

# A OBRA DE DIEGO MONIZ

Antonio Rey Somoza

Para María

Á hora de preparar a edición crítica dalgún dos compositores galego-portugueses, os problemas saen sempre ó camiño. O paso dos anos, e dos séculos, dificulta, comprensiblemente, estas tarefas de reconstrucción textual. Pero no trobador que nos ocupa danse circunstancias que aumentan a dificultade: a escaseza de testemuños das súas cantigas -transmitidas tan só por *B*<sup>1</sup> - e a falta de datos históricos que identifiquen a súa persoa. De tódolos xeitos, e aínda que só dispoñamos de a penas dúas cantigas del, Diego Moniz merece a nosa atención, porque polo menos unha delas é, segundo as palabras de E. Gonçalves, «excepcional pela técnica compositiva» (1993b, p. 216).

## 1. CONSIDERACIÓNS PREVIAS.

O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (antigo *Colocci-Brancuti*) é o único que reproduce a obra de Diego Moniz, correspondéndolle o segundo lugar na orde de aparición dos nomes de autor. Para explicar a ausencia no *Cancioneiro da Ajuda* e no *Cancioneiro da Vaticana*, así como na copia deste último, o *Cancioneiro da Bancroft Library*, temos que fixar a nosa atención nas dependencias históricas entre os códices, é dicir, na tantas veces discutida «tradición manuscrita».

A. Resende de Oliveira (1992, pp. 13-407) fixo un extenso e pormenorizado estudo no que analiza tódolos estadios da formación continuada dos Cancioneiros, con valiosísimo apoio documental para a datación da vida de moitos compositores, identi-

---

<sup>1</sup> Como é habitual nos estudos de lírica galego-portuguesa, utilizamos a abreviatura *A* para facer referencia ó *Cancioneiro da Ajuda*, *B* para o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, *V* para o *Cancioneiro da Vaticana* e *C* para a *Tavola Colocciana*.

ficando as partes, o momento e o lugar onde foron engadidas as composicións á primeira grande antoloxía. O primeiro paso sería a elaboración do que el chama «un cancionero aristocrático», que coincidiría co arquetipo orixinario postulado por Tavani (1988, pp. 65-68), rematado xa no século XIII e cunha estrutura rexida por tres criterios: a división das cantigas segundo os tres xéneros maioritarios, a ordenación cronolóxica dos autores, agrupándose os máis antigos ó inicio de cada unha das seccións, e a inclusión só de obras de trovadores (Resende 1992, pp. 161-162); deste modelo copiaría A a maior parte da sección das cantigas de amor, que parecía ser o máis considerado dos xéneros.

Para aproximarnos á obra de Diego Moniz, interésanos centrarnos no primeiro nivel de formación, o que coñecemos como «cancioneiro aristocrático». Nel fai Resende (1992, p. 257) unha división en dúas zonas. A primeira delas, que chama «cancioneiro de cabaleiros», presenta unha maioría de autores galegos, colocados nunha notable secuencia cronolóxica, correspondendo ós máis antigos dos nosos trovadores. A segunda zona, «recolha de trovadores portugueses» en palabras de Resende, inclúe compositores dos anos inmediatamente posteriores, engadidos ó corpus probablemente por un compilador diferente do anterior, con menos interese en respectar a orde dos compositores nas seccións, revelando unha inferior organización, pero respectando a norma de recoller só a obra de nobres, é dicir, de trovadores, aínda que esta vez naturais de territorio portugués<sup>2</sup>.

Chegados a este punto, voltamos a restrinxir a zona material do cancionero que nos interesa, quedándonos agora co «cancioneiro de cabaleiros», porque nel estaría incluído, probablemente, Diego Moniz, segundo se desprende da súa colocación no manuscrito. Tanto el como Airas Moniz d'Asme aparecen, no listado que Resende dá (1992, p. 250), cunha interrogación, motivada pola imposibilidade de comprobar totalmente esta inclusión con documentos biográficos.

## **2. II. DIEGO MONIZ: B 8, B 8 [BIS].**

### **2.1. Diego Moniz.**

Ó ser o segundo nome que aparece en *B*, debemos supoñer, en principio, que as súas obras estarían copiadas na parte inicial que falta en *A*, dentro do grupo de trovadores galegos nobres de finais do século XII e primeira metade do XIII, é dicir, dos comezos mesmos do movemento lírico peninsular. É mais, se, como é case seguro, a orde cronolóxica se cumpre nesa zona do códice, este trovador sería activo no cambio de centuria, como o foron, segundo confirman os seus datos biográficos, Pero Pais Bazoco,

---

<sup>2</sup> Compróbase que a «recolha» corresponde a unha parte de *A* na que se deixou espacio para a notación musical das *fiindas*, mentres que o «cancioneiro de cabaleiros» corresponde á outra parte, na que non se deixaron eses espazos, estudiaos por Ramos (1986, pp. 217-224).

Osoiro Anes, Nuno Fernandez de Mirapeixe e outros autores que o acompañan no inicio de *B* e no índice de autores deste cancionero, é dicir, *C* (cfr. Resende 1992, p. 87, e Gonçalves 1976, p. 408).

Pero o certo é que aínda non podemos identificar historicamente a este personaxe. Xa C. Michaëlis lanzara a hipótese de haber un parentesco entre Airas Moniz d'Asme (1904, p. 526) e Diego Moniz, seguramente con acerto, xa que se trata de dous trobadores que, ademais de compartir o apelido, se atopan xuntos no cancionero *B* (no listado de *C* non aparece o primeiro deles)<sup>3</sup>, concretamente nos dous primeiros postos. A dificultade empeza por non aparecer o nome de Diego Moniz nos *Livros de linhagens*.

Falando sempre en hipótese, e á luz dos poucos documentos atopados con posibles referencias, parécenos probable que Diego Moniz sexa natural de Galicia e membro desa primeira xeración de trobadores. Para optar pola súa galegitude baseámonos, inicialmente, na súa ausencia dos xa mencionados *Livros de linhagens*, e reforzámonos coa circunstancia de ser galegos a maioría dos membros do «cancioneiro de cabaleiros»; ademais, Resende (1992, p. 454) ofrécenos a noticia da existencia de documentos, de finais do século XII e principios do XIII, que citan o mesmo nome, en tres mosteiros: Lorenzana (*Tombo de S. Salvador de Lorenzana, AHNM*, Cod. 1044 B, 57, doc. repetido en 82-82v), Oseira (Romaní Martínez 1989, I, doc. 199) e San Martiño de Castañeda (Rodríguez González 1966-1970, doc. 111), os dous primeiros en Galicia, e o terceiro preto de Zamora. Nada nos indica que non poida ser un deles o noso trobador. Outro apoio á nosa teoría, que aínda que non a confirma tampouco a nega, é a máis ca probable familiaridade directa con Airas Moniz d'Asme, que, segundo as últimas averiguacións (Resende 1992, pp. 443-444), tamén sería galego, posto que non se coñece tal nome de liñaxe en Portugal, e si deste lado do Miño, onde se rexistran máis casos de individuos apelidados Moniz, e mesmo un tal «Arias Nuni de Asma», da categoría dos escudeiros, nun testamento de 1224 (Romaní Martínez 1989, I, doc. 249)<sup>4</sup>.

Como vemos, a nosa hipótese necesita ser confirmada por documentación máis precisa, pero, en espera do descubrimento dalgún testemuño que a certifique, non vemos ningún motivo para rexeitar a nosa aproximación á identificación de Diego Moniz.

## 2.2. B 8, B 8[bis]. Colocación e atribución.

En *B* o nome de Diego Moniz atópase no alto da columna esquerda do folio 11v, comenzando as súas obras no final da primeira columna e extendéndose ó longo de toda a segunda, interrompéndose bruscamente a segunda cantiga; o seguinte folio, 12r,

<sup>3</sup> A causa deste ausencia pode ser un despiste de Colocci na confección da *Tavola*, segundo opina E. Gonçalves (1976, p. 435).

<sup>4</sup> V. Beltrán (1985b, pp. 45-54) sitúao na segunda metade do século XIII, tras comparar unha cantiga de Airas Moniz con outra de Bonifacio Calvo. Aínda que así fose, podemos pensar que Airas Moniz empezou moi novo a súa obra, entrando así na primeira colección poética, que en 1224 testemuñou este testamento en Ribadavia, e que, nunha idade avanzada, mais non imposible, se relacionou co trobador italiano na corte de Alfonso X.

está en branco, ó igual que 12v, 13r e 13v. Esta situación ven dada pola perda das tres follas centrais do que fora un quinión<sup>5</sup>, coa numeración colocciana<sup>6</sup> inicial 10. Este caderno, o segundo do códice, ábrese cos famosos *Lais de Bretanha*, seguidos das dúas cantigas de Airas Moniz d'Asme (numeradas 6 e 7) e das dúas que son obxecto deste estudo. A continuación, nos folios perdidos, como nos informa C, estarían as composicións de João Velaz, Don Juano, Johan Soarez de Pavha, Pero Rodrigues de Palmeira, D. Rodrigo Dias dos Cameiros e Airas Soares. Por último, os dous folios en branco que xa mencionamos.

A falta de Diego Moniz en A e en V explícase por presentar estes dous códices unha lagoa inicial. Como se sabe, a primeira cantiga de A correspóndese coa número 91 de B, e a primeira de V coa 391 de B<sup>7</sup>.

A *Tavola Colocciana* (C), que parece ser o índice de B, seguindo a opinión de E. Gonçalves (1976) e J. M. D'Heur (1974), ofrece unha discordancia na atribución de cantigas a Diego Moniz. Nela vemos que ó noso trovador só lle corresponde o texto número 12 do cancionero, xa que Colocci anotaba de cada autor só o número da primeira composición, entendéndose que tódalas comprendidas entre este e o seguinte pertencían a ese nome, e o 13 inicia a serie de Pero Paez Bazoco, perdidas, como xa dixemos, por lagoa material. Pero sabemos que Diego Moniz compuxo máis ca unha cantiga e que en B a primeira ten o número 8. Para dar unha explicación a esta discordancia entre a *Tavola* e o *Cancioneiro* E. Gonçalves pensa que Colocci, nun momento de pouca atención, non anotou a Ayra Moniz d'Asme (textos 6 e 7) e pasou, dunha soa vez, o folio 11 e o orixinario 12, co que en vez de ler en 11v, onde está o texto 8, leu en 12v, onde estaría seguramente a cantiga numerada como 12 e o nome de Diego Moniz no alto do folio (Cfr. Gonçalves 1976, p. 435). Atopar a rúbrica atributiva en máis dunha cantiga do mesmo autor non é raro neste códice. Así pois, a número 12 sería en realidade a derradeira cantiga deste trovador, e non a primeira. En total, Diego Moniz sumaría seis obras, se contamos dúas co número 8, ou cinco, se 8[bis] fose 9. Segundo esto último, perdemos ou ben catro ou ben tres composicións completas del, máis parte doutra.

A. Ferrari (1979, pp. 83-94) demostrou que B foi copiado por seis mans, ademais das intervencións de Colocci. Os textos das dúas cantigas que tratamos pertencen concretamente ó traballo do copista **b** que sinala a estudiosa, man constatable tamén, entre outros lugares, na zona de Ayra Moniz d'Asme e nos *Lais de Bretanha*. A letra deste copista **b** defínese como gótica caligráfica común, e podería proceder de Portugal, Castela ou Cataluña. A pesar do salteado das súas intervencións no conxunto do códice, era ordeado e preciso no seu labor, aínda que non se libra de cometer algún erro, como veremos, igual que tampouco se librou o propio Colocci.

<sup>5</sup> Coinciden aquí J. M. D'Heur (1974, p. 18) e A. Ferrari (1979, p. 94).

<sup>6</sup> Na opinión de A. Ferrari (1979, p. 94), os cadernos eran numerados no inicio antes de recibir a escritura, sen que teña que corresponderse necesariamente co modelo de onde se copiaba.

<sup>7</sup> Véxase o cadro de Resende, (1992, p. 40).

Na marxe do folio, á esquerda do verso inicial da primeira cantiga da serie (*¡Deus, que pouco que sabia*) lemos unha anotación de Colocci: [*S*]el *dissi* (a primeira letra restituímolos nós, xa que no manuscrito só queda un pequenísimo rastro, consecuencia do desgaste do papel pola beira onde contactan as mans ó pasar folla). O significado desta expresión tentou explicalo V. Bertolucci (1966, pp. 20 e 28-30), para quen a nota do humanista italiano facía referencia á composición de Petrarca *S'i' 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella*, única do autor italiano que combina o fenómeno das *coblas singulares* (*doblas* neste caso), co reclamo das rimas entre estrofas, resultando en conxunto *coblas unissonans*, porque as rimas son sempre as mesmas; é dicir, cámbiase a colocación das rimas, dándolle a cada unha correspondencias dentro de cada cobra e tamén noutros lugares das outras cobras. Colocci, na súa función de anotador, quixo sinalar esta característica estrutural nas cantigas galego-portuguesas que a presentaban, e para elo utilizou unha expresión familiar e elocuente, tomada do inicio da canción, xa citada, de Petrarca, de quen, non o olvidemos, Colocci era, como case tódolos humanistas, fervente admirador. Efectivamente, a primeira cantiga de Diego Moniz ofrécenos unha estrutura en *coblas alternadas* nas que a diferenza ven dada só pola orde das catro rimas, as cales simplemente cambian de posición entre estrofas impares e pares, convertendo o esquema aabccaadd das primeiras en **ccdaaccbb**; ou sexa, **c** toma o lugar de **a**, **d** o de **b**, **a** o de **c** e **b** o de **d**, o que máis adiante sinalaremos como *retrogradatio*. Podemos ver que se agrupan os versos dous a dous pola rima, alternando os lugares, pero sempre en parellas, respectando un ríxido prantexamento propio dun alto nivel retórico. Ademais, outro detalle súmase a esta idea: a *palavra perduda* das cobras pares coincide coa rima dos dous derradeiros versos das impares, e a *palavra perduda* das impares, coas dúas rimas finais das cobras pares, é dicir, mesmo a rima solta de cada estrofa entra no xogo dos reclamos, completando unha elaboradísima estrutura formal.

### 2.3. Elementos de partida.

Contamos para o noso traballo coa edición facsimilar do único transmisor dos textos, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Ademais, para tratar a atribución e a colocación servímonos da *Tavola Colocciana*, tanto en reprodución fotográfica como na lectura que fixo E. Gonçalves (1976).

As lecturas diverxentes anotámolas a partir das edicións xa existentes dos textos, chamadas por I. de Castro e M. A. Ramos (1986, pp. 99-122) «campo bibliográfico», e que son a edición diplomática parcial de E. Molteni (1880), a edición crítica do *Cancioneiro da Ajuda* feita por C. Michaëlis (1904), a recopilación de J. J. Nunes titulada *Crestomatia arcaica* (1906) e a edición semidiplomática ou semicrítica de E. Paxeco e J. P. Machado (1949-1964).

Para o estudo métrico axudámonos do valioso *Repertorio* de Tavani (1967) e da voz «Diego Moniz» elaborada por E. Gonçalves no *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993, pp. 216-217).

## 2.4. Criterios de edición.

-Utilizamos paréntesis cadrados para sinalar as integracións que facemos no texto. Non usamos paréntesis redondas para marcar aquelas partes do texto transmitido que suprimimos, porque as explicamos en nota, evitando así recargar o texto crítico.

-Separamos as palabras que o copista escribiu unidas, e xuntamos os segmentos dissociados que pertencen a unha mesma palabra, guiados, neste caso concreto, pola opinión de R. Lorenzo que indica que o idóneo é separar as palabras segundo o uso actual (1988, pp. 76-85).

-Usamos o guión para separar formas do pronome átono compostas ou para separar a forma verbal do pronome.

-Rectificamos a grafía da vibrante, posto que os copistas de *B* escribiron erradamente *-ir-* en vez de *-rr-* (vs. 2, 5 *morrer*, en B 8[bis]).

-Desenrolamos as abreviaturas sen utilizar ningún tipo de distinción gráfica para facer un texto o máis homoxéneo posible.

-Distinguimos as grafías *u* para a vocal e *v* para a consoante, xa que no códice só se usaron as primeiras para os dous casos (por exemplo, en B 8, v. 2 *viço*, *vivia*, ou tódolos imperfectos en *-ava* (rima e)).

-Dámoslle valor consoántico a *j* (sibilante palatal sonora) (v. 17 *oj'* e v. 34 *desejava*, en B 8) e valor vocálico, semivocálico e semiconsoántico a *i* (vs. 10, 15, 19, 28 *mais*, v. 24 *coita*, en B 8; v. 1 *mia*, v. 2 *pois*, en B 8[bis]). Por eso, substituímos a grafía *h* con valor vocálico e semiconsoántico por *i* (vs. 3, 23 *mia*, v. 15 *mi*, en B 8; vs. 1, 7 *mia*, en B 8[bis]).

-Eliminamos a grafía *h* non etimolóxica (v. 20 *un*, en B 8).

-Mantemos as grafías *lh* e *nh* para respectar o máximo posible, dentro da congruencia, o texto transmitido (v. 3 *senhor*, vs. 13, 17 *melhor*, en B 8; v. 6 *lhi*, en B 8[bis]).

-As elisións vocálicas sinalámolas cun apóstrofe (v. 3 *quand' era*, en B 8).

-O signo tironiano que aparece a principio de verso, na primeira cantiga, substituímolo, unhas veces, pola conxunción (v. 4) e, outras veces, pola letra *e* formando parte dunha palabra (v. 2 *eu*, v. 8 *en*), xa que así o dispuxo o copista.

-Os signos de puntuación distribuímoslos segundo as regras actuais, e o mesmo facemos, consecuentemente, coas maiúsculas.

-O til reservámolo para evitar ambigüidades, é dicir, con función diacrítica (v. 27 *máis*, en B 8).

## 2.5. Dispositio textus e aparato crítico.

### 2.5.1 ¡DEUS, QUE POUCO QUE SABIA: B 8.

MANUSCRITOS: B 8, fol. 11v.

EDICIÓN PRECEDENTES: Molteni (1880, núm. 8, p. 10); Michaëlis (1904, núm. 318, pp. 642-643); Paxeco-Machado (1949-1964, núm. 8, I, pp. 47-48).

REPERTORIOS: Tavani (1967, 27, 1).

MÉTRICA: a7' a7' b7 c7' c7' a7' a7' d7 d7 (esquema único 51:1 en Tavani, 1967).

Cantiga de amor de *meestria*. Rimas a: *-ia*, b: *-or*, c: *-ava*, d: *-er*. Catro cobras alternadas (I-III, II-IV) con rotación das rimas, de nove versos heptasílabos, con rima masculina e feminina; *palavra perduda* no terceiro verso de cada cobra; *retrogradatio* (I: a'a'bc'c'a'a'dd / II: c'c'da'a'c'c'bb / III: a'a'bc'c'a'a'dd / IV: c'c'da'a'c'c'bb); palabra volta (v. 1 da cobra I, v. 7 da cobra III: *sabia*); rima derivada (v. 2 da cobra I e v. 3 da II, v. 7 da I e v. 8 da III, vv. 2 e 5 da II, vv. 1 e 4 da III, vv. 3 e 9 da IV).

POSTILLAS: Na marxe esquerda, á altura do v. 1 atópase a nota colocciana *Sel dissì*. Á altura do v. 7 hai unha cruz do copista<sup>8</sup>.

### TEXTO CRÍTICO:

- ¡Deus, que pouco que sabia  
eu en qual viço vivia  
quand' era [c]on mia senhor!  
¡E que muito me queixava  
5 dela, porque non pensava  
de min! ¡E non gradecia  
a Deus qual ben mi fazia  
en sol me leixar veer  
o seu mui bon parecer!
- 10 Mais en gran sandez andava  
eu, quando me non pagava  
de con tal senhor viver.  
E, ¿que melhor ben querria?  
A m' end' ora pagaria
- 15 mais estar con quen mi-o dava (?).  
Este ben que non entrava  
non o ouvess' oj' eu melhor.  
Eu me sent' [en t]al sabor.

<sup>8</sup> Vid. infra p. 14 en nota.

Mais logo m' ar mataria  
20 un cor que ei de folia,  
mui comprid[o] e d' amor,  
que per poucas m' ar matava.  
Quand' eu mia senhor catava,  
en tal coita me metia  
25 que conselho non sabia  
eu de min como fazer  
por dela máis ben aver.

Mais, se eu nunca cobrava  
o viç' en que ant' estava,  
30 saber-lh' -ia ben sofrer  
seu amor, e nembrar-m' -ia  
que [sen] ela non podia  
viver, quand' alhur morava.  
¡Tan muito a desejava!  
35 Mais eu con este pavor  
seria bon sofredor.

#### LECTURA DO MS.:

*2. eu eu. 3. on. 7. beumi 13. q̄rriã 15. esto amĩ quẽ. 16. queno nõ. 17. ouuessio ieu. 18. messental. 20. Hũ. 21. conpride. 32. q̄ ela nõ podia uiuer. 33. Quãdalhur moraua.*

#### LECTURAS DIVERXENTES:

*8. deixar Michaëlis. 14. E m' Michaëlis. 16. quen o non entrauua Paxeco-Machado, que non m' entrava Michaëlis. 18. e ouuess' eu tal Michaëlis. 32. que eu viver non podia Michaëlis. 33. quand(o) ela alhur morava Michaëlis.*

#### TRADUCCIÓN:

**I.** ¡Deus, que pouco apreciaba eu a dita en que vivía cando estaba coa miña señor! ¡E canto me queixaba dela, porque non pensaba na miña felicidade! ¡E non agradecía a Deus o ben que me facía (ela) permitíndome soamente ver a súa fermosura!

**II.** Pero en gran sandez andaba eu, cando non me satisfacía vivir con tal señor. E, ¿que mellor ben querería? A min, a ese respecto, agora satisfaríame máis estar con quen mo daba. Este ben que non apreciaba non o tería hoxe mellor. Eu teño tal sentimento.



**III.** Pero pronto me mataría novamente un desexo que teño cheo de loucura e de amor, que case me mataba outra vez. Cando eu vía á miña señor, en tal coita me metía, que non tiña idea de como facer para obter máis ben dela.

**IV.** Pero, aínda que eu nunca recuperase a dita en que antes estaba, ía saber sofrer ben agora o seu amor, e fáme lembrar de que sen ela non podía vivir, cando eu vivía noutro lugar. ¡Tantísimo a desexaba! Eu con este medo, sería agora un bon sofredor.

#### NOTAS:

v. 2 O copista cometeu un erro ó escribir *eu eu* onde evidentemente debe dicir *eu en*, confusión explicable pola similitude das grafías do *u* e do *n*, máis aínda estando tan próximos no texto.

v. 3 Restituímos o *c* da preposición porque é, obviamente, a única solución posible; coincidimos así con C. Michaëlis e con Paxeco-Machado. Pensamos nun probable *on[de]*, que descartamos polo cómputo silábico e por non poder resolvelo en *on[d']*.

vs. 6-7 Entre estes versos o copista deixou un espacio, aparentemente innecesario, marcado na marxe esquerda cunha cruz (*crux desperationis*). Este signo foi utilizado por algúns dos copistas do códice para sinalar un lugar no que atopaban algún problema e sobre o que debían voltar a traballar (Cfr. Lorenzo Gradín 1996, p. 225). Neste caso concreto, o amanuense cometeu o erro de pensar que as estrofas eran de seis versos, polo que o séptimo verso da primeira cobra foi escrito como primeiro da segunda; ó decatarse da equivocación e ver que xa non podía rectificar, o copista continuou coa escritura deixando a cruz na marxe como sinal localizador da incorrección.

v. 8 En vez de *leixar*, que se le claramente no manuscrito e que é a forma correspondente a esa época da lingua galego-portuguesa, C. Michaëlis editou *deixar*, aínda que ela mesma recoñece que esta segunda forma é adoptada na lingua literaria con posterioridade (1920, p. 47).

v. 13 Entre este verso e o seguinte, á altura da derradeira letra, hai unha mancha de tinta, causada, segundo a opinión de J. M. D'Heur (1974, p. 17), por unha anotación de Colocci na desaparecida páxina seguinte.

v. 15 Verso de difícil solución. Parécenos dubidosa a lectura *a min* que fan as edicións de C. Michaëlis e de Paxeco-Machado, xa que o manuscrito presenta unhas grafías pouco claras; ademais, o sentido da mensaxe da cantiga non se corresponde coa interpretación desas edicións, porque obriga a entender como interrogativa a secuencia *quen mi-o dava* e como conxunción adversativa *mais*, palabra esta última que vemos lóxico sexa un adverbio que complementa *pagaria*. Así as cousas, e sen poder aseguralo (porque é dubidoso que realmente diga *amī*), optamos por ler *estar con* en vez de *esto a min*, porque a similitude gráfica puido perfectamente motivar o erro do copista, confundindo o grupo *rc* cun *m* e poñendo a continuación o *i* co signo de *n* final, signo que correspondería á vocal da preposición *con*. Ese mesmo copista puido moi ben cubrir a parte restante do verbo, *est*, cun *o*, movido polo contexto a crer que era un demostrativo. Así, mantemos tamén o sentido do desexo do trobador, que, arrepenido, quere agora recuperar á muller que lle ofrecía antes o ben que el rexeitou.

v. 16 Neste verso pensamos que o copista cometeu un erro por adición (*queno nō*), grafiando dúas veces a secuencia *no*, con signo de nasalidade na segunda.

v. 18 Seguimos a lectura de E. Paxeco e J. P. Machado, que supón un erro do copista, que escribiu unha soa vez o grupo *ent* nunha situación concreta na que coincidía a suxección *entent* provocada por non estar marcadas as separacións entre palabras. Trátase dun erro por *haplografía* (cfr. Blecua 1983, p. 22).

v. 28 O imperfecto de indicativo temos que traducilo por subxuntivo para manter o sentido.

vs. 30-31 *Sofrer seu amor* enténdese como ‘sofrer a coita de amor’.

vs. 32-33 No manuscrito entendemos *que ela non podia viver / quandalhur morava*. Pero optamos aquí pola rectificación de O. Nobiling (1907, pp. 371-372), porque resulta evidente que o copista se equivocou ó cortar os versos, que no antecedente<sup>9</sup>, citado por Colocci como *libro di portughesi*, debían estar en *scripta continua*<sup>10</sup> (cfr. Ferrari 1993, p. 122): a ausencia da forma *sen* (que nós restituímos) obrigouno dalgún xeito a encher o vacío tomando a forma *viver* do verso seguinte, eliminando unha rima en *-ia* por *-er*, que non lle parecería errada porque se trata da rima **d** desta cantiga e porque non tiña en consideración nin a sucesión das rimas nin o feito de que deixaba o segundo dos versos con só cinco sílabas.

C. Michaëlis tentou solucionar o problema do manuscrito dunha forma errada e moi complicada, facendo insercións e cambios de orde que resultan excesivos (*que eu viver non podia / quand(o) ela alhur morava*).

---

<sup>9</sup> Parece que foi levado a Italia por Monseñor Antonio Ribeiro, camareiro do Papa Clemente VII (cfr. Ferrari 1993, p. 122 e Gonçalves 1993, p. 164).

<sup>10</sup> Era un sistema ó que se recurría con frecuencia na época, tanto en textos galego-portugueses como en manuscritos franceses e provenzais (Vid. Zufferey 1987, pp. 15 e ss.), aínda que neles podían marcarse as separacións con puntos finais de verso (como é o caso dos tres folios do volume Vat. Lat. 7182 da Biblioteca Apostólica Vaticana, coñecidos coa sigla V<sup>a</sup>), con maiúsculas iniciais (tamén en V<sup>a</sup>) ou con barras (como se ve no pergamiño Sharrer).

## 2.5.2 SE SOUBESS' A MIA SENHOR COM' A MI PLAZERIA: B 8[BIS].

MANUSCRITOS: B 8[bis], fol. 11v.

EDICIÓS PRECEDENTES: Molteni (1880, núm. 9, p. 10); Michaëlis (1904, núm. 319, p. 644); Nunes (1906, núm. 32, p. 172); Paxeco-Machado (1949-1964, núm. 9, I, pp. 48-49).

REPERTORIOS: Tavani (1967) 27,2.

MÉTRICA: a13' a13' a13' b10 b10 (esquema 16:8 en Tavani 1967, único). Cantiga de amor de refrán, incompleta. Rimas a: *-ia*, b: *-er*, cobras *unissonans*; rima derivada (vv. 2 e 5 da cobra I).

### TEXTO CRÍTICO:

Se soubess' a mia senhor com' a mi plazeria  
d' eu morrer, pois la non ei, logu' eu non morreria,  
ca, pero me ben non quer, amor me monstria  
por me fazer a meu pesar viver,  
5 quand' eu sabor ouvesse de morrer.

E se lhi fossen dizer com' eu esto dizia,  
logo sei que mia senhor por min demandaria ...

### LECTURA DO MS.:

1. *comomami*; *plazeria* está dividida por superposición do segmento *ria*. 2. *moirer*; *moreria*. 4. *a men* 5. *moirer*.

### LECTURAS DIVERXENTES:

C. Michaëlis e J. J. Nunes estruturaron a cantiga en seis versos de sete sílabas, máis os dous decasílabos. Observando a obra no manuscrito, entendemos que cometeron un erro ó resolver así a desorde métrica do texto do códice, onde lemos unha primeira cobra de catro versos (dous de trece, un de sete e outro de seis sílabas) e unha segunda estrofa, a incompleta, con tres versos (de sete, seis e trece sílabas), todos eles na orde en que os citamos. Os dous editores pensaron que había que homoxeneizalos en sete sílabas (non o conseguiron, xa que algúns versos das súas edicións contan seis: números 6, 10 e 12)<sup>11</sup>, resultando unha combinación complexa, na que os versos impares non riman de ningún xeito, o que nos parece un caso excesivo de *palavra perdida*. O mesmo

<sup>11</sup> Esta posibilidade está recollida en Tavani 1967, p. 272, esquema 235:2 (7 6' 7 6' 7 6' 10 10)).

fixeron E. Paxeco e P. Machado, que, ademais, non separaron as cobras. Fixándonos precisamente nas rimas, cremos que é máis acertado postular que o copista, que lía un modelo sen divisións, como xa dixemos, escribiu os heptasílabos e os hexasílabos rompendo primitivos versos de trece sílabas. O motivo era que lle ofrecían, os primeiros, casualmente, unha rima en *-er* relacionada co refrán, e os segundos unha rima en *-ia* relacionada cos outros versos de trece sílabas que non foran divididos. Proba da casualidade desta partición é o feito de producirse no verso 3 da primeira cobra e no 1 da segunda, dous lugares sen ningún tipo de paralelismo formal entre ámbalas dúas estrofas.

Non podemos asegurar que os dous decasílabos sexan un refrán, porque só dispoñemos dunha estrofa, e porque non hai outras cantigas con este esquema coas que facer unha comparación. Hai esquemas parecidos, polos que é posible intuír que, efectivamente, se trate dun estribillo. Falamos dunha composición de Afonso Mendez de Besteyros (*Don Foão, que eu sei que á preço de livão*, Lapa 1970, núm. 60, pp. 102-103), coa estrutura 14' 15' 14' 10 10 (Tavani 1967, p. 59, esquema 16:3), e doutro texto de Ayra Carpancho (*De fazer romaria pug' en meu coração*, Nunes 1926, núm. 97, pp. 88-89) coa forma 13 13 10 (Tavani 1967, p. 68, esquema 26:28). Nestes dous casos o refrán compróbase en tódalas estrofas.

C. Michaëlis e J. J. Nunes completaron o final repetindo o noso verso 3 (para eles dividido) e os decasílabos, interpretándoo todo como refrán. Xulgamos que o refrán, de existir, non incluíría ese verso, como se desprende da métrica e da rima.

#### 1. *prazeria* Michaëlis.

#### TRADUCCIÓN:

I. Se a miña señor soubese como me pracería morrer, xa que non a teño, entónces eu non morrería, porque, como non me quere ben, mostraríame Amor para facerme vivir a meu pesar cando eu tivese gañas de morrer.

II. E se lle fosen dicir como eu dicía esto, sei que pronto a miña señor por min se interesaría ...

#### NOTAS:

v. 1 Este verso presenta unha sílaba de máis no manuscrito, debido a unha adición errada do copista (*duplografía*), que escribiu dúas veces a secuencia *om* onde debía dicir *coma*. É probable que este tipo de equivocacións pertencesen xa ó modelo do cal se servía.

A forma *plazeria* chama a atención porque o habitual era *prazeria*, como editou C. Michaëlis, quen entende que a primeira forma é un castelanismo ou un dialectalismo (Michaëlis, 1920, p. 68). Por esta última posibilidade optamos por manter a forma tal como está no manuscrito, xa que non sería unha falta de copia. Tamén Lapa observa a rareza do grupo inicial *pl-* en formas deste verbo (cfr. Lapa 1970, p. 599, n. v. 1).

v. 2 O copista cometeu aquí un novo erro, transcribindo *moreria* en vez de *moireria*, que sería o normal neste cancionero, ou de *morreria*, que sería o correcto.

### 3. BIBLIOGRAFÍA

#### 3.1. Manuscritos.

*Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa (Colocci-Brancuti)*, Cód. 10991, Reproducción facsimilar, Lisboa, Biblioteca Nacional / Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

*Tumbo de S. Salvador de Lorenzana*, Cód. 1044 B, Archivo Histórico Nacional de Madrid.

#### 3.2. Fontes impresas, edicións e estudos.

Para simplificar utilizaremos as seguintes siglas:

*ACCP*: *Arquivos do Centro Cultural Português*.

*DLMGP*: *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*.

BELTRÁN, VICENTE (1985): «Los trovadores en las cortes de Castilla y León: Bonifaci Calvo y Ayra Moniz d'Asme», *Cultura Neolatina*, XLV, pp. 45-57.

BERTOLUCCI, VALERIA (1966): «Le postille metriche di Angelo Colocci ai Canzonieri Portoghesi», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, VIII, 1, pp. 13-30.

BLECUA, ALBERTO (1990): *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia.

CASTRO I. DE E RAMOS, MARIA ANA (1986): «Estratégia e tática da transcrição», *Critique Textuelle Portugaise. Actes du Colloque (Paris, 20-24 Octobre, 1981)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, pp. 99-122.

D'HEUR, JEAN-MARIE (1974): «Sur la tradition manuscrite des Chansonniers Galiciens-Portugais. Contribution à la bibliographie générale et au corpus des troubadours», en *ACCP*, VIII, París, pp. 3-43.

FERRARI, ANNA (1979): «Formazione e struttura del canzoniere della Biblioteca Nazionale di Lisbona (cod. 10991: Colocci-Brancuti) - Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiale e note problematiche)», en *ACCP*, XIV, París, pp. 25-140.

FERRARI, ANNA (1993): «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», en Lanciani, G. e G. Tavani, (coord.), *DLMGP*, Lisboa, Caminho, pp. 119-123.

GONÇALVES, ELSA (1976): «La Tavola Colocciana. Autori portoghesi», en *ACCP*, X, París, pp. 387-448.

GONÇALVES, ELSA (1993a): «Colocci, Angelo», en Lanciani, G. e Tavani, G. (coord.), *DLMGP*, Lisboa, Caminho, pp. 163-166.

GONÇALVES, ELSA (1993b): «Diego Moniz», en Lanciani, G. e Tavani, G. (coord.), *DLMGP*, Lisboa, Caminho, pp. 216-217.

LAPA, MANUEL RODRIGUES (1970): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.

- LORENZO, RAMÓN (1988): «Normas para a edición de textos medievais galegos», *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, Univ. de Tréves (Trier), 1986, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, VI, pp. 76-85.
- LORENZO GRADÍN, PILAR (1996): «Gomez Garcia, abade de Valadolide», en *La literatura en la época de Sancho IV*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megras, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 213-226.
- MICHAËLIS, CAROLINA ed. (1904): *Cancioneiro da Ajuda*, Halle A. S., Max Niemeyer, 2 vols.
- MICHAËLIS, CAROLINA (1920): «Glossário do Cancioneiro da Ajuda», *Revista Lusitana*, XXIII, pp. 1-95.
- MOLTENI, ENRICO (1880): *Il Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il Codice Vaticano 4803*, Halle A. S., Max Niemeyer.
- NOBILING, OSKAR (1907): «Zu Text und Interpretation des *Cancioneiro da Ajuda*», *Romanischen Forschungen*, XXIII, pp. 339-385.
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM (1906): *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, 8ª edición (1ª edición de 1906).
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM, ed. (1926): *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 3 vols.
- PAXECO, ELZA E MACHADO, JOSÉ PEDRO, ed. (1949-1964): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 8 vols.
- RAMOS, ANA MARIA (1986): «L'eloquence des blancs dans le Chansonnier d'Ajuda», *Actes du XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Aix-en-Provence, 1983), Aix-en-Provence, 8, pp. 215-224.
- RESENDE DE OLIVEIRA, ANTONIO (1992): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Coimbra, Faculdade de Letras.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (1966-1970): «El Tumbo del Monasterio de San Martín de Castañeda», *Archivos Leoneses*, XXXIX-XL, pp.181-352; XLI, pp. 159-186; XLVII-XLVIII, pp. 321-379.
- ROMANÍ MARTÍNEZ, MIGUEL (1989): *Colección diplomática do Mosteiro Cisterciense de Santa María de Oseira (Ourense) 1025-1310*, Santiago de Compostela, Torculo Edicións, 2 vols.
- TAVANI, GIUSEPPE (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, GIUSEPPE (1988): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- ZUFFEREY, F. (1987): *Recherches linguistiques sur les chansonniers provençaux*, Genève, Droz.