

APROXIMACIÓN Á FORMA POÉTICA DA CANTIGA DE AMOR B 468 DE AFONSO X

Esther Corral Díaz

Facultade de Filoloxía. Universidade de Santiago de Compostela

O perfil poético de Afonso X, Rei de León e Castela, é definido habitualmente como o dun trobador bifronte, repartido entre as humorísticas, obscenas e ás veces sacrílegas cantigas de escarnio, e a produción de exquisitas poesías marianas dedicadas a louva-la fermosura e o “bon talan” da “senhor das señores”¹, esquecéndose das súas cantigas amorosas en galego-portugués, debido ó seu reducido número e a que son consideradas moitas veces como poemas “assez conventionnels”². Moi ó contrario, o seu cancionero áulico, a pesar do exíguo número de composicións, posúe unha innegable calidade literaria e revela “vistosamente o poeta culto, conhededor e imitador da lírica provenzal”³. Recordemos que a obra lírica profana conservada de Afonso X está formada por 44 poesías líricas –algunhas delas fragmentarias–, das cales a maioría (35) pertencen ó xénero de escarnio e maldicir, fronte á poesía de corte amoroso, integrada tan só por tres cantigas de amor⁴ e unha cantiga de amor de autoría dubidosa⁵.

¹ Vid., por exemplo, V. Bertolucci Pizzorusso, “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, *Morfologie del testo medievale*, Bologna, 1989, pp. 147-168 (p. 149) (antes publicado en *Estudios alfonsíes. Lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, Granada, 1985, pp. 91-117).

² A. Gier, “Alfonso le savant, poète lyrique et mécène des troubadours”, *Court and Poet: Third Congress of the International Courtly Literature Society*, Liverpool, 1981, p. 155.

³ Palabras tomadas de E. Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa (textos escolhidos)*, Criterios de transcr., nota ling., e glossário de M. A. Ramos, Lisboa, 1983, p. 45.

⁴ S. Pellegrini afirma: “Le quattro *cantigas d’amor* [inclúe o fragmento da cantiga en castelán] che di lui sono giunte non si allontanano dal tipo di poesia cortese, scialbo e fatto di motivi triti, in cui generalmente se esercitava la generazione trovadorica contemporanea; saranno, se si vuole, liriche non dozzinali, specie sotto il rispetto ritmico” (“Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale-Sezione romanza*, III, 1961, pp. 127-137, máis tarde recollido en *Varietà romanze*, Bari, 1977, pp. 30-43, cita p. 40).

⁵ Á parte dun poema fragmentario en castelán, de 7 versos, de xénero incerto, entre amoroso e satírico, co *incipit* *Senhora, por amor de Dios*, vid. A. G. Solalinde, *Antología de Alfonso X*, 4ª ed., Madrid, 1960, p. 68.

Actualmente as investigacións sobre a obra afonsina están orientadas fundamentalmente cara ó xénero satírico⁶. Falta aínda hoxe unha edición crítica particular da produción lírica profana afonsina, debido principalmente ós problemas suscitados pola transmisión manuscrita, que tentaremos expoñer sucintamente a continuación, e ós problemas de reconstitución textual derivados dunha lección considerablemente deteriorada da copia.

Neste traballo pretendemos indagar na forma poética da cantiga de amor B 468 do Rei Sabio, construída a partir dunha elaboración estética moi coidada e, en absoluto, “conventionnel”, como teremos ocasión de comprobar en páxinas posteriores. Limitáremo-lo horizonte de busca a aspectos puntuais de tipo textual e de tipo métrico-rítmico, deixando para futuras investigacións vías abertas que indaguen no estudio da *dispositio* interna do mesmo e, sobre todo, que ofrezan unha edición particular do texto, moi necesaria, tanto polos problemas ecdóticos que presenta a peza no manuscrito da *Biblioteca Nacional* como pola transcripción –bastante discutible– na compilación de cantigas de amor de J. J. Nunes, que debería ser revisada⁷.

1. O Profesor Giuseppe Tavani define a tradición manuscrita na literatura lírica galego-portuguesa coas palabras de “pobre e estéril” no seu libro –xa clásico– *A poesía lírica galegoportuguesa*⁸. Unha exigüidade codicolóxica que se evidencia de forma particular nas tres cantigas de *amor* afonsinas, sorprendentemente non incluídas na compilación antiga, reservada á poesía de tipo amoroso, da Biblioteca da *Ajuda* de Lisboa. Daquela, as tres pezas conforman un *unicum* no ámbito da lírica profana do Noroeste peninsular, posto que foron transmitidas nunha soa copia dun cancionero tardío –o Cancionero *Colocci-Brancuti* (=B)–, en contraste coa produción mariana de Afonso X

⁵ A cantiga *Ay eu coitada* aparece atribuída na rúbrica do manuscrito B á autoría de Sancho I de Portugal, e nunha segunda indicación marca a Afonso X como o creador dun grupo de textos nos que esta se inclúe. As dúbidas sobre este particular quedaron definitivamente aclaradas a partir do estudio de S. Pellegrini, “Sancho I ou Afonso X?”, *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Hall, 1959, pp. 78-93. Vid. tamén C. Flores Varela, “Afonso X, autor de *Ay, eu coitada*”, *Actas de las II Jornadas de poesía luso-española (Cáceres, 11-14 oct. 1984)*, Madrid, 1985, pp. 112-120.

⁶ Salientamos de xeito particular as edicións de textos individuais de Silvio Pellegrini, incluídas agora en *Varieté romanze*, pp. 9-19, pp. 20-29, pp. 30-43, pp. 185-193, e en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, e as investigacións puntuais de V. Bertolucci Pizzorusso en “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, xa citada, “Retorica della poesia alfonsina: le figure dell’analogia”, *Morfologie del testo medievale*, pp. 169-188, e “La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV, 1966, pp. 110-135.

Para máis información bibliográfica da obra galego-portuguesa do monarca castelán-leonés, vid. V. Bertolucci Pizzorusso, “Afonso X”, *Diccionario da literatura medieval galega e portuguesa (=DLMGP)*, dir. por G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, 1993, pp. 40-41; sobre a lírica relixiosa, vid. J. Montoya Martínez, *O cancionero marial de Afonso X o Sabio*, Santiago de Compostela, 1994; e sobre toda a súa produción literaria, vid. J. T. Snow, *The Poetry of Alfonso X, el Sabio: A Critical Bibliography*, London, 1977.

⁷ J. J. Nunes, *Cantigas d’Amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1972, núm. XXV (antes publicado en Coimbra, 1932).

⁸ 2ª ed., Vigo, 1988, p. 57.

que foi legada en condicións excepcionais e óptimas, en edicións preparadas incluso polo propio autor.

Empecemos por realizar unha revisión da situación ecdótica bastante particular do conxunto da obra do Rei Sabio nos dous códices coloccianos que transmiten a súa poesía. As composicións de Afonso X están transcritas nos dous apógrafos de forma compacta ó final da primeira sección, parte que –como se sabe– está en principio reservada para o xénero de amor, e, dentro desta, as poesías afonsinas están incluídas no subgrupo de “reis e magnates”, entre as do conde D. Gonzalo Garcia, nobre portugués membro da importante liñaxe dos Sousa, e as do tamén Rei D. Dinis. O compilador ordenaría este subgrupo en sucesión cronolóxica, formándoo os textos de D. Garcia Mendiz d’Eixo, un dos trobadores máis antigos dos cancioneiros, o Conde D. Gonzalo Garcia, pertencente á segunda metade do XIII, o rei Afonso X, que escribe no terceiro cuarto do mesmo século –aínda que a súa produción se teña iniciado nos anos corenta e prosiga tal vez despois de 1275–, o rei D. Dinis, que xa compón na xeración seguinte (primeiras décadas do XIV), e o rei Afonso XI e o Conde D. Pedro de Portugal, xa pertencentes á primeira metade do XV. Trátase, daquela, dunha colocación secundaria dentro da construción interna dos cancioneiros quñentistas, obedecendo este núcleo a criterios de estratificación social⁹.

Agora ben, no *Cancioneiro da Vaticana* a transcripción da obra afonsina é parcial, faltan as primeiras cantigas deste rei, entre as que se encontran precisamente as súas composicións amorosas. *Ben ssabia eu, mha senhor* aparece exclusivamente copiada no códice *Colocci-Brancuti*, logo de dúas composicións dedicadas á Virxe: a primeira *Deus te salve gloriosa Reinha Maria* forma parte do corpus das *Cantigas de Santa María*, e a segunda, *Falar quer eu da senhor ben cousida*¹⁰, precede á cantiga de amor que estamos a analizar. Están separadas estas dúas últimas por dúas liñas en branco, trazo que indicaba unha nova poesía, pero ambas son identificadas co mesmo número de composición –468–.

2. As edicións que reproducen a cantiga son as seguintes:

- manuscrito único B 468. Edición diplomática parcial de Ernesto Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a. s., 1880, núm. 360,
- transcripción semidiplomática de Elsa Paxeco Machado e Jose Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Facsímil.

⁹ Seguimos sobre este asunto a A. Resende de Oliveira, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos Séculos XII e XIV*, Lisboa, 1994, p. 105, 191 e ss., e 277. Vid. tamén E. Gonçalves, “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, *Actes du Colloque Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers* (Liège, 1989), Liège, 1991, pp. 448-449, e A. Ferrari, “Formazione e struttura del canzoniere portoghese della Biblioteca Nazionale de Lisbona (Cod. 10991. Colocci-Brancuti)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV 1979, pp. 27-141 (especialmente pp. 112-115).

¹⁰ Indica Nunes sobre esta lauda mariana: “Pelo seu contéudo parece fazer parte de um prólogo. (...) É de extrañar que tanto a oitava citada [refírese á anterior composición] como esta cantiga tivessem sido insertas num Cancioneiro de versos profanos” (*Cantigas d’Amor*, p. 52, en nota).

mile e transcripción, Leitura, comentarios e glossário por —, Lisboa, 1953, vol. II, núm. 411).

Está transcrita, ademais, na edición colectiva do xénero de amor de J. J. Nunes co núm. XXV e no corpus de cantigas, *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coord. por Mercedes Brea, Santiago de Compostela, 1986, vol. I, núm. 18,5 (reproducción da edición de Nunes).

As antoloxías de Afonso X que a inclúen son:

- R. Carballo Calero e C. García Rodríguez, *Afonso X; O Sábio. Cantigas de amor, de escarño e de louvor*, Sada, 1983, núm. 1 (aínda que na introducción os autores declaran que toman como base a edición de Nunes, a disposición formal continúa a Machado),
- Jesus Montoya, *Afonso X el Sabio, Cantigas*, Madrid, 1988, núm. 50, con anotacións, comentario e traducción (utiliza fundamentalmente a Nunes, con certos cambios, sobre todo, na distribución formal dos versos no poema),
- Juan Paredes Núñez, *Afonso X el Sabio. Cantigas profanas*, Granada, 1988, núm. 40, con anotacións (segue a Nunes, aínda que introduce tamén modificacións –non explicadas– na distribución formal)¹¹.

Estudio métrico e rítmico no *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* de Tavani¹².

3. Pasemos a aspectos máis materiais da cantiga. En primeiro lugar, o primeiro problema que se presenta céntrase na dimensión que debe te-lo poema, distinta nas edicións de Machado e de Nunes. Este último, continuando a lección marcada polo manuscrito,

¹¹ Non aparece recollida nas antoloxías da lírica galego-portuguesa de E. Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa*, e de C. Alvar e V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa* (Madrid, 1985). As dúas compilacións seleccionan poemas pertencentes ó xénero de escarnio para representa-la produción lírica profana do Rei-Poeta.

Hai que puntualizar que no ano 2001 saíu a luz unha edición do corpus profano afonsino de Juan Paredes (*El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, ed. crítica con introd., notas y glosario, L'Aquila), que non podemos consultar, pois este traballo foi elaborado para o Congreso en 1996.

¹² Roma, 1967, 18,25 e 70:1.

propón para cada cobra nove versos octosílabos, excepto o sétimo verso que sería tetrasílabo:

Ben ssabia eu, mha senhor,
que, poys m'eu de vós partisse,
que nunca veeria sabor
de rem, poys vos eu non visse,
porque vós ssodes a melhor
dona de que nunc(a) oysse
homen falar,
Ca o vosso bõ(o) semelhar
par nunca lh'omen pod'echar.

E, poys que o *Deus* assy quis,
que en ssõ(o) tam alongado
de vós, muy bem seede ffis
que nunca eu ssen cuydado
eu vivirey, ca já Paris

d'amor non foy tam coitado
[e] nen Tristam;
nunca soffreron tal affam,
nen am quantos som, nen
se(e)ram

Que ffarey eu, poys que non vir
o muy bon parecer vosso?
ca o mal que vos foy ferir
aque'l'é meu e non vosso,
e por ende per sem partir
de vos muyt'amar non posso
nen [o] farey
ante ben sey ca morrerey,
senon ey vós que semp'r amey.

En cambio, Machado suxire unha estrofa de dez versos; o noveno verso desdobraríase en dous, de tres e sete sílabas. Unha estrutura que marca Tavani no seu *Repertorio metrico*, aínda que non o manifesta explicitamente, e que nós adoptamos tamén por considerala a máis correcta. Con todo, habería que corrixir algúns segmentos da II e III cobra, para poder obter unha medida idéntica por estrofas:

Ben ssabia eu, mha senhor,
Que, poys m en de uos partisse,
Que nunc aveeria sabor
De Rem, poys uos eu non uisse,
Porque vos ssodes a melhor
Dona de que nunca oysse
homen falar,
Ca o uosso bõo semelhar
Sey que par
nunca lh homen pod achar.

E, poys que o *Deus* assy quis,
que en ssõo tam alongado
De uós, muy bem seede ffiz,
Que nunca eu ssen cuydado
En uiuirey, ca ia Paris

D amor non foy tam coitado
Nen Tristam;
nunca soffreron Tal affam,
Nen am
quantos som Nen seeram.

Que ffarey eu poys que non uir
O muy bon parecer uosso?
Ca o mal que vos foy ferir
Aquel [h]e, x est o uosso,
E por ende, per rem, partir
De vos muyt amar non posso
Nen farey,
ante ben sey ca moirerey,
Se non ey
uos que sempre y amey.

Así pois, a cantiga acata a tendencia da escola galego-portuguesa, e máis concretamente da cantiga de amor, de elaborar composicións de tres estrofas¹³.

¹³ Vid. J. M. d'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des galiciens-portugais (XII^e-XIII^e siècles)*, Liège, 1975, pp. 183-186, e V. Beltrán, *Cantiga de amor*, Vigo, 1995, p. 101.

4. Continuando coas características métricas e rítmicas que presenta, a cantiga, como era habitual nos poemas de amor da primeira metade do s. XIII e en particular nos escritos na corte afonsina, constrúese como de *meestria*¹⁴. Está composta, ademais, por tres cobras *singulares*, que conteñen un conxunto de dez versos.

O feito de que a cobra conste dun número tan elevado de versos desvíase dos parámetros do xénero que marcaban un modelo de estrofa cun número máis reducido (seis ou sete habitualmente).

Por outra parte, o cómputo de sílabas descobre un segundo trazo singular da cantiga, ó se afastar do hábito da escola que reproducía pezas monométricas. A composición é polimétrica. Os seis primeiros versos constitúen un primeiro bloque, formado por versos de idéntica medida: octosílabos agudos e heptasílabos graves (equiparados en cómputo, de acordo coa lei de Mussafia)¹⁵ emparéllanse en alternancia, ó igual que a rima, tamén alterna. En contraste coa segunda parte da cobra que reúne ós catro últimos versos, todos coa mesma terminación e coa cadencia aguda, pero con diferente medida: o sétimo e noveno son trisílabos, e o oitavo é octosílabo e o décimo heptasílabo¹⁶.

A combinación de octosílabos con trisílabos e heptasílabo é un esquema moi pouco frecuente na lírica galego-portuguesa¹⁷. Case se podería falar de versos de pé quebrado, se en vez de trisílabo contabilizáramos versos curtos de catro sílabas.

O verso 7 *–homen falar–* presenta un problema, porque computa como verso de tres sílabas, cando en realidade ten catro. Se tomáramos como base a edición e a métrica de Nunes non existiría ningunha anomalía, pero se marcamos *–tal* e como indica Tavani tres sílabas para este verso en tódalas estrofas, preséntase un desequilibrio métrico. As solucións poden ser varias.

Por un lado, é bastante coñecido na lírica española e, en particular, na española medieval o uso da sinalefa como artificio equilibrador entre a medida de dous versos. Consiste nunha sinalefa que enlaza un verso de condición grave e o comezo doutro verso, que sumaba unha sílaba de máis. Ademais, este recurso afecta a versos curtos con pouco número de sílabas (tres, catro e cinco, como máximo)¹⁸ como é o noso caso: *dona de que nunca oysse / homen falar* (vv. 6-7).

¹⁴ Cf. V. Beltrán, "Cantiga de mestria", *DLMGP*, p. 139.

¹⁵ Vid. M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, p. 317 e ss.; R. Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, 1970, pp. 35-36; e, sobre todo, o estudio máis exhaustivo sobre a lei de Mussafia, de Barbara Spaggiari, "Parità sillabica ad oltranza nella metrica neolatina delle origini", *Metrica*, 2, 1979, pp. 1-74.

¹⁶ Debido á influencia provenzal, predomina na escola galego-portuguesa o verso agudo sobre o grave, a pesar de que o soporte fónico do galego-portugués tendía a ser paroxítono e o da lingua occitana agudo. Cfr. V. Beltrán, *Cantiga de amor*, pp. 80-81.

¹⁷ Un esquema algo semellante e que constitúe tamén un *unicum* é empregado por Afonso X no sirventés político *O que foy passar a serra*: 7' 7' 7' 4' 8' 4' (Tavani, *Repertorio metrico*, 13:72).

¹⁸ Baehr, *Manual de versificación española*, p. 51 e ss. Canettieri e Pulsoni aluden ó mesmo artificio entre *oysse* e *homen* co nome de "sinalefa intersticial" ("Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imita-

Outra segunda solución podería estar relacionada co corpo fónico dos versos. A confluencia de varias consoantes nasais no verso 7 –incluso no v. 6– produce posiblemente unha debilitación da palabra *omen*, xa de por si con gran desgaste fónico polo seu frecuente uso lingüístico (cf. a etimoloxía da forma francesa actual *on*), pasando a contabilizar só unha sílaba¹⁹.

Hai que sinalar en relación cos versos que o octosílabo e heptasílabo –xunto co decasílabo– gozaban na poética do Noroeste peninsular dunha ampla difusión. Vasco Fernandez Praga de Sandin (cronoloxicamente anterior a Afonso X) e Vasco Gil (coetáneo do monarca, co que incluso mantén unha *tençon*) empregan a miúdo o octosílabo na súa obra poética²⁰. Este tipo de verso é considerado como un verso culto, de importación francesa ou provenzal, dado que eran moi abundantes as composicións galorromances que utilizan este modelo²¹.

En cambio, o trisílabo, que rompe a estrutura rítmica da composición nos v. 7 e 9, presenta dentro da escola un número de ocorrencias moi reducido.

A edición realizada por Nunes na súa compilación do xénero de amor non ofrece a combinación que acabamos de describir. Á parte de incluír só nove versos por estrofa, como xa dixemos, marca o sétimo verso como tetrasílabo, medida que contabiliza ó ler o verso *homen falar* (v. 7) como de catro sílabas e ó engadir na II cobra a conxunción “e” (*[e] nen Tristan*, v. 16) e na III o pronome persoal “o” (*nen [o] farey*, v. 25)²².

O esquema métrico da composición é o seguinte²³:

a	b	a	b	a	b	c	c	c	c
8	7'	8	7'	8	7'	3	8	3	7

ción métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos”, *Anuario de estudios literarios galegos*, 1994, pp. 11-50 (p. 17); e dos mesmos, “Contrafacta galego-portoghesei”, *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica Medieval*, ed. por J. Paredes, Granada, 1995, pp. 479-497 (p. 493).

¹⁹ Agradécemo-la proposta desta posible solución a X. L. Couceiro, ó lembrámo-lo problemático verso 1 da cantiga da *garvaia* de P. Soarez de Taveirós, *No mundo non sei parelha*, verso ó que –en principio– tamén sobra unha sílaba (vid. comentarios ó poema e á anomalía métrica deste verso, de G. Vallín, *Las cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, Alcalá de Henares, 1996, p. 224).

²⁰ V. Beltrán, *A cantiga de amor*, p. 78.

²¹ Vid. C. Alvar, “Octosílabo”, *DLMGP*, p. 487. Para L. A. de Azevedo Filho “c’est le décasyllabe qui avec l’octosyllabe a été le vers savant importé le plus employé dans la lyrique médiévale gallégo-portugaise” (“Structure et rythme du vers décasyllabe chez D. Joan Garcia de Guilhade, troubadour du XIII^e siècle”, *Romania*, 89, 1968, pp. 289-312 (p. 299), antes en versión italiana en *Revista de Portugal*, 30, 1965, pp. 365-384). Baehr suxire que o octosílabo é un dos versos máis antigos da poesía española, de procedencia autóctona, documentado xa nas kharxas cun asunto e disposición métrica de carácter popular (*Manual de versificación española*, p. 109 e ss.).

²² Case tódolos estudos toman a transcripción da edición de Nunes, por exemplo, V. Bertolucci, cando estudia o similitud de Tristan e Iseu en “Retorica della poesia alfonsina: la figure dell’analogia”, *Morfologie del testo medievale*, p. 181 (antes publicado en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. de V. Beltrán, Barcelona, 1988, pp. 11-30).

²³ Tomado de Tavani, *Repertorio*, 70:1.

Afonso X emprega –daquela– na composición tres rimas distintas nas estrofas, como era habitual na escola:

- a: I: *OR* (*senhor, sabor, melhor*),
 II: *IS* (*quis, fis, Paris*),
 III: *IR* (*vir, ferir, partir*),
- b: I: *ISSE* (*partisse, visse, oysse*),
 II: *ADO* (*alongado, cuydado, coitado*),
 III: *OSSO* (*vosso, vosso, posso*),
- c: I: *AR* (*falar, semelhar, par, achar*),
 II: *AN* (*Tristan, affan, am, seeram*),
 III: *EI* (*farey, morrerey, ey, amey*).

Desta combinación destaca a utilización de seis terminacións moi frecuentes, tanto graves como agudas (*OR, IR, ADO, AR, AN, EI*), e de tres terminacións (*IS, ISSE e OSSO*), na I e II cobras, de rendemento bastante escaso no repertorio da cantiga de amor²⁴. Este último caso chama especialmente a atención, dado que a preceptiva literaria galego-portuguesa propoñía para a composición unha rima fácil, moi distante do *trobar ric* que os poetas provenzais buscaban con tanto afán. Revisemos estas tres rimas en cuestión:

- A primeira, en *IS*, documéntase tan só en dúas cantigas de Pero da Ponte no cancionero da *Ajuda*: a cantiga encomiástica *O mui bon re, que conquis a fronteira*²⁵, e en *O que Valença conquereu*²⁶, poemas cos que coincide, ademais, na utilización da forma occitana *fis* como termo final de verso (v. 13, en *Ben ssabia eu...*), un provenzalismo pouco común na escola galego-portuguesa que se rexistra en cantigas de amor de poetas activos na primeira metade do século XIII²⁷.

Como é ben sabido, o segrel Pero da Ponte formaba parte do círculo de poetas que viviron na corte de Afonso X mantendo con este relacións literarias, confirmadas pola sátira que o monarca lle dirixe e por coincidir nas burlas as mesmas vítimas²⁸. É máis, S. Pellegrini percibe reminiscencias de Pero da Ponte nas cantigas de amor de Afonso X²⁹.

²⁴ Á falta dun estudio completo da frecuencia de rimas na cantiga de amor e no conxunto da lírica galego-portuguesa, guiámonos polo inventario de rimas elaborado por Antonia Viñez a partir do cancionero de *Ajuda* (“Rimario del Cancionero da Ajuda”, *Cuadernos de Estudios Románicos*, 1989, pp. 59-143).

²⁵ *Ajuda* 460, na edición de S. Panunzio, *Pero da Ponte, Poesías*, Vigo, 1992, pp. 109-111.

²⁶ *Ajuda* 466, Panunzio, pp. 125-126.

²⁷ *Fis* aparece asemade en *Ajuda* 203, v. 5, ref. de Joan Lopez d’Ulhoa, *Ajuda* 330, v. 9, de Fernan Figueira de Lemos, e *Amor* 242, v. 13, de Joan Baveca. Nas *Cantigas de Santa Maria* (ed. de W. Mettmann, 3 vols., Madrid, 1986-89) a expresión *ser fis* é bastante frecuente: cf. –entre outras– *ante lle disse que fosse fis* (5, v. 181) ou *cuidando seer ben fis* (35, v. 112).

Sobre o termo *fis*, vid. o estudio de T. García-Sabell, *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses: revisión crítica*, Vigo, 1991, pp. 145-147, sv *fis*.

²⁸ Vid. E. Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa*, pp. 48-49, S. Pellegrini, “Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X”, *Varietà romanze*, pp. 30-43 (antes en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale-Sezione ro-*

- A segunda, en *ISSE*, ten máis ocorrencias (en once cantigas de *Ajuda*), entre as que destacamos dúas que combinan os mesmos termos que aparecen na cantiga de Afonso X (*partisse* e *visse*): *Ajuda* 387, de N. Eanes Cerzeo, e *Ajuda* 444, de Pero Mafaldo.

As últimas investigacións ó redor da figura de N. Eanes Cerzeo sitúano cronoloxicamente na xeración máis antiga da escola, polo tanto, a súa produción é anterior a do rei Sabio³⁰. Destaca a súa arte versificadora, ó construí-las súas poesías con esquemas únicos e ó compoñe-lo único “descordo clasificado como tal” na lírica galego-portuguesa, que responde claramente ó modelo occitano³¹.

P. Mafaldo, pola súa parte, residiu na corte de Afonso X e coñecía en profundidade a literatura provenzal, como se demostra na devandita cantiga, ategada de termos occitanos³².

- Por último, a terceira en *OSSO* encóntrase nunha soa composición, tamén cos mesmos termos *posso* e *vosso* que se lían no poema: *Ajuda* 307, de Martin Moxa, un poeta que debeu vivir tamén na corte castelá no período final do reinado de Afonso X³³.

Á luz destes datos confirmase que os poetas que utilizan estas rimas tan pouco frecuentes pertenceron nalgún momento ó ámbito cortesán de Afonso X (salvo Cerzeo), e, ademais, que todos estes autores coinciden en coñecer e ter influencias da poética occitana que, como xa dixemos, promovía o uso da rima difícil. Non se debe esquecer, aínda que cañamos na repetición dun dato demasiado coñecido, que Afonso X era un mecenas non só de poetas peninsulares senón tamén de provenzais, sendo a súa corte un “lieu d’interpénétration de la lyrique galicienne et de l’occitane”³⁴.

manza, III, 1961, pp. 127-137), V. Beltrán, “Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania*, CVII, 1986, pp. 486-503, e S. Panunzio, *Pero da Ponte*, pp. 38-49 (onde se dedica un apartado ó estudio de “As poesías históricas. Relacións entre Pero da Ponte e Afonso X”).

²⁹ “Pero da Ponte e il provenzalismo”, p. 40, onde se citan dúas composicións de Pero da Ponte que recordan as realizadas polo Rei Sabio (Panunzio, *Pero da Ponte*, núm. 1 e 5 das cantigas de amor). Ó cotexar estas dúas cantigas de Pero da Ponte coa composta por Afonso X, descubrimos secuencias léxicas semellantes: *que nunca...* documéntase tamén na núm. 1, v. 2 e 12, de Pero da Ponte (igual que ocorre na cantiga afonsina, utilízase o artificio de cobras *capdenals*) e *vos eu non visse* (Pero da Ponte, núm. 1, v. 19).

³⁰ Vid. J. A. Souto, “Achegas documentales sobre Nun’Eanes Cerzeo, trovador galego da primeira metade do século XIII”, *Romanica Vulgaria Quaderni - Studi Provenzali e galeghi*, 13-14, 89/94, pp. 147-176.

³¹ Palabras de E. Gonçalves, *A lírica galego-portuguesa*, p. 55. Vid. tamén M. Brea, “Descordo”, *DLMGP*, pp. 212-213, e C. Michaëlis, *Ajuda*, vol. II, p. 550.

³² Vid. S. Spina, *As cantigas de Pero Mafaldo*, Rio de Janeiro, 1983, núm. 6, e V. Beltrán, “Pero Mafaldo”, *DLMGP*, p. 548.

³³ L. S. Picchio, *Martin Moya. Le poesie*, Roma, 1968, pp. 41-51.

³⁴ J. M. d’Heur, *Troubadours d’oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, 1973, 3ª part., cap. II.

Ademais, hai que notar os artificios de *palabra rima* nos vv. 2 e 4 da III estrofa (*vosso*), e de *rima derivada* no v. 2 da I estrofa e no v. 5 da III (*partisse, partir*), e no v. 4 da I estrofa e v. 1 da III estrofa (*visse, vir*); así como as *coblas capdenals* no terceiro verso da I cobra e no cuarto verso da II cobra (*que nunca...*), xa mencionado.

5. A habelencia coa que o Rei-Poeta compón esta cantiga de amor reafirmase, cando se examina a frecuencia de uso da estrutura métrica da composición na escola. A tradición marcaba unha repetición dos esquemas métricos e estróficos, segundo demostra visiblemente G. Tavani nas táboas que dan conta de tódalas combinacións realizadas polos trobadores, no *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*³⁵. Sen embargo, a composición afonsina presenta un esquema rítmico exclusivo na lírica galego-portuguesa, conformando daquela un dos poucos *unica* desta poética. E máis, Afonso X non só emprega unha estrutura métrica insólita na lírica galego-portuguesa, senón que insire o texto dentro do mundo de relacións intertextuais que tecían e caracterizaban a produción poética medieval, ó retoma-la melodía de poemas pertencentes ás líricas francesa e occitana (isto é, un *contrafactum*).

A estética galego-portuguesa afástase neste punto da provenzal na que se marcaba unha sofisticación do esquema que levaba a compoñer un *unicum* e á falta deste retomábanse estruturas rítmicas dunha canción precedente. Aínda que non existe un estudio exhaustivo desta técnica, non son numerosos os *contrafacta* galego-portugueses que se poden documentar. Neste sentido, Paolo Canettieri e Carlo Pulsoni analizan algúns dos exiguos casos que retoman melodías tanto da lírica *d'oc* como da *d'oïl*³⁶; e Pilar Lorenzo estudia, pola súa parte, poemas galego-portugueses que retoman combinacións doutros da mesma poética.

É este texto un excelente exemplo da técnica dos *contrafacta*, que evidencia un poeta de refinada cultura e hábil versificador, coñecedor do mundo literario do Occidente europeo³⁷. A intertextualidade do poema esténdese, ademais, a dúas das principais poéticas do momento. Por un lado, aparece a mesma melodía na lírica oitánica a través de dúas cancións do *trouvère* Moniot de Paris. E, por outro, documéntanse precedentes na lírica occitana a través dun sirventés de Raimbaut de Vaqueiras, outro de Sordel, unha canción relixiosa de Lanfranc Cigala e unha *tençon* entre Vaquier e Catalan³⁸.

³⁵ Cf. os comentarios de V. Beltrán, *A cantiga de amor*, p. 75 e 55.

³⁶ “Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica”, pp. 11-50.

³⁷ Vid. o interesante estudio de Anna Ferrari “Linguaggi lirici in contatto: *trobadors e trobadores*”, *Boletim de Filologia*, XXIX, 1984, pp. 35-57.

³⁸ Para máis detalles remitimos ó noso traballo “A cantiga B 468 de Alfonso X. un *contrafactum*”, *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Filólogos Jóvenes (A Coruña, 26-28 set.)*, ed. por C. Parrilla *et alii*, A Coruña, 1999, vol. II, pp. 177-191.

6. Polo que se refire á acentuación do poema, hai que observar na cantiga de Afonso X un esquema acentual polirrítmico³⁹. O verso predominante, o octosílabo, mantén acento na terceira, cuarta e quinta sílaba, ás veces, incluso con varios acentos no verso, sen que predomine unha posición sobre outra. Tal variedade na fixación do ritmo era habitual nos poemas da escola, seguindo, por conseguinte, neste punto os parámetros comúns da tradición.

Orixinariamente o octosílabo dividíase en dous hemistiquios de catro sílabas, forma que se conserva no acento na cuarta sílaba. Tal sistema, de 4 + 4, é considerado desde o punto de vista musical como o máis perfecto. A literatura provenzal e francesa así o mantiñan.

O heptasílabo normalmente acentuábase na terceira sílaba.

Si queremos resaltar no poema, en cambio, o extraordinario paralelismo que se produce no tipo rítmico entre as estrofas. En cada cobra, o ritmo marcado en cada verso repítese na segunda e na terceira cobra con bastante regularidade. A penas aparecen algunhas rupturas –pouco significativas– que traten de quebrar ese ritmo. Vexámo-lo esquema acentual da cantiga para poder comprobalo:

- O primeiro verso de cada cobra leva o acento na quinta e oitava sílaba.
- O segundo verso da cada cobra na terceira (octosílabo trocaico) e sétima,
- O terceiro verso acentúa en quinta e oitava, e na III cobra en terceira (trocaico) en vez de quinta; ademais, na II cobra acentúa a segunda sílaba (octosílabo dactílico), continuación do encabalgamento *que en soo tan alongado / de vos* (v. 12-13),
- O cuarto verso da I cobra acentúa en segunda, quinta e sétima (o acento na segunda sílaba marca o final dun encabalgamento); na II e III cobra acentúa en cuarta e sétima (seguimos a versión de Nunes no cuarto da III cobra, *aquel' é meu e non vosso*, verso de lectura escura no manuscrito, pero que debería –na nosa opinión– de ser reinterpretado, porque a transcripción do editor portugués parece bastante libre),
- O quinto verso da I e II cobra acentúan en cuarta e oitava; sen embargo, o quinto da III cobra rompe este esquema acentuando en terceira e oitava
- O sexto verso da I e III cobra acentúan en quinta e sétima, pero o da II cobra márcalo en cuarta e sétima.
- O sétimo verso de cada cobra acentúa en terceira.
- O oitavo verso de cada cobra en cuarta e oitava, salvo a I cobra que acentúa en quinta e oitava.

³⁹ Para o esquema acentual dos versos, utilizámo-la terminoloxía e as informacións de Baerhn, *Manual de versificación española*, p. 98 e ss. e A. de Carvalho, *Teoria geral da versificação*, Lisboa, 1987, vol. I, p. 59 e ss. Vid. tamén C. Alvar, “Octosílabo”, *DLMGP*, p. 487.

- O noveno verso, en terceira⁴⁰.
- O décimo verso acentúa en terceira e sétima na I e II (heptasílabo dactílico). A III cobra ten problemas de lectura nesa liña.

7. Ademais, seguindo cos trazos formais da cantiga, hai que sinalar que, de acordo coa forte tendencia da escola –e en particular da cantiga de amor–, os encabalgamentos son bastante frecuentes, desdebuxando, por conseguinte, a unidade do verso e imprimindo unha certa mobilidade ó texto⁴¹ (vv. 34, vv. 5-6, vv. 6-7, vv. 12-13, vv. 15-16, vv. 25-26). Algúns destes son moi abruptos como: *porque vos sodes a melhor / dona* (vv. 5-6), *que eu soo tan alongado / de vós* (vv. 12-13) ou o citado nos vv. 3-4.

En definitiva, a mestría na arte de trobar do Rei Sabio non só se confirma pola súa produción de cantigas de escarnio ou de cantigas marianas, o estudio dalgúns aspectos da *dispositio* formal deste poema amoroso revela unha elaboración esmerada e unha elevada calidade estilística por parte do autor, digna dunha das figuras máis notables dos nosos cancioneros. Desde o punto de vista estético, esta cantiga de amor merece –pois– que se lle dedique unha especial atención, dada a súa articulación formal complexa e refinada. Así o poñen de manifesto a insólita estrutura métrica con versos longos (octosílabos e heptasílabos) e curtos (trisílabos) na que se diferencian dúas partes ben marcadas, a inserción desa combinación melódica dentro da cadea da *contrafacta* con poéticas ultrapirenaicas, a dimensión da estrofa de dez versos, o sistema de rimas non frecuentes, e o esquema acentual bastante paralelo entre as estrofas. Trazos que se verían complementados –con seguridade– coa análise detida dos aspectos temáticos e léxicos da composición, que esperamos retomar en breve fóra destas páxinas⁴².

⁴⁰ Como xa dixemos anteriormente, adoptámo-la disposición de versos de Machado; polo tanto, o v. 8 da I estrofa quedaría *sey que par*. Nunes aduce unha alteración da medida para eliminar o segmento *sey que* do manuscrito, unha intervención que nos parece innecesaria, dado que a versión do códice se axusta –na nosa opinión– perfectamente ó cómputo deste verso e do seguinte.

Si aparece no manuscrito unha disposición errónea nos dous versos finais da II cobra:

*Tal affan. Nen am quantos som
Nem seeram.*

⁴¹ Cf. V. Beltrán, *A cantiga de amor*, p. 78.

⁴² Por exemplo, a mención de Tristan e Paris nos vv. 15 e 17, respectivamente, a utilización do provenzalismo *fis* no v. 13, ou a introducción do verbo *ferir* en relación co *mal*, ou o v. 28 “ante ben sey ca morrerrey” que semella “car eu sai be que per amor morrai” do trobador provenzal Bernart de Ventadorn, X, v. 7 (exemplo tomado de Anna Ferrari, “Linguaggi lirici in contatto”, p. 40).