

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO II



Servicio de Publicaciones
Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.ª Carmen Fernández López, M.ª Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N.: (Tomo II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

DIOGO GONÇALVEZ DE MONTEMOR-O-NOVO: UN EJEMPLO DE ACRECENTAMENTO POSTROBADORESNO NOS CANCIONEIROS GALEGO-PORTUGUESES

Ignacio Rodiño Caramés

Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias *Ramón Piñeiro*

1. Introducción

A pesar de que a tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa teña sido cualificada de pobre e estéril en comparación con outras tradicións líricas das que é coetánea¹, e a pesar dos xa numerosos estudos que se lle teñen dedicado a este aspecto², aínda están por tratar algunhas cuestións con el relacionadas.

Un dos campos máis interesantes e atraentes para nós era o constituído por ese

¹ G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Ed. Galaxia, Vigo, 1991, 3ª ed., pp. 57 e ss. Véxase, por exemplo, a diferenza de testemuños conservados, de trobadores coñecidos e composicións rexistradas nunha e noutras tradicións en G. Tavani, *Ensaio portugués. Filología e Lingüística*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988, pp. 62 e ss.; ou A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Edições Colibri, Lisboa, 1994, p. 22.

² C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990 (reimp.), tomo II, pp. 180-288; G. Tavani, *A poesía*, pp. 51-82; id., *Ensaio*, pp. 55-178 e 317-376; J. M. D' Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais», *Arquivos do Centro Cultural Português*, VIII, 1974, pp. 3-43; id., «Sur la généalogie des chansonniers portugais d' Ange Colocci», *Boletim de Filologia*, XXIX, 1984, pp. 23-34; Elsa Gonçalves, «La tavola colocciana *Autori Portughesi*», *ACCP*, X, 1976, pp. 387-448; A. Ferrari, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *ACCP*, XIV, 1979, pp. 27-141; id., «Le chansonnier et son double», *Lyrique Romane Médiévale. La Tradition des Chansonniers* (Actes du Colloque de Liège, 1989), ed. par Madeleine Tyssens, Liège, 1991, pp. 303-327; Resende, *Depois...*, entre outros.

conxunto de composicións totalmente alleas á tradición trobadoresca galego-portuguesa³, e que nun determinado momento da constitución e formación dos distintos cancioneiros que conservan a nosa lírica, foron incorporadas aproveitando, con toda probabilidade, espazos en branco que os copistas deixaban entre trobador e trobador.

Case todas elas teñen xa un estudio e edición crítica fiable, que confirman o seu carácter espúreo⁴, quedando, sen embargo, aínda algunha por estudar. Ese foi, pois, o noso propósito cando nos enfrontamos á pregunta de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo, composición que, atendendo ó seu xénero, forma, lingua e estilo debemos considerar, como veremos, catrocentista.

Mostrábasenos tamén moi suxestiva a posibilidade de engadir un elemento máis de conexión entre a vella tradición trobadoresca e a grande produción lírica portuguesa inmediatamente posterior, o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. En efecto, pódense establecer algúns puntos de contacto:

- en primeiro lugar, sempre se barallou a posibilidade de que o exemplar do que derivan os dous apógrafos italianos (ou os seus *codices interpositi*), chegase a Italia na embaixada que o rei D. Manuel I enviou en 1514 ó Papa León X. Esa embaixada formaba parte o artífice da colectánea cancioneril portuguesa, Garcia de Resende⁵;
- en segundo lugar, na folla final do *Cancioneiro da Ajuda*, entre os garabatos e as probas de escrita dos copistas, figura a firma do que se supón un dos posuidores do cancioneiro. Trátase de Pedro Homem, poeta incluído no *Cancioneiro Geral* de 1516, e que chega a invocar ó rei Don Denis nunha composición⁶;
- e, finalmente, os autores da composición que hoxe nos ocupa, veñen sendo identificados con dous autores incluídos no *Cancioneiro Geral* de Resende: Diogo Gonçalves e Fernando de Ataíde⁷.

³ Vid. Tavani, *Ensaio*, pp. 96 e ss.; Resende, *Depois...*, pp. 38-39; R. Polín, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Universidade de Santiago, Santiago, 1994, pp. 123-126. G. Lanciani inclúe tamén unha lista no seu artigo «A propósito de un texto atribuído a Fernan Velho», *Estudos italianos em Portugal*, 38-39, 1975-1976, pp. 157-170, que non podemos consultar.

⁴ *Pero muito amo, muito non desejo*, atribuída a Don Denis, e *Donna e senhora de grande vallia*, atribuída a Juião Bolseiro, en «Sobre a atribuição a D. Dinis e a Juião Bolseiro de duas canções tardias», Tavani, *Ensaio*, pp. 317-349; *Luis Vaasquez, depois que parti*, de Álvaro Afonso, en «Entre pastorelas e serranas: a "serrana" de Sintra», L. Stegagno Picchio, *A lição do texto. Filologia e Literatura, I-Idade Média*, Edições 70, Lisboa, 1979, pp. 111-141; *Nojo tom' e quer prazer*, atribuída a Fernan Velho, en G. Lanciani, *Il canzoniere di Fernan Velho*, Japadre Editore, L' Aquila, 1977, p. 127; e as composicións atribuídas a Roi Martinz do Casal en G. Macchi, «Le poesie di Roy Martinz do Casal», *Cultura Neolatina*, XXVI, 1966, pp. 129-157.

⁵ Tavani, *Ensaio*, p. 99.

⁶ Maria Ana Ramos, *Cancioneiro da Ajuda*, Edição Fac-similada do Códice existente na Biblioteca de Ajuda, Edições Távola Redonda, 1994, p. 30. A composición de Pedro Homem é a I, 170 (*De Pedr' Homem a Dom Joam Manuel*). Para tódalas referencias ó *Cancioneiro Geral* seguiremo-la última edición completa saída ata o de agora: *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990-1993. O número romano indica o tomo e o número arábigo a composición.

⁷ G. Lanciani e G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Ed. Caminho, Lisboa, 1993, s.v. «Diego Gonçalves de Montemor-o-Novo», do propio Tavani; A. Resende de Oliveira, «Do Cancioneiro da Ajuda ao «Livro das Cantigas» do Conde D. Pedro. Análise do acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», *Revista de História das Ideias*, 10, 1988, pp. 691-751, [en especial, p. 726].

Despois de todo o proceso de edición do noso texto, non nos estrañou que aínda non contara cun traballo atento e minucioso, pois á dificultade que entraña a crítica textual en líricas de escasa tradición manuscrita, como é en moitos casos a galego-portuguesa, con só un ou dous testemuños⁸, engadíase o problema da lingua, nun estado evolutivo aínda pouco estudiado, o que implicaba certas incompreensións léxicas.

Tentamos, pois, aportar unha lectura fiable e minimamente comprensible do texto, sabendo que pode ser revisable e mellorable nalgún dos seus aspectos.

2. Os testemuños

A composición en cuestión figura nos dous apógrafos italianos coa numeración B 1075^{bis} e V 666⁹, en ámbolos dous casos entre as composicións *Amigus cuido sempr' en mha senhor* de Johan Servando e *Ay, mha senhor, todo bem mh a mi fal* de Juião Bolseiro¹⁰, nunha zona dos cancioneiros que parece ter unha certa unidade e coherencia.

Resende de Oliveira nos seus traballos sobre a tradición manuscrita¹¹, conxugando o estudio biográfico dos trobadores (o que lle permite distinguir xeracións) coa súa colocación nos cancioneiros, chega a establecer-lo sistema de compilación e de constitución dos cancioneiros conservados, e reconstruí-los perdidos, a partir de recollas parciais. Quedarían así, por un lado, confirmadas algunhas hipóteses de traballo sobre a constitución da tradición manuscrita e, por outro lado, aclaradas algunhas dúbidas sobre a colocación de autores e composicións, erros de atribución...¹²

⁸ G. Tavani, «Filología e crítica textual na edição das cantigas medievais», *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque. Paris 20-24 Octobre 1981*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugaise, 1986, pp. 29-39.

⁹ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti). Cód. 10991*, Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982 (ed. fac-simil); *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973. Tamén figura o texto no *Cancioneiro da Bancroft Library*, que puidemos consultar grazas á amabilidade de Arthur L.-F. Askins. Sen embargo, ó tratarse dunha copia do *Cancioneiro da Vaticana* feita no séc. XVII non aporta moitos datos.

¹⁰ B 1075, V 665 e B 1076, V 667, respectivamente. As dúas composicións teñen no *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Edizioni dell' Ateneo, Roma, 1967 de G. Tavani, os números 77,1 e 85,4. Nesta mesma zona atopamos en V (668) *Donna e senhora de grande vallia*, outra das composicións tardías.

¹¹ Á parte dos xa citados *Acrescento e Depois...*, destacan tamén os dedicados a outros aspectos como «A cultura trovadoresca no ocidente peninsular: trovadores e jograis galegos», *Biblos*, LXIII, 1987, pp. 1-22; «A Galiza e a cultura trovadoresca peninsular», *Revista de História das Ideias*, 11, 1989, pp. 7-36, ou «A segunda geração de trovadores galego-portugueses: temas, formas e realidade», *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, (Granada, 27 Septiembre-1 Octubre de 1993), Juan Paredes (ed.), Granada, 1995, pp. 499-512.

¹² Xa Tavani en «Como se constitui a tradição manuscrita da lírica galego-portuguesa», *Ensaio*, pp. 100-122, a partir dalgúns testemuños como M e P, que conservan a tensión entre Afonso Sánchez e Vasco Martins de Resende, e R, que conserva as sete cantigas de amigo de Martin Codax, e dalgúns indicios nos propios cancioneiros, como rúbricas ou disposición de trobadores, e aplicando as teorías de Gröber, postulara a existencia de *rotuli* ou *Liederblätter* (follas soltas que recollían algunhas composicións dun autor), de *Liederbücher* (pequenos cancioneiros ou recollas dun autor) e de *Liedersammlungen* (recollas máis amplas de varios trobadores ou dun xénero determinado). Pode verse unha exposición clara e resumida da constitución da tradición manuscrita en s.v. «Tradição Manuscrita da Poesía Lírica», E. Gonçalves, no *Dicionário da Literatura...*

Resende chega ás seguintes conclusións:

- é posible distinguir dúas fases ben diferenciadas na constitución da tradición manuscrita. A primeira delas tería lugar por volta do século XIII e os criterios seguidos serían os de respectar unha distinción xenérica para as composicións (agrupalas en tres grandes seccións, distinguindo os tres grandes xéneros: amor, amigo, escarnio), e unha orde cronolóxica e sociolóxica para os autores. A segunda fase tería lugar xa no século XIV e a característica principal sería que xa non se respectarían os criterios organizativos que presidían a primeira fase, procedéndose a un acopio indiscriminado de material. Poderíase falar dunha terceira fase á que pertencerían as composicións alleas á tradición trobadoresca, e que tería lugar ó longo do século XV¹³;
- en segundo lugar, analizando a colocación dos autores, tanto nas partes que os dous apógrafos teñen en común, como na parte non coincidente, establece dous niveis de constitución dos cancioneros: o primeiro nivel de formación sería equiparable, en certo sentido, á primeira fase de constitución, e estaría integrado por un «cancioneiro de cavaleiros» e unha «recolha de trovadores portugueses», quer dicir, un cancionero aristocrático (do que A podería se-la reprodución da primeira sección, a de amor); o segundo nivel, equiparable á segunda fase, estaría integrado por unha «compilação de reis e magnates», o «cancioneiro de Estêvão da Guarda», a «compilação de clérigos», o «cancioneiro de João Airas de Santiago», o «cancioneiro de jograis galegos» e outras «recolhas individuais»¹⁴.

Visto ata aquí moi sumariamente como se constituíu a nosa tradición, resta saber onde, cando e como se incorporou a pregunta de Diogo Gonçalves. Como xa avanzabamos, a composición aparece nos cancioneros quíentistas nunha zona que parece gardar unha certa uniformidade. Atopamos a Diogo Gonçalves ó lado de Bernal de Bonaval, Abril Peres, João Servando, Juião Bolseiro, Airas Pais, Lourenço, Johan Baveca ou Lopo, algúns de probada orixe galega, e máis que probable noutros. Os textos entre os que aparece a pregunta son cantigas de amor (as cantigas de amigo dos mesmos autores agrúpanse máis adiante, mentres que as de escarnio xa aparecen na súa sección correspondente).

Este era, precisamente, un dos indicios que levara a Tavani a considera-la existencia das *Liedersammlungen*¹⁵. Neste caso, trataríase dunha recolla antolóxica de cantigas de amor, o que viría reforzado, aínda, pola rúbrica que precede á composición 1062 de B: «En esta folha adeante se comenzam as cantigas d' amor. Primeyro trobador: Bernal de Bonavalle»¹⁶.

En realidade, trátase dun cancionero de xograres galegos, do segundo nivel da constitución da tradición, probablemente elaborado a fins do século XIII ou comezos do XIV na corte castelá. O feito de se teren incorporado no cancionero que deu orixe

¹³ Resende, *Depois...*, pp. 36-41, 116.

¹⁴ Resende, *Depois...*, pp. 155-211.

¹⁵ Tavani, *Ensaio*, pp. 118-120.

¹⁶ *Ibidem*; Resende, *Depois...*, pp. 231, 262, 324.

ós apógrafos italianos nunha segunda fase, na que xa non se respectaron os criterios seguidos inicialmente, xustifica a irregularidade que supón este grupo de composicións de amor na zona complementar (a que rexistra as incorporacións posteriores) da sección das cantigas de amigo. E, sen dúbida, a nosa composición espúrea, como as outras, debeu incorporarse xa no cancionero que serviu de modelo ós cancioneros quiñentistas, xa que, mentres que algunhas aparecen nos dous cancioneros, outras aparecen só nun deles, existindo no outro un espacio en branco onde se incluírían¹⁷.

Segundo o stemma que Tavani estableceu¹⁸, a nosa pregunta, xunto coas outras composicións tardías, teríase incorporado a nivel de γ , paulatinamente ó longo do século xv. E se temos en conta as últimas teorías que simplifican ese stemma, a nivel de α .

O *Cancioneiro* da Biblioteca Nacional de Lisboa aporta tamén outra proba do carácter tardío desta composición. O folio 303r^o contén unha serie de anotacións do propio Colocci que parecen ser uns apuntamentos ou unha fe de erratas. Tódalas anotacións teñen que ver coa estrutura física do cancionero, coa súa organización: xunto ó número do folio correspondente figura o lapsus ou a incorrección a subsanar¹⁹.

Algunhas desas anotacións fan alusión, sen dúbida, á grafía, *lettera nova*, totalmente distinta á das cantigas, e á súa ausencia e, polo tanto, nova inclusión, *fa scriver*. As composicións anotadas con *lettera nova fa scriver* son *Pero muito amo, muito non desejo, Do Port' ando com cuidar, Nojo tom' e quer prazer, Luis Vasquez, depois que parti e Como homem ferido com ferro e sem pao*. Esta última e *Pero muito amo...* aparecen nos dous apógrafos (polo tanto, suponse que xa foron mandadas escribir), mentres que as outras só aparecen en V, aínda que B mantén o espacio en branco para albergalas.

Estas notas parecen tomadas da comparación de B co exemplar do que foi copiado, que contiña composicións espúreas. Estas xa estarían copiadas en V pero non en B.

Por último, queda analiza-la *Tavola Colocciana*, a lista que o propio Colocci fixo cos autores galego-portugueses a modo de índice, con toda probabilidade de B²⁰. Diogo Gonçalves non aparece incluído nesta «tavola», dato que non debe levarnos a pensar que fora incluído con posterioridade á confección da lista. Antes ben, é moi posible que a súa ausencia se deba a un despiste do humanista italiano, como suxire E. Gonçalves. En primeiro lugar, a cantiga B 1075 leva a anotación «9gedi 2», quer dicir, dúas fiindas, cando en realidade só ten unha. A marca de Colocci para indica-la presenza de fiinda, un trazo vertical, aparece efectivamente na verdadeira fiinda pero tamén na rúbrica atributiva de 1075^{bis}, elemento pouco frecuente e que puido se-lo causante do despiste e confusión cunha segunda fiinda. O nome do autor só aparecía nesa rúbrica atributiva e por ese motivo non puido individualizalo na tavola.

Por outro lado, outra anotación, agora de tipo métrico, «*xij sil*», si indica que Colocci reparou nesta composición, pero tal vez lla atribuíu ó trobador anterior.

¹⁷ Resende, *Depois...*, p. 38, nota 73.

¹⁸ Tavani, *Ensaio*s, pp. 67-99; A. Ferrari, «Le chansonnier et son double», p. 320.

¹⁹ Anna Ferrari, «Formazione e struttura...», pp. 63-80.

²⁰ Vid. Tavani, *Ensaio*s, pp. 135-178; E. Gonçalves, «La tavola colocciana *Autori Portughesi*»; id., s.v. «Tavola colocciana (C)», *Dicionário da Literatura...*

3. O texto: edición e estudio

O texto non foi incluído nas edicións de J. J. Nunes pero si nas de Paxeco-Machado, Braga e Monaci²¹, aínda que non moi satisfactoriamente. Para a nosa lectura seguímo-los criterios habituais: desenvolvemento das abreviaturas, resolución de 9 en -os, separación de palabras, puntuación seguindo normas actuais, acentuación en casos de homografía, distinción v/u e modernización de graffas (p. ex., -ei en lugar de -ey).

Pregunta que foi feita a Fernam de Ataíña, e feze-a Di[o]go Gonçalvez de Montemor-o-Novo

Co[mo] homem ferido com ferro e sem pao
mais te valia de seres ja morto,
pois tua dama ha com outro conforto.
E em esto ficas tu por vaganao?

5 Pára bem mentes e veras qued' a nao;
aquesta ribeira dá grandes correntes,
que desta guisa matará muitas gentes
ainda que se apeguem ao d' avan da nao;
e vee se faram depois dai mao.

10 -Perdom vos peço se em esto pequei,
em quanto vos ouve aqui devulgado
pero que grande tresteza e muito cuidado
de mim nom se parte; pero nom errei,
mas a De[us] d' Amores me tornarei
15 com grandes querelas e m[ui]to braadando.
E ainda de mim sabe que ja ando
buscando juiz que veja se errei;
porem, em mha vida ja lhe nom falarei.

B 1075^{his}, 228r^o; V 666, 106r^o e v^o; Berkeley 643, 154v^o.
Monaci n^o 666; Braga n^o 666; Paxeco-Machado n^o 1009.

Variantes:

Rúbrica: B fei V for // B fea // B afená V afernam // B detainha V daomba // B digo V Dugo
// B mentre // B o noua V enouo. 1. V E // B sem feno V com ferro // BV esan // B pão V paão
2. B ta 3. V comonho 4. V dem // B uaganaao V uaganaao 5. V ban // B metes // V dutras // V q
(supralineado) // B danaoo V danaao 6. B rebera V rribeira // V de // B corentes 7. V q

²¹ J. J. Nunes, *Cantigas d' amigo dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972, 2^a ed, 3 vols., (1^a ed., Coimbra, 1926-1928); id., *Cantigas d' amor dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 2^a ed., 3 vols., (1^a ed., Coimbra, 1932); E. Paxeco Machado e J. P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (antigo Colocci-Brancuti)*, 8 vols., Lisboa, 1949-1964; Teophilo Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana. Edição crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878; Ernesto Monaci, *Il Canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle a. S., Max Niemeyer, 1875.

(*supralineado*) // B guys a V guirra // B muytas 8. BV q (*supralineado*) B apeguan V apegnem // V nadauaao 9. V duee // B deey 10. B peto V perg // V an // V pequoy 11. V on quamto B Anquanto // V aquy // V demilgado 12. V pero // V gramde // V t' faza // V andado 13. V para // BV parte pero // B sirey V enoy 14. BV ade (*aparentemente supralineado en B*) 15. V gramde // BV querellas // B em braadando V an^o braadendo 16. V damha damy (*con til de nasalidade sobre o y*) // V saber // V q (*supralineado*) // BV amido 17. B puiz V quiz // V q (*supralineado*) // B fleiy 18. Falta en B.

Lecturas diverxentes:

Rúbrica. Monaci: «for fea»; Braga: «foy feita»; Paxeco-Machado: «foi feicta». Monaci: «fernam daomba», «dugo gonçalue»; Braga: «Fernam Dambrea», «Ugo Gonçalves»; Paxeco-Machado: «Fernan d' Itainha», «Di[o]go Gonçaluez». Braga: «confortand' Ugo». Stegagno Picchio: «Fernam de Tomha [Coinha=Cunha?].»

1. Paxeco-Machado: «Oo»; Braga: «E ó»; Monaci: «E o». Braga e Monaci: «com ferro», lectura de V fronte a Paxeco-Machado «sem ferro», lectura de B. Monaci: «paaõ»; Braga: «paa»; Paxeco-Machado: «pao-o».

3. Monaci: «comontio», por confusión de mínimas.

4. Monaci: «uaganaao»; Braga: «vaganaao»; Paxeco-Machado: «vaga nao-o»

5. Braga: «para bem mester». Braga: «qued' a naao»; Paxeco-Machado: «qued' a nao-o».

6. Paxeco-Machado: «da».

7. Monaci: «guirra». Braga: «matará»; Paxeco-Machado e Monaci: «matara».

8. Monaci e Braga: «apeguan»; Paxeco-Machado: «apeguen». Monaci: «ao nada uaa»; Braga: «ao nad' a vaa»; Paxeco-Machado: «ao d' auan da nao-[o]».

9. O comezo deste verso é practicamente indescifrable. Monaci: «duce»; Braga: «d' Ugo»; Paxeco-Machado: «E uee». Braga: «façam».

10. Monaci: «perg»; Braga e Paxeco-Machado: «peço». Monaci: «peguey»; Braga e Paxeco-Machado: «pequey».

11. Monaci: «de milgado»; Braga: «de mal grado»; Paxeco-Machado: «deuulgado».

12. Monaci: «gramde t' faza»; Braga: «grande te faça»; Paxeco-Machado: «grande tresteza»; Monaci: «andando»; Braga: «andado»; Paxeco-Machado: «cuidado».

13. Monaci e Braga: «para mym»; Paxeco-Machado: «de mim». Monaci: «nom enoy»; Braga: «nom irey»; Machado: «nom sirey».

15. Braga, Monaci e Paxeco-Machado: «querellas»; Monaci: «an^o braadendo»; Braga: «muyto braadando»; Machado: «em braadando».

16. Braga: «dar-m' had' a»; Monaci: «damha da my»; Paxeco-Machado: «E auda de mjn!». Braga: «amando»; Monaci: «amido»; Paxeco-Machado: «anndo».

17. Braga: «busc' onde quiz»; Monaci: «buscando quiz»; Paxeco-Machado: «buscando priiz». Preferímo-la suxerencia de lectura de Stegagno Picchio, *A lição do texto...*, p. 125: «buscando juiz». Monaci e Braga: «errey»; Paxeco-Machado: «sirey».

18. Monaci: «nõ falauy»; Braga: «nom falerey»; Paxeco-Machado: «non falarey».

Métrica

2 novenas en verso de arte maior. Esquema rimático: *abbaaccaa*, inexistente na lírica

trobadoresca (cf. RM 140:1). Non poden ser, como opinaba Tavani en 1967, versos decasílabos, senón de arte maior como logo corrixiu en *Ensaio*s, p. 322.

Notas

Rúbrica. Algúns autores (Tavani, Resende de Oliveira...) poñen en relación esta composición con dous poetas que aparecen moi fuzadamente no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (1516): Diogo Gonçalves e Fernando de Ataíde. Sen embargo, a lectura destes nomes nos manuscritos non é de todo clara. Á parte das vistas no apartado anterior de Lecturas diverxentes, Tavani, no *Dicionário da Literatura...*, le «Fernan d' Ataíde (ou de Atouguia?)». No caso do primeiro preferímo-la solución Di[o]go, xa que é máis frecuente que Diego na antroponimia da época. No segundo, seguiremos falando de Fernam de Ataíña, a lectura dos manuscritos, e non de Ataíde ou calquera outra variante.

Stegagno Picchio, ó estudia-la «serrana» de Sintra, advertía que o modo de ataca-la rúbrica (*Pregunta que fez...*, no seu caso) denunciaba o seu carácter tardío ó existir máis parecido non tanto coas rúbricas do *Cancionero de Baena* como coas do *Cancioneiro Geral*. Non é este o noso caso. A fórmula sintáctica *Pregunta que foi feita ... e feze-a ...* non se parece ás rúbricas do *Cancionero de Baena* (do tipo «Esta pregunta fizo e ordenó... contra...»), nin ás do *Cancioneiro Geral* (do tipo «Pregunta de... a...», ou «De... a...»). Antes ben, a súa similitude é maior con respecto a algunhas que aparecen en textos galego-portugueses. Cf. B 1322, V 927 «Esta cantiga foi feita a un vilão rico, que avia nome Roi Fález, e feze-o el-Rei Don Afonso, filho del-Rei Don Denis...» (RM 30,21); B 1452, V 1062 «Esta cantiga foy seguida per hũa baylada que diz: 'Vós ave-de-los olhos verdes e matar-m' edes con eles'. E foi feita a hum bispo de Viseu ...» (RM 66,3); V 1038 «Esta cantiga foi feita a Miguel Vivas que foi enleito de Viseu, e a Gómez Lourenço de Beja» (RM 118,7). A edición que seguiremos para tódalas referencias a Baena é a de Brian Dutton, Joaquín González Cuenca (eds.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor Libros, Madrid, 1993.

1. A terminación da palabra en rima, con xeminación da vocal, é pouco frecuente pero si se rexistra na lingua do XIV e XV. Temos numerosos casos no *Cancioneiro Geral*: m̃ao (I, 28, v. 12); s̃ao, d̃ao (I, 59, vv. 5 e 7); moucarr̃ao (I, 155, v. 39). Tamén hai outros casos de xeminación: estaa, daa, matar-m' aa (II, 416, vv. 2-4); daraa, laa (II, 420, vv. 1 e 3). Estas formas lingüísticas con xeminación vocálica apuntan para unha época tardía, séculos XIV e XV, e tal vez indican que se trata dun ditongo e non xa dun hiato (vid. Clarinda de Azevedo Maia, *História do Galego-Português. Estado lingüístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (com referênciã à situação do galego moderno)*, Instituto Nacional de Investigaçã Científica, Coimbra, 1986, pp. 589-593).

Sobre a expresión *homem ferido com ferro*, cf. Francisco Homem no *Cancioneiro Geral*, IV, 762, vv. 7-8: «que quem com olhos ferio / com ferro se ha-de ferir».

En contra da lectura dos manuscritos, adoptamos «pao» como palabra en rima. A rima *a* da primeira novena parece esixir unha rima oral e non nasal. Aínda que haxa algún caso na lírica galego-portuguesa de rima entre terminacións orais e nasais, isto non é frecuente no *Cancioneiro Geral*, por exemplo.

2. O xogo de rimas morto / conforto é totalmente inexistente entre os trobadores galego-portugueses, pero frecuentísimo no *C. Geral*. Algúns exemplos témolos en I, 11, vv. 7 e 10; II, 260, vv. 100 e 103; II, 281, vv. 67 e 70, entre moitos outros. O xogo esténdese ás variantes desconforto / morto, conforto / morte; confortar / matar. Só hai un caso no *C. de Baena*: «paresçedes roçín muerto [...] que non ay en vos confuerto», Francisco de Baena, nº 105, vv. 61-64.

3. Dama para referirse á persoa amada non é empregado polos nosos trobadores, xa que os únicos casos rexistrados nos cancioneiros ocorren en composicións tardías (*Pero muito amo, ...* B 605-606, V 208; e *Assaz he desassizado*, B 1164^{bis}, V 768; *vid.* Tavani, *Ensaio*, p. 139; Polfn, *op. cit.*, p. 124).

4. Vaganao ou vaganao aparece recollido nalgúns dicionarios antigos de portugués co significado de errante, vagabundo. Así en António Moraes Silva, *Diccionario da Lingua Portuguesa*, 7ª ed., Lisboa, 1878; ou H. Brunswick, *Diccionario da Antiga Linguagem Portuguesa*, Lusitana Editora, Lisboa, 1910. Repárese, ademais, no xogo anfibolóxico desta palabra: «vaganao» co significado de vagabundo, errante e «vaga nao», co significado de nave errante, á deriva, en contraposición ó «qued' a nao» do v. seguinte.

5. A expresión *parar bem mentes*, co significado de reflexionar, reparar, atender ben, rexístraa Fr. Joaquim de Santa Rosa Viterbo no seu *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram*, Edição crítica baseada nos manuscritos e originais de Viterbo, por Mário Fiúza, 2 vols., Livraria Civilização, Porto e Lisboa, 1985. Os vellos trobadores galego-portugueses xa coñecían esta expresión pois atopámola dúas veces nas cantigas medievas, nos dous casos en cantigas de escarnio: «e [e]na conta foi mentes parando», v. 4 da composición *Desfiar enviaron ora de Tudela*, de Afonso X (RM 18,6), e nunha composición de Martin Moxa: «Amigos, cuyd' eu que Nostro Senhor / non quer no mundo ja mentes parar» (RM 94,2). Fronte á súa ausencia no *Cancioneiro Geral*, a expresión si aparece en sete ocasións no *C. de Baena*: no *Prologus Baenensis* (*Onde, si los omnes pararen bien mientes...*, p. 4); en dúas composicións de Alfonso Álvarez de Villasandino (*agora parad bien mientes*, nº 52, v. 7; *si lo bien parades mientes*, nº 580, v. 20); nun dezir de Miçer Francisco (*si bien paras mientes*, nº 250, v. 431; coas variantes *si bien has mientes*, no v. 303, e *segunt fazes mientes*, no v. 415); na resposta de Ferrant Sánchez Calavera (*bien es verdat, mas non paran mientes*, nº 525, v. 91); nun dezir de Ruy Páez de Ribera (*doquier que llega, le paran bien mientes*, nº 290, v. 123, neste caso co valor de observar); e nun dezir de Diego Martínez de Medina (*e a la justiça para bien mientes*, nº 340, v. 221).

As únicas embarcacións existentes na tradición trobadoresca redúcense, practicamente, a «barcas» e «barco» (e exclusivamente en cantigas de amigo, agás un caso de «barcas» nunha cantiga de amor (RM 83,4)). Meramente testemuñais son os casos de «navío», que aparece sempre con «barco» en tres cantigas paralelísticas (RM 83,5; 83,10 e 114,4); «nave», da que só hai un caso (RM 60,11); e «naus», tamén nunha única composición, significativamente, na tensó bilingüe de Arnaut Catalán e Afonso X. Tampouco son moi frecuentes no *C. Geral* pero hai unha maior diversidade: navíos, barcos, bateis e naos. *Cf.* o *Processo a Vasco Abul* de Anrique da Mota (IV, 803): «Esta nao que navegaes / tendes vento por d' avante»; III, 614: «El-Rei trazia ùus liames de nao e dezia a letra». No *C. de Baena* predomina a nave: Francisco Imperial, 226, v. 307 «todas sus flotas, galeas e naves»; Imperial(?), 232^{bis}, v. 15 «e respondiome: Alça la vela, tú, nave». O emprego desta terminoloxía é, tamén, diferente, pois na tradición trobadoresca non acostuma apartarse do seu sentido recto, mentres que na lírica de cancionero pode empregarse cun significado figurado ou metafórico: p. ex., no caso de Vasco Abul a nao que navega non é outra que a defensa que Gil Vicente fai do acusado. Ou *cf.* as *Trovas de Álvaro de Brito fengindo navegando com tormenta...* (*C. Geral* I, 63).

6. A ambientación apacible das composicións de Airas Nunez e Johan Zorro (RM 14,9 e 14,14 e 83,8, 83,9 e 83,10) na ribeira dun río, ou de Johan de Cangas (RM 65,3) na ribeira do mar, contrasta co carácter embravecido da ribeira da nosa pregunta. *Cf.*, ademais, o emprego metafórico e personificado nas *Trovas* de Francisco de Sousa (*C. Geral*, IV, 825, vv. 10-13: «Ribeiras do mar, / que tendes mudanças, / as minhas lembranças / deixai-as passar».

6-9. A sintaxe deste fragmento é difícil de establecer. O sentido, sen embargo, parece se-lo seguinte: Como un home ferido e sen nada a que agarrarse, mais che valfa estares morto, xa que a túa dama ten outro servidor. Pero, ¿por este motivo quedas ti como un vagabundo, un home errante? Reflexiona, pénsao ben e verás a nave en calma, tranquila. Esta ribeira provoca grandes correntes e, deste xeito, matará a moita xente aínda que se aferren á proa da nave; e observa se se fan por iso mal, dano.

8. Cf. RM 6,9 v. 28: «sinaes porta eno arçon d'avan».

11. Outra das palabras descoñecidas polos trobadores medievais era divulgar. O mesmo acontece no *C. de Baena* pero non no *Geral* (cf. Joam Gomez, II, 229: «A cousa que divulgues»; o Coudel-Mor Francisco da Silveira, I, 1: «mas pois se vem divulgando»).

12. Segundo José de Pedro Machado no seu *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Ed. Confluência, Lisboa, 1956-1959, *tristeza* é unha forma do século XIV. Nas cantigas, fronte á forma *tristura* (RM 14,13 v. 9; RM 30,23 v. 23) só aparece unha vez *tristeça* (RM 38,5 v. 15), mentres que *tristeza* volta a aparecer na composición *Donna e senhora de grande vallia*, que xa vimos que se trataba dunha incorporación tardía. Tanto no *C. Geral* como no de *Baena* as formas *tristura* e *tristeza* conviven ó longo das súas páxinas e mesmo nun único poema.

13. A partir de V, é perfectamente deducible a lectura de *errei* (un erro de copia: «n» por «rr» e «o» por «e», frecuentes nos cancioneiros). Esta lectura vese reforzada, ademais, por un recurso similar ó dobre da tradición trobadoresca: a repetición simétrica dunha palabra ó longo das estrofas dunha composición, variando a palabra en cada estrofa. Na pregunta repítese nos versos 5 e 8 a palabra *nao*; na resposta, nos mesmos versos, a palabra *errei*. Queremos agradecer, neste punto, esta e outras suxestións na lectura dos manuscritos que nos fixo o Profesor da Universidade de Santiago José Luís Rodríguez.

A propósito dos brados contra o Deus do Amor cf. *C. de Baena*, nº 147: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez contra el Amor, quexándose d'él e afeándole e desp[i]diéndose d'él; el qual dicho dezir es muy bien fecho»; ou no *C. Geral*, o seguinte fragmento do *Cuidar e Sospirar*, debate poético que inicia o cancionero: «Todos bradam, todos gritam, / todos fazem gram façanha, / todos grandes brados tiram / e a deos d' Amor enviam, / que amanse sua sanha».

15. Fronte ós abundantísimos casos de querelas nos cancioneiros dos séculos XV e XVI, cf. na lírica galego-portuguesa «e pois que d'el muitas querelas dan» (RM 82,2 v. 12) e «Senhor, don Ansur se vus querelou» (RM 154,12 v. 1). Tamén practicamente inexistente é *braadar*: cf. «o jogar braadador» (RM 97,8 v. 20).

18. A ausencia do último verso en B é facilmente explicable: o copista, dada a similitude entre as palabras en rima dos dous versos finais, omite toda a frase (*omissio ex homoioteleuto*).

A temática da composición é, a pesar da difícil lectura, de fácil comprensión. O debate establecido, o consello de Diogo Gonçalvez a Fernam de Ataíña, parece se-la continuación dun xa iniciado con anterioridade no que este último exporfa o seu problema: a dama á que serve xa ten outro servidor. Recorrendo ás *probationes* argumentativas características dos xéneros dialoxísticos cancionerís, Diogo Gonçalvez, despois de comparar ó seu colega cun home ferido e errante (*similitudo*), faino reflexionar advertíndoo dos perigos de servir a unha dama, comparando o servizo amoroso cun barco no que sucumben moitos amantes a pesar dos esforzos por salvarse. A segunda novena parece se-la resposta de Fernam de Ataíña. Proba disto son as formas de tratamento: mentres Diogo Gonçalvez atúa a Fernam de Ataíña (*te valia*, v. 2; *tua dama*, v. 3; *ficas tu*, v. 4; *pára bem mentes, veras*, v. 5; *vee*, v. 9), este, nunha actitude de

respecto, tal vez por ser aquel de maior idade, emprega a segunda forma de plural (*vos peço*, v. 10; *vos ouve aqui devulgado*, v. 11).

A pesar das non poucas dificultades de lectura que o texto presenta, advertimos nel características que o fan excluír da tradición trobadoresca e achegala máis cara ó tipo de produción lírica cancioneril do xv, converténdose nun dos poucos testemuños do que se puido ter elaborado en Portugal despois de Don Denis e antes dos primeiros poetas palacianos²².

O primeiro elemento distanciador é o propio xénero da composición. A participación de dous autores nunha única peza, quer dicir, a existencia de xéneros dialogados, xa se rexistra entre os trobadores galego-portugueses, baixo a forma de *tensó* ou de *joc partit* (apenas en dous casos: RM 64,22 e 120,9)²³. A *Arte de Trobar* (no Capítulo VII do Título III) apunta as características propias da *tensó* (non así do *partimen*): dous trobadores que argumentan, nun número idéntico de cobras e fiindas cada un, as súas posturas ante unha determinada cuestión. Herdeiros destes xéneros dialogados, que xa se cultivaban en Provenza, van se-los empregados no séc. xv e xa polos autores da escola galego-castelá.

O máis importante destes xéneros dialoxísticos é o da pregunta e resposta. A cuestión formulada por un poeta é contestada, seguindo o mesmo molde estrófico, métrico e rítmico por un segundo autor²⁴.

No noso caso, a pregunta de Diogo Gonçalvez desenvólvese nunha novena, molde estrófico xa coñecido polos trobadores medievais²⁵, pero que alcanzará o seu maior apoxeo despois do *Cancionero de Baena*²⁶.

Trátase dunha forma mixta, composta por unha redondilla e unha quintilla (quer dicir, unha oitava á que se lle engadía un verso máis, normalmente ó final do corpo, pero ás veces no medio, á primeira redondilla), e nun principio de dúas rimas. O molde foise enriquecendo co uso de tres e catro rimas, e con novas combinacións. As máis

²² R. Polín, *op. cit.*, p. 125.

²³ Véxanse no *Dicionário da Literatura...* as entradas de «Tenção» e «Partimen», así como o estudio do *joc partit* nas líricas d'oc, d'oil e galego-portuguesa de Agustín Vilaríño, «Concepto del 'Amor Cortés' en el *joc partit*», *O Cantar dos Trobadores, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago, 1993, pp. 551-567.

²⁴ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Rennes, 1949-1953, 2 vols. (reimp. Genève-Paris, Slatkine, 1981), t. I, pp. 459-519; Juan Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 1995, pp. 138-141.

²⁵ As cantigas con cobras de nove versos son as seguintes: *Tan grave dia vos eu vi*, de Ayras Engeitado (RM 12,4); *Amor faz a min amar tal senhor*, de Ayras Nunez (RM 14,2); *Ben ssabia eu, mha senhor*, de Afonso X (RM 18,5); *Senhor, todos m' entenden ja*, de Nun' Eanes Cerzeo (RM 104,10); *¿E por que me desamades?*, de Osoyr' Eanes (RM 111,3); *Tam muyto vos am' eu, senhor*, de Ruy Gomez Freire (RM 149,2), e algunhas outras que admiten a posibilidade de seren analizadas con outros esquemas.

²⁶ P. Le Gentil, *op. cit.*, t. II, pp. 52-65. R. Polín, *A poesía lírica...*, p. 118, comenta o seguinte: «A avanzada cronoloxía dalgúns textos da escola galego-castelá -como poden se-los intercambios de pregunta e resposta levados a cabo entre Don Álvaro e Gómez Manrique, hacia mediados do século XV- xustifica a presenza da forma máis evolucionada da novena, unha estrofa mixta -suma de redondilla e máis de quintilla- xa coñecida na tradición galego-portuguesa e provenzal».

frecuentes na época de Baena eran ababbccbb, ababccbb, abbaacca e abbaacca, que irán desaparecendo pouco a pouco en detrimento doutras fórmulas.

O último deses esquemas é o que reproducen as nosas novenas, o que apunta, pois, para a súa composición a finais do séc. XIV ou na primeira metade do XV.

Nunha rápida e pouco exhaustiva ollada ó *Cancioneiro Geral* podemos observa-los seguintes datos:

- abundan no *Cancioneiro* as composicións de carácter dialoxístico pero non é, precisamente, a pregunta o xénero máis cultivado (en torno a sesenta contabilizamos). Lembremos que nos cancioneros casteláns, e segundo Le Gentil, este xénero comeza a decaír cara a 1450, dato que J. Casas Rigall corrixe advertindo que a pregunta, sobre todo a que versa sobre cuestións amorosas, seguirá cultivándose por autores dos tricenios IV e V (os nados entre 1431-1460 e 1461-1490)²⁷;
- fronte ó escaso cultivo na tradición castelá da novena²⁸, esta forma métrica é abundantísima no *Cancioneiro Geral*. De feito, só aplicadas ó xénero da pregunta atopamos vintedúas composicións que empreguen unha ou varias novenas, aínda que tamén podemos constata-la súa existencia noutros xéneros²⁹;
- e, finalmente, en seis deses casos rexistrámo-lo emprego de tres rimas, con distintas combinacións: I, 38: abbaacca; I, 151: abbaacaac; II, 438: abbaacca; II, 448: abaabccb; II, 456: abbaacca; II, 479: abbaacca, combinacións que na tradición castelá son superadas por outras máis ricas na segunda metade do século XV³⁰.

Polo tanto, advertimos unha maior relación entre a nosa composición e as preguntas que Resende inclúe no seu repertorio, chegando a coincidir coa I, 38 (*Do Conde Dom Álvaro, que mandou a a senhora, que era terceira en ñus seus amores*).

Tamén o metro apunta para unha época posterior ó das cantigas galego-portuguesas. Parece inútil lembra-las teorías acerca do nacemento do verso de arte maior e, sobre todo, tratar de busca-los antecedentes inmediatos na lírica dos trovadores, baseándose precisamente nuns textos que, como o hoxe estudado, foron intercalados con posterioridade e, polo tanto, seguindo as regras poéticas do seu momento³¹. Non estamos, pois, diante dun verso de cómputo silábico fixo (como son, normalmente, os versos galego-portugueses) senón ante uns versos de medida variable, coa característica de ter unha forte cesura que divide o verso en dous hemistiquios, por regra xeral, de cinco sílabas. Trátase dunha medida rítmica e non silábica. Isto contrasta coa anotación colocciana en B, onde á altura da primeira estrofa aparece «xij sjl», cando realmente nos atopamos con versos de 11, 12 e 14 sílabas.

²⁷ J. Casas Rigall, *op. cit.*, pp. 23-24, 141.

²⁸ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Ed. Labor, Barcelona, 1991, pp. 132-133. Tamén nun rápido repaso ó *Cancioneiro de Baena* podemos rexistrar 34 casos de emprego de novenas, das cales só dez empregan tres rimas, cunha combinación idéntica á nosa composición, e só tamén noutro caso, en versos de arte maior. Cf. Alfonso Álvarez de Villasandino, nº 218. En tódolos casos se trata de dezires e nunca de preguntas ou requéistas.

²⁹ Exemplos de preguntas que se sirvan de novenas son I, 83; I, 114; II, 348; II, 369; II, 448; II, 469; II, 473; III, 593; IV, 848, entre outras.

³⁰ T. Navarro Tomás, *op. cit.*, p. 132.

³¹ Para un estudio da orixe e problemas do verso de arte maior, véxanse P. Le Gentil, *op. cit.*, t. II, pp. 408-439; Tavani, *Ensaíos*, pp. 325-349; Polín, *op. cit.*, pp. 121-126.

Tal vez Colocci percibira que se trataba dunha medida estraña, onde predominan os versos dodecasílabos ou a isorritmia en base dodecasilábica³².

4. O(s) autor(es)

Todo intento de identificación dos autores resultou en van, partindo en primeiro lugar da dificultade á hora de precisa-lo seu verdadeiro nome (*vid.* Variantes e Lecturas diverxentes no apartado da edición).

Tendo presente a importante frecuencia de casos de homonimia entre os antropónimos da época, tódalas buscas para identificar a estes autores nos conducían a camiños sen saída.

Con indicación da localidade, non moi grande pero si de relativa importancia, pois foi varias veces o lugar onde D. João II reuniu Cortes³³, atopamos un «Nuno Gonçalves, besteiro da bandeira, morador em termo de Montemor-o-Novo, filho de Gonçalo Tomé, 1450», nun documento do Arquivo da Torre do Tombo da Chancelaría de D. Afonso V, L.º 34, fl. 34³⁴.

Non hai indicios, como apunta Tavani³⁵, de que Diogo Gonçalves e «f. de Montemor-o-novo», copista do Livro das Trovas d'el-Rey Don Alfonso, sexan a mesma persoa.

Todo parece apuntar, entón, ó Diogo Gonçalves do *Cancioneiro Geral*. Máis conflictiva resulta a identificación do autor da resposta con Fernando de Ataíde. Ningún dos dous posúe un apartado especial dentro do *Cancioneiro*, que agrupe as composicións de cada un deles. Antes ben, a súa participación límitase a unha pequena *ajuda* (pequena composición que, xunto con outras doutros autores, comenta un tema proposto e que, formalmente, é simétrica daquela que o propuña). Isto pode levarnos a pensar que ou ben son autores de escasa produción, ben que non quixeran ser antologados ou ben que non tiveran a suficiente importancia ou calidade literaria, o que contrastaría, na nosa opinión, co feito de colaborar con autores como D. Francisco de Portugal, o Conde do Vimioso, Jorge da Silveira, Luís da Silveira, João Fogaça ou o propio Garcia de Resende (no caso de Fernando de Ataíde), e con Anrique da Mota, a raíña Dona Leonor de Portugal ou Gil Vicente (no caso de Diogo Gonçalves), todos eles poetas significativos e tal vez os de maior relevancia no *Cancioneiro*³⁶.

³² Tavani, *Ensaio*, p. 325.

³³ Cfr. no *Cancioneiro Geral* (I, 28) *Do Coudel-Mor a Anrique d' Almeida, que lhe mandou pedir novas das cortes que el-rei Dom Joam fez em Monte-Moor o Novo, sendo principe, o ano de setenta e sete, sendo el-rei seu pai em França*.

³⁴ Lita Scarlatti, «Novos documentos sobre Nuno Gonçalves Cavaleiro da Casa d' El-Rei e seu pintor», *Colóquio*, 57, Fevereiro, 1970, pp. 21-33 [en especial p. 23].

³⁵ Tavani, *Ensaio*, p. 97.

³⁶ Fernando de Ataíde ten unha axuda na composición *De Joam da Silveira aa senhora Dona Margarida Freire* (III, 580), na que diferentes poetas van mostrando a súa intención de louvar expresamente a esta dama ou, polo contrario, calar e só suspirar. A colaboración de Fernando de Ataíde podería ter relación coa pregunta de Diogo Gonçalves, xa que, á parte de empregar tamén unha novena, lamenta a súa nova situación, sen dama á que servir, ó igual que na pregunta: *Pois triste tam soo fiquei / de minha passada dor, / vós soes a que louvarei, / vós soes a que tirarei / em qualquer outro louvor*. A peza é, segundo Aida Fernanda Dias, datable con posterioridade a 1499. Diogo Gonçalves, pola súa banda, colabora no famoso *Processo a Vasco Abul* de Anrique da Mota (IV, 803), texto parateatral a modo de farsa, no que se simula un xuízo a Vasco Abul que quere que unha moza lle devolva o colar de ouro que el lle regalara. As axudas, en certo modo obrigadas pola repetición de rimas e palabras do moto inicial, exculpan á moza e aconsellan a Vasco Abul esquece-lo colar. A peza está datada em 1510. Ningunha pista aporta a axuda de Diogo Gonçalves para resolve-lo problema de identificación que nos ocupa.

A colaboración con estes autores podería aportar pistas acerca da cronoloxía de Diogo Gonçalves e Fernando de Ataíde. Tódalas datas apuntan para fins do xv e comezos do xvi: Francisco de Portugal (1483-1549), Francisco de Almeida (1458?-1510), Garcia de Resende (1470-1536), Luís da Silveira (1502?-?), a raíña Dona Leonor, muller de D. João II (1458-1515) ou Gil Vicente (1465-1536).

En contra desta opinión, a profesora Aida Fernanda Dias, estudiosa e editora do *Cancioneiro Geral*, opina que é discutible a identificación destes autores cos dos cancioneros galego-portugueses³⁷. Segundo os seus datos, Diogo Gonçalves foi «tabelião» de Évora e aínda vivía o 13 de Decembro de 1524. Fernando de Ataíde, do que tamén dubida na súa lectura nos manuscritos, era fillo de Álvaro de Ataíde, conspirador contra D. João II. Sen embargo, non se pode rexeita-la hipótese de que se traten dos mesmos, pois estes autores estaban activos durante o século xv no momento en que se produciron as incorporacións tardías no cancionero antecedente de B/V, e que sería logo trasladado a Italia.

³⁷ Queremos agradecer moi sinceramente a amabilidade da Prof^a. Aida Fernanda Dias ó facilitárno-los datos que posúe sobre estes dous autores.

APENDICE

Par san grande menta ia supuet
p mha senhor curde curdametur

Preguinta que se fez a fmea d'oumba
E fizeu d'os gontaluz de amor moer curua

Co honen ferdo sem fmea san pae
A q'ye ra ualua de secer ia morto
Pore tua dama ha en uontro oforto
E an esto fmea tu por uaganas
Para bem metes e ueras que danças
A questra esbua d'agrandes corantes
Que desta queza matare nuytas gentes
Alinda esse apegnem co da uandano
Nunc se faram de poro d'ey mago

Perdam uo peto se an este pequer
An quanto uo oure aqu' d'umigado
Pore que grande trestza emyto ouado
Denym non se pr po nom suer
Mas ade d'amo res me tornarey
Com grandes quecellas an bradando
E andu d'emi subee que ia anido
E u fando p'm que uesa se strey
Tu tao bol seyrs

A mha senhor todo bem m'ami fil
A q'ye non in fal q'm copta nen curday
Des quezo in neuam fal
Eram pesar maye no in nalla dy podetal
Se oure san ou d'emi uenbu ben

Al' mha senhor se mo de uos non uen

Non in fal coita ne uos p'zer
Senhor se moza de fmea? amey
Maye q'ye copta que cu p'noe
Ja d' senhor ne in fura lei
E oure san

Non ren non podem ueer estes me?
O lhy no mundu aia saber
Sen ueer uos enom ual amor
Nen in uallade uos senhor nen de
E a oure san oudeim

1077
Debo d'iam que men quites
Du mha senhor e merade
Nunco d'emi oure sabor
Per boa se nen a ueer
E nen ur da doutra ren

E que quites uen peser
Du da e por fmea quites
Nunca me depoye paguo
Dano uen curda paguo
E nen ur da

Peto que ben non se
Verdade uo quere d'ier
Nunca an depoye in prazer
Ren in maye non ueeray
E non ur da doutra ren

Um dia vi mha senhor
 que mi deu asal amor
 que nã diray por tu for,
 quon est' for m' lha te
 non ouso dizer por que
 m' nã quito mal m' nã

Perguntame cadadia polo q' nã ouzaria
 d'ir camoy todaunha
 modo de morte' q' en
 non ou

Perguntame paridade
 q' m' diga en verdade
 mais en co' q' m' lealdade
 e' nã fazer mal se
 non ou seo d'ir q' que

Andam magy p'gunhando
 q' m' diga p' q' ando
 trister q' sã p'anda
 co' pauer q' ey dalque
 non ou seo d'ir q' que

Amigos cuydo sempre mha senhor
 por tu fazer prazer
 pero diray quem nã en cuydar
 ey a cuydar en cadalo melhor
 pero cuydando nã posso saber
 como podesse dela ben auer

O cuydar q' en cuydei
 d'ada q' dia en q' mha senh' nã
 lagar cuydar sempre cuydei assy
 q' cuydar endo m' lha co' cuydei
 d'ada po

Tanto cuydei ia q' nã a par
 en mha senh' s'omni faria ben
 en cuydar nã me p'ria en
 se podia o melhor cuydar
 pero cuydando

Par san servaado men' nã ia viver
 q' mha senh' cuyda cuyda morte

Pergunta que for fea a feriam da ombra
 q' feza d'igo gontalno
 demony mort onono

O homem ferido com ferro e san p'ado
 mais nã alla desceres ja morto
 pois tua dama' via comento oforto
 dem esto ficas tu por uag' nã ao
 para ban mentos duuras q' d'anao
 aquesta ribeira d' grand' correntes
 q' d'ista guirra mataua mustas gont'
 anda q' se apegua a nada uaa
 duu' se faram depois day maao

Perdõm no perg' se an esto pegury
 on q' to no ouue aguy de m' lha d'ado
 po' que grande f'ra o muito andado

p' amor nam se p' p' nam enoy
 mas ad' clamores mi tornarey
 com grande querellas an' braadendo
 comha d' amor saber q' in amido
 buscando qu'z q' nela p' exrey
 por em' emmba vida volhit no' galauy

Iuyão bolseiro

Ay minha senhora toda ben minha fal
 mayz non mi fal gram coiza no' aydar
 desquey ui non mi fal
 gram pesar mayz no' mi ualha oq' podenat
 se oien sey ondem' uenha ben
 ay minha senhor se mi deus non uon
 Non mi fal coiza ne' veio prazer
 senhi' fremosa desquey amey
 mayz agrã coiza q' eu p' uos ei
 ra des senhi' no' mi fazalez
 se oien sey ondem' uenha ben
 Nem se no' podem ueer estes meo
 olho no' muden aia' sabor
 sen ueer uos e no' mi ual amoy
 ne' mi ualhad'es uos senhi' ne' d's
 se oien sey ondem' n'

esto senhora poderes saber
 se deus quiser q' possa te auer
 mais comp'adant'z meo outro rreca'do

Mas en uo' peza miu' q' etell' sura
 q' n' d' e' trof'za e' e' fada m' d' o
 de todo p'oto ues bates de fora
 etoda caudado q' ag'p'amento
 uos pora tra'ger e' esquezido
 uos pode' sura o sey q' farees
 uos gram pouca o am' farees
 q' en ouca naua debu' seia' co'fento

fazer senhora q' q' n' uos uo' uirem
 conhetim' de'rao agrã f'romafura
 q' d's auas d'p' se non mentrem'
 que falleni' d'ouso grãdi' caidura
 tom' dada a grãta uito et mesura
 q' em' d's a'grãna mui' comp'adante
 sabi' q' d'ouso uo' uue' d' p' sent'
 esto' e' forto' sem fazer mais jurã

Muy boa senhora p' nesto atura
 no'ja uontade ora d's esperando
 uos auerees sem muito tãdado
 prazie' uida' s'ceda' bem' se'gnra'

PERO DARMEA

Donna da senhora de grand' ualha
 non sei p' eu' daatey q' tento' euadado
 de uorres' f'ca'z mais bem' iuraria
 q' nam' teabo' outro' tã'ficando
 ne' mayz d'enum' no' tem' horienado

Pelo cham' que meu' qu'zetei' d'umha' se'hor' em'
 m'ca' d'emin' ouue' sahor
 per' boa' se' nan' auerey
 se non' uoi' ela' doutra' ren

Comu' q' tey' amey' pesar
 du' ela' epays' meo' q' tey

De pãd'ia o mella cuydas
fari caydando

Poe sin soruando met'a ia
q' omba sonda ^{Cairer.} cayde ^{ombra} cayda m'ia

Poe yuntas que se fã a fãria dar
q' forza d'ago gortala ^{Combra}
de mont' msa ²⁰⁰ acau.

Co somer fãido conforio apu:
anai a' nãlia deserer. In mont'
foss tua d'ama. Sa comendia =
dem est' fixas tu fã ^{Cofra} gaganaro
fava bon montes d'ubras q'
aquella oribira de grade ombas
que dista gaurra metava m'ias.
anda q' se apregon no m'aduaas
dui' se' fãram de fãri d'ajmãas

Que doer us fãy se an est' fãy nej
on g'ito m' ouer aguj d'ont.
p' que grande t' fãria omuio
ha myra non se fã se no onoy

mas ade da m'as metosera sey
con grande gualles ont' fãria
damba da m' sãbe q' ia a'uido
busiando quis q' aspe se' ouer
p'com emmbi m'ia fãlt' no fã

Juão Balsejro

Ay omba sonda todo bon m'ãmi fã
m'as non an' fãl g'raa cõsta nãly
da g'raa ei non mi fãl
gran fãria m'as m'ã mi m'ãba
se o'is sey onde om' non se bon
ay omba sonda se mi de' non non

Non mi fãl cõsta m'ã m'ã fãria
son' fãria d'ajmã amaj
m'as q'ã cõsta q'ã p' m'ã ei
ia des sãl' non mi fãria lãr
se o'is sey onde om' non se bon

He n' ten m'ã fãria non cõsta m'ã
d'ã m'ã m'ã d'ã a'ã sãbe
son' non non non mi m'ã amor
m'ã m'ã m'ã non non m'ã d'ã
se o'is sey onde om' non

Doma