

Actas del
IX Congreso Internacional
de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval

(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)

III

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla
© Mercedes Pampín
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, septiembre 2005

© Toxosoutos, S.L.
Chan de Maroñas, 2
Obre - 15217 Noia (A Coruña)
Tfno.: 981 823855
Fax.: 981 821690
Correo electrónico: editorial@toxosoutos.com
Local en la red: www.toxosoutos.com

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2
I.S.B.N. volumen: 84-96259-75-7
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia
Reservados todos los derechos

Edición de *En gran coita vivo, senhor* de Johan de Gaya

M^a Montserrat Muriano
Universidade da Coruña

Introducción¹

Nuestra comunicación pretende editar la *cantiga de amor* *En gran coita vivo, senhor* en la versión atribuida al trovador portugués Johan de Gaya en B 1451 y V 1061. Hacemos hincapié en este hecho porque dicha composición figura también en A 68 y en B 181 [bis] en una versión de tres estrofas atribuida a un trovador anterior, Nuno Rodrigues de Candarey, que se sitúa a mediados del siglo XIII. Nos encontramos pues ante un interesante caso de doble transmisión y doble atribución en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa. Nuestra edición no pretende estudiar esta irregularidad, puesto que ya lo hemos hecho en otra ocasión,² sino dar a conocer el texto de Johan de Gaya que es el más elaborado de los dos, tanto desde el punto de vista semántico como formal. El trovador portugués da cuenta de su maestría en el *refacimento* de un texto anterior por lo que un estudio pormenorizado de su composición nos acercará también a su posible fuente.

¹ Agradezco a Mercedes Brea y a Gerardo Pérez Barcala sus importantes observaciones para una mejor orientación del presente trabajo.

² M. Muriano, *Nuno Rodrigues de Candarey: problemas codicológicos y textuales. (Edición de sus cantigas)*, tesis de licenciatura, Universidade da Coruña, 1996, y "En gran coita vivo, senhor (A68, B[181bis] / B1451, V1061): un posible caso de reelaboración en la lírica gallego-portuguesa", en *Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos: edición y anotación de textos*, II, ed. de Carmen Parrilla et al., Universidade da Coruña, A Coruña, 1999, pp. 479-491.

1. El autor y su obra

El primer aspecto que debemos tratar es el del nombre de este trovador.³ En B aparece tres veces su rúbrica, la primera de ellas precediendo a la *cantiga* 1433: *Joan de Gays scudero*; la segunda precediendo a la 1434: *Jo. | Gaya* y la tercera precediendo a la 1448: *Johã de Gaya*. En V la rúbrica es *Joham de Gaya escudeyro*.⁴ Así pues, poseemos algunas informaciones sobre su posible categoría social y sobre su nombre, que con seguridad es Johan de Gaya.

La información biográfica más precisa sobre Johan de Gaya se encuentra recogida en el excelente estudio de A. Resende de Oliveira.⁵ El historiador aboga por un origen portugués⁶ y lo sitúa entre 1287 y 1319,⁷ si bien sus composiciones se hallan insertadas

na secção das cantigas de escárnio e de maldizer dos cancioneiros quinhentistas, mas numa zona onde imperan os autores do séc. XIII e onde foi observada a divisão por géneros poéticos. A presença, nesse local, das suas cantigas de amor revela, portanto, tratar-se de um autor incorporado tardiamente nas compilações colectivas. Esta afirmação é confirmada pelo facto de as suas composições, juntamente com as cantigas de escárnio do conde D. Pedro, Lourenço e João Servando, terem dividido a meio as cantigas de escárnio de Rui Pais Ribela (nº 227 e 232) e também por nos aparecer associado a autores também presentes na zona dos cancioneiros não organizada por secções, como João Servando e o conde D. Pedro, já mencionados, e ainda João Baveca e João Airas de Santiago.⁸

³ El nombre de Johan de Gaya figura en tres ocasiones en el f. 306^r (núms. 1433, 1434 y 1448) de la *Tavola collociana*. E. Gonçalves, "La tavola collociana 'Autori Portoghesi'", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10 (1976), p. 428.

⁴ En este cancionero la rúbrica precede a sus cantigas, cuyo orden se ve alterado por la inclusión de la *cantiga de escarnio* de Johan Baveca *Bernal Fendudo, quero vos dizer* (B 1453/V 1063).

⁵ 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, pp. 360-361.

⁶ C. Alvar y V. Beltrán le atribuyen origen aragonés en la ficha biográfica que le dedican en su *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Alhambra, Madrid, 1989, p. 394.

⁷ En 1287 un Johan de Gaya que podría ser nuestro trovador o su abuelo, el Johan Anes que figura en los libros de linajes medievales, testimonia una donación de la monja Guiomar Martins al Monasterio de Arouca. A. Resende de Oliveira, *op. cit.*, p. 361.

⁸ *Op. cit.*, pp. 360-361.

Nos facilitan información sobre Johan de Gaya las menciones a personajes históricos en sus *escarnios*.⁹ De este modo, en su sátira *Vosso pay na rua*, dirigida contra un criado del que fue obispo de Lisboa entre 1289 y 1293, Domingo Anes Jardo, se demuestra que conocía muy bien el ambiente lisboeta de finales del XIII.

Por otra parte, hay que contemplar con cautela la prolongación de su vida hasta 1330 a partir de la identificación del “bispo de Viseu, natural d’Aragon”, al que hace mención la rúbrica de *Eu convidey un prelado a jantar*, con D. Miguel Vivas,¹⁰ obispo electo de la ciudad portuguesa de Viseu, ya que faltan elementos que confirmen esa identificación.

Sobre su condición social hay algunos datos importantes en los libros de linajes, pues parece que su familia descende del linaje de los Maia. En ellos se mencionan con el nombre de Johan de Gaya tres personajes: Johan Soares de Gaya, su hijo Johan Anes de Gaya y, el que parece ser nuestro trovador, Johan Estevez de Gaya, nieto del anterior e hijo del sacerdote Estevan Anes y de Tareyia Migees.

Pero es especialmente interesante la mención a este poeta en el *Livro de Linhagens* del conde de Barcelos, en el que se le califica como “mui boo trovador e mui saboroso”.¹¹ En opinión de Elsa

⁹ La producción poética de Johan de Gaya está conformada por tres *cantigas de escarnio* y cuatro *cantigas de amor*. En el primer grupo se incluyen *Come asno no mercado* (B 1448/V 1058), *Eu convidey un prelado a jantar* (B 1452/V 1062) y *Vosso pay na rua* (B 1433/V 1043). En el segundo se incluyen, aparte de *En gran coita vivo, senhor, Se eu, amigus, hu bé mha senhor* (B 1449/V 1059), *Veg’eu muy ben que por amor* (B 1433/V 1044) y *Meus amigus, poy me Deus foy mostrar* (B 1450/V 1060). Esta última, al igual que la que editamos en estas páginas, es una excelente muestra de su destreza en la reelaboración poética. En ella da cuenta de su conocimiento de la obra de otros trovadores terminando cada una de las tres estrofas con el *incipit* de otras tantas composiciones ajenas muy conocidas en la época: en la primera estrofa emplea el de la *cantiga de amor* de D. Denis *Oymais quer’eu ja leyxar o trovar*, en la segunda el de la *cantiga de amigo* *O meu amigo que mi gran ben quer*, atribuida a Johan Vasquiz de Talaveira y Pedr’Amigo de Sevilha y en la tercera el de *A melhor dona que eu nunca vi* de Fernan Garcia Esgaravunha. Conocemos la existencia de una edición de su obra por parte de Mariagrazia Russo, en su tesis doctoral inédita, *Le poesie di Johan de Gaya*, Università degli Studi di Roma, Roma, 1991, pero no hemos podido acceder a ella.

¹⁰ L. Stegagno Picchio menciona erróneamente que C. Michaëlis identifica al prelado con “D. Manuel Vivas”, “Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)”, en *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I-Idade Média*, Lisboa, 1979, p. 103.

¹¹ C. Michaëlis de Vasconcelos duda que tan elogioso calificativo se diriga a nuestro Johan de Gaya, al que considera “tão mediocre poeta, que de modo algum merecia a perpe-

Gonçalves, es posible que hubiese un cierto favoritismo por parte del linajista que le dedicó este calificativo, sobre todo si, como es verosímil, Johan de Gaya pertenecía al círculo de poetas que participó en la compilación de la última colección trovadoresca: el *Livro de Cantigas* al que alude D. Pedro en su testamento (1350). Para la investigadora portuguesa es posible que sus composiciones fuesen realmente del gusto del público. Según ella:

para ser “muy saboroso”, bastar-lhe ia a divertida ironia dos seus três escarnhos, e o rótulo de “mui boo trobador”, apesar do exagero do superlativo, deverá traduzir a adesão dos ouvintes a uma técnica compositiva baseada essencialmente nos recursos da intertextualidade, que Johan de Gaia praticou con sucesso em duas modalidades, a dos versus cum auctoritate e a do contrafactum.¹²

Lo que sí estamos en disposición de confirmar es la relación de Johan de Gaya con la corte portuguesa. Así parece verificarlo un documento fechado en 1319 en el que el rey D. Denis lo legitima para que pueda acceder a la herencia de sus padres en Arcozelo, Vila Nova de Gaia:

Dom Denis, pela graça de Deus, Rey de Portugal e do Algarve, a quantos esta carta virem faço saber que eu querendo fazer graça e merçee a Johan de Gaya, filho de Steve Anes de Gaya e de Tareyia Migees, natural de Guimaraaes, sen casamento, despenso cõ el o faço legitimo, que el aia todalas onrras que an os outros filhosalgo que son legitimos por mi. E mando que a ley e o dereito, que priva aqueles que legitimos non son dalgũas onrras, que nõ enpeesca ao dito Johan de Gaya nê aia en el logar. En testem?yo desto mãdei dar ao dito Johan de Gaya esta mha carta. Dãte en Lixbõa, XXV dias dagosto. ElRey o mandou. Johan Dominguíz a ffez. Era de 1357 anos [=1319] (*Chancelaria de D. Denis*, liv. 3º, f. 127^v)¹³

tuação do seu nome, conforme mostram os versos que copiei. Custa por isso a crêr fosse identico ao fidalgo, citado pelo linhagista. Mas afinal não é impossível que tal injustiça se commettesse, por motivos que nos escapam”, *Cancioneiro da Ajuda*, II, ed. de Carolina Michaëlis, Halle a. S., 1904, reimpr. en Imprensa Nacional-Casa de Moeda, Lisboa, 1990, p. 251.

¹² E. Gonçalves, “Johan de Gaia, escudeiro”, en *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, coord. Giuseppe Tavani y Giulia Lanciani, Caminho, Lisboa, 1993, p. 345.

¹³ Citado por M. Rodrigues Lapa, “O escudeiro Joan de Gaia”, *Boletim de Filologia*, 2 (1933-1934), pp. 69-70 y 288.

Esta merced regia, junto con la *cantiga Come asno no mercado*, en la que satiriza a Fernan Vasques Pimentel, vasallo del infante D. Alfonso, sugieren su adhesión al partido del monarca en las luchas de éste contra el infante y heredero del trono.

G. Tavani concreta su lugar de nacimiento, Guimarães, y añade que fue escudero de D. Denis y de Alfonso IV y protegido de D. Pedro, en cuyo palacio pudo hospedarse hacia 1330 –fecha en la que no estamos seguros de que viviese todavía– tal vez al mismo tiempo que Estevan da Guarda.¹⁴

A raíz de lo aquí expuesto, podemos considerar que la actividad literaria del poeta tuvo lugar en la corte portuguesa en un período en el que en Portugal se seguía cultivando la vertiente trovadoresca aristocrática, dando preeminencia a las *cantigas de amor* y sin prácticamente innovar nada, salvo en un mayor cultivo de la *cantiga de amigo*. Es probable que en este ambiente la composición que aquí editamos fuese un *divertimento* palaciego más, la reelaboración poética de la composición de un trovador anterior muy del gusto del auditorio, lo cual hace especialmente atractivo un análisis más en profundidad de ella.¹⁵

2. Edición crítica

Manuscritos: B 1451, V 1061.¹⁶

Ediciones facsimilares: B ff. 301^v-302^r (pp. 638-639), V ff.172^v-173^r (pp. 372-373).

¹⁴ G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1991, pp. 292-293.

¹⁵ Por otra parte, no debemos olvidar que *Vosso pay na rua* y *Eu convidei un prelado a jantar*, junto con *Quen ojouvesse* de Lopo Lias, son las únicas que reciben la denominación *seguir* en las rúbricas de los cancioneros quinientistas, por lo que nuestro trovador también da cuenta en estas dos piezas de su maestría en la reelaboración poética, si bien en la segunda se consigue el efecto cómico deseado de una manera más original, pues sustituye el tópico literario de los “olhos verdes” por “alhos verdes”, que es más adecuado al contenido enteramente gastronómico de las estrofas en las que hace objeto de sus burlas a un obispo cuya nariz violácea (“color berengenha”, “color de figos çofeynos”, “color de moras maduras...”) delata su condición de bebedor. Nos encontramos, pues, ante una muestra de originalidad compositiva “que arranca de uma assentada o seu autor á massa dos modestos e passivos utilizadores de motivos tradicionais, para o elevar à condição de saboroso manipulador, bem como de adaptador de cunho satírico, desses mesmos motivos”, (Stegagno Picchio, “*Os alhos verdes*”, p. 97).

¹⁶ La numeración del texto atribuido a Johan de Gaya en B es la de Angelo Colocci. La numeración de V es la que estableció E. Monaci, *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Max Niemeyer Editore, Halle, 1875, pp. 368-369.

Edición paleográfica: Monaci 1061 (pp. 368-369).

Ediciones críticas: T. Braga 1061 (p. 202), Machado 1363 (pp. 151-152).

Repertorios: RM 66,2, *Lírica profana* 66, 2.¹⁷

2.1. Elementos internos

El texto que editamos a continuación se encuentra únicamente en los dos apógrafos, por lo que se aleja en el tiempo de la época en que estuvo activo su compositor y en que tuvieron lugar las primeras compilaciones de textos trovadorescos gallego-portugueses. En *B* las tres primeras estrofas y el primer verso de la cuarta están dispuestos en el f. 301^v (b) y los seis últimos versos inician el f. 302^r (a). En *V* las tres primeras estrofas ocupan parte del f. 172^v (b) y la última estrofa está dispuesta en el inicio del f. 173^r (a).

A la hora de editar este texto hemos tenido muy en cuenta la filiación de ambos manuscritos. En el caso que nos ocupa, las variantes entre los dos textos se reducen casi exclusivamente a la disposición gráfica de las palabras: nasalidad/ausencia de nasalidad, aglutinamiento/separación, etc. Hemos optado por editar la lectura de *B*, aunque en algunas ocasiones nos apoyaremos en *V*.¹⁸

2.2. Aspectos formales y sus implicaciones semánticas

Cantiga de meestria formada por cuatro estrofas de siete versos octosílabos cada una con rima aguda.¹⁹ La distribución de la ri-

¹⁷ J. M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV^e siècles): contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, Université de Lieja, Lieja, 1975, no incluye esta *cantiga* entre las de Johan de Gaya, sino entre las de Nuno Rodrigues de Candarey—con el número 1470—por lo que sólo recoge sus restantes composiciones a las que confiere la siguiente numeración: 1452- *Vosso pay na rua* / 1453- *Veg'eu muy bem que por amor* / 1467- *Come asno no mercado* / 1468- *Se eu, amigos, hu be mba senhor* / 1469- *Meus amigos, poy me Deus foy mostrar* / 1471- *Eu convidey hun prelado a jantar se ben me venha*.

¹⁸ En ese caso se mostrará en el aparato de variantes únicamente el testimonio de *B*.

¹⁹ Su forma estrófica es compartida por otras 39 *cantigas*. Vid. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, p. 242.

mas se presenta en forma de *coblas doblas* (I-II, III-IV) con el siguiente esquema estrófico:²⁰

I-II:	or	ar	ar	or	en	en	ar	
	a8	b8	b8	a8	c8	c8	b8	(163:27)
III-IV:	er	i	i	er	ei	ei	er:	
	a8	b8	b8	a8	c8	c8	a8	(161:244)

No debemos dejar de señalar las relaciones interestroficas que convierten estas estrofas en *capcaudadas*, III y IV (“prazer” / “saber”); *capfinidas*, II y III (“eu”) y *capdenals*, 3 I, 4 III (“conselho”); 1 II y III (“E asi”); 5 II, 6 III, 5 IV (“senhor”). A todo ello debemos añadir la *rima derivada* de los vv. 1 y 6 de III (“morrer” / “morrerei”) que, junto con la correspondencia paralelística 4 II, 1 y 6 III: *Assi morr[er]ei | E assi ei eu a morrer | assi morrerei*, nos dan cuenta del *leit-motiv* de esta composición: la cercanía de la muerte causada por el sufrimiento amoroso de un leal “vasallo” no aceptado por su *senhor*.

En este sentido, tampoco debemos dejar de señalar la repetición en posición inicial de la conjunción copulativa “e” en el v. 1 de II, III y IV y en los vv. 4 de I y 5 de I, II y IV; si bien es especialmente significativo el caso del *E asi* de 1 II y III, ya mencionado, anáfora en la que han hecho hincapié los investigadores a la hora de atribuir la versión de cuatro estrofas a Johan de Gaya o a Nuno Rodrigues de Candarey. Para J. M. D’Heur el texto atribuido al trovador gallego carecería de la II^a estrofa por la presencia de esa anáfora que podría haber dado lugar a un olvido por parte del copista²¹ (se trataría, por lo tanto, de un salto por

²⁰ A. Correia ha estudiado el sistema de *coblas doblas* en la lírica gallego-portuguesa a partir de las 147 cantigas que recoge Tavaní en su *Repertorio* con esta disposición. Entre los datos que nos aporta destaca su conclusión de que la forma más abundante en el conjunto es la de *mestria*. Según sus datos, el esquema de rimas más asociado a esta forma es *abacca*, que se encuentra en 46 cantigas, seguido de *ababccb* (18), *ababcca* (14) y *abbaccb* (6) (“O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”, en *Medieval y Literatura: Actas V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, II, ed. de Juan Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, pp. 75-90.

²¹ J. M. D’Heur, “Nomenclature des troubadours galiciens-portugais, table de concordance de leurs chansonniers, et liste des incipit de leurs compositions”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, 7 (1973), p. 41.

homoteleuto), mientras que Mariagrazia Russo insiste en que ese procedimiento anafórico podría ser “fruto di un ricercato procedimento poetico di ricostruzione” por parte de Johan de Gaya.²²

No olvidemos que la *repetitio* se desarrolla como un juego conceptual que constituye uno de los procedimientos comunes del trovar gallego-portugués y se manifiesta en este texto por medio de la anáfora, cuya finalidad es ampliar semánticamente la *cantiga* alrededor de un mismo tema junto con el léxico escogido para ello.²³ Desde esta perspectiva es especialmente importante esta acumulación polisindética unida a la estructura sintáctica condicional, reiterada a lo largo de la *cantiga*, dirigida, en principio, a manifestar la aceptación por parte del enamorado de los posibles deseos de venganza de su *senhor*:

- | | |
|---|---|
| <p>I 1 En gran <i>coita</i>²⁴ vivo, <i>senhor</i>
 3 [...], e <i>querme matar</i>
 4 e a <i>mi</i> seeria <i>melhor</i>
 5 e por <i>meu</i> mal se <i>me</i> deten,
 6 por vingar-vos, <i>ma senhor</i>, ben
 7 de <i>mi</i>, se vos faço pesar.</p> | <p>II
 1 <i>E asi me</i> torment'Amor [...]
 4 <i>Assi morre[er]ei</i> pecador,
 5 e, <i>senhor</i>, muito <i>me</i> praz én;
 6 se prazer tomades, por én,
 7 non o dev'eu a recear.</p> |
| | <p>III 1 <i>E asi ei eu a morrer</i>
 2 veendo <i>mha mort'</i> ante <i>mi</i>
 3 e nunca poder <i>filhar i</i> [...]
 5 [...] e ben sei,
 6 <i>senhor</i>, que <i>assi morrerei</i>,
 7 se <i>assi é</i> vosso prazer.</p> |

²² M. Russo, “En Gran Coita Vivo Sennor (A68, B [181 bis]; B1451, V1061): un Caso nella Lirica Galego-Portoghese di Doppia Tradizione e Dubbia Attribuzione?”, en *Actas IV Congreso Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, IV, ed. de Aires A. Nascimento y Cristina Almeida, Edições Cosmos, Lisboa, 1993, p. 143.

²³ En este sentido es especialmente interesante la aportación de P. Lorenzo Gradín en su estudio de la repetición en la *cantiga* de amigo. Según ella, no se trata de un mero tecnicismo verbal adoptado de forma impersonal, sino “dunha figura que logra un equilibrio entre o uso retórico e o lirismo transmitido: o xogo deliberado de repetición permite insistir no contido semántico do texto, acentuando determinadas combinacións léxicas que se convirten no centro do poema” (“Repetitio trobadorica”, en *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, coord. por Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo, Centro de Investigación Ramón Piñeiro, Santiago de Compostela, 1994, p. 79). Véase también de la misma autora “El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría”, *Vox Romanica*, 56 (1997), pp. 212-241.

²⁴ Utilizamos la cursiva para destacar la dualidad sugerida por esta estructura sintáctica “e ... se” que conduce a la extensión de la razón de la *cantiga* hasta su último, y controvertido,

Aunque así parecen confirmarlo las tres primeras estrofas, en concreto en esos *se prazer tomades* (II 6) y *se assi é vosso prazer* (III 7), la IVª estrofa, a pesar de mantener esta misma estructura dual “e...se”, da cuenta de una cierta rebeldía ante la idea de morir por ser leal a su enamorada en su verso final *se ei por én mort’a prender* el cual es fiel a la estructura sintáctica de la composición, pero no a esa presumible entrega inicial a la *morte*:

- V 1 E ben o devedes saber,
2 se vos *eu morte* mereci [...]
5 E, *senhor*, preguntar-vos-ei,
6 por serviço que vos busquei,
7 *se ei* por én mort’a prender.

2. 3. Edición

2. 3. 1. Nota preliminar: Criterios de edición

El texto que presentamos a continuación ha sido editado respetando su disposición en los códices y sus particularidades codicológicas y textuales. Aunque tampoco hemos olvidado las dificultades lingüísticas que pueden provocar el léxico y las construcciones sintácticas del gallego-portugués, por lo que con las notas críticas intentaremos acercarnos a la *cantiga* y actualizar su significado.

Podemos resumir los principales criterios de edición aplicados a este texto en los siguientes:

- a) No hemos marcado en el texto las abreviaturas resueltas: - 9 = “os”, - = “n” (“m” ante bilabial).
- b) Hemos puntuado el texto según las normas actuales. También hemos recurrido al acento diacrítico en los casos de homonimia que así lo requerían: “é” (verbo) / “e” (conjunción copulativa), “en” (preposición) / “én” (adverbio pronominal).

verso, dualidad sugerida también en las diversas y reiterativas referencias a los protagonistas de la composición: “*senhor* (*senhor, ma senhor*) / ‘vasallo’ (*eu, me, meu mal, a mi...*)” y en el léxico que desarrolla la temática, también doble, de la composición: “*coita* (*coita, torment*) / *morte* (*morte, matar, morrerei...*)”.

- c) Hemos optado por eliminar la “h-” anti-etimológica en los casos que hemos encontrado en los códices: “he” = “é” (7, III y 4, IV).
- d) Hemos transcrito “j”, “y”, “v” con valor vocálico o semivocálico como “i” y “u”, respectivamente, y estas mismas grafías con valor consonántico, como “j” y “v”.
- e) No hemos mantenido las consonantes dobles en inicio de palabra por tratarse de grafías irrelevantes desde una perspectiva fonológica.
- f) Hemos regularizado las diversas formas en que aparece la conjunción copulativa: “α”, “τ”, “et”, como “e”.
- g) Hemos optado por regularizar las consonantes nasales cuando no están abreviadas y las fluctuaciones “bem”/ “ben” o “rem”/ “ren”, en las formas “ben”, “ren”, etc.
- h) Hemos regularizado el uso de “c” y “ç”: “ce”, “ci”/ “ça”, “ço”, “çu”.
- i) Seguiremos básicamente los criterios de edición propios de las ediciones de textos romances: paréntesis cuadrados ([]) cuando añadimos algo por conjetura, paréntesis redondos () cuando suprimimos algo, etc.

- | | | |
|-----|----|--|
| I | 1 | En gran coita vivo, senhor,
a que me Deus nunca quis dar
conselho, e quer-me matar;
e a mi seeria melhor, |
| | 5 | e por meu mal se me deten,
por vingar-vos, ma senhor, ben
de mi, se vos faço pesar. |
| II | | E asi me torment' Amor
de tal coita que nunca par |
| | 10 | ouvo outr'ome, a meu cuidar.
Assi morr[er]ei pecador,
e, senhor, muito me praz én;
se prazer tomades, por én,
non o dev'eu a recear. |
| III | 15 | E asi ei eu a morrer
veendo mha mort'ante mi,
e nunca poder filhar i |

- conselho, nen o atender
de parte do mund'; e ben sei,
20 senhor, que assi morrerei,
se assi é vosso prazer.
- IV E ben o devedes saber,
se vos eu morte mereci.
Mais, por Deus, guardade-vos i,
25 ca todo é en vosso poder.
E, senhor, preguntar-vos-ei,
por serviço que vos busquei,
se ei por én mort' a prender.

1. viuo B — 7. faco B — 11. morrey B, morrey V — 13. domades V — 15. amoirer B, amorrer V.

2. 3. 2. Notas críticas

1. *En gran coita vivo, senhor*. Sin contar la presente y la atribuida a Nuno Rodrigues de Candarey, dos son las cantigas que comienzan con el sintagma *En gran coita* (cfr. G. Tavani, RM, GonçEaVi 60,4 y Den 25,36). La de Gonçal'Eanes do Vinhal *En gran coyta andáramus con el-rey* (V 1001) es de *escarnio*, por lo que su contenido no tiene relación alguna con el de la nuestra. En cambio, la *cantiga de amor* de D. Denis *En gran coyta, senhor* (B 506/V 89) comparte con la de nuestro poeta el desarrollo de la temática de la *coita d'amor*, tan característica de la escuela trovadoresca gallego-portuguesa. En ambos casos el exordio es una declaración del estado anímico del trovador junto con una apóstrofe a la receptora de la *cantiga*: esa misteriosa *senhor* que en la de Johan de Gaya es mencionada en todas las estrofas (1 y 6 I, 5 II, 6 III y 5 IV). El poeta sufre pena de amor por una dama y la intensidad de su sufrimiento es tal que lo lleva a una “morte en versos” (cfr. G. Tavani, “*A poesía lírica*”, p. 129). En ambas composiciones, el enamorado no recibe el consuelo de Dios y anuncia su muerte, aunque en el caso de la de D. Denis esta muerte de amor se convierte en liberación del sufrimiento causado por una *senhor* que es simplemente un vocativo, mientras en la de Johan de Gaya ésta adquiere un papel protagonista, pues él morirá:

se prazer tomades (6 II), *se assi é vosso prazer* (7 III). Aportamos a continuación la composición del rey portugués, en la que hemos optado por subrayar aquellas partes en que ambos textos comparten contenido:

Em gram coita, senhor,
que peor que mort' é,
vivo, per bõa fe,
e polo voss' amor
esta coita sofr' eu
por vós, senhor, que eu

Vi polo meu mal;
e melhor mi será
de moirer por vós ja,
e pois me Deus nom val,
esta coyta sofr' eu
por vós, senhor, que eu

Polo meu gram mal vi;
e mais mi val morrer
ca tal coita sofrer.
pois por meu mal assi
esta coyta sofr' eu
por vós, senhor, que eu

Vi por gram mal de mi,
pois tam coitad' and' eu.

(*Lirica profana*, 25, 36)

En cualquier caso, el hecho de que existan semejanzas de contenido entre *cantigas* no va en ningún caso en detrimento de su valor literario, sobre todo si tenemos en cuenta una de las máximas de la retórica medieval: “imitatio reddit artifices aptos” (Geoffroi de Vinsauf, *Poetria Nova*, vv. 1707-1708). El público de este período histórico escuchaba con mayor complacencia aquellos textos poéticos que respetaban los paradigmas fijados por la tradición que los que se desviaban de la norma. En la producción trovadoresca gallego-portuguesa se producen sucesivas imitaciones de un mismo modelo o de un número limitado de modelos elevados a la norma y su originalidad radica precisamente en el juego concep-

tual que se sustenta a partir de un vocabulario bastante escaso (cfr. G. Tavani, “*A poesia lírica*”, pp. 133-134).

8-14. Tanto Michaëlis como Machado y M. Braga añaden en sus respectivas ediciones de A 68 y de B [181bis] de Nuno Rodrigues de Candarey, esta segunda estrofa del texto atribuido a Johan de Gaya en *V* 1061 y en *B* 1451.

Michaëlis señala: “a 2^a estrophe não se encontra senão no CV o CA, tem, comtudo, no fim da cantiga, espaço reservado para mais uma estancia, que tal vez fosse a que introduzi no lugar indicado pelo systema estrophico” y la dispone de la siguiente manera:

*[E assi me trompt' amor
de tal coita que nunca par
ou' outr' ome, a meu cuidar.
Assi morrerei, pecador!
E, senhor, muito me praz én!
Se prazer tomades por én,
non o dev' eu a recear.]* (p. 145)

M. Braga toma esta estrofa tal cual figura en la edición de Michaëlis. Elza Paxeco Machado y José Pedro Machado declaran en su edición: “A segunda estância falta no ms.; copiamo-la de C.V., o único códice que a regista” y la disponen de la siguiente manera:

*[E asi me torment Amor
de tal coyta que nunca par
ouu outr' ome, a meu cuydar,
assy morrey pecador;
e, senhor, muyto me praz en
que prazer domades, poren
non no deu eu a recear]* (p. 278).

Sin embargo, en su edición del texto de Johan de Gaya esta misma estrofa, que en la edición de Candarey documentaban únicamente en *V*, la transcriben según la versión de *B* 1451, atribuida allí a Johan de Gaya:

*E assi me trompt Amor
De tal coyta que nunca par
Ouu outr'ome, a meu cuydar,
Assi moirey pecador.*

Et, senhor, muyto me praz en
 Que prazer tomades; poren,
 Non o deu eu A recear.

8. *torment*. Si bien los editores T. Braga y C. Michaëlis interpretan esta forma verbal abreviada como “trompt”, no tenemos constancia de un infinitivo “tromptar” (cfr. C. Michaëlis, *Gloss.*, s.v. “tromptar”) cuya primera persona apocopada sólo figuraría en esta *cantiga*. En cambio, sí está documentada la forma “tormentar” que en las *Cantigas de Santa Maria* se recoge dos veces en su forma de participio junto con la forma actual “atormentado/a”.²⁵ En castellano aparece por primera vez en la *Primera Crónica General* y en el *Conde Lucanor*; también la forma “tormientar” en Juan Ruiz.²⁶

10. *morr[er]ei*. Machado: “moirey” (p. 151); T. Braga: “morrerey”; Monaci: “morrey”. Sobre la forma “morrey” nos aporta algunos datos J. Huber, según el cual el infinitivo “morrer” representa una formación retrograda que asciende a la forma de futuro “morrei”:

Por sua vez, as formas *querrei*, *guarrei*, (Guilhade 815), *ferrei* (Guilhade 825), *morreia* par de *morrerei* (CA. 586, 3213) [...] para *querer*, *guarir* ‘curar’, *ferir*, *morrer*, *sair*, *valer*; apresentan síncope da vogal medial.²⁷

13. *se*. Machado leen “que”, al igual que T. Braga y Monaci. Tanto en *B* 1451 como en *V* 1061 se lee sin dificultad “se”. La sustitución de *se* por *que* rompería la estructura que recorre toda la *cantiga* “e...se” (*vid. supra* “Aspectos formales”).

tomades. En *V* se lee “domades”. Precisamente este error figura en la *Tavola dei principali errori che si oservano nella scrittura del codice* elaborada por Molteni e incluida por Monaci en su edición del *Cancioneiro da Vaticana*: “d per t... domades (tom.) 1061. 13” (XXVI).

²⁵ Cfr. Alfonso X o Sabio, *Cantigas de Santa maria*, ed. de Walter Mettmann, Xerais, Vigo, 1981, *Gloss.*, s.v. “tormentar” y “atormentar”.

²⁶ Cfr. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*, V, Gredos, Madrid, 1991, s.v. “torcer”.

²⁷ Cfr. J. Huber, *Gramatica do português antigo*, Foundation Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1986, p. 231.

15. *morrer*. Machado: “moirer” (p. 152). La discusión sobre la existencia de esta variante del verbo “morrer” fue suscitada ya por Pierre Blasco al mantenerla en su edición de Pero Garcia Burgalés.²⁸ En realidad, en bastantes ocasiones es casi imposible diferenciar en *B* si estamos ante una “r” o una “i”. Así tenemos formas como “queirei”, “moirerei”, etc., nosotros hemos optado por una regularización de estas variantes.

21-22. *se assi é vosso prazer / E ben o devezes saber*. Aparte de la IIª estrofa del texto de Johan de Gaya, las versiones de Nuno Rodrigues y de éste se diferencian especialmente por el sentido de estos versos. Con respecto al v. 21 (14 en Nuno Rodrigues de Candarey), en el trovador gallego encontramos “pois assi é vosso prazer” en ese particular protagonismo concedido a la *senhor* que se transforma en agente de la venganza que le provocará la muerte al enamorado.²⁹ El siguiente verso acentúa aún más esta distinta concepción de la amada: *E ben o puedes fazer! E ben o devezes saber*. En el texto atribuido al trovador portugués, la *senhor* no adquiere el papel de agente de la muerte del trovador, sino que apela a ella en ese momento cercano a su muerte “literaria”.

24. *preguntar-vos-ei*. Machado: “perguntar uos ey” (p. 152); T. Braga: “preguntar-vos-ey”; Monaci: “pguntaru9 ey”. En gallego-portugués medieval –y en el actual portugués– son frecuentes estas construcciones de origen perifrástico de Infinitivo + Formas de *aver* (presente o imperfecto abreviado), para indicar futuro o condicional, sin que se haya producido todavía su fusión, de suerte que el pronombre adquiere aquí la condición de infijo en el medio de la forma verbal.

2. 3. 3. Comentario

La presente *cantiga de amor* gira alrededor del sufrimiento amoroso y de su consecuencia más intensa y común en el ámbito trovadoresco gallego-portugués: la muerte. En esta ocasión, es la

²⁸ Cfr. P. Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Burgalés*, Fondation Calouste Gulbenkian, París, 1984, pp. 129 y 133.

²⁹ Cfr. M. Muriano, “*En gran coita*”, p. 485.

propia *coita* la causante de la muerte literaria del enamorado, que no recibe consuelo por parte de Dios ni de ningún ser humano. Es más, su muerte provocará la venganza de la dama, y es precisamente el saber que ella disfrutará con su sufrimiento lo que le lleva a desearlo hasta sus últimas consecuencias:

4-7 II Assi morr[er]ei pecador,
e, senhor, muito me praz én;
se prazer tomades, por én,
non o dev'eu a recear.

El código cortés no permite al trovador recibir beneficio alguno por su servicio a la dama, sino que lo habitual es que ella, al ser concedora de éste, reaccione con hostilidad. Pero, a pesar de estos presupuestos “tópicos”, él no deja de preguntarle si realmente esa lealtad (*serviço* 6 IV) debe llevarle a la muerte y por lo tanto, a la rendición: *se ei por én mort a prender* (7 IV).³⁰

Si bien desde el principio hemos hecho referencia a la premisa fundamental de la retórica medieval, la *imitatio*, con la *cantiga* de Johan de Gaya comprobamos este principio elaborado hasta sus últimas consecuencias; puesto que el trovador reelabora aquí la composición de otro anterior, no sólo desde el punto de vista formal, sino ampliándola semánticamente, mejorando incluso la precedente.³¹ Pero si en el caso de la composición de Nuno Rodrigues de Candarey se nos presentaba a una dama esquiva e impávida ante el sufrimiento de su enamorado, en una actitud que se podría calificar como “despotismo represivo”,³² aquí se “suaviza” más su imagen y el poeta prefiere insistir más en las características de su propio dolor que en la acción vengativa de su *sen-*

³⁰ La *cantiga de amor* es un recorrido por una sucesión de paradojas y esta composición de Johan de Gaya es una muestra de ello. Tengamos en cuenta esta especial conceptualización de dos verbos tan opuestos como *morrer* y *prazer* (vid. especialmente vv. 11-14 y 20-21). Sobre el empleo de la paradoja en el marco conceptual de la *cantiga de amor*, vid. V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Xerais, Vigo, 1995, pp. 155-164.

³¹ Según V. Beltrán: “A cantiga de amor é unha arte refinada onde os autores repiten sempre o mesmo -pois, en amor, todo está inventado desde o principio-, pero onde os máis capaces buscan a forma de dicilo con máis elegancia, con máis gracia ou cunha retórica máis elaborada” (*op. cit.*, p. 72).

³² Cfr. G. Tavani, *A poesía lírica*, p. 120.

hor. A ello contribuye especialmente la II^a estrofa que añade Johan de Gaya, en la cual encontramos magistralmente sintetizado el núcleo temático de la *cantiga*: los tres primeros versos desarrollan el concepto de *coita* elevado a su máxima expresión con ese atormentado *E asi me torment'Amor*, mientras que los cuatro últimos giran alrededor de su consecuencia más directa, desarrollada a lo largo de toda la *cantiga* mediante las formas *matar* (3 I), *morte* (2 III, 2 y 7 IV), *morrer* (1 III) y *morrerei* (4 II y 6 III) en la línea del principal desarrollo temático de la escuela trovadoresca gallego-portuguesa.³³

³³ “morrer de amor convértese polo tanto no *topos* máis extendido da poesía lírica galego-portuguesa, realizado esencialmente polas distintas formas do verbo *morrer* e polo sustantivo *morte*, que ocorren as primeiras cerca de oitocentas veces e o segundo cerca de trescentas, as unhas e o outro concentrados nas *cantigas d'amor* ó ritmo aproximado dunha presenza cada oito-dez versos” (G. Tavani, *A poesía lírica*, p. 125).