

# «Tenh'eu que mi fez el i mui gran ben»

ESTUDOS SOBRE CULTURA ESCRITA MEDIEVAL  
DEDICADOS A HARVEY L. SHARRER

Ricardo Pichel (ed.)



«Tenh'eu que mi fez el i mui gran ben»  
Estudos sobre cultura escrita medieval  
dedicados a Harvey L. Sharrer

---

Ricardo Pichel  
(ed.)



Sílex

A publicación deste volume recibiu o apoio económico do proxecto “HERES. Patrimonio textual ibérico y novohispano. Recuperación y memoria” (CM/2018-TI/HUM-10230; UAH, 2019-2024), da Asociación Internacional de Estudios Galegos (AIEG) e do Instituto de Estudos Medievais da Universidade Nova de Lisboa (Projeto Estratégico FCT UIDB/00749/2020).



© RICARDO PICHEL (ED.), 2022

© RESTO DE AUTORES, 2022

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

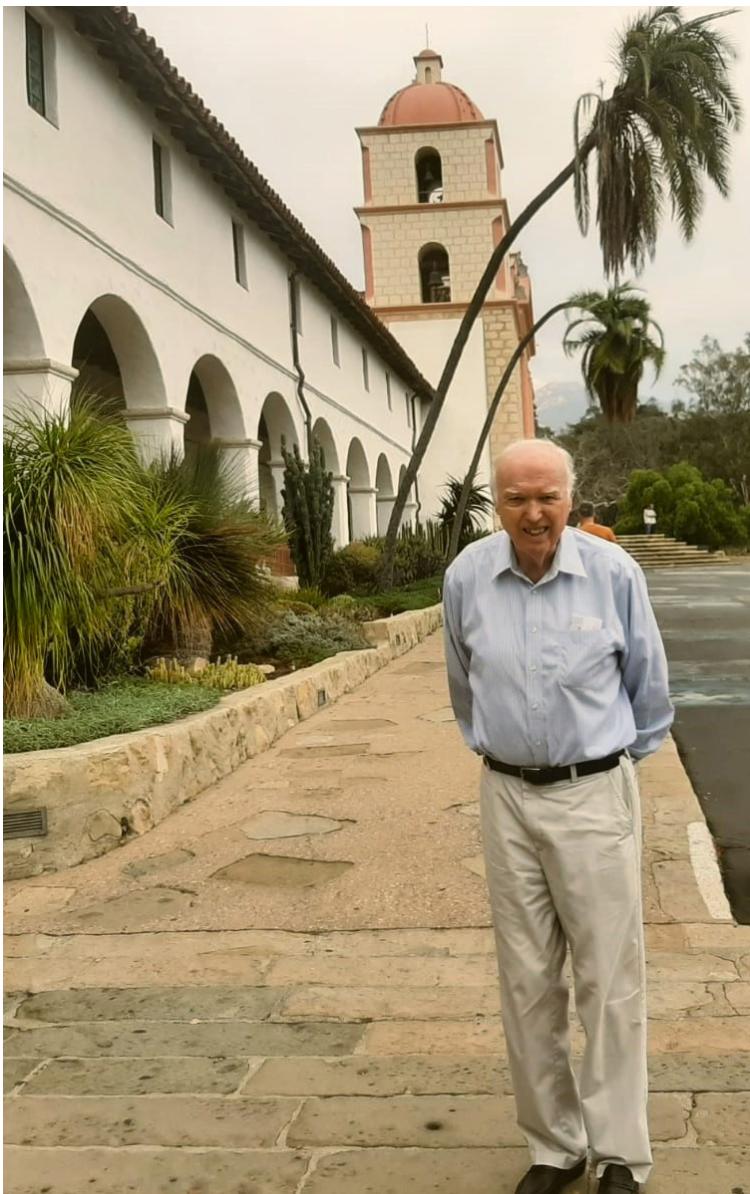
MAQUETADOR: RICARDO PICHEL

© Imagen de cubierta: *Pergaminho Sharrer*.  
Cartório Notarial de Lisboa, 7-A, caixa 1, maço 1, livro 3 (verso)

C/ San Gregorio, 8, 2, 2<sup>a</sup>, 28004, Madrid  
España  
[www.silexediciones.com](http://www.silexediciones.com)

ISBN: 978-84-19077-35-6  
Depósito Legal: M-28556-2022

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com); 91 702 19 70 / 93 372 04 97)



Harvey L. Sharrer na Misión de Santa Bárbara, California (outubro de 2022)  
(foto cortesía de Carmen Mejía Ruiz)



## ÍNDICE

### LIMIAR

- Harvey L. Sharrer e a memoria do patrimonio escrito medieval* ..... 13  
*Noticia bibliográfica* ..... 21

### ADRO

- BITAGAP (Bibliografía de Textos Antigos Galegos e Portugueses): um armazém da memória histórica*  
Harvey L. SHARRER ..... 39

### ESTUDOS

- BITECA (Bibliografía de Textos Catalans Antics): passat i futur*  
Gemma AVENOZA & Lourdes SORIANO ..... 71
- O léxico afectivo nas Cantigas Santa María: preservación da memoria e construción da identidade galaico-portuguesa*  
María Jesús BOTANA VILAR ..... 87
- Transcripción paleográfica da lírica galego-portuguesa: texto primario e recursos auxiliares*  
Mercedes BREA & Carmen de SANTIAGO GÓMEZ ..... 103
- Livros de Direito na Idade Média Portuguesa: a biblioteca do Doutor Luís Martins (1451)*  
José DOMINGUES & Pedro PINTO ..... 123
- Sobre un trobador “menor”: Nuno Treez*  
Leticia EIRÍN ..... 151
- PhiloBiblon and the wiki world: sustainable technology*  
Charles B. FAULHABER ..... 183
- En torno da segmentación do adverbio pronominal «i» nas cantigas*  
Manuel FERREIRO ..... 201
- Nin santas, nin pecadoras; ou todo e máis. Da condición feminina ás voces e actuacóns das mulleres na documentación medieval galega*  
Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ ..... 225

## ÍNDICE

<i>A corte literaria do conde de Barcelos: o ciclo dos privados</i>	
Raquel JABARES FERNÁNDEZ .....	285
<i>Crónicas universais a sul do Minho: a Historia Scholastica como alternativa à General Estoria?</i>	
Mariana LEITE .....	311
<i>O portugués e o galego no discurso lingüístico de Bernardo de Aldrete (1560-1641)</i>	
Ramón MARIÑO PAZ .....	327
<i>El Libro del infante don Pedro de Portugal. Ediciones españolas y portuguesas: problemas de transmisión y nuevas aportaciones</i>	
Carmen MEJÍA RUIZ & María Victoria NAVAS SÁNCHEZ-ÉLEZ .....	357
<i>O «estrato tardío» da compilación trovadoresca. Subsdios para a súa delimitación e caracterización scriptolingüística</i>	
Henrique MONTEAGUDO .....	373
<i>Novos dados sobre a transmissão textual do Livro do Deão e do Livro do Conde D. Pedro: as linhagens dos Bragançãos e dos Lanhoso</i>	
Filipe Alves MOREIRA .....	395
<i>El albañil herido, entre Alfonso X y Goya: estrategias para levitar en el vacío de la (pre)modernidad</i>	
José Manuel PEDROSA .....	417
<i>Sobre la tensó entre Afonso Sanchez y Vasco Martins de Resende y unas trovas escarninas contra don Cristóbal de Moura</i>	
Gimena del RIO RIANDE .....	467
<i>Quix e querrei e quero e direivos ũa ren: a sintaxe oracional no Pergamiño Sharreir</i>	
Alexandre RODRÍGUEZ GUERRA .....	479
<i>A mula voadora, o morto-vivo e os fantasmas entram num bar. Questões em torno de episódios naturais com seres sobrenaturais em textos quinhentistas portugueses</i>	
Maria de Lurdes ROSA .....	511
<i>Vida (e Milagres) de Santa Senhorinha de Basto. A late 16<sup>th</sup>/early 17<sup>th</sup> century copy (of Fr. Vasco Martins' 1403 text ?), in portuguese</i>	
Martha E. SCHAFFER .....	527
<i>A família de Afonso X nas Cantigas de Santa Maria</i>	
Joseph T. SNOW .....	551

<i>Entre a corte e o mosteiro: traduzir a santidade nos séculos XIII-XIV</i>	
Cristina SOBRAL .....	567
<i>Aparecerá porla presente escriptura átā o tempo en que somos.</i>	
<i>Ainda sobre a Crónica de Santa María de Íria</i>	
José António SOUTO CABO .....	591
<b>COLOFÓN</b>	
<i>Novos textos para o estudo da literatura medieval galego-portuguesa</i>	
Ricardo PICHEL & Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ & Xavier VARELA BARREIRO (coords.)	
<i>A recepción galego-portuguesa da Sexta Partida: dous novos fragmentos</i>	
Mariña ARBOR ALDEA & Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ &	
Ricardo PICHEL .....	647
<i>Unha nova ollada ao testemuño galego do Livro das Confissões</i>	
Arthur L.-F. ASKINS & Miguel GARCÍA-FERNÁNDEZ &	
Ricardo PICHEL .....	667
<i>A tradución galego-portuguesa da Crónica de Castela: o novo testemuño luxemburgués</i>	
José Carlos Ribeiro MIRANDA & Ricardo PICHEL .....	689
<i>Rezos romanceados en documentación de las dominicas de Lugo en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad. Noticia del hallazgo y notas preliminares</i>	
Pablo S. OTERO PIÑEYRO MASEDA .....	707
<i>Aqui se começan as rubricas deste liuro. Dous testemuños galegos inéditos da Quinta Partida</i>	
Ricardo PICHEL & Harvey L. SHARRER .....	713
<b>TABULA GRATULATORIA .....</b>	<b>751</b>

## SOBRE UN TROBADOR “MENOR”: NUNO TREEZ<sup>1</sup>

Leticia Eirín<sup>2</sup>

### I. LIMIAR

Os trobadores menores, os *poetae minores*<sup>3</sup> da poesía profana galego-portuguesa, así denominados na nosa tradición debido ao reducido número de cantigas que nos foron transmitidas da súa autoría, sen dúbida teñen suscitado menos atención e interese por parte da crítica do que aqueloutros dos que conservamos un cancionero máis amplio e que contan xa cunha investigación individualizada e cunha bibliografía máis alargada. Con todo, consideramos que o estudio integral destes poetas, tanto da súa producción lírica como das súas circunstancias biográficas –caso de a súa personalidade ter sido identificada–, resulta, na nosa opinión, de grande interese desde diversos puntos de vista, porque non só permite a revisión con pormenor da textualidade e a corrección de erros cando for preciso, senón que tamén serve en moitos casos para deitar luz sobre a súa biografía e para caracterizar de xeito global a súa obra. En definitiva, para o situar no lugar que merece dentro da escola trobadoresca galego-portuguesa.

---

<sup>1</sup> Este traballo inscríbese no proxecto de investigación Edición crítica dixital das cantigas de amigo (PGC2018-093928-B-I00), subsidiado polo “Ministerio de Economía y Competitividad”, a través da “Subdirección General de Proyectos de Investigación”.

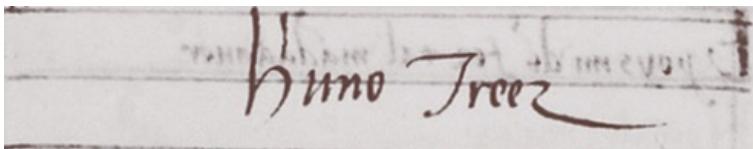
<sup>2</sup> <https://orcid.org/0000-0002-9406-2995>. Universidade da Coruña, Departamento de Letras. Contacto: leticia.eirin@udc.gal.

<sup>3</sup> *Poetae minores, minimi, parvuli ou exigui* son algunas das cualificacións que xa na tradición latina eran empregadas para denominar poetas cuxa influencia, relevancia ou simplemente a escaseza dos textos conservados da súa autoría fixo que ficasen nun plano secundario respecto aos principais nomes.

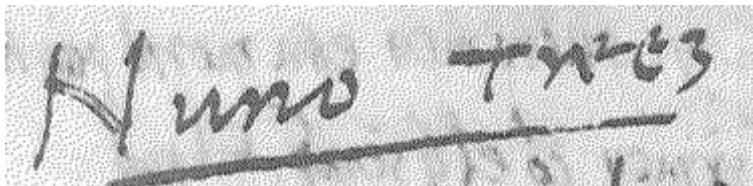
As catro cantigas de romaría de Nuno Treez mostran, como veremos, singularidades en relación con certos elementos compositivos, co canon do xénero de amigo –nomeadamente desde o punto de vista da concreción e o realismo– así como co perfil psicolóxico da voz poética feminina.

## 2. O AUTOR

Como acontece decote no que di respecto aos datos biográficos dos poetas medievais galego-portugueses, nada sabemos da vida de Nuno Treez, e mesmo a súa personalidade literaria tardou bastante en ser individualizada debido en parte ás diversas lecturas que foron feitas do seu apelido (Couceiro 1993: 484). Así, este vacilou entre Freez, Fdez –interpretada como abreviatura de Fernández e que levou á posibilidade de o identificar con Nuno Fernandez Torneol–, ou mesmo Perez, até ao actual Treez, que con case total certeza debe ser lido como agudo.



Nuno Treez en *B* (f. 254v)



Nuno Treez en *V* (f. 126v)

Todo parece indicar que Treez é un topónimo, conjectura que se ve apoizada porque o noso poeta é moi probabelmente un xograr debido a que, entre outros aspectos, as súas cantigas fan parte do hipotético cancioneiro de xograres galegos (Oliveira 1994). Trez é un lugar do actual concello ourensán de Laza, na comarca de Verín

(Ourense), que toma o seu nome dun afluente do río Támega, e se ben que esta localización dista bastante xeograficamente da ermida de San Clemenzo do Mar, no actual concello de Marín (Pontevedra), santuario que figura nas cantigas de Nuno Treez<sup>4</sup>, concordamos coa recente proposta de Xosé Xabier Ron Fernández:

Este autor permítenos, ademais, desmentir, ou cando menos matizar, a relación directa que os estudiosos establecen entre o santuario cantado e a orixe do xograr. Contamos con numerosas probas documentais sobre a mobilidade dos autores da nosa lírica medieval, polo que nada impide que Nuno Treez, xograr procedente de terras ourensás, se dedique a cantar as excelencias da ermida de *San Clemenço do Mar*, próxima a Pontevedra en Santa María de Ardán. (Ron Fernández 2018: 226)

E non só a mobilidade apoia esta opción, senón tamén o feito de que a composición de cantigas de santuario se deba a unha cuestión profesional, a un “contrato” existente entre un xograr e aquelas persoas que lle pagasen por compor e interpretar cantigas que servisen para publicitar un centro de culto determinado e atraer as doazóns dos romeiros, independentemente de o poeta estar ou non ligado ao santuario por nacemento ou proximidade vital (Correia 1993: 14). Neste sentido, Tavani concluíu que a cantiga de romaría foi empregada “con intencións «publicitarias» por xograis e trobadores, ós que os monxes dalgúns santuarios encomendaban a composición de cancións que difundisen o nome do lugar de peregrinación e contribuísen a chamar a multitudes cada vez máis numerosas de romeiros” (Tavani 1992: 37-38).

Aínda a respecto do topónimo, e como tamén proba Ron Fernández (2018: 225-226), na documentación pertencente ao mosteiro de Santa María de Montederramo, igualmente na provincia de

<sup>4</sup> A maior parte dos estudiosos previos tomaron como lugar de orixe do xograr a zona a que nos remite nos seus textos, os arredores da ermida de San Clemenzo do Mar, identificación habitual nos poetas que componen cantigas de romaría. Véxase a este respecto Álvarez Blázquez 1980: 82, Oliveira 2001: 199 ou, entre outros, Montero Santalha 2004: 1.

Ourense, alúdese á localidade de Trez en diversas ocasións, concretamente en pergamiños datados no século XIII e inicios do XIV.

Pola súa banda, San Clemenza do Mar, a ermida referida por Nuno Treez nos seus textos, está situada nunha pequena illa da ría de Pontevedra coñecida popularmente como a illa do Santo do Mar, fronte á praia homónima, en Ardán, no concello de Marín, como xa ficou dito. Este santuario, hoxe en día en ruínas, é unha refacción do século XVIII, mais a construción orixinal dataría do século XIII e foi fundada –ou así foi transmitido– polo tamén trovador e almirante pontevedrés Paaio Gomez Charinho para conmemorar a conquista de Sevilla, o día 23 de novembro de 1248, día de San Clemenza, de aí a súa advocación<sup>5</sup>.

Sendo así, Nuno Treez tivo necesariamente de compoñer as súas cantigas de santuario con posterioridade a esta data, de maneira que poderíamos situar a súa actividade poética no inicio da segunda metade do século XIII.

### 3. A TRADICIÓN MANUSCRITA

De Nuno Treez reproducen o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V), apógrafos italianos do século XVI, únicamente catro cantigas de amigo inseridas, como xa indicamos, no denominado “cancioneiro de xogares galegos” (Oliveira 1994: 199-205). Están situadas entre os textos de Martin de Caldas (B 1193-1199, V 798-804) e os de Pero d’Armea (B 1204-1207, V 809-812), ambos xogares galegos tamén activos entre o segundo e último cuarto do século XIII.

En B as composicións de Nuno Treez, que ocupan os números 1200 a 1203, están copiadas no f. 255r (cols. a-b) e no 255v (cols. a-b), en canto a rúbrica atributiva figura no final do folio previo, o 254v. Como é habitual, antes de cada un dos textos, na parte superior dereita, aparece unha nota colocciana coa indicación *tornel –tornel*

---

<sup>5</sup> Repárese en que tamén o Castelo da Lúa (Santa Comba, Rianxo) foi erixido no século XIII nunha localización moi próxima ao mar por orde do propio almirante Paaio Gomez Charinho.

*longo* no caso do primeiro texto, o número 1200, pois está conformado por catro versos—, que se reitera tamén á altura da cuarta cobra da cantiga 1202 (f. 255r, col. b); debemos ter presente que todas as cantigas de Nuno Treez presentan estribillo, de aí a anotación de Colocci. Tamén á altura das catro primeiras estrofas do terceiro texto, o número 1202 (f. 255r, col. b), figura na parte dereita o número 16, en alusión á métrica destes versos, indicación que é reiterada con outra nota colocciana, *16 syll* (16 sílabas), a continuación da quinta cobra do mesmo texto, na marxe inferior dereita do folio 255r, na columna b; esta mesma nota comparece igualmente no verso do folio, mais neste caso na marxe inferior esquerda, a continuación da columna a.

Pola súa parte, en *V* as catro cantigas de santuario, que ocupan os números 805 a 808, comezan a copiarse no f. 126v (cols. a-b), baixo a correspondente rúbrica atributiva, e continúan no 127r (cols. a-b). As cantigas aparecen dispostas na mesma orde en ambos apógrafos italianos.

#### 4. EDICIÓN E ESTUDO

As catro cantigas de amigo de Nuno Treez que conforman o seu cancioneiro pertencen á modalidade de romaría<sup>6</sup>. Son composicións, como sabemos, en que o acto relixioso da romaxe é tomado como pretexto para o encontro entre amiga e amigo nese escenario concreto, nunha ermida ou capela á que a muller acode facer oración para lle pedir ao santo que se produza a xuntanza ou que solucione algúns problema entre eles; así, e como ten indicado Tavani, “serio, xocoso ou parodiante, o motivo da romaría é en calquera caso sempre marxinal respecto ó tema do canto de esperanza, de espera ou de desilusión da moza namorada” (Tavani 1991: 142).

Esta modalidade da cantiga de amigo caracterízase por cuestiós como a declaración da voz poética feminina da intención de *fazer*

---

<sup>6</sup> Remitimos para os estudos de Asensio 1970: 28-34, Filgueira Valverde 1992: 53-69, Brea e Lorenzo 1998: 256-261 e, moi especialmente, para os de Correia 1993 e Brea 1999.

*romaria*, pola referencia ás accións de culto que se desenvolven (*facer oraçon, queimar candeas* etc) ou ao tipo de santuario en que se produce o encontro, así como a alusión ao santo ou santa que nel se venera. Tamén adoita aparecer explícita a finalidade primordial que levou a amiga a *fazer romaria*, e que non é outra que *veer* o amigo, cita que é fixada habitualmente por medio dun *mandado*, un recado, unha mensaxe. En calquera caso, non é frecuente que todos estes elementos comparezan no mesmo texto, como veremos nas cantigas de Nuno Treez, que compoñen, de por parte, un ciclo ou secuencia narrativa, como tamén acontece cos cancioneiros de Joan de Requeixo, Joan Servando, Martin de Giinzo, Martin Padrozelos, Pero de Berdia ou Pero de Veer.

Así, na primeira cantiga a amiga declara que, desde que o amigo marchou, os seus ollos só poden chorar, e lamenta non telo visto en San Clemenzo, onde foi facer oración. No seguinte texto a muller diríxese ao propio santo para lle decir que en canto non se vingue do seu amigo, non dormirá, para a seguir, na terceira cantiga –a central do ciclo– pasar a mostrar o seu enfado con San Clemenzo, a quen ameaza con lle colocar ante o altar velas de pouca calidade porque este non lle leva ao seu amigo a pesar das súas continuas peticións. Con todo, finalmente, e pese a estar anoxada co santo, acode a San Clemenzo, onde recibe a visita dun mensaxeiro anunciándolle a inminente chegada do seu amigo.

Destaca o perfil da amiga, que varía e se transforma dunha composición á outra de xeito sorprendente e extraordinario, pasando da tristeza ao enfado e do ton vingativo á ledicia do final ditoso e feliz. Chama tamén a atención a presenza de léxico concreto –no meadamente no terceiro texto–, que dota o ciclo dun realismo non habitual.

Canto ao aspecto formal, os catro textos correspóndense co tipo da cantiga de refrán (Brea 1999: 385), que implica un amplio uso de procedementos paralelísticos, na liña habitual da modalidade de romaría, áinda que veremos certas peculiaridades no desenvolvemento destes artificios formais. Maior variedade presentan os esquemas métricos empregados, que van do octosílabo ao verso longo

de dezaseis sílabas pasando polo decasílabo; porén, son métricas que adoito están tamén presentes noutras cantigas de santuario.

Finalmente, e antes de presentarmos a edición e comentario individualizado de cada unha das cantigas, é preciso indicar que a edición resultante do proceso crítico que ofrecemos a continuación, segue os criterios de edición establecidos nas sesións de traballo do *I Coloquio sobre Crítica Textual. A Edición da Poesía Trobadoresca en Galiza* (22-23 de xuño de 2006) polos principais investigadores e investigadoras da poesía trobadoresca galego-portuguesa na Galiza, e publicados no ano seguinte (Ferreiro, Martínez Pereiro e Tato Fontañá 2007).

#### 4.I. DES QUANDO VOS FOSTES D'AQUI (UC 1216)

Des quando vos fostes d'aqui,  
 meu amigo, sen meu prazer,  
 ouv'én tan gran coita des i  
 qual vos ora quero dizer:  
*que non fezeron des enton*                        5  
*os meus olhos se chorar non,*  
*nen ar quis o meu coraçon*  
*que fezessen se chorar non.*

E, des que m'eu sen vós achei,  
 sol non me soubi conselhar,                        10  
 e mui triste por én fiquei  
 e con coita grand'e pesar,  
*que non fezeron des enton*  
*[os meus olhos se chorar non,*  
*nen ar quis o meu coraçon*                        15  
*que fezessen se chorar non].*

E fui eu fazer oraçon  
 a San Clemenç'e non vos vi,  
 e ben des aquela sazon,  
 meu amig', avéo-m'assi:                        20

*que non fezeron des enton  
[os meus olhos se chorar non,  
nen ar quis o meu coraçon  
que fezessen se chorar non].*

*Repertorios*

D'Heur 1216, Tavani 110,1

*Manuscritos*

B 1200, f. 255r, col. a; V 805, f. 126v, cols. a-b

*Variantes manuscritas*

i vos] vos B : uos V 3 én] eu V; gran] ũgra B 6 se] si V 7 coraçon] coracon V 10 conselhar] sôselhar B 12 grand'e] ũgrade B 17 eu] (en) eu B 18 Clemenç'e] clemente B : demente V; non] no B 21 fezeron] fezon V

*Edicións*

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 386-387); Cohen<sup>a</sup> (2003: 433); Littera (2016: 199); Cohen<sup>b</sup> (2016: 21).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 276); Braga (1878: 151); Machado e Machado (1956: V, 305); Montero Santalha (2004: 1-2).
- III. Antoloxías: Nunes (1959: 316-317); Álvarez Blázquez (1975: 180-181).

*Variantes editoriais*

En Cohen a cantiga presenta unha disposición diversa, en versos longos, de maneira que cada estrofa consta de catro versos hexádecasílabos. Nós, tomando a rima como elemento estruturador, optamos polos versos octosílabicos.

3 én] eu Nunes, Cohen<sup>a</sup>, Littera, Cohen<sup>b</sup> 10 soubi] sobu'i Cohen<sup>a</sup>, Littera, Cohen<sup>b</sup> 20 amig'] amigo Cohen<sup>a</sup>, Littera, Cohen<sup>b</sup>

*Métrica*

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. A composición consta de tres cobras *singulares* de catro octosílabos agudos, máis refrán composto

tamén por catro versos monorrímos da mesma medida e carácter. Repárese en que a rima *a* da primeira estrofa é coincidente coa rima *b* da terceira, en canto a rima *C* do refrán (da primeira e segunda cobra) é retomado como rima *a* na última agrupación estrófica e, como é obvio, tamén no estribillo final.

Artíficos: cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *Des / E, des*; II-III, v. 1: *E; II-*  
III, v. 3: *e*), cobras *capcaudadas* (II-III), cobras *capfinidas* (II, v.  
8: *fezessen* e III, v. 1: *fazer*) e presenza do dobre (II-III, v. 2: *non*).

Esquema métrico: 8a 8b 8a 8b 8C 8C 8C 8C (I-II [= Tav 105:1]) + 8a  
8b 8a 8b 8A 8A 8A (III [= Tav 59:1])

### Paráfrase

- (I) Desde que marchastes de aquí, meu amigo, para a miña dor, sufrín tanta coita desde ese instante, canto agora vos vou dicir: *desde ese momento os meus ollos non fixeron máis que chorar, nin tampouco quixo o meu corazón que fixesen outra cousa que non sexa chorar.*
- (II) E desde que sen vós quedei nin tan sequera souben que facer, e fiquei moi triste por iso e con grande dor e pesar, [refrán].
- (III) E fun facer oración a San Clemenzo e non vos vin, e desde ese instante, meu amigo, aconteceume o seguinte: [refrán].

### Comentario

A cantiga que dá inicio ao ciclo parte dunha situación de separación entre os namorados provocada pola partida do amigo –como fica xa reflectido no propio *incipit* do texto (*Des quando vos fostes d'aquí*)–, en que a muller dirixíndose a el enuncia tal situación para, a seguir, expresar as hiperbólicas consecuencias dela derivada: a súa terríbel coita e o conseguinte chorar dos seus ollos<sup>7</sup>. Esa marcha do amigo evidencia un encontro previo entre eles ou, cando menos, o coñecemento da voz poética do feito de que o seu amigo estaba alí, en San Clemenzo, mais en ningún caso –como é habitual– se refiren os motivos que puideron propiciar o afastamento do mozo.

---

<sup>7</sup> Sobre a dialéctica da partida do namorado véxase Ron Fernández 2008, en especial a epígrafe dedicada á tristeza da amiga (pp. 247-248).

Este é o único dos catro textos que conforman o cancioneiro de Nuno Treez que non presenta paralelismo literal, mais si achamos correspondencias de tipo semántico nas dúas primeiras estrofas, nas cales a amiga mostra o seu desasosego e tristeza pola ausencia do namorado. Por súa parte, é a terceira e última cobra a que introduce a variación e, con ela os elementos caracterizadores da cantiga de romaría, que ademais veñen informar ao público ouvinte/lector de que o lugar de encontro entre os amigos é *San Clemenço* (v. 18), sen ben que esta referencia vén dada unicamente polo nome do santo, sen precisar se o santuario é unha igrexa ou unha ermida –especificación que, como veremos, non se torna explícita en ningunha das cantigas do ciclo. Alén disto, tamén indica a moza que foi alí *fazer oraçon* (v. 17) e que non viu o amigo (*non vos vi*, v. 18), circunstancia que a fai chorar porque esa sería, *veer o amigo*, a motivación fundamental para acudir a San Clemenzo.

Especial mención merece o refrán, composto por catro versos, onde comparecen os *olhos* e o *coraçon*, dous dos órganos axentes máis relevantes na xénesis do namoramento –cuestión fundamental no xénero de amor– e na relación entre os namorados. Así, os ollos, que non puideron ver o amigo, choran<sup>8</sup> desesperados desde que el marchou, mentres que o corazón, lugar en que asenta o amor, tamén desexa que ese pranto continúe debido á tristeza que experimenta a amiga. Repárese en que tanto os ollos coma o corazón posúen certa autonomía a respecto da propia moza (Souto Cabo 1988: 414), pois non se di que é ela quen chora, senón os seus ollos, nin tampouco que sexa ela a que desexa a perpetuación do pranto, senón o seu corazón.

A expresividade do estribillo vén determinada pola iteración de diversos elementos como a epífora do segundo e do cuarto versos (*se chorar non*), o *que* completivo/consecutivo en posición anafórica no primeiro e no terceiro ou a reduplicación do adverbio de negación *non* a través da copulativa negativa *nen*, presente en cada un dos catro versos do refrán, ocupando ademais posicións praticamente

<sup>8</sup> Na cantiga de romaría, os ollos da amiga que choran porque non se produce o encontro co seu amigo é algo que comparece de xeito bastante habitual; sirvan como exemplo as cantigas 1260 de Martin Padrozelos ou 1147 de Joan Servando.

simétricas en versos alternos, redundando na imposibilidade de que o choro da moza cese. Tamén a aliteración xerada pola reiteración das consoantes africadas (*chorar, fezeron, fezessen*) coadxuvan, como os demais procedementos retóricos, para a expresión da tristeza da moza namorada ante a partida do seu amigo.

### *Notas*

6. Nótese a aparición na copia de *V* da variante *si* da convención condicional *se*, variante que nos textos notariais do século XIII está ben atestada (Maia 1986: 881-882), para alén de constituír un resultado esperábel do lat. *sī*. No corpus trobadoresco rexístrase como forma prioritaria únicamente nunha ocasión (460.25<sup>9</sup>):

—Garcia Perez, non sabedes dar  
bon conselho, per quanto vos oí,  
pois que me vós conselhades deitar  
en tal logar esta pena, ca, si  
[i] o fezesse, faria mui mal.

Reaparece como variante concorrente tamén en *V* en 1216.6 (<se chorar nō> *B*, <si chorar non> *V*). De xeito esporádico, esta forma condicional *si* — *sy* tamén se acha nalgúnha outra obra medieval, como no *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro* (Mattoso 1980: I, 255, 393; Brocardo 2006: 51, 136), na *Crónica Geral de Espanha de 1344* (Cintra 1952-1990: IV, 194, 196) ou no *Livro das Confissões* (Machado e Moreira 2012-2013: 284, 306, 325, 365, 368).

10. En Cohen aparece unha segmentación *soubi* que resulta innecesaria e mesmo semella desaconsellábel por razóns relacionadas coa transmisión dos textos: a terminación *-i* da P1 de pretérito é típica dos apógrafos italianos, diverxentes neste caso daqueles transmitidos polo Cancioneiro da Ajuda, que en xeral presenta *soube*: soube *A* / *soubi* *B* (159.3 Nuno Fernandez Torneol; 279.15 Joan Soarez Coelho;

---

<sup>9</sup> Para citar as cantigas empregamos a numeración de D'Heur (1975). Nos casos en que facemos referencia a un verso en concreto, esta numeración vai seguida dun punto e o número do verso.

300.2 Roi Paez de Ribela) e soube *A* / soubi *BV* (417.9 Fernan Velho; 807.17 Paai Gomez Charinho).

Xustamente por iso a única segmentación ‘segura’ de *soubi* deberá ser realizada nunha cantiga de Roí Fernandiz de Santiago (900.9), onde son coincidentes *A*, *B* e *V*.

Non me soub'i conselh'aver  
per como podess'endurar  
a coit'en que me vi andar  
pola força que vos prender  
vi, ...

12. Obsérvese como *que* cumple diferente función nos refráns, pois é completivo na primeira e terceira estrofas e ten valor consecutivo na segunda.

18. Neste verso rexístrase a forma *Clemenço*, procedente dunha base latina con *cl-* inicial de onde esperaríamos un resultado [tʃ] ou [cr]. Esta variante fonética para o tratamiento do grupo latino *cl-* debe ser relacionada coa evolución doutros grupos, como *pl-* e *fl-*, que, para alén do resultado [tʃ], ofrecen, nalgúns vocábulos, como resultado diverxente a solución rotatizada *cr-*, *pr-* e *fr-*. Así, por exemplo, sendo *clerigo* forma única, existe vacilación entre *clerizia* (1340.11, 1497.36) e *crerezia* - *crerizia* (888.43, 917.3).

#### 4.2. SAN CLEMENÇO DO MAR (D'HEUR 1217)

San Clemenço do Mar,  
se mi del non vingar,  
*non dormirei.*

San Clemenço, Senhor,  
se vingada non for,                5  
*non dormirei.*

Se vingada non for  
do fals'e traedor,  
*non dormirei.*

*Repertorios*

D’Heur 1217, Tavani 110,4

*Manuscritos*

B 1201, f. 255r, cols. a-b; V 806, f. 126v., col. b

*Variantes manuscritas*

1 Clemenco] clemenço *B* : cremenço *V*; mar] mal *V* 4 Clemenco]  
clemēco *B* : demenço *V* 8 traedor] craedor *V*

*Edicións*

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 387); Cohen (2003: 434); *Littera* (2016: 199-200).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 276); Braga (1878: 151); Machado e Machado (1956: V, 306); Montero Santalha (2004: 2).
- III. Antoloxías: Pellegrini (1928: 36); Nemésio (1961 [1949]: 162); Fernández Pousa (1951: 93); Nunes (1959: 370); Álvarez Blázquez (1975: 181); Landeira Yrago (1975: 89); Torres (1977: 380).

*Variantes editoriais*

En Nunes engádese unha hipotética estrofa III que supón unha reconstrución arbitraria sen base textual, opción que é seguida por *Littera*:

[Se mi d’el non vingar,  
do fals’e desleal,  
non dormirei.]

*Métrica*

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Consta de tres cobras *doblas*<sup>10</sup> de dous hexasílabos agudos e refrán dun verso tetrasílabo tamén agudo.

<sup>10</sup> Tavani (1967) no seu *Repertorio metrico* considera que este texto seguramente presenta cobras *doblas*, pois como indica Ângela Correia (1995: 76), “tratando-se provavelmente de uma cantiga de estrutura paralelística com leixa-prém, tanto Tavani como Nunes supóem a falta de uma estrofe entre a segunda e terceira conservadas”. Nós,

Artificios: cobras *capcaudadas* (II, v. 2-III, v. 1), cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *San Clemenço*; I-II, v. 2: *se*), cobras *capfinidas* (II, v. 2 e III, v. 1: *vingada*) e mordobre (I-II, v. 2: *vingar / vingada*). Estes artificios prodúcense na súa maioría como consecuencia do desenvolvimento do paralelismo.

Esquema métrico: 3 x 6a 6a 4B (= Tav 26:129)

### *Paráfrase*

- (I) San Clemenzo do Mar, se del non me vingo, *non durmirei*.  
(II) San Clemenzo, meu señor, se non logro ser vingada, [refrán].  
(III) Se non chego a ser vingada do falso e traedor, [refrán].

### *Comentario*

Esta segunda cantiga chama especialmente a atención pola brevidade do seu corpo textual que, con todo, transmite con firmeza e rotundidade a mensaxe da muller: dille ao santo que se non logra vingarse do amigo non poderá durmir, actitude debida á partida del e á non comparecencia no lugar de encontro, tal e como puidemos ver no primeiro texto do ciclo.

A apóstrofe inicial a *San Clemenço* inclúe ao carón do nome o sintagma *do Mar*, única ocasión en que o santo é denominado así. Esta especificación resulta especialmente oportuna xa que serve para dar idea da ubicación do santuario –na ribeira, perto do mar– e ademais introduce un elemento natural habitual no xénero de amigo, se ben que neste caso non posúe unha especial carga simbólica, máis aló do feito de alí estar situada a ermida ou lugar santo ao que se acode en romaría e que eventualmente pode ser tomado como punto de encontro dos namorados, tal e como tamén acontece por exemplo en Joan de Cangas (1285, *Fui eu, madr', a San Momed', u me cuidei*). Por outra parte, o nome do santo tal e como figura neste texto, *San Clemenço do Mar*, vai probabelmente ligado ao nome do

---

segundo a lectura dos manuscritos, editamos o texto en tres agrupacións estróficas, mais considerámola igualmente como formada por cobras *doblas*, pois na poesía profana galego-portuguesa rexistramos composicións formadas por tres estrofas adscritas a este modelo, quedando unha das cobras libre –neste caso a primeira.

illote en que se encontra situado, coñecido hoxe en día como Illa do Santo do Mar.

O perfil emocional da moza sofre unha drástica mudanza desde o texto previo, no cal expresaba a súa tristeza e necesidade de chorar pola partida do amigo, ao actual, en que se mostra cegada polo desexo de vinganza ao seu respecto, actitude que non semella responder precisamente a unha correcta conduta cristiá, áinda que tamén sabemos que o compromiso relixioso é un simple pretexto para o encontro amoroso (Jensen 1978: 63). Repárese ademais en que no refrán, que se inicia co adverbio de negación, di que non durmirá (*non dormirei*), circunstancia que nos xéneros amorosos da nosa poesía trobadoresca vai normalmente unida á falta de correspondencia amorosa, á coita que o suxeito poético padece, mais que aquí é únicamente dependente dese propósito de vinganza a respecto do amigo, a quen denomina *fals'e traedor* (v. 8).

Tamén se define a presente cantiga polo recurso ao paralelismo de tipo literal –característico das cantigas de amigo de tipo popularizante–, expresión formal da incidencia nos motivos que vimos de referir, e que se manifesta a través de correspondencias totais (II, v. 2 e III, v.1: *se vingada non for*) ou coa introdución de leves variacións na parte final do verso (I, v. 1 e II, v. 1: *San Clemenço do Mar / San Clemenço, Senhor*).

### *Notas*

1. Nótese que en Nunes e Cohen o sintagma determinativo *do mar* non está integrado no topónimo, interpretación tamén lexítima da lección dos manuscritos.

#### 4.3. NON VOU EU A SAN CLEMENÇO ORAR E FAÇO GRAN RAZON (UC 1218)

Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon,  
 ca el non mi tolhe a coita que trago no meu coraçon,  
*nen mi aduz o meu amigo,*  
*pero lho rog'e lho digo.*

Non vou eu a San Clemenço, nen el non se nembra de min, 5  
 nen mi aduz o meu amigo, que sempr'amei, des que o vi,

*nen mi aduz o [meu amigo,  
 pero lho rog'e lho digo].*

Ca, se el m[e] adussesse o que me faz pēad'andar,  
 nunca tantos estadaes arderan ant'o seu altar, 10

*nen mi aduz [o] meu [amigo,  
 pero lho rog'e lho digo].*

Ca, se el m[e] adussesse o por que eu moiro d'amor,  
 nunca tantos estadaes arderan ant'o meu Senhor,

*nen mi aduz [o] meu [amigo,  
 pero lho rog'e lho digo].* 15

Pois eu e mia voontade de o non veer son ben fis,  
 que porrei, par caridade, ant'el? Candeas de Paris?

*Nen mi aduz [o] meu amigo  
 [pero lho rog'e lho digo].* 20

En mi tolher meu amigo filhou comigo perfia,  
 por end'arderá, vos digo, ant'el lume de bogia.

*Nen mi aduz [o] meu [amigo  
 pero lho rog'e lho digo].*

### *Repertorios*

D'Heur 1218, Tavani 110,3

### *Manuscritos*

B 1202, ff. 1255r, col. b, 1255v, col. a; V 807, ff. 126v, col. b, 127r, col. a

### *Variantes manuscritas*

1 Clemenço] clemēto *B* : clemento *V*; orar] grar *B* 5 Clemenço]  
 clemēto *B* : demenço *V* 6 sempr'amei] senp'mey *B* 14 tantos]  
 tantus *V* 18 que porrei] Q poirey *B*; caridade] candade *V* 21 perfia]  
 fer fia *V*

*Edicións*

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 387-389); Cohen (2003: 435); *Littera* (2016: 200).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 276-277); Braga (1878: 151-152); Machado e Machado (1956: V, 307-308); Montero Santalha (2004: 3).
- III. Antoloxías: Cidade (1941: 18-19); Nemésio (1961 [1949]: 163-164); Fernández Pousa (1951: 93-94); Nunes (1959: 317-318); Álvarez Blázquez (1975: 181-182); Landeira Yrago (1975: 92-93); Torres (1977: 381-382); Gonçalves e Ramos (1983: 270); Alonso Girgado (1992: 73); Ferreiro e Martínez Pereiro (1996: 180); Arias Freixedo (2003: 661-662).

*Variantes editoriais*

En Nunes os vv. 1-2 de cada estrofa divídense en versos curtos (heptasílabos grave e octosílabos agudos). En Cohen, o refrán é un único verso longo.

5 min] mi Nunes 9 el m[e] adussesse] el<e> m'adussesse Cohen; el m[i] adussesse Littera; pēad'] penad' Nunes 13 el m[e] adussesse] el<e> m'adussesse Cohen; el m[i] adussesse Littera 15 nen] non Nunes 17 e] e[n] Nunes, Cohen; e[m] Littera 18 el?] el Nunes, Littera 19 Nen] non Nunes

*Métrica*

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. O texto consta de seis cobras *singulares* de dous versos hexadecasílabos ou octonarios agudos, agás na última estrofa que presentan quince sílabas e carácter grave, máis refrán composto tamén por dous versos monorrímos, ambos octosílabos graves. A alternancia de versos agudos e graves lévanos a falar da presenza de rimas mesturadas, masculinas ou longas e femininas ou breves.

Artificios: cobras *capdenals* (I-II, v. 1: *Non vou eu*; III-IV, v. 1: *Ca e v. 2: nunca*) e casos de *dobre* (I-II, v. 1: *San Clemenço*; III-IV, v. 1: *adussesse e v. 2: tantos estadaes arderan ant'o*), artificios derivados en boa medida do desenvolvimento do paralelismo.

Esquema métrico: 16a 16a 7'B 7'B (I-V) + 15'a 15'a 7'B 7'B (VI)

Tavani contempla esta cantiga en versos curtos, o que o leva a unha forzada adscrición a diversos esquemas métricos (244:9 [I, III, IV], 227:1 [II], 99:60 [V], 58:7 [VI]). Segundo a nosa disposición textual, esta cantiga segue o esquema 37.

Encontros vocálicos: 2 tolhe\_a; 3 mi\_aduz; 6 mi\_aduz; 7 mi\_aduz; 11 mi\_aduz; 15 mi\_aduz; 19 mi\_aduz; 23 mi\_aduz

### *Paráfrase*

- (I) Non vou orar a San Clemenzo e fago moi ben en obrar deste xeito, debido a que o santo non me libra dos males que teño no meu corazón, *así como tampouco fai que o meu amigo acuda á cita, a pesar de llo rogar e llo decir.*
- (II) Non vou a San Clemenzo e o santo tampouco se lembra de min, nin me trae ao meu amigo, a quen sempre amei desde que o vin [refrán].
- (III) Mais se o santo me trouxese ao que me fai sofrer pesar, eu poría ante o seu altar moitos e grandes cirios a arder [refrán].
- (IV) E se o santo lograse traer o meu amigo, por quen morro de amor, faría arder grandes velas como acto de gratitud [refrán].
- (V) Eu e a miña vontade de non o ver son firmes e verdadeiras, e que porei ante el? Candeas de París? [refrán].
- (VI) San Clemenzo teimou en me quitar o meu amigo, e por esa razón o que arderá perante o seu altar será unicamente o lume dunha vela pequena e ruín [refrán].

### *Comentario*

A voz poética feminina muda o obxecto do seu enfado, que pasa de estar enfocado no amigo no texto previo ao santo no presente, debido a que non fai que o mozo acuda á cita con ela, e por esta razón chega mesmo a ameazar a San Clemenzo con poñer ante o seu altar unha vela pequena e ruín en lugar de grandes cirios.

Esta composición, como tamén a primeira e a cuarta do cancionero de Nuno Treez, presenta as accións de culto habituais nas cantigas de romaría ou santuario (Correia 1993: 10), tales como facer oración (*orar*, v. 1) ou queimar candeas (*nunca tantos estadaes arde ran ant'o seu altar*, vv. 12 e 14; *Candeas de Paris*, v. 18; *por end'arderá*,

*vos digo, ant’el lume de bogia*, v. 22), así como a substitución metonímica do lugar santo polo simple nome do santo en cuestión (*Non vou eu a San Clemenço*, vv. 1 e 5).

Cómpre repararmos novamente na sorprendente actitude da amiga, “enfadada e ameaçadora perante a passividade do santo da sua devoção” (Couceiro 1993: 485). Estas características emocionais da moza fan dela unha figura realmente singular no corpus da cantiga de amigo galego-portuguesa, xa que mesmo introduce o rexistro irónico, como vemos no verso 18: ... *que porrei, par caridade, ant’el? Candeas de Paris?* A través das dúas interrogacións consecutivas o que fai é cuestionarse, de xeito inicialmente retórico, se colocará ante o altar de San Clemenzo as mellores candeas, as de París, preguntas que acaba por se autorresponder no mesmo verso da seguinte estrofa –que é a última da composición–, declarando que como o santo teimou en lle quitar o seu amigo, o único que arderá ante el será *lume de bogia*, unha vela de baixa cualidade.

Na nosa opinión esta actitude vingativa, ameazante e mesmo extorsionadora a respecto de San Clemenzo, o santo que outrora fora da súa devoción, pode ser posta en paralelo coa postura que, en ocasións, a voz poética masculina da cantiga de amor toma a respecto de Deus, causante de todos os seus males por telo feito ver a dama, namorar dela e, deste modo, principiar as súas terríbeis coitas (Martínez Pereiro 1995).

Tamén o tópico da visión ou, para sermos más exactos, da ‘non visión’, comparece neste texto dunha maneira realmente peculiar, pois esta expresión é moi habitual, como sabemos, nas cantigas pertencentes aos xéneros amorosos facendo referencia ao ser amado, mais aquí é empregada en relación a San Clemenzo como vinganza por non cumplir os rogos da rapaza (*Pois eu e mia voontade de o non veer son ben fis*, v. 17).

Outra característica singular da cantiga é a amplísima presenza de elementos concretos que dotan o texto dun maior realismo. Neste caso trátase das diversas tipoloxías de velas que eventualmente a moza ofrecería ao santo en caso de que este cumprise os desexos e peticións dela: que lle traia o seu amigo. Isto explica tamén a diversificación lexical a este respecto, pois o vocábulo habitual nas

cantigas de romaría é *candeia*, mais *estadal* ou *bogia* son termos que só rexistramos neste texto no conxunto do corpus da poesía profana galego-portuguesa, en canto tamén é algo único esa especificación á procedencia das candeas prometidas a San Clemenzo, que virían da cidade de París. Na composición estabelécese unha contraposición clara entre a tipoloxía de velas que a amiga ofrecería ao santo se este cumprise os seus desexos –os *estadaes* e as *candeas de Paris*, que aparecen sempre en plural (vv. 10, 14, 18)–, e o que en cambio coloca ante o altar de San Clemenzo por non atender ás súas peticións –a *bogia* (v. 22), nomeada en singular e claramente facendo referencia a unha vela de baixa cualidade. Os *estadais* son velas moi grandes, da estatura dunha persoa adulta, e aparecen tamén de maneira habitual nas *Cantigas de Santa María* –onde as narracións de tipo relixioso favorecen a súa aparición–, en canto ás *candeas de Paris*, se ben que non temos outro referente na nosa poesía profana ou relixiosa, si sabemos que posuían unha grande fama en época medieval debido á súa calidade<sup>11</sup>, así como tamén que foi precisamente en París onde se realizou no século XV o primeiro molde para a fabricación de velas.

Desde un punto de vista formal, o texto tamén vén definido neste caso pola presenza do paralelismo de tipo literal no verso 1 das dúas primeiras estrofas e nos versos 1 e 2 da terceira e da cuarta, repeticións que non fan senón insistir nos contidos nucleares do texto: a amiga non irá facer oración a San Clemenzo (vv. 1 e 5), e se o santo fixese que o amigo acudise á cita, grandes velas arderían ante o seu altar (vv. 9, 10, 13, 14). Por outra parte, o artificio das cobras *capdenals* evidencia e reitera a través do adverbio *non* a actitude negativa da rapariga, que se nega a ir a San Clemenzo honrar ao santo (vv. 1 e 5).

A nivel estrutural, as dúas últimas estrofas, que son as únicas en que non se producen correspondencias de tipo paralelístico,

<sup>11</sup> Aparecen xa referidas nas ordenanzas municipais de 1400 da cidade de Toledo, no “Capítulo X que fabla de las candelas de sebo”: “Otrosí, que las candelas de París de las mayores aya diez e ocho en la libra, e de las de meaja treinta e seis en la libra, e de las de dos a meaja setenta e dos candelas en la libra. E el pavillo dellas que sea destopa de un filo doblado. E cualquier que lo ansi non fiziere peche setenta e dos mrs. por cada vez, e pierda las candelas. E desto mrs. aya los doze mrs. el almotagén, e los veinte mrs. los fieles. E por una candela o dos de más que aya en la libra non peche caloña alguna. E así desta guisa en las candelas de a meaja e de dos a meaja” (Morollón Hernández 2005: 331-332).

funcionan case a modo de conclusión: a voz poética reafírmase na súa decisión de non ver o santo, pois el obstinouse en lle quitar ao seu amigo, razón pola cal en lugar de candeas de París, arderá ante San Clemenzo unha simple *bogia*.

Por outra parte, é constante no texto o políptoto que atinxé ao verbo *aduzer*, sempre en relación coa petición da amiga de que o santo leve ao seu amigo ante ela: *aduz* (vv. 3, 6, 7, 11, 15, 19, 23) e *adussesse* (vv. 9, 13). A maior parte das reiteracións da forma *aduz* veñen dadas pola repetición do primeiro verso do estribillo, en que, embora a voz poética insista en que o santo non lle trae ao seu namorado, no segundo di que, con todo, ela continua a llo solicitar, actitude de súplica que contrasta en boa medida co enfado e vin-ganza expresados no corpo das estrofas.

Queremos por último comparar o *incipit* deste texto, *Non vou eu a San Clemenço orar e faço gran razon*, co do seguinte, o último do ciclo narrativo, que di *Estava-m'en San Clemenço, u fora fazer oraçon*. Como vemos, os vocábulos que se acham en posición de rima semellan case establecer un xogo paronomástico a distancia (*razon - oraçon*), mais para alén disto, os enunciados son praticamente antitéticos a nivel de contido ao pasar de non querer ir rezar ao santuario, a presentarse a voz poética a si propia establecida no espazo sagrado para *fazer oraçon*, colofón perfecto para a última cantiga do ciclo, na cal a amiga semella ter recuperado a confianza en San Clemenzo e este obra o miragre: envía un *mandadeiro* a lle comunicar que “Agora verra aqui voss’amigo”.

### *Notas*

9. Neste verso, como tamén no 13 (véxanse igualmente os vv. 9 e 17 da seguinte cantiga), reintegramos a vogal ausente do pronome *me* para conseguir a isometría versal: esta reintegración, que contrasta con *el[e]* en Cohen, permite fixar tamén nestes dous versos un acento rítmico na séptima silaba, presente en toda a cantiga. É certo que habitualmente esta forma pronominal fai sinalefa coa voz seguinte cando esta comeza por vogal, mais tamén é certo que ao longo do corpus podemos achar algúin caso en que o cómputo métrico indica o contrario: *Faredes-me atal prazer* (935.6, verso octosilábico); *e maravilho-me ende* (1012.10, verso heptasilábico).

No conxunto das cantigas profanas achamos as variantes *pēa* (só en 1348.19) e *pea* (1440.41), a partir do lat. POENAM, con caída regular de *-n-* intervocálico, fronte á forma *pena*, maioritaria, con obvia influencia erudita (10.8, 829.12, 1306.9). Do mesmo xeito, en contraste coa forma xeral *penar* (864.15, 892.6, 1236.10) e, sobre todo, *penado* (véxase UC, “Glosario”, s.v.), neste verso rexístrase a única ocorrencia da forma de participio con desaparición de *-n-* intervocálico que existe no corpus trovadoresco.

14. Neste verso detéctase unha aparición da terminación *-us* en *V* en voces en que é xeral a terminación *-os*; na realidade, esta grafía aparece case exclusivamente en formas verbais de P4 e nomes masculinos plurais. A súa esporádica presenza, limitada aos apógrafos italianos, mostra que é produto do desenvolvemento da abreviatura <9> en posición final, abreviatura herdada do latín, onde funcionaba como desinencia de nominativo nos nomes da segunda declinación, rematados en *-us*.

17-24. Montero Santalha propón unha disposición diversa para as dúas últimas estrofas desta cantiga, pasando a consideralas *findas*:

Pois eu e[m] mià voontade  
de o nom veer som bem fis,  
que porrei, para caridade,  
ant'el?: candeas de Paris?

Em mi tolher meu amigo  
filhou comigo perfia;  
por end'arderá, vos digo,  
ant'el lume de bogia.

As razóns que na súa opinión xustifican esta proposta editorial asentan na existencia de rima regular nestas estrofas, na falta de correspondencias paralelísticas co resto da cantiga, na coincidencia da rima *-igo* do refrán nos vv. 21 e 23, na distribución gráfica dos manuscritos en versos curtos e, finalmente, na “oportunidade de finda à vista do pensamento conclusivo da rapariga” (Montero Santalha 2004: 3).

18. Este verso (dividido en dous en Nunes) foi mal puntuado polo filólogo portugués: que porrei par caridade / ant'el candeas de Paris?

## 4.4. ESTAVA-M’EN SAN CLEMENÇO, U FORA FAZER ORAÇON (UC 1219)

Estava-m’en San Clemenço, u fora fazer oraçon,  
e disse-mi o mandadeiro, que mi prougue de coraçon:  
«*Agora verra aqui voss’amigo*».

Estava-[m’]en San Clemenço, e fora candeas queimar,  
e disse-mi o mandadeiro: «Fremosa de bon semelhar,

5

*agora verra aqui [voss’amigo]*».

Estava-m’en San Clemenço, u fora oraçon fazer,  
e disse-mi o mandadeiro: «Fremosa de bon parecer,  
agora verra aqui [voss’amigo]».

E disse-mi o mandadeiro, que mi prougue de coraçon,  
porque viu que me prazia, ar disse-m’outra vez enton:  
«*Agora verra aqui [voss’amigo]*».

10

E disse-mi o mandadeiro: «Fremosa de bon semelhar»;  
porque viu que mi prazia, ar começou-m[e] a falar:  
«*Agora verra aqui [voss’amigo]*».

15

E disse-mi o mandadeiro: «Fremosa de bon parecer»;  
porque viu que me prazia, ar começou-[me] a dizer:  
«*Agora verra aqui [voss’amigo]*».

*Repertorios*

D’Heur 1219, Tavani 110,2

*Manuscritos*

B 1203, f. 1255v, cols. a-b; V808, f. 127r, cols. a-b

En ambos apógrafos a cobra VI aparece colocada en cuarto lugar.



### *Variantes manuscritas*

1 Estava-m'en] Estauá en *B* 3 verra] veira aq<sup>i</sup> *B* : verra q<sup>i</sup> *V* 4 Clemenço] clemenco *B*; candeas] cádeusas *V* 5 semelhar] (parecer) semelhar *V* 6 verra] ueira *B*, uera *V* 9 verra] ueira *B* 11 prazia] pracia *V*; me]mi *V*; m'] mho *B* 12 verra] ueira *B* 13 de] da *V* 14 começou] come cou *B* 15 verra] ueira *B* 17 me] mi *V*; começou] começon *B* 18 verra] veira *B*

### *Edicións*

- I. Edicións críticas: Nunes (1973 [1928]: 389-390); Cohen (2003: 436); *Littera* (2016: 201).
- II. Outras edicións: Monaci (1875: 277); Braga (1878: 152); Machado e Machado (1956: V, 309-310), Montero Santalha (2004: 4).
- III. Antoloxías: Nunes (1959: 371-372); Álvarez Blázquez (1975: 182); Landeira Yrago (1975: 90-91); Gonçalves e Ramos (1983: 272); Pena (1990: 88-89).

### *Variantes editoriais*

En Nunes os vv. 1-2 de cada estrofa divídense en versos curtos. En Cohen e en *Littera* mantense a ordenación dos manuscritos, coa estrofa VI como IV.

3 aquí] 'qui Nunes 4 e] u Nunes, Cohen, Littera 6 aquí] 'qui Nunes 9 aquí] 'qui Nunes 11 me]mi Nunes, Cohen 12 aquí] 'qui Nunes 15 aquí] 'qui Nunes 17 me] mi Nunes, Cohen, Littera 18 aquí] 'qui Nunes

### *Métrica*

Cantiga de amigo, do tipo de refrán. Presenta seis cobras alternas<sup>12</sup> de dous versos hexadecasílabos agudos e refrán composto por un decasílabo grave.

<sup>12</sup> A praxe indícanos que unha cantiga presenta cobras alternas cando ao longo do texto se alternan dous grupos de rimas, un nas estrofas pares e outro nas impares. Neste caso non acontece así, senón que o primeiro grupo de rimas se dá nas tres primeiras estrofas e o segundo nas tres cobras seguintes de xeito simétrico. Nós, seguindo a Tavani (1967), consideramos que se trata dunha tipoloxía única de cobras alternas

Artificios: cobras *capdenals* (I-II-III, v. 1: *Estava-m'en San Clemenço*; IV-V-VI, v. 1: *E disse-mi o mandadeiro*; I-II-III, v. 2: *e disse-mi o mandadeiro*; IV-V-VI, v. 2: *porque viu que*), cobras *capfinidas* (III, v. 2 e IV, v. 1: *mandadeiro*), casos de dobre (I-III, v. 1: *fazer, oraçon*; II-III, v. 2: *fremosa, bor*; V-VI, v. 1: *fremosa, bor*; IV-V-VI, v. 2: *ar*; V-VI, v. 2: *começou*). Todos estes artificios son froito do paralelismo e do leixa-prén que se desenvolven no texto.

Esquema métrico: 6 x 16a 16a 10'B (= Tav 26:5)

Encontros vocálicos: 2 -mi\_o; 5 -mi\_o; 8-mi\_o; 10-mi\_o; 13 -mi\_o; 16-mi\_o

### *Paráphrase*

- (I) Estaba en San Clemenzo, onde fora facer oración, e díxome o mensaxeiro, o cal me agradou de corazón: “*Agora virá a aquí o voso amigo*”.
- (II) Estaba en San Clemenzo, e fora queimar candeas, e díxome o emisario: “*Fermosa de bo semellar, [refrán]*”.
- (III) Estaba en San Clemenzo, onde fora rezar, e díxome o mensaxeiro: “*Fermosa de bo parecer, [refrán]*”.
- (IV) E o que dixo o mensaxeiro agradoume moito, e como viu que gostaba da noticia, repetiu de novo: *[refrán]*.
- (V) E díxome o emisario: “*Fermosa de bo semellar*”, e como viu que me agradaba, dixo de novo: *[refrán]*.
- (VI) E díxome o mensaxeiro: “*Fermosa de bo parecer*”, e ao ver que me gustaba, repetiu outra vez: *[refrán]*.

### *Comentario*

A última cantiga do ciclo de romaría de Nuno Treez preséntanos xa no *incipit* á amiga rezando en San Clemenzo mesmo antes da aparición do mensaxeiro, contravindo así todo o expresado na composición previa: a súa negativa a ir visitar o santo porque este non facía nada para que o seu amigo fose encontrarse con ela. E comparecen novamente elementos propios da modalidade de romaría como

---

na nosa lírica, que vén dado polas peculiaridades que presenta o paralelismo e o leixa-prén que se desenvolve neste caso, como veremos despois.

*fazer oraçon* (vv.1 e 7), *candeas queimar* (v. 4), ou o *mandadeiro*, que ten unha moi ampla presenza no texto, para alén do nome de San Clemenzo como metonimia do lugar santo.

Quizais o máis significativo deste texto sexa precisamente a figura do *mandadeiro*, o mensaxeiro, que únicamente é citado en tres composicións da poesía trovadoresca galego-portuguesa, todas do xénero de amigo, das cales dúas responden á modalidade de santuario (a presente de Nuno Treez, o texto 1308 de Joan de Requeixo, tamén de romaría, e o 1026 de Joan Airas). Como indica Esther Corral a respecto das características compositivas do texto que nos ocupa, “Treez constrúe a cobra inserindo unha primeira parte narrativa en 1<sup>a</sup> persoa (dous primeiros versos) e unha segunda parte, repetida en refrán, que reproduce literalmente as palabras do intermediario en estilo directo” (Corral 2008: 116-117); ademais o mensaxeiro é citado en todas as cobras no primeiro hemistíquio, ben no primeiro verso ou no segundo (*e disse-mi o mandadeiro*), e obviamente cumple unha función de coadxuvante para que chegue a se producir o reencontro entre os amigos.

A mensaxe do emisario, *Agora verra aqui voss'amigo*, que ocupa o refrán, vese ampliada na segunda e terceira estrofas coa *laudatio* da amiga no segundo hemistíquio do verso previo (*Fremosa de bon semelhar*, v. 5 / *Fremosa de bon parecer*, v. 8), ampliación que pasa a se antepoñer ao *mandado* inicial mercé ao artificio do leixa-prén nas dúas últimas estrofas. Deste xeito, a rapaza séntese compracida non únicamente coa primeira mensaxe sobre a chegada do seu amigo a San Clemenzo, senón tamén coas palabras do emisario que insisten na súa beleza. Cómpre repararmos en que a presenza do namorado non chegou a se facer patente en ningunha das catro cantigas do ciclo, de maneira que son a amiga, o santo e o mensaxeiro os verdadeiros condutores da acción narrativa.

A estrutura do texto está baseada máis unha vez no paralelismo literal, que fai que o reducido contido semántico que se presenta no dístico inicial practicamente non sexa amplificado, e asociado a el achamos unha tipoloxía de leixa-prén que supón un caso único na nosa poesía trovadoresca, pois aquí o encadeamento dos versos non se produce cada dúas estrofas senón cada tres, repetíndose o

segundo verso da primeira estrofa como primeiro da terceira, o segundo verso da segunda cobra como primeiro da quinta e o segundo da terceira agrupación estrófica como primeiro da sexta. Un novo exemplo do espírito innovador do xograr Nuno Treez que vén sumarse ao orixinal perfil emocional con que dotou á amiga.

En definitiva, neste último texto do ciclo prodúcese o milagre: San Clemenzo actúa a favor da rapaza e logra a súa felicidade co anuncio da inminente chegada do seu amigo.

### *Notas*

1. Chama especialmente a atención a grafía <Estauā en> de *B* (por <Estauamen>), onde o til de nasalidade representa unha nasal explosiva. Na realidade, ao longo do corpus rexístrase un limitado número de exemplos deste tipo, sendo máis frecuente o proceso inverso: o *-n-* como unha marca de nasalidade vocálica (<bona> *bōa*, por exemplo) (Ferreiro 2008).

3. Semella que Nunes optou pola forma ‘*qui*’ por evitar unha sinalefa que non é precisa por ningunha razón métrica, pois o verso do refrán pode ser de 10 sílabas.

4. A reintegración do pronomé en *Estava-[m]eu* vén indicada pola súa presenza no v. 1. Por outra parte, é desnecessaria a emenda que dos manuscritos fixeron os anteriores editores, de modo que se pode manter perfectamente a conxunción copulativa (*e fora candeas queimar*), evitando a mudanza de *e* por *u*.

10-12. Foi Nunes quen reorganizou a orde estrófica, adiantando a última cobra para o cuarto lugar, harmonizándose así a sucesión das rimas (-on, -ar, -er).

14. Realizamos a reintegración en *m[e]*, tamén no v. 17, para acadar a isometría.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Girgado, Luís (1992): *Cantigas medievais galegoportuguesas*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego.
- Álvarez Blázquez, Xosé María (1975): *Escolma da poesía medieval (1198-1354)*. Vigo: Edicións Castrellos.
- (1980): “Cuadros de Vigo en la Edad Media”. En Álvaro Cunqueiro e José María Álvarez Blázquez (coords.). *Vigo en su historia*. Vigo: Caja de Ahorros Municipal de Vigo, pp. 61-124.
- Arias Freixedo, Xosé Bicito (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Asensio, Eugenio (1970): *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982). Lisboa: Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Braga, Teófilo (1878): *Cancioneiro Portuguez da Vaticana. Edição critica restituída sobre o texto diplomático de Halle*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Brea, Mercedes (1999): “Las «cantigas de romería» de los juglares gallegos”. En Santiago Fortuño Llorens e Tomàs Martínez Romero (eds.). *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I, vol. 1, pp. 381-396.
- Brea, Mercedes e Pilar Lorenzo Gradín (1998): *A cantiga de amigo*. Vigo: Xerais.
- Cidade, Hernâni (1941): *Poesia Medieval*. I. *Cantigas de Amigo*. Lisboa: Gráfica Lisbonense.
- Cintra, Luís Filipe Lindley (1952-1990): *Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição crítica do texto português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cohen, Rip (2003): *500 Cantigas d'Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- (2016): *aaBB Cantigas d'Amigo. A Critical Edition with a synopsis of strophic design and metrics*. Washington, DC: Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric.
- Corral Díaz, Esther (2008): “O modelo actancial do *mandadeiro* na lírica galego-portuguesa”. En Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris e Eduardo Moscoso Mato (eds.). *A mi dizen quantos amigos ey. Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 111-119.

- Correia, Ângela (1993): “Sobre a especificidade da cantiga de romaria”. *Revista da Biblioteca Nacional*, série 2, 8/2, pp. 7-22.
- (1995): “O sistema das coblas doblas na lírica galego-portuguesa”. En Juan Paredes (ed.). *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada, vol. 2, pp. 75-90.
- Couceiro, José Luis (1993): “Nuno Treez”. En Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (orgs. e coords.). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 484-485.
- D’Heur, Jean Marie (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galicien-portugais (XII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècles). Contribution à l’étude du «Corpus des Troubadours»*. Liège: Université.
- Fernández Pousa, Ramón (1951): *Selección literaria del idioma gallego (siglos XI-XX)*. Madrid: [s. n.].
- Ferreiro, Manuel (2008): “Edición e historia da lingua: Sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas *irmana* e *afins*”. En Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontañá (eds.). *A edición da Poesía Trobadoresca en Galiza*. A Coruña: Baía Edicións, pp. 77-96.
- Ferreiro, Manuel e Carlos Paulo Martínez Pereiro (1996): *Cantigas de amigo. Antoloxía*. Vigo: AS-PG / A Nosa Terra.
- Ferreiro, Manuel, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontañá (eds.) (2007): *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*. A Coruña: Servizo de Publicación da Universidade da Coruña.
- Filgueira Valverde (1992). *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*. Vigo: Galaxia.
- Gonçalves, Elsa e Maria Ana Ramos (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*. Lisboa: Comunicação.
- Jensen, Frede (1978): *The Earliest Portuguese Lyrics*. Denmark: Odense University Press.
- Landeira Yrago, Xosé (1975): *Dos devanceiros ao dezaoito*. Vigo: Galaxia.
- Littera = Lopes, Graça Videira (ed. e coord.) (2016): *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Machado, Elsa Paxeco e José Pedro Machado (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*. Lisboa: Edição da Revista de Portugal.

- Machado, José Barbosa e Fernando Alberto Torres Moreira (2012-2013): *Martín Pérez. Livro das Confissões. Edição semidiplomática, introdução e notas de —*. Braga: Edições Vercial.
- Maia, Clarinda de Azevedo (1986): *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI (con referência à situação do galego moderno)*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica.
- Martínez Pereiro, Carlos Paulo (1995): “*Trobar d'escarnho e d'amor contra Deus*. (Das difusas fronteiras do «xénero duvidoso» na lírica galego-portuguesa medieval”. En Juan M. Carrasco González e Antonio Viudas Camarasa (eds.). *Actas del Congreso Internacional Luso-Español de Lengua y Cultura en La Frontera. (Cáceres, 1 al 3 de diciembre de 1994)*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, pp. 43-63.
- Mattoso, José e Joseph Piel (eds.) (1980): *Portugalia Monumenta Historica. Nova Série*. Vol. I. *Livros Velhos de Linhagens*. Lisboa: Academia das Ciências.
- Monaci, Ernesto (1875): *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*. Halle A.S.: Max Niemeyer Editore.
- Montero Santalha, José-Martinho (2004): *As cantigas de Nuno Treez [edição digital]*, <[https://www.academia.edu/15263801/As\\_cantigas\\_de\\_Nuno\\_Treez\\_edi%C3%A7%C3%A3oDigital\\_2004](https://www.academia.edu/15263801/As_cantigas_de_Nuno_Treez_edi%C3%A7%C3%A3oDigital_2004)> (consultado: 15/07/2019).
- Morollón Hernández, Pilar (2005): “Las ordenanzas municipales antiguas de 1400 de la ciudad de Toledo”. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III, Historia medieval*, 18, pp. 265-440.
- Nemésio, Vitorino (1961 [1949]): *A Poesia dos Trouvadores. Antologia*. Lisboa: Livraria Bertrand.
- Nunes, José Joaquim (1959 [1921]): *Crestomatia Arcaica: excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI: acompanhados de introdução gramatical, notas e glossário*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- (1973 [1926-28]): *Cantigas de Amigo dos Trouvadores Galego-Portugueses*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro.
- Oliveira, António Resende de (1994): *Depois do Espectáculo Trouvadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri.

- (2001): *O Trovador galego-português e o seu mundo*. Lisboa: Notícias.
- Pellegrini, Silvio (1928): *Auswahl altportugiesischer Lieder*. Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Peña, Xosé Ramón (1990): *Literatura Galega Medieval*. Vol. II. *Antoloxía de textos comentados (lírica e prosa)*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Ron Fernández, Xosé Xabier (2008): “*Ir-se quer o meu amigo d'aqui. Dialéctica de una actividad*”. En Mercedes Brea (coord.). *Estudos sobre léxico dos trovadores*. Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 243-263.
- (2018): “Martin Codax. O nome. A onomástica na lírica trobadoresca”. En Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.). *The Vindel Parchment and Martin Codax: The Golden Age of Medieval Galician Poetry / O Pergamiño indel e Martin Codax: O esplendor da poesía galega medieval*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 221-238, <<https://doi.org/10.1075/z.218.12ron>>.
- Souto Cabo, José António (1988): “Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e de amigo”. *Agália. Revista da Associaçom Galega da Língua*, 16, pp. 401-420.
- Tavani, Giuseppe (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- (1991<sup>3</sup> [1986]): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- (1992 [1963]): *A poesía de Airas Núñez*. Vigo: Galaxia.
- Torres, Alexandre Pinheiro (1977): *Antología da Poesía Trobadoresca Galego-Portuguesa (Sécs. XII-XIV)*. Porto: Lello & Irmão Editores.
- UC = Ferreiro, Manuel (dir.) (2018-): *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*. A Coruña: Universidade da Coruña, <<http://universocantigas.gal>> (consultado: 15/07/2019).
- V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973): Lisboa: Centro de Estudos Filológicos / Instituto de Alta Cultura.