

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán

ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

O DEMO NA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA

Déborah González Martínez

Universidade de Santiago de Compostela

O demo é unha das máis grandes creacións da Idade Media (Le Goff 1983: 200). As crenzas sobre a súa figura durante esta época non poden considerarse froito da superstición; esta opinión xorde ao observar os fenómenos, as actitudes e as ideas dese momento baixo a perspectiva actual, que non está en coherencia coa visión medieval do mundo. A razón de que algo teña presenza na sociedade medieval reside, en último termo, na súa funcionalidade e en cómo esa sociedade explicaba e daba resposta aos conflitos e cuestións propias do seu tempo.

A percepción deste personaxe durante o medievo foi resultado da evolución de concepcións anteriores: a pegada da cultura hebrea e greco-latina no *Antigo Testamento* e *Novo Testamento*, as consideracións dos Pais da Igrexa sobre a súa orixe e natureza, así como os escritos e as reflexións que nos primeiros séculos da Idade Media protagonizaron Gregorio Magno, Isidoro de Sevilla, Beda, Alcuino, Gottschalk e Eríxena (Russell 1995b: 101).

No *Novo Testamento* e nos textos medievais destacan fundamentalmente dous termos, ambos de orixe grega, para designar o ser maligno por excelencia:¹ *demo* chega a nós mediante o DAEMON latino, tomado do DAIMONION grego; nesta lingua tiña o valor orixinal de ‘divindade’, ‘espírito, bo ou malo, que funcionaba como intermediario entre Deus e os homes’ (Baschet 2003: 213). Por outro lado, *diabo* remonta ao étimo *diabolos*, literalmente ‘aquele que separa’, pero tamén ‘o que calumnia’ ou ‘o que sementa a discordia’. No grego servía para nomear a divindade protectora ou o xenio tutelar (Corominas 1989: 445).

A carón destes existen outros nomes, así, *Satán* ten orixe no termo hebreo *ha-satan*, raíz que implica semanticamente ‘obstruír’, ‘acusar’ (Russell 1995a: 191). No Libro de Xob, Satán é un anxo de Deus, unha especie de controlador na terra encargado de pór a proba os xustos. Por outro lado, este nome serve, nun apócrifo do século I, para se referir exclusivamente ao xefe dos demos; este uso tamén se rexistra no *Apocalipse*, e de aquí a acepción foi adoptada frecuentemente polos autores medievais. Deste modo, o cristianismo presentou a *Satán*, ou *Lucifer* (nome que recibía o máis luminoso dos anxos antes da súa caída do ceo), como o príncipe do mal, enfrontado a Deus por orgullo e polo afán de poder, situado no cumio da pirámide xerárquica que ordena a hoste de espíritos malignos, os *demos*, *diabos* ou *diaños*. É habitual atopar denominacións referidas á súa categoría espiritual (*espírito maligno*, *espírito inmundo*, *anxo malévolo*) ou derivadas do papel que xoga fronte á humanidade (*inimigo*, *adversario*, *maligno*, *tentador*). Coa finalidade de facer distinción entre membros do exército infernal sobresaen os nomes de *Belzebú*,² *Baal*, *Belfegor*, *Behemot*, *Asmodeo*, *Astaroth* ou *Leviatán* (Baschet 2003: 213).

¹ «Los términos ‘diablo’, ‘divino’, y ‘demonio’ no tienen absolutamente ningún parentesco etimológico. ‘Divino’ viene de la raíz indoeuropea *deiw*, que significa, ‘cielo’, o ‘dios’, esa raíz da los *daevas* del Irán, los devas de la India y el *divus* latino. ‘Diablo’ deriva, como sus análogos alemán *Teufel* y holandés *duivel*, del latín *diabolus*, que da también, en romance, *diable*, *diablo* y *diabolo*. El término latino, a su vez, deriva del griego tardío *diabolos*, ‘calumniador’ o ‘acusador’, de *diaballein*, ‘calumniar’. El sentido de la raíz de *diaballein* es ‘tirar a través’, y de ahí ‘oponerse’, y su derivación última está en la raíz indoeuropea *gwel*, ‘volar’. ‘Demonio’ deriva del griego *daimonion*, ‘espíritu maligno’, del anterior *daimon*, que a su vez deriva de *daiomai*, ‘dividir’. Originalmente, en Grecia un *daimon* podía ser tanto benévolo como malévolo, y Homero emplea el término *daimones* como equivalente de ‘dioses’» (Russell 1995a: 35).

² «Beelzebub es personaje que proviene de una divinidad del Próximo Oriente demonizada. Incluso se llega a utilizar parte del nombre, eliminando el prefijo Baal o Beel, y quedando en Zebub o Zebul, siendo así mencionado

Entre toda esta diversidade, e fronte a outros textos medievais hispánicos,³ a forma designativa maioritaria que se documenta no *corpus* das cantigas profanas galego-portuguesas é *demo*. Funcionando como sinónimo rexistramos a palabra *diaboo*, mais en contadas ocasións: na cantiga de Afonso X, *Pero da Ponte, pare-vos en mal* (18, 34)⁴ e na *cantiga de escarnio* de Airas Perez Vuitoron, *Pois que Don Gómez cura querria* (16, 14). Sobre as restantes denominacións non obtivemos, na busca efectuada para a lírica profana na base de datos MedDB (www.cirp.es), resultados positivos.

Sen dúbida, un fondo cristián reside na lírica medieval galego-portuguesa, non só na poesía relixiosa, senón tamén na poesía profana, especialmente no xénero da *cantiga de amor*. As constantes referencias a Deus e a gravidade que pode acadar na traxectoria vital dos trobadores foron sempre un aspecto valorado e estudado desde diversas perspectivas no ámbito desta vertente. Pola contra, non sucede o mesmo co *demo*, sobre o cal os estudos están fundamentalmente restrinxidos á contemplación de casos particulares.⁵

Ante isto, analizaremos todos os contextos nos que se rexistra, atendendo tanto á construción na que se insire como á expresividade. En verdade, o que nos moveu á realización deste traballo foi a súa referencia nunha das seis *cantigas de amor* de Fernan Fernandez Cogominho: *Non am'eu mia senhor, par Deus*.⁶ A composición, constituída por catro cobras máis unha fiínda, foi transmitida unicamente polo *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, no que Colocci lle asignou o número 366. Adiantamos que, conscientes da dificultade que entraña o texto, o que intentaremos é máis elaborar unha proposta hipotética que unha conclusión definitiva.

A pesar de que o noso obxectivo estea delimitado dentro da lírica profana, isto non nos impide recordar a preponderancia deste personaxe na lírica relixiosa, ata o punto de que sexa case inevitable referirse ás *Cantigas de Santa Maria* de Afonso X, aínda que só sexa para apuntar sinteticamente unha serie de características principais sobre o seu comportamento.

É fácil intuír que nesta obra o *demo* desenvolve un papel antagónico ao realizado pola Virxe. Segundo a opinión de A. Pichel, o *demo* é: «personaxe tipo sen máis profundidade cá característica de conspirar constatemente para evita-lo trunfo do ben; trata de que os que queren gaña-lo paraíso non poidan conseguilo» (Pichel 1987: 253).

Así pois, nas *Cantigas de Santa Maria* o *demo* actúa interpóndose entre a Virxe e os seus devotos; o seu papel está, en certo sentido, próximo ao que caracteriza os *cousidores* da lírica profana, que queren prexudicar o trobador revelando a verdade do seu amor. En realidade, representa o grande inimigo de todos os cristiáns e, máis concretamente, dos servos de María, aos que ela defende con maior poder. Deséñase como personificación do mal, con capacidade para manifestarse poderoso nunha intervención directa, frecuentemente para inducir a un pecado capital (e, daquela, unicamente derrotable por María); ou, por outro lado, pode operar no interior do home, a modo dunha consciencia que inspira e aconsella maldades (Pichel 1987: 254). Temido e temible é como se presenta, para ser digno adversario de Deus e da súa intermediaria

especialmente en textos hispanos o en miniaturas, como el *Beato* de Gerona (Gerona, Catedral), donde un diablo de este nombre acompaña ansioso a Judas ('Zabule inimicus') cuando se ahorca (fol. 17v.)» (Yarza 1996: 107).

³ «[Demo] Es ajeno a muchos textos medievales, que prefieren el término más popular *diablo* (Glosas Emilianenses, *Apol., Conde Luc., Libro de Buen Amor*)» (Corominas 1980: II, 442).

⁴ Agás para a cantiga B 366, *Non am'eu mia senhor, par Deus*, de Fernan Fernandez Cogominho, os textos que tomamos como referencia son os recollidos en BREA 1996. Por cuestións prácticas, a referencia numérica que presentamos corresponde á que ordena cada cantiga nesa antoloxía.

⁵ Debe terse en conta que as alusións ao *demo* son minoritarias en comparación ás feitas a Deus, que se estenden en alta porcentaxe ao longo de todo o cancionero, en función vocativa, sendo interpelado ou nomeado porque exerza un papel activo en uso do seu poder.

⁶ Nesta cantiga seguimos a nosa proposta de lectura.

entre os homes, pero que, en cambio, acaba por ser unha personaxe ridiculizada, sempre derrotada pola forza do ben.

Por outro lado, a obra afonsina é unha importante fonte de información no tocante á descrición do demo, tanto pola súa representación pictórica, como polas referencias que existen ao longo do corpus en alusión á súa anatomía e cor ou, de darse o caso, ás transformacións que adopta para os seus enganar.

Na lírica profana galego-portuguesa, a base de datos do Centro Ramón Piñeiro (MedDB) permite localizar a voz *demo* incluída en 42 cantigas. Destas, como era de esperar, a maior parte son *cantigas de escarnio e maldizer* (32, entre os que destacaremos o escarnio de amigo *Disse, amigas, Joan Garcia* de Johan Garcia de Guilhade e tres escarnios de amor, *Conhocedes a donçela*, de Afonso Sanchez, *A Don Foan quer' eu gran mal*, de Johan Garcia de Guilhade, e *Se eu no mundo fiz algun cantar*, de Pero Garcia d'Ambroa). Menos numerosas son as composicións de temática amorosa nas que ocorre: 6 *cantigas de amor* (incluíndo a de Fernan Fernandez Cogominho) e 4 *cantigas de amigo*.

1. En primeiro lugar, a pesar de ser maioritario o significado de 'ser maligno', é destacable e merecedora de atención unha outra posibilidade de interpretar o termo en certas *cantigas de escarnio*. Poremos como principal exemplo, ao noso ver evidente posuidor deste significado secundario, a cantiga de Fernan Velho *Maria Perez se maenfestou*, dedicada a unha María, a Balteira, que, pecadora e arrependida, rogou a Deus para que a redimise e lle confiase un crego que a gardase e acompañase en todo momento e a afastase do demo co que ela sempre estivera. Nesta composición unha das principais características é a parodia e a fina ironía coa que o trobador xoga a presentarnos os feitos; por isto, o contexto desenvolve un papel fundamental para asignarlle á palabra *demo* o significado figurado de 'órgano sexual masculino'.

Esta opinión está en concordancia coa proposta interpretativa ofrecida por G. Lanciani na súa edición das cantigas de Fernan Velho, onde explica apoiarse na frecuente aparición dos termos *crego* e *demo* na tradición, desde os poetas mediolatinos a Boccaccio, como metáfora para designar o órgano sexual masculino (Lanciani 1977: 33). Posteriormente, a idea foi defendida tamén, entre outros, por Arias Freixedo na súa *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses* (Arias 1993: 117). Porén, debemos referir á observación feita por Emilio Montero Cartelle sobre este valor figurado, referíndose concretamente a esta cantiga:

No puedo, sin embargo, decir lo mismo de la utilización de clérigo y demo como metáforas para designar el órgano sexual masculino [...] Más apropiado sería subrayar que la tradición suele identificar a frailes, clérigos y, por supuesto, al demonio con la lascivia y la lujuria, pero de ahí a su uso como metáforas sexuales hay una diferencia cualitativa importante, que habría que avalar con testimonios mucho más claros que los ofrecidos por la cantiga en cuestión (Montero 1996: 119).

É fácil entender a maior recorrencia do termo nas *cantigas de escarnio*, pois é nestas nas que se denuncia e se poñen de relevo os vicios, as actitudes moralmente reprobables e a decadencia social. A figura do demo serve como responsable último destas desviacións en moitos dos casos nos que ocorre, inducindo a malos comportamentos, especialmente aos relacionados coa sexualidade e os desexos prohibidos. Tamén isto está en liña coa ideoloxía do momento; tal como explica Le Goff, no século XIII a Igrexa tivo o poder de asociar determinados pecados en función do estamento social; de aí orixinouse a metáfora das nove fillas do demo, cada unha delas representante dun vicio. O diaño, astutamente, casou oito delas cunha certa clase social e quixo manter a Luxuria como amante común de todos (Le Goff 1983: II, 18).

2. Por outro lado, non debemos esquecer que a sociedade medieval, ademais de estar fortemente influenciada pola teoloxía e o dogma cristián, é unha sociedade na que o feudalismo marca as relacións entre estamentos e que esta xerarquización deixa tamén a súa pegada nos

vínculos afincados entre homes e divindade. Ademais, ten repercusións inmediatas no modo de dirixirse aos seres de natureza sobrehumana, e de aí que non pasen desapercibidos certos sintagmas nos que se evidencia a aplicación de conceptos do mundo feudal para expresar o tipo de relación entre os homes e o demo. Son relativamente frecuentes as expresións do tipo *acomendar* (ou *encomendar*) *ao demo*. A idea de sometemento e privación da liberdade (en ocasións, a cambio de obter algo), a expresión maldicinte ou a manifestación irónica de pór alguén ao coidado dun ser infernal, son os valores máis salientables; vallan como exemplos:

a) O escarnio político de Afonso X *Don Foan, de quand' ogano i chegou*:

E ao *Demo* vou acomendar
prez deste mundo e armas e lidar,
ca non é jog' o de que omen chora! (18, 13; vv. 29-31)

b) O escarnio político de Johan Fernandez d'Ardeleiro *O que seja no pavio*, na que di referíndose a aquel que lle arrebatou Pavia:

ao *Demo* o acomendo
que o aja en sa comenda. (68, 2; vv. 15-16)

c) O texto escarnino de Roi Paez de Ribela, no que, ademais, se ofrece un irónico xogo de palabras: o trobador encomenda a súa senhor ao comendador; este, aproveitando a situación, pretendeuna e foi correspondido, deseñando unha situación pola que o poeta exclama:

tenhades vós, comendador,
comendad' ò *demo* mayor! (147, 5; vv. 5-6; 11-12; 17-18)

d) O mesmo sucede no escarnio dirixido a María, a Balteira, atribuído a Pero Mafaldo:

E se muyt' aquesto mi-á de durar
vosco, senhor, devia-m' a matar
ant' ou seer ao *dem'* encomendado! (131, 4; vv. 22-24)

Tanto nos textos de escarnio como nos de amor, o común denominador consiste na carga negativa que implícita ou explicitamente vén asociada. Nas primeiras é máis evidente, mentres que nas segundas se desprende en parte do contexto, en parte da propia filosofía que rexe o xénero da *cantiga de amor*.

Con certa afinidade a estes exemplos, poderíamos destacar os sintagmas formados xunto cos verbos *filhar* ou *tomar*, como se exemplifica nas seguintes cantigas de escarnio de Gil Perez Conde, Afonso Sanchez e Joan Airas, respectivamente, onde se roza a maldición:

ca mi filhou Deus mia senhor,
a que filh' o *Demo* maior
quantas cousas que suas son (56, 5; vv. 5-7)

un, que maa morte prenda
e o *Demo* cedo tome,
quis-la chamar per seu nome
e chamou-lhe Dona Ousenda (9, 2; vv. 11-14)

que, a tal, *demo* o tome,
per que vos tolhan o nome (63, 62; vv. 3-4)

En relación paródica aos xéneros de temática amorosa, en especial á *cantiga de amor*, onde o trobador responsabiliza a Deus de amorsarlle a dona que ama, e pola que sofre, na cantiga *Don Tisso Perez queria oj'eu* a muller acusa ao demo de mostrarlle a Tisso Perez, e isto debido ás súas intencións:

E Tisso Pérez, *Demo* mi o mostrou,
Por sempre migo querer trebelhar (120, 10; vv. 17-18)

3. Destaca notablemente a fórmula constituída polo verbo *levar*; a construción é a máis numerosa entre as recollidas e aínda hoxe posible de rexistrar no galego moderno (sobre todo en expresións de tipo coloquial, coa finalidade de desexarlle mal a alguén ou en xuramentos). Nas cantigas, o demo é aquel que ‘priva’, ‘quita’, ‘deixa sen’ ou, en enunciacións desiderativas e exclamativas, é quen toma para si aquilo que se rexeita ou repudia por consideralo inmoral ou prexudicial. Nalgúns contextos, parece documentar un valor próximo ao xuramento ou maldición. Uns poucos exemplos documentados, entre outros aos que poderíamos referir, son:

a) Unha cantiga de amigo de Johan Baveca:

Ca, pero m' end' eu queyra fazer al,
o *demo* lev' o poder que end' ey. (64, 4; vv. 17-18)

b) A cantiga de amigo de Don Dinis:

Ca *demo* lev' essa rem que eu der por
tal enfinta fazer ou mentir al
de mi, ca me non monta bem nem mal (25, 138; vv. 7-9)

c) Un escarnio de amigo de Johan Garcia de Guilhade:

demo lev' o conselho que á de sí! (70, 15; vv. 6, 12, 18)

d) Unha composición escarnina de D. Dinis:

ca *demo* lev' a prol que xi lh' em ata (25, 66; v. 21)

e) A cantiga de escarnio de Johan Garcia de Guilhade:

o *Demo* lev' o que m' en dá! (70, 34; v. 14)

f) Unha cantiga de escarnio de Pero da Ponte:

Demo lev' o torto que faz
a gran puta desse foder. (120, 24; vv. 6-7)

En total son 16 as composicións nas que *demo* se une a *levar*. Destas, podemos apreciar en 14 o sentido que lle acabamos de atribuír; mais nas outras dúas composicións é posible aproximar semanticamente a expresión a ‘ser conducido ou ir guiado polo demo’. Estes dous casos corresponden á cantiga de Pero Garcia d’Ambroa:

demo lev' à guarida que lh' eu sei,
ergo se guarir per' alcajotar (126, 15; vv. 20-21)

E á cantiga escarnina de Roi Queimado:

O *Demo* m' ouvera oj' a levar
a ùa porta dun cavaleiro (148, 13; vv. 1-2)

4. O demo seduce, convence e incita a homes e mulleres a realizar o que non está ben, o que é inxusto ou moralmente incorrecto. En varias composicións observamos que o demo é quen *obriga*: é a causa e a orixe e, polo tanto, responsable último dun comportamento errado, ás veces, anunciado non sen ironía nas *cantigas de escarnio* (como exemplo sirva o escarnio de amor de Joan García de Guilhade, no que se le: «el fez o *Demo* maior / e o *Demo* o fez falar» (70, 2; vv. 20-21); ou a composición escarnina de Pero da Ponte: «Que *demo* o fezo tan trebelhador, / por sempre migo querer trebelhar?» (120,10; vv. 11-12)).

5. É salientable que nalgúns casos sexa o *demo* quen se fai cargo de algo ou alguén non estimado, ou que sexa aludido como un liberador de cargas negativas (en tanto que arrebatada todo o relacionado co mal, atraéndoo pola súa propia natureza). Porén, chama a atención que en todo o corpus de cantigas profanas só se presente invocado nunha ocasión. En tal función vocativa o termo aparece incluído na cantiga de escarnio de Afonso Fernández Cubel *De como mi ora con el-Rei aveo*:

se lho non dá, por sa medida, algun,
ai *Dem'*, a ti dou eu estas medidas! (4, 1; vv. 13-14)

6. Comprobamos que o demo é o que dá aquilo que é moralmente reprochable ou que non se cre positivo. Isto podemos atopalo, por exemplo, en dúas cantigas de escarnio, ambas atribuídas a Pero da Ponte:

que non merece carta de soldada,
e dálhe o *Demo* terra e poder; (120,25; vv. 15-16)

e por aquesto maravillo-m' eu
deste poder. Que *demo* vo-lo deu,
por vós assi entenderdes trobar? (120, 49; vv. 12-14)

E tamén na cantiga de Johan Soares Coelho:

Deu-mi o *Demo* esta pissaça cativa,
que já non pode sol conspirar a saíva (79, 33; vv. 13-14)

Na cantiga *Já un s'achou con corpes, que fezeron*, de Airas Pérez Vuitoron evidénciase o valor de inferioridade e pouca estima que se ten por aquel a quen se lle atribúe a expresión *non dar mal demo*:

e, se non dou mao *demo* por vassalo (16, 11; v. 8)

7. Os restantes rexistros da palabra *demo* consisten na inserción do termo en construcións minoritarias, como 'defenderse do *demo*' (50, 2), '*demo* x' é' (117, 4) ou formando parte de expresións feitas, como nas preguntas

Pera que *demo* queredes [...]? (Pero da Ponte; 120, 8)

Por Deus, e que *dem'* avedes? (Afonso Eanes do Coton; 2, 21)

8. Do exame das formas compróbase que só en catro cantigas aparece *demo* modificado por medio do adxectivo *maior*, derivado da crenza establecida sobre a existencia dunha xerarquía entre os espíritos malignos.

Escasamente se rexistra complementado con outro nome relacionado mediante a preposición *de*, en expresión de orixe: *deste demo da campinha* (18, 26) e *demo do fogo infernal* (18, 34) son os dous exemplos documentados; ou, como sucede na cantiga de Afonso Sanchez, *demo dũa meninha* (9, 2) como ‘moza traste ou revoltosa’, onde realmente o que funciona como modificador é *demo* e non o substantivo que o segue.

9. Ata agora, o panorama condúcenos a concluír, sinteticamente, que nas *cantigas de escarnio* a finalidade máis destacada é a asociación (implícita ou non) ao dexenerado ou inmoral, frecuentemente con carga irónica ou satírica; en cambio, nas *cantigas de amigo* figura, sobre todo, fórmulas de negación, maldición ou xuramento. Visto isto, centrándonos exclusivamente nas *cantigas de amor*, advertimos do seguinte:

- 1) A presenza do *demo* non impide a alusión a Deus. Este pode aparecer como o artífice das bondades da dona, da súa beleza e perfección, tal como sucede na cantiga *Por muy coychado per tenh' eu*, do trobador Pero Garcia Burgalês, onde se asume que o *demo* é o causante do mal do poeta, pois pregunta:

E, mal pecad'! assi viv' eu,
cuitad'! E que *demo* mi deu
cuita pola nunca perder? (125, 37; vv. 5-7)

- 2) Por outro lado, Deus pode aparecer como artífice da coita e da dor, sendo a referencia ao *demo* parte dunha fórmula expresiva achegada á maldición, como sucede na cantiga de Don Dinis *Nunca Deus fez tal coita qual eu ei*:

N' outro dia, quando a fui veer,
o *demo* lev' a rem que lh' eu falei
de quanto lh' ante cuidára dizer. (25, 57; vv. 1-6)

Outro tanto sucede na cantiga de Pero Garcia Burgales *Qual dona Deus fez mellor parecer*, na que, como xa se comproba no mesmo *incipit*, Deus fai a máis fermosa dona, orixinándolle ao poeta o desexo e o amor insatisfeito polo que sufrirá un grande mal. Conclúe na fínda coa exclamación maldicinte en contra de quen poida atentar contra o seu segredo amoroso, para que non sexa quen de recordar:

Ca pois vir, assi Deus a mi perdon!
o seu fremoso parecer, enton
demo xo lev' o que ll' al nembrará! (125, 38; vv. 29-31)

- 3) Na peculiar cantiga de Roi Fernandiz *Ora começa o meu mal*, só se alude a Deus para que este bendiga a súa señor, mentres que toda responsabilidade recae sobre o *demo*. O trobador, unha vez confiado de estar libre de coita, volve tomar outra dona por señor, caendo novamente na aperta de Amor. Esta é, en definitiva, a idea reiterada no refrán:

ca o *dem'* agora d' amor
me fez filhar outra senhor! (143, 8; vv. 5-6)

- 4) Na cantiga anónima *Tan muito mal me ven d' amar*, o trobador pon ao servizo do *demo* o seu amor e a súa propia persoa se disto obtén algún beneficio. Amor aparece personificado ao longo das tres cobras que a conforman. Cómpre advertir, porén, que é a única destas cantigas de amor nas que Deus non se menciona.

10. Tras estas consideracións, atenderemos á cantiga de amor de Fernan Fernandez Cogominho. A composición caracterízase pola ambigüidade interpretativa desde o seu primeiro verso. O *incipit*, *Non am'eu mia senhor, par Deus*, aproxímase á heterodoxia, posto que parece contrariar un dos principios básicos do amor cortés: o trovador nega amar á súa senhor. Do mesmo xeito, négao no primeiro verso da segunda cobra (*Non a amei, des que a vi*) e no da terceira cobra (*Non a amo, per bona fe*). Mais, por outro lado, tras cada unha destas afirmacións atentatorias á doutrina cortés, segue unha explicación equívoca, de tal xeito que o trovador xoga cos sentidos das súas afirmacións, e ofrece unha lectura en clave heterodoxa, ou outra interpretación que nos devolve á ortodoxia do xénero. O paralelismo e o equívoco que se dá nas tres cobras foron estudados por Arias Freixedo, que conclúe que a cantiga ofrece «serios problemas de lectura, mais non debe ser casual que as correspondencias paralelísticas entre os dous versos iniciais das tres primeiras cobras permitan nos tres casos a dupla interpretación» (Arias 2005: 386).

E, en verdade, a composición presenta na súa última cobra, a cuarta, problemas de lectura. O problema atínxenos en primeiro grao, pois é onde se rexistra a palabra *demo*. En concreto, está situada no primeiro verso desta cuarta cobra; para este, o manuscrito é perfectamente lexible, e desde un punto de vista métrico e rítmico encaixa regularmente no esquema deseñado. Presenta, en cambio, graves problemas desde un punto de vista hermenéutico, arrastrando tras de si os seguintes versos na complicación interpretativa. A cobra, segundo se le en *B*, é a seguinte:

Ca demo me cabo prender
fui de pran, u a fui veer;
porque s'ela non quer doer
de min, mal dia foi nacer,
que non ei [end'al fazer
en quat'ela poder viver.

Para saber con exactitude qué función realiza aquí *demo*, sería necesario previamente dar resposta ás dúbidas que ofrece o verso. A cantiga foi incluída nas edicións preparadas por Molteni, Michaëlis e Elsa Paxeco e José Pedro Machado. Estes dous últimos, na súa edición do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, presentan o texto deixando o verso tal cal se le no manuscrito, pero sen ofrecer unha explicación interpretativa (Machado 1949-1964: 145).

Carolina Michaëlis detectou o problema na palabra *cabo*, que realmente non se adapta ao contexto con coherencia nin como substantivo nin como preposición. Entre as acepcións que *cabo* pode ter segundo o contexto, apúntanse valores como 'riqueza', 'facenda', 'fin', 'límite' e, entre outras, a frase feita *como de cabo*, equivalente a 'en conclusión', 'finalmente', 'en efecto' (Viterbo 1993: 58). Porén, nin nesta nin noutras obras lexicográficas, se rexistra *cabo* fóra dunha locución con función adverbial (que si sería coherente no contexto especificado, de darse a categoría).

A incongruencia de *cabo* no contexto levou a Michaëlis a emendar o verso, ofrecendo a seguinte proposta:

Ca *demo* me log'a prender
fui de pran, u a fui veer! (Michaëlis 1904: 836).

A pesar da aceptable solución apuntada por Michaëlis, presentaremos a seguinte proposta, tan só válida como hipótese, e consistente en ver un erro de copia na palabra *cabo*:

Ca *demo* m'é, ca o prender
fui, de pran, u a fui veer;

Admitindo isto, consideramos que se obtén un texto coherente, aínda que, como dicimos, é puramente conxectural. A construción *demo m'é* non é de todo estraña; foi vista na cantiga de amigo de Pedr'Eanes Solaz, no verso: *demo x'é quen non diz leli*. Por outro lado, a intervención permite expresar con pleno sentido que o trobador é o que prende o demo. En realidade, o que nos está dicindo é que prendeu o mal no mesmo momento no que ollou a súa *senhor*. Non o di nos termos habituais, porque non se trata dun mal común, o seu é un mal en grao superlativo que ten a súa representación no demo, que encerra en si mesmo o nefasto e o temido, e ao cal o trobador alude como expresión da súa fatalidade.

Apuntamos, por último, a contribución de Elsa Gonçalves, ofrecida trala presentación do traballo durante o congreso. A estudosa indicou a posibilidade de emendar o verso de xeito que *cabo* permanecese inalterado e presentase valor final: *Ca demo m'a cabo prender (l fui)*.⁷

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito (1993) (ed.), *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*, Vigo, Edicións Positivas.
- ____ (2004), «Ambigüidade e equívoco nas cantigas de amor», *O Cancioneiro da Ajuda cen anos despois. Actas do Congreso realizado pola Dirección Xeral de Promoción Cultural en Santiago de Compostela e na Illa de San Simón os días 25-28 de maio de 2004*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, pp. 373-401.
- BACHET, J. (2003), «Diablo», Jacques LE Goff / Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid, Akal, pp. 212-220.
- BREA, Mercedes (coor.) (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro para a investigación en humanidades, 2 vols.
- BURTON RUSSELL, Jeffrey (1995a), *El Diablo. Percepciones del mal desde la Antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes.
- ____ (1995b), *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes.
- COROMINAS, J. / J. A. Pascual (1989), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Madrid, Gredos, vol. II.
- LANCIANI, Giulia (1977) (ed.), *Il Canzoniere di Fernan Velho (ed.)*, L'Aquila, Japadre editore.
- LE GOFF, Jacques (1971), *La baja edad media*, Madrid, Siglo XXI.
- MACHADO, José Pedro / Elza Paxeco Machado (1949-1964), *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, antigo Colocci-Brancuti*, Lisboa, vol. III.
- MONTERO CARTELLE, Emilio (1996), «Pene: Eufemismo y disfemismo en el gallego medieval», *Verba*, 23, pp. 307-336.
- PICHEL, Antonio (1987), *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, A Coruña, Excma. Diputación Provincial.
- VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1904) (ed.), *Cancioneiro da Ajuda*, Halle a. S.: Max Niemeyer, (Imprensa Nacional / Casa da Moeda, Lisboa, 1990, reprint., vol. I)
- VITERBO, Joaquim de Santa Rosa de, *frei* (1993), *Elducidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram e que hoje regularmente se ignoram : obra indispensável para entender sem erro os documentos mais raros e preciosos que entre nós se conservam*, Fiúza, Mário, (ed. crít.), Porto: Livraria Civilização Editora, vol. II.

REFERENCIAS DA REDE: <http://www.cirp.es>

⁷ A ambigüidade de *foi* e *fui*, como formas verbais que funcionan indistintamente como primeira e terceira persoa de singular, preséntanos a dúbida da persoa de *fui* na interpretación que ofrece a profesora Gonçalves; o sentido apunta cara a unha 3ª, malia ser posible, aínda que debe mencionarse a existencia, nese mesmo verso, de *fui* como 1ª persoa, e uns versos máis abaixo *foi*, que nós intepretamos como unha 3ª persoa.

En pero por elti mente non puda
Ja mora

Non amara mha senhor por de?
Por nonen seu ben as prava
Wana sui ser ala... m...
E ca as? amig? ma?
Que non es en aridal fazer
E n quantela podes mace

A non amax del que n
E nona dala mace seu ben
Al ave mace de qm m...
W... amig? que est asse
Que non es en aridal fazer

A non amo que bona se
E nona seu ben mace m
Ca ser ben que mbe non f...
W... mha f... m... e
Que non e

E a d... me mto m...
f... de p... mha f... m...
f... que se... non que... d...
D... m... d... f... m...
Que non e

E... ser d... m... de...
Vul... m... m...

A non amo m... p...
W... amig? p... p...
E seu... asse
Ca non puda... m...
A... f... m...
E seu por que mbe f...

E non ben que... m...
E abet... m...
E... m... m...
E... m... m...
A... m...

Senhor deo de m...
D... que non m... p...
f... m... m... m...
p... d... m... d...
W... m... m... m...
C... m... p... m...
Non m... asse f... m...

E nona senhor am... m...
E... f... m...
Que m... m... m...
f... d... m...
W... m... m...

E nona senhor m... m...
E... m... m... m...
E... m... m... m...
p... d... m... m...

⁸ Imaxe do f. 83v do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, cedida pola Sección de Estudos Medievais do Centro de Investigación Ramón Piñeiro.