aquesto é mao de fazer - Ves, Lourenço, ora m’ assañarei,

a quen os sol fazer desiguados pois m’alí entenças, e tod’o farei

[Martín Soárez 97,3] o citolón na cabeza quebrar.

- Joan Garcia, se Deus mi perdón,

mui gran verdade digu’ eu na tençón,

e vós fazed’ o que vos semellar.

[Joan Garcia de Guilhade 70,28;

Lourenço, jogral 88,8]

4.3.1.4. Escarnio político

Modalidad que atiende a aquellos vicios o acciones reprobables (los abusos de poder, la cobardía de los caballeros, las traiciones entre la realeza o el clero) del grupo o estamento social que poseía el poder, siempre desde una postura de crítica o ataque abierto. Dentro de este grupo, del que se conservan alrededor de 30 textos, destacan varios núcleos temáticos: la deposición de Sancho II de Portugal, la cobardía de los caballeros castellanos en la guerra de Granada o los abusos de los favoritos reales:

Don Foão, que eu sei que á preço de livão,

vedes que fez ena guerra –d’aquesto soo certão:

sol que viu os genetes, come boi que fer tavão,

*sacudiuse e revolveuse, al-*

*çou rab’ e foi sa vía a Portugal.*

Don Foão, que eu sei que á preço de ligeiro,

vedes que fez ena guerra –d’aquesto son verdadeiro:

sol que viu os genetes, come bezerro tenreiro,

*sacudiuse e revolveu-se, al-*

*çou rab’ e foi sa vía a Portugal.*

Don Foão, que eu sei que á prez de liveldade,

vedes que fez ena guerra –sabédeo por verdade:

sol que viu os genetes, come can que sal de grade,

*sacudiuse e revolveuse, al-*

*çou rab’ e foi sa vía a Portugal.*

[Afonso Mendez de Besteiros 7,4]

4.3.1.5. Sátira moral

Se conservan una serie de cantigas, calificadas frecuentemente como *sirventeses morales*, que pretenden reflexionar sobre la sociedad, la vida cotidiana y el conjunto de comportamientos que ponen en peligro la estabilidad moral del mundo. Raras veces se hace referencia a personas concretas, ya que se trata, más bien, de reflexiones de carácter general y no personal. Dentro del corpus de la lírica gallego-portuguesa se adscriben a esta modalidad cantigas como las 14,12; 18,26; 49,5; 56,9; 94,2; 94,9; 94,13; 94;18; 95,15; 127,4; 131,9:

Non me posso pagar tanto

do canto

das aves nen de seu son,

nen d’ amor nen de mixón

nen d’ armas –ca ei espanto,

por quanto

mui perigoosas son–,

come dun bon galeón,

que m’ alongue muit’ agiña

deste demo da campiña,

u os alacrães son;

ca dentro no coraçón

sentí deles a espiña!

E juro par Deus lo santo

que manto

non tragerei nen grañón,

nen terrei d’ amor razón

nen d’ armas, por que quebranto

e chanto

ven delas toda sazón;

mais tragerei un dormón,

e irei pela mariña

vendend’ azeit’ e fariña;

e fugirei do poçón

do alacrán, ca eu non

lli sei outra meeziña.

Nen de lançar a tavolado

pagado

non sõo, se Deus m’ ampar,

aquí, nen de bafordar;

e andar de noute armado,

sen grado

o faço, e a roldar;

ca máis me pago do mar

que de seer cavaleiro;

ca eu foi ja mariñeiro

e quérom’ oi-mais guardar

do alacrán, e tornar

ao que me foi primeiro.

E direivos un recado:

pecado

nunca me pod’ enganar

que me faça ja falar

en armas, ca non m’ é dado

(doado

m’ é de as eu razõar,

pois-las non ei a provar);

ante quer’ andar sinlleiro

e ir come mercadeiro

algũa terra buscar,

u me non possan culpar

alacrán negro nen veiro.

[Alfonso X o Sabio 18,26]

4.3.1.6. Escarnio de amor

El *escarnio de amor* se define como el resultado de un cruce genérico, pues resulta una composición híbrida que toma elementos tanto de la *cantiga de amor* –sobre todo en el vocabulario– como de las de *escarnio*; de hecho, algunas de las cantigas que los estudiosos consideran *escarnios de amor* fueron copiadas en los cancioneros en el sector de *escarnio*, pero otras aparecen en el sector de *amor*, y, en ocasiones, lo que revela el carácter de escarnio es únicamente la rúbrica explicativa que las acompaña. Presenta, en cualquier caso, una marcada intencionalidad de parodia de las convenciones poéticas amorosas corteses y de la doctrina de la *fin’amor*. En la actualidad se conservan unos 20 poemas que pueden ser considerados *escarnios de amor*:

Ũa donzela coitado

d’ amor por si me faz andar;

e en sas feituras falar

quero eu, come namorado:

rostr’ agudo come forón,

barva no queix’ e no granhón,

o ventre grand’ e inchado.

Sobrancellas mesturadas,

grandes e mui cabeludas,

sobre-los ollos merjudas;

e as tetas pendoradas

e mui grandes, per boa fé;

á un palm’ e meio no pé

e no cós tres polegadas.

A testa ten enrugada

e os ollos encovados,

dentes pintos come dados...

e acabei, de passada.

Atal a fez Nostro Senhor:

mui sen doair’ e sen sabor,

des i mui pobr’ e forçada.

[Caldeiron 24,2]

Repárese en el ejemplo anterior en la descripción detallada de la figura femenina en contra de los cánones de la *descriptio puellae* de la *fin’amor*.

4.3.1.7. Escarnio de amigo

El *escarnio de amigo* se caracteriza por ser una composición en la que se parodian los temas, las formas o el vocabulario propios de la *cantiga de amigo*. En este grupo encontramos con frecuencia el tema de la tristeza y de la sanha que, siendo propios de las cantigas de amigo, se aplican, en este caso, a personajes de la corte, lo que hace que el componente paródico sea muy evidente. Dentro del corpus de las cantigas gallego-portuguesas se conservan unas 10 composiciones que pueden adscribir a esta categoría. Los cultivadores más importantes de esta modalidad son el rey Alfonso X el Sabio y el caballero portugués Joan Garcia de Guilhade:

Fez meu amigo gran pesar a mí,

e, pero m’ el fez tamaño pesar,

fezéstesme ll’, amigas, perdoar,

e chegou oj’, e díxill’ eu assí:

*“Vĩide ja, ca ja vos perdoei;*

*mais pero nunca vos ja ben querrei.”*

Perdoeill’ eu, mais non ja con sabor

que eu ouvesse de lli ben fazer;

e el quis oj’ os seus ollos m’ erger,

e díxill’ eu: “Ollos de traedor,

*vĩide ja, ca ja vos perdoei;*

*mais pero nunca vos ja ben querrei.”*

Este perdón foi de guisa, de pran,

que ja máis nunca mig’ ouvess’ amor,

e non ousava viir con pavor,

e díxilh’ eu: “Ai cabeça de can

*vĩide ja, ca ja vos perdoei;*

*mais pero nunca vos ja ben querrei.”*

[Joan Garcia de Guilhade 70,24]

4.3.1.8. Cantiga epigramática

Modalidad escarnina que se caracteriza por ser una composición breve, incisiva, preferentemente satírica y que remata con un rasgo inesperado –denominado *punta*–. La *cantiga epigramática* posee, además, una estructura bipartita del tipo suceso-comentario (*descriptio-conclusio*), o preparación y *punta*. Dentro del corpus de la lírica gallego-portuguesa se conservan 9 cantigas adscritas a este género (2,4; 2,7; 2,14; 6,1; 16,16; 18,19;47,9; 47,32; 97,27):

A min dan preç’, e non é desguisado,

dos mal tallados, e non erran i;

Joan Fernández, o mour’, outrossí

nos mal tallados o vejo contado;

e, pero mal tallados somos nós,

s’ omen visse Pero da Ponte en cós,

semellarll’ ía moi peor tallado.

[Afons’ Eanes do Coton 2,4]

**4.4. Géneros dialogados**

En la tradición gallego-portuguesa se conservan una serie de cantigas caracterizadas por presentar un debate entre dos autores (alrededor de 33 composiciones), aunque los cancioneros no ofrecen una sección exclusiva reservada para estos debates entre trovadores, sino que estas composiciones aparecen dispersas por los tres grandes sectores de los cancioneros. Este tipo de composiciones presentan, por lo tanto, una autoría compartida por los dos autores que participan en el debate. Estas “cantigas dialogadas” ofrecen dos modalidades:

*4.4.1. Tensó*

El anónimo tratadista del *Arte de Trovar* ofrece la siguiente definición de *tensó*:

Outras cantigas fazen os trobadores que cham<an> tenções, porque son feitas per maneiras de razon que un haja contra outro, en que e<l> diga aquelo que por bem tever na prim<eir>a cobra, y o outro responda-lhe na outra dizend<o> o contrairo.

Estas se podem fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. y destas poden fazer quantas cobras quiserem, fazendo <por> cada ũa a sua par. Se i ouver d’aver finda, faze<m> ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr<o> (ed. Tavani, III, VII).

Tal y como se desprende de la definición, la *tensó* esuna cantiga dialogada en la que, siguiendo un mismo esquema métrico, dos trovadores llevan a cabo un debate, generalmente de carácter satírico o disquisitivo. Desde el punto de vista del contenido, el tema del debate debe ser escogido y debatido con toda libertad e igualdad, aunque es necesaria la existencia de un mínimo de trazos de oposición entre los dos contrincantes. Atendiendo a su temática se conservan dos *tensós de amor* (125,49 y 135,3) y cerca de 30 *tensós de escarnio*, en las que destacan la disputa alrededor de cuestiones relativas a la competencia en el *trovar* o al *status* social de los contrincantes y de las mujeres por ellos cantadas, e incluso ataques contra juglares, acusados de incompetencia profesional.

Las características formales de la *tensó* gallego-portuguesa se concretan en una mayor extensión que el resto de las cantigas (la *tensó* puede ser considerada una suma intercalada de dos cantigas) y en la obligatoriedad de presentar un número par de estrofas –para permitir a los contrincantes el mismo número de intervenciones y de exposiciones de criterios sobre el asunto debatido–; este hecho condiciona, al mismo tiempo, la presencia de dos tornadas. Por lo tanto, las *tensós* son cantigas estructuradas a base de *cobras dobras* (de *maestría*) en las que se da voz alternativamente a dos contrincantes para elaborar diversos argumentos dialécticos.

Cronologicamente la mayoría de los textos se fechan entre los años 1250 y 1280:

-Joan Soárez, comecei

de fazer ora un cantar;

vedes por que: porque achei

boa razon pera trobar,

ca vej’ aquí un jograrón,

que nunca pode dizer son

neno ar pode citolar.

-Joan Pérez, eu vos direi

por que o faz, a meu cuidar:

porque beve muit’, eu o sei;

e come fode, pois, falar

non pode; por esta razón

canta el mal; mais atal don

ben dev’ el de vós a levar.

-Joan Soárez, responder

non mi sabedes d’ esto ben:

non canta el mal por bever,

sabedes, mais por ũa ren:

porque, des quando começou

a cantar, sempre mal cantou

e cantará, mentre viver.

-Joan Pérez, por mal dizer

vos foi esso dizer alguén,

ca, pelo viñ’ e per foder,

perd’ el o cantar e o sén;

mais ben sei eu que o mizcrou

alguén convosqu’ e lhi buscou

mal, pois vos esso fez creer.

-Joan Coelho, el vos peitou

noutro dia, quando chegou,

pois ides d’ el tal ben dizer.

-Joan Pérez, já eu vos dou

quanto mi deu e mi mandou

e quanto mi-á de remeter.

[Johan Perez d’ Aboim 75,8; Johan Soarez Coelho 79,29]

*4.4.2. Partimen*

También conocido como *joc partit*, es un género de origen occitano en el que se establece un debate entre dos trovadores, circunstancia que explica que algunos estudiosos lo consideren una variante de la *tensó.* No obstante, se diferencia de ella en el hecho de que, en el partimen, el segundo autor es quien elige una entre las dos opciones propuestas por el primero, el cual, a su vez, deberá defender la restante. De este modo, el *partimen* se presenta como una *tensó* estructurada a modo de juego argumentativo que debe terminar siendo dirimida por un jurado imparcial. En el corpus de la lírica gallego-portuguesa conservado hasta hoy solo se registran dos *partiméns* (64,22 y 120,9):

-Pedr’ Amigo, quer’ ora ũa ren

saber de vós, se o saber poder:

do rafeç’ ome que vai ben querer

mui boa dona, de que nunca ben

atende ja, e o bõo, que quer

outrossí ben mui rafece molher,

pero que ll’ esta queira fazer ben,

¿qual destes ambos é de peor sén?

-Joan Baveca, tod’ ome se ten

con mui bon om’, e quérom’ eu teer

logo con el; mais por sen coñocer

vos teñ’ ora, que non sabedes quen

á peor sén; e pois vol’ eu disser,

vós vos terredes con qual m’ eu tever;

e que sabedes vós que sei eu qu’ én

o rafeç’ om’ é de peior sén.

-Pedr’ Amigo, des aquí é tençón,

ca me non quer’ eu convosc’ outorgar;

o rafeç’ ome a que Deus quer dar

entendiment’, en algũa sazón,

de querer ben a mui bõa señor,

este non cuida fazer o peor;

e quen moller rafeç’ a gran sazon,

quer ben, non pode fazer se mal non.

-Joan Baveca, fóra da razon

sodes, que m’ ante fostes preguntar;

ca mui bon home nunca pod’ errar

de fazer ben, assí Deus me perdón,

e o rafeç’ ome que vai seu amor

empregar u desasperado for,

este faz mal, assí Deus me perdón,

e est’ é sandeo e estoutro non.

-Pedr’ Amigo, rafeç’ ome non vi

perder por mui bõa dona servir,

mais vilh’ o sempre loar e gracir;

e o mui bon home, pois ten cabo si

moller rafeç’ e se non paga d’ al,

e, pois el entende o ben e o mal,

e, por esto, non a quita de si,

quanto é mellor tant’ erra máis i.

-Joan Baveca, des quand’ eu naci

esto vi sempr’ e oí departir

do mui bon home: de ll’ a ben saír

sempre o que faz; mais creede per mi,

do rafeç’ ome que sa comunal

non quer servir, e serve señor tal

por que o teñan por leve, por mi,

quant’ ela é mellor, tant’ erra mais i.

-Pedr’ Amigo, esso nada non val,

ca o que ouro serve e non al,

o fiz arento semella des i;

e pártas’ esta tençón per aquí.

-Joan Baveca, non tenho por mal

de se partir, pois ouro serv’ atal

que nunca pode valer máis per i;

e júlguennos da tençón per aquí.

[Johan Baveca 64,22; Pedr’Amigo de Sevilha 116,25]

**4.5. Otros géneros**

Existen una serie de textos incorporados en los cancioneros que, por sus características temáticas o formales, difícilmente se pueden insertar bajo la etiqueta de los géneros anteriores, como son los *lais*, los *prantos* y las *cantigas encomiásticas*.

*4.5.1. Lai*

Entre el *Arte de Trovar* y al comienzo del sector de amor (esto es, al inicio del cancionero), se encuentran en *B* (y en el manuscrito Vat. lat. 7182, *V*ª, de la Biblioteca Apostólica Vaticana) cinco textos con características especiales, que, tanto en las rúbricas que los acompañan como en el interior de las propias composiciones, aparecen denominados como *lais*. El *lai* esuna designación ambigua y polivalente en francés y occitano, que en la lírica gallego-portuguesa se refiere a una cantiga de temática amorosa caracterizada por presentar una queja de amor. Su contenido, además, suele estar relacionado con la *Materia de Bretaña*\*. De hecho, los *lais* gallego-portugueses derivan del llamado *lai artúrico*, poemas no autónomos de temática bretona que formaban parte, a modo de descanso lírico, de una trama narrativa de textos en prosa. Como dijimos, se conservan cinco *lais*, todos ellos de autoría anónima, de los cuales tres son en realidad adaptaciones de modelos franceses (en concreto, de la gran prosificación del *Tristan en prose*) (157,5; 157,18; 157,28; 157,32; 157,35):

Ledas sejamos ogemais!

E dancemos! Pois nos chegou

e o Deus con nosco juntou,

cantémoslle aqueste **lais**!

*“Ca este escudo é do mellor*

*omen que fez Nostro Señor!”*

Con este escudo gran prazer

ajamos! e cantemos ben!

E dancemos a nosso sén,

*“Ca este escudo é do mellor*

*omen que fez Nostro Señor!”*

Oi nos devemos alegrar,

e este escudo, que Deus aquí

trouxe, façámolo assí:

Puiñemos muito en o onrar!

*“Ca este escudo é do mellor*

*omen que fez Nostro Señor!”*

[157,28]

*4.5.2. Pranto*

El *pranto*, que deriva del *planh* occitano, se caracteriza por presentar un canto a modo de lamento fúnebre por la muerte de alguna persona noble, normalmente el protector del trovador. Los elementos más característicos son la invitación al lamento, la alabanza del difunto, la plegaria u oración por el alma del muerto y, en el caso de reyes, la enumeración de países o personas enlutadas y el elogio del sucesor. El número de *prantos* en el ámbito gallego-portugués es muy reducido, tan solo se conservan 5 textos, de los cuales 4 son de Pero da Ponte (120,28; 120,32; 120,41; 120,42). El otro poeta que compone un *pranto* es el juglar leonés Johan (62,2). Este *pranto* dedicado al fallecimiento del rey Don Denis lo hace un valioso documento del inicio de la decadencia de la escuela lírica gallego-portuguesa, ya que la muerte de este rey marca el declive de la actividad literaria en la parte occidental de la Península Ibérica:

Os namorados que troban d’ amor

todos devían gran doo fazer

e non tomar en si nen un prazer,

porque perderon tan boo señor

como el rei don Denis de Portugal,

de que non pode dizer nen un mal

homen, pero seja posfaçador.

Os trobadores que pois ficaron

eno seu regno e no de León,

no de Castela, e no d’ Aragón,

nunca pois de sa morte trobaron;

e dos jograres vos quero dizer:

nunca cobraron panos nen aver,

e o seu ben muito desejaron.

Os cavaleiros e cidadãos

que deste rei avian diñeiros

e outrossí donas e ‘scudeiros

matarse devían con sas mãos,

porque perderon a tan bon señor,

de que posso eu ben dizer sen pavor,

que non ficou tal nos cristiãos.

E máis vos quero dizer deste rei

e dos que d’ el avían ben fazer:

devíanse deste mundo a perder

quand’ el morreu, per quant’ eu vi e sei,

ca el foi rei assaz mui prestador

e saboroso e d’ amor trobador.

¡Todo seu ben dizer non poderei!

Mais con tanto me quero confortar

en seu neto, que o vai semellar

en fazer feitos de muito boo rei.

[Johan, jograr morador en León 62,2]

*4.5.3*. *Cantiga encomiástica*

Se trata de una modalidad que se caracteriza por presentar la alabanza de una persona importante por su valor o *status* social, principalmente reyes, como Fernando III (120,30), Jaume I (120,31) y Afonso IV de Portugal (62,1). En algunos casos, como en la cantiga 114,6, bajo la forma de una cantiga encomiástica, se esconde una crítica sagaz o una ironía muy sutil; por lo tanto, constituye una variante de la *cantiga de escarnio*:

O muy bon Rei, que conquís a fronteira

e acabou quanto quis acabar

e que se fez, con razon verdadeira,

en todo o mundo temer e amar,

este bon Rei de prez, valent’ e fis,

rei don Fernando, bon Rei que conquís

terra de mouros ben de mar a mar.

A quen Deus mostrou tan gran maravilla

que ja no mundo sempr’ an que dizer

de quan ben soube conquerer Sevilla

per prez e per esforç’ e per valer.

E da conquista máis vos contarei:

non foi no mund’ emperador nen rei

que tal conquista podesse fazer.

Non sei oj’ ome tan ben razonado,

que podesse contar todo o ben

de Sevilla; e per end’, a Deus grado,

ja o bon Rei en seu pode-la ten!

E mais vus digu’: en todas tres las leis,

quantas conquistas foron doutros reis,

apos Sevilla todo non foi ren!

Mai-lo bon Rei, que Deus manten e guía,

e quer que sempre faça o melhor,

este conquís ben a Andaluzia,

e non catou i custa nen pavor.

E direivos u a per conquereu:

u Sevilla a Mafomede tolleu,

e erdou i Deus e Santa María!

E des aquel día que Deus naceu,

nunca tan bel presente reçebeu,

como d’ el reçebeu aquele día

de San Clement’, en que se conquereu,

e en outro tal día se perdeu:

quatro centos e nov’ anos avía.

[Pero da Ponte 120,30]

**II**

**ESTRUCTURA FORMAL DE LA CANTIGA**

En la organización de la cantiga juega un papel fundamental la rima, que es, junto con la medida de los versos, la que establece el esquema que permite identificarla formalmente.

En relación con la métrica, las composiciones de los trovadores gallego-portugueses tienden a la isometría, es decir, la medida de los versos es regular en todas las estrofas de la cantiga, aunque el número de sílabas pueda variar de un verso a otro. Con todo, se encuentran ejemplos de irregularidades métricas en el corpusgallego-portugués que, en la mayoría de los casos, son consecuencia de la falta de una sílaba (hipometría), o son provocados por encuentros vocálicos (frecuentemente, entre vocales átonas) que pueden hacer el verso hipérmetro. La cuestión de los encuentros vocálicos es un tema muy controvertido, pues la crítica ofrece distintas soluciones de las que dependerá que una unidad métrica sea considerada o no *regular* en el interior de la estructura formal en la que se integra. Así, ante un segmento anómalo desde o punto de vista silábico, hay dos posibles soluciones: a) conservar intacto el verso *desigual*, apoyándose en el argumento musical (en tanto que la música podría eliminar o volver imperceptibles pequeñas anomalías métricas), b) enmendar el verso para restituír la isometría silábica mediante la adición o supresión de la sílaba deficitaria o excedentaria. El examen sistemático de los encuentros vocálicos, realizado por distintos estudiosos en los últimos años, revela que estos estaban íntimamente ligados a factores gramaticales. Así, se encuentran ejemplos en las cantigasgallego-portuguesas del empleo de una misma palabra en distintos contextos que ofrecen diferentes soluciones articulatorias (*sinalefa*\*, *elisión*\* o *dialefa*\*) en función del esquema métrico exigido por el texto.

Por lo que respeta a la rima, aunque su función originaria era facilitar la memorización de los textos para su transmisión oral, no cumple solo una finalidad práctica. A pesar de que el fragmentario *Arte de Trovar* no ofrece demasiada información sobre el funcionamiento de la rima en los textos, la tratadística provenzal destaca su importancia en la composición de los poemas y las pautas por las que se regía su empleo. La rima ofrece, en las poéticas provenzales, una variada tipología que atiende tanto a la naturaleza de los sonidos implicados como a su ordenación en las estrofas. Este segundo aspecto es de gran importancia en la construcción de la composición porque, seleccionadas las cadenas fónicas que daban lugar a la rima, era necesario organizarlas. El trovador establecía el esquema sobre el que se debían construir las estrofas y, por otro lado, se veía obligado a decidir si el rimario se mantenía en todas las estrofas o se modificaba en todas o algunas, ya que la rima determinaba también la adscripción de los textos a una tipología estrófica concreta, como se verá a continuación. La importancia de la rima en el diseño del texto era tal que la elección de las rimas y de los rimantes (términos situados en posición de rima) podría representar el inicio de la elaboración del poema, pero también podía asegurar el correcto establecimiento de la estructura de una serie de cantigas que en los manuscritos no siempre hacen coincidir cada línea de escritura con un verso. Además, al ser la rima un procedimiento fónico que tiene su base en la repetición, no es de extrañar que, aprovechando la iteración del sonido originada por la rima, la posición final del verso se convirtiese en un lugar privilegiado por los poetas medievales para introducir algunas figuras repetitivas. Estas iteraciones de rimantes, particularmente cuando se basaban en los principios de la simetría y de la sistematicidad, contribuían a resaltar elementos claves en la línea argumentativa, pero también reforzaban las estructuras estróficas seleccionadas por el trovador, ayudando de este modo a dar unidad formal al conjunto.

**1**

**LA RIMA**

Dejando a un lado el problema suscitado por la existencia (o no) de una hipotética rima *imperfecta* entre vocales nasalizadas y vocales orales, y que aún hoy constituye una viva polémica para la crítica; en la poesía gallego-portuguesa se cultivaron dos tipos fundamentales de rimas que se marcan, como ya se ha comentado, desde la última sílaba tónica:

**1.1. Consonante / asonante**

La rima *consonante* es aquella en la que coinciden todos los fonemas (vocálicos y consonánticos) a partir del último acento, mientras que la rima *asonante* se produce cuando solo son iguales las vocales a partir del último acento:

▪ Rima asonante ▪ Rima consonante

Levad’, amigo, que dormides as mañãas fr**ía**s; Ai meu amigo, coit**ada**

tódalas aves do mundo d’ amor diz**ía**n: vivo, porque vos non v**ejo**

*leda m’ and’ eu.* e, pois vos tanto des**ejo**,

en grave día foi n**ada**,

Levad’, amigo, que dormíde-las frías mañ**ãa**s; *se vos cedo, meu am****igo****,*

tódalas aves do mundo d’ amor cant**a**v**a**n: *non faço prazer e d****igo****.*

*leda m’ and’ eu.*

Pois que o cendal venç**í**

Tódalas aves do mundo d’ amor diz**ía**m; de parecer en Val**ongo**,

do meu amor e do voss’ en ment’ av**ía**n: se m’ ora de vós al**ongo**,

*leda m’ and’ eu.* en grave día nac**í**,

*se vos cedo, meu am****igo****,*

Tódalas aves do mundo d’ amor cant**a**v**a**n; *non faço prazer e d****igo****.*

do meu amor e do voss’ i enment**a**v**a**n:

*leda m’ and’ eu.* Por quantas vezes pes**ar**

vos fiz, des que vos am**ei**,

Do meu amor e do voss’ en ment’ av**ía**n; algũa vez vos far**ei**

vós lli tollestes os ramos en que si**ía**n: prazer e Deus non m’ amp**ar**,

*leda m’ and’ eu.* *se vos cedo, meu am****igo****,*

*non faço prazer e d****igo****.*

Do meu amor e do voss’ i enment**a**v**a**m; [Martin de Padrozelos (Pedrozelos) 95,1]

vós lli tollestes os ramos en que pous**a**v**a**n:

*leda m’ and’ eu.*

Vós lli tollestes os ramos en que si**ía**n

e llis secastes as fontes en que bev**ía**n:

*leda m’ and’ eu.*

Vós lli tollestes os ramos en que pous**a**v**a**n

e llis secastes as fontes u se banh**a**v**a**n:

*leda m’ and’ eu.*

[Nuno Fernandez (Torneol?) 106,11]

Aunque los dos tipos de rima eran permitidos en la lírica gallego-portuguesa, es mucho más frecuente la rima consonántica, que es la preferida por los trovadores para las composiciones del género de *amor* y de *escarnio*. La rima asonante aparece casi exclusivamente en algunas cantigas de *amigo* de tipo popularizante. De este modo, el empleo de la asonancia en esta escuela se circunscribe a la poesía de tipo tradicional, sobre todo en aquellas composiciones que se construyen con estructuras paralelísticas.

**1.2. Aguda (masculina) / Grave (femenina)**

a) Se considera que la rima es *aguda*, *masculina* u *oxítona* (en la lírica occitana, *rims mascles*), cuando la última palabra del verso es aguda, por lo que el acento tónico recae en la última sílaba:

Amor, a ti me venh’ ora queix**a**r

de mia señor, que te faz envi**a**r

cada u dormio sempre m’ espert**a**r

e fazme de gran coita sofred**o**r.

Pois m’ ela non quer veer nen fal**a**r,

*que me queres, Am****o****r?*

Este queixume te venh’ or diz**e**r:

que me non queiras meu sono toll**e**r

pola fremosa do bon parec**e**r

que de matar home sempr’ á sab**o**r.

Pois m’ ela nen un ben quiso faz**e**r,

*que me queres, Am****o****r?*

[Fernand’ Esquio 38,1]

b) Se denomina rima *grave*, *femenina* o *paroxítona* (en la lírica occitana, *rims fembres*), a aquella en la que la última palabra del verso es grave, de modo que el acento tónico recae en la penúltima sílaba:

-Que adubastes, amigo, alá en Lug’ u and**a**stes

ou qual é essa fremosa de que vos vós namor**a**stes?

-Diréivolo eu, señora, pois me tan ben pregunt**a**stes:

*o amor que eu levei de Santiago a L****u****go,*

*esse me aduss’ e esse mi-ad****u****go.*

-Que adoubastes, amigo, u tardastes n’ outro d**í**a

ou qual é essa fremosa que vos tan ben parec**í**a?

-Diréivolo eu, señora, pois i tomastes perf**í**a:

*o amor que eu levei de Santiago a L****u****go,*

*esse m’ aduss’ e esse mi-ad****u****go*.

-Que adoubastes, amigo, lá u avedes tard**a**do

ou qual es essa fremosa de que sodes namor**a**do?

-Diréivolo eu, señora, pois m(e) avedes pregunt**a**do:

*o amor que eu levei de Santiago a L****u****go,*

*esse me aduss’ e esse mi-ad****u****go.*

[Fernand’ Esquio 38,6]

La distribución entre las dos modalidades tiene consecuencias inmediatas sobre la medida de los versos, pues, como ya se ha comentado en el apartado de *Estructura métrica* (§ 1.1), la última sílaba que se tiene en cuenta para el cómputo silábico es la última tónica. Además, en la indicación del esquema métrico de una cantiga, la presencia de *rima femenina* se marca tipográficamente mediante un apóstrofe después del número. Así, en los ejemplos anteriormente citados, los esquemas estróficos correspondientes a las cantigas 38,1 y 38,6 son:

38,1: 10a 10a 10a 10b 10a 6B

38,6: 15’a 15’a 15’a 14’B 9’B

**2**

**TIPOS DE RELACIÓN INTERESTRÓFICA**

Normalmente, en la lírica gallego-portuguesa se mantiene un esquema estrófico único para toda la composición, de modo que todas las estrofas de la cantiga presentan una misma distribución de las rimas. No obstante, es preciso tener en cuenta que existen diversos tipos de cantigas según la distribución de rimas empleadas. Las denominaciones son las siguientes:

**2.1. Cobras singulares**

Es la tipología estrófica que se caracteriza por respetar el mismo esquema de distribución de rimas a lo largo de todas las estrofas que componen la cantiga variando la rima en el paso de una estrofa a otra. Esta es la técnica más utilizada por los trovadores gallego-portugueses, pues se emplea en el 63% de las cantigas de *amor*, en el 85% de las de *amigo* y en el 60% de las de *escarnio*; y su uso se vincula a las cantigas de *refrán* (el 73% total de las cantigas articuladas en estrofas singulares son de refrán), que funciona, en estos casos, a modo de nexo de unión entre las estrofas.

Foi Don Fagundo un día convidar a = -ar

dous cavaleiros pera seu jantar, a = -ar

e foi con eles sa vaca encetar, a = -ar

e a vaca morreuxe logu’ entón, b = -on

e don Fagundo quers’ ora matar a = -ar

*porque matou sa vaca o cajón.* B = -on

Quand’ el a vaca ante si mort’ achou, a = -ou

logu’ i estando mil vezes jurou a = -ou

que non morreu por quant’ end’ el tallou, a = -ou

ergas se foi no coitelo poçón; b = -on

e don Fagundo todo se messou, a = -ou

*porque matou sa vaca o cajón.* B = -on

Quisérax’ el da vaca despender a = -er

tanta, per que non leixass’ a pacer, a = -er

case el cuidasse sa vaca perder a = -er

ante xe dera a si no quiñón, b = -on

e don Fagundo quer ora morrer, a = -er

*porque matou sa vaca o cajón*. B = -on

[Afons’ Eanes do Coton 2,12]

**2.2. Cobras unisonantes**

Una cantiga está formada por *cobras unisonantes* cuando todas las estrofas que la componen repiten los mismos sonidos en rima siguiendo un mismo esquema de distribución. Esta tipología estrófica, adoptada por el 22% de las cantigas de amor, el 3% de las de amigo y el 16% de las de escarnio, implica una gran pericia compositiva y aparece asociada a la modalidad compositiva de maestría (el 75% del total de las cantigas articuladas en estrofas unisonantes son de maestría), hecho que redunda en la relación de este tipo estrófico con el registro aristocratizante:

Sennor fremosa, convenmi-a rogar a = -ar

por vosso mal, en quant’ eu vivo for, b = -or

a Deus, ca fazme tanto mal Amor, b = -or

que eu ja sempr’ assí Ll’ ei de rogar a = -ar

que El cofonda vós e vosso sén c = -en

e min, señor, porque vos quero ben, c = -en

e o amor, que me vos faz amar. a = -ar

E vosso sén, que por én mi errar a = -ar

vos faz tan muito, serei rogador b = -or

a Deus assí que confonda, señor, b = -or

El muit’ e vós e min, en que errar a = -ar

Vos El faz tanto. E al mi-ar convén c = -en

de lle rogar que ar cofonda quen c = -en

me non leixa vosco mais morar. a = -ar

E os meus ollos, a que vos mostrar a = -ar

fui eu, por que viv’ oge na mayor b = -or

coita do mundo, ca non ei sabor b = -or

de nulla ren, u vo-lles eu mostrar a = -ar

non poss’ e Deus cofonda min por én, c = -en

e vós, señor, e eles e quen ten c = -en

en coraçon de me vosco mezcrar a = -ar

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,16]

**2.3 Cobras dobras**

Esta variante se caracteriza por modificar las rimas de dos en dos estrofas, pero manteniendo el mismo esquema de distribución en toda la cantiga. El procedimiento requiere que las cantigas estén formadas, como mínimo, por un número par de estrofas para que se pueda verificar el cambio de los elementos en rima por parejas.

Agora m’ ei eu a partir a = -ir

de mia señor, e d’ aver ben b = -en

me partirei poi-la non vir’. a = -ir

Mais per quen m’ aqueste mal vén b = -en

en tamaña cuita será c = -a

por én migo que morrerá, c = -a

e non se pode guardar én. b = -en

E pois me d’ ela faz partir, a = -ir

non lle quero ja sofrer ren, b = -en

nen quer’ eu ela consentir a = -ir

quanto mal me faz. e por én b = -en

un vassalo soo que á, c = -a

de pran, de morte perdel’ á c = -a

por esta cuita en que me ten. b = -en

Pero sei eu ca ren non dá a = -a

ela por est’ ome perder, b = -er

mais per sa morte saberá! a = -a

E se ll’ eu podesse al fazer, b = -er

por aqueste mal que me faz c = -az

al lle faría; mais non praz c = -az

a Deus de m’ én dar o poder. b = -er

E pois me Deus poder non dá a = -a

de me per al ren defender, b = -er

est’ averei a fazer ja; a = -a

e ela ben pod’ entender b = -er

que esta morte ben me jaz, c = -az

ca non poss’ eu viver en paz c = -az

enquanto lh’ est’ ome viver’! b = -er

[Johan Soarez Somesso 78, 1]

No obstante, en la lírica gallego-portuguesa se registran composiciones formadas por tres estrofas que la crítica inscribe también en este modelo, a pesar de que una de las estrofas, normalmente la última, queda desemparejada. Muchos estudiosos consideran este tipo de composiciones un producto poético característico del occidente peninsular, resultante de la adaptación de este tipo a las características formales de las cantigas, que suelen estar constituidas por tres estrofas:

Entend’ eu ben, señor, que faz mal sén a = -en

quen vai gran ben querer quen ll’ o non quer, b = -er

e quen deseja muit’ atal moller b = -er

de que non cuida ja mais aver ben; a = -en

e, mia señor, tod’ est’ a mí aven a = -en

de vós, e non entend’ eu a folia c = -ia

que faç’ i, grand’, e entendela ía c = -ia

se a fezzess’ outre, e non ei ventura d = -ura

de saberme guardar de gran loucura. d = -ura

E mia señor, sei eu guardar outren a = -en

e a min, que mi-avia máis mester, b = -er

non sei guardar, e se me non valver b = -er

escontra vós, mia señor, outra ren a = -en

non mi-á min prol, quando me prol non ten a = -en

cousimento, que me valer devía; c = -ia

mia señor, ¡vel por Santa María! c = -ia

pois Deus non quer eu faça cordura, d = -ura

fazed’ i vós cousiment’ e mesura. d = -ura

E, de pran, segundo meu coñocer, a = -er

en vós querer mui gran ben, mia señor, b = -or

eu que non cuido, mentre vivo for, b = -or

señor fremosa, de vós ben aver, a = -er

máis mi-o deviades vós a gradecer a = -er

ca se vos eu, mia señor, amasse c = -asse

por algún ben que eu de vós cuidasse c = -asse

aver; mais Deus non me dé de vós grado d = -ado

se eu, señor, ei ren deste cuidado. d = -ado

[Pai Soarez de Taveirós 115,6]

Las *cobras dobras* (11% de amor, 0,8% de amigo y 9% de escarnio) se vinculan a la modalidad de *maestría* (el 89% de las cantigas articuladas en estrofas *dobras* son de *maestría*) y son la tipología adecuada para la composición de *tensós* (el 80% de las *tensós* se articulan en estrofas *dobras*), en las que el juego de invocaciones que se dirigen los trovadores da lugar a la práctica de este procedimiento estrófico:

- Vaasco Martĩiz, pois vós traballades a = -ades

e traballastes de trobar d’ amor, b = -or

do que agora, par Nostro Senhor, b = -or

quero saber de vós que mi-o digades; a = -ades

dizédemi-o, ca ben vos estará: c = -a

pois vos esta por que talhastes ja c = -a

morreo, por Deus, ¿por quen trobades? a = -ades

- Afonso Sanchez, vós me preguntades a = -ades

e quérovos eu fazer sabedor: b = -or

eu trobo e trobei pola mellor b = -or

das que Deus fez, esto ben o creades; a = -ades

esta de curaçón non me salrá c = -a

e atenderei seu ben, se mi-o fará, c = -a

e vós al de min saber non queirades. a = -ades

- Vaasco Martĩiz, vós non respondedes a = -edes

nen er entendo, así veja prazer, b = -er

por que trobades, que ouvi dizer b = -er

que aquela por que trobad’ avedes a = -edes

e que amastes vós máis doutra ren c = -en

que vos morreo á gran temp’, e por én c = -en

vós pola morta trobar non devedes. a = -edes

- Afonso Sanchez, pois non entendedes a = -edes

en qual guisa vos eu fui responder, b = -er

a min én culpa non deven poer, b = -er

mais a vós, se o saber non podedes: a = -edes

eu trobo pola que m’ en poder ten c = -en

e vence todas de parecer ben c = -en

pois viva é, ca non como dizedes. a = -edes

- Vaasco Martĩiz, pois vos morreo por quen c = -en

sempre trobastes, maravílhom’ én, c = -en

pois vos morreo, como non morredes. a = -edes

- Afonso Sanchez, vós sabede ben c = -en

que viva é e comprida de sén c = -en

a por que eu trob’, e sabelo edes. a = -edes

[Afonso Sanchez 9,14; Vasco Martinz de Resende 153,1]

**2.4. Cobras ternas**

Se trata de una técnica de enlace interestrófico que consiste en repetir las mismas rimas, siguiendo un mismo esquema de distribución, cada tres estrofas consecutivas. Para que se pueda verificar la mudanza de rima, el procedimiento exige que las cantigas estén formadas, como mínimo, por seis estrofas, algo muy poco frecuente en la lírica gallego-portuguesa. Esta tipología estrófica solo se registra en el género de *amigo* y su uso es poco frecuente; de hecho, este procedimiento solo aparece en una cantiga de *amigo* del trovador Fernan Rodriguez de Calleiros, *Perdud’ ei, madre, cuid’ eu, meu amigo* (47,23):

Perdud’ ei, madre, cuid’ eu, meu amigo; a = -igo

macar m’ el viu, sol non quis falar migo, a = -igo

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

Macar m’ el viu, sol non quis falar migo, a = -igo

e eu mi-o fiz, que non prix seu castigo, a = -igo

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

E eu mi-o fiz que non prix seu castigo a = -igo

mais que mi val ora, quando o digo? a = -igo

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

Fieim’ eu tant’ en qual ben m’ el quería a = -ia

que non metí mentes no que fazía, a = -ia

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

Que non metí mentes no que fazía, a = -ia

e fiz pesar a quen mi-o non faría, a = -ia

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

E fiz pesar a quen mi-o non faría, a = -ia

e tornou-s’ en sobre mí a folía, a = -ia

*e mia sobervia mi-o tolleu,* B = -eu

*que fiz o que m’ el defendeu.* B = -eu

[Fernan Rodriguez de Calheiros 47,23]

**2.5. Cobras alternativas**

Este procedimiento consiste en hacer coincidir la rima de las estrofas impares por un lado y la de las pares por el otro. Es una técnica de enlace interestrófico característica de las cantigas que se construyen con paralelismo y *leixaprén* (1,2% de amor, 9% de amigo y 0,2% de escarnio), por lo que aparece sobre todo en el género de *amigo* en el que el esquema puede considerarse como marca formal del registro popularizante:

Moller com’ eu non vive coitada: a = -ada

trágenme mal e sõo guardada a = -ada

*por vós, amigo*. B = -igo

A mia coita non lhi sei guarida: a = -ida

trágeme mal mia madre velida a = -ida

*por vós, amigo.* B = -igo

Trágenme mal e sõo guardada, a = -ada

e pouco á que foi mal julgada a = -ada

*por vós, amigo*. B = -igo

Trágeme mal mia madre velida a = -ida

e pouco á que fui mal ferida a = -ida

*por vós, amigo*. B = -igo

[Airas Carpancho (Corpancho) 11,8]

**2.6. Cobras alternadas**

Frente a las estrofas alternativas, las *alternadas* son aquellas que llevan a cabo el intercambio recíproco de los timbres correspondientes a dos rimemas, de modo que el rimema *a* de la I estrofa es el *b* de laII, y el *a* de la II es el *b* de la I estrofa. El número de cantigas construidas a partir de este principio en la lírica gallego-portuguesa es muy reducido:

Meus ollos, quer vos Deus faz**er** **a = -er**

ora veer tan gran pes**ar** **b = -ar**

onde me non poss’ eu quit**ar b = -ar**

sen mort’, e non poss’ eu sab**er** **a = -er**

*por que vos faz agora Deus*C = -eus

*tan muito mal, ai ollos meus!* C = -eus

Ca vos farán cedo veer a = -er

a por que eu moiro, casar; b = -ar

e nunca me d’ ela quis dar b = -ar

ben, e non poss’ or’ entender a = -er

*por que vus faz agora Deus* C = -eus

*tan muito mal, ai ollos meus!* C = -eus

E de quen vos esto mostr**ar**, **a = -ar**

nunca vos mostrará praz**er**, **b = -er**

ca logu’ eu i cuid’ a morr**er**, **b = -er**

ollos, e non poss’ eu osm**ar** **a = -ar**

*por que vus faz agora Deus* C = -eus

*tan muito mal, ai ollos meus!* C = -eus

[Pai Soarez de Taveirós 115,7]

Como se observa en el ejemplo, se intercambian los timbres correspondientes a los rimemas *a* y *b* de las estrofas I y II en la III. Esta coincidencia rimática de las dos primeras estrofas frente a la tercera permite adscribir este tipo de composiciones al tipo estrófico de las *cobras dobras*, pero el hecho de que se conmuten las rimas del par en la estrofa tercera da lugar a una tipología estrófica que podría denominarse *cobras alternadas per doblas*, que, como se aprecia, se caracteriza por la sustitución de los timbres de los rimantes entre pares estróficos.

No obstante, el principio en el que se fundamentan las *cobras alternadas* hace que la conmutación solo afecte a un número par de rimas, por lo que, en las cantigas que presentan tres rimemas en su esquema, solo podrán intercambiarse dos de ellas, como puede observarse en la cantiga *Senhor, que Deus mui melhor parecer* (148,24) de Roi Queimado. En esta composición, la conmutación se realiza en las estrofas I y II por un lado, y III y IV por el otro; es decir, la sustitución de los timbres se produce dentro de cada pareja de estrofas y no entre los pares estróficos. Esta tipología estrófica se denomina *cobras dobras alternadas*:

Señor, que Deus mui mellor parec**er a = -er**

fez de quantas outras donas eu v**i**, **b = -i**

ora soubéssedes quant’ eu tem**í b = -i**

sempr(e) o que ora quero comet**er**: **a = -er**

de vos dizer, señor, o mui gran ben c = -en

que vos quero, e quanto mal me vén, c = -en

señor, por vós, que eu por meu mal v**i**. **b = -i**

E sabe Deus que adur eu vin i **a = -i**

dizervos como me vejo morr**er** **b = -er**

por vós, señor; mais non poss’ al faz**er**! **b = -er**

E vel por Deus, doédevos de m**í**, **a = -i**

ca por vós moir’, esto sabede ben; c = -en

e se quiserdes, mia señor, por én c = -en

non me deviades leixar morr**er**. **b = -er**

E ja que vos comecei a diz**er a = -er**

ben que vos quero, se vos non pes**ar**’, **b = -ar**

señor fremosa, quérovos rog**ar** **b = -ar**

que vos non pes, por Deus, de vos ve**er**, **a = -er**

nen de falar vosqu’; e faredes ben c = -en

e gran mesura, e, quant’ é meu sén, c = -en

teño que non á por que vos pes**ar**. **b = -ar**

E mia señor, por eu vosco fal**ar**  **= -ar**

nunca vós i ren podedes perd**er**, **b = -er**

e guarredes min; e se o faz**er** **b = -er**

quiserdes (quérovos desengan**ar**, **a = -ar**

señor), todos vo-lo terrán por ben. c = -en

E mia señor, mais vos direi eu én: c = -en

muito perdedes vós en me perd**er**. **b = -er**

Ca, mia señor, sabedes vós mui ben c = -en

como que vos non ei a custar ren, c = -en

e servirvos ei ja, mentr’ eu viver’. b = -er

[Roi Queimado 148,24]

**2.7. Cobras retrogradadas**

Una cantiga está formada por *cobras retrogradadas* cuando en cada estrofa se repite, en orden inverso, la distribución de rimas de la estrofa anterior a lo largo de toda la composición. En el corpus gallego-portugués existen alrededor de unos doce casos de retrogradación: en tres de ellos el fenómeno deriva del hecho de tratarse de estrofas *unisonantes* con un esquema perfectamente simétrico (73,4; 143,18 y 154,6). En el resto de los casos se trata de retrogradadas parciales, es decir, que afectan solo a un número determinado de los versos de la estrofa: dos (12,3; 18,33; 45,3; 47,22; 115,4; 125,34), tres (115,10), cuatro (70,46) o cinco (22,4). Además, hay casos en los que el fenómeno de la retrogradación afecta a toda la composición (9 en total), pero también puede atañer unicamente a un par de estrofas (22,4; 70,46; 125,34):

Ai, Deus! e quen mi tollerá a = -a

gran coita do meu coraçón b = -on

no mundo, pois mia señor non b = -on

quer que eu perça coita ja? a = -a

E direivos como non quer: c = -er

léixame sen seu ben viver d = -er

coitad’ e, se mi non valer c = -er

ela que mi pode valer, d = -er

no mund’ outra cousa non **á** a = -a

que me coita nulla saz**ón** b = -on

tolla, se Deus ou morte n**on** b = -on

ou mia señor que non querr**á a = -a**

tollermi-á. E, pois eu o**er** **c = -er**

por mia señor mort’ a prend**er**, **d = -er**

Deus, meu Señor, se lli prougu**er**, **c = -er**

mi-a leix’ ant’ ua vez ve**er**. **d = -er**

E, se mi Deus quiser faz**er a = -er**

este ben que m’ es mui mest**er**, **b = -er**

de a veer, pois eu pod**er b = -er**

veer o seu bon parec**er**, **a = -er**

por én gran ben mi perfar**á**: **c = -a**

se m’ el mostrar ũa raz**ón**, d = -on

de quantas end’ eu cuid’ aç**á** c = -a

a dizer, que lli diga ent**ón**. d = -on

[Bernal de Bonaval 22,4]

**2.8. Cobras capcaudadas**

Las *cobras capcaudadas* dan cuenta de un mecanismo de encadenamiento interestrófico caracterizado por la recuperación, en el primer verso de una estrofa, de la rima del verso final de la estrofa anterior. El procedimiento exige que la concatenación interestrófica se extienda a la totalidad de la composición, bien de manera consecutiva, bien agrupando las estrofas, y que la rima del verso final de la primera estrofa, que será retomada en la siguiente, no coincida con la primera de aquella.

El fenómeno aparece asociado a las *cobras singulares* y a las *alternadas*. Si la composición se realizaba en *cobras singulares*, es frecuente que la rima se recupere entre cada par de estrofas de manera consecutiva y variando la rima de una a otra:

Quand’ eu mia señor conhocí a = -i

e vi o seu bon parecer b = -er

e o gran ben que lli Deus dar c = -ar

quis por meu mal, logu’ entendí a = -i

que por ela ensandecer b = -er

me veerían e levar c = -ar

grandes coitas e padec**er**. **b = -er**

Pero que eu soub’ entend**er**, **a = -er**

quando os seus ollos catei, b = -ei

que per ela, e non per al, c = -al

me veerían morte prender, a = -er

perque me logu’ i non quitei b = -ei

d’ u a non visse? Que o mal, c = -al

que oj’ eu sofro, rech**ei**. **b = -ei**

Muit’ er temi; mais eu cud**ei a = -ei**

con mui mal-sen que ouv’ entón, b = -on

que podess’ eu sofrer mui ben c = -en

as grandes coitas que levei a = -ei

per ela eno coraçon, b = -on

e proveio, e pois, quand’ én c = -en

me quis partir, non foi sazónb = -on

de m’ én partir; ca en outra ren c = -en

non pud’ eu cuidar des entón! b = -on

[Fernan Garcia Esgaravunha 43,11]

En composiciones que presentan *cobras alternadas* el recurso puede realizarse por pares, por grupos de tres o incluso cuatro estrofas, en función del número de rimas que se van retomando de manera consecutiva. Con todo, es frecuente que el procedimiento se reduzca a un único par de rimas que van alternando posición final e inicial de una estrofa a la otra, mientras las restantes se mantienen fijas en toda la composición o varían en cada estrofa:

Dun tal ricome vos quero contar a = -ar

que noutro día a Segovia chegou, b = -ou

de como foi a vida e refeçar, a = -ar

pois o ricome na vila entrou: b = -ou

ca o manjar que ante davan i c = -i

por dez soldos ou por maravedí, c = -i

logu’ esse día cinc soldos torn**ou**. **b = -ou**

Ricome foi que nos Deus envi**ou**, **a = -ou**

que nos non quis assí desamparar, b = -ar

que nos a vida assí refeçou, a = -ou

poi-lo ricome vẽo no logar; b = -ar

ca nunca eu tan gran miragre vi: c = -i

polo açougue refeçar assí, c = -i

mentr’ o ricome mandara compr**ar**. **b = -ar**

E a Deus devemos graças a d**ar** **a = -ar**

deste ricome que nos presentou, b = -ou

de máis en ano que era tan car a = -ar

com’ este foi que ogano passou; b = -ou

ca, pois este ricom’ entrou aquí, c = -i

nunca maa careza entrou i, c = -i

mentr’ o ricome na corte morou. b = -ou

[Pero da Ponte 120,13]

Se debe tener en cuenta, además, que el empleo de *cobras unisonantes* impone obligatoriamente el enlace de las estrofas a través del procedimiento de las *cobras capcaudadas* en las piezas con esquemas rimáticos circulares. Por lo tanto, en todas estas composiciones el mecanismo se reduce a la recuperación de una única rima (*a*) de manera consecutiva entre todas las estrofas de la cantiga:

Oimais quer’ eu puñar de me partir a = -ir

d’ aqueste mund’, e farei gran razón, b = -on

poi-lo leixou a mia señor, e non b = -on

pud’ i viver e fui allur guarir. a = -ir

E por esto quer’ eu por seu amor c = -or

leixá’-lo mundo falso, traedor, c = -or

desemparado, que me foi falir. **a = -ir**

E no ouvera pois quen o servir **a = -ir**

com’ eu serví nen, nen tan longa sazón; b = -on

e ficará desemparad’ entón, b = -on

pois m’ end’ eu for, que mia señor fez ir. a = -ir

E pois que ja non á prez nen valor c = -or

eno mundo, d’ u se foi mia señor, c = -or

¡Deus me confonda, se eu i guarir! **a = -ir**

E pois que eu i mia señor non vir, **a = -ir**

e vir as outras que no mundo son, b = -on

non me podía dar o coraçón b = -on

de ficar i. e por vos non mentir, a = -ir

quérom’ end’ ir; e, pois que m’ end’ eu for c= -or

d’ aqueste mundo, que est’ a peor c = -or

cousa que sei, querreime d’ el riir! a = -ir

[Afonso Mendez de Besteiros 7,10]

**2.9. Cobras redondas**

Esta técnica de enlace interestrófico se caracteriza por presentar las mismas rimas en todas las estrofas, pero distribuidas en función de un proceso cíclico según el cual se retoma, en una estrofa, la última rima de la estrofa anterior. Mediante este proceso se consigue que la rima de una estrofa sea la siguiente de la estrofa sucesiva y así progresivamente, de modo que en una hipotética quinta estrofa, se volvería a la sucesión de los elementos en rima de la estrofa inicial:

Mui gran poder á sobre mí Amor, a = -or

pois que me faz amar de coraçón b = -on

a ren do mundo que me faz mayor a = -or

coita sofrer; e por tod’ esto non b = -on

ouso pensar sol de me queixar én, c = -en

tan gran pavor ei que mui gran ben c = -en

me lli fezesse, por meu mal, querer. d = -**er**

E non mi-á prol este pavor aver, a = -**er**

pois cada día mi-a faz mui mellor b = -or

querer por mal de min e por fazer a = -er

me prender morte en cab’: e pois sabor b = -or

á de mia morte, roga-lh’ ei que non c = -on

mi-a tarde muito, que es gran sazón c = -on

a que a quis e desejei por én. d = -**en**

Pois ja entendo que guisada ten a = **-en**

Amor mia morte, non pode seer b = -er

que me non mat’ e sei eu ũa ren: a = -en

que mi val mais logu’ i morte prender b = -er

que viver cuitad’ en mui gran pavor, c = -or

ca non averei, pois eu morto for, c = -or

tal coita com’ ei no meu coraçón. d = **-on**

E quen soubesse como mi vai, non a = **-on**

terría que eu sõo de bon sén b = -en

en me leixar viver, ca sen razón a = -on

me dá tal coit’ Amor, que mi convén b = -en

a viver trist’ e sen todo prazer, c = -er

e mi convén atal afán sofrer c = -er

que mayor non fez Nostro Señ**or**. **d=-or**

[Bonifaci Calvo (Bonifaz de Genua) 23,1]

**2. 10. Esquemas estróficos mixtos**

Los trovadores gallego-portugueses insertaron, en ocasiones, en sus textos esquemas híbridos, que consistieron en la combinación de *cobras singulares*, *unisonantes* y *dobras*. Aunque no es una práctica habitual en esta tradición, estos casos de composiciones híbridas se denominan *estructuras rimáticas mixtas*. En ellas el trovador juega con el carácter fijo (*unisonante* o *dobra*) y móvil (*singulare*) de las rimas dando lugar a un esquema que se aleja de los patrones más comunes de la escuela peninsular, como se aprecia en la siguiente cantiga de Martin Moxa, *Cativo! mal conssellado!* (94,7) en la que las rimas *a* y *b* son unisonantes, mientras que *c* y *d* son singulares:

Cativo! mal conssell**ado**! **a = -ado**

que me non sei consell**ar**, **b = -ar**

e sempre viv’ en cuid**ado**, **a = -ado**

pero non posso cuid**ar b = -ar**

cousa que me proe teña c = -enna

contra que m’ en coita ten: d = -en

ante, cuid’ eu que me veña c = -enna

peor do que m’ or’ avén. d = -en

Cuid’ est’, e cuido guis**ado**, **a = -ado**

ca me quis Deus aguis**ar** **b = -ar**

que sempr’ amei desam**ado**, **a = -ado**

e fazme señor am**ar** **b = -ar**

tan de prez, e que parece c = -ece

tan ben que, per parecer d = -er

e per prez, outre merece c = -ece

que a possa merecer. d = -er

Mais non am’ eu per meu gr**ado**, **a = -ado**

nen ar cuid’ a grado**ar** **b = -ar**

d’ Amor, que me ten forç**ado**; **a = -ado**

pero quero m’ esforç**ar**, **b = -ar**

con sén e con lealdade, c = -ade

d’ amar e seer leal; d = -al

e señor tan sen maldade c = -ade

non me fará sempre mal. d = -al

Ca sempr’ eu serei pag**ado** **a = -ado**

de quanto s’ ela pag**ar b = -ar**

e de fazer seu mand**ado**, **a = -ado**

se m’ ela quiser mand**ar**, **b = -ar**

ca se me ben fezesse, c = -esse

assçi como me mal faz, d = -az

ou ll’ o meu amor prouguesse, c = -esse

assí como lle despraz. d = -az

[Martin Moxa 94,7]

**3**

**RECURSOS FORMALES**

Una de las características más peculiares de la tradición lírica gallego-portuguesa es, como hemos podido ya apreciar, la gran importancia que en su escala de valores estéticos se concedía a los recursos de repetición ligados, generalmente, a la rima. No son artificios exclusivos ni originales de esta escuela poética, ya que las distintas modalidades de *repetitio* aparecen recogidas ya en las retóricas de la antigüedad clásica y en los tratados medievales. Las figuras de la repetición presentan una importancia capital en la caracterización formal y conceptual de las cantigas, pues su finalidad es fundamentalmente la de insistir en los contenidos más importantes de la composición y, al mismo tiempo, reforzar las estructuras estróficas del texto. De este modo, lo normal es que la mayor carga conceptual se formule en la primera estrofa de la cantiga y las restantes introduzcan leves modificaciones que poco añaden al contenido del texto. La mayoría de estos recursos habían sido empleados ya por los trovadores occitanos (de hecho, los términos con que se denominan son tomados o adaptados de los tratados de esa poética), pero otros, que aparecen recogidos en el *Arte de Trovar*, sí parecen específicos de esta escuela poética.

**3.1. La técnica del paralelismo**

Desde el punto de vista de la forma, el paralelismo es uno de los procedimientos más característicos de la escuela gallego-portuguesa, ya que su empleo es tan frecuente que más de la mitad de las cantigas presenta algún tipo de correspondencia paralelística. Vinculado con la lírica popular y con la *cantiga de amigo* en particular, el recurso consiste en la repetición de un determinado período en lugares fijos de cada estrofa –normalmente en dos versos, uno de ellos el primero– y formulado en términos idénticos o muy semejantes. El paralelismo es, pues, una figura repetitiva que puede realizarse con base en las palabras, en el ritmo y en la sintaxis, y en los conceptos; son los que la crítica denominó respectivamente paralelismo *verbal*, *estrutural* y *semántico*. Estas tres variedades parten de la estrofa inicial y se basan en la repetición, que proporciona al texto una gran cohesión formal y conceptual; de ahí el gran número de figuras acumulativas que con tanta frecuencia se localizan en estas composiciones.

*3.1.1.* *Paralelismo literal* o *verbal*. Esta variedad se realiza por medio de tres procedimientos: a) la repetición casi literal del verso inicial variando solo su parte final, frecuentemente mediante la introducción de un sinónimo poético o por transposición de términos; b) la reiteración de un mismo concepto mediante la intensificación negativa; y, c) por último, a través de la reproducción del mismo verso mediante esquemas rítmicos y sintácticos diferentes. De este modo, en las cantigas paralelísticas la importancia de la primera estrofa es fundamental, ya que es la que proporciona el contenido semántico principal del texto, que se desenvuelve mediante variaciones parciales en las estrofas sucesivas articuladas mediante el uso de las figuras de repetición:

Ai ondas que eu vin **veer**,

se me saberedes **dizer**

*por qué tarda meu amigo sen min.*

Ai ondas que eu vin **mirar**,

se me saberedes **contar**

*por qué tarda meu amigo sen min.*

[Martin Codax 91,2]

*3.1.2.* *Paralelismo semántico*. Recurso que consiste en la repetición de los mismos motivos en las diversas estrofas de la composición, incluso sin que se perciban reiteraciones de ningún tipo en el léxico o en las estructuras formales, a través del siguiente procedimiento: el núcleo inicial, presentado en la primera estrofa (que proporciona, como en el caso anterior, la clave temática de la cantiga), se enriquece de modo progresivo hasta alcanzar la *fiinda*, que cierra el movimiento circular iniciado en la primera estrofa y en la que convergen todos los elementos a modo de síntesis. Por esta razón, las cantigas que presentan esta variedad de paralelismo ofrecen una mayor diversidad estilística, ya que el procedimiento permite que el material poético se presente con una variedad expresiva más amplia:

Oje quer’ eu meu amigo veer;

porque mi diz que o non ousarei

veer mia madre, de pram veelo ei

e quero tod’ en ventura meter,

*e des i saia per u Deus quiser*.

Por en qual coita mia madre ten

que o non veja, no meu coraçón

ei oj’ eu posto, se Deus mi perdón,

que o veja e que lli faça ben,

*e des i saia per u Deus quiser*.

Pero mi-o ela non quer outorgar,

ilo ei veer alí u m’ el mandou

e por quanta coita per mí levou

fareill’ eu est’ e quanto m’ al rogar,

*e des i saia per u Deus quiser*.

Ca diz o vervo ca non semeou

millo quen passariñas receou.

[Johan Soarez Coelho 79,41]

Como se observa, en este tipo de composiciones los contenidos se dilatan mediante la iteración de términos en intervalos irregulares, de tal modo que las mismas cláusulas o sintagmas pasan de estrofa a estrofa sin ocupar una sede fija y con alteraciones sintácticas de poca relevancia. En la mayoría de los casos se introducen *anáforas*\*, se amplifica la misma secuencia mediante la sinonimia o se reproducen los mismos contenidos con distinta formulación léxica. En las cantigas de *refrán* se evidencia una preferencia por introducir figuras repetitivas en el verso anterior al refrán o en el verso intercalar, con el objetivo de marcar el paso de la reiteración semántica a la literal:

O voss’ amig’, ai, amiga,

de que vós muito fiades,

tanto quer’ eu que sabiades

que ua que Deus maldiga,

*volo ten louqu’ e tolheito,*

*e moir’ end’ eu con despeito*.

Non ei ren que vós asconda,

nen vos será encoberto;

mais sabede ben por certo

que ũa que Deus cofonda,

*volo ten louqu’ e tolheito,*

*e moir’ end’ eu con despeito*.

Non sei molher que se pague

de lh’ outras o seu amigo

filhar, e por én vos digo

que ũa que Deus estrague,

*volo ten louqu’ e tolheito,*

*e moir’ end’ eu con despeito*.

E faço mui gran dereito,

pois quero vosso proveito.

[Don Denis 25,67]

*3.1.3.* *Paralelismo estructural*. En esta variedad, el principio de iteración afecta al ritmo y a la sintaxis de la composición, pero para cada estrofa se selecciona un material verbal diverso. Es la variedad menos empleada en las cantigas gallego-portuguesas, y su uso aparece combinado con el paralelismo verbal o con el semántico:

*Anda triste o meu amigo,*

mia madr’, e á de mí gran despeito,

*porque non pode falar migo*

e non por al, e faz gran dereito

*d’ andar triste o meu amigo,*

*porque non pode falar migo*.

*Anda triste o meu amigo*,

mia madr’, e teño que seja morto

*porque non pode falar migo*

e non por al, e non faz gran torto

*d’ andar triste o meu amigo,*

*porque non pode falar migo*.

*Anda triste o meu amigo*,

mia madr’, e anda por én coitado,

*porque non pode falar migo*

e non por al, e faz mui guisado

*d’ andar triste o meu amigo,*

*porque non pode falar migo*.

[Estevan Reimondo 35,2]

**3.2. Leixaprén**

El *leixaprén* es un recurso retórico que se realiza a través del siguiente procedimiento: la segunda estrofa repite el texto de la primera, excepto las palabras en rima, que cambian de orden o son sustituídas por un sinónimo; la tercera estrofa comienza repitiendo el segundo verso de la primera estrofa y la cuarta estrofa realiza la misma operación con el segundo verso de la segunda estrofa, y así sucesivamente hasta un máximo de ocho estrofas. De este modo, el *leixaprén* es una técnica que encadena los versos de la composición y que pone de manifiesto la unidad y la continuidad del poema, a la vez que facilita la memorización del texto; por esto, tiene una gran importancia en la construcción paralelística de la escuela gallego-portuguesa, en particular en la *cantiga de amigo*, más vinculada a la tradición popular.

En la inmensa mayoría de las ocasiones este recurso se registra en composiciones con estrofas formadas por un dístico, con versos largos (doce o catorce sílabas), más un refrán; y se combina, habitualmente, con otros artificios que restringen sus posibilidades expresivas, pero contribuyen a crear la atmósfera de indefinición y misterio que lo caracteriza, como el paralelismo literal y las *cobras alternativas*. De hecho, lo habitual es que el paralelismo verbal se combine con la técnica del *leixaprén* en composiciones formadas por un número de estrofas pares (como mínimo cuatro, pero lo más frecuente es que sean entre seis y ocho). En estas cantigas se produce una doble correspondencia métrico-rítmica, pues las estrofas no solo están emparejadas dos a dos de manera consecutiva por la propia correspondencia paralelística, sino también de forma alterna gracias al mecanismo del *leixaprén*:

Bon dia vi **amigo**,

**pois seu mandad’ ei migo**,

*louçana*.

Bon dia vi **amado**,

**pois migu’ ei seu mandado**,

*louçana*.

**Pois seu mandad’ ei migo**,

**rogu’ eu a Deus** e **digo:**

*louçana*.

**Pois migu’ ei seu mandado**,

**rogu’ eu a Deus** **de grado**,

*louçana*.

**Rogu’ eu a Deus** e **digo**,

por aquel meu amigo,

*louçana*.

**Rogu’ eu a Deus** **de grado**

por aquel meu amado,

*louçana*.

**Por aquel meu** **amigo**

que o veja comigo,

*louçana*.

**Por aquel** **namorado**

que fosse ja chegado,

*louçana*.

[Don Denis 25,19]

**3.3. Cobras capdenales**

Artificio métrico que consiste en la repetición de los constituyentes de la parte inicial de un mismo verso que se retoman en idéntica posición en alguna de las estrofas sucesivas. Aunque el recurso puede reducirse a la repetición de una simple palabra, por ejemplo, una conjunción o un adverbio, desde una perspectiva literaria es más funcional aquella que reproduce sintagmas o cláusulas que entran en contacto directo con la temática de la composición. En el corpusgallego-portugués son numerosos los casos en que no se cumple con rigidez en todas las estrofas de la composición:

**Valer vos ía**, amigo, meu ben,

se og’ eu ousasse, mais vedes quen

**me tolhe** **d’** aquest’ e non al:

**mia madre, que** vos á mortal

desamor, e, con este mal,

de morrer non mi pesaria.

**Valer vos ía**, par Deus, meu ben,

se eu ousasse, mais vedes quen

**me tolhe de** vos non valer:

**mia madre, que** end’ [á] o poder

e vos sabe gran mal querer

e por én mia morte quería.

[Don Denis 25,134]

Otra posibilidad de uso del recurso aparece en las *tensós*, en las que el juego de invocaciones que se dirigen los interlocutores da lugar a la práctica del mecanismo aplicado de dos en dos estrofas:

**Ai Pedr’ Amigo**, vós que vos tẽedes

por trobador, agora o verei

eno que vos ora preguntarei

e no recado que mi tornaredes.

Nós que avemos mui bon rei por señor,

se nolo allur fazeren emperador,

dizédemi-ora quant’ i entendedes.

**Joan Vaasques**, pois me cometedes,

direivos én quant’ i entend’ e sei:

pois nós avemos aquel mellor rei

que no mund’ á, por que non entendedes,

que o seu preço e o seu valor

todo noss’ ést pois emperador for?

O demo lev’ o que vos i perdedes!

**Ai Pedr’ Amigo**, eu non perdería

enquant’ el Rei podesse máis aver

en bõa terra e en gran poder,

ca quant’ el máis ouvesse, mais valría;

mais perde o rein’ e vós perdedes i,

os que sen el ficaredes aquí,

pois que s’ el for d’ Espanha sa vía.

**Joan Vaasques**, eu ben cuidaría

que o reino non á por que perder

por el Rei nosso señor máis valer,

ca Rei do mund’ é, se se vai sa vía!

Valer á el máis, e nós per el i.

De mais quis Deus que ten seu fill’ aquí,

que se s’ el for, aquí nos leixaría!

**Ai Pedr’ Amigo**, pois vos ja vencí,

d’ esta tençón que vosco cometí,

nunca ar migo filledes perfía.

**Joan Vaasques**, sei que non es ‘ssi

desta tençón, ca errastes vós i

e diss’ eu ben quanto dizer devía.

[Johan Vasquiz de Talaveira 81,1; Pedr’ Amigo de Sevilha 116,1]

La figura contribuye a la eficacia del argumento tratado en la composición, ya que a la función meramente informativa de la primera posición de la palabra se añade el valor encarecedor y enfático de la segunda ocurrencia.

**3.4. Cobras capfinidas**

Técnica de enlace interestrófico que consiste en retomar una palabra o grupo de palabras del último verso de una estrofa en el primer verso de la estrofa siguiente. Cuando el recurso se emplea en una cantiga de refrán, el primer verso de la segunda estrofa puede repetir un término del verso anterior del refrán o del último verso del *refrán*. En este segundo caso se habla de *capfinida al refrán*. El artificio se combina, normalmente, con el paralelismo y con el *leixaprén* y se vincula a las cantigas de amigo, es decir, al registro más popularizante de la escuela gallego-portuguesa:

Ai, dona fea, fóstesvos queixar

que vos nunca louvo en meu cantar;

mais ora quero fazer un cantar

*en que vos loarei toda vía;*

e vedes como vos quero loar:

***dona fea****, vella e sandía!*

**Dona fea**, se Deus mi perdón,

pois avedes atan gran coraçón

que vos eu loe, en esta razón

*vos quero já loar toda via;*

e vedes qual será a loaçón:

***dona fea****, velha e sandía!*

**Dona fea**, nunca vos eu loei

en meu trobar, pero muito trobei;

mais ora já un bon cantar farei,

*en que vos loarei toda vía;*

e direivos como vos loarei:

*dona fea, velha y sandia!*

[Johan Garcia de Guilhade 70,4]

No obstante, aunque el fenómeno está presente mayoritariamente en piezas de tipo popularizante, también podría adscribirse a la vertiente aristocratizante, tal y como se aprecia en la composición del juglar Pero da Ponte, *Agora me part’ eu mui sen meu grado* (120,1), en la que no solo se retoma la rima del último verso de una estrofa como primera de la siguiente, sino que se repite la totalidad del verso. Por tanto, el *leixaprén* constituye una posible realización de las *cobras capfinidas*, ya que el elemento repetido es el verso entero, tal y como se aprecia en el siguiente ejemplo:

Agora me part’ eu mui sen meu grado

de quanto ben oj’ eu no mund’ avía,

ca ‘ssi quer Deus e mao meu pecado,

*ai eu!*

De mais, se mi non val Santa María,

d’ aver coita muito tenh’ eu guisado;

mais rog’ a Deus que máis d’ oj’ este día

**non viva eu, se m’ el dá conssello**.

**Non viva eu se m’ el i non dá conssello**,

nen viverei, nen é cousa guisada,

ca, pois non vir meu lum’ e meu espello,

*ay eu!*

ja per mia vida non daría nada,

mia señor; e dígovos en concello

que, se eu morr’ assí d’ esta vegada,

**que a volo demande meu liñage**!

**Que a volo demande meu liñage**,

señor fremosa, ca vós me matades,

pois voss’ amor en tal coita me trage,

*ai eu!*

e sol non quer Deus que mi-o vós creades,

e non mi val i preito nen menage.

E ídesvos e min desemparades;

**desempárevos Deus, a que o eu digo**!

**Desempárevos Deus, a que o eu digo**

ca mal per fic’ oj’ eu desemparado!

De mais non ei parente nen amigo,

*ai eu!*

que m’ aconssell’! e desaconssellado

fiqu’ eu sen vós, e non ar fica migo,

señor, senón gran coita e cuidado.

Ai Deus! Valed’ a hom que d’ amor morre!

[Pero da Ponte 120,1]

**3.5. Cantigas *ateúdas***

En el título IV del ya mencionado *Arte de Trovar*, el tratadista define de la siguiente forma la técnica de enlace interestrófico conocida como *cantiga ateúda*:

Outrosí fezeron os trobadores alguas cantigas a que desinarom “ateudas”, y estas podem ser tam bem de mestria come de refram. y chamarom-lhe “ateudas” porque convem que a prestomeira palavra da cobra nom acabe <a> razom per fim, mais tem a prim<eir>a palavra da outra cobra que vem apos ela <...> de entendimento y fará conclusom. y toda a cantiga assi deve de ir ata a finda, y ali deve d’ensarrar y concludir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras (ed. Tavani, IV, III).

La definición establece que la cantiga *ateúda* es aquella que no hace coincidir las pausas estróficas con las pausas sintácticas, sino que está construida de principio a fin con encabalgamiento interestrófico, es decir, el enunciado del último verso de la primera estrofa continua en el primer verso de la estrofa siguiente, y así sucesivamente se van encadenando las estrofas unas a las otras. De este modo, la unidad básica de la cantiga, la estrofa, se difumina a favor de una unidad superior, la de toda la composición. Se distingue, además, entre *ateúdas ata a fiinda*, esto es, cuando el encabalgamiento abarca la *fiinda*, y *ateúdas sen fiinda*, cando el encabalgamiento no afecta a la *fiinda*:

Da mia senhor que eu servi Vi eu donas, señor, en cas d’ el-rei,

sempr’ e que máis ca mí amei, fremosas e que parecían ben,

veed’, amigos, que tort’ ei e vi donzelas muitas u andei;

que nunca tan gran torto vi; e, mia señor, direivos ũa ren:

ca pero a sempre servinh *a máis fremosa de quantas eu vi,*

*grand’ é o mal que mia señor* ***long’ estava de parecer assí***

*mi quer,* ***máis querolh’ eu maior***

**Come vós**. Eu muitas vezes provei

**mal que posso**; sei per gran ben se acharía de tal parecer

lhi quer máis ca a min nen al, algũa dona, señor, u andei;

e se aquest’ é querer mal, e, mia señor, quérovos al dizer:

est’ é o que a min aven; *a máis fremosa de quantas eu vi,*

ca pero lhi quero tal ben ***long’ estava de parecer assí***

*grand’ é o mal que mia senhor*

*mi quer,* ***máis quérolh’ eu maior*** **Come vós**. E, mia señor, preguntei

por donas muitas, que oí loar

**mal que posso**; se per servir de parecer nas terras u andei;

e pela máis ca min amar, e, mia señor, pois mi-as foron mostrar,

se est’ é mal, a meu cuidar *a máis fremosa de quantas eu vi,*

este mal non poss’ eu partir; *long’ estava de parecer assí*

ca pero que a fui servir [Johan Airas, burgués de Santiago 63,38]

*grand’ é o mal que mia senhor*

*mi quer,* ***mais quérolh’ eu maior***

**mal que poss’**; e pero nozir

nom mi devia desamor

tal que no ben non a melhor

[Don Denis 25,25]

**3.6. Palabra rima**

Es una figura repetitiva, emparentada con el artificio conocido como *mot-refranh* en la tradición poética occitana, que consiste, como aquel, en la repetición de un mismo término (o segmento textual de mayor extensión) como rimante en el mismo verso de todas las estrofas de la cantiga, lo que le confiere a la técnica una funcionalidad análoga a la del estribillo. De este modo, el recurso se emplea no solo para destacar semánticamente el término iterado, que adquiere una especial relevancia en la línea argumental de la cantiga, sino que también desempeña un papel importante en la estructura métrica de las composiciones al asociarse con la rima, pues requiere de la identidad rimática de los versos en que se inserta. Por esta razón, las composiciones que presentan *cobras unisonantes* o aquellas en las que se introduce una rima fija constituyen los contextos más frecuentes para la inserción del procedimiento:

Vos que mi-assí cuitades, **mia señor**,

que eu me quite de vos ben querer,

de pran ¿cuidades que algún poder

ei eu, señor, de me vos én quitar?

ca vós por al non o ides fazer.

Mais a verdade vos quer’ eu dizer:

este poder nunca mi-o Deus quis **dar**.

Mais se mi-o Deus dess(e) ora, **mia señor**,

aínda me podería valer,

ca logo m’ eu quitaría d’ aver

gran cuita e de vos fazer pesar;

mais o vosso fremoso parecer,

que eu por mí non ouver’ a veer,

me quitou ja de mi-o Deus nunca **dar**.

E quitoume por sempre, **mia señor**,

per bõa fe, de nunca eu saber

sen veervos, señor, que x’ é prazer;

e, señor, non volo quer’ eu negar:

se vos de min non quiserdes doer,

veerm’ edes cedo por vós morrer,

ca ja m’ end’ eu vejo de guis’ **andar**.

E se vos digo pesar, **mia señor**,

non me devedes én culpa põer,

ca entanto com’ eu pude sofrer

mia cuita, non vos fui d’ ela falar,

nen me soub’ ende soo trameter,

mais non sei ora consello prender

a esta cuita ‘n que me vejo **andar**.

[Vasco Fernandez Praga de Sandin 151,29]

En el corpus gallego-portugués se encuentran ejemplos en los que el elemento repetido puede variar en las distintas estrofas, coincidiendo o no con el cambio de rima, tal y como se observa en las cantigas organizadas en *cobras dobras*, en las que los elementos repetidos se modifican en cada par de estrofas:

- Señor, eu quer’ ora de vós **saber**,

pois que vos vejo tan coitad’ andar

con amor, que vos non leixa, nen vos ar

leixa dormir, nen comer,

que farei a que faz mal amor,

de tal guisa que non dormio, señor,

nen posso contra el consell’ **aver**?

- Pero Garcia, non poss’ eu **saber**

como vos vós possades emparar

d’ amor; segundo quant’ é meu cuidar,

que vos non faz muito mal sofrer,

ca tanto mal mi faz a mí amor,

que se eu fosse do mundo señor,

dálo ía por amor non **aver**!

- Señor, direi vos que oí **dizer**

a quen del foi coitado gran sazón:

esse me disse que por oraçón,

per jajuar, per esmolla fazer,

ca per aquesto se partiu del amor;

fazed’ esto, quiça Nostro Senhor

volo fará por esto **perder**.

- Pero Garcia, sempr’ oí **dizer**

que os conssellos boos, boos son;

farei esso, se Deus mi perdón,

pois lli per al non posso guarecer;

pois que mi tanto de mal faz amor,

rogarei muito a Nostro Senhor

que mi dé mort’ ou mi-o faça **perder**.

[Pero GarciaBurgalés125,49]

**3.7. Palabra volta**

Es un recurso retórico, emparentado con el artificio conocido como *mot tornat* en la tradición poética occitana (aunque no se corresponde exactamente con él), que consiste en la repetición de una palabra en posición de rima, en la misma estrofa o en estrofas distintas, de un modo asimétrico. Como se aprecia, las fronteras entre *palabra rima* y *palabra volta* no resultan muy nítidas. Con todo, la crítica establece que, en el primer caso, la distribución de las palabras repetidas es simétrica, mientras que en el segundo, la simetría no es preceptiva:

U m’ eu partí d’ u m’ eu partí,

logu’ eu partí aquestes meus

ollos de veer, e, par Deus,

quanto ben avía perdí;

ca meu ben tod’ era en veer,

e máis vos ar quero dizer:

pero vejo, nunca ar vi.

Ca non vej’ eu, pero vej’ eu:

quanto vej’ eu non mi val ren;

ca perdí o lume por én,

porque non vej’ a quen mi deu

esta coita que oj’ eu **ei,**

que ja máis nunca **veerei**,

se non vir o parecer seu.

Ca ja ceguei, quando ceguei;

de pran ceguei eu logu’ entón,

e ja Deus nunca me perdón,

se ben vejo, nen se ben **ey**;

pero, se me Deus ajudar

e me cedo quiser tornar

u eu ben vi, ben **veerey**.

[Johan Garcia de Guillade 70,49]

Una modalidad especial de *palabra volta* se produce en determinadas cantigas con *fiinda*, ya que en este tipo de composiciones la *fiinda* no reproduce solo las rimas de los últimos versos de la estrofa anterior, sino también una palabra en posición de rima, circunstancia que origina el recurso de la *palabra volta*, con el objetivo de destacar una determinada palabra que confiere el tono de la cantiga:

Ora me veñ’ eu, señor, espedir

de vós, a que muit’ á que aguardei

e ora me quero de vós partir

sen galardón de camaño temp’ ei

que vos serví, e quérom’ ir viver

en atal terra, u nunca prazer

veja, nen cante, nen possa riir.

Ca sõo certo desque vos non vir,

que outro prazer nunca veerei

e mal que aja non ei de sentir

senón o voss’, e assí andarei

triste cuidando no vosso parecer

e chorando muitas vezes dizer:

señor, ja nunca vos posso servir.

E do meu corpo, ¿que será, **señor**,

quand’ el d’ alá o vosso desejar?

¿e que fará quen vos á tal amor

e vos non vir, nen vos poder falar?

ca vejo vós e por vós morr’ aquí,

pois, ¿que farei ou que será de min

quand’ en terra u vós fordes non **for**?

Ora con graça de vós, a mellor

dona do mundo, ca muit’ ei d’ andar

e vós ficades de min pecador,

ca vos serví muit’ e galardoar

non mio quisestes, e voum’ eu d’ aquí,

d’ u eu tanto lazerei e **serví**,

buscar u viva pouqu’ e sen sabor.

E mia señor, tod’ est’ eu merecí

a Deus, mais vós, de como vos **serví**

mui sen vergonha irei por u **for**,

ora con graça de vós, mia **señor**.

[Pai Gomez Charinho 114,13]

**3.8. Palabra equívoca**

Una de las posibles realizaciones del recurso retórico conocido como *aequivocatio* es la *palabra equívoca*, que se origina cuando se repiten dos o más palabras, normalmente en posición de rima, que, aunque poseen el mismo cuerpo fónico (sea por homofonía o por homografía), presentan un significado diferente con el objetivo de jugar con la ambigüedad semántica suscitada por la repetición. Su uso se vincula a las cantigas de escarnio, en las que se observa una tendencia a marcar el equívoco entre sustantivo y verbo, al que siguen otras opciones como, por ejemplo, adjetivo y substantivo o adverbio y substantivo, e, incluso, se encuentran textos en los que el equívoco se plasma sobre tres rimantes con tres significados diferentes:

María do **Grave**, **grav’** é de saber

por que vos chaman María do **Grave**,

ca vós non sodes **grave** de foder,

e pero sodes de foder mui **grave**;

e quer’, en gran coñocença, dizer:

sen leterad’ ou trobador seer,

non pod’ omen departir este “**grave**”.

Mais eu sei ben trobar e ben leer

e quer’ assí departir este “**grave**”:

vós non sodes **grav’** en pedir aver,

por vosso con’, e vós sodes **grave**,

a quen vos fode muito, de foder;

e por aquesto se dev’ entender

por que vos chaman María do **Grave**.

E pois vos assí departi este “**grave**”,

téñom’ end’ ora por máis trobador;

e ben vos juro, par Nostro Señor,

que nunca eu achei moller tan **grave**

com’ é María -e já provei-

do **Grave**; nunca pois moller achei

que a mí fosse de foder tan **grave**.

[Joan Soarez Coello 79,34]

**3.9. Dobre**

Al igual que la *palabra rima*, el *dobre* esun procedimiento retórico que se encuadra entre las figuras de repetición a distancia y desempeña un papel importante en el plano métrico de la cantiga. El artificio es objeto de una cuidada exposición en el *Arte de Trovar*:

Dobre é dizer ũa palavra cada cobra dúas vezes ou máis, mais déveno meter na cantiga mui gardadamente: e convémn como a meterem en ũa das cobras, que assí o metam nas outras todas. E se aquel dobre que meteren na ũa meteren nas outras, pódeno ir meter en outras palavras, pero sempre naquel tallo e daquela maneira que o meterem na prim<eir>a. E outrossí o deve<n> de meter na finda per aquela mane<i>ra (ed. Tavani, IV, V).

La definición establece que el recurso consiste en repetir una palabra (o un segmento textual de mayores dimensiones) en una estrofa de la cantiga dos o más veces y extender este proceso iterativo a todas las estrofas de la composición, incluso a la *fiinda*, respetando el principio de la simetría, a modo de ampliación de la *palabra rima*. Por otra parte, los términos que originan el procedimiento repetitivo pueden ser los mismos en todas las estrofas o cambiar en cada una de ellas, lo que, según algunos estudiosos, da lugar a dos tipos diferentes de *dobre*: el llamado *dobre unisonante*, es decir , aquel en que es él mismo el término repetido en la misma posición en todas las estrofas de la cantiga; y el *dobre singular*, el más practicado, esto es, aquel en que el segmento repetido cambia en cada estrofa. En ambos casos, la variedad más extendida es aquella en la que se inserta la repetición en dos versos de la estrofa:

Amigas, tamaña **coita** Ben entendi, meu **amigo**,

nunca sofrí, pois foi nada; que mui gran pesar ouvestes

e diréivola gran **coita** quando falar non podestes

con que eu sejo coitada: vós noutro dia comigo;

*amigas, ten meu amigo* mais certo seed’, **amigo**,

*amiga na terra sigo.* *que non fui o vosso pesar*

*que s’ ao meu podess’ iguar.*

Nunca vós vejades **coita**,

amigas, qual m’ oj’ eu vejo; Mui ben soub’ eu por **verdade**

e direivos a mia **coita** que erades tan cuitado

con que eu coitada sejo: que non avia recado;

*amigas, ten meu amigo* mais, amigo, aca tornad’ e

*amiga na terra sigo.* sabede ben por **verdade**,

*que non fui o vosso pesar*

Sej’ eu morrendo con **coita**, *que s’ ao meu podess’ iguar.*

tamaña coita me filla;

e direi mia coita e **coita** Ben soub’, amigo, por **certo**

que tragu’ e que maravilha: que o pesar daquel día

*amigas, ten meu amigo* vosso, que par non avia;

*amiga na terra sigo.* mais pero foi encoberto,

[Joan Garcia de Guillade 70,8] e por én seede **certo**

*que non foi o vosso pesar*

*que s’ ao meu podess’ iguar.*

Ca o meu non se pod’ osmar

nen eu non o pudi negar.

[Don Denís 25,18]

Aunque el *dobre* es un procedimiento que se puede situar en cualquier posición del verso (inicial, media o final), es más frecuente que se emplee en posición de rima, adquiriendo una notoria importancia métrica al vincularse a todas o algunas de las ocurrencias de uno o varios rimemas de la cantiga, reforzando la estructura métrica de la misma:

Ai eu coitad’! e por que **vi**

a dona que por meu mal **vi**!

Ca Deus lo sabe, poila **vi**,

nunca ja máis prazer ar **vi**,

per boa fe, u a non **vi**;

ca de quantas donas eu **vi**,

tan boa dona nunca **vi**.

Tan comprida de todo **ben**,

per bõa fe, esto sei **ben**,

se Nostro Sennor me dé **ben**

dela! que eu quero gran **ben**,

per bõa fe, non por meu **ben**!

Ca pero que ll’ eu quero **ben**,

non sabe ca lle quero **ben**.

Ca llo nego pola **veer**,

pero nona posso **veer**!

Mais Deus que mi-a fezo **veer**,

rogu’ eu que mi-a faça **veer**;

e se mi-a non fezer **veer**,

sei ben que non posso **veer**

prazer nunca sen a **veer**.

Ca lle quero mellor ca **min**,

pero nono sabe per **min**

a que eu vi por mal de **min**,

Nen outre ja, mentr’ eu o **sén**

ouver; mais se perder o **sén**,

direio con mingua de **sén**;

Ca vedes que ouço **dizer**

que mingua de sén faz **dizer**

a ome o que non quer **dizer**!

[Pero Garcia Burgalés 125,2]

**3.10. Mordobre**

El anónimo tratadista del *Arte de Trovar* ofrece, con respeto al *mordobre*, la siguiente definición:

“Mozdobre” é tanto como dobre quanto é no entendimento das palavras, mas as palavras desváiranse, porque mudan os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossí o mozdobr’ en aquela guisa e per aquela maneira que o meteren en ũa cobra, assí o deve<n> de meter nas outras e na finda, pera ser máis comprimento (ed. Tavani, IV, VI).

Tal y como se desprende de la definición,el *mordobre* es un procedimiento repetitivo que debe emplearse de manera simétrica y sistemática a lo largo de toda la composición, del mismo modo que el *dobre*; con todo, se distingue de este último en que los términos repetidos son sometidos a variaciones de flexión. Aunque la variación verbal es la más empleada, el recurso abarcaría cualquier tipo de modificación morfológica efectuada a partir de un mismo lexema. Por otra parte, es más frecuente que en el empleo de este recurso se respete la simetría de verso y solo parcialmente la de posición:

Se eu podesse **desamar**

a quen me sempre **desamou**,

e podess’ algún mal **buscar**

a quen mi sempre mal **buscou**!

Assí me vingaría eu,

*se eu podesse coita* ***dar****,*

*a quen mi sempre coita* ***deu****.*

Mais sol non poss(o) eu **enganar**

meu coraçón que m’ **enganou**,

per quanto mi faz **desejar**

a quen me nunca **desejou**.

E per esto non dormio eu,

*porque non poss’ eu coita* ***dar****,*

*a quen mi sempre coita* ***deu****.*

Mais rog’ a Deus que **desampar**

a quen mi-assí **desamparou**,

ou que podess’ eu **destorvar**

a quen me sempre **destorvou**.

E logo dormiría eu,

*se eu podesse coita* ***dar****,*

*a quen mi sempre coita* ***deu****.*

Vel que ousass’ én **preguntar**

a quen me nunca **preguntou**,

per que me fez en si **cuidar**,

pois ela nunca en min **cuidou**.

E por esto lazero eu,

*porque non poss’ eu coita* ***dar****,*

*a quen mi sempre coita* ***deu****.*

[Pero da Ponte 120,46]

El *mordobre* está íntimamente ligado al paralelismo semántico, por lo que a menudo el artificio aparece combinado con otras figuras repetitivas (sobre todo, con la *anáfora\** y la *epífora*\*).

**3.11. Rima derivada**

Se trata de una figura repetitiva que consiste en la reiteración de un término en posición de rima en dos o más versos de una composición. Se distingue de la *palabra rima* en que los términos repetidos son sometidos a variaciones de flexión, siendo la más empleada la variación verbal:

Moir’, amiga, desejando

meu amigu’, e vós no vosso

mi falades, e non posso

estar sempr’ en esto **falando**;

*mais queredes falar migo?*

*Falemos no meu amigo.*

Queredes que toda vía

eno voss’ amigo **fale**

vosqu’, e se non que me cale,

e non poss’ eu cada día;

*mais queredes falar migo?*

*Falemos no meu amigo.*

Amiga, sempre queredes

que fale vosqu’ e **falades**

no voss’ amigu’ e **cuidades**

que poss’ eu; non o **cuidedes**;

*mais queredes falar migo?*

*Falemos no meu amigo.*

Non avedes d’al **coidado**:

sol que eu vosco ben diga

do voss’ amigu’ e, amiga,

non poss’ eu nen é guisado;

*mais queredes falar migo?*

*Falemos no meu amigo.*

[Pedr’ Amigo de Sevilla 116,18]

Como se aprecia en el ejemplo, se produce la reiteración de variantes léxicas de un mismo lexema, es decir, la diferencia de significado entre los elementos repetidos es gramatical, no léxica; hecho que marca la distinción entre la *rima derivada* yla *palabra equívoca*:

Oimais quer’ eu puñar de me partir

d’aqueste mund’, e farei gran razón,

poilo leixou a mia señor, e non

pud’ i viver e fui allur **guarir**.

E por esto quer’ eu por seu amor

leixa-lo mundo falso, traedor,

desemparado, que me foi falir.

E non ouvera pois quen o servir

com’ eu serví, nen tan longa sazón;

e ficará desemparad’ entón,

pois m’ end’ eu for’, que mia señor fez **ir**.

E pois que ja non á prez nen valor

eno mundo, d’u se foi mia señor,

¡Deus me confonda, se eu i **guarir’**!

E pois que eu i mia señor non vir,

e vir as outras que no mundo son,

non me podía dar o coraçón

de ficar i. E por vos non mentir,

quérom’ end’ ir; e, pois que m’ end’ eu **for’**

d’aqueste mundo, que est’ a peor

cousa que sei, querreime d’el riir!

[Afonso Méndez de Besteiros 7,10]

**3.12. *Palabra perduda***

El *Arte de Trovar* dedica el capítulo 2º del título IV a la técnica de la *palabra perduda*, que el tratadista define de la siguiente forma:

Porque algúns trobadores, pera monstraren moor mestría meterom en sas cantigas que fezeron ua palavra que non rimasse con as outras, e c<h>ámamlle “palavra perduda”. E esta palavra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra, en qual logar quiser. Pero que, se a meter en ũa cobra, dévea meter nas outras, en cada ũa delas en aquel lugar. E esta palavra deve de ser <de> moor mestría: ou er pode meter señas palavras en cada cobra, que rimen ũas outras, ou, se er quiser, en cada cobra de señas rimas. E outrosí poden meter na cobra palavra perduda dúas vezes per esta maneira (ed. Tavani, IV, II).

Como se desprende de la definición, la *palabra perduda* esun fenómeno que consiste en la integración de un verso sin correspondencia rimática en todas las estrofas de la composición. Aunque la colocación del verso es libre, este debe respetar la simetría en las distintas estrofas; es decir, la *palabra perduda* debe aparecer en todas las estrofas en la misma altura estructural. Estos versos pueden rimar entre sí o no, e incluso se pueden encontrar dos en cada estrofa. Lo más frecuente es que los versos que constituyen la *palabra perduda* presenten la misma rima. Al tratarse de un recurso que implica un alto grado de dificultad compositiva, aparece asociado a las cantigas de *maestría*, aunque puede ser empleado también en *cantigas de refrán*, siempre y cuando en estas últimas no coincida con el verso del estribillo.

La función de este artificio se centra en su papel de enlace interestrófico, bien presentando la misma rima en una cantiga en *cobras singulares* (en las que la presencia de ese verso suelto actúa como elemento de variación que da cuenta de la *maestría* del trovador, que elabora un texto que se aleja de los patrones métricos convencionales); o bien, representando la rima diferente en composiciones *unisonantes*. Además, este valor se ve reforzado por la combinación con otros recursos de ligamiento interestrófico, tales como la repetición literal de versos o la *palabra rima*:

Mia señor, ja eu **morrerei** **a = -ei**

en vosso serviç’, e por én b = -en

mi non é con mia morte ben: b = -en

porque vos non ficou de mí c = -i

fillo, por quanto vos serví, c = -i

que mi criássedes por én. b = -en

Sempr’ en mia mort’ **adeviñei** **a = -ei**

que avía a morrer por vós, b = -os

-e a morrer avemos nós; b = -os

mais por que non fiz -e m’ end’ é mal- c = -al

un fillo vosso natural, c = -al

que achasse consell’ en vós? b = -os

Fill’ a que leixass’ o que **ei** **a = -ei**

quiséram’ eu, señor, fazer, b = -er

que fosse voss’, e defender- b = -er

lo-íades por meu amor; c = -or

ca, pois eu por vós morto for, c = -or

que ben mi podedes fazer? b = -er

[Gil Pérez Conde 56,8]

Meu señor Rei de Castela, a = -ela

véñome vos querelar, b = -ar

eu amei ũa donzela a = -ela

por que m’ ouvistes trobar, b = -ar

e con quen se foi casar, b = -ar

por quanto d’ ela ben **dixi**, **c = -ixi**

querm’ ora por én matar. b = -ar

Fiador pera dereito a = -eito

lli quix perante vós dar, b = -ar

el ouve de min despeito a = -eito

e mandoume desafiar; b = -ar

non ll’ ousei ala morar, b = -ar

veñ’ a vós que m’ **emparedes** **c = -edes**

ca non ei quen m’ emparar. b = -ar

Señor, por Santa María, a = -ia

mandad’ ante vós chamar b = -ar

ela a min algún día, a = -ai

mándadenos razõar; b = -ar

se s’ ela de min queixar b = -ar

de nulla ren que **dissesse**, **c = -esse**

e sa prisón quer’ entrar. b = -ar

Se mi Justiça non val d = -al

ante Rei tan justiceiro, e = -eiro

irm’ ei ao de Portugal. d= -al

[Joan Airas, burgués de Santiago 63,38]

En las *cantigas de refrán*, el recurso reviste dos funciones fundamentales: o bien actúa como un verso de vuelta que da paso al estribillo, o bien asume un papel semejante al del *refrán intercalar*, pues permite la interrupción de esquemas rítmicos tan frecuentes como la sucesión de rimas abrazadas (*abba*) y alternas (*ababa*):

Amigo, sei que á mui gran sazón a = -on

que trobastes sempre d’ amor por mí b = -i

e ora vejo que vos travam i, b = -i

mais nunca Deus aja parte com**igo**, **c = -igo**

se vos eu des aquí non dou razón a = -on

*per que façades cantigas d’ amigo*. C = -igo

E, pois vos eles teen por mellor a = -or

de vos enfengir de quen vos non fez b = -ez

ben, pois naceu, nunca nen ũa vez, b = -ez

e por én des aquí vos jur’ e d**igo c = -igo**

que eu vós quero dar razon d’ amor a = -or

*per que façades cantigas d’ amigo*. C = -igo

E sabe Deus que d’ esto nulla ren a = -en

vos non cuidava eu ora fazer, b = -er

mais, pois vos cuidan o trobar toller, b = -er

ora verei o poder que an s**igo**, **c = -igo**

ca de tal guisa vos farei eu ben a = -en

*per que façades cantigas d’ amigo*. C = -igo

[Johan Baveca 64,5]

La *palabra perduda* aparece vinculada al tipo estrófico más frecuente de la escuela gallego-portuguesa, las *cobras singulares*, en las que la presencia de ese verso suelto actúa como elemento de variación, mostrando la maestría del trovador, que elabora un texto que se aleja de los patrones métricos convencionales.

**APÉNDICE**

Los estudiosos e interesados en la lírica profana gallego-portuguesa tienen a su disposición dos recursos digitales, las bases de datos MedDB 2.0. y BiRMED, incluidos en el subproyecto *Lírica gallego-portuguesa*, que forma parte del *Archivo Galicia Medieval*, que se desarrolla en el Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (CRPIH). El acceso a estas dos bases es totalmente gratuito y se realiza a través del Servidor de Información en la red Internet del CRPIH, en: <http://www.cirp.es/>. Antes de comenzar a utilizar estas bases se aconseja la consulta de los *Manuales de uso* que las acompañan, disponibles en las pantallas iniciales de cada base, en concreto, en la opción *Documentación* del menú de la izquierda de la pantalla.

**a)** ***Base de datos de la Lírica Profana Gallego-Portuguesa*** (**MedDB 2.0.**)

Se trata de una base de datos que contiene el corpus completo de las cantigas profanas medievales de los trovadores gallego-portugueses, acompañado de información detallada tanto de las composiciones como de los aspectos histórico-biográficos de los autores. La base incluye, además, las imágenes, en alta resolución y calidad, de todos los manuscritos originales conservados, que posibilita un conocimiento mucho más profundo y certero de los textos consultados, no solo en el ámbito de la investigación, sino también en el divulgativo. El objetivo de MedDB es proporcionar información ágil a los investigadores y estudiosos de la lírica gallego-portuguesa poniendo a disposición del usuario una información seleccionada y estructurada que avale la efectividad de las búsquedas y consultas.

Es necesario tener presente que existen algunos casos de atribuciones dudosas o dobles atribuciones que muchas veces obligaron a adoptar decisiones que alteran tanto el sistema de codificación numérico de las cantigas de Tavani (en su *Repertorio metrico de la lirica gallego-portuguesa*), como el ya adaptado para la *Lírica profana gallego-portuguesa*. En concreto, la base presenta tres casos excepcionales que es necesario tener en cuenta:

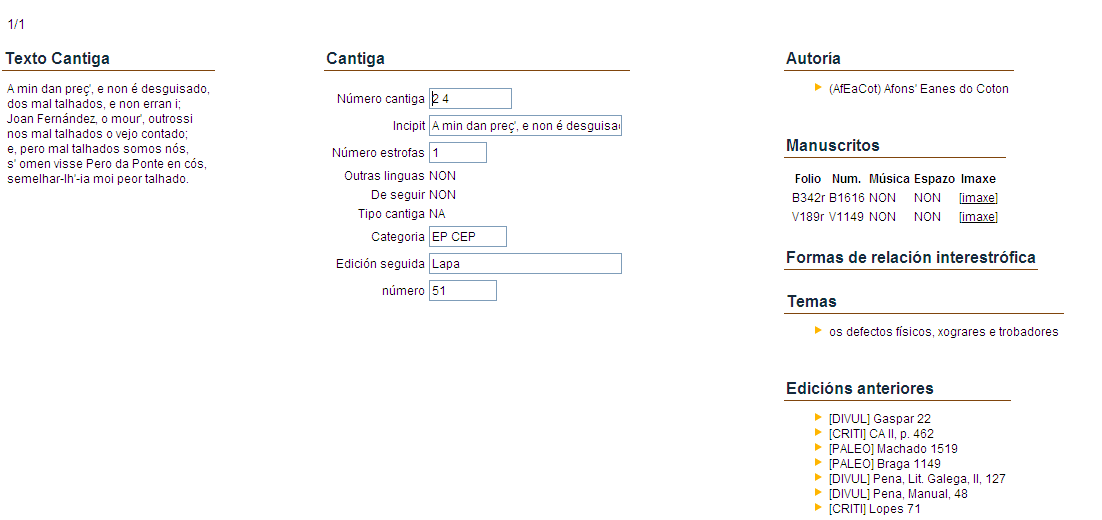
a) La cantiga 71,4, *Senhor, genta*, atribuida por buena parte de la crítica a Johan Lobeira, pasa a ser considerada en la base de autoría anónima: 157,61bis.

b) La cantiga 145,1, *Assaz hé desassisado*, de Roí Martinz do Casal, pasa a ser incluida entre las anónimas, por ser espúrea y tratarse de una interpolación tardía, con la numeración: 157,6.

c) del mismo modo, las cantigas 97,25, *Nunca tan coitad’ ome por molher*; y 97,33, *Pois non ei de Dona Elvira*, atribuidas a Martin Soarez, pasan a ser consideradas de autoría anónima: 157,34bis y 157,43bis, respectivamente.

MedDB 2.0. ofrece la posibilidad de realizar buscas a través de cuatro grandes categorías: por cantigas, por estrofas, por versos y por trovadores.

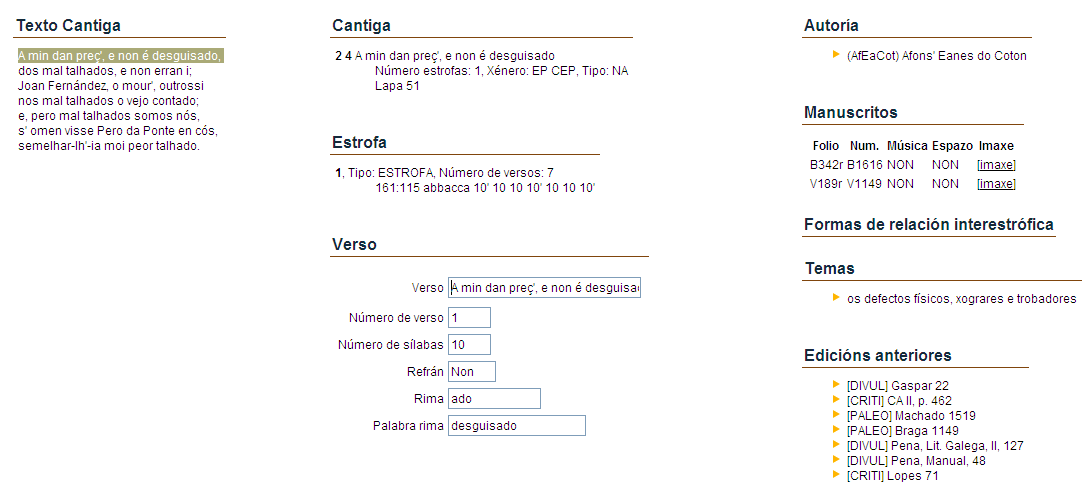
1) La **Tabla de Cantigas** ofrece, además del corpus completo de las cantigas gallego-portuguesas medievales, toda una serie de información relativa a cada cantiga precisada en diferentes secciones. Al lado de las indicaciones indispensables relacionadas con el *incipit* y número de la cantiga, se encuentran precisiones sobre el número de estrofas que la conforman, la lengua en la que está compuesta, la forma (modalidad compositiva, relaciones interestróficas, recursos retóricos), el contenido (categoría genérica, temas y subtemas), la situación de los textos en los manuscritos o la relación de ediciones publicadas de cada cantiga.



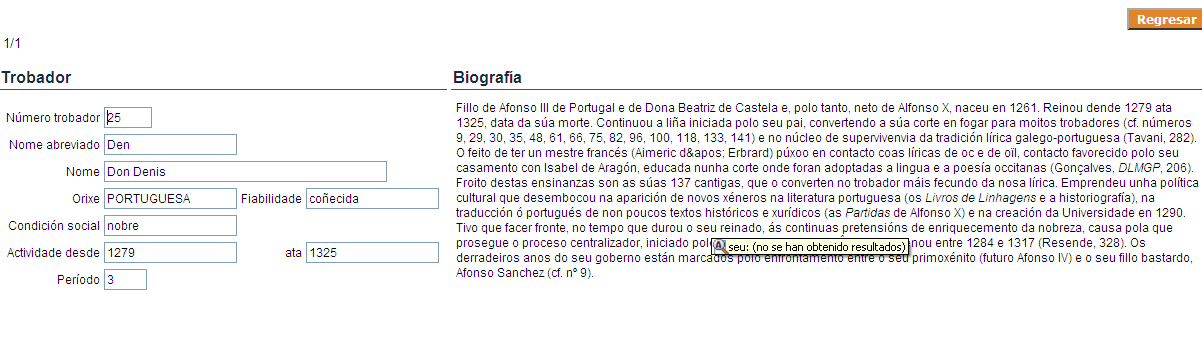
2) La **Tabla de Estrofas** incluye 5.925 registros que recogen información completa de cada estrofa de las cantigas, que, como en la pantalla anterior, aparece estructurada en diferentes secciones: el tipo de estrofa, el número total de versos que la componen, su número de esquema y su esquema métrico y rimático.



3) La **Tabla de Versos** ofrece 34.231 registros acompañados de información completa de cada verso de las cantigas gallego-portuguesas. La información ofrecida se refiere tanto al número de sílabas del verso analizado, como a la posición del verso en la estrofa en la que se inserta, los elementos que configuran la rima e información acerca de la palabra rimante.

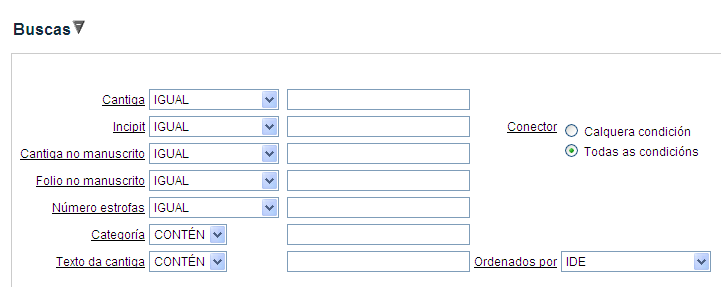


4) La **Tabla de Trovadores** presenta el estudio biográfico de los autores. En la pantalla se encuentran 156 registros que ofrecen la biografía completa de los trovadores con producción conservada en los diferentes cancioneros, más un registro para la autoría anónima. El criterio de selección de la información proporcionada fue el de la recurrencia y efectividad. Se buscaron los elementos que aparecen con seguridad en todas las biografías. Además, se da a conocer información relativa al origen, condición social y período de actividad poética de los autores.

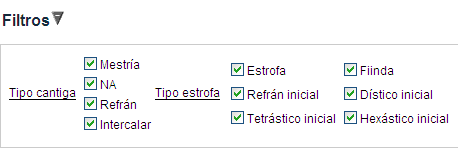


Cada una de las tablas señaladas permite hacer búsquedas en la base de datos, presentando una versión resumida del conjunto de resultados en forma de tabla con paginación. Las tablas presentan tres regiones:

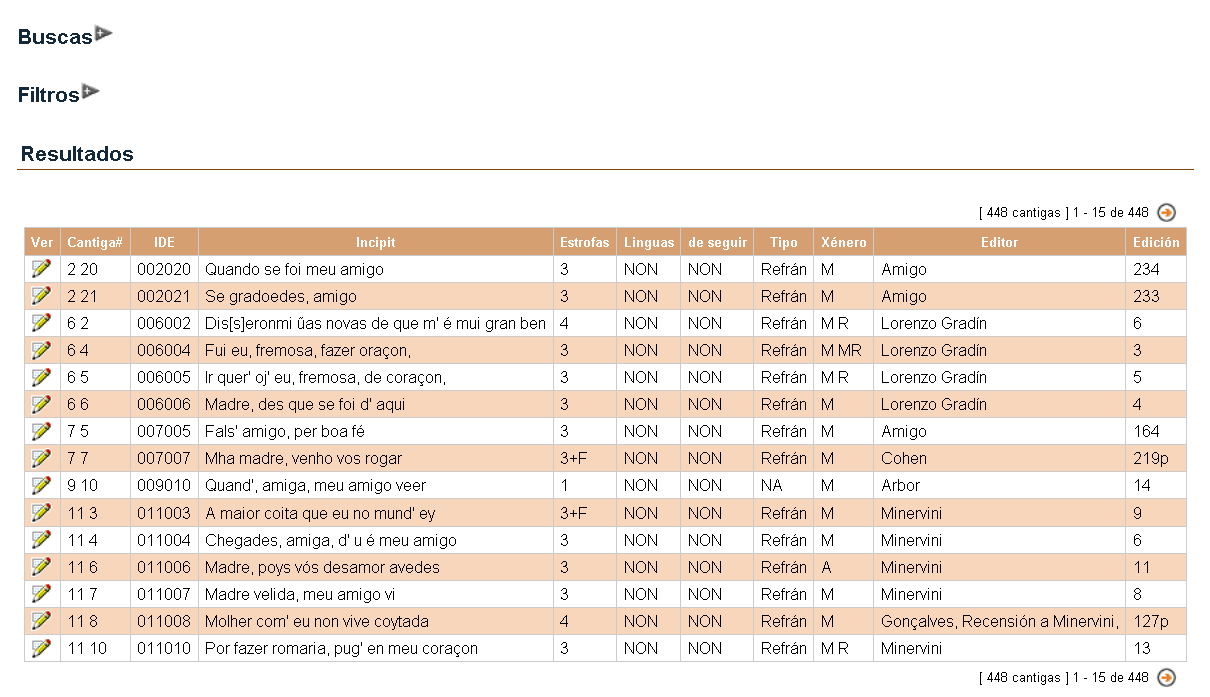
1) **Buscas: panel de construcción de consultas**. La región ‘Buscas’ contiene elementos que permiten extraer de la base aquellos registros que nos interesan. Varía con cada tabla, pero siempre se cuenta con algún recurso interactivo (listas de operadores, cajas para escribir valores, etc.):



2) **Filtros: panel de construcción de filtros**. Esta región permite restringir el conjunto de resultados sobre los que se hará la búsqueda. Si seleccionamos algún valor en la lista asociada a un campo, únicamente los registros que tengan ese valor participarán en la busca de valores del panel *Buscas*:



3) **Resultados: visualización resumida del conjunto de resultados**. Este panel muestra una versión resumida del conjunto de resultados que se ajusta a los criterios de busca y a los filtros introducidos. Los resultados se presentan en formato tabular paginado, con controles para avanzar o retroceder en las páginas. En la tabla se incluye uno o varios campos por cada registro que nos ayudan a identificarlo. El enlace incluido por cada registro permite ver su contenido completo.

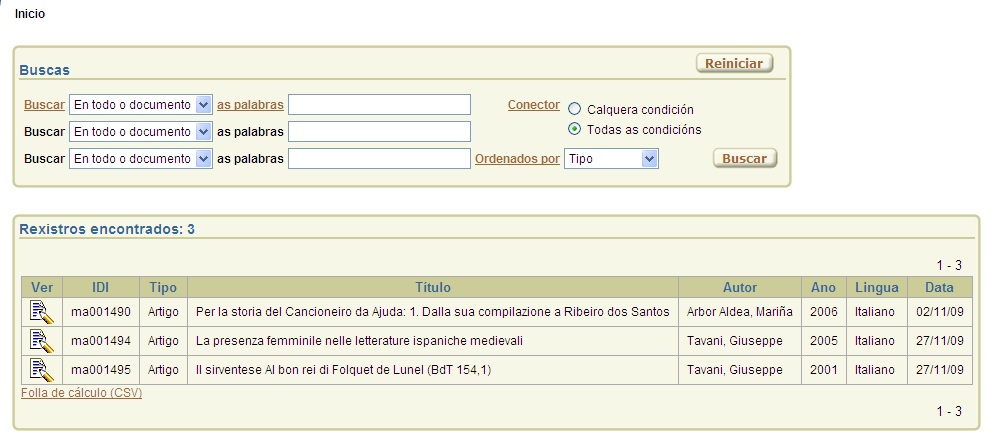


Además, cada una de las tablas, salvo en la de los trovadores, ofrece la opción de acceder a la imagen digitalizada del folio del manuscrito que transmitió cada una de las cantigas. De este modo, MedDB permite que nos acerquemos no solo al texto original de la cantiga sino también a las rúbricas explicativas y atributivas, obra del humanista Angelo Colocci, que acompañan a muchas composiciones en los cancioneros *B* y *V*, así como las ilustraciones miniadas o la notación musical que acompaña a un reducido número de textos.

**b)** ***Bibliografía de Referencia del Archivo Galicia Medieval (BiRMED)***

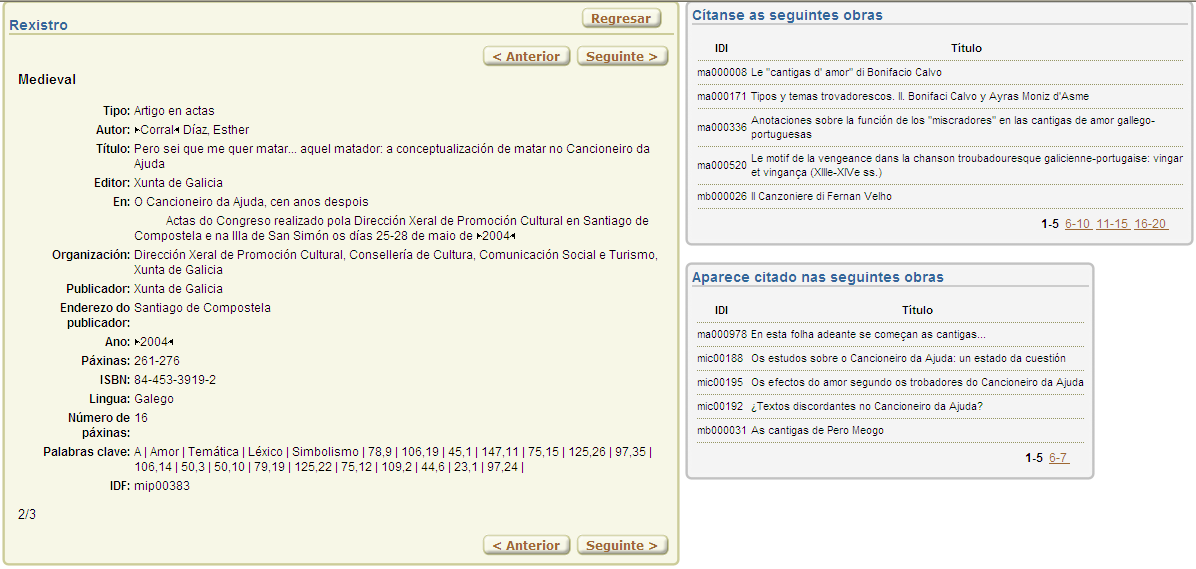
BiRMED es una base de datos en la que se incluye un extenso repertorio de referencias bibliográficas relativas a la producción científica relacionada con la lírica profana gallego-portuguesa, pero también de la lírica religiosa (*Cantigas de Santa María*) y de la prosa literaria gallega medieval. El objetivo es ofrecer una herramienta de trabajo a los estudiosos de la literatura gallega medieval proporcionando un rápido acceso al conjunto de referencias bibliográficas y facilitando el intercambio entre docentes e investigadores de diversos ámbitos geográficos. En este sentido, la base ofrece, además, un “índice de citas” que permite no solo conocer la bibliografía citada en cada registro, sino también saber donde aparece citado el trabajo en cuestión. No obstante, esta información tiene dos limitaciones: se aplica únicamente a los estudios publicados a partir del año 2003 y solo recoge las citas recibidas por trabajos incluidos en la BiRMED.

En la página principal de la base se encuentra una interfaz de busca y un listado de las últimas obras incluidas en el corpus. Las obras aparecen en un listado tabular en el que se ofrece la siguiente información: el número de identificación de la ficha en la base de datos, la categoría, establecida de forma convencional, en la que se adscribe cada trabajo (actas, artículo, artículo en actas, capítulo de un libro, libro, libro sin publicador, publicación electrónica, tesis de doctorado y trabajo de grado / posgrado), o título principal de la obra citada, la identificación de lo(s) autor(es), el año de publicación, la(s) lengua(s) en la que el trabajo está redactado y la fecha de inserción y / o última actualización de cada registro bibliográfico.



En el interior de cada ficha están presentes los datos de publicación de la obra buscada y las denominadas *palabras clave*. Estas palabras son una lista cerrada de términos que identifica los contenidos abordados en cada obra fichada y hacen referencia a cuestiones de autoría, temática, clasificación, transmisión, contexto de producción, peculiaridades literarias, etc. La relación de palabras clave obedece a una convención formal con la que se pretende orientar al usuario sobre los aspectos más destacables del estudio al que se incorporan. En el *Manual de uso* de la base se encuentra el listado completo de estas palabras.

Del mismo modo, en el margen derecho de cada ficha bibliográfica aparecerán dos recuadros con la información correspondiente a la bibliografía citada y a los lugares donde el trabajo en cuestión aparece citado:



El sistema de búsquedas está diseñado para operar en cuatro ámbitos distintos: *Autor*, *Título*, *Palabras clave* y *En todo o documento*, y se pueden introducir hasta tres condiciones de búsqueda a la vez. En la propia ayuda en línea y en el *Manual de uso* se puede encontrar información sobre los distintos operadores que podemos utilizar en las búsquedas de términos.

**GLOSARIO**

***Aequivocatio (equivocatio)*.** Recurso retórico que tiene como finalidad la censura, la agresión personal o el ridículo a través del doble sentido de las palabras, por lo que su uso se localiza en el género satírico. El *Arte de Trovar* que encabeza *B* se refíere explícitamente a este artificio, al formular una distinción entre *cantigas de escarnio* y *cantigas de* *maldecir*.Mientras en las *de maldecir* el ataque es directo, en las *de escarnio* la sátira es encubierta, pues se emplean palabras con doble sentido, lo que los clérigos denominan *aequivocatio*.Lo habitual es que el equívoco se consiga a través de una única palabra que ofrece doble interpretación, una literal y otra metafórica. El eufemismo se emplea, en estos casos, con gran libertad artística, mostrando connotaciones casi siempre de tipo sexual.

**Anáfora.** Figura de dicción que consiste en la iteración de una o varias palabras al comienzo de varios versos próximos o de diversas secuencias que se suceden de modo consecutivo o muy próximo. La figura produce un efecto de simetría rítmica, con valor poético por su capacidad enfática.

**Apógrafo.** Manuscrito que transmite un texto no salido directamente de la mano del propio autor, sino que se considera una copia directa del original. Tanto *B* como *V* son *apógrafos* de origen italiano, confeccionados por orden del humanista Angelo Colocci a principios del siglo XVI sobre un original perdido.

***Arte de Trovar.*** Nombre con el que se conoce el breve y fragmentario tratado de poética, de intencionalidad práctica, conservado al inicio del *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (folios 3 y 4), que presenta una importante laguna inicial que remonta al original perdido. El texto, dispuesto en dos columnas, del mismo modo que las composiciones del códice, fue transcrito por la mano del humanista italiano Angelo Colocci y por la del copista identificado como *a*. Dividido en títulos y estos en capítulos, el comienzo de cada apartado está marcado con letras capitales. Comienza con el capítulo IV del título III, que contiene nueve capítulos relativos a la clasificación de los géneros: las cantigas dialogadas, la cantiga de escarnio, la cantiga de maldecir, la *tensó*, la cantiga de *vilão* y la cantiga de seguir. El título IV, con seis capítulos, aborda cuestiones de métrica y de composición: la *palabra perduda*, las cantigas *ateúdas*, la *fiinda*, el *dobre* y el *mordobre*. El título V incluye tan solo dos capítulos sobre la concordancia de los tiempos verbales y de los tipos rítmicos. El tratado finaliza con la mención al título VI, que versaría sobre los posibles errores de los trovadores y el hiato.

***Canción de amor*.** De temática similar a las cantigas de amor, este tipo de composiciones líricas presentan una serie de características (léxicas, retóricas, lingüísticas, etc.) que las sitúan en épocas posteriores a la tradición lírica gallego-portuguesa. Son siete las *canciones de amor* interpoladas tardíamente en los cancioneros gallego-portugueses, copiadas aprovechando algunos espacios que quedaron en blanco en los folios.

***Canción de mujer.*** Categoría aplicada al código poético más arcaico y extendido de la lírica medieval, caracterizado por la heterogeneidad del material conservado, pero con una importante homogeneidad poética, en el que se inscriben toda una serie de textos en latín, francés, occitano y catalán, italiano y castellano, además de otro grupo importante dentro de la Península: las *kharxas* mozárabes y las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas. El trazo distintivo de la canción de mujer es la presencia fingida de una voz femenina que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través de la expresión de sus sentimientos, alegrías y *coitas*, de su relación con el enamorado y de sus afanes en la busca de ese amor, casi siempre desgraciado. Desde el punto de vista formal, predomina el empleo de procedimientos acumulativos y repetitivos, con abundantes estructuras paralelísticas y fórmulas fosilizadas.

**Cancionero.** Compilación de composiciones poéticas que, a veces, incluye la correspondiente notación musical, cuya función esencial es la transmisión textual. Su origen se remonta a la Antigüedad clásica, pero fue a partir de la Edad Media cuando tuvieron una gran difusión, sobre todo con el florecimiento de la lírica trovadoresca románica medieval (occitana, gallego-portuguesa, francesa, etc.). Presenta una estructura muy variada, que va desde una concepción restringida (cancioneros individuales de autores o de un solo género), hasta conformaciones más amplias, de tipo antológico, en las que se combinan diversos criterios (cronológicos, de autores, de géneros, etc.). Estos últimos son los más difundidos por ofrecer un panorama amplio y representativo de una determinada tradición poética. La lírica gallego-portuguesa cuenta con tres cancioneros de este último tipo: *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (*B*), *Cancionero de Ajuda* (*A*) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (*V*).

***Cansó*.** Forma poética por excelencia de la lírica trovadoresca occitana cultivada en las cortes del sur de Francia durante los siglos. XII y XIII, que supone la expresión más depurada del universo ideológico de la *fin’amor*. De temática amorosa, la *cansó*iba destinada a una mujer de posición social elevada y siempre casada, o que transformaba el amor del trovador en un sentimiento prohibido y secreto. El discurso de la *cansó* occitana se expresa en términos propios del sistema feudal: la dama, objeto del amor del poeta, representa al señor feudal (denominada *midons*) y el enamorado es su sumiso vasallo quien, como tal, promete prestarle servicio y respeto incondicionales. A cambio, y según exigían los usos feudales, la *senhor* debía corresponder al servidor con ciertas recompensas o *galardóns*. Su estructura métrica presenta un conjunto de cinco, seis o siete estrofas de idéntica estructura, seguidas de una tornada (o varias), que funciona como conclusión (y / o envío) por parte del poeta. El verso más empleado es el decasílabo, al que siguen los octosílabos y heptasílabos.

**Capital.** Tipo de letra que aparece al comienzo de una obra, capítulo o parágrafo y que presenta un tamaño mayor que las restantes letras mayúsculas o minúsculas del texto, ocupando, generalmente, el espacio de dos o tres líneas de texto, aunque no es raro que la letra capital abarque más líneas e, incluso, que se extienda a lo largo del margen izquierdo de toda la columna del texto o de la página del libro. Durante la Edad Media, el empleo de letras capitales ricamente ornamentadas fue una constante, constituyendo auténticas obras de arte. Su función, aparte de la estética, se centraba en marcar los principios de los parágrafos, permitiendo localizar un pasaje concreto dentro del propio texto.

***Coplas jocosas*.** Modalidad lírica que se caracterizada por su finalidad: provocar la risa. Frente al *escarnio*, que persigue la denuncia, la *copla jocosa* (*cobra xocosa*) es intranscendente –la risa por la risa–. En los cancioneros gallego-portugueses se conservan dos textos, tal vez fragmentarios, que, por el léxico, la forma y el contenido, son tardíos.

***Descriptio puellae*.** Tópico retórico empleado en la tradición literaria para la descripción de la figura femenina. Este modelo de descripción debía contener ciertos atributos fundamentales del cuerpo (*descriptio superficialis*) y del espíritu (*descriptio intrinseca*). Las artes poéticas medievales establecían unas leyes muy estrictas para la descripción física de la mujer: inicialmente, la descripción se centra en la cara, después en el cuerpo y, por último, en el vestido. En cada una de estas partes cada elemento tiene un lugar predeterminado, de modo que la descripción del aspecto externo se examina siguiendo un orden muy pautado: el cabello, la frente, las cejas, los ojos, las mejillas y su color, la nariz, la boca, los dientes y el mentón; a continuación, se pasa al cuerpo describiendo el cuello, la cabeza, los hombros, los brazos, las manos, el pecho, la cintura, el vientre, las piernas y los pies. En la lírica gallego-portuguesa el retrato femenino resulta muy simple o casi inexistente, pues apenas se encuentran descripciones físicas de la amada.

**Dialefa.** Figura de dicción, también conocida como diéresis, que consiste en la desunión de un diptongo y la formación de un hiato, por lo que una sílaba gramatical se convierte en dos sílabas métricas con la finalidad de adecuar el número de sílabas al metro empleado en la composición.

**Elisión.** En laprosodia silábica del verso, es el fenómeno por el cual se produce la desaparición de una vocal final de palabra que está en contacto con otra vocal que inicia la palabra siguiente con el objetivo de ajustar el número de sílabas al metro empleado en la composición.

**Epífora.** Figura elocutiva (también conocida como *conversio* y *epístrofe*), simétrica de la anáfora, que consiste en la iteración de un elemento al final de secuencias sucesivas (versos, frases, períodos). La figura divide rítmicamente el discurso y a menudo produce un efecto de patetismo, pero también puede ser empleada como recurso irónico e incluso cómico.

**Exordio.** Procedimiento retórico, identificado con la primera parte del discurso, empleado tanto en la Antigüedad como en la Edad Media para procurar la atención y simpatía del auditorio por el asunto tratado a través del tópico de la *captatio benevolentiae*. Su finalidad tuvo como consecuencia la introducción de *topica* o *loci communes*, es decir, expresiones fijas vinculadas a las formas mencionadas. Así, por ejemplo, el autor puede manifestar la inadecuación de su personalidad y de sus conocimientos para abordar un tema determinado (*humilitas*autorial) o puede llamar la atención del receptor aludiendo a la novedad del asunto tratado, entre otras posibilidades. Dentro de estos *topoi* destaca el de la descripción de la naturaleza, agrupado en torno a dos categorías: los *argumenta a tempore* y los *argumenta a loco*.

***Fiinda*.** Estrofa final con que puede rematar la *cantiga* gallego-portuguesa. Su número de versos era menorque el del resto de las estrofas de la composición, y podía rimar tanto con el estribillo (en las *cantigas de refrán*) como con la estrofa precedente (en las *cantigas de maestría*). Se empleaba a modo de *cabo* o epílogo, por lo que cumple un papel de compendio o conclusión de las ideas expuestas en las estrofas previas. La *tornada* de los trovadores occitanos resulta su precedente más inmediato, aunque la *fiinda* no posee el carácter de dedicatoria encubierta de la composición a la dama o al poeta. En los cancioneros castellano suele denominarse *finida*.

***Fin’amor*.** Expresión frecuente en la poesía de los trovadores occitanos para designar la concepción del amor, también conocida como *amor cortés*, recogida en buena parte de la producción literaria de la Edad Media. El amor se concibe como un culto, una religión que permite el perfeccionamiento y ennoblecimiento del amante, que debía poseer un conjunto de virtudes y valores integrados en el amplio concepto de *cortesía*, tales como *sen* (sentido común), *pretz* (valía ética y intelectual), *ensenhamen* (sabiduría), *mezura* (moderación de los impulsos), *largueza* (generosidad) o *jovens* (virtud espiritual que implicaba la predisposición a la cortesía), que lo capacitan para la superación de una serie de etapas en las que se desenvuelve la relación amorosa hasta alcanzar la *joi* (*fenhedor*oaspirante, *pregador*, que suplica una correspondencia, *entendedor* el enamorado aceptado, y finalmente *drutz*, si conseguía los favores de la dama). Otro rasgo característico de la *fin’amor* es que el sentimiento amoroso se expresa en términos propios del entorno feudal, hasta el extremo de adoptar el lenguaje propio de las relaciones de vasallaje: el amor es dirigido a una mujer (*midons < meus dominus*) de la que el enamorado se declara vasallo, por lo que se produce el ensalzamiento de la mujer.

***Incipit.*** En un primer momento, designaba la primera palabra o conjunto de palabras con que comenzaban los códices y que se empleaba como fórmula identificadora del inicio del texto. En la lírica medieval el vocablo se especializó como referencia del verso inicial de una composición, ya que las composiciones carecían de título. La función identificadora del *incipit* se refleja en índices, catálogos, descripciones bibliográficas de manuscritos, incunables y otra clase de textos sin titular.

**Isosilabismo.** Principio de regularidad silábica en el cómputo métrico, que se aplica a versos o estrofas. Puede considerarse como sinónimo de isometría cuando su uso atiende exclusivamente a la medida de los versos, sin tener en cuenta los acentos o el tipo de rima. El isosilabismo constituye el principio que rige la composición en todas las poéticas medievales. En la lírica gallego-portuguesa se mantuvo esa regularidad, incluso en aquellas estrofas en las que se introducen versos de diferente medida.

***Joi*.** Concepto fundamental de la *fin’amor* de difícil traducción y explicación. La *joi* representa en la lírica occitana la exaltación interior del amante ante la correspondencia amorosa, un estado del espíritu que eleva al hombre por encima de sí mismo, o, incluso, una alegría tan violenta que todo el ser se siente renovado. Puede tener también un significado de felicidad carnal, asociándose a la entrega total del amor.

**Juglar.** Derivado del término latino *IOCULATOR*, el juglar constituye una evolución de los *mimi*, *histriones* y *thymelici* que realizaban unos espectáculos condenados repetidamente por los autores cristianos desde finales de la Antigüedad. Hasta el siglo XII su actividad se reduce a la memorización y transmisión de textos narrativos, sobre todo de carácter épico y hagiográfico, o bien aparecen asociados a actividades de tipo teatral. Uno de los nombres más conocidos de este momento es el de Palla, juglar de Afonso VII el Emperador, documentado entre 1136 y 1154. En el siglo XIII, debido a la implantación de la lírica provenzal en los reinos leonés y portugués, encontramos los juglares asociados a la poesía lírica como cantores e instrumentistas pero también como productores de textos. Los textos literarios y la documentación peninsular de este período cronológico destacan la división y jerarquización del mundo juglaresco. Entre estos, cobra especial relevancia la *Declaratio* de D. Alfonso X a la *Suplicatio* que el juglar occitano Guiraut Riquier le dirigió al rey Sabio en nombre de los juglares. En la *Declaratio* se ofrece una lista de los diferentes tipos de juglares existentes en la Península, entre los que destacan los *bufões* y *cazurros*, de condición social más baja al desenvolver su actividad en calles y plazas públicas; los *trejeitadores* y *arremedadores*, relacionados con la mímica y otros espectáculos de ámbito teatral; y el *jogral* (juglar) o *segrel*, dedicados a la parte instrumental e, incluso, como compositores de las piezas que ejecutan.

***Kharxa (jarcha)*.** Estrofa o conjunto de versos en mozárabe que sirve de cierre a unos poemas escritos en árabe o hebreo denominados *moaxajas*. La *kharxa* es la base sobre la que se construye la *moaxaja* e, incluso, puede llegar a repetirse la misma *kharxa* en varios autores. Las *kharxas*, de las que se conservan más de sesenta ejemplos, fueron compuestas entre mediados del siglo XI y finales del XII y representan los testimonios más antiguos de la poesía lírica en lengua vulgar, por lo que se insertan en la tradición lírica pre-trovadoresca peninsular; además, al estar puestas en boca de una mujer, se inscriben dentro de la tradición de la canción de mujer. El tema más frecuente es el sufrimiento y la desesperación de la joven por la ausencia de su amigo (*habībī*) y por las penas que se derivan del amor. Con todo, el amor que expresa la joven es, muchas veces, apasionado y osado. Además de la pareja de enamorados, pueden intervenir otros personajes como la madre (*mamma*), o las hermanas y amigas (*yermanellas*), que actúan como confidentes de la joven. Esta voz femenina que canta y que es sujeto de la composición propició que fuesen relacionadas con otras manifestaciones de la lírica peninsular, como las *cantigas de amigo* y los *villancicos* castellanos de los siglos XV y XVI, pero las semejanzas son demasiado genéricas para establecer una conexión sólida.

***Lauda mariana*.** Composición lírica de alabanza a la Virgen María, del tipo de las *cantigas de loor* contenidas en las *Cantigas de Santa María*, que pertenecen, sin embargo, a la lírica religiosa.

***Lauzengier*.** Personaje definido fundamentalmente, en la lírica occitana, por su caracterización negativa en relación con la pareja de amantes. En un principio, los *lauzengiers*, para obtener beneficio (personal o social), vigilaban a la dama y a su enamorado dispuestos a informar al *senhor* de la más pequeña demostración de infidelidad que pudiese cometer su esposa. Se presentan como aduladores que, a veces, se comportan como maldicientes o calumniadores. El trovador debía mostrarse prudente para que los maldicientes non divulgasen sus relaciones amorosas y evitar poner en peligro la reputación de la dama.

***Locus amoenus.*** Tópico retórico del espacio utilizado en la tradición literaria para encuadrar el paisaje dentro de un contexto concreto. Inicialmente vinculado a la poesía bucólica, este modelo de descripción paisajística se caracteriza por la presencia de elementos como la fuente (o el río), el prado y el árbol (o los árboles), a los que se les puede sumar el canto de las aves, las flores y el soplo de la brisa. Esta ambientación invita a la tranquilidad, al descanso y, por supuesto, al amor. En la lírica trovadoresca, el *locus amoenus* forma parte del exordio, especialmente ligado al *argumentum a tempore*, en el que se produce la mención de la llegada de la primavera como la estación que invita al amor, con la utilización por parte de los provenzales de un repertorio muy limitado de elementos. En la lírica gallego-portuguesa, la presencia del tópico del exordio primaveral y la descripción del *locus amoenus* es casi inexistente. En las *cantigas de amigo* aparecen los elementos naturales como marca de la acción del discurso poético o como elementos simbólicos.

**Materia de Bretaña.** Ciclo literario formado por el conjunto de leyendas sobre los Celtas y la historia de las Islas Británicas centradas en el Rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda, las historias de Tristán e Iseo y un número importante de relatos breves, conocidos como *lais* bretones, que se cultivaron fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XII y el siglo XIII como desenvolvimiento de la *Historia Regum Britanniae* (ca. 1138), de Geoffrey de Monmouth, escrita en latín y considerada la obra fundacional del ciclo. El proceso de novelización en romance de la materia de Bretaña culmina en Chrétien de Troyes, escritor champañés al que se le debe la creación de la narrativa extensa románica (o *roman*). Tras él se inician dos vías de desenvolvimiento de la materia: el denominado *roman* posclásico en verso y el subgénero del *roman* en prosa.

***Miscrador*.** Personaje propio de la tradición gallego-portuguesa, emparentado con el *lauzengier* occitano, que, como aquel, se define por su caracterización negativa en relación con la pareja de enamorados, aunque su función es diferente: los *miscradores* buscan *miscrar*, es decir, enturbiar la relación revelando el sentimiento amoroso del trovador a la dama, lo que provoca el celo y la aversión de la *senhor* ante las declaraciones de su poeta enamorado. Su intervención origina, además, la reacción airada del poeta, que siente la necesidad de defenderse de las injustas acusaciones de las que fue objeto.

***Pregunta*.** Modalidad lírica propia del siglo XV, que presenta ciertas similitudes con los géneros dialogados gallego-portugueses. Los cancioneros gallego-portugueses transmitieron dos composiciones que se adscriben a esta modalidad lírica.

***Razós*.** Conjunto de textos breves en prosa que, junto con las *vidas*, preceden las composiciones en los cancioneros occitanos. Se conservan unos 230 textos de trovadores occitanos diferentes, compuestos en la primera mitad del siglo XIII (posiblemente entre 1220 y 1240) en las cortes del Norte de Italia, y, aunque no se conozca el nombre de sus autores, la crítica considera que la mayoría fueron escritos por Uc de Saint Circ y Miquel de la Tor. Las *razós* aclaran las circunstancias de composición de un poema, por lo que la mayoría de estos textos, que acompañan a canciones de amor, hacen referencia a los estados de ánimo de los autores o bien se centran en anécdotas curiosas. De este modo, es probable que una *razó* sirviese de explicación preliminar antes de la ejecución de una *cansó*. Las *razós* gallego-portuguesas, más breves generalmente que su modelo, son conocidas también como “rúbricas explicativas”.

***Refrán* (estribillo).** Conjunto de versos con autonomía rimática que se repiten, normalmente, al final de cada estrofa de la *cantiga*. Está integrado por un número de versos inferior al del cuerpo de la estrofa y, aunque su medida silábica es igual a la de los restantes versos, presenta una rima diferente de las otras empleadas en las estrofas. El estribillo o *refrán* condensa el tema principal de la composición y podía estar compuesto tanto por una frase de carácter conclusivo como por una construcción que contenía las palabras clave. Se concibe como un elemento propio de la *cantiga de amigo*, acorde con el carácter tradicional y popular que normalmente se le asigna.

**Rúbrica.** Procedente del vocablo latino *ruber*, la *rúbrica* debe su nombre a la tinta roja que se empleaba para escribir en los cancioneros los epígrafes que contenían los títulos de las composiciones, algunas aclaraciones o, simplemente, los nombres de los autores. En los *Cancioneros B* y *V*, una gran parte de las *cantigas de escarnio*, además de tres *tensós*, los cinco *lais* conservados y tres *cantigas de amor*, se presentan provistas de *rúbricas explicativas* equivalentes a las *razós* occitanas, pues tienen la finalidad de apuntar la ocasión que determina la composición del texto, resumen el contenido burlesco del mismo y pueden señalar su destinatario. El motivo para su introducción se fundamentaría en la necesidad de proporcionar una clave de lectura que orientase el sentido de los textos poéticos. En los apógrafos italianos existen, además, otro tipo de anotaciones sobre la tradición manuscrita de los textos (*rúbricas codicológicas*) o que ofrecen, simplemente, el nombre del autor de la composición (*rúbricas atributivas*).

**Segrel.** Su etimología no está clara: la crítica lo vincula a la forma \*SEQUERE (del latín clásico SEQUI) o a SAECULARIS / SAECULARIUS. El término se emplea en una serie de *tensós* y *cantigas* *de escarnio* gallego-portuguesas y, según se deduce de las propias cantigas, designa al juglar que, además de intérprete, sabía componer cantigas. No obstante, en la mayoría de los casos se emplea como sinónimo de *juglar* por lo que la crítica incide en la escasa pertinencia de mantener una distinción del tipo *trovador / segrel / juglar*, tanto por el escaso margen que podría permitir como por la misma limitación de los testimonios, que parecen corresponder a un período comprendido entre el segundo y el tercer tercio del siglo XIII.

***Senhal*.** Seudónimo con el que el trovador denominaba a la dama en la lírica trovadoresca occitana y que, frecuentemente, aparecía en la *tornada* bajo la forma de un nombre encubierto o una palabra o frase a modo de invocación a las cualidades físicas o morales de la amada. El recurso, difundido en la lírica amorosa desde sus raíces latinas, se justificaba por el hecho de que el amante cortés debía ser, ante todo, discreto, pues esta era una de las virtudes más preciadas dentro del código de la *fin’amor*, ya que la dama cantada era siempre una mujer casada.

***Signa amoris*.** Tópico literario utilizado en la tradición literaria para expresar los efectos que el amor produce en la pareja de enamorados. Vinculado a la poesía de temática amorosa, el tópico se explica por el hecho de concebir el amor como una enfermedad a la que hay que buscarle remedios y curas (*remedia amoris*). De este modo, el sufrimiento amoroso se refleja en el amante a través de diversas manifestaciones, tales como el insomnio, la pérdida de apetito, la intranquilidad, los lloros e, incluso, la locura; efectos que constituyen la prueba más explícita de que el poeta sufre la enfermedad del amor.

**Sinalefa.** Figura de dicción que consiste en la unión en una misma sílaba de la última vocal de una palabra con la primera vocal de la siguiente, formándose un diptongo con el objetivo de ajustar el número de sílabas al metro empleado.

***Sirventés*.** Forma poética de la lírica trovadoresca cultivada en las cortes del Sur de Francia a partir del siglo XII. Su etimología hace referencia al hecho de que en este género el trovador se *servía* de la melodía y del esquema estrófico de una composición previa para elaborar el *sirventés*. Las preceptivas provenzales recogen los contenidos transmitidos por el género, entre los que destacan: el *sirventés* moral, el político (en el que se incluye la variante de *canción de cruzada*), el literario (en el que, además de los clásicos debates y polémicas están presentes aquellas composiciones en las que un trovador le indica a un juglar el repertorio literario que debe conocer (*ensenhamens*), y el personal. Por lo tanto, el género presenta una gran variedad de registros y situaciones con el objetivo de provocar, en la mayoría de los casos, la risa, la comicidad, la burla y la ironía a través de la inversión de los valores feudales y corteses.

***Soldadeira*.** Término empleado en un determinado grupo de *cantigas de escarnio* gallego-portuguesas para designar a las mujeres que acompañaban al juglar o al trovador en el espectáculo trovadoresco a través del canto, de la danza o del acompañamiento instrumental, percibiendo algún tipo salario a cambio de su actividad. No obstante, y según se deduce de las propias composiciones, el término aparece en muchos casos como sinónimo de “meretriz”. La ambigüedad del término parece dar cuenta de la degradación de las cualidades artísticas que este tipo de mujeres desenvolvían, complementada por la mayor atracción ejercida por su cuerpo, ya que es precisamente la faceta física y sexual de la *soldadeira* la que trovadores y juglares dejaron impresa en sus composiciones. En este sentido, la *soldadeira* que mayor celebridad alcanzó gracias al número de composiciones que le fueron dedicadas por trovadores y juglares es Maria Peres Balteira.

**Tornada.** Estrofa final con que suele rematar la *cansó* occitana, que presenta un número de versos más reducidos que la composición y retoma la rima de la última estrofa (o bien la de los versos finales de la misma). La tornada se emplea a modo de remate o epílogo, con un carácter conclusivo, pero también funciona como envío, pues generalmente se introducía en ella el nombre encubierto de la dama (*senhal*), podía también aparecer el nombre del protector del poeta, la apelación al juglar encargado de difundir la composición e, incluso, la mención a otro trovador al que iba dedicado el texto.

**BIBLIOGRAFÍA**

**1. Bibliografía general:**

**Antologías:**

Alvar, C. y V. Beltrán, *Antología de la lírica gallego-portuguesa*, Madrid: Alhambra, 1984.

Alvar, C. y J. Talens (eds.), *Locus amoenus. Antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán)*, Barcelona: Galaxia-Gutenberg, 2009.

Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*, Vigo: Xerais, 2003.

Brea, M. (coord.), *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica y bibliografía específica*, realizado por Magán Abelleira, F., I. Rodiño Caramés, M. Rodriguez Castaño y X.X. Ron Fernández, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación y Ordenación Universitaria, Centro de Investigacións Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro, 1996.

Fidalgo Francisco, E., *De amor y de burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, Vigo: editorial Nigratrea, 2009.

Gonçalves, E. y Mª A. Ramos, *A lírica galego-portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1983.

Jensen, F., *Medieval Galician-Portuguese Poetry. An Anthology*, New York, London: Garland Publishing, Inc, 1992.

Pena, X. R., *Manual y antoloxía da Literatura Galega Medieval*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco, 1993.

Spina, S., *A lírica trovadoresca*, São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

Torres, A. P., *Antologia da Poesia Trovadoresca Galego-Portuguesa (sécs. XII-XIV). Introdução, notas, paráfrases y glossário de Alexandre Pinheiro Torres, Professor Extraordinário da Faculdade de Letras da Universidade de Cardiff*, Porto: Lello & Irmão Editores, 1977.

**Estudios:**

Alonso Girgado, L. (ed.), *As cantigas galego-portuguesas*, Laracha: Hércules de Ediciones, 1991, 3 vols.

Asensio, E., *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 19702.

Corral Díaz, E., *As mulleres nas cantigas medievais*, Sada-A Coruña: Ediciós do Castro-Publicacións do Seminario de Estudios Galegos, Galicia Medieval: Estudios, 1996.

D’Heur, J-M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles). Contribution a l'étude du “Corpus des troubadours”,* [s. l.], 1975.

Filgueira Valverde, J., “Lírica medieval gallega y portuguesa”, en Díaz Plaja (ed.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Barna, 1949, pp. 543-642.

Lapa, M. R., *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 198110.

Nodar Manso, F., *La Narratividad de la Poesía lírica galaico-portuguesa*, Kassel: Reichenberger, 1985, 2 vols.

Tavani, G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo, 1967.

———, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

———, “La poesia lirica galego-portoghese”, en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters. Les Genres Lyriques*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1980, vol. II, T. 1, fasc. 6, pp. 5-165.

———, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986.

———, *Trovadores y jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa: Caminho, 2002.

Pichel, A., *Ficción poética y vocabulario feudal na lírica trovadoresca galego-portuguesa*, A Coruña: Excma. Diputación Provincial, Publicaciones, 1987.

**Bases de datos:**

*Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.0.*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es>

*Bibliografía de Referencia da Lírica Medieval Galego-Portuguesa* (*BiRMED*), Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es>

**Diccionarios:**

*Dicionário da Literatura Medieval Galega y Portuguesa*, Organização y coordenação de Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani, Lisboa: Caminho, 1993.

**2. Bibliografía específica:**

**a) Los cancioneros:**

**Fuentes primarias:**

Astey, L., *Una edición del ‘Pergamino Vindel’*, Lisboa: Nova, 1976.

*Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cod. 10991*. *1. Reprodução facsimilada*, ed. de L. F. Lindley Cintra, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

*Cancioneiro Português da Vaticana, Cod. 4803*, reprodução facsimilada, Lisboa: Instituto da Alta Cultura, 1973.

Ferreira, M. P., *O som de Martin Codas (sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unysis / Imprensa Nacional, 1986.

Vasconcelos, C. Michäelis de, *Cancioneiro da Ajuda*. Reimpressão da edição de Halle [1904], acrecentada de um prefacio de Ivo Castro y do glosario das cantigas (Revista Lusitana, XXIII), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols.

**Estudios:**

Brea, M., “De las *vidas* y *razós* a las rúbricas explicativas”, *Estudios Románicos*, 11, 1999, pp. 35-50.

D’Heur, J-M., “Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais. Contribution à la Bibliographie Géneral et au Corpus des Troubadours”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, 1974, pp. 3-43.

———, “L’Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398.

———, “Sur la généalogie des Chansonniers Portugais d’Ange Colocci”, *Boletim de Filologia*, 39, 1984, pp. 23-34.

Ferrari, A., “Formazione y struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti). Premesse codicologiche alla critica del testo”, *Archivos do Centro Cultural Portugués*, 14, 1979, pp. 25-140.

Ferreira, M. P., “A música das cantigas galego-portuguesas: Balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”, en *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 235-250.

Gómez Clemente, X. M., “Sobre a tradición manuscrita da lírica medieval galego-portuguesa”, *Grial*, 108, 1990, pp. 467-476.

Gonçalves, E., “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, en *Lyrique romane médiévale : La tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège), Liège, 1991, pp. 447-468.

———, “O sistema das rubricas atributivas y explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses”, en R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística y Filoloxía Románicas*, vol. IV A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1994, pp. 979-990.

Lagares, X. C., y *por esto fez este cantar. Sobre as rubricas explicativas dos cancioneiros galego-portugueses*, A Coruña: Edición Laiovento, 2000.

Livermore, H., “The formation of the Cancioneiros”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 25, 1988, pp. 107-147.

Lorenzo Gradín, P., “Trovadores, cronología y "razós" en los cancioneros gallego-portugueses”, en M. Freixas y S. Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander 22-26 de septiembre de 1999. Palacio de la Magdalena, Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000, pp. 1105-1125.

———, “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”, en R. Beltrán, M. Haro, J. L. Sirera y A. Tordera (eds.), *Homenaje a Luís Quirante. Vol. II: Estudios filológicos*, Valencia: Facultat de Filologia - Universitat de Valencia, 2003, pp. 625-636.

———, “Las *razós* gallego-portuguesas”, *Romania*, 121, 2003, pp. 99-132.

Oliveira, A. Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estructura dos cancioneiros peninsulares y as recolhas dos séc. XIII y XIV*, Coimbra: Faculdade de Letras, 1994.

Rossell, A., “A música da lírica galego-portuguesa medieval: un labor de reconstrucción arqueolóxica y intertextual a partir das relacións entre o texto y a música”, *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1996, pp. 41-76.

Tavani, G., “La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese”, en A. Quilis (ed.), *XI Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románicas. Actas. II*, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1968, pp. 1003-1016.

———, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, Edição y Fac-símile*, Lisboa: Edições Colibrí, 1999.

**b) Los trovadores:**

**Estudios:**

D’Heur, J-M., *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l’Europe au Moyen Âge*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973.

Oliveira, A. Resende de, “A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores y jograis galegos”, *Biblos. Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, 63, 1987, pp. 1-22.

———, *Trobadores y xograres. Contexto histórico*, Vigo: Xerais, 1995.

———, *O Trovador galego-português y o seu mundo*, Lisboa: Notícias Editorial, 2001.

Vieira, Y. Frateschi, *En cas dona Maior. Os trovadores y a corte señorial galega no século XIII*, A Coruña: Ed. Laiovento, 1999.

**c) La cantiga de amor:**

**Antologías:**

Ferreiro, M. y C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amor. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Nunes, J. J., *Cantigas d’ amor dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, y glosario*, New York: Kraus Reprint, 1971.

**Estudios:**

Beltrán, V., “La estructura conceptual de la cantiga de amor”, en M. Brea (ed.), *O cantar dos trobadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26 y 29 abril 1993)*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 53-76.

———, *A cantiga de amor*, Vigo: Xerais, 1995.

Bertolucci Pizzorusso, V., “Motivi y registri minoritari nella lirica d’ amore galego-portoghese: la cantiga "de change"”, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 y 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 109-120.

Brea, Â., “O descordo galego-portugués”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Ediciones, 2000, pp. 270-284.

Brea, M., “Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina*, 52, 1-2, 1992, pp. 167-180.

———, “El Escondit como variante de las cantigas de amor y de amigo”, en A. A. Nascimento y C. A. Ribeiro (eds.), *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa: Edições Cosmos, 1993, pp. 175-187.

———, “A voltas con Raimbaut de Vaqueiras y as orixes da lírica galego-portuguesa”, en E. Fidalgo Francisco y P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas y Literarias Ramón Piñeiro-Xunta de Galicia, 1994, pp. 41-56.

D’Heur, J.-M., “Per lo studio sistematico della pastorella romanza. Un’esemplificazione problematica estratta da un lavoro in corso: il caso della pastorella galego-portoghese a confronto delle altre pastorelle romanze”, en A. Várvaro (ed.), *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica y Filologia Romanza. Napoli, 15-20 Aprile, 1974*, Napoli: Gaetano Macchiaroli, 1981, vol. V, pp. 585-590.

Fidalgo Francisco, E., “As cantigas de amor”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Edicións, 2000, pp. 41-115.

Lesser, A. T., *La pastorela medieval hispánica. Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo: Galaxia, 1970.

Lorenzo Gradín, P., “La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación”, *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14, 1989-1994, pp. 117-146.

Riquer, I. de, “Amor (motivo da mala cansó)”, *La Parola del Testo*, VIII, 2, 2004, pp. 333-348.

Stegagno Picchio, L., “Para una nueva interpretación de la pastorela gallego-portuguesa”, en J. M. Lucía Megías, P. Gracia Alonso y C. Martín Daza (eds.), *Actas II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987),* Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, pp. 89-102.

**d) La cantiga de amigo:**

**Antologías:**

Beltrán, V., *Canción de Mujer, Cantiga de Amigo. Traducción, edición y notas por Vicente Beltrán*, Barcelona: PPU, Textos Medievales, vol. 8, 1987.

Cohen, R., *500 Cantigas d’Amigo*, Porto: Campo das Letras, Clássicos Portugueses, 2003.

Ferreiro, M. y C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de amigo. Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Nunes, J. J., *Cantigas d’ amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, y glossário*, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro-Cultura Lusíada, 1973, 3 vols.

**Estudios:**

Beltrán, V., “La balada provenzal en la poesía gallego-portuguesa”, en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, marzo 1984)*, Murcia: Univ. de Murcia, 1985, pp. 79-89.

Brea, M. y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998.

Brea, M., “Andamos fazendo dança, / cantando nossas bailadas! (157,35)”, *El Museo de Pontevedra*, 52, 1998, pp. 387-407.

———, “¿Mariñas ou barcarolas?”, en *O mar das cantigas. Actas do Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 301-316.

———, “Las ‘cantigas de romería’ de los juglares gallegos”, en S. Fortuño Llorens y T. Martínez i Romero (eds.), *Actas del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval. Castelló de la Plana, 22-26 de setembre 1997*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, vol. I, 1999, pp. 381-394.

———, “Albas, albadas, alboradas, canciones de aurora...¿Un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?”, en E. Lacarra Lanz (ed.), *Amor, escarnio y linaje en la literatura gallego-portuguesa*, Vitoria: Universidad del País Vasco, 2002, pp. 25-46.

———, “Albas y alboradas ¿un problema genérico o terminológico en la lírica gallego-portuguesa?”, en C. Parrilla y 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 – Noia: Editorial Toxosoutos, 2005, vol. I, pp. 99-125.

Corral Díaz, E., “As cantigas de amigo”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Edicións, 2000, pp. 117-173.

Correia, Â., “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”, *Revista da Biblioteca Nacional*, VIII, 8 (2), Lisboa: Biblioteca Nacional, 1993, pp. 7-18.

Lorenzo Gradín, P., *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Servicio de Publicacións y Intercambio Científico, Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, Vol. 154, 1990.

Reckert, S. y H. Macedo, *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 19963.

**e) La cantiga de escarnio:**

**Antologías:**

Arias Freixedo, X. B., *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Edicións Positivas, 1993.

Correia, N., *Antologia de poesia portuguesa erótica y satírica*, Lisboa: Antígona / Frenesi, 19993.

Ferreiro, M. y C. P. Martínez Pereiro, *Lírica trobadoresca galego-portuguesa medieval. Cantigas de escarnho y de maldizer (e outras híbridas y dos xéneros menores). Antoloxía*, Vigo: Asociación Socio-Pedagóxica Galega-A Nosa Terra, 1996.

Fonseca, F. V. Peixoto da, *Cantigas de Escárnio y Maldizer dos Trovadores Galego-Portugueses*¸ Lisboa: Livraria Clássica Editora, 19712.

Lopes, G. Videira, *Cantigas de Escárnio y Maldizer dos Trovadores y Jograis Galego-Portugueses*, Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

Marcenaro, S., *Canti di scherno y maldicenza*, Alessandria: Edizioni dell’ Orso, 2006.

**Estudios:**

Aguiar, M. de, “Cantigas de escárnio y maldizer: uma galeria de caricaturas”, *Portugaliae Historica*, II, 1974, pp. 65-89.

Lanciani, G. y G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo: Xerais, 1995.

Lapa, M. R., *Cantigas d’ escarnho y de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Galaxia, 19702.

Lopes, G. Videira, *A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa: Estampa, 19982.

Lorenzo Gradín, P. y A. Rey Somoza, “As cantigas de escarnio y maldicir”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Edicións, 2000, pp. 174-247.

Marcenaro, S., “La zona grigia: fra parodia y satira nelle cantigas medievali galego-portoghesi”, *Medioevo Romanzo*, 27, 2003, pp. 86-112.

———, “L’osceno nella lirica medievale. Il caso delle Cantigas d’Escarnho y Maldizer galego-portoghesi”, *L’ immage riflessa. Testi, societá, culture*, XIV, 1-2, 2005, pp. 103-120.

Martins, M., “Cantigas de escárnio y maldizer”, en *A sátira na literatura medieval portuguesa. Séculos XIII y XIV*, Venda Nova – Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Investigação Científica, Ministério da Educação Científica, 1977, pp. 27-112.

Osório, J. A., “"Cantiga de escarnho" galego-portuguesa: Sociologia ou poética?”, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas y literaturas*, 3, 1986, pp. 153-197.

Rodiño Caramés, I., “Escarnio de amor. Caracterización y corpus”, en S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, pp. 245-262.

Scholberg, K. R., “La sátira gallego-portuguesa en los siglos XIII y XIV”, en *Sátira y invectiva en la España medieval*, Madrid: Editorial Gredos, 1971, cap. II, pp. 50-137.

**f) Géneros dialogados:**

**Estudios:**

Arbor Aldea, M., “Don Afonso Sánchez y Vaasco Martĩiz de Resende: A tensó como xogo de corte”, en R. Álvarez y D. Vilavedra (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións y Intercambio Científico, 1999, pp. 109-136.

Ghanime López, J., “A tenzón y o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas y dos propios textos”, *Madrygal*, 5, 2002, pp. 61-72.

Lanciani, G., “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. I, pp. 117-130.

Vilariño Martínez, A., “Os xéneros dialogados”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Edicións, 2000, pp. 248-263.

**g) Otros géneros:**

**Estudios:**

Bertolucci Pizzorusso, V., “La funzione encomiastica nei trovatori provenzali y galego-portoghesi”, en A. Touber (ed.), *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l'AIEO. Amsterdam, 16-18 Octobre 1995*, Ámsterdam: Rodopi, 1998, pp. 41-49.

Brea, Â., “Introdução ao estudo dos prantos medievais galego-portugueses”, *Cadernos Vianenses*, 35, 2004, pp. 13-62.

Gutiérrez Garcia, S., “O Marot haja mal-grado: lais de Bretanha, ciclos en prosa y recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica”, *Boletín Galego de Literatura*, 25, 2001, pp. 35-49.

———, “La poética compositiva de los lais de Bretaña. *Amor, des que m’á vós cheguei* y los lais anómalos de la *Post-Vulgata*”, *Revista de Poética Medieval*, 19, 2007, pp. 93-113.

Gutiérrez Garcia, S., Â. Brea y X. X. Ron Fernández, “Outras modalidades”, en M. Brea (coord.), *Literatura I: A Idade Media*, vol. XXX de *Proxecto Galicia*, A Coruña: Hércules de Edicións, 2000, pp. 264-313.

Gutiérrez Garcia, S. y P. Lorenzo Gradín, “A lírica galego-portuguesa. II. Os Lais de Bretaña”, en *A literatura artúrica en Galicia y Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións y Intercambio Científico, 2001, cap. IV, pp. 95-109.

Mattoso, J., “O pranto fúnebre na poesia trovadoresca galego-portuguesa”, en E. Finazzi Agrò (ed.), *Per via. Miscellanea di studi in onore di Giuseppe Tavani*, Roma: Bulzoni Editore, 1997, pp. 205-223.

Ron Fernández, X. X., “Entre traducción y intertextualidad: reflexiones sobre los *lais* de Bretanha gallego-portugueses”, en J. Paredes y E. Muñoz Raya (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada: Universidade de Granada, 1999, pp. 423-449.

Soriano Robles, L., “Los lais de Bretanha gallego-portugueses y sus modelos franceses (*Tristan en prose* y *Suite du Merlin* de la Post-Vulgata artúrica)”, en *Cancioneros en Baena: actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena” in memoriam Manuel Alvar*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 27-46.

**h) Estructura formal de la cantiga:**

**Estudios generales:**

Billy, D., P. Canettieri, C. Pulsoni y A. Rosell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica y musica comparata*, Roma: Carocci Editore, 2003.

Cunha, C., *Estudos de Poética Trovadoresca (Versificação y ecdótica)*, Rio de Janeiro: Ministério da Educação y Cultura - Instituto Nacional do Livro, 1961.

Montero Santalla, J.-M., *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa. Catálogo y análise*, A Coruña: Universidade da Coruña, 2000, 3 vols.

Tavani, G., *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell’ Ateneo, 1967.

———, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, Edição y Fac-símile*, Lisboa: Edições Colibri, 1999.

**Estudios particulares:**

Arbor Aldea, M., “Metro, lírica profana galego-portuguesa y práctica ecdótica: Consideracións á luz do *Cancioneiro da Ajuda*”, en M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro y L. Tato Fontaíña (eds.), *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*, A Coruña: Baía Edicións, 2008, pp. 9-34.

Beltrán, V., “Rondel y ‘refram’ intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini y Volgari*, XXX, 1984, 69-89.

Billy, D., “L’arte delle connessioni nei trobadores”, en D. Billy, P. Canettieri, C. Pulsoni y A. Rosell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica y musica comparata*, Roma: Carocci Editore, 2003, pp. 11-111.

Canettieri, P. y C. Pulsoni, “Contrafacta galego-portoghesi”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, pp. 479-497.

Cordeiro Moledo, C., “Cobras capcaudadas na lírica galego-portuguesa”, en C. Parrilla y 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 – Noia: Editorial Toxosoutos, 2005, vol. II, pp. 135-155.

Correia, Â., “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993),* Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. II, pp. 75-90.

Cunha, C., “Rima de vogal oral com vogal nasal”, en *Estudos de Poética Trovadoresca, (versificação y ecdótica),* Rio de Janeiro: Ministério da Educação y Cultura - Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 173-200.

Ferrari, A., “Parola-rima”, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 y 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136.

Fidalgo Francisco, E., “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, LVII, 3-4, 1997, pp. 253-276.

Filgueira Valverde, X., “Sobre a nomenclatura da cantiga peculiar galego-portuguesa medieval: lexa-prén, refrán, coussate…”, en D. Kremer (ed.), *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*, Tubingen: Max Niemeyer, 1988, pp. 547-567.

Gonçalves, E., “Atehudas ata a fiinda”, en *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 y 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 167-186.

———, “Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?”, en N. Henrard, P. Moreno y M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergentes medievales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles: De Boeck Université, 2001, pp. 185-208.

Lapa, M. Rodriguez, “O paralelismo”, en *Miscelânea de Língua y Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, Lda., 1982, pp. 119-140.

Lorenzo Gradín, P., “Repetitio trobadorica”, en E. Fidalgo y P. Lorenzo Gradín (eds.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro de Investigacións lingüísticas y literarias Ramón Piñeiro, 1994, pp. 79-105.

———, “El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría”, *Vox Romanica*, 56, 1997, pp. 212-242.

———, “Reflexións sobre os encontros vocálicos nas cantigas”, en M. Brea, F. Fernández Rei y X. L. Regueira (eds.), *Cada palabra pesaba, cada palabra medía. Homenaxe a Antón Santamarina*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2008, pp. 513-521.

Lorenzo Gradín, P. y S. Marcenaro, “*Aequivocatio in rimis*: le cantigas de escarnio y maldizer galego-portoghesi”, en M. Brea (ed.), *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á profesora Guilia Lanciani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 327-348.

Marcenaro, S., “Le rime equivoche nella lirica profana galego-portoghese”, *La parola del testo*, XII / 2, 2008, pp. 245-266.

Montero Santalha, J.-M., “Sobre o catálogo de rimas trovadorescas”, *Agália*, 67/68, 2001, pp. 225-237.

———, “Existe rima de vogal aberta com vogal fechada na poesia trovadoresca galego-portuguesa?”, *Revista Galega de Filoloxía*, 3, 2002, pp. 107-143.

Nodar Manso, F., “O sistema paralelístico galego-portugués: sintaxe lóxica y harmónica, rima y selección léxico-semántica”, en J. L. Rodriguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2000, pp. 581-596.

Pena, Xosé R., “Dobre, mot-refranh, palabra rima y mot tornat na lírica galegoportuguesa”, *Grial*, 90, 1985, pp. 431-442.

Pérez Barcala, G., “Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Cod. 10991)*, *Revista de poética medieval*, 7, 2001, pp. 53-96.

———, “Tipoloxía da palavra-rima galego-portuguesa”, en J. Casas Rigall y E. M. Díaz Martínez (eds.), *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións y Intercambio Científico, 2002, pp. 93-108.

———, “O funcionamento da rima no Cancioneiro da Ajuda”, en *Carolina Michaëlis y o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2005, pp. 189-254.

———, “Palavra-rima, refrán y paralelismo”, en C. Parrilla y 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 – Noia: Editorial Toxosoutos, 2005, vol. III, pp. 323-353.

———, “*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa”, *Revista de Filología Española*, LXXXVI, 1, 2006, pp. 161-208.

———, “Achegas para a delimitación da *palavra-rima* y outros procedementos repetitivos: revisión dalgúns conceptos”, *Ars Metrica*, 2007 / 5, pp. 1-16.

———, “Réflexions sur la *repetitio versuum* dans la lyrique profane galégo-portugaise”, *Revue des Langues Romanes*, CXI, 1, 2007, pp. 107-132.

Rodrigues, G. Almeida, “A função do paralelismo, do refrão y dos versos populares nas cantigas de amigo”, *Revista da Faculdade de Ciências Sociais y Humanas*, I, 1980, pp. 69-76.

Rodriguez Castaño, M., “A palavra perduda: da teoría á práctica”, en S. Fortuño Llorens y T. Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997),* Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999, vol. III, pp. 263-285.

1. Los asteriscos remiten al *Glosario técnico* que acompaña esta *Guía para el estudio de la lírica profana gallego-portuguesa medieval*. Asimismo, se adjunta un *Glosario terminológico* realizado por la Lic. Guadalupe Campos que busca ayudar al lector en la comprensión de las cantigas. Los términos glosados se marcan también con asterisco. [↑](#footnote-ref-1)
2. La numeración de las cantigas está tomada de *Lírica Profana galego-portuguesa* (*LPGP*), M. Brea (coord.), Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996, hoy accesible desde Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3, Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/>. La versión 3 de esta base de datos está hoy disponible en  [www.cirp.gal/meddb](http://www.cirp.gal/meddb). Como se aprecia, cada cantiga está asociada a un número identificador formado por dos dígitos separados por una coma: el primero indica el autor; el segundo hace referencia, siguiendo una ordenación alfabética, a la posición que ocupa la cantiga dentro de la producción completa de un autor determinado. El trovador se identifica por medio de un número de hasta tres dígitos (de 1 a 156), en orden alfabético ascendente de A (Abril Perez, nº 1) a V (Vidal, Judeu d’Elvas, nº 156). El número 157 representa a los autores anónimos de los cancioneros. Así, por ejemplo, en la cantiga 8,5 la primera cifra (8) corresponde al trovador (Afonso Paez de Braga) y la segunda (5) indica que el *incipit* de la cantiga es, alfabéticamente, el quinto de su producción poética. Nota de los traductores: A pesar de que en muchos casos deberían revisarse los problemas de establecimiento de texto, no es objetivo de esta guía dar nuevas ediciones, a excepción del caso de las cantigas del rey Don Denis, que pertenecen a la edición crítica de la tesis doctoral inédita de Gimena del Rio Riande (2010). [↑](#footnote-ref-2)