

A intertextualidade como creación e como interpretación dos silencios da historia da lírica trobadoresca

Xabier Ron Fernández
IESP Ames ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96850>

GA Resumo: Fronte aos silencios da documentación, a metodoloxía da intertextualidade ofrece a posibilidade de recuperar do corpus da nosa lírica esquemas métricos e estróficos, rimas e rimantes, motivos e temas, semas e vocabulario que, estudados co rigor da hermenéutica, permiten o reagrupamento de textos e trobadores e serven, cando se producen as condicións máis idóneas, para reorientar as nosas pesquisas históricas. Estudaremos algúns destes feitos intertextuais a través da produción poética de trobadores galegoportugueses das primeiras xeracións, isto é, autores que compuxeron entre 1175 e 1250 *grosso modo*. Analizaremos unha serie de casos que consideramos claros na súa formulación e no obxectivo central deste traballo: desfacer o silencio documental grazas á intertextualidade á hora de establecer certas relacións entre trobadores e a súa cronoloxía.

Palabras clave: intertextualidade, intertexto sémico, intertexto motivolóxico, intertexto incipitario, trobadores galegoportugueses.

ES La intertextualidad como creación y como interpretación de los silencios de la historia de la lírica trobadoresca

Resumen: Frente a los silencios de la documentación, la metodología de la intertextualidad ofrece la posibilidad de recuperar del corpus de nuestra lírica esquemas métricos y estróficos, rimas y rimantes, motivos y temas, semas y vocabulario que, estudiados con el rigor de la hermenéutica, permiten el reagrupamiento de textos y trovadores y sirven, cuando se producen las condiciones más idóneas, para reorientar nuestras pesquisas históricas. Estudiaremos algunos de estos hechos intertextuales a través de la producción poética de trovadores gallegoportugueses de las primeras generaciones, esto es, autores que compusieron entre 1175 y 1250 *grosso modo*. Analizaremos una serie de casos que consideramos claros en su planteamiento y en el objetivo central de este trabajo: deshacer el silencio documental gracias a la intertextualidad a la hora de establecer ciertas relaciones entre trovadores y su cronología.

Palabras clave: intertextualidad, intertexto sémico, intertexto motivológico, intertexto incipitario, trovadores gallegoportugueses.

FR L'intertextualité comme création et comme interprétation des silences de l'histoire de la lyrique des troubadours

Résumé: Face aux silences de la documentation, la méthodologie de l'intertextualité offre la possibilité de récupérer du corpus de notre lyrique des schémas métriques et strophiques, des rimes et des mots-rimes, des motifs et des thèmes, du vocabulaire lesquels, étudiés avec la rigueur de l'herméneutique, permettent le réagroupement de textes et de troubadours et qui servent, lorsque les conditions les plus adéquates se produisent pour orienter nos recherches historiques. Nous étudierons quelques uns de ces faits intertextuels dans la production poétique des troubadours galégoportugais des premières générations, c'est-à-dire, des auteurs qui ont crée entre 1175 e 1250 *grosso modo*. Nous analyserons une série de cas que nous considérons clairs dans leur formulation et pour l'objectif central de ce travail: défaire le silence des documents grâce à l'intertextualité à l'heure d'établir des relations entre les troubadours et leur chronologie.

Mots-clés: intertextualité, intertexte sémantique, intertexte de motifs, intertexte incipitaire, troubadours galégoportugais.

Sumario: 1. Obxectivos. 2. A intertextualidade: unha estética do re-coñecemento. 2.1. Texto = tecido / intertexto = novo tecido. 2.2. Texto = comunicación. 2.3. Fonte vs. intertexto = recordo vs. diálogo. 2.4. Intertexto = encontro textual con acordo / desacordo ou resonancia / disonancia. 2.5. O xénero como re-coñecemento e imitatio. 2.6. Texto e preservación. 3. Estudo de casos: a intertextualidade como apoio da

historia. 3.1. Caso 1. Intertexto sémico, a prison. 3.2. Caso 2. Cantigas de Madre. Do intertexto ao macrotexto tipolóxico. 3.3. Caso 3. Intertextualidade incipitaria. Martin de Caldas e Nuno Fernandez Torneol. 3.4. Caso. 4. Non quer mentes meter. A indiferenza da señor. 3.5. Caso 5. Osoir'Eanes, Airas Moniz d'Asme e a forza do amor. 3.6. Caso 6. Fernan Padron e Fernan Rodriguez de Calheiros. O poder da señor. Intertexto sémico: emprender e mia fazenda. 4. Valoracións finais. Bibliografía.

Cómo citar: Ron Fernández, X. (2024). A intertextualidade como creación e como interpretación dos silencios da historia da lírica trobadoresca. *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 47-57. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.96850>

1. Obxectivos

A documentación histórica non sempre preservou, coa xenerosidade que desexamos os investigadores, dunha maneira nidia e clara, as vicisitudes biográficas dos trobadores galegos e portugueses. A homonimia e a práctica inexistencia de documentos en que alguén se intitula «trobador» dificultan a tarefa de establecer con fiabilidade as identidades dos trobadores.

Fronte a estes silencios da documentación, a metodoloxía da intertextualidade ofrece a posibilidade de recuperar do corpus da nosa lírica esquemas métricos e estróficos, rimas e rimantes, motivos e temas, semas e vocabulario que, estudados co rigor da hermenéutica, permiten o reagrupamento de textos e trobadores e, cando se producen as condicións máis idóneas, serven para reorientar as nosas pesquisas históricas.

Estudaremos algúns destes feitos intertextuais a través da produción poética de trobadores galegopor-tugueses das primeiras xeracións, isto é, autores que compuxeron entre 1175 e 1250 *grosso modo*¹. Analizaremos unha serie de casos que consideramos claros na súa formulación e no obxectivo central deste traballo: paliar os efectos do silencio documental grazas á intertextualidade á hora de establecer certas relacións entre trobadores e a súa cronoloxía.

2. A intertextualidade: unha estética do re-coñecemento

Comezaremos por lanzar unha hipótese: para gozar con plenitude da experiencia estética, non só hai que coñecer, senón que hai que re-coñecer e re-coñecerse. O proceso creativo e dialéctico que é o *trobar* actívase *en* e *desde* ese compartir que é a experiencia estética trobadoresca. Á luz das reflexións de Hans Robert Jauss (1986, 2002) e da teoría da estética da recepción, así como da función social da estética e da arte de Jan Mukařovský (2011), sintetizamos na seguinte táboa como focalizamos o proceso creativo:

Poesis	Elaborar / producir	Creación
Aisthesis	Ver / escoitar / coñecer	Recepción
Catharsis	Entender / re-coñecer(se)	Participación

Baixo esta premisa dinámica e relacional, o *trobar* defínese e evoluciona, paseniñamente, consolidando a súa norma estética e, en consecuencia, o valor para o pracer estético. O *trobar* é un diálogo que permite afondar no coñecemento intelectual, un acto que non é inmanente (Tapia Velasco 2014: 21), senón que é relacional, de aí a importancia do proceso intelectual á hora de formar parte da comunidade dos iguais para certos trobadores.

Quizais teña pleno sentido afirmar, como fai Gadamer (1998a: 21), que

los textos recuperan su carácter de palabra sólo mediante la realización viva de su comprensión, de su lectura en voz alta, de su promulgación, todo ello no cambia nada el hecho de que es el contenido del texto —y, si no, nada— el que vuelve a la vida, es decir, la palabra potencial que dice algo.

A noción platónica e agostiña de Beleza/Bondade abrolla nas virtudes coas que os trobadores occitanos definen a feitura dos seus textos poéticos e melódicos, onde etiquetas como *bon*, *valens*, *bels*, e outras, nos falan dunha idea de perfección, de modelo, de beleza, que produce non só goce estético en quen escoita a composición, senón que é fonte ética de re-coñecemento. A técnica poética do *trobar* (*mot*, *so*, *razo* e *rima*) engarza de cheo, polo tanto, coa noción non servil da mímese, xa que a arte produce coñecemento e, en función da reprodución desa proposta (nos inicios aínda é problemático falar de modelo ou de canon, tal como é difícil falar de xénero: o *vers* é só prefiguración do que virá despois, da *cansó*, tal como cantar antecede a cantiga na lírica galegopor-tuguesa), onde se produce a dialéctica, garántese a preservación do *trobar*.

¹ Este traballo vincúlase de xeito directo coa contribución que presentamos no congreso da SEMYR de Compostela, cuxas actas están a piques de saír, e que ofrecen unha nova lectura de *Non sap chantar qui so non dí*, de Jaufre Rudel e doutros tres trobadores dos inicios como Guilhem IX, Ebles de Ventadorn / Cercamon e Marcabru.

2.1. Texto = tecido / intertexto = novo tecido

Gadamer (1998b: 103) define o texto como «la unidad de un tejido, y como textura se presenta en una totalidad». O prefixo latino *inter-* marca a reciprocidade dos intercambios, a interconectividade, a interferencia, a ligazón, mentres que o radical, «dérivé du latin ‘textere’, évoque la qualité du texte comme ‘usage’, ‘trame’; d’où un redoublement sémantique de l’idée de réseau, d’intersection» (Limat-Letellier 1998: 17).

Relación entre ‘entes’ tecidos de enunciados que, á súa vez, viven do tecido que estableceron con outros ‘entes’. Eis o fundamental a detectar, pois non abondará con nomear a súa existencia. Teremos que demostrar a veracidade da súa existencia.

2.2. Texto = comunicación

Schaeffer (1989: 80) formula unha visión comunicativa da noción *texto*, de apertura ao contexto situacional:

une oeuvre n’est jamais uniquement un texte, c’est-à-dire une chaîne syntaxique et sémantique, mais elle est aussi, et en premier lieu, l’accomplissement d’un acte de communication interhumaine, un message émis par une personne donnée dans des circonstances et avec un but spécifiques, reçu par une autre personne dans des circonstances et avec un but non moins spécifiques.

2.3. Fonte vs. intertexto = recordo vs. diálogo

Concordamos con Rabau (2002: 50) cando afirma que a intertextualidade «c’est observer non pas la source en tant que telle mais le travail qu’opère le texte sur la source». A fonte responde máis a unha actitude pasiva. O intertexto para que exista precisa da participación, do entendemento, como ben enfatizan os trobadores. Sen ese entendemento non é posible que o *vers* teña valor, xa que non será comprendido nin aprendido e, polo tanto, non será divulgado.

2.4. Intertexto = encontro textual con acordo / desacordo ou resonancia / disonancia

Entenderemos a intertextualidade como unha categoría xeral de relacións entre textos que se manifestan a través dun intertexto que será o que se revista dalgún dos diversos procedementos ou prácticas intertextuais. Un intertexto do que convén sempre explicitar non só a orixe, senón a función que adquire no texto de acollida: acomodación integradora (*imitatio*, repetición) ou transformación, reparando sempre na natureza dialéctica da relación que se establece entre os textos.

2.5. O xénero como re-coñecemento e *imitatio*

A conformación dos textos trobadorescos galegoportugueses ensinanos diferentes patróns métrico-estrófico, como se dialoga ao redor de determinados conceptos poéticos, sociais e políticos. O re-coñecemento dun texto como cantiga de amor, cantiga de amigo, cantiga de escarnio e maldizer ou un xénero considerado menor dependía dunha serie de marcas textuais e da memoria de modalidades discursivas. Por iso, detrás da construción colectiva do xénero repousa, no fondo, o concepto de *imitatio* creativa.

Guilhem IX (<i>BedT</i> 183,7)	Saint-Martial de Limoges ²
Farai un vers de dreyt nien: non er de mi ni d’altra gen, non er d’amor ni de joven, ni de ren au, qu’enans fo trabatz en durmen sobre chivau	In laudes Innocentium, qui passi sunt martirium, psallat chorus infantium: alleluia. Sit decus regi martirum et gloria

Trátase da primeira estrofa dun *vers* de Guilhem IX de Peitieu confrontado cun *versus* procedente de Saint-Martial de Limoges. Repárese en que a denominación tipolóxica inicial que reciben as primeiras composicións en lingua occitana será a de *vers*. Clara analoxía ou imitación? O esqueleto métrico-estrófico debuxa de forma aparente a mesma silueta poética nos dous textos, cun esquema de rimas análogo, *8a 8a 8a 4b 8a 4b*. Como sinala Valenti (2014: 29), «le similitudini metrico-melodiche fra questi due brani sono troppo marcate per essere originate in modo completamente indipendente». Non obstante, non conservamos a melodía do *vers* de Guilhem IV (si a do *versus* latino), polo que é imposible establecer conclusións claras sobre o grao xeral da posible *imitatio* (Di Santo 2019: 551)³. Aínda así, a analoxía podía responder a un desexo de seguir un modelo considerado óptimo para trasladar a mensaxe⁴.

Toda categoría tipolóxica aséntase en criterios de semellanza. E adopta un perfil estable, xa que, en si, vai asociado ao modelo/canon, que é quen establece que autores e xéneros son dignos de admiración e, polo tanto, de emulación.

² Consultamos a versión que figura en Di Santo (2019: 551) que reproduce o manuscrito Ms.Par.Lat 1139, f. 40.

³ Aínda así, fixándose na melodía do *versus*, Di Santo (2019: 552) sinala que a coincidencia é parcial no que se refire ao esquema rítmico. Destaca tamén unha diferenza no esquema métrico: Guilhem emprega nos dous versos de catro sílabas unha rima-refrán en *-au* constante en toda a composición, mais con variación do texto, mentres que o *versus* converte en refrán os tres últimos versos da estrofa, que se van manter inalterables en toda a composición.

⁴ Non podemos descartar, certo é, a presenza dun posible efecto paródico por parte de Guilhem IX. Mais isto requiriría o coñecemento por parte do público receptor o código tanto do texto de partida (latino e litúrxico) coma do texto de chegada (occitano e profano).

O nome identifica unha serie de trazos estruturais que nos falan da rima, do tema, das estruturas métrico-estróficas, da natureza enunciativa, etc. Trazos que nos seus inicios non son canónicos e, polo tanto, non poden formar parte de ningunha codificación contemporánea. Sempre son posteriores. O canon e o xénero van evolucionando e conformándose co decorrer dos anos.

A denominación de certos termos xenéricos semella inventada polos críticos ou teóricos para introducir principios de orde na masa de documentos literarios. Unha vez asentados na *traditio* discursiva e, polo tanto, unha vez que se converteron en canon (de adscrición e interpretación), as denominacións forman parte da historia dos propios xéneros: «l'identité d'un genre est fondamentalement celle d'un terme général identique appliqué à un certain nombre de textes» (Schaeffer 1989: 65).

Exemplificaremos este feito co que algúns denominan *Cantigas de Madre*.

2.6. Texto e preservación

Cómpre, polo tanto, non perder de vista que os textos trobadorescos coñeceron, sen dúbida, varios procesos destinados á preservación e, polo tanto, tamén ao esquecemento:

- un texto, para ser preservado, debía formar parte da consideración do sistema de aprendizaxe, polas súas virtudes poéticas e melódicas; só coa repetición podía garantirse, na sincronía do acto, a memorización, a preservación e a renovación da difusión;
- na preservación intervéñen tamén o eido das decisións políticas e ideolóxicas, ademais das puramente estéticas;
- a preservación no estadio oral podía formar parte dun repertorio de estilo formulario, sen desbotar a participación do soporte da escritura;
- a preservación oral/escrita precisa dunha decisión de conservación (comisión da copia en manuscritos);
- a preservación inscrita na manuscritura require do respecto do paso do tempo para que accidentes humanos e non humanos non borren ou supriman o que foi conservado (pensemos na lagoa inicial do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, B*).
- En consecuencia, un texto pasaba por varios filtros e, para chegar até nós, tiña que: a) ser tratado como mestría do acto de *trobar* e coñecer unha boa difusión; b) ser obxecto de copia; c) ser seleccionado polo compilador inicial; d) ser preservado até nós.

3. Estudo de casos: a intertextualidade como apoio da historia

3.1. Caso 1. Intertexto sémico, a *prison*

O termo *prison* figura tan só en nove cantigas. Dúas delas son de autores que podemos situar nas primeiras xeracións de trobadores galegoportugueses: Fernan Rodriguez de Calheiros (*MedDb* 47,19)⁵ e Nuno Fernandez Torneol (*MedDb* 106,06)⁶. As dúas cantigas destacadas empregan *prison* nunha perfecta ambientación feudal⁷.

Fernan Rodriguez de Calheiros <i>MedDb</i> 47,19, estr. I-III	Nuno Fernandez Torneol <i>MedDb</i> 106,06
Ora faz a min mia senhor, como senhor pode fazer a vassalo, que defender non se pode, nen á u lh' ir. E faz mi-a mercee viir d' Amor, com' ome preso ven. ;Nostro Senhor mi-o sabe ben!	Assi me traj' ora coitad' Amor que nunca lh' ome vi trager tan mal; e vivo con el ũa vida tal que ja mia morte seria melhor. <i>Nostro Senhor, non me leixes viver, se estas [coitas] non ei a perder!</i>
Muit' [en estar] a gran pavor ei dereit' e en me temer d' Amor, on[de] cuid' a dizer mal, e onde quero partir, e averei coit' a sentir; e non concerto nulha ren, ca eu mi-o mereci mui ben.	E pera qual terra lh' eu fugirei, logu' el saberá mandado de mi, ali u for'; e pois me tener' i en sa prison, sempr' eu esto direi: <i>Nostro Senhor, non me leixes viver, se estas coitas non ei a perder!</i>
Se me mal ou coita vêer', con guisado eu mi-o busquei muit' end(e) e mi-o lazerarei. Mais mia senhor faz seu prazer (pois que me ten en seu poder), que [me] faz entrar en prison, u me non jaz se morte non.	E a min faz og' el mayor pesar de quantos outros seus vassalos son; e a [e]ste mal non lh' ei defenson: u me ten en poder, quer me matar. <i>Nostro Senhor, non me leixes viver, se estas coitas non ei a perder!</i>

⁵ Probablemente é un cabaleiro portugués, quizais o homónimo documentado en 1195, activo até 1230 (Ron Fernández 2015).

⁶ Aparece nun documento de San Xoán de Poio, en 1225, nunha doazón que implica unha propiedade no concello de Moaña, en San Xoán de Tirán (Ron Fernández 2015).

⁷ Tendo en conta o espazo que se nos concede, vémonos na obriga de suprimir ou reducir as citas ao mínimo imprescindible para que se poida seguir o razoamento sen dificultades.

Nos dous textos rexistramos analogías evidentes na atmosfera feudalizante do poder que exercen a *Senhor e Amor*. Mais a disonancia semántica é evidente entre os dous textos, xa que Calheiros acepta o sufrimento e sabe que non ten onde ir, mentres que Torneol foxe da terra e láíase do seu destino. O lance intertextual e dialéctico reflíctese tamén na recorrencia tímbrica que se dá entre os dous textos.

	I-II	III-IV		I	II	III
a	or	er	a	or	ei	ar
b	er	ei	b	al	i	on
b	er	ei	b	al	i	on
c	ir	er	a	or	ei	ar
c	ir	er	C	er	er	er
d	en	on	C	er	er	er
d	en	on				

Destaca en Calheiros o uso de cobras doblos (con palabra perduda, v. 1), pero cómpre reparar en que o timbre *-er* se converte en unisonante con cambio de posición (rima b =>c), coincidindo con Torneol, e evita a palabra perduda de I-II, ao ser tamén o timbre que abre a estrofa III. Torneol usa rima unisonante con refrán. E poñemos de relevo a apertura en *-or* nos dous trobadores cos termos *senhor / Amor* que en ocasións exercen de sinónimos.

Sirva este exemplo para aventurar unha posible relación directa entre Torneol e Calheiros, quen sabe se na contorna das ordes militares, tal como a Orde de Calatrava, coa que se vinculan tanto os Torneol⁸ como Calheiros, rexistrado nun documento de 1195 protagonizado por Gonçal'Eanes, irmán do trobador Osoir'Eanes, primeiro comendador de Calatrava e despois mestre da Orde entre 1215 e 1232 (Souto Cabo 2012: 116-121; Ron Fernández 2015). Por iso, non podemos descartar a participación deste grupo de autores na decisiva batalla das Navas de Tolosa en 1212.

3.2. Caso 2. Cantigas de Madre. Do intertexto ao macrotexto tipolóxico

Consideraremos catro trobadores das primeiras xeracións que, a pesar de seren de condición aristocrática –tal como o demostra o feito de que sexan autores que se incorporaron no primeiro nivel de formación da tradición manuscrita a través dun posible *Cancioneiro de Cabaleiros*–, amosan unha certa preferencia dentro da cantiga de amigo polo subtipo lírico das *cantigas de madre*⁹:

Airas Carpancho¹⁰: 6 cantigas: *MedDb* 11,06, *MedDb* 11,07, *MedDb* 11,08, *MedDb* 11,10, *MedDb* 11,11 e *MedDb* 11,13.

Johan Nunez Camanez¹¹: 4 cantigas: *MedDb* 74,02, *MedDb* 74,04, *MedDb* 74,07, *MedDb* 74,08.

Nuno Fernandez Torneol: 6 cantigas: *MedDb* 106,02, *MedDb* 106,05, *MedDb* 106,08, *MedDb* 106,09, *MedDb* 106,21, *MedDb* 106,22

Fernan Rodriguez de Calheiros: *MedDb* 47,10, *MedDb* 47,12, *MedDb* 47,23

Se ben Sodr  (2008: 106) considera a existencia de catro subtipos de madre en función da súa natureza actancial (madre-gardadora, madre-cómplice, madre-celestina e madre-amiga), nós optamos por reducila a dous comportamentos esenciais: a madre-obstáculo e a madre-intermediaria ou consentidora. En función desta clasificación, as cantigas distribúense do seguinte xeito:

trobador	Madre-obstáculo	Madre-consentidora	Total
Airas Carpancho	11,06 / 11,08 / 11,10 / 11,13	11,07 / 11,11	6
Johan Nunez Camanez	74,04	74,02 / 74,07 / 74,08	4

⁸ Johan Fernandez Torneol, posible irmán do trobador, figura beneficiado en 1244 nos campos de Córdoba nun lugar onde estaban tamén os frades calatravos (Ron Fernández 2018).

⁹ Un dos máis recentes, o estudo monográfico de Sodr  (2008), que procura defender a pertinencia da denominación *cantigas de madre* para este grupo de 27 cantigas que te nen a *madre* como actante protagonista. A denominación serviría para identificar un *xénero crítico* (p. 100), isto é, un xénero repertoriado como tal polos estudos críticos e que non ten existencia como denominación no tempo en que se produciu. Ten razón Sodr  (2008: 86) cando afirma que «se a taxonomía xerou excesos e/ou baleiros –o que provocou o seu ‘exilio’ da crítica literaria por certo tempo– e está ultrapasada, a clasificación xenol gica aínda así de fundamental importancia, a medida que a identificación e a observación da natureza do xénero dunha obra   indispensable». Mais, aínda así, en función da nosa experiencia sobre o corpus, e considerando as razóns achegadas polo autor, temos que indicar que podemos apoiar a existencia de *cantigas de madre* como variante tipol gica da *cantiga de amigo* antes que como *xénero*, sendo a presenza ou non do actante ‘madre’ a única marca tipol gica real de adscripción do texto –para saír da cantiga de amigo e ser cantiga de madre–, cremos que é moi feble a teoría de converter este tipo de cantigas en xénero propio.

¹⁰ Trobador activo probablemente entre 1200 e 1240 (Ron Fernández 2015).

¹¹ Trobador cuxa cronoloxía   aínda inestable, pero os indicios textuais que o vinculan con Torneol, por exemplo, permiten pensar nunha actividade centrada ao redor de 1220-1250 (Ron Fernández 2015).

<i>trobador</i>	<i>Madre-obstáculo</i>	<i>Madre-consentidora</i>	<i>Total</i>
Nuno Fernandez Torneol	106,05	106,02 / 106,08 / 106,09 / 106,21 / 106,22	6
Fernan Rodriguez de Calheiros	47,10	47,12 / 47,23	3
Total	7	12	19

A maior parte das cantigas do subtipo lírico de madre xiran ao redor do motivo do encontro (desexado ou frustrado) entre os namorados e o rol que adquire nese feito a *madre*. Nalgunhas destas *cantigas de madre* dáse o que denominamos uso de motivos da cantiga de amor, nunha especie de reverso dialóxico. Neste aspecto destacan Airas Carpancho [11,03, 11,06 (desamor), 11,07 (torto/desdén), 11,11 (guarir)] e Johan Nunez Camanez [74,02 (guarir), 74,08 (guarir)].

En canto ao procedemento estrófico, sinalemos o gusto polo esquema métrico-estrófico *RM 26 (a a B)*, propio de autores que figuran no hipotético *Cancioneiro de Xogares Galegos*.

<i>trobador</i>	<i>refrán</i>	<i>RM 26: a a B</i>	<i>Total RM 26</i>
Airas Carpancho	5	3	3 / 5
Johan Nunez Camanez	3	2	2 / 3
Nuno Fernandez Torneol	6	6	6 / 6
Fernan Rodriguez de Calheiros	3	1	1 / 3
<i>total</i>	<i>17</i>	<i>12</i>	<i>12 / 17</i>

No que segue centrarémonos en dúas cantigas de madre (*MedDb* 74,08, de Johan Nunez Camanez e *MedDb* 11,11 de Airas Carpancho) que se adentran no reverso dialóxico da cantiga de amor a través do termo *guarir*, que vinculamos coas dinámicas do don, en tanto que protección que debe levar a cabo quen exerce de señor feudal. Nos dous casos a *madre* propicia o encontro da filla (conciencia de *senhor* en Carpancho) co seu namorado mediante o emprego da textualidade propia do trobador servidor na cantiga de amor e que consiste na procura do ben, identificado con *veher-sabor* (Carpancho) e *veer-gasalhado* (Camanez). *Cantigas de madre* que se inscriben no reverso dialóxico da cantiga de amor.

Guarir é un termo de valores dinámicos, lonxe de significar unha mesma cousa para todos os trobadores, e mesmo podemos adiantar que o seu valor semántico concreto vai depender do tipo de construción motivolóxica en que estea implicado¹².

No corpus profano este verbo convirirá con *guarecer* que é, sen dúbida, posterior, tal e como sinala Coromines (2008: 286, s. v.), que sitúa a súa data de aparición ao redor dos anos 1220-1250. O termo derivaría de *guarir*, aspecto que podería quedar testemuñado polo feito de que no noso corpus só figura unha vez, nunha cantiga de Fernan Padron (*MedDb* 45,03).

Guarir aparecería na Península cara ao ano 1140 coas acepcións de 'protexer, resgardar' e 'curar, sandar'. Case un século antes, ao redor de 1050, rexistrábase na lingua francesa (no *Alexis*) o vocábulo *guarir*, co sentido de 'garantir, protexer'; cincuenta anos mais tarde, na *Chanson de Roland*, xorde como verbo intransitivo coa acepción de 'recuperar a saúde', sendo a orixe do termo a voz xermánica, **warjan*, 'defender, protexer'.

Os textos de Airas Carpancho e Johan Nunez Camanez son os únicos que empregan o sema en cantigas de amigo e dentro da variedade tipolóxica da cantiga de madre. Unha circunstancia que quizais incida nun feito: cando a madre aparece cunha actitude de obstáculo, maniféstase a madre que é *senhor*, propia deste contexto que denominamos reverso dialóxico da cantiga de amor.

As relacións macrotextuais que se visibilizan entre os trobadores que usan a marca tipolóxica da cantiga de madre permiten pensar nunha relación máis estreita do que deixan supoñer os documentos. Neste sentido, a aproximación de Johan Nunez Camanez a autores da primeira xeración debe considerarse como unha hipótese a estudar con máis detalle.

3.3. Caso 3. Intertextualidade incipitaria. Martin de Caldas e Nuno Fernandez Torneol

O íncipit procura atrapar a atención do público que escoita. Marca o paso sobre a *razo* da composición: no caso que traemos, ambos os autores inscriben a temática da súa cantiga no motivo da partida do amigo ao que non puido ver a amiga e todo ante a marca tipolóxica da *madre*. Na cantiga de Torneol, *MedDb* 106,09, a *madre* escoita a confianza da filla, que amosa a súa tristeza pola partida do amigo (Ron Fernández 1994), mentres que en *MedDb* 92,02 de Martin de Caldas especificase o rol de obstáculo da *madre*¹³. Confrontamos os textos para que se perciba a evidente relación entre os textos:

¹² Unha análise cualitativa sobre o xénero amoroso permítenos dicir que o verbo aparece en 42 trobadores para un total de 82 cantigas: 50 cantigas de amor; 30 cantigas de amigo; 1 *descort*; 1 pastorela. O autor que máis o emprega é Johan Airas en 7 cantigas e despois séguenlle Don Denis, con 6, e Martin Soarez, con 4.

¹³ Hai uns anos, Grapí Rovira (2000) estudou a relación intertextual entre este texto de Torneol e unha cantiga do propio Martin de Caldas, *MedDb* 92,03, non obstante, non atendeu ao intertexto incipitario que comentamos aquí. Por outra banda, ante a inestabilidade dos datos históricos, sobre todo cando aínda non aparecera o documento co homónimo de Torneol do ano 1225, seme-

<i>MedDb</i> 106,09, estr. I-II	<i>MedDb</i> 92,02, estr. I
Foi-s' un dia meu amigo d' aqui e non me viu, e por que o non vi, <i>madre, ora morrerei.</i>	Foi-s' un dia meu amigo d' aqui trist' e cuitad' e muit' a seu pesar, por que me quis d' el mia madre guardar, mais eu, fremosa, des que o non vi, <i>non vi depois prazer de nulha ren, nen veerei ja mais, se m' el non ven.</i>
Quando m' el viu, non foi polo seu ben, ca morre agora por min, e por en, <i>madre, ora morrerei.</i>	Quando s' el ouve de mi a partir, chorou muito dos seus olhos enton e foi coitado no seu coraçõn, mais eu, fremosa, por vos non mentir, <i>non vi depois prazer de nulha ren nen veerei já mais, se m' el non ven.</i>
Foi-s' el d' aqui e non m' ousou falar, nen eu a el, e por en con pesar, <i>madre, ora morrerei.</i>	

Poderíamos achegar tamén un comentario sobre a relación existente entre *MedDb* 92,04, de Martin de Caldas, e *MedDb* 106,17, de Nuno Fernandez Torneol; non obstante, o caso máis relevante é o que citamos máis arriba e, tendo en conta as posibilidades que se desprenden da espacialización (provincia de Pontevedra) e da documentación coñecida (San Xoán de Poio e documentación da Catedral de Santiago de Compostela), non descartaríamos a hipótese de que existise entre ambos os autores algo máis ca unha relación literaria, quizais unha relación de parentesco¹⁴.

3.4. Caso 4. *Non quer mentes meter. A indiferenza da señor*

Neste caso confrontaremos dúas cantigas, unha de Nuno Fernandez Torneol (*MedDb* 106,04) e outra de Fernan Rodriguez de Calheiros (*MedDb* 47,22) entre as que podemos tender unha ponte intertextual temática. Unha relación que se une a outras detalladas no caso 2, no uso da marca tipolóxica da cantiga de madre e que permiten relacionar a Calheiros, que se pensa é portugués, cun grupo de cabaleiros galegos.

Nuno Fernandez Torneol <i>MedDb</i> 106,04	Fernan Rodriguez de Calheiros <i>MedDb</i> 47,22
Am' eu tan muito mia senhor, que sol non me sei conselhar! E ela non se quer nembrar de min... e moiro-me d' amor! <i>E assi morrerei por quen nen quer meu mal, nen quer meu ben!</i>	Par Deus, senhor, ora tenh' eu guisado de viver mal, quant' ouver' a viver, ca non quer Deus, nen vos, nen meu pecado que [me] queirades per ren entender <i>com' eu estou mui preto de morrer, e mui longi d' oir vosso mandado!</i>
E quando lh' eu quero dizer o muito mal que mi-amor faz, sol non lhe pesa, nen lhe praz, nen quer en min mentes meter. <i>E assi morrerei por quen nen quer meu mal, nen quer meu ben!</i>	Pero sempre vus eu servi de grado, o melhor que eu soubi [de] fazer; e de tod(o) al do mundo foi leixado. E vos non queredes mentes meter <i>com' eu estou mui preto de morrer e mui longi d' oir vosso mandado!</i>
Que ventura que me Deus deu, que me fez amar tal molher que meu serviço non me quer! E moir', e non me ten por seu! <i>E assi morrerei por quen nen quer meu mal, nen quer meu ben!</i>	Ja foi sazõn que eu foi acordado, se vus visse, por vos ja-quê dizer. E ora, mia senhor, non é pensado, pois que nunca o quisestes saber <i>com' eu estou mui preto de morrer, e mui longi d' oir vosso mandado!</i>
E veede que cuita tal, que eu ja sempr' ei a servir molher que mi-o non quer gracir, nen mi-o ten por ben, nen por mal! <i>E assi morrerei por quen nen quer meu mal, nen quer meu ben!</i>	

Torneol di que ama e serve a súa señor. Mais a dona non quere reparar no seu servidor, polo que o namorado anuncia a súa morte de amor (I). Na segunda estrofa, o trobador expresa que ousa declararlle a súa señor o mal que sofre; mais a súa sorpresa é que a dona se mantén indiferente, de forma contraria ao que sucede con outros trobadores, onde a mera declaración provoca o *pesar* ou a *sanha* da señor. A consecuencia desta indiferenza é que a dona non acolle o seu servizo, isto é, non o admite no espazo dos seus íntimos, non o converte no seu *ome/vasalo* efectivo (III). E, no entanto, a pesar disto, o trobador anuncia que manterá a constancia, que é un dos trazos fundamentais, xunto coa fidelidade, do comportamento do servidor, sendo consciente de que nunca recibirá o don, a recompensa (IV).

Ila preferible a prudencia e evitar xuízos arriscados: «parece suficientemente claro que, en todo caso, el texto de Martim de Caldas estaría en la base [...] del de Nuno Fernandez Torneol» (Grapi Rovira 2000: 916).

¹⁴ No *Tumbo C* (ff. 102v-103r) atopamos un suxectivo *Martin Pelagii de Caldis* activo en 1256 que ben puidera identificarse co noso autor. De feito, se non nos equivocamos, é seguramente o mesmo individuo (*Martino Pelagii laico de Caldis de Reys*) o que aparece documentado en 1264 como testemuña nunha «sentencia inter Compostellanam et Tudensem ecclesias super ecclesiis de Baldraës, Nugaria et Salvaterra» (*Tumbo B*, doc. 242, 1264, 23. Caldas de Reis).

En *Par Deus, senhor, ora tenh'eu guisado* (*MedDb* 47,22) tamén latexa o valor inútil da *declaratio* como marco que envolve o servizo de amor. Estamos ante un texto estruturado en cobras unisonantes e que é froito dunha técnica compositiva moi pensada, que fai uso da *retrogradatio* e *concatenatio* para cohesionar rímicamente a cantiga, tal como o describe Billy (2003: 31, 64). Esta concatenación ten o seu correlato no uso de rimantes sinónimos ou equivalentes, que dotan de unicidade a secuencia temática. Podemos exemplificar este aspecto co verso 4 de todas as estrofas: *entender* (I) – *mentes meter* (II) – *saber* (III) que se converte na chave explicativa en negativo, e que temos que considerar desde unha óptica metapoética, pois o trobador se refire a que a súa declaración de amor non é entendida pola señor, que, deste xeito, non atende á súa situación, que o leva á morte. De aí o laio do trobador expresado de forma repetitiva no segundo verso de refrán: «e mui lóngi d'oír vosso mandado!».

3.5. Caso 5. Osoir'Eanes, Airas Moniz d'Asme e a forza do amor

Aproveitaremos este caso para ilustrar sobre dous tipos de relación intertextual que implican a Osoir'Eanes¹⁵. O primeiro tipo ten que ver coa presenza do mesmo esquema métrico-estrófico na cantiga *MedDb* 111,05 de Osoir'Eanes e *MedDb* 13,02 de Airas Moniz d'Asme¹⁶. Ambos os trobadores activos, con moita probabilidade, a pesar do estadio hipotético, durante os inicios da experiencia trobadoresca galegoportuguesa. Os esquemas en cuestión son *a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8 d8* (*RM* 107:4) e *a8 b8 a8 b8 c8 c8 d8 d8* (*RM* 107:3), respectivamente. Non procede estenderse na mestría que caracteriza a composición de Osoir'Eanes¹⁷, onde hai interesantes xogos de *repetitio* e de *derivatio* antonímica. A *razo* vén perfectamente enfatizada na rima, tal como desexaba Jaufre Rudel e é aí, ademais, onde vemos até 4 versos que por *derivatio* xogan coa potencialidade do termo *amor* e *tornar*. Existe todo un desexo de manter unha circularidade poética e rímicamente que foi ben apreciado polo seu editor máis recente: «la grande capacità di utilizzare i rimanti per rendere più incisiva la natura squisitamente circolare del discorso poetico propio di tanta parte delle cantigas de amor galegoportoghesi» (Marcenaro 2012: 69)¹⁸. Pola súa banda, Airas Moniz d'Asme non só emprega o mesmo esquema métrico-estrófico, senón que constrúe a composición recorrendo á técnica da *replicatio* (Airas emprega cobras unisonantes, e Osoir'Eanes cobras doblas). Apréciase que existe maior virtuosismo en Osoir'Eanes, que mantén un equilibrio entre as parellas de coblas doblas e condensa, como dixemos no inicio deste comentario, xogos de *repetitio* e *derivatio* antonímica. Airas Moniz é menos rico e profuso, se ben establece algún xogo de derivación e repetición, evidente nas dúas primeiras estrofas e grazas ao cal se converte en case en doblas, de forma moi semellante ao que sucede na lírica dos *trouvères*.

Co segundo caso, tamén da man de Osoir'Eanes introducímonos no motivo da *forza do amor como cárcere*. Precisamente, é a presenza dun único sema (*forçar*) o que nuclea o establecemento da ponte dialéctica con Osoir'Eanes, co texto xa citado (*MedDb* 111,01) e con outro que tamén se caracteriza pola presenza do verbo *forçar*, *Min pres forçadament'amor* (*MedDb* 111,05). Vense implicadas *MedDb* 13,02 (Airas Moniz d'Asme), *MedDb* 78,10 e *MedDb* 78,18 (Johan Soarez Somesso) e *MedDb* 106,17 (Nuno Fernandiz Torneol).

No que segue realizamos unha pequena glosa de cada un dos textos destacados. Comezaremos pola cantiga *MedDb* 106,17 de Nuno Fernandiz Torneol. Nela aparece unha serie de trazos que serán convocados en todas as composicións: a negación do servizo amoroso, sinónimo de actitude cortés, manter agochados os sentimentos que esperta nel a súa señor (nisto, contraponse a *MedDb* 78,11 de Johan Soarez Somesso¹⁹). E, se non erramos na nosa acción hermenéutica, existe entre este texto de Somesso e o de Torneol unha relación dialéctica e intertextual a través dos termos *encobrir* e *descobrir*, situados en contraposición, indicando por onde vai xirar o diálogo: se procede ou non facer oír á señor a coita de amor. Torneol insiste en dúas ideas fundacionais do trobar: a necesidade de negar e a insistencia no motivo da constancia do servizo. Somesso apela a Deus como personaxe que posibilita a outros o feito de descubrir a coita á dona (falar), algo que a el sempre lle negou. Isto é, Somesso desexa ter esa sorte.

Digamos, antes de mais, que hai sinónimos que enfatizan a relación dialéctica: *negar* = *guardar*; *dizer* = *falar*; *saber* = *entender*. Torneol expresa a súa decisión de non arriscarse e de seguir encubriendo/negando o seu amor/coita que significa, ao mesmo tempo, que os outros non descubran a identidade da destinataria do canto. Non lle ve utilidade, a pesar de que non lle vale de nada actuar así. Somesso reafirma o desexo (*provar*), sequera un intre, de poder comunicarlle (*descobrir*) a coita e que ela acepte escoitalo (*oír*), que significaría, en si, aceptación e acollida do canto.

A cantiga de Airas Moniz (*MedDb* 13,02) diferénciase en establecer a direccionalidade da ineficacia do servizo desde a súa propia persoa, xa que á súa señor non lle valen nin o amar, nin o servir, nin o negar, mais tampouco lle vale á dona a acción de *encobri-la*. A asociación *encubrir-servir*, análoga a *negar-amar*, enfatizada pola rima, resume perfectamente a situación denunciada polo trobador. Se *negar* ten un valor dialéctico puro, pois para negar ten que intervir a palabra, en confrontación na escena trobadoresca co resto da

¹⁵ Trobador activo probablemente entre 1175 e 1220 (Ron Fernández 2015).

¹⁶ Posiblemente activo entre 1205 e 1230 (Ron Fernández 2015).

¹⁷ Sobre a relación dos trobadores da primeira xeración con Osoir'Eanes pode consultarse o traballo de Brea (2016).

¹⁸ Esta cantiga é considerada un *contrafactum* de *Per pauc de chantar no me lais* (*BEdT* 364,35), de Peire Vidal, pola rareza do esquema *ababccdd* (Marcenaro 2012: 54). Un *contrafactum* parcial en todo caso, xa que a disposición das rimas é unisonante en Peire (Marcenaro 2012: 56). A composición de Peire Vidal data, segundo os estudos dos occitanistas, dos anos 1193-1194, sendo composta en área occitana (Marcenaro 2012: 54). Como sempre, o problema é a perfecta ligazón entre posible relación textual directa e dialéctica, e datos documentais testemuñados. A este respecto, é sinalada a presenza de Peire Vidal na corte de Alfonso IX entre os anos 1201 e 1204, onde puidera darse un hipotético encontro con Osoir'Eanes.

¹⁹ Trobador que estivo activo entre 1205/1215 e 1250 aproximadamente (Ron Fernández 2015).

comunidade de iguais, *encobrir* é un verbo protector, análogo a *guardar*. Ambos, *negar* e *encobrir*, necesarios para que os demais non poidan descubrir quen é a destinataria do canto. Por iso, o anoxo do trobador, ante un servizo non recompensado, é anunciar que xa non vai *negar* a dona, isto é, non vai aplicar o finximento sobre os seus sentimentos, pero vaino facer de forma equívoca, describindoa (á *melhor semelhar*) e non nomeándoa (*seu nome non direi*). Só describindoa como máis fermosa (*como eu a dessine*) o trobador afirma que todos poden saber quen é. E así, non só renuncia a seguir resistindo a ese outro que interroga e axexa («Os que me soian coitar / foi-lhes mia senhor descobrir») senón que, de paso, se vinga da súa señor: «E tenho que ben me vinguei, / pois l(a) en concelh(o) averigüei»²⁰.

Os textos de Osoir'Eanes (*MedDb* 111,01 e *MedDb* 111,05) apelan ao sentimento de obriga que ten o amor a través do corazón. Unha obriga que é sentida como cárcere. O verbo *forçar* aplícase a varios conceptos: primeiro, a obriga do sentimento amoroso de levalo a un novo amor, o que implica a obriga de servir: «forçou-me nova senhor» (*MedDb* 111,01 5 l); segundo, o amor entra polos ollos, non como un sentimento positivo, senón como unha forza que obriga («mais forçaron-mi os olhos meus / e o bon parecer dos seus», *MedDb* 111,01 5-6 ll), e o pavor é pola sensación de morte ou polo pensamento de manifestar á *senhor* a súa coita. En *MedDb* 111,05 asenta esa obriga desde o incipit: «Min pres forçadament'Amor». Unha obriga que ten consecuencias negativas para o namorado: a dona nunca amou (2 l) e só ten desamor e torto (3 l). Lembra, e moito, a ese verso de Somesso en *MedDb* 78,09 cando lle di á señor que nunca soubo amar, un trazo que adquire un ton descortés. Vemos en Osoir'Eanes a presenza do termo *omen*, sinónimo de *servidor/vasalo*, o cal implica certas obrigas, como a do don: «que non sabe que é amar / e sab(e) a omen penas dar» (7-8 l), mais o don vólvese negativo, froito do trazo descortés.

Pola súa banda, as cantigas de Somesso incorporan a seguinte caracterización: na primeira, *MedDb* 78,10, o trobador introduce o interesante motivo do *pensamento do ben*: «Muitas vezes en meu cuidar / ei eu gran ben de mia senhor» (1-2 l). Mais ese desexo choca coa realidade: «et quant'ali ei de sabor / se mi-ar torna pois en pesar» (3-4 l), onde *ali* debe entenderse coma o espazo da dona que acolle ao trobador, o espazo do desexo imaxinado. O amor obríga a amar a quen non sabe amar, reiterando a mesma idea que Osoir'Eanes: «c'assi me ten forçad'amor / que me faz atal don'amar / que me quer mui gran mal por én, / e porque non sab'amar, ten / que non pod'om'amor forçar» (3-7 ll). O trobador insiste neste tema: a pesar de que a señor non sabe amar, como o Amor o ata a ela, sabe que só pode ter ben onde o tiña: no pensamento, que é o significado poético de *cuidar*.

Na segunda das cantigas, *MedDb* 78,18, apela á obriga que representaron o amor da dona e o seu *fremoso parecer* (a relacionar co *bon parecer* dos ollos da señor de Osoir'Eanes). As consecuencias, como se demostra, son análogas ás de Osoir'Eanes: «estar en pavor // de morte» (vv. 7 l, 1 ll). Nas restantes estrofas insiste na sintomatoloxía da enfermidade do amor que se impregna do *metus praeccludit vocem* (3-4 ll): «non ousar / falar con ela». Nunca obterá ningún ben da súa dona (estr. III), e por iso, perde o sên, xa que a dona non lle vale (estr. IV). Por iso, se ten a capacidade de *negar* / *encubrir* a esta señor á que está atado, irá por outros lugares para ofrecer os seus servizos a outra dona (que, en función do encubrimiento, debe pensar que ela é a amada e verdadeira destinataria do canto... cando, en realidade, o trobador alude á anterior).

3.6. Caso 6. Fernan Padron e Fernan Rodriguez de Calheiros. O poder da señor. Intertexto sémico: *emprender e mia fazenda*

Fernan Padron ²¹ <i>MedDb</i> 45,01	Fernan Rodriguez de Calheiros <i>MedDb</i> 47,15
Nulh'ome non pode saber mia fazenda per neun sen, ca non ous'eu per ren dizer a que m'en grave coita ten. E non me sei conselho dar, ca a mia coita non a par que me faz seu amor soffrer.	Non a ome que m'entenda com'og'eu vivo coitado, nen que de min doo prenda, ca non e cousa guisada. Ca non ous'eu dizer nada a ome que seja nado de com'og'e mia fazenda!
Con tal senhor fui emprender a que non ouso dizer ren de quanto mal me faz aver, que me sempre por ela ven. E mal per foi de min pensar Amor, que me seu fez tornar, ca por ela cuid'a morrer.	Nen a, per quant'eu atenda, conselho -!mao peccado! tanto Deus non me defenda! po[i]-la que non fosse nada por mi e tan alongada de min, que non sei mandado d'ela, nen de mia fazenda!

²⁰ O termo «averigüei» convertéuse nun *locus criticus* que convén explicar, se ben as tres lecturas existentes hoxe, a de Michaëlis, que é a que usa *MedDb*, a de Miranda (2004) e a de Cohen (2010), coinciden no valor temático, que se asocia á vinganza de ter revelado –mediante equívoco– a identidade da súa señor. En *B* podemos ler a *auvey guey*, que explica a intervención racional de Michaëlis. Non sendo satisfactoria esta lectura, Miranda (2004: 142) propón *avoguey*, considerando un posible equívoco de «um dos copistas intermédios», ao interpretar «a primeira parte da expressão *auo guey* como uma forma do verbo *aver*, acrescentando-lhe o y final que tantas vezes, no manuscrito, substitui as terminações em er». Anos máis tarde, Cohen (2010: 27) tenta xustificar a súa lectura, «avergonhei»: «paleographically, metrically and semantically this makes sense out of B's reading *auvey guey*» e propón a confusión de *r* por *y* e de *u* por *n*. A proposta de Miranda semella máis difícil de considerar, xa que non atopamos outro referente na lírica profana deste termo, tal e como constata o propio Cohen. Aínda así, considerando que as dúas solucións non cuestionan a base da lectura realizada por Michaëlis, mantemos a proposta da editora xermana.

²¹ Trobador de perfil inestable, con homónimos activos en diferentes coordenadas cronolóxicas. Un deses homónimos estaría activo durante o primeiro cuarto do século XIII (Ron Fernández 2015).

Fernan Padron ²¹ <i>MedDb</i> 45,01	Fernan Rodriguez de Calheiros <i>MedDb</i> 47,15
E nunca meus olhos veran con que folgu'o meu coraçõ. Mentr'esteveren, com'estan, alongados d'ela, e non foren u a vejan, ben sei que nunca lhes ren mostrarei que lhes possa prazer, de pran.	Nen m'ar conven que emprenda con outre, nen e guisado, pero sei ben, sen contenda, da que me faz tan longada mente viver en coitada vida, e non mi da grado, e perece mia fazenda.
E ben sei ca non dormiran, Mentr' assi for'; nen e rason, nen eu non perderei affan, !mal-pecado! nulha sazõ. Mais se eu non morrer', irei Ced'u lhe mia coita direi! E por ela me mataran.	Mais se m'ela non emenda o affan que ei levado, ben cuid'eu que morte prenda con atan longa espada, poi'-la mia senhor nembrada non quer aver outrogado que melhore mia fazenda!

Os dous trobadores empregan a mesma ambientación motivolóxica desde o inicio, producíndose unha intertextualidade incipitaria semántica e parcial que apela ao eido temático da discreción e do segredo de amor, pois os dous autores afirman que ninguén pode saber/entender a dor en que viven (*mia fazenda*) e o fan empregando o motivo do *metus praecludit vocem* e o da sintomatoloxía amorosa, compartindo mesmo o uso do termo *affan* e o da morte por amor (evidente na última estrofa das dúas composicións).

As evidencias textuais non poden ser casualidade, xa que estruturan de forma temática todo o texto e só estes dous autores empregan o verbo *emprender* cun valor feudo-vasalático. Até podemos sinalar a presenza da mesma interxección (*mao pecado*) nos dous textos.

4. Valoracións finais

Mediante o estudo de seis casos, vemos como a intertextualidade tende pontes entre trobadores que non poden ser simples casualidades. A intertextualidade trobadoresca é ante todo diálogo. Require unha certa copresencialidade dos protagonistas. Deste xeito, o valor dialéctico podería suplir os baleiros e os silencios da documentación histórica. Nos casos que describimos vemos como a intertextualidade e a dialéctica permiten achegar a obra poética de Fernan Rodriguez de Calheiros —do cal case non se posúen datos documentais concretos— a autores galegos das primeiras xeracións e quizais vinculados á Orde de Calatrava.

Bibliografía

- BEdT = Asperti, Stefano / De Nigro, Luca (2024): *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*. Roma: Sapienza Università di Roma <<http://www.bedt.it>> [Consulta: 07/07/2024].
- Billy, Dominique (2003): «L'arte delle connessioni nei trobadores», in Dominique Billy et al., *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci, pp. 11-111.
- Brea, Mercedes (2016): «Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa», in Constance Carta et al. (eds.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. Homenaje a Carlos Alvar*. San Millán de la Cogolla: Cilengua, vol. I, pp. 509-525.
- Cohen, Rip (2010): «Three Early Galician-Portuguese Poets: Airas Moniz d' Asme, Diego Moniz, Osoir' Anes. A Critical Edition». *Revista Galega de Filoloxía* 11, pp. 11-59.
- Coromines, Joan (2008): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Barcelona: Círculo de Lectores [1ª ed. 1961].
- Di Santo, Federico (2019): «Sull'origine della poesia romanza: ipotesi andalusa e mediolatina alla luce del rapporto fra rima e melodia». *Zeitschrift für romanische Philologie* 135/2, pp. 535-582. DOI: <https://doi.org/10.1515/zrp-2019-0029>
- Gadamer, Hans-Georg (1998a): *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, [ed. alemá de 1993].
- Gadamer, Hans-Georg (1998b): *El giro hermeneútico*. Madrid: Cátedra.
- Grapí Rovira, Orlando (2000): «Martim de Caldas y Nuno Fernandez Torneol: un caso de intertextualidad dentro de la escuela lírica gallego-portuguesa medieval», in Margarita Freixas et al. (eds.), *Actas VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (1999), Santander. 22-26 de septiembre de 1999. Palacio de la Magdalena. Universidad Internacional Menéndez Pelayo*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 905-921.
- Jauss, Hans Robert (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus [1ª ed. alemá, 1977].
- Jauss, Hans Robert (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós [1ª ed. alemá, 1972].
- Limat-Letellier, Nathalie (1998): «Historique du concept d'intertextualité», in Nathalie Limat-Letellier e Marie Miguet-Ollagnier (eds.), *L'intertextualité*. Paris: Les Belles Lettres, pp. 17-64.
- Marcenaro, Simone (ed.) (2012): Osorio Anes, *Cantigas*. Roma: Carocci.
- MedDb* = Brea, Mercedes / Lorenzo Gradín, Pilar (dirs.): Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), [base de datos en liña], versión 3.11. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.gal/meddb>> [Consulta: 07/07/2024].
- Miranda, José Carlos Ribeiro (2004): *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*. Porto: Guarecer.

- Mukařovský, Jan (2011): *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Rabau, Sophie (2002): *L'intertextualité*. Paris: Flammarion.
- RM = Tavani, Giuseppe (1967), *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Ron Fernández, Xabier (1994): «*Ir-se quer o meu amigo de aquí*. Dialéctica de una actividad», in Elvira Fidalgo Francisco e Pilar 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.
- Ron Fernández, Xabier (2015): *A fenomenoloxía do don na lírica románica das primeiras xeracións* [tese de doutoramento, inédita]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Ron Fernández, Xabier (2018): «Chapter 12. Martin Codax. O nome. A onomástica na lírica trobadoresca», in Alexandre Rodríguez Guerra e Xosé Bieito Arias Freixedo (eds.), *The Vindel Parchment and Martin Codax / O Pergamiño Vindel e Martin Codax*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamin, pp. 221-238. DOI: <https://doi.org/10.1075/z.218.12ron>
- Schaeffer, Jean-Marie (1989): *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*. Paris: Éditions du Seuil.
- Sodré, Paulo Roberto (2008): «*Cantigas de madre*» galego-portuguesas. *Estudo de xéneros das cantigas líricas*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia / Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Souto Cabo, José António (2012): *Os cavaleiros que fizeram as cantigas: aproximação à origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense.
- Tapia Velasco, Sergio (2014): *Filosofía de la conversación. Claves para una teoría contemporánea sobre las relaciones interpersonales y el conocimiento humano a través de la interacción verbal*. Valencia: Edicep.
- Tumbo B = González Balasch, María Teresa (2004): *Tumbo B de la Catedral de Santiago*. Santiago de Compostela: Cabildo de la S.A.M.I. Catedral / Seminario de Estudos Galegos.
- Tumbo C = A.C.S. (Arquivo Catedral de Santiago), Tumbo C1, Tumbo C2.
- Valenti, Gianluca (2014): *La liturgia del 'trobar'. Assimilazione e riuso di elementi del rito cristiano nelle canzoni occitane medievali*. Berlin: De Gruyter. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110340242>