

*Avatares y perspectivas
del medievalismo ibérico*



Coordinado por ISABELLA TOMASSETTI

edición de ROBERTA ALVITI, AVIVA GARRIBBA,
MASSIMO MARINI, DEBORA VACCARI

con la colaboración de MARÍA NOGUÉS e ISABEL TURULL

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

COMITÉ CIENTÍFICO

<i>Carlos ALVAR</i> (<i>Université de Genève - Universidad de Alcalá</i>)	<i>Alejandro HIGASHI</i> (<i>Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa</i>)
<i>Vicenç BELTRAN</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>José Manuel LUCÍA MEGLAS</i> (<i>Universidad Complutense</i>)
<i>Patrizia BOTTA</i> (<i>Sapienza, Università di Roma</i>)	<i>María Teresa MIAJA DE LA PEÑA</i> (<i>Universidad Nacional Autónoma de México</i>)
<i>María Luzdivina CUESTA TORRE</i> (<i>Universidad de León</i>)	<i>Maria Ana RAMOS</i> (<i>Universität Zurich</i>)
<i>Elvira FIDALGO</i> (<i>Universidade de Santiago de Compostela</i>)	<i>Maria do Rosário FERREIRA</i> (<i>Universidade de Coimbra</i>)
<i>Leonardo FUNES</i> (<i>Universidad de Buenos Aires</i>)	<i>Lourdes SORIANO ROBLES</i> (<i>Universitat de Barcelona</i>)
<i>Aurelio GONZÁLEZ</i> (<i>Colegio de México</i>)	<i>Cleofé TATO GARCÍA</i> (<i>Universidade da Coruña</i>)

COMITÉ ASESOR

Mercedes Alcalá Galán	Paloma Díaz-Mas	Gioia Paradisi
Amaia Arizaleta	María Jesús Díez Garretas	Óscar Perea Rodríguez
Fernando Baños	Antoni Ferrando	José Ignacio Pérez Pascual
Consolación Baranda	Anna Ferrari	Carlo Pulsoni
Rafael Beltran Llavador	Pere Ferré	Rafael Ramos
Anna Bognolo	Anatole Pierre Fuksas	Ines Ravasini
Alfonso Boix Jovaní	Mario Garvin	Roxana Recio
Jordi Bolòs	Michael Gerli	María Gimena del Río Riande
Mercedes Brea	Fernando Gómez Redondo	Ana María Rodado Ruiz
Marina Brownlee	Francisco J. Grande Quejigo	María José Rodilla León
Cesáreo Calvo Rigual	Albert Hauf	Marcial Rubio
Fernando Carmona	David Hook	Pablo E. Saracino
Emili Casanova	Eduard Juncosa Bonet	Connie Scarborough
Juan Casas Rigall	José Julián Labrador Herraiz	Guillermo Serés
Simone Celani	Albert Lloret	Dorothy Severin
Lluís Cifuentes Comamala	Pilar Lorenzo Gradín	Meritxell Simó Torres
Peter Cocozzella	Karla Xiomara Luna Mariscal	Valeria Tocco
Antonio Cortijo Ocaña	Elisabet Magro García	Juan Miguel Valero Moreno
Xosé Luis Couceiro	Antonia Martínez Pérez	Yara Frateschi Vieira
Francisco Crosas	M. Isabel Morán Cabanas	Jane Whetnall
María D'Agostino	María Morrás	Josep Antoni Ysern Lagarda
Claudia Demattè	Devid Paolini	Irene Zaderenko

Este libro se ha publicado gracias a una ayuda del Dipartimento di Studi europei, americani e interculturali (Sapienza, Università di Roma) y ha contado además con una subvención de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval.

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de la edición: Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviova Garribba,*

Massimo Marini, Debora Vaccari

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-17107-86-4 (Vol. 1)

I.S.B.N.: 978-84-17107-87-1 (Vol. 2)

I.S.B.N.: 978-84-17107-88-8 (o.c.)

D. L.: LR 943-2019

IBIC: DCF DCQ DSBB DSC HBLC1

Impresión: Mástres Design

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

VOLUMEN I

PRÓLOGO.....	xxi
I. ÉPICA Y ROMANCERO	25
Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con <i>El conde Fernán González</i>	27
ROBERTA ALVITI	
La técnica y la función de lo cómico en la épica serbia y en la epopeya románica: convergencias y particularidades	51
MINA APIĆ	
«Pues que a Portugal partís»: fórmulas romancísticas en movimiento	63
TERESA ARAÚJO	
«Sonrisandose iva». Esuberanza giovanile e contegno maturo dell'eroe tra <i>Mocedades de Rodrigo e Cantar de mio Cid</i>	73
MAURO AZZOLINI	
Los autores de los romances	85
VICENÇ BELTRAN	
La permeabilidad de la materia cidiana en el ejemplo del <i>Cantar de Mio Cid</i>	109
MARIJA BLAŠKOVIĆ	
Discursos en tensión en las representaciones de Bernardo del Carpio	125
GLORIA CHICOTE	
Una nueva fuente para editar el Romancero de corte: «La mañana de San Juan» en MN6d	135
VIRGINIE DUMANOIR	

Fernán González, conquistador de Sepúlveda. Crónica y comedia, de la <i>Historia de Segovia</i> (1637) a <i>El castellano adalid</i> (1785)	151
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Desarrollo de tópicos, fórmulas y motivos en el Romancero Viejo: la muerte del protagonista	163
AURELIO GONZÁLEZ PÉREZ	
II. HISTORIOGRAFÍA Y CRONÍSTICA	179
Linhagens imaginadas e relatos fundacionais desafortunados.....	181
ISABEL DE BARROS DIAS	
Crónicas medievales en los umbrales de la Modernidad: el caso de la <i>Crónica particular de San Fernando</i>	207
LEONARDO FUNES	
Il dono muliebri della spada e la <i>Primera Crónica General</i> : tracce iberiche di versioni arcaiche del <i>Mainet</i> francese.....	219
ANDREA GHIDONI	
La convergencia de historiografía y hagiografía en el relato del sitio de Belgrado (1456) en las <i>Bienandanzas e fortunas</i> de Lope García de Salazar	237
HARVEY L. SHARRER	
Las «vidas» de los papas en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	247
LOURDES SORIANO ROBLES - ANTONIO CONTRERAS MARTÍN	
Colegir y escribir de su mano: las funciones de fray Alonso de Madrid, abad de Oña, en la <i>Suma de las corónicas de España</i>	281
COVADONGA VALDALISO CASANOVA	
La expresión del amor en la <i>Crónica troyana</i> de Juan Fernández de Heredia.....	297
SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
III. LÍRICA TROVADORESCA	309
Da materia paleográfica á edición: algunhas notas ao fío da transcripción do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal e do Cancioneiro da Vaticana	311
XOSÉ BIEITO ARIAS FREIXEDO	

<i>Numa clara homenagem aos nossos cancioneiros</i> . Eugénio de Andrade e la lirica galego-portoghese	329
FABIO BARBERINI	
Variantes gráficas y soluciones paleográficas: los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i>	341
MARÍA J. CANEDO SOUTO	
A voz velada dos outros. Achegamento ao papel dos amigos na cantiga de amor.....	355
LETICIA EIRÍN	
Pergaminhos em releitura	369
MANUEL PEDRO FERREIRA	
Cuando las <i>Cantigas de Santa María</i> eran <i>a work in progress</i> : el Códice de Florencia	379
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Entre a tradición trobadoresca e a innovación estética: as cantigas de Nuno Eanes Cerzeo.....	389
DÉBORAH GONZÁLEZ	
Perdidas e achadas: <i>Cantigas de Santa María</i> no Cancioneiro da Biblioteca Nacional.....	399
STEPHEN PARKINSON	
Os sinais abreviativos no <i>Cancioneiro da Biblioteca Nacional</i> : tentativa de sistematização	411
SUSANA TAVARES PEDRO	
Formação do <i>Cancioneiro da Ajuda</i> e seu parentesco com ω e α	421
ANDRÉ B. PENAFIEL	
Tradição e inovação no cancionero de amigo de D. Dinis	439
ANA RAQUEL BAIÃO ROQUE	
Alfonso X ofrece una íntima autobiografía en sus <i>Cantigas de Santa María</i>	449
JOSEPH T. SNOW	
Los maridos de María Pérez <i>Balteira</i>	461
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
Cuestiones de frontera: el Cancionero de Santa María de Terena de Alfonso X el Sabio (CSM 223, 275 y 319)	473
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ	

IV. POESÍA RELIGIOSA Y DIDÁCTICA	483
Historia crítica de la expresión <i>mester de clerecía</i>	485
PABLO ANCOS	
Reelaboraciones de la leyenda de Teófilo en la península ibérica durante el siglo XIII	501
CARMEN ELENA ARMIJO	
La poesía del siglo XIV en Castilla: hacia una revisión historiográfica (III).....	515
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
De la estrofa 657 del <i>Libro de Alexandre</i> a procesos de reformulación / reiteración del calendario alegórico medieval en siglos posteriores. La función de la experiencia en la construcción de los motivos de los meses.....	527
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
El sueño de Alexandre.....	539
MARÍA LUISA CERRÓN PUGA	
Las emociones de Apolonio.....	553
FILIPPO CONTE	
La representación literaria de la lujuria en los <i>Milagros de Nuestra Señora</i> : las metáforas de la sexualidad	569
NATACHA CROCOLL	
Las visiones de Santa Oria de Berceo y sus regímenes simbólicos.....	583
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Notas sobre la reproducción en secuencias de la pseudoautobiografía erótica del <i>Libro de buen amor</i> : una propuesta de estudio	595
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
El cerdo: un motivo curioso en el <i>Poema de Alfonso Onceno</i>	609
MICHAEL MCGLYNN	
La métrica del <i>mester de clerezia</i> y sus “exigencias” en el proceso de reconstrucción lingüística.....	623
FRANCISCO PEDRO PLA COLOMER	
«Cuando se vido solo, del pueblo apartado...». Procesos de aislamiento virtuoso en tres poemas hagiográficos de Gonzalo de Berceo.....	637
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	

Retórica del espacio sagrado en el contexto codicológico del Ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio, Vida de Santa María Egipciaca, Libro de los tres reyes de Oriente</i>)	649
CARINA ZUBILLAGA	
V. PROSA LITERARIA, DIDACTISMO Y ERUDICIÓN	659
Vida activa y vida contemplativa: una fuente de Rodrigo Sánchez de Arévalo	661
ÁLVARO ALONSO	
El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica	673
CARME ARRONS LLOPIS	
Nuevos testimonios de la biblia en romance en bifolios reutilizados como encuadernaciones	683
GEMMA AVENOZA	
Notas sobre el <i>Ceremonial</i> de Pedro IV de la Biblioteca Lázaro Galdiano.....	691
PATRICIA AZNAR RUBIO	
La descripción de la ciudad de El Cairo en cuatro viajeros medievales peninsulares de tradición musulmana, judía y cristiana.....	701
VICTORIA BÉGUELIN-ARGIMÓN	
¿Una vulgata para el <i>Libro de los doze sabios</i> ?	713
HUGO Ó. BIZZARRI	
Magdalena predicadora y predicada: de milagros y sermones en la Castilla de los Reyes Católicos	721
ÁLVARO BUSTOS	
Estudi codicològic del <i>Breviari d'amor</i> català: els fragments de la Universiteitsbibliotheek de Gant	735
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
Uso de las paremias y polifonía en el <i>Corbacho</i>	749
DANIELA CAPRA	
La 'profecía autorrealizadora' en la <i>Gran conquista de Ultramar</i> : entre estructura narrativa y construcción ideológica	759
PÉNÉLOPE CARTELET	
Educando mujeres y reinas	775
MARÍA DíEZ YÁÑEZ	

Els Malferit, una nissaga de juristes mallorquins vinculada a l'Humanisme (ss. xv-xvi)	791
GABRIEL ENSENYAT PUJOL	
Leer a Quinto Curcio en el siglo xv: apuntes sobre las glosas de algunos testimonios vernáculos	803
ADRIÁN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ	
Aproximación comparativa entre las versiones hebreas y romances de <i>Kalila waDimna</i> . Su influencia en la obra de Jacob ben Eleazar	813
E. MACARENA GARCÍA - CARLOS SANTOS CARRETERO	
Escritura medieval, planteamientos modernos: <i>Católica impugnación</i> de fray Hernando de Talavera	823
ISABELLA IANNUZZI	
Ecos de Tierra Santa en la España medieval: tres peregrinaciones de leyenda	831
VÍCTOR DE LAMA	
«Menester es de entender la mi rrazón, que quiero dezir el mi saber»: i raccontì <i>Lac venenatum</i> , <i>Puer 5 annorum</i> e <i>Abbas</i> nel <i>Sendebar</i>	843
SALVATORE LUONGO	
Os pecados da língua no <i>Livro das confissões</i> de Martín Pérez	857
ANA MARIA MACHADO	
De Afonso X a Dante: os caminhos do <i>Livro da Escada de Maomé</i> pela Europa	867
FERNANDA PEREIRA MENDES	
El <i>Libro de los gatos</i> desde la perspectiva crítica actual. Algunas consideraciones sobre su estructura	875
JUAN PAREDES	
Entre el <i>adab</i> y la literatura sapiencial: <i>El príncipe y el monje</i> de Abraham Ibn Hasday	887
RACHEL PELED CUARTAS	
Prácticas de lectura femeninas durante el reinado de los Reyes Católicos: los paratextos	895
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
La Roma de Pero Tafur	911
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	

La teoría de la <i>amplificatio</i> en la retórica clásica y las <i>artes poetriae</i> medievales	921
MARUCHA CLAUDIA PIÑA PÉREZ	
Los estudios heredianos hoy en perspectiva.....	935
ÁNGELES ROMERO CAMBRÓN	
Para una nueva <i>recensio</i> del <i>Libro del Tesoro</i> castellano: el ms. Córdoba, Palacio de Viana-Fundación CajaSur, 7017.....	945
LUCA SACCHI	
A história da espada quebrada: uma releitura veterotestamentária	955
RAFAELA CÂMARA SIMÕES DA SILVA	
Il motivo del “concilio infernale”: presenze in area iberica fra XIII e XVI secolo.....	965
LETIZIA STACCIOLI	

VOLUMEN II

VI. LÍRICA BAJOMEDIEVAL Y PERVIVENCIAS	997
La <i>Cántica Espiritual</i> de la primera edición de las poesías de Ausiàs March.....	999
RAFAEL ALEMANY FERRER	
Contexto circunstancial y dificultades textuales en un debate del <i>Cancionero de Baena</i> : ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa»	1015
SANDRA ÁLVAREZ LEDO	
«Se comigo nom m'engano»: Duarte da Gama entre sátira y lirismo	1029
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
«Las potencias animadas son de su poder quitadas»: el amor como potencia en la poesía amorosa castellana del siglo xv	1039
MARÍA LUISA CASTRO RODRÍGUEZ	
<i>Viendo estar / la corte de tajos llena</i> . Los mariscales Pero García de Herrera e Íñigo Ortiz de Estúñiga y la gestación y difusión de la poesía en el entorno palatino a comienzos del siglo xv	1055
ANTONIO CHAS AGUIÓN	
El inframundo mítico en un <i>Dezir</i> del Marqués de Santillana	1069
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
As línguas do <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende.....	1085
GERALDO AUGUSTO FERNANDES	

Rodrigo de Torres, Martín el Tañedor y un hermano de este: tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7) pretendidamente menores	1097
MARÍA ENCINA FERNÁNDEZ BERROCAL	
Una definición de amor en el Ms. Corsini 625	1109
AVIVA GARRIBBA	
Las ediciones marquianas de 1543, 1545 y 1555: estudio de variantes	1121
FRANCESC-XAVIER LLORCA IBI	
La poesía de Fernán Pérez de Guzmán en el <i>Cancionero General</i> de 1511: selección y variaciones	1135
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Los tópicos del mal de amor y de la codicia femenina en dos poemas del Ms. Corsini 625.....	1153
MASSIMO MARINI	
Els <i>Cants de mort</i> : textos i contextos	1167
LLÚCIA MARTÍN - MARIA ÀNGELS SEQUERO	
<i>Recensio</i> y edición crítica de testimonios únicos: la poesía profana de Joan Roís de Corella.....	1179
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los poemas en gallego de Villasandino: notas para un estudio lingüístico	1191
ISABELLA PROIA	
Elaboración de una lengua poética y <i>code-mixing</i> : en torno a la configuración lingüística del corpus gallego-castellano	1205
JUAN SÁEZ DURÁN	
Figurações do serviço amoroso: Dona Joana de Mendonça no teatro da corte.....	1217
MARIA GRACIETE GOMES DA SILVA	
Mutilación y (re)creación poética: las «letras» y «cimeiras» del <i>Cancioneiro Geral</i> de Garcia de Resende (1516).....	1227
SARA RODRIGUES DE SOUSA	
Juan de la Cerda, un poeta del siglo XIV sin obra conocida	1239
CLEOFÉ TATO	
Diego de Valera y la <i>Regla de galanes</i> : una atribución discutida.....	1259
ISABELLA TOMASSETTI	
Juan Agraz a través de los textos.....	1271
JAVIER TOSAR LÓPEZ	

Una <i>batalla de amor</i> en el Ms. Corsini 625.....	1283
DEBORA VACCARI	
VII. PROSA DE FICCIÓN.....	1299
La guerra de sucesión de Mantua: ¿una fuente de inspiración para la <i>Crónica do Imperador Beliadro</i> ?	1301
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Tempestades marinas en los libros de caballerías.....	1313
ANNA BOGNOLO	
Construcción narrativa y letras cancioneriles en libros de caballerías hispánicos	1325
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
La oscura posteridad de Juan Rodríguez del Padrón	1339
ENRIC DOLZ FERRER	
Melibea, personaje transfuncional del siglo xx.....	1349
JÉROMINE FRANÇOIS	
Fortuna y mundo sin orden en <i>La Celestina</i> de Fernando de Rojas	1363
ANTONIO GARGANO	
Paternidades demoníacas y otras diablerías tardomedievales en la edición burgalesa del <i>Baladro del sabio Merlin</i>	1383
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
Lanzarote e le sue emozioni	1393
GAETANO LALOMIA	
El fin de Merlín a través de sus distintas versiones	1409
ROSALBA LENDO	
Memoria y olvido en <i>La Celestina</i>	1425
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La <i>Historia del valoroso cavallier Polisman</i> de Juan de Miranda (Venezia, Zanetti,1573).....	1437
STEFANO NERI	
<i>Pierres de Provença</i> : l'odissea genèrica d'una novel·leta francesa	1447
VICENT PASTOR BRIONES	

Pieles para el adorno. Los animales como material de confección en los libros de caballerías.....	1459
TOMASA PILAR PASTRANA SANTAMARTA	
El público de las traducciones alemanas de <i>Celestina</i>	1473
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Bernardo de Vargas, autor de <i>Los cuatro libros del valeroso caballero D. Cirongilio de Tracia</i> . ¿Una biografía en vía de recuperación?.....	1483
ELISABETTA SARMATI	
La Làquesis de Plató i la Làquesis del <i>Curial</i>	1493
ABEL SOLER	
«No queráys comer del fruto ni coger de las flores»: el <i>Jardín de hermosura</i> de Pedro Manuel de Urrea como subversión	1505
MARÍA ISABEL TORO PASCUA	
 VIII. METODOLOGÍAS Y PERSPECTIVAS	 1515
Los problemas del traductor: acerca del <i>Nycticorax</i>	1517
CARLOS ALVAR	
Los <i>Siete sabios de Roma</i> en la imprenta decimonónica: un ejemplo de reescritura en pliegos de cordel.....	1527
NURIA ARANDA GARCÍA	
<i>Universo Cantigas</i> : el editor ante el espejo.....	1541
MARIÑA ÁRBOR ALDEA	
Las ilustraciones de <i>Las cien nuevas nouvelles (Les Cent Nouvelles nouvelles)</i> : del manuscrito a los libros impresos	1555
MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL	
Traducciones, tradiciones, fuentes, <i>στέμματα</i>	1565
ANDREA BALDISSERA	
Para un mapa de las cortes trovadorescas: el caso catalano-aragonés	1587
MIRIAM CABRÉ - ALBERT REIXACH SALA	
De <i>La gran estoria de Ultramar</i> manuscrita, a <i>La gran conquista de Ultramar</i> impresa (1503): una nueva <i>ordinatio</i>	1599
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	

La traducción de los ablativos absolutos latinos de las <i>Prophetiae Merlini</i> en los <i>Baladros</i> castellanos.....	1615
ALEJANDRO CASAIS	
O portal <i>Universo Cantigas</i> : antecedentes, desenvolvemento e dificultades.....	1633
MANUEL FERREIRO	
La <i>Historia de la doncella Teodor</i> en la imprenta de los Cromberger: vínculo textual e iconográfico con el <i>Repertorio de los tiempos</i>	1645
MARTA HARO CORTÉS	
Puntuación y lectura en la Edad Media.....	1663
ALEJANDRO HIGASHI	
La tradición iconográfica de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> (Zaragoza: Pedro Bernuz y Bartolomé de Nájera, 1545)	1685
MARÍA JESÚS LACARRA	
El <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> : método, lógica y dudas.....	1697
FRANCISCO LOBERA SERRANO	
Editar a los clásicos medievales en el siglo XXI	1717
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
Nuevos instrumentos para la filología medieval: <i>Cançoners DB</i> y la <i>Biblioteca Digital Narpan-CDTC</i>	1729
SADURNÍ MARTÍ	
De copistas posibilistas y destinatarios quizás anónimos: estrategias, manipulaciones y reinterpretaciones en traducciones medievales.....	1739
TOMÀS MARTÍNEZ ROMERO	
Alcune riflessioni sulle locuzioni «galeotto fu» e «stai fresco».....	1763
EMILIANA TUCCI	
<i>Universo de Almouro</i> : Base de datos de la materia caballeresca portuguesa. Primeros resultados.....	1775
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO	

ENTRE A TRADICIÓN TROBADORESCA E A INNOVACIÓN ESTÉTICA: AS CANTIGAS DE NUNO EANES CERZEO¹

DÉBORAH GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

1. Nuno Eanes debeu ser natural da parroquia galega de Cercio (concello de Lalín, Pontevedra). Como trovador, estaría activo na primeira metade do séc. XIII (ata c. 1265) e puido ter contacto con cortes señoriais galegas onde se promovería o trovadorismo, como a de Rodrigo Gomez de Trastamara². As nove cantigas de amor que se lle atribúen no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (BNP, cod. 10991) conforman a serie B129-B137³. A súa colocación no interior do

1. Este traballo deriva e forma parte da investigación que se desenvolve no proxecto posdoutoral *Cortes ibéricas, redes sociais trobadorescas e textos* (POS-B/2016/003), financiado pola Xunta de Galicia (I2C-Mod.B), durante o bienio 2016-2018. Ademais, está en relación co proxecto do Ministerio de Economía y Competitividad: *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio on-line de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), dirixido por Pilar Lorenzo Gradín e Mercedes Brea.
2. A propósito dos datos biográficos coñecidos sobre Nuno Eanes, remitimos a: José Antonio Souto Cabo, «Nuno Eanes Cerzeo», en *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 2-25. Para máis información sobre a corte de Rodrigo Gomez e os trovadores desa época: Yara Frateschi Vieira, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senborial galega no século XIII*, Coruña, Laivento, 1999; Henrique Monteagudo, *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008; José Antonio Souto Cabo, *Os cavaleiros que fixeram as cantigas. Aproximación às orixens socioculturais da lírica gallego-portuguesa*, Niteroi, Editora da UFF, 2012.
3. En relación co número de textos que conformarían o ciclo, remitimos a: Déborah González, «Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão... A manciña indicadora no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (códice 10991)», *Revista de Cancioneros Impresos y Ma-*

cancioneiro encóntrase con proximidade á obra doutros autores para os que se considera unha cronoloxía e orixe semellantes, como Fernan Paez de Tamalhanços, Vasco Fernandez Praga de Sandin, Joan Soarez Somesso, e os irmáns Pero Velho e Pai Soarez de Taveiros.

Contemplado no contexto da produción peninsular, o legado poético do trobador de Cercio acada unha notable singularidade, especialmente no plano formal e retórico-estilístico, e mediante o cal se perfila como un compositor de técnica avanzada e estilo pulido. Non gratuitamente, a primeira editora da súa obra, Carolina Michaëlis, considerou que Nuno Eanes: «Parece ter sido trovador ex-profeso, bom conhecedor dos segredos da arte metrica, que diligenciava patentear com engenho e saber, construindo cada uma das suas poesias segundo um esquema novo, e cultivando especies pouco usadas em Portugal, como o *descordo*»⁴. En efecto, Nuno Eanes Cerzeo é autor de *Agora me quer'eu ja espedir*, un texto que non acada parangón na escola lírica do Occidente peninsular por ser o único desta tradición trobadoresca recoñecido de maneira unánime como un *descordo*, unha variedade cultivada polos occitanos que se define esencialmente pola mudanza estrutural e melódica⁵. Por esta condición, non sorprende que sexa a máis célebre das pezas deste trobador e a que ten concentrado maior atención da crítica; non obstante, as restantes cantigas que conforman a súa produción poética non están exentas de atractivo, e por medio delas Nuno Eanes puido ter exhibido igualmente a súa mestría na arte compositiva⁶.

nuscritos, 2 (2013), pp. 31-60; Déborah González, «Producción poética», en *El arte de trovar de amor. Nuno Eanes Cerzeo y su producción poética*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 27-207, especialmente pp. 31-41.

4. Carolina Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada* [Halle A.S., Max Niemeyer, 1904], reimpr. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1990, 2 vols., II, p. 550 [= CA].
5. Entre os traballos dedicados ao *descordo* na escola galego-portuguesa, sobresaen: Angelo Brea, «1. Variedades determinadas pola técnica utilizada (A *cantiga de seguir*. O *descordo* galego-portugués)», en *Galicia Literaria. Idade Media*, A Coruña, Hércules Ediciones, 2000, pp. 266-284; Mercedes Brea, «Descordo», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, coords. G. Lanciani, G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 213-214; Henry Lang, «O descordo na antiga poesía portuguesa e espanhola», en *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, eds. L. M. Mongelli, Y. Frateschi Vieira, Niterói, Editora da UFF, 2010, pp. 483-507 [trad. portuguesa de: "The *Descort* in Old Portuguese and Spanish Poetry", *Beiträge zur romanischen Philologie: Festgabe für Gustav Gröber*, Halle A.S., Max Niemeyer, 1899, pp. 484-506; reimpr.: Genève, Slatkine Reprints, 1975]; Jean-Marie D'Heur, «Des Descorts Occitans et des Descordos Galiciens-Portugais», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 84 (1968), pp. 323-339; Paolo Canettieri, *Descortz es dictatz mot divers. Ricerche su un genere lirico romanzo del XIII secolo*, Roma, Bagatto, 1995, esp. pp. 317-333.
6. Na presente exposición, tomamos como referencia a edición das cantigas por González, «Pro-

2. Das nove cantigas de amor de Nuno Eanes, tres responden á modalidade de refrán e seis clasifícanse na maestría. O estribillo non se contempla, polo tanto, entre as preferencias maioritarias, aínda que, naqueles casos en que foi incorporado, sobresaí pola súa funcionalidade estrutural e pode acadar un notable valor lírico-expresivo, funcionando como *leit-motiv* da composición e concentrando elementos clave da mensaxe poética. Nos tres casos en que se reproduce, considérase independente desde o punto de vista sintáctico, o que parece resultar contrario á tendencia na escola galego-portuguesa, na que se optaría sobre todo por manter unha relación sintáctica entre o refrán e os restantes versos da estrofa, e incluso cando «na poesía provenzal, o *refram* estaba case sempre desvinculado da estrofa, tanto nas súas rimas coma no seu texto»⁷. Ademais, a inclinación cara á maestría por parte do trobador de Cercio coincide coa tendencia que se observa noutros autores da primeira metade do séc. XIII e asociables ao contexto cortesán castelán-leonés⁸.

Cantigas de refrán

I. *Senhor, esta coita que ei* está conformada por catro cobras de sete versos octosílabos (4+3), que reproducen as fórmulas: *abcbDAD* (cobras I-II) / *ebcbDAD* (cobras III-IV)⁹.

ducción poética...», art. cit. Ademais, nesa publicación, o lector poderá encontrar unha análise e abondosa información sobre a técnica, os artificios e a temática das composicións de Nuno Eanes Cerzeo, con afinidade ás explicacións que aquí se proporcionan dunha maneira estruturada e condensada.

7. Vicenç Beltran, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995, p. 96.
8. «Desde o punto de vista histórico o estribillo aparece fortemente vencellado á corte portuguesa (Johan Soarez Coelho e Johan Garcia de Guilhade, por exemplo, úsano con certa preferencia sobre os esquemas de *meestria*) e ós autores tardíos, da época de don Denis, máis afíns ás formas relacionadas coa lírica de tipo tradicional; na obra deste rei, só 2/5 das cantigas de amor son de *meestria*, contra os 3/5 restantes que son de *refram*. Na corte castelá-leonesa e na primeira metade do século, predomina tamén en autores pouco afeccionados ás formas provenzalizantes, como Johan Ayras de Santiago, pero as cantigas de amor de Vasco Praga de Sandin son de *meestria* nas súas 4/5 partes, as de Martín Soarez na case totalidade e as de Pero Garcia Burgales nas súas 5/6 partes. Á luz dos datos ata aquí considerados debemos anotar esta tendencia á presión da lírica provenzal, moi presente no reino de Castela-León pero sen contacto directo documentado coa corte portuguesa, que tende a marcar unha profunda diverxencia entre dous modos básicos de concibi-la cantiga de amor ó longo dos tres primeiros cuartos do século XIII», Beltran, *A cantiga de amor*, ob. cit., pp. 88-89; a propósito do uso de refrán na cantiga de amor, pp. 89-99.
9. Isto, segundo o esquema que consideramos máis plausible para este texto (que recibe os números de esquema 232:1 e 253:1 no *RM* de Giuseppe Tavani, *Repertorio métrico della lirica*

IV. *Mia senhor fremosa, direi-vos ùa ren* presenta catro cobras de catro versos dodecasílabos (2+2), rimando *aaBB*.

VIII. *Senhor, que coitad'oj'eu no mundo viv'e quero-vo-l'eu ja dizer* está conformada por cinco cobras de seis versos (3+3), que riman *aabCCB*; principalmente, singularízase polo uso de distintos metros, algún deles moi longos: 19 17 12 6' 6' 8 (cobras I, III, V) / 20 17 13 6' 6' 8 (cobras II, IV).

Cantigas de mestría

II. *Toda-las gentes mi a mí estraías son* consta de catro cobras de seis versos, combinándose ordenadamente decasílabos graves con hendecasílabos e dodecasílabos agudos: 11 10' 10' 11 11 12; o patrón rimático responde a *abbcca*.

III. *Quer'eu agora ja dizer* presenta catro cobras de oito octosílabos que seguen a fórmula *abcaacbd*, e finaliza cunha finda de tres versos octosílabos de rima *abc*.

IV. *Senhor, e assi ei eu a morrer?* consiste en catro cobras de sete decasílabos graves e agudos (10 10' 10 10 10' 10), que reproducen o esquema rimático *abacba*.

VI. *Senhor, todos m'entenden ja* ofrece catro cobras de nove versos octosílabos que riman *abcbddaac*. Segue unha primeira finda de cinco octosílabos de rima *aabbc*, e unha segunda finda máis breve, de tres versos tamén octosílabos, de rima *aab*.

VII. *Agora me quer'eu ja despedir, o descordo*, considérase conformado por trece estrofas que se distribúen da seguinte maneira: cobras I-II: 10a 10b 10c 10b 10a 10c; cobras III-IV: 11'a 11'b 10'b 10c 10c 10'b; cobras V-VIII: 4a 4b 4b 8c; cobras IX-XII: 2a 2a 2a 2a 8b; finda: 2a 2b 2c 2c 8b 8b.

IX. *Senhor, perdud'ei por vós ja o corazón* presenta tres cobras de sete versos dodecasílabos e tridecasílabos (12 13 12 12 12 13 13), que reproducen o patrón rimático *abcbac*.

Considerados no marco da escola galego-portuguesa, as cantigas, as estrofas e os metros acadan certa amplitude. Neste pequeno corpus, a cantiga IX defínese como a máis breve, con tres estrofas (extensión que, non obstante, se estima nos parámetros máis habituais das cantigas de amor¹⁰); a estrutura máis común

galego-portoghese, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967); non obstante, sería posible conxecturar un modelo estrófico distinto, asentado na combinación 16a 16a 8B 8C 8B (48,1 no *RM*). E, aínda que menos plausible, podería contemplarse tamén o patrón 16a 16a 8B 16B.

10. Segundo Beltran (*A cantiga de amor*, ob. cit., pp. 99-101), na produción occitana, sobresaen as composicións de amor de seis e sete estrofas, preferíanse as de oito ás de cinco; eran raras aquelas que constaban de catro estrofas ou menos, así como as de nove. Porén, na cantiga de amor galego-portuguesa, predominan as agrupacións de tres estrofas, sobre todo entre as cantigas de refrán; no entanto, chámase a atención sobre o número de cantigas de amor e de mestría con

consiste en catro cobras (I, II, IV e V), rexístrase o emprego de catro cobras e unha finda (III), e catro estrofas e dúas findas (VI). Sen dúbida, os textos máis singulares da serie (e, desde o punto de vista formal, advértense tamén excepcionais no conxunto da produción trobadoresca ibérica) corresponden ao xa referido *descordo* (VII, de trece secuencias estróficas) e á cantiga VIII, que contempla cinco cobras (extensión infrecuente na produción galego-portuguesa¹¹) que, ademais, se caracterizan polas súas feitura insólitas.

Conforme a tendencia xeral na cantiga de amor¹², as estrofas dos textos I, V e IX constan de sete versos, e as dos textos II e VIII de seis versos; no *descordo* encóntranse catro cobras de seis versos, outras catro de catro, seguidas de catro de cinco e, concluíndo, unha finda de seis versos. As estrofas do texto IV presentan catro versos, e resultan notablemente máis excepcionais tanto as estrofas do III, por estaren constituídas por oito versos, como as do VI, que presentan nove versos.

Con frecuencia, recorreuse a un único metro: as composicións I, III, VI foron elaboradas en octosílabos, a V en decasílabos, e a IV en dodecasílabos. Mentres que este último sería máis ben propio da cantiga de amigo tradicional¹³, o decasílabo defínese como «o verso trobadoresco por excelencia»¹⁴ e o octosílabo encóntrase entre os metros que se usaron a miúdo nesta escola (entre os “seducidos” polo seu emprego, Beltran menciona explicitamente a Vasco Fernandez Praga de Sandin e Vasco Gil)¹⁵.

Segundo o esperable, o *descordo* caracterízase pola heteroxeneidade estrutural: a maior parte das cobras son resultado da combinación de versos de distintas medidas e, ademais, o texto desenvólvese por grupos estróficos. Alén deste caso

catro estrofas, o que debe ser interpretado «como resultado da presión que sobre ela exercía a canción provenzal» (p. 101).

11. As composicións con cinco cobras só serían tres, segundo Mercedes Brea, «Alteraciones del esquema rímico en cantigas de mestría», *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 32, 47 (2012), pp. 15-38: ademais da de Nuno Eanes, habería outra de Pero Garcia de Ambroa (*Grave dia naceu, senhor*) e outra Airas Moniz (*Mia senhor, vin-vus rogar*). Non obstante, cabe a posibilidade de que esta última, consistente nun diálogo estruturado en estrofas entre a *senhor* e o cabaleiro, se transmita incompleta.
12. «en provenzal predominan as estrofas de oito versos, seguidas, en cantidades moi semellantes, polas de nove, dez e sete, nesta mesma orde; en galego, se analizámo-las cantidades totais, vemos como a estrofa máis frecuente é a de seis versos, seguida da de sete. O resto ofrece só valores testemuñais», Beltran, *A cantiga de amor*, ob. cit., p. 85.
13. *Ibid.*, p. 79.
14. *Ibid.*, p. 76.
15. *Ibid.*, p. 78.

sen parangón, apréciase o uso de distintos metros no interior das cobras das cantigas II, VIII e IX, deixando entrever certo gusto do trobador por este proceder. Así, Nuno Eanes establecería unha combinación ordenada de versos decasílabos, hendecasílabos e dodecasílabos nas estrofas da cantiga II, e de versos dodecasílabos e tridecasílabos nas da IX; pero, sen dúbida, a singularidade máis destacable considérase na VIII: pode sorprenden que os dous primeiros versos de cada cobra respondan a unha lonxitude insólita na lírica profana (no entanto, entre as *Cantigas de Santa María*, rexístrase un número reducido de composicións en que se utilizaron versos graves de ata 23 sílabas¹⁶), engadíndose unha alternancia pautada entre as cobras pares e as impares. O resultado é tan sorprendente como orixinal, e probablemente deba tomarse como unha mostra (máis alá do *descordo*) da intención experimental do trobador de Cercio por poñer en práctica técnicas renovadoras e por explorar novas formas estéticas na tradición trobadoresca galego-portuguesa entre o segundo e terceiro cuarto do séc. XIII.

O dominio que Nuno Eanes exhibe no plano formal non se limita ao aspecto métrico, senón que recorreu a fórmulas de rimas que adoitan ser pouco frecuentes ou inéditas na escola. Ademais, contemplándose como outra das tendencias na súa poética, constátase a selección dun modelo rimático preferente (como pode ser o das *cobras singulares*, das *cobras alternativas* ou das *cobras doblos*), no que introduciu algunha modificación de maneira consciente e intencionada, coa que, en xeral, o autor quería potenciar un determinado efecto sonoro, elevar a dificultade técnica e dotar de singularidade estilística a súa obra. En relación con isto, obsérvase que un dos mecanismos utilizados de modo recorrente consistiu en servirse de certas rimas en cobras sucesivas, incorporándoas a distinta altura no esquema estrófico.

No conxunto dos seus versos, distínguense as rimas: *a, ade, ado, al, an, ando, ar, edes, ei, en, er, ér, eu, i, ia, ir, isse, on, or, ou, ura*, comúns na lírica galego-portuguesa¹⁷. Tamén no caso das nove cantigas de Nuno Eanes parece aplicable a idea de que «a adopción dunhas poucas rimas, moi sinxelas, capaces de cubri-la maior área posible de vocabulario, tiña uns obxectivos que quedan patentes se

16. «As *Cantigas de Santa Maria* presentan casos seguros de versos não só de 12, 13, 14, 15 e 16 sílabas, mas também de 19 e de 23: aparecem versos agudos de 19 sílabas nas *CSM* 15 (= núm. 2015), e graves de 23 sílabas nas *CSM* 151 (= núm. 2151), 158 (= núm. 2158), 189 (= núm. 2189) e 369 (= núm. 2369)», José Martín Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, (tese de doutorado inédita), A Coruña, Universidade da Coruña, 2000, 3 vols., I, pp. 225-226.

17. A propósito das rimas máis frecuentes, consúltese Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca*, ob. cit., III, pp. 1505-1516.

prestamos atención ós termos seleccionados»¹⁸, pois, ademais de certos elementos recorrentes que conceden unha rima fácil (p. ex.: *al, ja, i*, etc.), boa parte do vocabulario en posición de rima participa directamente na mensaxe poética, de tal maneira que estes conceptos se reproducen subliñados no interior do discurso.

Así mesmo, Nuno Eanes procuraríase reforzar o aparato retórico das súas composicións valéndose de diversos artificios en posición de rima; a miúdo, mediante eses procedementos retórico-estilísticos conseguiu imprimir un acento adicional sobre determinadas nocións implicadas no desenvolvemento temático. Na obra lírica deste trobador, rexístrase o *dobre* en posición de rima en dúas cantigas (V e IX)¹⁹, hai palabras-rima noutras dúas (III e V)²⁰, e, en especial, é sobresaliente o emprego da *palavra perduda*, xa que se presenta en tres das nove pezas que se lle atribúen (I, III e VII)²¹.

18. Beltran, *A cantiga de amor*, ob. cit., p. 82.

19. O *dobre* foi unha técnica de repetición sobre todo común entre os autores galego-portugueses de mediados do séc. XIII, especialmente por parte dalgúns localizados na corte de Alfonso X. Ademais, nesta escola, na que os trobadores concibirían o exercicio da *repetitio* e da *adnominatio* como unha forma de elevar o estilo das súas composicións, o *dobre* pode identificarse como un dos trazos do *ornatus difficilior*, «la seña de identidade de un trovar refinado en el que participaron un grupo de poetas que usaron el artificio con unas intenciones estéticas definidas», Pilar Lorenzo Gradín, «El dobre gallego-portugués o la estética de la simetría», *Vox Románica*, 56 (1997), pp. 212-241, pp. 238-239. Tamén, a propósito do emprego deste procedemento na escola galego-portuguesa, consúltese Vicens Beltran, «Dobre», en *Dicionário*, ob. cit., pp. 219-220.

20. Por palabra-rima debe entenderse a «palavra repetida na rima com sistematicidade e conseqüente funcionalidade estrutural dentro da composição», Anna Ferrari, «Palavra-rima», en *Dicionário...*, ob. cit., pp. 507-509, p. 507. A propósito deste recurso, véxase ademais: Anna Ferrari, «Parola-rima», en *O cantar dos trobadores*, coord. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 121-136.

21. Servíndonos dos datos ofrecidos por M^a del Carmen Rodríguez Castaño («A *Palavra Perduda*: Da teoría á práctica», en *Actas del VII Congrès de L'Associació Hispànica de Literatura Medieval* [Castelló de la Plana, 22-26 de setembro de 1997], eds. S. Fortuño, T. Martínez, Castelló de la Plana, Publicacions da Universidade Jaume I, 1999, III, pp. 263-285), podemos aceptar que a técnica da *palavra perduda* foi común a autores de distinta cronoloxía e orixe; non obstante, no seu uso, parecen sobresaír trobadores activos na primeira metade do séc. XIII. Vasco Fernandez Praga de Sandin e Fernan Rodriguez de Calheiros fixeron un uso claramente preferente (en catorce e sete textos, respectivamente); valéronse do artificio en catro cantigas tanto Pero Garcia Burgales como Denis de Portugal; Alfonso X, Martin Soarez, Nuno Fernandez Torneol e Pero da Ponte empregárono en tres textos, igualándose ao trobador de Cercio. Ademais, por presentaren tamén unhas coordenadas próximas a Nuno Eanes, debemos mencionar a Joan Soarez Somesso (que incorporou dúas *palavras perdudas* nunha composición; ademais, lembáremos que a súa obra, no interior de *B*, se encontra entre a de Vasco Praga de Sandin e Nuno Eanes) e Pai Soarez (que se valeu do procedemento na célebre *cantiga da guarvaia*).

3. Para ilustrar o exposto a propósito das tendencias compositivas de Nuno Eanes Cerzeo, podemos dirixir a atención cara á cantiga que abre o ciclo en *B. Nela*, o trovador adoptou o patrón das *cobras dobras*, pero, ademais de reproducir un refrán de tres versos (elemento que, de maneira indiscutible, dota de unidade sonora á composición grazas á repetición literal), no v. 3 de cada cobra rexístrase unha *palavra perduda* (*assi, i, mí, vi*) que permite asentir unha unisonancia a nivel interestrófico. Parece obvio que o autor quebraría, de maneira consciente e programada, a variación das *dobras* mediante tales ecos unisonantes. Ademais, o esquema de rimas é diferente nos dous pares estróficos debido a que, nas estrofas I e II, o v. 1 aparece relacionado pola rima co segundo verso do refrán, mentres que, respondendo á distribución rimática das *dobras*, o v. 1 nas estrofas III e IV ofrece unha rima distinta²².

No caso da cantiga III, é complexo determinar cal é o modelo rimático claramente predominante na realización do esquema *abcaacbd*, porque aínda que tanto *a* como *d* seguen o proceder das *cobras dobras*, *b* execútase como *singular* e *c* non é plenamente *singular* (por se repetir *ar* nas cobras II e III). Ademais, varios dos ecos en rima reaparecen en estrofas sucesivas, aínda que dispostos a distinta altura no esquema. Dotando dunha maior conexión interestrófica, reforzando o efecto das *dobras* e incrementando o artificio, rexístranse unha *palabra-rima* no v. 1 de cada cobra (*dizer* cobras I-II, *per-serei* cobras III-IV) e unha *palavra perduda* finalizando as estrofas (*senhor* na I, *for* na II, *viver* na III, *aver* na IV).

Na cantiga V, que combina rimas agudas e graves (correspondendo esta última a *b* no esquema), advírtese un *dobre* disposto no primeiro e último verso das estrofas (*morrer* na I, *Nostro Senhor-senhor* na II, *conhocer* na III, *maior* na IV)²³ e, ademais, unha *palabra-rima* que, combinándose o pronome *mí* nas secuencias impares con *mostrar* nas pares, segue a distribución das *cobras alternativas*, modelo rimático predominante neste texto. Outra particularidade na realización deste último artificio consiste en que os rimantes implicados se sitúan no v. 4 das cobras I e II, e pasan

22. A propósito deste tipo de variacións no esquema das cantigas de refrán, véxase Mercedes Brea, «Esquemas rimáticos y cantigas de refrán», en *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, eds. P. Canettieri, A. Punzi, Roma, Viella, 2014, I, pp. 289-297.

23. Na opinión de Dominique Billy («L'arte delle cessioni nei trovadores», en *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 11-111, p. 51): «La sola rima femminile dello schema, 'b', è oggetto di un rinnovamento, mentre gli elementi strutturali costruiscono la connessione esclusivamente a livello delle rime maschili. Ci si può chiedere se la ricorrenza strettamente parallela di *mi* e di *mostrar* non sia particolarmente ricercata, con lo spostamento del v. 4 al successivo. Il carattere ciclico dello schema rimico è rinforzato dall'utilizzo del *dobre* che consolida la struttura strofica, mettendo in risalto il contrasto con il trattamento di cui è oggetto la rima femminile».

ao v. 5 nas cobras III e IV. En vista de que a repetición é sistemática e a variación é regular, debe considerarse que o trobador segue fiel ao seu estilo con esta particular realización do recurso, facendo reaparecer os termos a distinta altura coa vontade de intensificar o efecto comportado pola reiteración rimática.

A cantiga VI artellárase teoricamente segundo o modelo das *cobras singulares*, pero, de maneira semellante ao que sucedía na III, efectuouse unha reutilización de ecos ao longo do texto. Por esta razón, a impresión de Michaëlis foi que «as coplas não são *singulares*, visto muitas consonancias (ou assonancias?) se repetirem de estrophe para estrophe: nem equiconsoantes, visto a ordem das palavras rimas ser diferente em todas»²⁴. Unha observación semellante podería dedicarse á última cantiga do ciclo, a cantiga IX, que, ademais de xogar coa reaparición de varias rimas, contempla un *dobre* (nos vv. 5 e 7: *al* na I, *andar* na II, *mí* na III).

O excepcional *descordo* desenvólvese a través de grupos estróficos que, desde o punto de vista da rima, seguirían maioritariamente o modelo das *cobras doblas*. Recoñécense varias *palavras perdudas* (no v. 1 de I e II: *soidade* e *verdade*; no v. 4 de V-VIII: *pesar*, *queixar*, *achar*, *cuidar*; no v. 5 de IX-XIII: *poderei*, *ei*, *d'ir ei*, *co-brarei*); a súa incorporación na segunda metade da composición é especialmente sobresaliente, dado que as *palavras perdudas* aparecen pechando as estrofas tras unha sucesión de versos breves (tetrasílabos e bisílabos) e monorrimos, o que dá lugar a un marcado efecto rítmico e eufónico. Mediante este texto, pode constatar-se a excelencia de Nuno Eanes como trobador, capaz de combinar con éxito a forma e o contido²⁵.

No interior dun corpus reducido pero distinguido pola súa elaboración, tamén podemos chamar a atención sobre aquilo que se reviste dunha aparente sinxeleza. Como xa foi exposto, a cantiga IV responde á modalidade de refrán e artéllase en versos dodecasílabos coa fórmula *aaBB*²⁶; desde o punto de vista

24. CA, ob. cit., vol. 1, p. 761.

25. En palabras de Lapa (*Lições de Literatura Portuguesa*. Época Medieval, Coimbra, Coimbra ed., 1981, p. 141): «Uma análise detida dirá como as transposições subteis, o adelgaçamento progressivo do verso e a combinação dos metros, enfim os requintes dumha técnica bem trabalhada não logram arrefecer a cálida emoção que experimentamos ao ler esta poesia; antes, pelo contrário, sentimos que a técnica não comanda mas se põe ao serviço dum sentimento verdadeiro».

26. Servíndonos da *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*. Versión 3.3, Santiago de Compostela, CRPIH. Ligazón <<http://www.cirp.gal/meddb>> [data consulta: 21/9/2017], vemos que o esquema *aaBB* se utiliza en 37 cantigas de amigo e *aabb* en dúas, mentres que *aaBB* se rexistra na cantiga de Nuno Eanes e noutras catro cantigas de amor: 15,1 de Airas Paez (13 13 6'6'), 46,8 de Fernan Paez de Tamalhancos (8 8 8 8), e en 117,6 (15' 15' 7' 7') e 117,7 (8 8 8 8) de Pedr'Eanes Solaz. O esquema *aabb* tamén foi empregado por don Denis na cantiga de amor 25,120 (7' 7' 3' 7). Rexístrase *aaBB* no escarnio 63,62 (15' 15' 7' 7') e 63,76 (11' 11' 5' 4') de Joan

retórico, advírtese que o tema se anuncia metafórica e hiperbolicamente no v. 2 (*vós sodes mia morte e meu mal e meu ben*) e se repite a través do paralelismo de estrofa a estrofa; mediante tales reiteracións, sublíñanse no discurso os termos antitéticos *ben* e *mal*, claves na vivencia amorosa, así como a hipérbole da morte por amor, que reaparece de maneira sobresaliente no v. 2 do refrán (*Mia morte sodes, que me fazedes morrer*). A adopción dun esquema métrico-rimático máis ben habitual das cantigas de amigo, así como o emprego do paralelismo non parecen responder ás tendencias que mellor caracterizan a produción deste trovador galego; non obstante, a súa execución reafirma a percepción de que Nuno Eanes Cerzeo apostaría, en cada caso, polas estruturas e artificios máis favorables para a emisión dunha determinada mensaxe, que lle permitisen acentuar temas, motivos e palabras clave, elevando o nivel estilístico e estético das súas cantigas de amor.

Airas, así como 87,11 (8' 8' 9 9) de Lopo Lias; o esquema *aabb* aparece no escarnio 16,1 (15' 15' 15' 15') de Airas Perez Vuitoron, así como 18,19 (14' 14' 6 12) e 18,25 (7 7 4' 7') de Alfonso X.

