

O (des)ensandecemento trobadoresco*

Antonio Fernández Guiadanes, Gerardo Pérez Barcala
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMO. Este traballo busca establecer as claves da presentación discursiva dos termos *ensandecer* e *desensandecer* na lírica profana galego-portuguesa. Pese a que estas voces se relacionan co motivo da loucura amorosa, de verbalización variada nos textos, o estudo (aínda que poida conter referencias a outros termos implicados na conceptualización do *topos*) restrínxese particularmente ás palabras referidas, porque foi *ensandecer* o que serviu de base á creación de *desensandecer*, que, coma o seu antónimo, constitúe unha alternativa léxica a outras expresións como *cobrar o sen*, e ademais restrínxe as súas aparicións na literatura medieval ao *corpus* analizado. O traballo céntrase, pois, na plasmación poética destes termos co obxecto de trazar o seu desenvolvemento conceptual (no que mesmo chegan a xurdir parodias do motivo da loucura amorosa e de determinar algunhas das posibles relacións entre textos).

Palabras clave: loucura amorosa, relacións literarias, lírica galego-portuguesa.

ABSTRACT. This study aims at establishing the keys for the discourse presentation of the terms *ensandecer* and *desensandecer* in the Galician-Portuguese profane lyric poetry. The terms to study are related to the topic of love madness which presents a great variety of verbalization in the texts. The study is restricted to these two specific terms, although we may occasionally mention other references to other terms implied in the conceptualization of *topos*. It was *ensandecer* the word that served as a basis for the creation of *desensandecer* which, as its antonym, was regarded as a lexical alternative to other expressions like *cobrar o sen*. Moreover, in medieval literature, the samples with *ensandecer* are restricted to the corpus to be analysed. Summing up, this piece of research tries to answer the question of how these terms took shape in poetry in order to find out their conceptual development which also

Data de aprobación: novembro de 2004.

* Este traballo forma parte do proxecto de investigación *El léxico del sufrimiento en los trovadores*, dirixido pola Profª. Mercedes Brea e subvencionado polo Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía dentro do programa de Promoción Xeral do Coñecemento, con achegas de fondos FEDER (BFF2000-0380).

allows for parodies around the concept of love madness. Finally, we will also tackle some possible relationship between texts.

Keywords: love madness, literary relationships, Galician-Portuguese lyric poetry.

0. INTRODUCCIÓN

É xa un lugar común nos estudos sobre a lírica galego-portuguesa caracterizar o rexistro amoroso como un conxunto textual no que, fronte á maior e complexa riqueza léxica que ofrece a cantiga de escarnio, os termos (entre os que predominan os substantivos abstractos¹) se repiten constantemente e lle confiren un carácter monótono e pouco colorista, xa que a iteración verbal vai asociada á repetición de temas e motivos poéticos. Malia a extensión da cita, as seguintes palabras de G. Tavani (2002: 148 e 151) deixan ver as posibles causas da uniformidade que é propia da escola poética peninsular:

(...) há que presumir que essa homogeneidade é o resultado do condicionamento exercido, sobre os produtores, pela rede de normas que eles próprios contribuíram para criar e consolidar através da tácita aceitação de uma tipologia estabelecida, nas suas linhas essenciais, nos primórdios da tradição, e que posteriormente se foi tornando rígida, quer por um processo normal de aceitação progressiva de modelos paradigmáticos quer pela tendência normal para a reiteração dos protótipos, típica dos epígonos: processo e tendência que aliás, no âmbito galego-português, se resolveram na aceitação quase universal de um nível elevadíssimo de invariabilidade co-textual.

Esta invariabilidade terá sido provavelmente alcançada também por efeito da pressão exercida, sobre os produtores, por um certo imobilismo existente nos fruidores: no sentido em que para o destinatário privilegiado dos produtos líricos (...) a fixidez do género começara evidentemente a fazer parte do seu «horizonte de expectativas» e veio a premiar sobretudo os produtores que se lhe souberam e quiseram adequar. (...)

Portanto, além da intervenção de todos os condicionamentos preliminares ditados pelo público, pelo género, pela tendência à uniformidade temática e formal, é preciso ainda ter em conta o condicionamento *a posteriori* (selectivo e censório exercido pelos autores das antologias, para avaliar correctamente os motivos da homogeneidade que se verifica nos géneros líricos galego-portugueses. Os cancioneiros, como qualquer antologia, muito mais do que representar um panorama objectivo do período literário que se propoem ilustrar, reflectem as modas, as inclinações, as preferencias prevalecentes no ambiente sociocultural e no momento histórico em que são compilados.

¹ Afirma, por exemplo, Beltrán (1995: 23) que «os elementos descritivos (...) han de ser rexeitados de plano pola escola galaico-portuguesa» e que «o primeiro trazo que nos sorprende na cantiga de amor é a supresión de toda referencia física, que se traduce na eliminación do vocabulario concreto» (p. 27). Idénticas valoracións poden verse en Alvar – Beltrán 1985: 30.

A homoxeneidade conceptual dos textos amorosos é tal que o sufrimento, conceptualizado a través da *coita* como resultado dun sentimento non correspondido, acaba por converterse no argumento principal da poética amorosa peninsular², polo que a orixinalidade dos trobadores virá determinada pola destreza retórica na súa plasmación³. Non faltan, con todo, composicións nas que se introducen variantes que van ser precisamente as que permitan establecer as invariantes ou constantes conceptuais caracterizadoras dun xénero determinado. Así, por exemplo, fronte á *coita*, destácanse algunhas pezas que converten a expresión do *joi*, da ledicia amorosa, no motivo principal do enunciado poético⁴. E as innovacións adquiren un maior relevo cando os trobadores implicados son conscientes de estar introducindo unha novidade no movemento no que se inscriben, chegando a establecerse entre os textos un diálogo a distancia que, por un lado, permite dar conta das posibles relacións intertextuais existentes e, por outro, chega a crear elementos paródicos tales que destacan, aínda máis, o carácter novidoso do motivo en cuestión.

O sufrimento amoroso, a *coita*, ofrece unha ampla gama de manifestacións que se vinculan á concepción do amor como enfermidade ao longo da Idade Media⁵ e que se exteriorizan en suspiros, lágrimas, perda do sono ou do apetito, palidez, etc.⁶, isto é, recorrendo ao que a preceptiva retórica identificaba como *signum*, «una señal perceptible por los sentidos que normalmente acompaña a un hecho, a una realidad, a un estado de cosas» (Lausberg 1966, I: 304). Os *signa* son, pois, os indicios externos, as manifestacións que permiten deducir o amor ou o sufrimento que este produce. Aínda que, como se indicou, tales síntomas son con frecuencia de carácter físico, sería posible contemplar outros de natureza psíquica que orixinan comportamentos dos amantes que mostrarían externamente o amor e a *coita* en que aqueles viven inmersos.

² «Se algún trazo caracteriza netamente a escola galaico-portuguesa –afirma Beltrán (1995: 64)– é a súa obsesión pola *coita*, a mágoa irremediable (...) ata o punto de converte-la mágoa no eixo case único das súas cancións de amor».

³ «El predominio de la *coita*, con todos sus sinónimos, y del rechazo de la dama, con sus numerosas variantes, constituyen la principal veta lírica de esta escuela y confieren a la cantiga de amor su característico tono quejumbroso y una cierta monotonía de registros, que resulta peculiar. Los poetas gallego-portugueses, (...), renuncian a la variedad temática, pero se aplican con esmerada constancia al cultivo del matiz, del detalle, logrando un dominio preciosista de la lengua poética y del arte de escribir versos» (Alvar – Beltrán 1985: 32).

⁴ Vid. Fidalgo 1994. Segundo Beltrán (1995: 64), na escola galego-portuguesa «a evocación do gozo do amor, o *joi*, (...) é tan rara que a crítica cualificouna como un puro provenzalismo temático e, efectivamente, atopámola con preferencia nos autores máis tocados polo seu espírito».

⁵ Nos tratados de medicina o amor era visto como unha patoloxía cerebral que perturbaba a razón, dando orixe ao que se coñece como *amor hereos*. Comenta Fritz (1992: 203) que «une maladie bien particulière que les médecins placent dans le voisinage de la mélancolie, l' *hereos* ou folie par amour, est le privilège des *nobiles*; seuls les seigneurs (...) peuvent devenir dans un geste de folie des esclaves de l' amour et de l' objet aimé; tout comme l' amour courtois ne se conçoit dans un milieu d' où est exclu le vilain». A bibliografía sobre a cuestión é abundante, polo que remitimos, sen máis, a Fritz 1992: 202-204, 290-294, e, para a repercusión do asunto na lírica galego-portuguesa, a Meneses 2000.

⁶ Vid. Beltrán 1995: 64; Tavani 2002: 180; Carbón Puente 2002. Para a lírica italiana medieval, vid. González 1990.

Así, o da loucura á que conduce o amor non correspondido é un dos motivos poéticos máis recorrentes da lírica peninsular e na súa plasmación o substantivo *sen* ocupa un lugar privilexiado, pois, como explica Tavani (2002: 180):

Os termos e as expresións que indican a loucura de amor vão desde *mingua de sén*, *tolher / perder o sén*, *perder esforç' e sén*, a *ensandecer*, *sandecer*, *sandeu* e por fim a *fol*, *folia* e a *louco*, *loucura*, numa gama de gradações em que os pontos de força são constituídos pelos três momentos da sequência lexical *perder o sén* – *sandeu* – *folia*.

O substantivo *sen*, aínda que non é exclusivo dos textos líricos⁷, incorporouse á linguaxe abstracta dos trobadores galego-portugueses a través do occitano, e procede do xermánico SINN⁸. *Sen* refire unha das calidades (o sentido común, a intelixencia, o xuízo⁹ que habían de posuír os amantes cortesés¹⁰, polo que, cando funciona como complemento do verbo *perder*, alude á conversión do namorado en *fol* ou *sandeu*; *perder o sen* é, en efecto, «expresión frecuentísima nos Cancioneiros (...) para expresar desgracia no amor; neste mesmo senso aparece a expresión *tolher o sen* co valor de ‘quita-la razón’, ‘volver tolo’» (García-Sabell Tormo 1991: 310). A presentación do asunto na lírica amorosa debuxa a un namorado *sandeu* que amosa unha actitude que o delata, polo que semellante estado se percibiría externa-

⁷ Os glosarios de textos medievais en prosa recollen para o termo os significados de «‘entendimiento, juicio, inteligencia’» (cf. Lorenzo 1977, 1181, s. v. *sen*); «‘senso, bom-senso, juízo, inteligência, senso comum’» (...) Quer dizer “loucura” o composto mal-sem ou mau-sem» (cf. Magne 1944, 363, s. v. *sem*).

⁸ Vid., para a discusión sobre a etimoloxía de *sen*, a revisión das diferentes propostas en García-Sabell Tormo 1991: 311, s. v. *sen*.

⁹ Na lírica occitana o substantivo abstracto *sen* ten os significados de «‘bon sens, sagesse’» (cf. Cropp 1976: 446). Nos glosarios dos textos poéticos peninsulares recóllese acepcións como «‘juízo, entendimento, criterio’» (cf. Lapa 1970: 377, s. v. *sen*); «‘juízo, pensar, etc.’» (cf. Nunes 1971, III: 684, s. v. *sen*); «‘bom senso, juízo, entendimento, siso’» (cf. Mettmann 1981, II: 710, s. v. *sen*); «‘bom-senso, juízo, inteligência, senso-comum’» (cf. Michaëlis de Vasconcellos 1990, I, “Glossário”: 84, s. v. *sen*).

¹⁰ Cf., por exemplo, o retrato moral dunha dama que, aínda que non corresponde ao namorado, era «dona de muy bon sen»: «Por [a]tal moyr’ e direy-vos eu al: / fez-lhi tod’ est(o) e fez-lhi muyto ben / en a fazer dona de muy bon sen / e muy mansa; e todo por meu mal» (Pero Mafaldo, *A mia senhor; que eu por meu mal vi* –LPGP 131,3, vv. 1-4 II–). Vid. outras caracterizacións análogas da amada nas cantigas *Quer’ eu em maneira de proençal*, de Don Denis («Ca mha senhor quizo Deus fazer tal, / quando a fez, que a fez sabedor / de todo bem e de mui gram valor, / (...) / er deu-lhi bom sem» –LPGP 25,99, vv. 1-5 II–); *A mellor dona que eu nunca vi*, de Fernan Garcia Esgaravunha («A mellor dona que eu nunca vi / per boa fe, nen que oy dizer, / e a que Deus fez mellor parecer, / mia sennor est, e sennor das que vi / de mui bon preço e de mui bon sen» –LPGP 43,1, vv. 1-5 I–); *Muytus a que Deus quis dar muy bon sen*, de Pero Goterrez («A melhor dona e de melhor sen / e mays fremosa que Deus fez nacer» –LPGP 129,1, vv. 1-2 II–); ou *Faz-m’ agora por ssy morrer*, de Vidal («mha sennor do bom sem» –LPGP 156,1, vv. 3 III–). Para o *sen* como calidade mencionada na *descriptio puellae*, vid. Mussons 1991b: 175-176. Os nomes dos trobadores e os seus textos son reproducidos a partir de Brea 1999. A esta obra, abreviada no traballo como *LPGP*, remiten os códigos numéricos de dúas cifras, separadas por unha coma, con que se identifican as cantigas, e dela tómanse tamén os datos biográficos dos autores.

mente, circunstancia que posibilita a integración do motivo poético dentro dos *signa*¹¹. Así, por exemplo, a perda do *sen* conduce a unha situación do amante que se manifesta en facelo dicir aos demais cousas que non debe, chegando a revelar a identidade de quen lle produce semellante estado. Esta actitude é a que amosa, entre outras, a cantiga *Muitus me vem preguntar* (LPGP 97,19), na que, segundo Martin Soarez, ninguén poderá descubrir a identidade da *senhor* a quen ama a menos que perda o sentido (e aínda así dirialles que ama a outra dama:

I

Muitus me vem preguntar,
mha senhor, a quen quero ben,
e non lhis quer' end' eu falar
con medo de vus pesar en,
nen quer' a verdade dizer,
mays jur' e façó-lhis creer
mentira por volhis negar

II

e porque me ven coitar
do que lhis non direi per rem,
ca m' atrev' eu en vus amar.
E **mentr' eu non perder o sen,**
non vus devedes a temer,
ca o non pod' ome saber
per min, se non adevinhar.

III

Non será tan preguntador
null' ome, que sabha de min
ren per que seja sabedor
[d]o ben que vus quis, pois vus vi.
E pois vus praz, **negalo-ei**
mentr' o ssen non perder, mays sei
que mh-o tolherá voss' amor.

IV

E se per ventura assi for,
que m' er pregunten des aquí
se sodes vos a mha senhor
que am' e que sempre servi,
vedes como lhis mentirei:
d' outra senhor me-lhis farei
ond' aja mais pouco pavor.

Idéntico motivo faría a Pero Garcia Burgalês declararlle o amor á súa dama, pese ao seu desexo de manterse na etapa de *fenhedor* e non dicirlle a aquela o moito que a ama. Así o explicitan as *fiindas* da artificiosa cantiga *Ay eu coitad'! e por que vi* (LPGP 125,2):

fiinda 1

Ca lle quero mellor ca min,
pero nono sabe per mi[n]
a que eu vi por mal de mi[n],

fiinda 2

Nen outre ja, mentr' eu o sen
ouver; mais **se perder o sen,**
dire[i] o con mingua de sen;

fiinda 3

Ca vedes que ouço dizer
que **mingua de sen faz dizer**
a ome o que non quer dizer!

¹¹ Vid., por exemplo, o capítulo «L' évidence de la folie ou la fragilité d' une sémiologie» de Fritz 1992: 37-61. Comenta o estudoso que, xunto a outros signos externos da loucura, hai unha «forte unité sémiologique du fol: tout –cris, gestes, déplacements– contribue à en faire un être du dehors, hors de soi, hors de son sens. La folie ne saurait donc se dissimuler, elle se lit à tout moment sur le corps du dément» (p. 38). Lémbrese, así mesmo, a imaxe do tolo errante identificado coa figura do *homo silvaticus*, aspecto para o que pode consultarse Fritz 1992: 15-29. Sobre os signos visibles da loucura nos textos literarios, vid., igualmente, Laharie 1991: 153-162.

Este traballo non pretende explorar todas as posibilidades de presentación do motivo da perda do *sen*¹², senón centrarse, exclusivamente, no funcionamento do termo *ensandecer* no corpus lírico profano galego-portugués, porque, por un lado, aínda que a voz teña semanticamente un significado idéntico ao doutras expresións utilizadas para plasmar a loucura amorosa e coas que alterna ás veces nos textos, conta cun número limitado de ocorrencias. E porque, por outro lado, a voz (e o motivo poético que leva parello foi obxecto dun desenvolvemento particular a partir da introdución da antítese *ensandecer* / *desensandecer* en tres cantigas galego-portuguesas, feito que moi ben podería dar conta dun desexo de renovar o *topos* ou de crear ao seu redor unha maior riqueza de matices, xa que, se o primeiro termo significa ‘perder o sentido’¹³, *desensandecer*, coma o seu contrario, ten, en cambio, o valor de «‘recobrar el sentido, la cordura’» (Víñez Sánchez 2004: 285, s. v. *desensamdecet*)¹⁴.

En efecto, o termo *ensandecer* deriva do adxectivo *sandeu*¹⁵ co sufixo incoativo *-ecer* (< lat. *-ESCERE*) e o prefixo *en-*, que permite converter o adxectivo en verbo. *Desensandecer*, en cambio, é un derivado daquel co prefixo negativo *des-* (< lat. *DIS-*)¹⁶, que, cando se antepón a bases verbais, crea o antónimo do verbo *sen des-* e expresa «una acción que anula un *estado* de alguna forma considerado como *resultado* de un proceso anterior (el representado normalmente sin *des-*)»¹⁷. O proceso de formación de *desensandecer* e o seu valor semántico son, pois, idénticos aos que, no *corpus* trobadoresco galego-portugués, explican a creación doutros vocábulos como, por exemplo, *desenssanhar*, que se localiza na cantiga de Afonso Paez de Braga *Ay mha senhor, quer’ eu provar* (LPGP 8,1) e que se crea a partir de *ensanhar* (voz que conta con dúas ocorrencias no cancionero profano peninsular: *Da donzela ensanhada*–LPGP 47,9–; *Par Deus, amiga, quant’ eu receey*–LPGP 60,10–)¹⁸.

¹² Unha aproximación temática a este asunto na lírica galego-portuguesa pode verse en Mussons 1991b. Para o desenvolvemento do motivo na lírica portuguesa do século XV, vid. Simões 1993, e para a lírica italiana renacentista, vid. Iacomuzzi 1999.

¹³ Os significados que se recollen para o termo nos glosarios son, en efecto, os de «‘tornar-se sandeu; enlouquecer’» (cf. Magne 1944, 186, s. v. *ensandecer*); «‘enlouquecer, emparvecer’» (cf. Lapa 1970: 323, s. v. *ensandecer*); «‘enlouquecer’» (cf. Nunes 1971, III: 615, s. v. *ensandecer*); «‘perder o juízo, enlouquecer, endoidecer’» (cf. Michaëlis de Vasconcellos 1990, I, “Glossário”: 34, s. v. *ensandecer*). Para as ocorrencias do termo na poesía relixiosa, vid. Mettmann 1981, II: 547, s. v. *ensandecer*.

¹⁴ Lapa (1970: 318, s. v. *desensandecer*) ofrece a acepción de «‘pôr bom de juízo’»; Nunes (1971, III: 608, s. v. *desensandecer*) a de «‘restituir o juízo’».

¹⁵ Sobre os problemas para o establecemento da etimoloxía desta voz, vid. Mussons 1991a.

¹⁶ Sobre os prefixos negativos latinos e a súa evolución semántica, vid. Brea 1976.

¹⁷ Son palabras de Brea 1994: 117. Para os valores semánticos do prefixo, vid., ademais de Brea 1994 e do traballo citado na nota precedente, Neira 1976.

¹⁸ *Ensanhar* é un derivado do substantivo *sanha* co prefixo *en-*, pero xunto a el existe tamén a variante co prefixo *a-*, *assanhar*, a partir da cal se crea o antónimo *desassanhar*, localizado en tres cantigas: *Assanhou-se, madr’*, *o que mi quer gran ben* (LPGP 86,2); *Assanhei-me vos, amigo, per boa fé, con sandece* (LPGP 123,3); *Ai, madre, que queixum’ ei* (LPGP 142,1).

1. ENSANDECER

O verbo *ensandecer* formouse, como se indicou, sobre o adxectivo *sandeu*, que refire «un estado de ansiedade y alteración como efecto del amor, por lo que la traducción que se ofrece como más apropiada es ‘loco’» (Mussons 1991a: 596)¹⁹.

Utilizado para expresar a acción e o efecto de volverse tolo de amor, o verbo contabilízase no corpus profano galego-portugués nun total de 21 composicións que se reparten 15 trobadores e que se adscriben maioritariamente ao xénero da cantiga de amor, coas implicacións que isto ten na plasmación do sufrimento do suxeito lírico masculino dos textos, circunstancia que mesmo vai estar presente nas tres pezas que se asignan ao outro xénero amoroso, aínda que a voz poética sexa a feminina:

DEN²⁰: *Que soidade de mia senhor ei* (LPGP 25,100). a10 b10 b10 a10 C10 C10 (RM 160:29). Amor. c. sing.

ESTFDZELV: *Estes que agora, madre, aqui som* (LPGP 33,3). a10 b9' b9' a10 C10 C10 (RM 160:281). Amigo. c. sing.

FERFDZCO: *Vëeron-m'ora preguntar* (LPGP 40,11). a8 b8 b8 a8 C8 C8 (RM 160:342). Escarnio de amor. c. sing.-uniss.

FERFIGLEMO: *Ay mia senhor! sempre eu esto temi* (LPGP 41,1). a10 b10 a10 b10 c10 c10 (RM 99:9). Amor. c. sing. (c uniss.)

FERGARESG: *Quand' eu mha senhor conhoci* (LPGP 43,11). a8 b8 c8 a8 b8 c8 b8 (RM 210:1), fiinda: c8 b8 (sobre III). Amor. c. sing. (b I = a II; b II = a III)

FERVELHO: *Poys Deus non quer que eu ren possa aver* (LPGP 50,7). a10 b10 b10 a10 C10 C10 (RM 160:64), fiinda: c10 c10. Amor. c. sing.

FerVelho: *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP 50,11). a8 b8 a8 c8 b8 c8 (RM 121:3), fiinda: d8 c8 (sobre III). Amor. c. sing.

JGARGLH: *A bõa dona, por que eu trovava* (LPGP 70,1). a10' b10 a10' b10 b10 a10' (RM 79:8), fiinda: b10 a10'. Amor. c. uniss.

JGarGlh: *Amigos, quero-vos dizer* (LPGP 70,10). a8 b8 b8 a8 a8 C8 C8 (RM 139:16), fiinda: a8 a8 (sobre III). Amor. c. sing.

JGarGlh: *Cada que ven o meu amig' aquí* (LPGP 70,11). a10 b10 b10 a10 C10 C10 (RM 160:112), fiinda: c10 c10. Amigo. c. sing.

JSRZSOM: *¡Ay eu coitad'! en que coita mortal* (LPGP 78,2). a10 b10 b10 a10 c10 c10 a10 (RM 161:53). Amor. c. uniss.

¹⁹ Mussons apunta tamén que noutros casos «el término está más cerca de un significado de ‘necio’, ‘idiota’, aplicado al que se comporta equivocadamente, imprudentemente, groseramente, que de ‘locura’ entendida como trastorno mental» (1991a: 598). Nos glosarios de obras medievais recóllese para este adxectivo o significado de «‘louco, doido’» (cf. Magne 1944, 352, s. v. *sandeu*; Michaëlis de Vasconcellos 1990, I, “Glossário”: 80, s. v. *sandeu*, «‘louco, insensato’» (cf. Lapa 1970: 375, s. v. *sandeu*).

²⁰ As abreviaturas utilizadas para identificar os trobadores (ao igual que os números dos esquemas métricos correspondentes a cada cantiga son tomadas de Tavani 1967. A obra será abreviada no sucesivo como *RM*.

- NUFDZTOR: *¡Ay mia senhor, u non jaz al* (LPGP 106,3). a8 b8 b8 a8 C8 C8 (RM 160:363). Amor. c. sing.
- NuFdzTor: *Preguntan-me por quê ando sandeu* (LPGP 106,15). a10 b10 b10 c10 c10 D8 D8 (RM 199:3). Amor. c. sing. (a II = a IV)
- PAYSrZTAV: *Como morreu quen nunca ben* (LPGP 115,3). I, II, IV: a8 b8 b8 a8 C8 (RM 155:21) / III: a8 b8 b8 a8 A8 (RM 128:3). Amor. c. sing. (a I = b IV; C = A)
- PARM: *En grave dia me fez Deus nacer* (LPGP 121,9). a10 b10 a10 b10 c10 c10 a10 (RM 100:13), fiinda I: a10 a10 d10 (sobre III-IV), fiinda II: d10 d10 a10 (sobre III-IV) Amor. c. dob. (b I, II = d)
- PGARBU: *Ay eu! que mal dia naçi* (LPGP 125,4). a8 b8 b8 a8 c8 c8 a8 (RM 161:275). Amor. c. dob.
- PGarBu: *Quantos og' eu con amor sandeus sei* (LPGP 125,39). a10 b10 b10 c10 c10 D10 D10 (RM 199:2). Amor. c. dob. (c sing.)
- PGarBu: *Que alongad' eu ando d' u iria* (LPGP 125,40). a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 (RM 83:1), fiinda: a10' b10. Amor. c. uniss.
- PGarBu: *Se Deus me valla, mia sennor* (LPGP 125,46). a8 b8 b8 c8 c8 b8 b8 (RM 194:1). Amor. c. dob. (b I, II = a III, IV)
- RODEAAL: *Ai amiga, tenh' eu por de bon sen* (LPGP 139,1). a10 b10 a10 b10 C10 b10 C10 (RM 98:1). Amigo. c. sing.
- VIDAL: *Faz-m' agora por ssy morrer* (LPGP 156,1). a10 b10 a10 b10 c10 c10 (RM 99:9). Amor. c. sing. (c uniss.)

Supeditado ao da *coita*²¹, o motivo do *ensandecemento* é obxecto de realizacións diversas en función doutros aos que, dese xeito, proporciona matices novidosos. Non obstante, raras veces o motivo se conecta a un único asunto, pois o máis habitual é que a loucura amorosa forme parte dun desenvolvemento no que interveñen motivos poéticos diversos. O argumento en cuestión, aínda que se asocie á *coita* amorosa, presenta modulacións diferentes en función da progresión conceptual do enunciado poético. Por isto, a clasificación que se ofrece a continuación non debe dar lugar a unha interpretación pechada dos grupos que se establecen na presentación poética do motivo da loucura amorosa a través do termo *ensandecer*, xa que un mesmo texto podería figurar en varios apartados; os motivos poéticos axúntanse para dar lugar a unha entidade maior, a cantiga, polo que non parece oportuno disocialos.

1.1. O ensandecemento provocado pola coita

O máis habitual é que o termo *ensandecer* apareza en cantigas que amosan as manifestacións da *coita*, e que, polo tanto, aquel, como consecuencia negativa do amor, se relacione co motivo que causa ese sufrimento. Neste sentido, o *ensandecemento* é, como a morte, o resultado dunha relación non correspondida, polo que non é de estrañar que ambos os efectos do amor aparezan con frecuencia asociados nos textos, segundo pode verse en cantigas como *Quand' eu mha senhor conhoci* (LPGP 43,11), de Fernan Garcia Esgaravunha:

²¹ Vid. Mussons 1991b.

(...), logu' entendi
 que **por ela ensandecer**
 me veerian e levar
 grandes coytas e padecer
 (...)
 que **per ela**, e non per al,
 me veerian **morte prender**,
 (...)
 (vv. 4-7 I, 3-4 II)²²

Pero non faltan cantigas en que tanto a loucura como a morte son utilizadas polo namorado como estratexia para convencer a dama que lle provoca a *coita* manifestada neses estados. Nuno Fernandez, na cantiga *Ay mia senhor; u non jaz al* (LPGP 106,3), presenta a un namorado que, tras perder o xuízo por culpa da súa dama (cf. vv. 2-3 II) e ao non poder obter o *ben* desta (cf. v. 3 I), desexa morrer (cf. vv. 1-2 II, v. 1 III), pero advertindo que, se isto chega a suceder, a *senhor*, permitíndoo, estaría pecando (como reitera sistematicamente o *refram*), o que, por outro lado, non deixaría de causar pesar no namorado (cf. v. 4 III):

¡Ay mia senhor, u non jaz al,
 averei mui ced' a morrer,
 pois vosso ben non poss(o aver);
 mais direi-vus do que m' é mal:
de que seredes, mia senhor
fremosa, de min pecador!

E praz-me ¡si Deus me perdon!
 de morrer, pois **ensandeci**
por vos, que eu por meu mal vi;
 mais pesa-me de coraçõ
de que seredes, mia senhor
fremosa, de min pecador!

E de morrer m' é mui gran ben,
 ca non poss' eu mais endurar
 o mal, que mi-amor faz levar,
 mais pesa-me mais d' outra ren
de que seredes, mia senhor
fremosa, de min pecador!

²² Cf. tamén a presenza do binomio morte-loucura de forma clara nas cantigas seguintes: LPGP 50,11 –«(...) que non á en mi / senon **mort'** ou **ensandecer**» (vv. 3-4 I)–; LPGP 70,1 –«oy mays ey d' ela quant' aver cuydava: / **Sandec'** e **morte**, que busquey sempr' i» (vv. 6 III – 1 *fiinda*–; LPGP 125,40 –«a por que **moiro** e por que **perdi / o sen**; (...)» (vv. 7 IV – 1 *fiinda*)–.

Como se ve, Torneol utiliza os motivos da loucura e, sobre todo, da morte do namorado e o pecado da dama como técnica persuasiva para convencer a esta. A falta cometida pola amada sería, en definitiva, o feito de non protexelo como requirían as relacións vasaláticas que serven de piar á poética trobadoresca: se o namorado, como leal servo, ten que mostrar submisión á súa dama, non é menos certo que esta, como señor feudal, tiña tamén as súas obrigas e debía protexelo²³.

Nunha cantiga de amigo, atribuída a Johan Garcia de Guilhade, *Cada que ven meu amigu' aquí* (LPGP 70,11; RM 160:112), o motivo do *ensandecemento* do namorado, como o da morte, está ao servizo do escepticismo da amiga, que, deste xeito, parodia ambos os asuntos²⁴; por moito que o namorado diga que morre e perde o xuízo pola súa dama, ela amosa a súa incredulidade, segundo expón claramente o *refram*; como chegará a concluír no epílogo da cantiga, non crerá que é certo «ergo se morrer»:

Cada que ven o meu amig' aquí,
diz-m', ay amigas! que perd' o [seu] sen
por mí, e diz que morre por meu ben;
mays eu ben cuydo que non est assí;
ca nunca lh' eu vejo morte prender,
nẽ-no ar vejo nunca ensandecer.

El chora muyto e filha-s' a jurar
que é sandeu e quer-me fazer fis
que por mí morr', e, poys morrer non quis,
muy ben sey eu que á ele vagar:
ca nunca lh' eu vejo morte prender,
nẽ-no ar vejo nunca ensandecer.

Ora vejamos o que nos dirá,
pois vëer viv' e poys sandeu non for!
Ar direy-lh' eu: "Non morrestes d' amor!"
Mays ben se quite de meu preyto ja:
ca nunca lh' eu vejo morte prender,
nẽno ar vejo nunca ensandecer.

E ja mays nunca mi fará creer
que por mí morre, ergo se morrer.

²³ Sobre as obrigas de vasalo e señor e as consecuencias da ruptura do vínculo vasalático por unha ou outra parte, vid. Bloch 1983: 309-324. Para a manifestación desta realidade social na lírica galego-portuguesa, vid. Brea (2004) e Fidalgo (2004).

²⁴ Para a utilización paródica do motivo da morte por amor, vid., entre outros, Panunzio 1971; Gomes 1994. Como afirma esta última estudosa (p. 222), «o abuso do tema do "morrer de amor" atingiu invulgares proporcións na lírica luso-galaica, o que levou a escribir saborosísimas paródias criticando seus mais lúdicos cultores e mostrando a consciencia que tinham os poetas não só dos tópicos, mas das preferências temáticas de seus pares».

1.1.1. O ensandecemento producido pola dama

O desenvolvemento conceptual máis frecuente é o de culpabilizar directamente a dama da *coita* (e, polo tanto, da manifestación desta a través do *ensandecemento* a causa do seu hostil comportamento. Así, no estado en que se atopa o namorado a amada asume un papel activo que se verbaliza a través de cláusulas do tipo «por ela / vós ensandeci / perdí o sen», «ela me faz ensandecer / perder o sen» ou «mi tolheu o sen». Esta é a táctica argumentativa que reflicten os suxeitos dos enunciados poéticos das seguintes cantigas de amor²⁵:

a) Johan Soarez Somesso, *¡Ay eu coitad'! en que coita mortal* (LPGP 78,2): «¡Ay eu coitad'! en que coita mortal / que m' oge faz a dona viver! / (...) / nen me val ela, por que ja perdí / o sen, pois por ela **ensandeci**» (vv. 1-2 I, 5-6 II).

b) Johan Garcia de Guilhade, *A bõa dona, por que eu trovava* (LPGP 70,1): «e ora ja por ela **'nsandecí**, / (...) / que ja por ela lum' e sen perdí» (vv. 5 I, 5 II).

c) Johan Garcia de Guilhade, *Amigos, quero-vus dizer* (LPGP 70,10): «ũa dona que quero ben, / e que me faz **ensandecer**» (vv. 3-4 I).

d) Nuno Fernandez Torneol, *Ay mia senhor, u non jaz al* (LPGP 106,3): «(...) pois **ensandeci** / por vos, (...)» (vv. 2-3 II).

A mesma praxe discursiva advírtese noutros textos, onde, en cambio, a amada é a responsable do *ensandecemento* do seu namorado, pero ese estado parece que non é inicialmente resultado da *coita* que aquela lle provoca, senón consecuencia inmediata de admirar a súa beleza. Así o declara o suxeito lírico da cantiga *Quand' eu mha senhor conhoci* (LPGP 43,11), de Fernan Garcia Esgaravunha, para quen a perda do xuízo se produce xa ao ver (*conhocer*) por vez primeira a unha fermosa *senhor*, momento no que, segundo unha asociación xeneralizada na lírica trobadoresca, tamén se orixina a *coita*²⁶:

²⁵ Non pode deixar de mencionarse a cantiga de PaySrZTav *Como morreu quen nunca ben* (LPGP 115,3), na que o namorado se compara con aqueles amantes que *ensandeceron* e morreron pola *coita* que lles producía a súa amada.

²⁶ O motivo da visión da dama como inicio do amor, pero tamén da *coita* (manifestado, por exemplo, a través da cláusula «des que vos / vos vi»), é recorrente no corpus poético peninsular, o que ilustra claramente a ecuación *ver = amar = sufrir* e determina na lírica trobadoresca galego-portuguesa unha «monótona tristeza de los afectos: *amar* se convierte en sinónimo de *ensandecer* 'enloquecer' y de *morrer* 'morir'» (Alvar – Beltrán 1985: 30). Véxanse a modo de ilustración declaracións de trobadores como Don Denis –«que eu de vós por galardom / nom ei d' aver se coita nom, que sempre ouvi des que vos vi» (LPGP 25,27, vv. 5-7 III)–; «Tantas coitas levei e padecei / des que vos vi, que nom poss' oj' osmar / end' a maior, tantas forom sem par» (LPGP 25,30, vv. 1-3 II)–; Fernan Gonçalvez de Seabra –«Des que vos vi, sei que é a mayor / coita do mund' esta que por vos ei» (LPGP 44,1^{ter}, vv. 1-2 II)–; Johan Baveca –«Pero Amor nunca me coyta des de, / nen mi fez mal, se non des que vos vi» (LPGP 64,27, vv. 1-2 III)–; Juião Bolseiro –«mays non mi fal gram coyta, nen cuidar, des que vos vi, nen mi fal gram pesar» (LPGP 85,4, vv. 2-3 I)–; Martin Perez Alvin –«(...) a gram coyta d' amor / en que vyvo, senhor, des que vos vi» (LPGP 96,1, vv. 1-2 I)–; Martin Soarez –«quanta coyta me faz aver / des que vos vi, o voss' amor» (LPGP 97,15, vv. 3-4 I)–; Vasco Gil –«(...) mui gran coita que por vos levei, / des que vos vi» (LPGP 152,14, vv. 4-5 I)–.

Quand' eu mha senhor conhoci
 e vj o seu bon parecer
 e o gram ben que lhi Deus dar
 quis por meu mal, logu' entendi
 que por ela **ensandecer**
 me veeriam e levar
 grandes coytas e padecer (I).

Como se ve, o motivo do *ensandecemento* amoroso está supeditado aquí ao panexírico da amada²⁷, pois o amante cortés *ensandece* ao observar a unha dama de «bon parecer» e de «gram bem», e nese mesmo instante comeza o amor e tamén a *coita*. Agora ben, se ver á *senhor* é causa da perda do xuízo do namorado, non vela pode ter idénticas consecuencias, pois, como declara o namorado da cantiga *Que soidade de mha senhor ei* (LPGP 25,100), de Don Denis:

(...); ca pero mi nunca faz bem,
 se a nom vir, nom me posso guardar
 d' **ensandecer** ou morrer con pesar;
 (vv. 1-3 II)

A poética trobadoresca impide que non sempre se poida determinar de maneira clara a beleza da dama como causa da loucura do namorado, porque a *coita* é producida por unha muller que, aínda que o trobador non se prodigue en detalles, é sempre o ser máis perfecto. Por isto, cando o trobador afirma perder o xuízo por unha fermosa dama, non sempre é fácil establecer se é a beleza feminina a que produce ese efecto ou a actitude desa mesma dama que, por definición, debe ser perfecta e que, malia causar mal, o namorado non quere deixar de ver e amar²⁸. Así, cando na cantiga de amor *En grave dia me fez Deus nacer* (LPGP 121,9) Pero d' Armea afirma «(...) ca **ensandeçi** / pola mays fremosa dona que ssey» (vv. 2-3 *fiinda* 2), non se pode determinar con nitidez se é a beleza da dama a que ten como consecuencia a turbación mental do namorado, ou se esta é resultado da *coita* que aquela lle fai sufrir desde o «grave dia» en que a viu e consecuentemente se namorou.

En calquera caso, si parece que a fermosura da muller pode ser a causa da loucura do protagonista masculino²⁹. En efecto, a voz feminina da cantiga de amigo de Estevan Fernandiz

²⁷ Sobre a descrición hiperbólica da amada na lírica galego-portuguesa, vid., por exemplo, d' Heur 1975: 439-469; Tavani 2002: 163-167; Beltrán 1995: 25-38.

²⁸ Cf., por exemplo, a cantiga RoyFdz, *Quand' eu non podia veer* (LPGP 143,13): «Pero que perdia o sen / pola fermosa mha senhor, / quanta coy(a) avya d' amor / non cuydava teer en ren, / sol que a visse; poy' la vi, / ouv' eu mayor coyta des y» (II).

²⁹ *Perder o sen* é, en efecto, consecuencia da beleza da *senhor* en cantigas como Den, *Ora, senhor, nom poss' eu ja* (LPGP 25,64): «mais esse vosso parecer / me faz assi o sem perder» (vv. 2-3 II); JNzCam, *Rogaria eu*

d' Elvas *Estes que agora, madre, aquí som* (LPGP 33,3) responsabilízase, no seu monólogo, do estado do seu namorado –como insiste reiterativamente no refrán (vv. 5-6) ao afirmar que «*terriam meu amigo por sandeu, / madre, de[s] que por mim ensandeceu*»³⁰–, pero recoñece que ninguén debería asombrarse, se a vise, de que producise no amado semellante efecto, en clara referencia á conciencia que a muller ten da súa propia beleza³¹.

Do mesmo xeito, Pero Garcia Burgalés, na cantiga de amor *Quantos og' eu con amor sandeus sei* (LPGP 125,39), pon o motivo poético do *ensandecemento* ao servizo do ponderativo panexírico da *senhor*, aínda que dota o asunto de tintes novidosos ao explicar que a súa dona é a mellor pola que poderían perder o xuízo os que andan *sandeus* e ao sentenciar extremadamente que todos os que perden o sentido só o poderán facer pola súa *senhor*, acadando así o eloxio maior forza expresiva: a dama do trobador burgalés é a «mellor de quantas oge no mund' á» e, en consecuencia, a única que podería causar o *ensandecemento* de todos os que perden o sentido:

Quantos og' eu con amor sandeus sei,
dizen, si Deus me leixe ben aver!
que a dona lles fez o sen perder
mellor de quantas oge no mund' á.
Se verdade' é, sei eu a dona ja,
Ca tal dona, si Deus a min perdon!
non á no mundo, se mia sennor non!

miá senhor (LPGP 74,6): «Diria-lh' eu, de coração, / como me faz perder o sem / o seu bom parecer; (...)» (vv. 1-3 II); PGarBu, *Meus amigos, direi vos que m' aven* (LPGP 125,23): «quando a vejo quam fremosa é / e a vejo falar, per bõa fe, / teend' olho, sayo de meu sen» (vv. 5-7 II). Outras veces parece ser o pensamento na dama e na súa beldade (*cuidar*) o que causa a loucura, segundo se observa en VaPrzPar, *Senhor, des quand' en vós cuydey* (LPGP 154,11): «Senhor, des quand' en vós cuydey / e no vosso bon parecer, / perdi o sên que eu aver / soya (...) / Cuydando, des que vus vi / en vós, senhor, perdud' ei ja / o sên; (...)» (vv. 1-4 I, 1-3 II); Anónimo, *A mais fremosa de quantas vejo* (LPGP 157,3): «Cuidand' [en] ela ja ei perdido / o sen, amigo, e ando mudo» (vv. 1-2 III); Anónimo, *Senhor fremosa, ja nunca será* (LPGP 157,56): «(...)», por que o sen / perdi, cuidando no bon parecer / que vos Deus deu; (...)» (vv. 3-5 I).

³⁰ Noutra cantiga do mesmo autor, *Farey eu, filha, que vos non veja* (LPGP 33,4), a amiga preséntase igualmente como culpable do estado no que se atopa o namorado: «*eu o dev' a lazerar que o fiz / sandeu e el com sandice o diz*» (*refram*). Non cabe dúbida de que declaracións da *amiga* como estas permiten identificala coa *senhor* da cantiga de amor, feito que proba que se trata dun mesmo personaxe e que, en definitiva, mostra a relación existente entre os dous xéneros do rexistro amoroso. Véxase sobre este asunto Tavani 2002: 196-198, 215-222; Fidalgo 1998; Brea –Lorenzo Gradín 1998: 64-74; Brea 2000.

³¹ Cf. o verso 4 das cobras, onde por medio das cláusulas «se me vissem» (I, III) e «poyes que me vissem» (II), a amiga alude á súa fermosura. Así se expresa Radulet (1979: 62): «il discorso della donna si basa qui sulla convinzione che la propria bellezza è tale da giustificare la *coita* e la *pazzia* dell' innamorato», aínda que no texto «mai la ragazza dice esplicitamente che la sua bellezza, il suo *bom parecer* è causa della *pazzia* dell' amico. Essa suggerisce attraverso tre formule (*se soubessem, se me vissem e poyes que me vissem*) una bellezza assoluta che non ha bisogno di essere descritta, o meglio, che non lo può essere».

Ainda vus outra cousa direi:
 a todos estes eu ouço dizer
 que **a mellolos fez ensandecer**
dona do mundo, mais, se verdad' é,
 log' eu a dona sei, per bõa fe,
Ca tal dona, si Deus [a] m[in] perdon!
[non á no mundo, se mia sennor non]!

Se verdad' é que eles por atal
 dona qual dizen **perderon no sen,**
pola mellor do mundo, e son poren
 sandeus, e non an doutra ren sabor,
non son sandeus se non por mia sennor,
Ca tal dona, si Deus a min perdon!
[non á no mundo, se mia sennor non]!

Parece como se Pero Garcia pretendese burlarse coa súa composición daqueles namorados que se declaran *sandeus* a causa da beleza das damas e, en definitiva, parodiar o tópico. Con todo, podería pensarse que a peza de Burgalês vai dirixida particularmente a Nuno Fernandez Torneol e serve de resposta á cantiga *Preguntan-me por quê ando sandeu* (LPGP 106,15) deste último. Aínda que Torneol asocie tamén o motivo da perda do *sen* coa ruptura do segredo amoroso, como logo se verá, conéctao, en efecto, coa loanza da dama (realizada a través de hipérboles que inciden nas excelentes calidades da *senhor mais fremosa e mais de prez*, en definitiva, da *melhor dona*:

I

Preguntan-me por quê ando sandeu,
 e non lhe'-lo quer' eu jamais negar;
 e pois me d' eles non poss' amparar,
 nen me leixan encobrir con meu mal,
 direi-lhes eu a verdad(e) e non al:
*direi-lhes ca **ensandeci***
pola melhor dona que vi,

II

Nen mais fremosa, (lhes direi, de pran,
 ca lhes non quero negar nulha ren
 de mia fazenda -ca lhes quero ben,)
 nen pola que og' eu sei mais de prez.
 E se m' ar preguntaren outra vez,
*direi-lhes ca **ensandeci***
pola melhor dona que vi.

III

E Deu-lo sabe, quan grav' a mi é
 de lhes dizer o que sempre neguei;
 mais pois me coitan, dizer-lhe-la ei
 a meus amigos, e a outros non.
 Mui gran verdad' é ;si Deus mi perdon!
*direi-lhes ca **ensandeci***
pola melhor dona que vi.

IV

E se a eles viren, creeran
 ca lhes digu' eu verdad(e), u al non á,
 e leixar-m' an de me preguntar ja;
 e se o non ar quiseren fazer,
 querê'-lhes-ei a verdade dizer:
*direi-lhes ca **ensandeci***
pola melhor dona que vi.

Así pois, se Nuno Fernandez, interrogado polos seus *amigos*, fai público que perde o *sen* «pola melhor dona que vi», é posible que el fose un dos namorados aos que Pero Garcia di que «ouço dizer» que *ensandeceron* pola «mellor dona do mundo». A estes Buralgês replica que é a súa a «mellor de quantas oge no mund' á» e, en consecuencia, a única que podería causar o *ensandecemento* de todos os que perden o sentido, o que, en definitiva, permitiría ver na peza de Pero Garcia unha parodia do *topos*. Pero ás analoxías conceptuais existentes entre ambas as dúas cantigas³², súmanse outras de índole formal que poden clarificar, aínda máis, as relacións existentes entre elas e determinar o proceso de creación do texto de Buralgês como resposta ao de Torneol. En efecto, ambas as cantigas están construídas a partir do mesmo esquema, o repertoriado por Tavani co número 199, cunha ordenación *abbcdd*³³ dos rimemas. Esta estrutura non só foi pouco practicada na área galorrománica³⁴, senón que no ámbito galego-portugués reduce a nove o seu número de rexistros, circunstancia que pode determinar a existencia de conexións entre algúns dos poemas implicados, posto que, como se sabe, a utilización dun mesmo esquema rimático (particularmente cando este conta cun número limitado de aparicións) pode denunciar a existencia de afinidades entre as composicións que o empregan. Utilizado probablemente por primeira vez nos inicios do século XIII por Fernan Rodriguez de Calheiros na corte señorial dos Sosas³⁵, os únicos trobadores vinculados coa corte de Alfonso X a mediados dese mesmo século que o puxeron en práctica foron precisamente Nuno Fernandez e Pero Garcia Buralgês, que son, ademais, os únicos que, malia servirse de ordenacións rimáticas diferentes (*coblas doblas* no caso de Buralgês, *singulares* no de Torneol, que presenta tamén como rimema *b* da III estrofa o mesmo que se corresponde ao rimema *a* das dúas cobras iniciais na cantiga de Pero Garcia Buralgês), asocian ese esquema á modalidade compositiva

³² Repárese, por exemplo, na presenza nas dúas cantigas de termos e expresións como *sandeu(s)*, *ensandecer*, *perder o sen*, *verdade*, *a melhor dona* ou *si Deus mi perdon*.

³³ A propósito deste esquema, e outros afíns en que un dos versos carece de correspondencia rimática, vid. Billy 2003: 19.

³⁴ Na poesía dos *trobadors* é o esquema 705 rexistrado por Frank (1966, I: 153-154), cun total de quince ocorrencias, aínda que, asociado a versos decasílabos agudos como nas composicións galego-portuguesas consideradas, só se localiza na *cansó Mout m'entremis de chantar voluntiers* (BdT 366,21), de Peirol, e en dúas *tensós*, as iniciadas por Aimeric de Peguilhan –*De Berguedan, d'estas doas razos* (BdT 10,19)– e Sordel –*Doas domnas aman dos cavalliers* (BdT 437,11)–. Sobre o influxo na lírica galego-portuguesa da *tensó* entre Sordel e Bertran d'Alamanon, vid. Canettieri-Pulsoni 2003: 155-158. Na produción dos *trouvères* franceses, o esquema en cuestión é no repertorio de Mölk-Wolfzettel (1972: 669) o 1502, que conta só con dúas aparicións, aínda que tan só se asocia aos versos decasílabos (graves e agudos) nunha composición de Guiot de Dijon.

³⁵ Fernan Rodriguez de Calheiros utiliza o esquema en catro cantigas: *Ja m'eu quisera leixar de trobar* (LPGP 47,11; RM 199:1); *Non vos façan creer, senhor* (LPGP 47,16; RM 199:5); *Ora faz a min mia senhor* (LPGP 47,19; RM 199:6) e *Quero-vus eu dizer, senhor* (LPGP 47,29; RM 199:7). Os outros trobadores que o empregaron foron o portugués Fernan Garcia Esgaravunha, emparentado tamén coa liñaxe dos Sosas e que exerceu as súas dotes artísticas na primeira metade do século XIII, na cantiga *Quen vos foy dizer, mia sennor* (LPGP 43,14; RM 199:4), así como Martín Soarez (*Quantus entendem, mha senhor* –LPGP 97,39; RM 199:9–), que debeu exercer a súa actividade pola mesma época, e, na segunda metade do século XIII, Johan Lobeira (*Se soubess' ora mha senhor* –LPGP 71,5; RM 199:8–). Como se ve, o uso deste esquema métrico-rimático circunscríbese ao século XIII.

do *refram* e, metricamente, aos versos decasílabos agudos (coa única diferenza dos octosílabos empregados por Nuno Fernandez no refrán), particularidades formais que, illadamente, Fernan Rodriguez de Calheiros xa introducira, en cambio, en dúas das súas cantigas (*Non vos fañan creer, senhor* (LPGP 47,16) –cantiga de refrán, pero con versos octosílabos masculinos–, e *Ja m' eu quisera leixar de trobar* (LPGP 47,11) –que, aínda que formada por decasílabos agudos, se adscribe á modalidade da mestría–).

Agora ben, como se indicou, Nuno Fernandez Torneol non só subordina o motivo da perda do sentido como responsabilidade da amada ao panexírico da *senhor* (xa que a causa da situación na que se atopa o «eu» lírico é a percepción das excelentes calidades da dama, senón que o vincula tamén a outro motivo poético, o da ruptura do segredo amoroso (plasmado no enunciado a través de verbos como *preguntar, negar, amparar, encobrir* ou *dizer*), de tal xeito que o namorado revela a identidade da amada ao non poder seguir negando a quen llo pregunte «(...) ca ensandeci / pola mellor dona que vi», como reitera o *refram*. Trátase, pois, dunha hábil táctica do namorado para romper o segredo amoroso e tratar de convencer dese xeito á súa *senhor*, xa que a ameaza de descubrir un amor que as normas obrigaban a manter en segredo podería decidir a aquela a corresponderlle definitivamente ao namorado³⁶. En última instancia, isto non é máis que un medio deste para rebelarse contra a dama que lle provoca a loucura.

A asociación do *topos* coa ruptura do segredo está presente noutras cantigas galego-portuguesas, nas que a subversión da regra cortés acada maiores proporcións ao utilizar marcas textuais de maior impacto. En efecto, na cantiga *Que alongad' eu ando d' u iria* (LPGP 125,40), de Pero Garcia Burgalês –metricamente, un *unicum* na lírica galego-portuguesa, xa que o seu esquema, a10' b10 a10' b10 b10 a10' b10 (RM 83:1), con combinación de dous únicos rimemas e de decasílabos masculinos e femininos, non presenta outros testemuños no corpus peninsular, por oposición ao que acontece nos repertorios galorrománicos³⁷–, o emprego de antropónimos no discurso convértese no procedemento para desvelar a identidade da amada, porque permitía aos destinatarios recoñecer a destinataria do canto:

³⁶ Sobre a transgresión do código do segredo amoroso, a conseguinte liberación da dama do anonimato no que debía permanecer segundo as regras do amor cortés, así como sobre os textos aos que, categorizados como *escarnios de amor*, dá lugar tal ruptura, vid. Gutiérrez García – Souto Espasandín 2003, onde se atopan outras referencias bibliográficas sobre o asunto.

³⁷ Na lírica occitana este esquema correspóndese co identificado por Frank (1966, I: 54) co número 301, que conta con 7 rexistros, aínda que os casos nos que o rimema *a* ten a súa correspondencia métrica en decasílabos femininos e *b* en decasílabos agudos se reducen a cinco. Na produción dos *trouvères* o esquema, o número 901 no repertorio de Mölk-Wolfzettel (1972: 408-417), conta cun número maior de aparicións (72), e a súa asociación aos metros referidos chega a rozar a treintena. Segundo Canettieri-Pulsoni (2003: 155 ss.), os textos provenzais que utilizan este esquema tiveron unha ampla difusión, aínda que é moi probable que Burgalês o coñecese a través da composición *No-m fai chantar* (BdT 344,4), que, malia as diversas atribucións de que é obxecto nos mss., ao trobador castelán lle tería sido coñecida como da autoría de Peire Vidal.

Direi a ja ca ja **ensandeci**:
 Joana est' ou Sancha, ou Maria
 a por que eu moiro e por que perdi

o sen; e mais vus end' ora diria: localizar
 Joan Cõello sabe que é sy!
 (vv. 5-7– IV, *fiinda*)

Sen botar man desa táctica, o escarnio de amor, *Vẽeron-m' ora preguntar* (LPGP 40,11), de Fernan Fernandez Cogominho, permite identificar igualmente a muller pola que o namorado perde o xuízo como a sobriña do trobador; a quen lle pregunte «por quẽ ensandeci» (v. 2 II), responderá, como repite o *refram*:

A mia sobrinha mi tolheu
 o sen, por que ando sandeu.
 (vv. 5-6 I-II)

Desde a perspectiva feminina, o cabaleiro portugués Rodrigu' Eanes d' Alvares (que debeu frecuentar a corte de Afonso III a mediados do século XIII) mostra, na súa cantiga de amigo *Ai amiga, tenh' eu por de bon sen* (LPGP 139,1) –cun esquema estrófico tamén insólito no repertorio peninsular, xa que non se documentan outros exemplos, a10 b10 a10 b10 C10 b10 C10 (RM98:1)³⁸–, a sorpresa da moza namorada ante o feito de que o seu amigo, identificado co trobador (autonominado no verso inicial do *refram*)³⁹, non chegase a perder o xuízo pola *coita* que ela lle produce e soubese manter o segredo amoroso sen revelar externamente os seus sentimentos, como cabería esperar (vid., por exemplo, o texto de Martin Soarez citado ao inicio deste estudo:

Ai amiga, tenh' eu por de bon sen
 tod' omen que sa senhor gran ben quer
 que lho non entenden per nulha ren,
 se non a quen no el dizer quiser;
Rodrigu' Eanes d' Alvares é tal:
 quer-me milhor ca quis om' a molher,
mais non sabem se me quer ben, se mal.

³⁸ Este esquema, sen refrán, correspóndese co numerado por Frank (1966, I: 63) como 352, que conta tan só con dúas ocorrencias e só unha delas vinculada aos versos decasílabos masculinos. Na produción dos *trouvères*, onde o último verso pode adscribirse a un refrán, trátase do esquema que, con catro documentacións, Mõlk-Wolfzettel (1972: 530-531) catalogan como 1123, que só nun caso se corresponde con versos decasílabos (aínda que combinando rimas agudas e graves).

³⁹ Vid. Nunes-Freire (1987: 57) para as cantigas de amigo en que o trobador aparece como personaxe do discurso, e non como suxeito do mesmo. Vid. tamén Cohen 1996: 29-36.

Maravilho-me como non perdeu
o corpo per quantas terras andou
por min ou **como non ensandeceu**,
por qual vos digo que a min chegou:
Rodrigu' Eanes d' Alvares é tal:
des que me viu, nunca ren tant' amou,
mais non sabem se me quer ben, se mal.

Non vistes omen tan gran coit' aver
com' el por min á, assi Deus mi perdon,
nen por senhor tan gran coita sofrer
com' el sofre, á mui longa sazon;
Rodrigu' Eanes d' Alvares é tal:
nunca de min part' o seu coraçom,
mais non sabem se me quer ben, se mal.

1.1.2. O ensandecemento orixinado pola separación dos amantes

Outras veces a *coita* non vén producida directamente pola dama (sexa ou non pola súa beleza, senón pola separación dos namorados, polo que tamén esta se pode presentar como causa do *ensandecemento*⁴⁰, aínda que con plasmacións diferentes nos enunciados. O motivo da separación da *senhor* como causa da loucura é, en efecto, utilizado por Fernan Velho nas dúas cantigas de amor en que introduce o termo *ensandecer*, *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP 50,11) e *Poys Deus non quer que eu ren possa aver* (LPGP 50,7), se ben nesta última o trobador somete o motivo a un maior desenvolvemento conceptual, pois, aínda que sabe que *ensandecerá* facéndoo e que a medida sería improdutiva, reitera o desexo de afastarse da súa dama como solución ao *mal*, *afam* ou *coyta*:

50,11

Senhor que eu por meu mal vi,
poys m' eu de vós a partir ey,
creede que non á en mi
senon mort' ou **ensandecer**:
poys m' eu de vós a partir ey
e ir allur sen vós viver. (I)

50,7

Poys Deus non quer que eu ren possa aver
de vós, senhor, se non mal e afam,
e os meus olhus gram coyta que am
por vós, senhor -se eu veja prazer!
ir-m' ey d' aqui; pero ùa ren sey
de mi, senhor: ca ensandecerey. (I)

⁴⁰ «(...) a morte ou a loucura por amor serão, num caso, provocadas pelo desdém ou pela indiferença da mulher ou do amigo, em outros, pela separação forçada dos amantes, pela expectativa frustrada, ou pelo pudor dela em se entregar; (...)», explica Tavani (2002: 215).

Como se observa, nas dúas cantigas Fernan Velho enuncia a partida do suxeito lírico (a través de verbos como *partir*, *ir*⁴¹) –e, xa que logo, a ruptura da relación por parte deste– a causa da non correspondencia da *senhor* aos seus servizos⁴², e ao mesmo tempo a consecuencia de tal decisión no namorado, verbalizada por medio do termo *ensandecer*, pero na segunda das composicións mencionadas a partida do suxeito lírico se presenta como solución á *coita* que lle produce a dama.

A vinculación da perda do sentido co motivo da partida rexístrase, así mesmo, na cantiga de amor *Ay mia senhor! sempr' eu esto temi* (LPGP 41,1), de Fernan Figueira de Lemos, pero o discurso se centra aquí, fronte ao que sucede nos dous textos anteriores, na partida da amada, que é a que vai producir no namorado un estado que se traduce en *ensandecemento*, de xeito que este é efecto da actividade de partir a *senhor*, e non da partida do propio «eu» lírico. Isto é, se nas dúas cantigas de Fernan Velho sería posible establecer unha sucesión dos acontecementos do tipo «partida do namorado → *ensandecemento* do namorado», na do trobador de Lemos a secuencia dos feitos narrados é «partida da amada → *ensandecemento* do namorado»⁴³. En efecto, na composición de Fernan Figueira, o amante sabe que, sen a dama, non poderá curar o seu sufrimento, pois tamén sabe que só ela é quen o pode *guarir* (v. 2 II):

(...)

Irdes-vus vos, e ficar eu aqui,
u nunca mais acharei outra ren
de que eu possa gasalhad' aver,
nen me de vos faça coita perder.

Coita, de pran, ja eu non perderei!
e non m' atrevo sen vos a guarir!
E sei de fix que **ensandecerei!**
Pois eu de vos os meus olhos partir',
e vus non vir' u vus soía veer,
nunca me Deus leixe i mais viver!
(vv. 3-6 I e II)

⁴¹ En *Senhor que eu por meu mal vi* (LPGP 50,11), o motivo convértese en asunto principal e vén reforzado pola enunciación do mesmo nos vv. 2 e 5, que se repiten en cada estrofa, dando orixe a unha realización particular do *dobre* galego-portugués: «poys m' eu de vós a partir ey» (I), «e / poys me de vós ey a quitar» (II), «pois que m' eu d' u vós sodes vou» (III). Sobre este tipo de *dobre* orixinado pola repetición de versos, vid. Pérez Barcala (2001: 70-77) e Gonçalves (2001), que rexistra precedentes da técnica na lírica mediolatina.

⁴² Para a enunciación do tema da partida nos textos do rexistro amoroso galego-portugués, vid. Ron Fernández 1994.

⁴³ O proceso comunicativo complétase con aqueles textos en que un «eu» poético feminino declara perder o sentido como consecuencia da partida do amigo («partida do namorado → *ensandecemento* da amiga»), segundo se observa en *Que trist' aj' eu and' e faço gran rason* (LPGP 72,16), de Johan Lopez de Ulhoa:

Con [a]tan gran coita perderei o sen:
foi-s' o meu amigo e todo meu ben
donas, per boa fe, alá est u él é.
Perderei o sen, donas, ou morrerei:
foi-s' o meu amigo e quanto ben ei
donas, per boa fe, alá est u él é.
(II, III)

1.2. O *ensandecemento* como liberación da *coita*

Nalgunhas composicións utilízase o termo *ensandecer* como medio para verbalizar a loucura que se presenta non como manifestación da *coita*, senón como solución da mesma e, xa que logo, como liberación do sufrimento amoroso análoga á producida pola morte, motivo ao que o ensandecemento aparece asociado nestes textos⁴⁴. Tal desenvolvemento conceptual do *topos* é o que parece servir de pano de fondo á cantiga de Vidal *Faz-m' agora por ssy morrer* (LPGP 156,1), na que o suxeito da enunciación lírica se lamenta de non ter perdido o xuízo cando se namorou pois dese xeito non sufriría unha *coita* que o conduce á morte:

Faz-m' agora por ssy morrer
 e tras-me muy coitado
 mha ssenhor do bom parecer
 e do cos bem talhado;
 a por que ey morte a prender
 (...)
*E mal dia non ensandecy
 e pasesse das hervas
 e non viss' u primeyro vi,
 a muy fremosinha d' Elvas.*

Pero é o trovador Pero Garcia Burgalês o que de maneira máis explícita pon o termo *ensandecer* ao servizo deste desenvolvemento temático en dúas cantigas. En *Ay eu! que mal día naçi* (LPGP 125,4; RM 161:275), a *coita* na que o amado está sumido por unha «que me fez mal des que a vi» (v. 4 I) e da que «mia sen[n]or non se dol» (v. 4 II), obríga a implorar a Deus para que o volva *sandeu* ou, mellor, lle conceda a morte, como declara na conclusiva cobra final (IV):

[M]ais rog' a Deus que sab' o mal
 que me mia sennor faz soffrer,
que el me fa[ç]' ensandecer,
 pois que m' outro ben todo fal,
ou morrer, se sandeu non for,
 ca esto me será mellor,
 pois que m' ela nen Deus non val.

E na cantiga de amor *Se Deus me valla, mia sennor* (LPGP 125,46) –outro *unicum* formal da lírica peninsular, ao non contar o seu esquema estrófico, a8 b8 b8 c8 c8 b8 b8 (RM

⁴⁴ Vid. a análise das manifestacións do motivo da morte (entre as que se atopa a da morte como liberación do sufrimento na poesía ibérica realizada por Fernández Alonso (1971), que dedica as pp. 32-46 ao estudo do motivo na lírica galego-portuguesa.

194:1), con ningunha outra documentación⁴⁵–, Buralês, dirixíndose á súa *senhor*, expresa novamente o seu desexo de que Deus lle permita perder o xuízo:

I

Se Deus me valla, mia *senhor*,
de grado **querria seer**
sandeu por quant' ouço dizer
que o sandeu non sabe ren
d' amor, nen que x' é mal nen ben,
nen sabe sa morte temer:
poren **querria 'nsandecer**,

II

E por non soffrer a mayor
coita das que Deus quis fazer,
qual lá eu se[m]pr' ei a soffrer
por vos; e rog' a Deus poren
que **me faça perder o sen**
e pavor que ei de morrer,
ou me non leixe mais viver.

III

E Deus non me leixe viver
se eu a '**nsandecer** non ei,
ca se viver, sempr' averei
coita d' amor, direi vus qual:
gran coita, se me Deus non val,
e **se for sandeu perderei**
a gran coita que d' amor ei.

IV

Ca des quand' eu **ensandecer**,
se verdade dizen, ben sei
ca nunca pesar prenderei,
nen gran coita d' amor, nen dal,
nen saberei que x' est[e] mal,
nen mia morte non temerei.
Deus! e quand' **ensandecerei?**

A orixinalidade na presentación do motivo nesta cantiga vén ofrecida polo recurso do namorado á unha opinión allea («ouço dizer», v. 3 I), sobre a ignorancia dos tolos. En efecto, se é verdade (v. 2 IV) que «o sandeu non sabe ren / d' amor, nen que x' é mal nen ben» (vv. 4-5 I)⁴⁶, a loucura sería unha boa solución ao sufrimento, xa que esta sería, ao perder a consciencia de si mesmo, a única forma de que non lle afectase a dor provocada polo amor. Na cantiga estaría presente, pois, a idea de que o tolo é un *insipiens*; como afirmaba Santo Tomás nas *Summae Theologicae*, o tolo, *stultus*, é o *insipiens* e «l' *insipiens* est le contraire du *sapiens* [sage], parce qu' il n' a pas la saveur du discernement e du sens» (Laharie 1991: 74)⁴⁷.

2. DESENSANDECER

Tres son as cantigas profanas en que se localiza o antónimo de *ensandecer*, que é *desensandecer*, se as emendas dos editores acertan, como parece, na lectura da forma, que, nos

⁴⁵ A singularidade do esquema é maior incluso ao non localizarse documentacións do mesmo na produción dos *trobadors* e dos *trouvères*.

⁴⁶ Cf. unha declaración semellante no *refram* de Den, *Quant' a, senhor, que m' eu de vós parti* (LPGP 25,89): «perdi o sem, e nom poss' estremar / o bem do mal nem prazer do pesar» (vv. 5-6).

⁴⁷ Para esta imaxe do tolo, que ten a súa base na oposición *stultus* / *sapiens* e que está presente en textos relixiosos, vid. tamén Fritz 1992: 7, 166, etc.

testemuños que conservan dous deses textos, parece que debeu representar algún problema de comprensión a uns copistas pouco familiarizados coa lingua galego-portuguesa⁴⁸:

ESTGUAR: *Diss 'oj' el-Rei: -Pois Don Foão mais val (LPGP 30,9). a10 b10 b10 a10 C10 C10 (RM 160:38). Esc. per. c. sing. (b II = a III)*

ESTFDZELV: *O meu amigo, que por mim o sen (LPGP 33,6). a8 b8 c8 a8 b8 c8 b8 (RM 210:1), fiinda: c8 b8 (sobre III). Amigo. c. sing.*

GONÇEAVI: *O meu amigo que[i]xa-se de my (LPGP 60,8). a10 b10 b10 c10 a10 C10 (RM 183:3). Amigo. c. sing.*

A vulgar pola cronoloxía manexada para estes autores, todo apunta a que foi o rico-home portugués Gonçal' Eanes do Vinhal o que tivo a primacía no emprego do verbo *desensandecer* e, xa que logo, do motivo que leva asociado. A actividade poética deste trobador desenvolveuse na segunda metade do século XIII en Castela –onde desempeñou cargos relevantes en calidade de vasalo do infante Alfonso, o futuro Alfonso X, ata a súa morte en 1285–, mentres que os outros dous autores ofrecen, como se verá, unha cronoloxía máis tardía, que pode circunscribirse ás cortes portuguesas de Don Denis e do Conde de Barcelos.

2.1. Gonçal' Eanes do Vinhal

No monólogo feminino, dirixido a unha confidente (v. 2 I, II), o suxeito do enunciado do texto de do Vinhal revela, a través do paralelismo conceptual dos dous versos iniciais de cada cobra, o malestar do seu namorado que, ao non recibir o *ben* da amiga, perde o *sen* (v. 3 I) e morre (v. 3 II), e isto (deixar morrer ao seu amado (vv. 2-3 II)), como revela indirectamente o namorado a través da voz feminina, tería consecuencias prexudiciais para a amiga, xa que a amada sería a única que o podería *desensamdecere* (v. 4 I) ou *de morte guarecer* (v. 4 II), e, se non o fai, esa decisión repercutiría negativamente na amiga (v. 3 II). Dubidando da certeza do que expresa o seu amigo (como proba o paralelismo literal introducido no v. 5 de ambas as estrofas, no verso previo ao refrán), a moza négase a reparar o dano causado ao amado, pois isto faríalle *mal* a ela, segundo expresa o refrán das cobras. Parece claro que o texto combina as perspectivas feminina e masculina (esta a través do estilo indirecto sobre o *mal* que produce na amiga o feito de non protexer ao amigo. A cantiga desenvólvese conceptualmente polas máis estreitas lindes das obrigas que, segundo o pacto vasalático,

⁴⁸ En efecto, a única composición para a que os apógrafos italianos ofrecen unha lección correcta do termo é a cantiga de Gonçal' Eanes: B 711 (*desensamdecere*), V 312 (*desensandecer*). Nas outras dúas pezas, en cambio, a forma presenta problemas de lectura: na cantiga de Estevam Fernandiz, B 1091 ofrece a lección *hedes en sandétaley* e V 682 *ds en sandentaley*; na de Estevan da Guarda, B 1313 *dejen fandera ley* e V 918 *dejen sandera Ley*. O termo *desensandecer* restrinxse as súas aparicións na lingua medieval escrita a estas tres cantigas profanas, como constata a consulta da base de datos do Instituto da Lingua Galega, *TMLG (Tesouro Medieval Informatizado da Lingua Galega)*, accesible no enderezo web <[HTTP://www.cirp.es/tmilg](http://www.cirp.es/tmilg)>.

Ile debía a amiga ao seu namorado, un contrato que, como se sabe, esixía por parte do máis poderoso non desprotexer o seu servo. En efecto, que a parte máis forte da relación adopte unha actitude semellante non era lícito nunha relación amorosa sustentada nos vínculos vasaláticos, polo que non resulta estraño que o namorado da cantiga de Gonçal' Eanes do Vinhal utilice indirectamente, a través da voz da amiga, este argumento como técnica persuasiva para conseguir da súa dama o prezado *ben*. O que, en definitiva, está patente no texto non só é a equiparación dos protagonistas da cantiga de amigo cos da cantiga de amor (amiga = *senhor*; amigo = namorado, senón tamén a idea de que o amigo-vasalo e a amiga-*senhor* fagan xirar o seu discurso sobre o *mal* que produciría na parte feminina desatender o que ten unha condición inferior, *mal* que non pode deixar de verse como unha alusión ás consecuencias negativas que tería tal actitude na reputación da muller⁴⁹:

O meu amigo que[i]xa-se de my,
amiga, porque lhy nom faço ben
e diz que perdeu ja por mi o sem
e que **o pos[s]' eu desensamdecer**
e non sey eu se el diz verdad' y,
mays non quer' eu por el meu mal fazer.

Queyxa-s' el muyto, porque lhy non fiz,
amiga, ben e diz que á pavor
de m' estar mal, se por min morto for,
poy' **lo poss' eu de morte guarecer**
e non sey eu se el verdade diz,
mais [non] q[uer' eu] p[or el] m[eu] m[al] f[azer].

O desenvolvemento conceptual da cantiga é, en efecto, así explicado pola editora dos textos de Gonçal' Eanes (Víñez Sánchez 2004: 177):

parece que el tema-clave es la dialéctica que entre los protagonistas se establece. (...) La persuasión a la que somete el protagonista masculino a nuestra amiga, persuasión dialéctica, tal como ella expone en un discurso indirecto, no es suficiente para que la dama arriesgue el papel altivo y severo que le corresponde. (...) De nuevo estamos ante el motivo de las pruebas (o incredulidad) de la amiga, que supone la réplica a la actitud del amigo, principalmente definida en dos argumentos originales hasta el momento en el cancionero de do Vinhal: la amenaza de la demencia y el hecho de ser perjudicial para la amiga el hecho de que el amigo muera por ella. (...) se trata en apariencia de un argumento persuasivo para que la dama ceda en algo su grave pos-

⁴⁹ Vid. a análise que leva a cabo Fidalgo (2004) sobre as referencias nos textos amorosos ao nocivo que é para a reputación da dama desatender o trobador. Vid. igualmente Víñez Sánchez 2004: 179-180.

tura, de ahí que los enamorados traten de no morir de amor porque este hecho, lejos de hacer bien a las damas, las perjudica. En el fondo es un intento de igualación de las dos partes. El amado intenta remontar su baja situación emotiva con enrevesados discursos a todas luces muy lógicos, que en el fondo persiguen un fin muy evidente, la correspondencia amorosa.

A amiga da cantiga de Gonçal' Eanes reflicte un comportamento que non é alleo ao amosado noutras pezas do seu cancionero de amigo, xa que, se nunhas composicións revela o seu amor polo amigo, noutras parece expresar o sentimento contrario. Así, en *O meu amigo, que me quer gram bem* (LPGP 60,9), a moza comprácese coa morte do seu namorado –que o único que anhela é a obtención do *ben* por parte da amiga–, segundo expresan claramente versos como «e a my praz, amiga, d' e[l] morrer» (v. 4 I) ou «e, se morrer, non me faz hi pesar» (v. 4 III).

E, por outro lado, do mesmo xeito que a dama é a única que pode *guarecer* da morte o seu servo, é tamén ela quen o pode *desensamdecer*, isto é, facerlle recuperar o sentido que ela mesma lle fixera perder. A composición de Gonçal' Eanes representa un desenvolvemento novidoso do *topos* da loucura amorosa ao introducir o motivo antitético do *desensandecemento* e, neste sentido, pode verse nela unha resposta a aquelas cantigas de amor (e de amigo nas que o namorado responsabiliza a súa *senhor* de perder o xuízo, como sucedía nos textos comentados máis arriba (vid. § 1.1.1).

Ademais, a cantiga de Gonçal' Eanes amosa por parte da amiga unha incredulidade (cf. o v. 5 de ambas as dúas cobras) que a afasta de composicións como a do rei Don Denis, *O meu amigo a de mal assaz* (LPGP 25,62), onde a amiga, malia recoñecer que o seu namorado morrerá ao non agardar dela *ben*, afirma que «d' el doo ei» (v. 2 II). A peza de Gonçal' Eanes pode ser vista, mesmo, como unha crítica do motivo da perda do *sen*, nunha situación parella ou semellante á que sucede co célebre motivo da morte por amor, pois, coma neste caso, a amiga do texto do trovador galego pon en dúbida a certeza de que o namorado perda o *sen* por ela ou mesmo que chegue a morrer por ela (cf. verso previo ao refrán). Neste sentido, poderían establecerse conexións entre a cantiga do rico-home portugués e a peza de Johan Garcia de Guilhade *Cada que ven o meu amig' aquí* (LPGP 70,11), na que a amiga, como tamén se comentou (vid. § 1.1), pon en dúbida a morte e o *ensandecemento* do seu namorado, escépticismo amosado explicitamente no refrán do texto («ca nunca lh' eu vejo morte prender, / nẽ-no ar vejo nunca ensandecer»).

2.2. Estevan Fernandiz d' Elvas e Estevan da Guarda

As cantigas de Estevan Fernandiz d' Elvas e Estevan da Guarda, pola súa parte, requiren unha análise conxunta, ao ilustrar a técnica compositiva do que a *Arte de Trovar* denomina *cantiga de seguir* (Tavani 1999: 44-45):

Outra maneira há i en que trobam do<u>s homens a que chamam «seguir»; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p<alav>ras ou en todo. E este «seguir» se pode fazer em tres maneiras: a ùa, filha-se o som d'outra cantiga e fazem-lhe outras palabras tam iguaes come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de menos em sabedoria, porque <nam> toman nada das palabras da cantiga que segue.

Outra maneira i há de «seguir» a que chamam «palavra por palabra»: e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ùas come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo.

E outra maneira i há de «seguir» em que non segue<m> as palabras. <Estas cantigas> fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s> mecer, <e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragem as palabras da cobras a concordarem com el (III, IX).

A técnica, que ilustra algunhas das relacións intertextuais na lírica trobadoresca, consiste no aproveitamento de textos precedentes, da mesma ou doutra tradición lírica, para a composición de novas cantigas utilizando modalidades diversas en función de distintos preceptos que a propia *Arte* consigna. Malia as dificultades que nalgúns puntos desta exposición presenta o tratado peninsular, establécense tres tipos diferentes na práctica da técnica: a primeira variedade, a que esixía menos pericia, consistía na reutilización da música (o *som*) e paralelamente do esquema métrico e rítmico dunha cantiga precedente; a segunda, que se leva a cabo «palavra por palabra», supón un grao maior de complexidade, xa que, ademais do establecido para o primeiro tipo, aproveitaría tamén as rimas do modelo; finalmente, é a terceira variedade (na descrición da cal xorden os maiores problemas interpretativos da pasaxe da poética a que require unha *maior sabedoria*, pois, ademais do establecido para as modalidades anteriores, contempla a reprodución dalgúns termos do texto de partida (particularmente os que se atopan en posición de rima e mesmo dalgúns dos seus versos (sobre todo, aqueles que conforman o refrán), dotados, en cambio, na cantiga resultante dun novo *entendimento*⁵⁰.

Ademais dos tres textos considerados *cantigas de seguir* polas rúbricas dos cancioneiros⁵¹, a crítica especializada vén destacando a existencia doutras pezas que, malia a ausencia de información ao respecto nos testemuños conservados, poderían adscribirse a esta moda-

⁵⁰ Para as cuestións relativas á tipoloxía do *seguir* galego-portugués e á interpretación da definición ofrecida pola *Arte*, vid., entre outros, Cardoso 1977; Radulet 1979: 28-29; Ferreira 1993; Lopes 1998: 129-142; Tavani 2002: 276-279; Canettieri – Pulsoni 2003: 113-121.

⁵¹ Trátase das cantigas *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (LPGP 66,3), *Vosso pai na rua* (LPGP 66,7), ambas as dúas de Johan de Gaia, e *Quen oi' ouvesse* (LPGP 87,16), de Lopo Liáns.

lidade compositiva⁵². O proceso mimético atopará tamén a súa plasmación no escarnio de Estevan da Guarda (*LPGP* 30,9), que tomaría como punto de partida a cantiga de amigo de Estevan Fernandiz d' Elvas (*LPGP* 33,6), exemplificando as composicións a terceira modalidade da técnica definida na arte poética:

ESTEVAN FERNANDIZ D' ELVAS

I

O meu amigo, que por mim o **sen**
perdeu, ay madre, tornad' é **sandeu**,
e poys Deus quis que ynda non morreu
e a vós pesa de lh' eu querer **bem**,
*que me que[i]ra ja mal: mal me farey
parecer e desensandee-l'-ey.*

II

Por Deus vos rogo, mha madre, perdom
que mh o leyxedes hũa vez veer,
ca lhi quer' eu hũa cousa dizer
per que guarrá, se me vir; e se non,
*que me que[i]ra [ja mal: mal me farey
parecer e desensandee-l'-ey].*

III

E el á perdido o sem por mim,
que lhi esta coyta dey, madr' e senhor,
e guarria, ca mh á muy grand' amor,
se me viss'; e se non, des aquí
*que me que[i]ra [ja mal: mal me farey
parecer e desensandee-l'-ey].*

ESTEVAN DA GUARDA

I

Diss' oj' el-Rei: -Pois Don Foão mais val
seendo pobre (o gran ben fazer
que lh' eu fiz sempre o faz ensandecer),
se m' el ben quer, meus amigos, en tal
*que me queira já mal, mal lhi farei
padecer, e desensandecê-l'-ei.*

II

Pois en pobreza non sal de seu **sen**,
e o ben fazer o torna **sandeu**,
por padecer o que non padeceu,
pero, amigos, diz que me quer **ben**,
*que me queira já mal, mal lhi farei
padecer, e desensandecê-l'-ei.*

III

Pois lhi Deus atal ventura deu
que en pobreza todo seu sen á
e con ben fazer sandice lhi dá,
pero m' el quer ben e se ten por meu,
*que me queira já mal, mal lhi farei
padecer, e desensandecê-l'-ei.*

Ao igual que sucede no texto de Estevan Fernandiz d' Elvas, a cantiga *Diss' oj' el-Rei: -Pois Don Foão mais val* do trovador portugués Estevan da Guarda organízase en tres *coblas singulares* de seis versos decasílabos masculinos que distribúen as súas rimas a partir do esquema *abbaCC*. A semellanza formal das dúas composicións é clara, aínda que non se pode considerar concluínte no establecemento das relacións de dependencia entre ambas: por un lado, ao non conservar as súas melodías, non se pode determinar con exactitude que unha sexa imitación da outra; por outro, o esquema rimático *abbaCC* asociado a versos decasílabos agudos é un dos máis recorrentes no lirismo galego-portugués⁵³. Pero, a estas analoxías

⁵² Vid. Alvar 1983; Lorenzo Gradín 1993; Correia 2003.

⁵³ É o esquema numerado por Tavani (1967) no seu *RM* como 160, cun total de 466 ocorrencias.

formais, hai que sumarlles outras máis evidenciadoras do proceso mimético operado por Estevan da Guarda. En efecto, máis determinante, se cabe, é a utilización das rimas da cobra inicial do texto de Estevan Fernandiz (-en, -eu na segunda do de Estevan da Guarda, e mesmo o aproveitamento nesta de tres dos rimantes daquela inseridos na mesma altura estrófica (*sen*, v. 1; *sandeu*, v. 2; *ben*, v. 4).

Por outro lado, como se pode apreciar, as coincidencias do refrán dos dous textos son notables, pois a única diferenza vén dada polo cambio dos pronomes *me* e do termo *parecer* da cantiga de amigo por *lhi* e *padecer* respectivamente na sátira do trobador da Guarda. Non obstante, a relación entre as dúas composicións non se limita a copiar o refrán dunha na outra, como sucede noutros textos galego-portugueses e mesmo románicos que ilustran a técnica coñecida como *chansons à refrains*⁵⁴. Antes ben, o proceso nas composicións mencionadas é algo máis complexo, xa que dos dous versos do retrouso partiría un proceso de imitación que, como prescribe a arte poética, «é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragem as palabras da cobras a concordarem com el». Deste xeito, a perda do *sen*, convertida en motivo central da cantiga de amigo do trobador d' Elvas, constitúe tamén o eixe do escarnio, aínda que dotado aquí de connotacións diferentes, pois, como explica P. Lorenzo Gradín (1993: 102):

La apropiación de ciertos esquemas métricos y rítmicos, así como la adaptación de los sintagmas de un texto preexistente se explican, a veces, en clave paródica, ya que, en ciertos casos, nos encontramos con un juego de oposiciones que implican a un texto del registro amoroso, el cual, según se desprende del propio proceso, debió tener un cierto liderazgo en la época de recepción de esa lírica, y a uno de la modalidad satírica que va a adaptar los datos con una finalidad jocosa⁵⁵.

Así pois, se a propia configuración do xénero escarnino determina que, cando é o caso, o proceso paródico se inicie a partir dunha composición amorosa, e non ao revés, é de supoñer que a peza de Estevan Fernandiz sexa cronoloxicamente anterior á de Estevan da Guarda⁵⁶. Tal principio favorecería, de entrada, a situación dos autores implicados no proceso nas mesmas coordenadas espazo-temporais. En efecto, os poucos datos biográficos de que se dispón para os trobadores referidos e a colocación dos seus textos nos cancioneiros permiten situar a súa

⁵⁴ Aínda que a bibliografía sobre este tipo de composicións é abundante, remitimos, por exemplo, aos traballos de Frank 1954, Martinengo 1963 e Ron 1996 para unha visión desta técnica na área románica en xeral e ibérica en particular.

⁵⁵ Afirma igualmente Radulet (1979: 33-34) que «assai strana sarebbe invece la procedura inversa, se cioè Estevam Fernandez d' Elvas avesse ripreso un *refram* di *cantiga d'escarnho* e l' avesse già "piegato" alle diverse forme della *cantiga de amigo*, ma semplicemente inserito in una canzone di dona dove stava del tutto a suo agio sia per concetti che per formule. E infatti una modalità di *seguir* di questo genere non è contemplata neppure in via teorica dalla *Poetica*».

⁵⁶ Cf., pola contra, a opinión de Alvar-Beltrán (1985: 363) para os que o refrán da cantiga de Estevan Fernandiz d' Elvas «procede de Estevan da Guarda, privado del Rey».

actividade literaria entre finais do século XIII e a primeira metade do XIV en contacto coas cortes portuguesas de Don Denis, Afonso IV ou o conde de Barcelos. Se ben a información coñecida para Estevan da Guarda lexítima unha identificación posible como personaxe histórico, non sucede o mesmo para Estevan Fernandiz d' Elvas, que se sitúa no mesmo contexto a partir, precisamente, da relación das cantigas que aquí se analizan, así como da colocación da súa produción nos cancioneiros, segundo establece C. Radulet⁵⁷. Aínda que neste proceso de imitación non sería necesario que os autores implicados estivesen en contacto (xa que un podía coñecer a cantiga do outro ao tratarse dunha peza moi difundida ou á que o imitador tivo acceso por canles diferentes), a editora do trobador de Elvas conclúe que, dado que «non resulta che Estevam Fernandez d' Elvas sia stato mai stimato celeberrimo poeta», cabe supoñer «che Estevam Fernandez d' Elvas e Estevan da Guarda operassero all' incirca negli stessi anni nella stessa cerchia poetica, dove il refram del primo (...) potesse avere, proprio grazie alle sue particolarità formali, una “celebrità” magari effimera ma certamente sufficiente per invogliare Estevan da Guarda ad utilizzarlo in chiave ironica» (Radulet 1979: 34).

Conceptualmente, na cantiga do trobador de Elvas a amiga, suxeito da enunciación lírica, desenvolve como motivo amoroso o da perda do *sen* do amigo, xurdindo deste xeito o texto como o reverso dunha cantiga amorosa: a amiga considérase, en efecto, responsable da *coita* que padece o seu namorado e do estado de tolemia que dela emana (cf. § 1.1); ante o malestar que causa á *madre* que a amiga lle corresponda ao namorado, a moza pídelle á súa protectora que lle deixe ver o seu amigo para poder curalo, de xeito que, facéndose *parecer mal*, faralle recobrar o sentido, segundo explicitan os versos do refrán⁵⁸. Do mesmo xeito, Estevan da Guarda introduce no seu escarnio a voz do rei, que relata como, para que un privado seu recupere o xuízo (que perdera a causa da súa benevolencia, cumprirá facerlle *padecer mal*, como explica Lapa (1970: 182):

Curioso cichote a um cortesão ensoberbecido com os favores do Rei, ou fosse D. Dinis ou D. Afonso IV, a quem o monarca se via obrigado a má catadura e a diminuir os favores, para torná-lo ao comedimento e à razão⁵⁹.

⁵⁷ Vid. Radulet 1979: 25-26, 33-34. Vid. as fichas biográficas que preceden a súa produción en *LPGP*.

⁵⁸ Parece lícito establecer unha relación entre esta cantiga e a outra xa comentada do mesmo trobador *Estes que agora, madre, aqui som* (*LPGP* 33,3). Non só se dirixen ambas á *madre*, senón que, se a nosa interpretación é correcta, a amiga é consciente de que a súa beleza é tal que non é de estrañar que o seu namorado enlouqueza por ela (como expresa en *Estes que agora, madre, aqui som*), polo que, se se fai *parecer mal* (isto é, non mostrarse tan fermosa, ou –como traduce Radulet 1978: 88– «apparire brutta»), podería evitar que aquel non se atope nese estado (como afirma en *O meu amigo, que por min o sen*), o que, en definitiva, redunda nun desexo de protexelo conforme ás regras ás que o pacto vasalático obrigaba (*vide supra*).

⁵⁹ Vid. a rúbrica explicativa que precede á cantiga nos apógrafos quinhentistas: *Esta cantiga foi feita a ñ que fora privado del-Rei, e quando estava mui ben do amor del-Rei, apoinhan-lhe que era mui levantado como omen de mal recado, e, aas vezes, quando el-Rei non fazia sa vontade, tornava mui manso e mui cordo e mui misurado*.

3. CONCLUSIÓNS

Malia que, para ter unha visión global do funcionamento do motivo da loucura amorosa nos textos galego-portugueses, cómpre un estudo do mesmo no que se teñan en conta todos os termos e expresións que os trobadores empregaban para a súa enunciación, a forma *ensandecer* pode recomendar un estudo particularizado. En efecto, aínda que o termo se asocia conceptualmente, como outros utilizados para enunciar o motivo, ao da *coitã* e o efecto verbalizado por medio daquel verbo se presenta ben como resultado ben como solución da mesma, foi ese *ensandecer* o que permitiu aos poetas peninsulares a creación dun termo, *desensandecer*, que evitaria o uso de perífrases do tipo «recuperar / recobrar o sentido»⁶⁰. *Desensandecer* conta no cancionero profano galego-portugués cun número de ocorrencias limitado a tres textos, que, agás o escarnio de Estevan da Guarda, presentan relacións de contido con algunhas das cantigas en que aparece o seu antónimo. A cronoloxía dos tres autores que utilizaron o termo *desensandecer* permite circunscribir o limitadísimo uso deste na lingua medieval a tres trobadores de orixe portuguesa (aínda que con actividade desenvolta en espazos distintos, a corte castelá no caso de Gonçal' Eanes e a portuguesa nos de Estevam Fernandez e Estevan da Guarda e a un arco temporal que se sitúa entre a segunda metade do século XIII e a primeira do XIV⁶¹).

Tamén un número limitado de rexistros ofrece no lirismo peninsular o termo que serve de base á creación de *desensandecer*, sinónimo da expresión máis frecuente *perder o sen*. O emprego do antónimo de *desensandecer* non pode adscribirse a unha moda concreta ou, salvo casos puntuais (coma aqueles en que vai ligado a unha vontade implícita de parodiar o *topos* que leva asociado, ao influxo exercido por uns autores sobre outros. En efecto, o termo foi utilizado por autores de distinta procedencia xeográfica que desenvolveron a súa actividade en contacto tanto coas cortes galego-leonesas-castelás como portuguesas e o seu uso, aínda que esporádico, mantense desde os inicios do movemento trobadoresco (época á que se adscribe o portugués Johan Soarez Somesso ata a etapa final do mesmo (á que pertence o xudeu de Elvas).

O que parece claro, deixando á marxe novamente a sátira contra Don Foão, é que a utilización dos vocábulos *ensandecer* e *desensandecer* limita as súas ocorrencias aos discursos centrados no «eu» poético masculino, mesmo naqueles casos, os menos, en que a voz é feminina. Isto é, as cantigas nas que se rexistran estes termos dan conta exclusivamente

⁶⁰ Cf. a utilización da expresión «cobrar o sen» en Den, *Senhor, que mal vos nembrades* (LPGP 25,124): «e tod' o meu sem cobrarei / que mi vós fazedes perder» (vv. 4-5 III); e MarSrz, *Senhor, poyz Deus non quer que mi queirades* (LPGP 97,42): «Per bõa fe, mha senhor, e sabhades / ca por aquest' ey perdido meu sen; / mays se Deus quiser que vos diga alguen / quan ben vus quero e que o vos creades, / poderei eu meu sen cobrar des y» (vv. 1-5 III).

⁶¹ Se ben a cronoloxía de *desensandecer* pode establecerse na lingua galego-portuguesa dese xeito, o emprego do motivo poético que leva parello, referido tamén por medio da perífrase sinalada (vid. a nota precedente), podería terse iniciado na primeira metade do século XIII, a xulgar pola cronoloxía manexada para Martin Soarez.

da loucura do amante-vasalo, pois nos textos de amigo o discurso daquel é explicitado por medio do estilo indirecto⁶². E a loucura é utilizada polo namorado como argumento persuasivo para tratar de convencer a unha desapiadada *senhor*. A amada que, rompendo o contrato vasalático, desprotexe o seu vasalo e lle fai perder o xuízo, está cometendo unha grave falta, porque, simplificando moito a cuestión, a sociedade medieval consideraba, polo xeral, desfavorablemente os enfermos mentais, que eran integrados no grupo dos marxinaos, considerados froito do pecado e limitados xuridicamente; non podemos deixar de reproducir, neste sentido, as seguintes verbas de Laharie (1991: 241):

le fou peut être associé au monde du Mal, même dans les cas autres que la possession; cette idée, certes ancienne, a fait, (...), son chemin à partir du XIIe siècle et est pleinement admise au XIIIe siècle; il convient alors de limiter le plus possible les contacts avec cet être considéré comme impur et même, si possible, de s' en débarrasser en l' enfermant. Par ailleurs, le fou est un être diminué dans sa capacité de jugement; il est donc frappé de nombreuses incapacités juridiques. Plus encore, il est potentiellement dangereux: la peur du fou est la source à la fois des mesures juridiques visant à contenir sa violence et de réactions spontanées, individuelles ou collectives, où il devient un objet de risée et de haine. Ainsi tous les fous se retrouvent progressivement marginalisés et certains subissent même une exclusion humiliante⁶³.

BIBLIOGRAFÍA

1. Edicións e antoloxías

Alvar, C. – Beltrán, V. (1985): *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra.

⁶² É frecuente na cantiga de amigo que sexa a loucura do namorado a que se enuncia a través da voz poética feminina (ademais das comentadas, vid., por exemplo, *LPGP* 25,68; 38,5; 88,6; 121,2). Non obstante, cómpre salientar que nalgúns pezas do xénero é a amiga quen padece a loucura amorosa, expresada a través da fórmula máis frecuente utilizada polos trobadores peninsulares para a súa plasmación (*perder o sen*). Así sucede en Den, *Amigo, pois vós nom vi* (*LPGP* 25,12) –na que, dirixíndose ao namorado, a amiga afirma que: «Des que vós nom vi, de rem / nom vi prazer, e o sem / perdi, (...)» (vv. 1-3 III)–; JLPzUlh, *Que mi queredes, ai madr' e senhor?* (*LPGP* 72,15) –onde, dirixíndose á nai, a amiga di que por culpa do seu amado perde o sen, como expresa no v. 4 da II cobra («meu amigo, **por que perço o sen**»)–; JLPzUlh, *Que trist' oj' eu and' e faço gran razon* (*LPGP* 72,16) –na que a partida do amigo provoca por parte da moza declaracións como «Con [a]tan gran coita **perderei o sen**» (v. 1 II) e «**Perderei o sen**, donas, ou morrerei» (v. 1 III)–; JSrzcCoe, *Amigo, pois me vos aqui* (*LPGP* 79,6) –na que a namorada declara que «(...) tanto chorei / que **perdi o sen** des enton, / per bõa fê, meu amigo, / des que non falastes migo»–.

⁶³ Sobre esta mesma cuestión vid. tamén Fritz 153-191. Sinala este estudoso que os textos xurídicos integran, en efecto, o tolo «dans un groupe plus vaste, celui des incapables. Le fou n' y est alors qu' une espèce parmi d' autres figures négatives ou défectives: le *forséné* est privé de raison, comme l' aveugle l' est de la vue ou le muet, de la parole» (cf. Fritz 1992: 372). Pola súa parte, «la théologie fait du fou l' envers du sage, soit tant autant celui qui ne connaît pas Dieu que celui qui ne connaît pas le mal (ou le bien); il est à la fois l' autre du pécheur et l' autre du juste, l' innocent et l' impie» (cf. p. 191).

- Brea, M. (coord.) (1999): *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudo biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro “Ramón Piñeiro” para a Investigación en Humanidades, 2 vols., [1996] (1ª reimp.).
- Lapa, M. Rodrigues (ed.) (1970²): *Cantigas d’ escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- Lorenzo, R. (ed.) (1977): *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla. Edición crítica anotada, con introdución, índice onomástico y glosario*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo», vol. II. (*Glosario*).
- Magne, A. (ed.) (1944): *A Demanda do Santo Graal*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, vol III. (*Glosário*).
- Mettmann, W. (ed.) (1981): *Afonso X, o Sábio. Cantigas de Santa Maria*, Vigo, Xerais, 2 vols.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (ed.) (1990): *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols. (reimp. da ed. de Halle, 1904).
- Nunes, J. Joaquim (ed.) (1971): *Cantigas d’ amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário*, New York, Kraus Reprint, 3 vols. (reimp. da ed. de Coimbra, 1928).
- Radulet, C. M. (ed.) (1979): *Estevam Fernandez d’ Elvas. Il Canzoniere*, Bari, Adriatica Editrice.
- Víñez Sánchez, A. (ed.) (2004): *El trovador Gonçal’ Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Verba. Anexo 55.

2. Estudos

- Alvar, C. (1983): «Johan Soárez de Pavha, *Ora faz ost’ o Senhor de Navarra*», in J. Fernández-Sevilla (coord.), *Philologica Hispaniensi: in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, pp. 7-12.
- Beltrán, V. (1995): *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais.
- Billy, D. (2003): «L’ arte delle conessioni nei trovadores», in D. Billy, – P. Cannettieri – C. Pulsoni – A. Rosell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 11-111.
- Bloch, M. (1983): *La société féodale*, Paris, Albin Michel [1939¹].
- Brea, M. (1976): «Prefijos formadores de antónimos negativos en español medieval», *Verba*, 3, pp. 319-341.
- ____ (1994): «A propósito del prefijo *des-*», in B. Pallares – P. Peira – J. Sánchez Lobato (eds.), *Sin fronteras. Homenaje a María Josefa Canellada*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 109-124.
- ____ (2000): «Das ‘popularisierende’ und das ‘aristokratisierende’ Register in den galego-portugiesischen *cantigas de amigo*», in Th. Cramer – J. Greenfield, I. Kasten – E. Koller (eds.), *Frauenlieder. Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudios Humanísticos (Universidade do Minho, der Faculdade de Letras (Universidade do Porto und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin), Berlin 6.11.1998, Apúlia 28-30.3.1999*, Stuttgart, S. Hirzel Verlag, pp. 191-212.
- ____ (2004): «El desamparo amoroso en la lírica gallego-portuguesa», in T. Amado Rodríguez *et alii* (eds.), *Iucundi Acti Laboris. Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, pp. 219-229.

- Brea, M. – Lorenzo Gradín, P. (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais.
- Canettieri, P. – Pulsoni, C. (2003): «Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese», in D. Billy. – P. Canettieri – C. Pulsoni – A. Rosell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 113-165.
- Carbón Puente, I. (2002): «A perda do apetito e do sono como *signa* do sufrimento amoroso nos trobadores galego-portugueses», *Boletín Galego de Literatura*, 28, pp. 7-29.
- Cardoso, W. (1977): *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Cohen, R. (1996): «Dança jurídica. I: A poética da sanhuda nas cantigas d'amigo. II: 22 cantigas d'amigo de Johan Garcia de Guilhade: vingança de uma sanhuda virtuosas», *Colóquio/Letras*, 142, outubro-dezembro 1996, pp. 5-50.
- Correia, Â. (2003): «Fragmento alojado. A cantiga de seguir de Fernam Rodrigues Redondo, *Dom Pedro est [o] cunhado del-Rei*», *Românica*, 12, pp. 9-23.
- Cropp, G. M. (1975): *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- d'Heur, J. M. (1975): *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e et XIII^e siècles). Contribution à l'étude du Corpus des troubadours*, Liège.
- Fernández Alonso, M^a del R. (1971): *Una visión de la muerte en la lírica española: la muerte como amada*, Madrid, Gredos.
- Ferreira, M. P. (1993): «Cantiga de seguir», in G. Lanciani – G. Tavani (coords.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 141-142.
- Fidalgo, E. (1994): «Joi d'amor na cantiga de amor», in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias "Ramón Piñeiro", pp. 65-77.
- ____ (1998): «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», in *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 189-212.
- ____ (2004): «*E desmesura fazedes que de min non vos doedes*: la reputación de la dama», in M. Brea (coord.), *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois (Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 313-330.
- Frank, I. (1954): «La chanson *Lasso me* de Pétrarque et ses prédecesseurs», *Annales du Midi*, 66, pp. 259-268.
- ____ (1966): *Répertoire Métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Librairie Honoré Champion, 2 vols.
- Fritz, J. M. (1992): *Le discours du fou au Moyen Age (XII^e-XIII^e siècles). Étude comparée des discours littéraire, médical, juridique et théologique de la folie*, Paris, PUF.
- García-Sabell Tormo, T. (1991): *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia.
- Gomes, M^a dos P. (1994): «Trobar con gran sabor», *Revista de Letras*, 34, pp. 215-227.
- Gonçalves, E. (2001): «Des *cansos redondas* dans la lyrique galego-portugaise?», in N. Henrard – P. Moreno – M. Thiry-Stassin (eds.), *Convergences médiévales. Épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, Bruxelles, De Boeck, pp. 185-208.

- González, I. (1990): «Signa amoris da poesía italiana do Duecento», *Boletín Galego de Literatura*, 3 (maio 1990), pp. 85-93.
- Gutiérrez García, S. – Souto Espasandín, M. (2003): «Le *senhal* occitan et le secret de la dame en galicien-portugais», *Revue des Langues Romanes*, CVII, 2, pp. 411-428.
- Iacomuzzi, V. (1999): «La follia d' amore nel Rinascimento», in X. L. Couceiro *et alii* (eds.), *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, vol. II, pp. 406-422.
- Laharie, M. (1991): *La folie au Moyen Age. XI^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d' Or.
- Lausberg, H. (1966): *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols.
- Lopes, G. Videira (1998²): *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses. Sátira, zombaria e circunstância no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Estampa.
- Lorenzo Gradín, P. (1993): «*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los “contrafacta” en la lírica gallego-portuguesa», in G. Hilty (ed.), *Actes du XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6 - 11 avril 1992)*, Tübingen, Francke Verlag, vol. V, pp. 99-112.
- Martinengo, A. (1963): «Un aspetto del tradizionalismo ispanico. La “canzone a citazioni” attraverso il tempo», *Studi Mediolatini e Volgari*, XI, pp. 161-177.
- Meneses, P. (2000): «Fenomenología da morte-por-amor: do influxo das teorías médicas antigo-medievais na actividade poética trovadoresca», in J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela, Parlamento de Galicia – Universidade de Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, XI, pp. 491-506.
- Mölk, U. – Wolfzettel, F. (1972): *Répertoire Métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, Wilhelm Fink Verlag.
- Mussons, A. M^a (1991a): «La expresión de la locura en la lírica medieval. *Sandeu, sandio y sandía*», *Verba*, 18, pp. 589-598.
- _____ (1991b): «*Locura y desmesura* de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa», *Revista de Literatura Medieval*, III, pp. 163-183.
- Neira, J. (1976): «El prefijo /des/ en la lengua gallego-portuguesa», *Verba*, 3, pp. 309-318.
- Nunes-Freire, I. (1983): «Cantigas d' amigo e chansons de toile», *Médiévales*, 3, pp. 55-67.
- Panunzio, S. (1971): «Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX, pp. 181-209.
- Pérez Barcala, G. (2001): «Angelo Colocci y los procedimientos repetitivos en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Cod 10991)*», *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 63-96.
- Ron Fernández, X. X. (1994): «*Ir-se quer o meu amigo d' aqui*. Dialéctica de una actividad», in E. Fidalgo – P. Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”, pp. 117-134.
- _____ (1996): «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez», in C. Alvar – J. M. Lucía Megías (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, pp. 487-500.
- Simões, A. (1993): «*Perdi o sen e a razon* – fortuna do tópicus da *loucura amorosa* no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende», in A. A. Nascimento – C. Almeida Ribeiro (orgs.), *Literatura*

- Medieval. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 187-192.
- Tavani, G. (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizione dell' Ateneo, 1967.
- ____ (ed.) (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri.
- ____ (2002): *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho.