

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum II

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 11**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congr s (10 . 2003. Alacant)
 Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
 edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
 Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
 23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
 Ponències en català, castell  i gallec
 ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
 1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
 a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
 III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
 821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

  Els autors

  D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Piz 

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),
 Museu Municipal de l'Almod , X tiva
 Imprimeix: T BULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum II): 84-608-0304-X

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congr s Internacional de l'Associació Hisp nica
 de Literatura Medieval* ha comptat amb el finan ament de l'Acci  Especial
 BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicaci  no pot ser reprodu ida, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per
 cap mitj , ja siga electr nic, qu mic, mec nic,  ptic, de gravaci  o de fotoc pia, sense el perm s previ de
 l'editor.

REFLEXIÓNS SOBRE ALGÚNS ELEMENTOS LÉXICOS EMPREGADOS POR FERNAN FERNANDEZ COGOMINHO

Fernan Fernandez Cogominho é un trobador de orixe portuguesa que desenvolveu a súa actividade poética no terceiro cuarto do século XIII. Desde 1255 aparece ligado á corte de Afonso III, o Bolonhês; neste lugar entrou en contacto cunha serie de destacados trobadores da época, como Johan Perez d'Avoín, Roi Gomez, Men Rodrigues Briteiros ou Johan Soarez Coelho. Despois do seu matrimonio con Dona Joana Dias, en 1257, estableceuse en Coimbra, momento que coincide coa concesión de casais na freguesía de São Cristovão por parte do rei. Gracias ó amádigo, usurpacións, préstamos de ordes militares e mais doazóns rexias, conseguiu estender o seu poder a xulgados veciños. En 1262 foi tenente do castelo de Chaves e no 1266 exerceu como alcalde de Montemor o Velho e como tenente do castelo de Coimbra. Permaneceu na corte ata 1276 en calidade de conselleiro, privado ou como simple testemuña. Morreu o 26 de marzo de 1277. Os seus restos, segundo indica o gravado do epitafio, descansan no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

As composicións que se lle atribúen son transmitidas polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, así como no *descriptus* coñecido como *Cancioneiro de Berkeley*. Dos códices quiñentistas, o primeiro transmite un total de once composicións súas, das que seis pertencen ó xénero de *amor*, unha é un *escarnio de amor* e catro son do xénero de *amigo*; están distribuídas, segundo o xénero, nas seccións do cancionero destinadas ás *cantigas de amor* (onde tamén se copiou o *escarnio*) e ás *cantigas de amigo*. O *Cancioneiro da Vaticana*, seguramente debido á acefalia que o caracteriza, non transmite as do xénero de *amor*, unicamente as composicións de *amigo*.

Para a elaboración deste traballo partimos dunha proposta de lectura propia, xa que ata o momento as cantigas de Fernan Fernandez Cogominho non contaban cunha edición completa e convenientemente elaborada, axustándose ó patrón da crítica textual moderna. Nunha primeira lectura comprobamos que o conxunto se revela como froito do traballo dun autor que soubo combinar con enxeño elementos herdados da tradición lírica galego-portuguesa con outros novos, fornecéndoo de gran riqueza e constituíndo un *corpus* característico de seu.

A selección léxica vén determinada en boa medida polos modelos operantes establecidos para cada un dos xéneros líricos, que levan a falar de *expresións léxicas canónicas*; entenderemos que estas son tanto as que serven como delimitadoras de xénero como aquelas outras que, aínda que insólitas, non provocan coa súa inclusión un desequilibrio para as regras que rexen o xénero en cuestión.

1. En relación a isto, tal vez o vocábulo que máis ten dado qué falar na produción poética do trovador é a denominación alusiva á relación de parentesco *sobrinha*. Está recollido no refrán da cantiga numerada como 366^{bis}, transmitida unicamente polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* na sección correspondente ás cantigas do xénero de *amor*:

[V]eeronm'ora preguntar,
meus amigos, por qué perdi
o sén; [e] dixilhis assi,
ca o non pudi [m]áis negar:
5 *a mia sobrinha mi tolheu*
o sén, por que ando sandeu.

Quen ben quiser meu coraçon
saber, por qué ensandeci,
pregunteme, ca ben logu'i
10 lhi direi eu assi enton:
a mia sobrinha [mi tolheu
o sén, por que ando sandeu.]

(B 366^{bis}, f. 83v^b)

Entre as denominacións da muller alusivas ás relacións de parentesco rexistradas nos cancioneiros, a de *sobrinha* ten baixa frecuencia; tanto é así que este é o único caso rexistrado en todo o *corpus* de lírica profana. Mesmo buscando referencias nas *Cantigas de Santa María* comprobamos que só se documenta unha vez (Corral 1996: 219).

A presenza deste vocábulo é dunha transcendencia tal que os máis prestixiados estudiosos na materia non coinciden ó adxudicarlle un xénero lírico a esta composición. Así, o profesor G. Tavani preséntaa como unha composición de 'amor jocosa'; Rodrigues Lapa non a recolle na súa edición das *Cantigas d'escarnho e maldizer dos cancioneiros galego-portugueses*; en cambio, Graça Videira Lopes (2002: 139) inclúea no *corpus* de *cantigas de escarnio e maldicir* e, tendo presente o incremento que supón respecto da edición do profesor Lapa, argumenta:

Esta curta cantiga, que poderá aliás, estar incompleta não faz parte do corpus satírico que Lapa recolheu. Parece-me, no entanto que ela deve ter aí o seu lugar: trata-se, de facto, de um tio que confessa os seus amores por uma sobrinha, de forma tão clara que contraria frontalmente todas as regras do amor cortês (e mesmo socialmente aceitável). Talvez se trate mesmo de um maldizer apostó,¹ aludindo aos amores de um

1. O feito de coincidir coa autora desta cita na consideración de estarmos diante dun texto escarnino, non debe interpretarse como unha aceptación pola nosa parte da proposta elaborada por Graça Videira

terceiro (não foram raros os casos célebres deste tipo de relacións incestuosas: Mas a inexistência de qualquer rúbrica torna impossível qualquer certeza [...]).

Xustifícase a clasificación da composición fóra da *cantiga de amor* pola presenza dun refrán no que se fai referencia explícita á persoa que fai «volver sandeu» o poeta, isto é, a súa sobriña. A declaración do amor a unha dama identificada (aínda que non nomeada) vai en contra dunha das principais convencións establecidas polo xénero: incumpre co segredo amoroso, destinado máis a protexer o trobador do resentimento da dama que a salvagardar a intimidade dos amantes de entremetementos alleos de maldicentes e calumniadores, e asegurar a permanencia do amor (Tavani 1991: 121).

A única posibilidade plausible para incluír a composición no xénero da *cantiga de amor* residiría en considerar un valor non referencial para o termo (o que neste caso non parece ser viable). O feito de ser esta a única ocasión na que se rexistra en todo o *corpus* de lírica profana galego-portuguesa impide comprobar a posibilidade de que adquirise, noutros contextos, algún outro valor. Mesmo de adoptar un sentido figurado, as posibilidades de adscripción ó xénero de *amor* son reducidas, pois posiblemente obrigaría igualmente a incluír a composición no xénero de *escarnio*. Nas diversas denominacións alusivas ás relacións de parentesco, a maior parte están empregadas co sentido recto, tal como sucede con este termo, e tan só nun caso de *tía* (nun *escarnio* de Pero da Ponte) e no de *parenta* (nunha composición atribuída a P. Soarez de Taveirós) se aprecia un valor figurado con evidente matiz pexorativo (Corral 1996: 220-221).

Por outro lado, este termo levou moito máis lonxe as investigacións dos que estudaron a vida e obra de Fernan Fernandez Cogominho, pois a referencia ofrece a posibilidade de identificar a *senhor* localizándoa na xenealoxía do poeta. Entre tódalas opcións, a máis convincente é a xa proposta por C. Michaëlis; a composición podería estar dedicada a Teresa Pires de Vide, filla de Dona María Fernandez (media irmá do trobador por parte de pai) e de Pedro Pires de Vide, privado do rei. Como hipótese, a identificación é válida, sempre e cando consideremos que na composición é a voz do trobador a que fala para referirse ós seus amores, e non sexa este un *escarnio de amor* que alude ós amores dun terceiro, tal e como apuntaba Graça Videira. E aínda así, debe terse en conta que con certeza nos libros de liñaxes non se recoñecen tódalas sobriñas que deberían figurar nas xenealoxías.

Cómpre ter sempre presente que a lírica medieval galego-portuguesa, e o que nela se ofrece, pertence á creación literaria e, polo tanto, nos seus versos poderemos atopar información verídica, histórica, incluso anécdotas xocosas e reais que poden facer dubidar sobre a súa veracidade ó lector actual; sen embargo, este tipo de recreacións poden confundirse con contido ficcional se pretendemos apreciar en calquera dato ofrecido un fío conductor que nos leve a unha relación histórica.

(1994) respecto da división de xéneros, a partir da cal se deduciría que esta composición pertencería a unha modalidade diferente, que ela denomina precisamente como «maldizer aposto».

Hoxe é imposible coñecer se o suposto *escarnio de amor* que temos ante nós ten unha base real, se estivo orixinado a partir dunha anécdota coñecida, e incluso vituperada, polo público xeral, ou se, pola contra, só recrea un modelo xa coñecido e repetido, coa excepción de introducir unha forma léxica orixinal.

Haberá quen sexa da opinión de non ser esta unha composición clasificable dentro do *escarnio de amor*. A nosa opinión é que, sexa ou non Teresa Pires a dona referida baixo a denominación *sobrinha*, hai unha denominación que permite a identificación. Aínda que esta para nós hoxe é escura, tal vez non era así para os receptores da época, que, ó noso ver, é o que realmente debemos ter en conta.

O *escarnio de amor* xorde como unha especie de xénero híbrido, que supón a introducción de elementos alleos, máis concretamente do *escarnio e maldicir*, na *cantiga de amor*. Neste caso, podemos ver unha parodia do asunto amoroso: 'preguntáronme a quen amaba e non lles neguei que toleo pola miña sobriña'. É precisamente a calidade de «xénero híbrido» o que fai dubidar no seu encadramento nun ou noutro xénero, xa que a conxugación de elementos pode estar máis ou menos clara. Ademais, como indica Gema Vallín (1997: 132):

es justo preguntarse si al tratar de las obras de burlas el énfasis en las dimensiones negativas no ha hecho que en ocasiones se perdieran de vista las positivas, y, por ejemplo, si en los escarnios d'amor de los cancioneros gallego-portugueses no han tendido a subrayarse con línea demasiado gruesa los aspectos que toman a broma las convenciones de la erótica cortés y a desatenderse aquellos que suponen un intento de expresar emociones y actitudes literariamente inéditas.

Por outra banda, esta composición carece dun dos principais elementos léxicos definitorios do xénero de *amor*, isto é, o vocábulo *senhor* (que ten un total de 1672 recorrencias nos cancioneros). Aínda que recoñecemos que a súa ausencia non determina a imposibilidade de adscribilo ó referido xénero, está rexistrado nas *cantigas de amor* do *corpus* analizado cunha frecuencia sobresaliente.

2. Outro termo digno de comentario é *demo*. Na *cantiga de amor* na que se nos presenta, e máis concretamente na cobra na que se insire, hai a maiores un problema de tipo hermenéutico, obstáculo para editores e investigadores.

Non am'eu mia senhor, par Deus,
por nunca seu ben asperar;
mais fui con ela [co]meçar
e ja assi, amigos meus,
5 *que non ei eu end'al fazer*
 en quant'ela poder viver.

Non a amei, des que a vi,
por nunca dela aver seu ben;
mais, vedes, de guisa mi aven,
10 meus amigos, que est'assi,
 que non ei eu end'al fazer
 [en quant'ela poder viver.]

- 15 Non a amo, per bona fe,
por nunca seu ben aver ja,
ca sei ben que mi o non fara;
mais mia fazenda ja assi é,
que non ei [eu end'al fazer
en quant'ela poder viver.]
- 20 *Ca *demo* me cabo prender
fui de pran, u a fui veer,²
porque s'ela non quer doer
de min, mal dia foi nacer,
que non ei [eu end'al fazer
en quant'ela poder viver.]
- 25 E sei de min com'á de seer:
viver coitad', e pois morrer.

(B 366, f. 83^a)

A visión que se ten deste ser nas *Cantigas de Santa María* é diferente da que se aprecia na lírica profana, fundamentalmente na finalidade da súa intervención. Hai que ter en conta que «o *demo* é a encarnación do mal, dos poderes sobrenaturais negativos, ós que María fai fronte con decisión, para arrebatarlle aqueles devotos seus que el pretende levar con enganos» (Brea 2000: 344). A diferenza do que sucede nas *Cantigas de Santa María*, no cancionero profano a presenza do *demo* está limitada a 38 composicións, a maior parte pertencentes ó xénero de *escarnio*; rexístrase en tres *cantigas de amigo* e en cinco *cantigas de amor*.

O valor que se lle pode atribuír ó termo no *corpus* escarnino varía considerablemente respecto ás composicións de índole amorosa. Nas *cantigas de escarnio e maldicir* o *demo* pode representar a entidade maligna por excelencia ou, noutros textos, ser metáfora do órgano reproductor masculino (*vid.* Montero 1996). Pola contra, nas *cantigas de amor* encarna sempre a un ser que, aínda que maligno, ten capacidade para axudar ó trovador ou, pola contra, para proporcionarlle coita. Dentro deste xénero da lírica galego-portuguesa, os casos nos que se presenta o *demo* como figura dominante da situación do trovador son os seguintes:

E mal pecad'! assi viv' eu,
cuitad'! E que *demo* mi deu
cuita pola nunca perder?

(A 95 / B 202, 1, v. 3-6; Pero Garcia Buralés)

Ca pois vir, assi Deus a mi perdon!
o seu fremoso parecer, enton
demo xo lev' o que ll' al nembrará!

(A 85 / B 189^a, fiúnda; Pero Garcia Buralés)

2. O verso 19 ofrece, como xa se indicou, problemas interpretativos que afectarán tamén ó valor do verso seguinte. Na nosa proposta de edición optamos por respectar a lección ofrecida por B.

ao *demo* comend' Amor
e min, se d'amar ei sabor!

(A 274, refrán; anónima)

N' outro dia, quando a fui veer,
o *demo* lev' a rem que lh' eu falei
de quanto lh' ante cuidara dizer

(B 504 / V 87, I, v. 3-6; D. Dinis)³

Se isto é así, é porque o *demo* se percibe cun poder e capacidade equivalentes ás de Deus, de quen o trobador pode recibir mal ou a quen roga o fin do sofrimento. É fácil asumir a equiparación de funcións, pois con frecuencia dáse unha dobre visión de Deus: concíbese como divindade de inefables calidades, o ser superior de natureza perfecta, mais tamén como vingador, incluso nalgúns casos como malvado e cruel. Precisamente, nesta duplicidade da imaxe divina reside o paradoxo do agradecemento da coita á Deus típica do amor cortés.

Canto ó papel que xoga o *demo* nas escasas *cantigas de amor*, debemos supór que é o de acentuar o sentido negativo da orixe do sufrimento do trobador; neste caso, a visión da dama, o inicio do amor e todo o padecer foron, inspirados por un representante do mal. Establécese unha oposición tal que: Deus proporciona unha dor de orixe e de vontade divina, fronte o *demo* que proporciona unha dor de orixe inspirada no mal e que, polo tanto, terá final nefasto. Así pois, no resultado non importa qué ente intervén, en todo caso terá un final fatídico.

Malia esta suposta igualdade entre Deus e *demo*, a presenza do primeiro é significativamente máis notable cá do segundo. Isto implica, ademais, que as composicións amorosas (as de *amigo* e as de *amor*), adquiran un halo cristián. Frecuéntase o nome de Deus, principalmente mediante fórmulas fixas das que o mesmo Fernan Fernandez Cogominho nos dá exemplo nas súas composicións; *por Deus* é a expresión que emprega máis a miúdo. O elenco formular deste tipo de invocacións é amplo e de sobra coñecido polo *cancioneiro de amor* e de *amigo*; deste xeito, Deus exerce como terceira persoa involucrada directamente na relación amorosa entre dama e trobador. Sen embargo, o papel principal que a divindade asume na *cantiga de amor* é, como xa dixemos, o de Ser Omnipotente e responsable do amor e, polo tanto, tamén do mal que con este se desencadea. De aí o uso de afirmacións como: «Mais Deus, que tolh'as coitas e as dá, / El dé gran coit'a quen coita non á ou outra coita qual mi Deus dar quiser».

Esta aparición reiterada na lírica galego-portuguesa non se explica só polo emprego de expresións fixas que facilitan a construción de esquemas rítmicos e métricos. Ten a súa máis fonda razón de ser nunha sociedade cristiá que ten como pilar fundamental das súas estruturas e da relación entre home e mundo o vínculo que establece con Deus. É a figura arredor do que todo xira.

3. A información sobre a presenza do termo no corpus lírico, así como os fragmentos reproducidos, foron tomados da Base de Datos da Lírica Medieval Galego-Portuguesa posta a disposición polo Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades (cf. <<http://www.cirp.es>>).

Nas palabras de Pierre Blasco (1984: 22):

Dieu est tout-puissant. Il est l'auteur de la beauté de la dame. Il l'a rendue plus attrayante que toutes les autres femmes. Il lui a donné un langage charmeur en même temps que toutes les perfections. C'est Dieu qui montre cette dame au troubadour et qui lui inspire son amour pour elle. Cette passion étant malheureuse, c'est donc Lui qui est responsable d'une souffrance qui dure toute la vie. Il est l'auteur de la *coita d'amor*.

Por vontade divina o trobador non será nunca aceptado pola dama, e por esa mesma vontade está condenado a sufrir, pois é a que ten baixo a súa man todo o proceso de padecemento desde o seu inicio. Este, normalmente, parte do momento no que se contempla á dama por vez primeira; segundo o dito, no amor, esta primeira mirada ten como responsable a Deus. O mesmo se pode dicir para as *cantigas de amigo*, nas que El é o que permite o encontro dos amantes; así de claro o din os versos de Fernan Fernandez Cogominho:

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

(B 703, f. 154r^b; V 304, f. 50r^a; vv. 4-6)

3. *Coita* é o vocábulo máis empregado por Fernan Fernandez Cogominho, cun total de 28 ocorrencias, ó que habería que sumarlle os cinco adxectivos derivados *coitado(s)*. Esta palabra, tan característica da lírica medieval galego portuguesa, aparece normalmente acompañada de modificadores, case sempre intensificadores; con esta finalidade, aparece no *corpus* analizado o adxectivo *gran* en nove ocasións, dúas veces en posición de refrán. Pero este trobador válese, fundamentalmente, de expresións máis complexas, dando lugar, ás veces, a enxeñosos xogos léxicos; para exemplificar o dito, basta ler a composición seguinte:

Muitos an coita d'amor,
maila do mundo maior
eu mi a ouvi sempre doita.
Ca x'á i coita de coita,
maila minha non é coita.

Muitos vej'eu namorados
e que son d'amor coitados,
maila minha coit'é forte.
Ca x'á i morte de morte,
maila minha non é morte.

Muitos mi vej'eu que an
gran coita e grand'afan,
mailo meu mal que vin tal,

ca x'an eles mal de mal
mailo meu mal non é mal.

(B 364, f. 83r^{ab})

Como se pode apreciar, establécese en cada cobra unha comparación entre a dor padecida por outros e a coita que padece o poeta; os dous versos finais de cada cobra relaciónanse entre si por medio dun recurso tan frecuente como é o paralelismo literal.⁴ *Coita*, *morte* e *mal* poden ser considerados sinónimos neste contexto. Esta cantiga en concreto é citada por J. M. D'Heur, referíndose a ela como unha das vinte *cantigas de amor* máis representativas da ideoloxía que caracteriza o xénero (vid. D'Heur 1975: 471). Noutras composicións encontramos tamén expresións comparativas, aínda que non coa extensión nin profundidade que acadada nesta, tal é por exemplo: «sei eu mui ben que lhi verrá / *coita* que par non averá».

4. O emprego de *mal* no *corpus* lírico galego-portugués como sinónimo de *coita* permite considerar a posibilidade de que na lírica galego-portuguesa o termo adquirise esta acepción como propia, e non fose simplemente un hiperónimo ó que se lle atribúe este mesmo significado gracias ó contexto. É esta a razón que leva a admitir que *coita* e *mal* funcionan como variantes alternativas ou complementarias para expresar o característico sufrimento dos trovadores (vid. Brea 1999: 237-238). Ademais do exemplo citado, encontramos outro caso de uso do termo no *corpus* lírico de Fernan Fernandez Cogominho:

E esto sei eu ben per min,
ca volo non digo per al,
mais perque sei eu ja o *mal*
que vén end'a quen s'én vai
[...]
ca muitas vezes perdi x'assi,
cativo, perque m'én parti.

(B363, f. 83r^a, vv. 15-20)

O sufrimento abre o paso a toda unha sintomatoloxía do mal; dando lugar a un abano de posibilidades de expresións como: *viver coitado*, *ser coitado*, *quite de nunca dormir*, *morrer*, *andar sandeu*, *ensandecer*, etc.

5. Na *cantiga de amigo* B 702 / V 303 podemos ler: «Non queredes viver migo / e moiro con soidade». Concretamente nesta composición, o valor é o do sentimento íntimo e estado de ánimo da moza provocados polo desexo de estar e ver o amigo ausente, completamente afín ó que se chama hoxe *saudade*, e tan propio do contorno galego-portugués. O termo *soidade* rexístrase no *corpus* da lírica profana galego portuguesa en oito textos:

4. A pesar de que esta composición fose clasificada por algúns estudiosos como composición de refrán, somos da opinión de que a variación entre unha cobra e outra é suficientemente clara como para determinar que se trata dunha cantiga de mestría.

Nom poss' eu, meu amigo,
com vossa *soidade*
viver, bem vo-lo digo

(D. Dinis)

Que *soidade* de mha senhor ei
quando me nembra d' ela qual a vi

(D. Dinis)

Deseg' e coita e gran *soidade*
conven senhor, de sofrer todavia

(Estevan da Guarda)

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

(Nun' Eanes Cêrzeo)

pero un cavaleiro sei eu, par caridade,
que vos ajudari' a tolher d' el *soidade*

(Pero da Ponte)

Eu non vos amo nen me perderei,
u vos non vir, por vós de *soidade*

(Pero Lavouco)

mais, porque ei d' el gran *soidade*,
se veess' en, já lh' eu perdoaria

(Sancho Sanchez)

Como se pode comprobar, na maior parte dos exemplos complementa ó verbo *aver*, indicación do estado de posesión e da experimentación dun sentimento moito máis arraigado e profundo. Nos restantes casos é complemento de *viver*, *sofrer*, *tolher*, *perder*. En tódolos casos, agás nun, este sentimento de *soidade* está provocada polo afastamento ou ausencia dunha persoa; na composición de Nun' Eanes Cêrzeo é a marcha definitiva e a conseqüente renuncia a regresar a unhas terras amadas as que motivan a tristeza do trobador.

6. Os trobadores, como se pode comprobar, tiñan un amplo elenco de formas ás que recorrer para expresar o seu estado de ánimo, ou aquilo ó que algúns, entre os que se conta Fernan Fernandez Cogominho, denominaron a súa *fazenda*. A forma documéntase en 37 ocasións no *corpus* lírico galego-portugués, das que catro cantigas son do xénero de *amigo* e dezanove son *cantigas de amor*. Semanticamente, para este vocábulo, poden ser diferenciadas as acepcións de 'batalla', 'combate' e por outro lado 'situación', 'estado (dunha persoa)', 'condición'. Na cantiga do noso

trobador, o contexto aproxima ó segundo dos valores atribuíbles, mais é aceptable o primeiro significado empregado en sentido figurado, en tanto que o trobador declara a súa loita interna:

Mais mía fazenda ja assi é,
que non ei [eu end'al fazer
en quant'ela poder viver.]

(B 366, f. 83^a, vv. 16-18)

DÉBORAH GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLASCO, Pierre (1884), *Les chansons de Pero Garcia Burgalês: troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle. Introduction, édition critique, notes et glossaire*, Paris, Fondation calouste gulbenkian centre culturel potugais.
- BREA LÓPEZ, Mercedes, coord. (1996), *Lírica profana galego-portuguesa: Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro de Investigación Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, 2 vols.
- (1999), «Coita do mar, coita de amor», *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela / Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, t. II, pp. 235-248.
- (2000), «Cantigas de Santa María», en F. Rodríguez, ed., *Galicia: Literatura, Idade Media*, xxx, A Coruña, Hércules, pp. 316-361.
- CORRAL DÍAZ, Esther (1996), *As mulleres nas Cantigas Medievais*, Sada, Edicións do Castro, Publicacións do seminario de Estudos Galegos.
- D'HEUR, Jean-Marie (1975), *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIII^e-XIV^e siecles)*, s. I.
- LORENZO VÁZQUEZ, Ramón (1977), *La traducción gallega de la 'Cronica General' y de la 'Cronica de Castilla'. Edición crítica anotada, con introducción índice onomástico y glosario*, Ourense, Instituto de estudos orensanos «Padre Feijoo», vol. II.
- MONTERO CARTELLE, Emilio (1996), «Pene: eufemismo y disfemismo en gallego medieval», *Verba*, xxiii, pp. 307-336.
- TAVANI, Giuseppe (1991), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- VALLÍN, Gema (1997), «Escarnho d'amor», *Medioevo Romanzo*, xxi, fasc. II, pp. 132-146.
- VIDEIRA LOPES, Graça (1994), *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses: Dissertação de doutoramento em Literatura Portuguesa apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa em 1993*, Lisboa, Estampa.
- (2002), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis Galego-portugueses*, Lisboa, Estampa.