

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

**DA AUTONOMINATIO Á ANAMORFOSE
(PREZENZAS OBLICUAS DO *EU* E DO *NÓS*
NA POESÍA AMOROSA MEDIEVAL
GALEGO-PORTUGUESA)***

CARLOS PAULO MARTÍNEZ PEREIRO
Universidade da Coruña

Nesta comunicación preténdese revisitar e (re)interpretar un conxunto de textos amorosos medievais do corpus trobadoresco galego-portugués que se caracterizan pola sinuosa e/ou velada presenza do *eu* (e do *nós*).

Para alén de reconsiderar algúns problemas ecdóticos que conleva a súa textualidade, analizaremos, por tanto, o funcionamento daquelas cantigas en que, por medio da voz poética, o autor se serve dunha (des)velada e interpretada *autonominatio* ou da *anamorfose* de teor emblemático, como procesos facilitadores da presenza, da intensificación ou da alusión ao *eu* (e ao *nós*) autorial e/ou poético.

É así que, para alén de referencias a outras cantigas e recursos retóricos relacionados, nos centraremos, por un lado, en varias das cantigas de amigo de Pedro Amigo de Sevilha e, de maneira especial, na cantiga de amigo *Foi-s' ora d'aqui sanhud[o]* (B 785 / V 369) de Joan Garcia de Guilhade, en que a posíbel *autonominatio* aparecería entrecruzada co procedemento retórico da *interpretatio nominis*.

Abordaremos, por outro lado, tamén as cantigas de amigo *As froles do meu amigo* (B 817 / V 401) e *Ai, Santiago, padron sabido* (B 843 / V 429) de Pai Gomez Charinho e a cantiga de amor *Que me non podesse forçar* ([B 39^{bis}]) de Osoiro Anes, que se serven dos procedementos anamorfósicos, de maneira

* Este relatorio é resultado do proxecto de investigación *As cantigas do segundo cancionero aristocrático galego-portugués. Edición e estudo* (2006-2009) [Código: PGIDIT06CSC20401PR], subsidiado pola Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento da Xunta de Galicia.

significativamente diferenciada –respectivamente e con relación ao emblema liñaxístico, quer como representación reduplicada do *eu*, quer como representación do *nós*.

A respecto destes tres últimos textos, procederemos, finalmente e nunha vertical perspectiva comparatista, tamén a un seu confronto cun dos textos renacentistas camonianos que se serviron do mesmo recurso.

Por un lado, non hai dúbida algunha de que o principal proceso xerador e estruturador da poesía profana medieval galego-portuguesa asenta na relación entre os procedementos retóricos, en sentido amplo, da *repetitio* e da *variatio*¹.

Por outro lado, Giuseppe Tavani xa ten sinalado de maneira indubitábel, como características basilares xerais do conxunto da produción poética profana², a ‘homoxeneidade formal’ (en que os diversos elementos formais que a constitúen son tipoloxicamente neutros), a discriminación clasificatoria por elementos de contido e de estilo e mais o ‘isomorfismo xenérico’ no plano estilístico-semántico –tamén condicionado pola especificidade unitarista da tradición manuscrita e polos gustos dos recompiladores e selectores da recolla inicial que a xerou.

Esta dúplice opinión común e consensual, sendo obviamente certa, foi adquirindo co paso do tempo o carácter de ‘verdade cansada’, de tal maneira que, se o proceso dialéctico entre os dous pólos foi desvirtuado, priorizando o da repetición e secundarizando o da variación, se abordou o innegábel carácter paradigmático da nosa poesía de maneira absolutista: non ponderando suficientemente que este non impón, de maneira necesaria, a teimosa invariabilidade ou a constante estabilidade ao seu respecto, mais permite –cando non exige para a súa completude funcional e significativa, con independencia do seu grao– a variabilidade, a irregularidade, a alteración ou a alterabilidade.

Esta concepción e conceptualización, desequilibrada e desequilibrante, trasladouse tamén ao campo que aquí nos ocupa –isto é, ao da presenza oblicua do *eu* e do *nós* na textualidade trobadoresca galego-portuguesa, en concreto no que di respecto á vertente amorosa profana. É así que, aos poucos, se instalou de maneira insidiosa entre as nosas rotinas analíticas o principio que poderíamos denominar como o da ‘imposición do igual’, cunhas consecuencias uniformizadoras que, na nosa opinión, por teren mudado acriticamente para un

¹ Desde outros presupostos dunha certa poética da contemporaneidade, lémbrese a postura maximalista de Poe, para quen a repetición e a variación xerarian a poesía.

² Para unha visión de conxunto desta caracterización, remitimos ao terceiro capítulo (“Os géneros poéticos”) do estudo referencial do estudioso italiano *A Poesía Lírica Galego-Portuguesa* (Lisboa, Editorial Comunicação, 1990, págs. 89-242).

sobreposto e mecanicista modo imperativo, teñen nivelado e empobrecido en non poucas ocasións os resultados do noso labor interpretativo aplicado a un tan singular como extraordinario corpus lírico que, nas cantigas de amor e de amigo, de maneira respectiva move a razón amorosa del ou dela.

Desta maneira, servíndonos da ousadía –do ‘ousar saber’ kantiano–, decidimos pór negro sobre branco o resultado dalgunhas reflexións sobre esta significativa –en perspectiva cualitativa³– e problemática cuestión, que, aliás e como en tantos outros casos equivalentes, devén diante dos nosos ollos como especialmente relevante nunha poesía que (re)vive co matiz e a modulada aportación individual como dous dos modos e medios de relevo para a expansión expresivo-significativa. Máxime de, con seriedade avaliativa, asumirmos –como quen isto redixe asume– a complexidade e a sutileza artística de moitas das nosas cantigas no difuso campo da aplicación á creación poética dos principios dunha certa ‘arte enxeñosa’.

En principio, tendo a convicción de a individualidade autorial –derivada da apurada análise interna da obra de cada poeta– se poder constituír nun criterio interpretativo máis a acrecentar aos da textualidade do corpus ou aos derivados da colectividade escolástica, somos tamén conscientes de que, para alén doutras circunstancias derivadas da constitución e formalización da unitaria tradición manuscrita, o fuxidío *usus scribendi* e/ou as esvaídas particularidades (retóricas, estilísticas e lingüísticas) de autor, en non poucos casos, foron apagadas e substituídas, nas nosas análises empobrecedoras –por simplificadoras–, polos obsidiantes usos de xénero ou/e de escola. Proceso que, aliás, estivo facilitado polo feito de a individualidade e o grao de orixinalidade seren escasos nunha lírica en que os autores seguen con obstinado rigor un modelo paradigmático a que o devir do tempo conferiu toda a *auctoritas* referencial.

Nos conturbados e discutíbeis parámetros que se derivan do até agora afirmado *grosso modo*, coido que, en non poucas ocasións e no ámbito de estudo da nosa poesía trobadoresca, é preciso arriscar e traballar como os arqueólogos, sen certezas. Necesidade pola cal así procederei a seguir no exame dalgúns casos concretos: movéndome no gume da navalla e contando coa xenerosa comprensión e complicidade do avisado e informado auditor/lector a que me pretendo dirixir. E son (in)consciente desta perigosa necesidade quizais porque, como xa teño dito noutras ocasións, comparto con aquel proverbio inglés –que o comisario de policía Porfiri Petróvich, ‘perseguidor’ do torturado criminoso Rodión Románich Raskólnikov, citaba en *Crime e castigo*– o axioma

³ Por moito que, cun limitado criterio cuantitativo, esta significación poida provocar a miraxe de ser unha realidade de menor entidade.

de que “nin cen coellos fan un cabalo, nin cen conxecturas unha evidencia”, quizais, tamén, porque acredito paradoxalmente, co proverbial dito francés, en que “avec de si, on construit Paris”.

É así que, de maneira paralela e no perigoso e movedizo ámbito de actuación que deseñan os presupostos anteriores, cal Houdini editorial, perante algúns *loci critici* a que por veces temos que nos enfrontar, procederei tamén a ‘sherlockar’ por vía dos *exempla* e co apoio do sabido papel central que, cando necesario e conveniente, a interpretación literaria (con)textual debe ter tamén nas opcións editoriais.

DO NOMINAL (E INTERPRETADO) GUILHADE AO INTERPRETADO GAILHADE

A profesora da Universidade de Pisa, Valeria Bertolucci Pizzorusso, publicou xa hai algúns anos unha magnífica síntese análitica a respecto da presenza, na textualidade da nosa lírica medieval, da *autonominatio* / *autointerpretatio* –modesto título da segunda das dúas notas sobre retórica que o artigo aborda⁴. *Ut aliena umbra latentes*, a estudiosa fai unha excelente radiografía e levanta un útil mapa orientativo do estado desta cuestión que, a seguir, nos permitimos resumir e parafrasear nos seguintes *itens*:

–A presenza e o paso do *io lirico* ao *io referenziale* resulta de especial interese na lírica galego-portuguesa “in ragione della pluralità di ‘maschere’ dietro le quali si cela l’io del poeta” (pág. 24).

–Valeria Bertolucci só contempla, no conxunto do corpus, as recorrencias de “autonominazione esplicita (tralasciando per ora altri possibili casi in cui il nome dell’autore è ‘alluso’ con artifici indiretti)” da parte de sete trovadores situados pola súa actividade poético-vital na segunda metade do século XIII.

–O nome propio do autor –sempre en terceira persoa– só aparece inserido nos textos amorosos ou satíricos por medio de dúas modalidades (ventriculares): directa e inmediatamente referencial a través da voz masculina ou/e indirecta e referencialmente mediada a través da voz feminina.

–No cancionero amoroso, o recurso, ausente das *cantigas d’ amor*, só aparece, mediado pola voz poética feminina e de maneira inequívoca, en

⁴ Vid. “Due note sulla retorica nella lirica galego-Portoghese”, *Santa Barbara Portuguese Studies*, VI, 2002, págs. 22-32.

oito *cantigas d' amigo* de dous trobadores⁵: en sete de Joan Garcia de Guilhade e no primeiro verso (“Rodrig’ Eanes d’ Alvares é tal”) do refrán intercalado da cantiga *Ai amiga, tenh’ eu por de bon sen* (B 975 / V 562) de Rodrigo Eanes de Alvares (1).

–Para a profesora Bertolucci, “*L’ autonominatio* mediata da una voce di donna è reperibile nell’única *cantiga (d’ amigo)* pervenutaci di Rodrigu’ Eanes d’ Alvares [...] è praticata più volte e con grande raffinatezza dal trovatore Joan Garcia de Guilhade [...] che sa trasformarla in una vera e propria *interpretatio* del proprio nome, collegato ad una sua particolare linea tematica” (pág. 26).

Nesta liña de sentido, prolonga, para outras varias ocorrencias autonominais do heterodoxo poeta, a consideración de Elsa Gonçalves – baseada no v. 21 (editado “mai-lo que chufam Guilhade”) da cantiga *Foi-s’ ora d’ aquí sanhud[o]*– de que “o poeta brinca com a etimologia literal do próprio nome”, “collegandolo a *guilha*, fr. *Guilhe*, ‘tradimento’, ‘inganno’ (con opportuno rinvio a Dragonetti [...])⁶, motivo che si ritrova al v. 5 ‘traedor conhecido’” (pág. 26).

Este xogo antifrástico, por medio do recurso das rimas significativas e transitivas –‘Guilhade’ con ‘lealdade’ e ‘verdade’ (Cfr. tamén, dicimos nós, o equívoco sintáctico paronomástico ‘lealmente ama Joan de Guilhade’ / ‘leal ment’ e ama Joan de Guilhade’)— nos seus opostos valores semánticos, asentan ese espazo interpretativo no ámbito do ‘chufar’ (a que reenvia Lourenço a Guilhade no cerramento da tenzón en que se baten poeticamente). Desta maneira, o confronto entre a verdade e a mentira no relacionamento coa amiga que, ventricularmente, nolo traslada, é tamén exposto polos autores –Joan Soares Coelho e Lourenço– nas dúas tenzóns en que mencionan a Guilhade.

Permítanme, pois, que examinemos, *cum granu salis* e con medida ousadía, un dos posíbeis problemas levantados na edición e interpretación da extraordinaria cantiga de amigo dialogada⁷ *Foi-s’ ora d’ aquí sanhud[o]* (B 785 / V 369) de Joan Garcia de Guilhade:

⁵ Ademais de, no xénero *d’ escarnho e de mal dizer*, utilizaren a *autonominatio* cinco trobadores en sete coñecidas cantigas en que se insiren como personaxes: Fernando Esquio (1), Joan Airas (2), Joan Servando (2), Lopo Lians (1) e Martin Moxa (1).

⁶ Vid. Elsa Gonçalves e Ana Maria Ramos, *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1983, págs. 40-41.

⁷ Aplicamos a todos os textos trobadorescos galego-portugueses que reproducimos as seguintes normas editoriais: Manuel Ferreiro, Carlos Paulo Martínez Pereiro e Laura Tato Fontaiña [Eds.], *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, A

–Foi-s’ ora d’ aqui sanhud[o],
amiga, o voss’ amigo.
–Amiga, perdud’ é migo;
pero mig’ hoj’ é perdido,
o traedor conhoçudo
aca verra.
Ca verra,
aca verra.

–Amiga, deseparado
era de vós e morria.
–Sodes, amiga, sandia:
non fog’ én o mui coitado,
mais ele, mao seu grado,
aca verra.
Ca verra,
[aca verra].

–Amiga, con lealdade,
dizen que anda morrendo.
–Vó-lo andades dizendo,
amiga, est’ é verdade,
mai-lo que chufan Gailhade
aca verra.
Ca verra,
[aca verra].

Trátase dunha microcuestión que afecta á referida *autonominatio* do verso 21 (“mai-lo que chufan⁸ Gailhade”). Mentres os dous manuscritos quiñentistas italianos que nos transmitiron esta cantiga de amigo reproducen a lección *gaylhade*, todos os editores do texto, levados pola coincidente unanimidade das restantes ocorrencias presentes no corpus, optaron pola igualación: por corrixir

Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña, Col. ‘Manuais, 25’, 2007. [Pode accederse á edición dixital destas *Normas*, en arquivo PDF, no sitio <http://www.udc.es/publicaciones/ga/libreriaDixital.htm>].

⁸ Por outro lado, dependendo da segmentación que realicemos da lectura dos dous manuscritos (*chu fan*) teriamos dúas posibilidades interpretativas. Unha primeira polisémica, *chufa* ‘n, en que (*en*) podería ser preposición (*en* < *in*) e fórmula de tratamento (*En* = *Don*) –como ten defendido Rip Cohen (Vid. “Dança jurídica. I. A poética da Sanhuda nas cantigas d’ amigo. II. 22 Cantigas d’ Amigo de Joan Garcia de Guilhade: vingança de uma Sanhuda Virtuosa”, *Colóquio Letras*, 142, 1996, págs. 31 e 43-44 [n. 35])– e/ou adverbio (*én* < *inde*) –véxase a mesma equivocidade no verso 10 (“con outra fala én: Guilhade” ou “En Guilhade” e/ou “en Guilhade”)] da cantiga de amigo do noso trobador *Veestes-me, amigas, rogar* (B 797 / V 371). A segunda possibilidade interpretativa, *chufan*, co valor de ‘mofar’ –véxase a equivalencia *mofar* / *chufar* nunha das fiindas dunha das dúas tenzóns entre Joan Garcia de Guilhade e Lourenço–, ‘escarnecer’, en que a deriva interpretativa para desvelarmos unha *interpretatio nominis* de “Guilhade” ou “Gailhade” –como nós agora defenderemos– vai contextualmente de seu.

esta lectura en “Guilhade”, considerando un erro na copia de *a* por *u*, tan evidente e banal que nin consideraron necesario comentalo e/ou explicalo.

Pois ben, de entre os escasos autores trobadorescos que se serviron desta figura retórica no corpus das cantigas de amigo, o poeta Joan Garcia de Guilhade é aquel que con máis insistencia a utilizou. De tal maneira que, restrinxido ao espazo poético das súas 22 cantigas de amigo, esta (auto)referencia antroponímica indirecta –en tanto en canto, á maneira dun ventríloquo, está posta en boca da voz poética feminina da amiga– presenta, ademais da que agora tratamos, máis seis⁹ ocorrencias en tres diferentes formalizacións:

–En dúas ocasións aparece “Jan Garcia”: no *incipit* da cantiga *Diss’, ai amigas, don Jan Garcia* (B 751 / V 354) e no verso 17 (“mais est’, ai don Jan Garcia”) da cantiga *Per boa fe, meu amigo* (B 755 / V 358).

–En tres ocasións aparece “Joan de Guilhade”: no verso 13 (“Lealmente ama Joan de Guilhade”) da cantiga *Treides todas, ai amigas, comigo* (B 741 / V 343), no verso 13 (“Ai don Joan de Guilhade”) da cantiga *Sanhud’ an[da]des, amigo* (B 744 / V 346) e mais no verso 11 (“Sempr’ havera don Joan de Guilhade”) da cantiga *Vistes, mias donas, quando noutro dia* (B 746 / V 348).

–Nunha ocasión aparece “Guilhade”¹⁰: no verso 10 (‘con outra fala én¹¹ Guilhade’) da cantiga *Veeste-me, amigas, rogar* (B 787 / V 371).

A diferenza do que acontece no caso sobre o que nos estamos a interrogar, nas catro ocorrencias últimas en que aparece, a probábel denominación toponímica de procedencia (en función antroponímica) “Guilhade” reflexa as inequívocas lecturas dos manuscritos¹².

⁹ O estudioso Rip Cohen ten ligado o feito do uso macizo do recurso ás peculiares *autonominationes* xudáicas (Vid. *Op. cit.*, págs. 5-50).

¹⁰ Como xa indicamos, aténtese a que, conforme a *vulgata* editorial, a forma “Guilhade” estaría tamén presente nunha segunda ocasión no caso que nos ocupa: no verso 21 (‘mai-lo que chufan Guilhade [ms. *gaylhade*]’) da cantiga *Foi-s’ ora d’ aqui sanhud[oj]* (B 785 / V 369).

¹¹ En paralelo coa argumentación que antes desenvolvemos, non é de desbotar –aínda que parece pouco probábel– que, como ten defendido Rip Cohen (Vid. *supra*), se poda editar “en Guilhade” e/ou “En Guilhade”, entendendo que se trata da forma de tratamento occitana “en”, en paralelo ás catro ocorrencias da equivalente galego-portuguesa “don” antes referidas: dúas precedendo a “Jan Garcia” e dúas a “Joan de Guilhade”.

¹² Agás no caso da palabra rimante “Guilhade” no v. 11 da cantiga *Vistes, mias donas, quando noutro dia* (B 746 / V 348), en que, como (de)mostra a exixencia rimática, a lectura dos dous manuscritos *guilhadi* é obviamente unha gralla ou un erro de copia.

Outras ocorrencias de “Joan Garcia”¹³ e “Joan de Guilhade”¹⁴ aparecen en cantigas doutros trobadores, cunha significativa presenza de referencias (auto)nominativas que acompañan a vertente heterodoxa da súa práctica poética e indician o seu gusto pola polémica, máxime se atentarmos ao carácter satírico-literario da maior parte daquelas cantigas que o referen.

Como será xa evidente, nós defendemos que, no espazo retórico da *interpretatio nominorum* –aliás, de tan rotunda presenza na textualidade desta nosa escola trobadoresca, con diferentes usos e intencións–, deberá respectarse a lectura dos manuscritos *gaylhade*, que, ao ter sido desconsiderada, vén funcionando de maneira residual como unha sorte de ‘variante’ da cal nos faríamos, neste caso, o eloxio.

A lectura *gaylhade*, aínda sendo única (lémbrese que, ao se presupor un erro de ‘a’ por ‘u’, se unifica coa de “guyllade”, paradigmaticamente e na tradición editorial que lle di respecto), pode ser considerada unha especie de *lectio difficilior*. Por tanto, sería a ela aplicábel *grosso modo* o consabido principio ecdótico de que a lección menos banal ten maiores posibilidades de ser a lección auténtica atribuíbel ao autor, posto que a tendencia da tradición manuscrita é a de eliminar ou modificar os segmentos textuais mais difíceis.

Ben é certo que o suposto do erro que a inhabilitaría como posíbel lectura debe ser ponderado, recoñecendo a súa moi ocasional aparición nos dous apógrafos italianos quiñentistas que a transmiten (neste caso concreto, quer por causa do copista, quer por este reproducir unha lectura xa existente no exemplar de copia, no antígrafo de que proceden). Ora ben, non é menos certo que, no copista ‘C’ de B e nos mesmos sectores de V, non aparece tal erro (de maneira sistemática en todas as aparicións das secuencias ‘-guy/-gui’ –que, salvo o caso

¹³ Xa como simple *nominatio* da parte doutros trobadores, tamén aparece repetidamente “Joan Garcia”. Por un lado e como era de esperar polos usos desta modalidade poética, está presente como apóstrofe nas dúas tenzóns entre o noso trobador e o xogral Lourenço: nos versos 8 (“–Joan Garcia, sã sabedor”), 22 (“–Joan Garcia no vosso trobar”) e 32 (“–Joan Garcia, se Deus mi perdon”) da tenzón –*Lourenço jograr, has mui gran sabor* (B 1493/ V 1104) e tamén nos mesmos versos 8 (“–Joan Garcia, se vós én pesar”), 22 (“–Joan Garcia, tal paga achará”) e 32 (“–Joan Garcia, non vos filharei”) da tenzón –*Muito te vejo, Lourenço, queixar* (B 1494/ V 1105). Por outro lado, o seu nome e apelido reaparece, citado por Lourenço, no verso 14 (“lá con Joan Garcia baratade”) da tenzón deste xogral co trobador Joan Soarez Coelho –*Quen ama Deus, Lourenç’ ama verdade* (V 1022), no *incipit* da sátira *Joan Garcia tal se foi loar* (V 1024) deste mesmo trobador portugués e no da insidiosa cantiga de amor *Preguntou-lhe Joan Garcia* (A 142/ B 263) de Roi Queimado.

¹⁴ Tamén como *nominatio*, “Joan de Guilhade”, aparece aínda en máis dúas ocasións mencionado por Joan Soarez Coelho: no v. 7 (“sei-m’ eu que x’ as faz Joan de Guilhade”) e no v. 21 (“mas sei-m’ eu que x’ a fez Joan de Guilhade”) da tenzón antes referida deste trobador portugués con Lourenço –*Quen ama Deus, Lourenç’ ama verdade* (V 1022).

do noso (antro)topónimo, afectan sistematicamente a guisa, guisar e mais outras formas delas derivadas ou flexionadas– aparecen reproducidas correctamente ‘guy’ ou ‘gui’ e, co maior frecuencia, abreviada en ‘gⁱ’¹⁵.

É así que, sen pretendemos ser drásticos e distanciándonos no posíbel de calquera prexuízo (reticencia) ou preconceito, optamos por permanecer fieis aos manuscritos neste melindroso *locus* editorial e asumimos a *interpretatio* nominal de *Guilhade* –no sentido de traidor e desleal– que aquí se alteraría en *Gailhade* e matizaría e/ou complementaría o seu significado no ámbito xeral do *gap* (autoirónico) e da ‘leda burla’ que –seguramente resultado da visión dos outros trobadores que así o *chufan*, deformando o seu nome, e que el asume de maneira ostentatoria– o discurso trobadoresco guilhadiano constroi para o propio poeta, *gai*¹⁶ en canto fachendoso amador (e non só).

A obra de Joan Garcia de Guilhade, que resulta notoriamente excéntrica na escola en que se insere, non é unha obra de segunda man e/ou que se sirva do exercicio da citación. É por isto que coidamos se debe ponderar a hipótese editorial que aquí defendemos: condi tanto co sentido xeral da obra poética do (auto)nominado, como coa imaxe e o ton de conxunto da *figure* que a mesma nos traslada.

Quizais nós estexamos a propor máis unha desas lecturas que provocan malentendidos e, inclusive, contrasentidos, mais a literatura/edición vive dos *quiproquos* e os editores, nun esforzo ‘sisífico’, procuran reconducir os textos ao seu posíbel sentido orixinal.

¹⁵ A título de mostra, vexamos os casos do denominado por Anna Ferrari “Copista C” do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*:

1) desguisado (desaguisado [1]; des guissado [1]), guisa (guisa [12]; guysa [2]; gisa [1]; gⁱsa [8]); guisa(-lho-ei) (gⁱsa(lho ey) [1]), guisar (guisar [1], gⁱsar [1], gⁱsaR [1], guysar [1]); guisas (guysas [1]), guisado (guisado [1]; gⁱsado [4]; gⁱsade [1]), guisada (guysada [1]; gⁱsada [1]), guisarei (guysarey [2]; gⁱsarey [1]), guise (guise [2]; guyse [1]), guisei (guysey [1]; gⁱsey [2]), guisou (guysou [1]).

2) Guilhade (Guylhade [Rubrica de A. Colocci antes de B 785]; guylha de [B 787, v. 10]), Gailhade (gaylhade [B 785, v. 23]).

3) ERROS (‘daquela maneira’): guarir (gaurir [B 74 (Fernan Paez de Tamalancos: *Con vossa graça, mia senhor*), v. 11] e quer’ eu (quereu, co ‘u’ entre ‘u’ –máis–, ‘a’ e ‘9’ [B 49] (Rui Gomez: *Pois eu d’ atal ventura, mia senhor*), v. 4]).

¹⁶ Só atestamos –quizais– unha vez a ocorrencia do provenzalismo *gai* no cuarto verso (“cuid’ eu que gai é de piss’ arreitado”) na cantiga satírica de Fernando Esquio *A un frade dizen escaralhado* (B 1604 / V 1136), de considerarmos que pode ser así editado, pois resulta anacrónica a lectura proposta por Lapa e admitida como canónica (“gaj’ é”).

DO COMÚN *AMIGO* AO PROPIO *AMIGO*

Neste ámbito da *autonominatio* no cancionero amoroso, hai aínda unha outra cuestión de natureza problemática, esvaída, e, a respecto da cal, resulta difícil concluír: trátase do posíbel uso da parte de Pedro Amigo de Sevilha deste recurso nominal, cando superposto ao uso repetido do vocábulo xenérico ‘amigo’, onde se pode interpretar unha particular (auto)denominación ‘Amigo’ en varias das súa cantigas do xénero canónico que move a razón (de amor) feminina.

De admitirmos esta presenza –en todo caso esvaída e velada–, acrecentaríase en un o número de autores (e de textos) da cantiga de amigo que se serven do motivo da *autonominatio* nese espazo de sombra en que se intersecciona coa *autointerpretatio nominis*.

Valeria Bertolucci, nunha nota de rodapé do artigo antes citado, levanta o problema, a instancias dunha suxerencia de Teresa Amado, no sentido da posíbel existencia da *autonominatio* na súa cantiga *Un cantar novo d’ amigo* [e/ou *d’ Amigo?*] (B 1214¹⁷ / V 819), a que xa a editora italiana incluíra, con anterioridade¹⁸, “in relazione all’auto-promozione del poeta per bocca della fanciulla”, concluindo que “É ben possibile: como non pensare infatti che questo poeta non giochi sulla coincidenza tra il proprio nome e el termine di ‘genere’? Così forse anche in B 1209 / V 814 e in B 1210 / V 815; ma più difficile dimostrarlo” (pág. 32).

Reproduzamos, pois esa cantiga (B 1214 / V 819) de Pedro Amigo, en que o recurso aparece como –por dicilo así– ‘máis evidente’, polo equívoco uso do *dobre* na primeira *cobra* a respecto da repetida palabra rimante (vv. 1 e 3: “amigo”) e pola ambigüidade dos vocábulos “amigo” (v. 7) e “pero” (v. 14) como, tamén, posíbeis e simultáneos antropónimos¹⁹:

¹⁷ Por lapso evidente, a editora atribúe ao texto a numeración errónea en B de 1211.

¹⁸ Vid. “L’*amigo* poeta”, *E vós Tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, Baroni, Viareggio-Lucca, 1999, págs. 105-116.

¹⁹ Resulta curioso atentar ao feito de a cantiga *O meu amigo, que mi gran ben quer* (B 794 / V 378) de Joan Vaasquiz de Talaveira aparecer, nos apógrafos quiñentistas italianos, nunha ‘nova versión’ atribuída a Pedro Amigo de Sevilha (B 1212 / V 817), en que se repite “amigo” e se incorpora “pero”.

Quizais froito da *mouvance* e con independencia da autoría e de se nos encontramos perante dúas diversas redaccións dun mesmo texto, na ‘versión’ atribuída ao trovador Amigo –que reproduce *ipsis verbis* a primeira *cobra* mentres baralla a segunda e a terceira con alteración puntuais e non reproduce a *finda*–, volven a aparecer de novo os vocábulos “amigo” (no *incipit*) e “pero” (como unha das ‘novidades’, no primeiro verso da segunda *cobra*) cun posíbel sentido dúplice xeral e nominal.

Un cantar novo d' amigo
querrei agora aprender
que fez ora meu amigo
e cuido log' entender,
*no cantar que diz que fez
por mí, se o por min fez.*

Un cantar d' amig' ha feito
e, se mi-o disser alguen
dereito, como el é feito,
cuido eu entender mui ben,
*no cantar que diz [que fez
por mí, se o por min fez.]*

O cantar éste mui dito,
pero que o eu non sei,
mais, pois mi-o houveren dito,
cuid' eu que entend[er]ei,
*no cantar que diz que fez
por mí, [se o por min fez.]*

Esta hipótese –sumamente probábel– dunha sinuosa referencialidade oblicua no caso de Pedro Amigo é paralela á do caso dalgúns textos de Joan Servando que, para alén das dúas cantigas satíricas de autonominación explícita, como ten proposto Elsa Gonçalves, alude a si propio de modo implícito baixo a mención do santuario de San Servando nas súas cantigas de romaría e xurando co nome do santo nas súas dúas cantigas de amor.

Con relación ás outras dúas cantigas xa referidas que a seguir reproducimos –*Amiga, muit' amigos son* (B 1209 / V 814) e *Amiga, vistes amigo* (B 1210 / V 815)–, asumindo a imposibilidade de “demostrarlo”, coidamos tamén que, de novo, a *autonominatio* (aliada á *interpretatio nominis*) esta (des)velada e, en consecuencia, tamén presente/ausente cando menos, na primeira das cantigas, na repetición de “amigo” (“Amigo”?) como palabra rimante en cada un dos dous versos do refrán e co *dobre* –carregado de equivocidade– “amigo” nos versos primeiro e cuarto de cada unha das tres *cobras* da segunda cantiga:

Amiga, muit' amigos son
muitos no mundo por filhar
amigas, po-las muit' amar,
mas ja Deus nunca mi perdon,
*se nunca eu vi tan amigo
d' amiga, come meu amigo.*

Pode voss' amigo dizer,
amiga, ca vos quer gran ben,

e quer-vo-lo, mais eu por én
nunca veja do meu prazer,
*se nunca eu [vi tan amigo
d' amiga, come meu amigo.]*

Vi-m' eu con estes olhos meus
amigo d' amiga, que lh' é
muit' amigo, per bõa fe,
mais non mi valha nunca Deus,
*se nunca [eu vi tan amigo
d' amiga, come meu amigo.]*

–*Amiga, vistes amigo
d' amiga que tant' amasse,
que tanta coita levasse
quanta leva meu amigo?*
–*[Non o vi nen quen o visse]
nunca vi, des que fui nada,
mais vej' eu vós mais coitada.*

–*Amiga, vistes amigo
que por amiga morresse,
que tanto pesar sofresse
[quanto sofre meu amigo]?*
–*Non o vi nen [quen o visse
nunca vi, des que fui nada,
mais vej' eu vós mais coitada.]*

–*Amiga, vistes amigo
que tan muito mal houvesse
d' amiga, que ben quisesse,
quant' ha por mí meu amigo?*
–*Non o vi nen quen o visse
[nunca vi, des que fui nada,
mais vej' eu vós mais coitada]*

que mui maior mal havedes
ca el, que morrer veedes.

Item máis. Xa imbuídos da “malícia burguesa” de que falaba o brasileiro Segismundo Spina ou, máis ben, dunha sospeita desatada polo xogo do encobrimento, resulta difícil non ver –quizais xa instalados nas movedizas áreas da ‘sobreinterpretación’– a *autonominatio* e a *autointerpretatio* tras as ocorrencias de “amigo” noutras varias cantigas de amigo de Pedro Amigo de Sevilha, especialmente cando aparecen en lugares destacados da composición como o *incipit* (*Disseron-vos, meu amigo* [B 1208 / 813] e *Amiga, voss' amigo*

vi falar [B 1215 / V 820]), o incipit e a fiinda (*Por meu amig', amiga, preguntar* [B 1213 / V 818]) ou en posición de rima e no refrán (*Moir', amiga, desejando* [B 1211 / V 816]).

A ANAMORFOSE EMBLEMA DO EU E DO NÓS: DAS FRORES Á SEREA

Pois ben, se o esbaradizo territorio da *autonominatio* e da *interpretatio* non nos pode deixar máis do que voluntaristas hipóteses tinxidas pola sombra da dúbida, no corpus amoroso galego-portugués a utilización dunha *anamorfose* de teor emblemático, como proceso facilitador da presenza, da intensificación ou da alusión ao *eu* (e ao *nós*) autorial e/ou poético, resulta tan escasa e ocasional como posíbel, se non probábel.

Nós centrarémonos nos casos máis verosímeis de dúas cantigas de amigo de Pai Gomez Charinho e dunha cantiga de amor *Que me non podesse forçar* ([B 39^{bis}]) de Osoiro Anes, que se serven dos procedimentos anamorfósicos, de maneira significativamente diferenciada –respectivamente e con relación ao emblema liñaxístico²⁰, como xa dixemos, quer como representación reduplicada do *eu*, quer como representación do *nós*.

Representación reduplicada do *eu* autorial –mudado en poético *amigo*– é o emblema das flores utilizado polo Almirante do Mar Gomez Charinho –para alén do diversificado simbolismo polisémico (outro) manifestado por Eugenio Asensio²¹–, ao estaren presentes como flores de lis no brasón/escudo de armas da liñaxe do trobador, como xa (de)mostrara Armando Cotarelo Valledor²², nas

²⁰ Deixamos a un lado posíbeis procesos de representación anamorfósica que tamén fan referencia a un emblema para remitir ao individuo ou á colectividade, xa non da liñaxe máis de carácter eclesiástico: sirva como exemplo a proposta de Maria do Rosário Ferreira (Vid. *Águas Doces, Águas Salgadas. Da funcionalidade dos motivos aquáticos na Cantiga de Amigo*, Porto, 1999) de o cervo que bebe na fonte no cancionero de Pero Meogo remitir ao selo da Orde da Santísima Trindade para a Remisión dos Cativos (Trinitarios).

²¹ “La imagen de las flores, [que] alude tanto a las cinco flores de lis que adornaban... los pendones de la nao... como al uso poético de llamar ‘flores’ al amigo, y... acaso a los ramos que los soldados llevaban de la fiesta de mayo”: época da partida para a campaña contra os mouros (Cfr. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Editorial Gredos, Col. ‘Biblioteca Románica Hispánica / Estudios y Ensayos, 34’, 1970 [Segunda edición aumentada], pág. 41.)

²² Cfr. *Payo Gómez Charinho. Almirante y poeta (siglo XIII)*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, 1934, pág. 104.

cantigas *As froles do meu amigo* (B 817 / V 401)²³ e, con menos evidencia, *Ai, Santiago, padron sabido* (B 843 / V 429):

As froles do meu amigo
briosas van no navio.
E van-s[e] as froles
d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!

As froles do meu amado
briosas van [en] no barco.
E van-s[e] as froles
[d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!]

Briosas van no navio
pera chegar ao ferido.
E van-s[e] as froles
[d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!]

Briosas van en no barco
pera chegar ao fossado.
E van-s[e] as froles
[d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!]

Pera chegar ao ferido,
servir mí, corpo velido.
E van-s[e] as froles
[d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!]

Pera chegar ao fossado,
servir mí, corpo loado.
E van-s[e] as froles
[d' aqui ben con meus amores.
Idas son as froles!]

²³ En liña co suxerido por Carolina Michaëlis, o defendido por Ângela Correia e, na súa esteira, o asumido na súa edición crítica por Rip Cohen (Cfr. *500 Cantigas d'Amigo. Edição Crítica de...*, Porto, Campo das Letras, 2003, págs. 297-298), desconsideramos a lectura tradicional dun posíbel verso cuarto, que repetiría o segundo, baseada na reprodución nos dous manuscritos de *daq' ben cõ*, na primeira aparición do refrán despois do terceiro verso.

Por outro lado, por fidelidade á coincidente lectura manuscrita *ssas*, tamén poderíamos editar o primeiro verso do refrán, co hipométrico “e van sas fores” ou, intervindo e mantendo a isometría, con “e van-s[e] sas froles”.

Ai Santiago, padron sabido,
vós mi adugades o meu amigo;
sobre mar ven quen frores d' amor ten:
mirarei, madre, as torres de Geen.

Ai Santiago, padron provado,
vós mi adugades o meu amado;
sobre mar ven [quen frores d' amor ten:
mirarei, madre, as torres de Geen.]

Por outro lado, o profesor portuense José Carlos Miranda ofrécenos, no volume *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, publicado en 2004 polas Edicións Guarecer do Porto, un moi interesante e dinámico (por inovadoramente perspectivado) contributo sobre os primordios –especialmente daqueles derivados da e relacionados coa textualidade conservada– da primeira xeración da escola poética galego-portuguesa. Nese estudo, o estudioso, incorporando análises xa antes realizadas²⁴, aborda a obra do clérigo Osoiro Anes [Marinho] que considera, con razón, orixinal nos conceptos e imaxes “que, em alguns casos, não virão a ser retomados ao longo dos cento e cinquenta anos seguintes da poesia galego-portuguesa”.

A actitude de insumisión na obra de quen foi coengo da Catedral de Santiago de Compostela está presente pelo seu rotundo ‘jeitinho’ na deslocalización do equilibrio amoroso provenzal de que parte para uma situación alternativamente instábel en que, na dialéctica amorosa entre o servizo masculino e a correspondencia feminina, a euforia do suxeito poético muda para a disforia do abandono, ou, como na cantiga en que reside o outro proceso anamorfósico de que pretendemos falar, do novo, torturado e inevitábel compromiso.

Reproduzamos, pois, esta impactante cantiga de amor de Osoiro Anes [Marinho] *Que me non podesse forçar* (B [39^{bis}]) –de maneira anómala, co *incipit Cuidei eu de meu coração*, na edición *vulgata*²⁵:

²⁴ Vid. José Carlos Miranda, “Osoir’ Anes, a-mulher-que-canta e as tradições familiares dos Marinhos”, *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas*, II série, vol. XX, tomo I, Porto, 2003, págs. 117-129.

²⁵ A cantiga de Osoir’ Anes, *Que me non podesse forçar*, é descrita tradicionalmente cun esquema (8a 8b 8a 8b 8c 8c 8b) de *cobras* irregulares que, na distribución tradicional que José Augusto Miranda propón, só se corresponde coa primeira das tres que a integran, mantendo un outro esquema (8a 8b 8b 8a 8c 8c 8b) as dúas restantes. Tal e como agora é editada, seguindo fielmente a lectura do manuscrito, tamén presenta un problema irresolúbel de hipermetria no verso 19 e, en conxunto co verso 20, de axeitamento e de significado. Son estes os problemas que

Que me non podesse forçar,
cuidei eu de meu coraçom,
pois me sacara de prison,
e de ir começo i tornar.
E forçou-m' ora nov' amor
e forçou-me nova senhor;
e cuido ca me quer matar.

E pois me assi desemparar
ũa senhor foi, des enton
e[u] cuidei ben per ren que non
podesse mais outra cobrar.
Mais forçaron-mi os olhos meus
e o bon parecer dos seus,
e o seu preç', e un cantar

que lh' oi, u a vi estar
en cabelos, dizend' un son.
Mal dia non morri enton,
ante que tal coita levar,
qual levo, que non vi maior
nunca, ond' estou a pavor
de mort[e], ou de lho mostrar.

No reducido cancionero deste trobador, que fixera estudos em Paris, por outro lado, resulta mais do que suxestivo o referente dos *Bestiarios* medievais a que Miranda acode para explicar os reais significados e a implícita dimensión das implicacións culturais da impactante imaxe da *senhor* dos versos 14 a 16 (“...un cantar, // que lh' oí, u a vi estar / en cabelos dizend' un son”), así mudada em serea e/ou fada melusiniana –ou, máis ben, morgianiana. Suxestión que se transforma em fascinio, en lúcida e convincente explicación, cando o autor nos desvenda, nun outro paso interpretativo, o “funcionamento de tipo emblemático” desta muller marinha alusivo á liñaxe dos Marinhos a que Osoiro Anes se liga. Este funcionamento, baséase no feito de a rama galega dos Marinhos, confluíndo coa ambivalente lenda fundacional da Mariña –mulher

explican a discutíbel e arriscada solución –de que Miranda manifesta descoñecer as razóns– proposta por Carolina Michaëlis na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda* de hai máis de un século. No entanto, como xa foi proposto polo profesor José Martinho Montero Santalha, na súa tese de doutoramento sobre *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa* (Universidade da Coruña, 2001) que tiveron a honra de orientar, o *incipit* da cantiga é o que aparece como segundo verso no manuscrito, cunha orde alterada probabelmente polo copista debido ao forte hipébaton. De tal maneira que, coa inversión dos dous primeiros versos, se recupera a probábel regularidade orixinal a partir do esquema xa presente nas estrofas segunda e terceira, utilizando funcionalmente a distinción entre as rimas *unissonans* ‘a’ (-ar) e ‘b’ (-on) e a significativa rima ‘c’, *singular* e alterna: *amor/senhor* (I); *meus/seus* (II); *maior/pavor* (III).

marinha por mor da *interpretatio nominis*– do *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, ter unha serea no brasón/escudo de armas.

A deriva da cultura francesa e clerical que subxace ao agora referido, xera e alicerza tanto o motivo do canto da serea²⁶ como o sentido da atracción fatal que conleva, pois, como é máis do que sabido, a serea nos bestiarios aparecía sempre como unha figura compósita –medio animal, medio humana– de que se debía fuxir porque conducía os homes á perdición e á morte.

Na súa deriva interpretativa, o profesor Miranda acrecenta:

Além disso, se Osoir' Anes era mesmo 'Marinho', quem melhor do que uma sereia, uma mulher marinha, poderia dar corpo ao feminino erigido em sua *dona*? De realçar ainda que, a ser essa uma das motivações da escolha de tal imagem poética, então esta desdobrar-se-ia também cumulativamente, num funcionamento de tipo emblemático, o que, a suceder, não constituiria caso único na poesia galego-portuguesa. Mas seria certamente um dos mais temporãos, sobretudo se a cronologia do nosso poeta for mesmo bastante recuada²⁷.

Mais, aquí nós interpretariamos máis ben, unha referencia a unha muller con el emparentada, da súa liñaxe –de que derivaría con xustiza, a referida 'atracción fatal' no marco sociolóxico do nacemento da actividade trobadoresca en ámbito nobiliárquico como solución 'redistributiva' de roles na liñaxe–, de que encontramos exemplos outros no corpus, como, por só citar unha mostra, na seguinte cantiga de amor de Martin Soarez (A 37), trespasada por un teor ben irónico:

Eu sño tan muit' amador
do meu linhagen, que non sei
al no mundo querer melhor
d' ùa mia parenta que ei.
E quen sa linhagen quer ben,
tenh' eu que faz dereit' e sèn;
e eu sempr' o meu amarei.

E sempre serviç' e amor
eu a meu linhagen farei,
en tanto com' eu vivo for:
esta parenta servirei,
que quero melhor d' outra ren,
e muito serviç' en mí ten,
se eu poder –e poderei.

²⁶ “Com o canto da sereira-fada, o trovador encontra un proceso de tornar perene non apenas o apelo do amor mas tamén a esterilidade e a negatividade que lle andam asociados, aspecto que parece ser dominante no seu cancionero, justificando a transformación do sufrimento masculino en formulación tamén quase emblemática” (Cfr. *Op. cit.* [2004], pág. 114).

²⁷ Cfr. *Op. cit.* [2004], pág. 113.

Pero nunca vistes molher
nunca chus pouco algo fazer
a seu linhagen, ca non quer
en meu preito mentes meter:
e poderia-me prestar,
par Deus, muit', e non lhe custar
a ela ren de seu haver!

E veede, se mi ha mester
d' atal parenta ben querer:
que m' hei a queixar, se quiser
lhe pedir algo, u a veer.
Pero se me quisesse dar
algo, faria-me preçar
atal parenta e valer.

É este o sentido que xustifica a alusión sinuosa tanto ao *eu* –reduplicado, ao igual que coas *frores* de Charinho– como ao *nós* –que integra o trobador e a *senhor*– na oblicua referencia á imaxinaria do brasón da liñaxe e na *interpretatio nominis* de orixe lendaria que a produciu.

Como comentabamos ao principio, gustaríanos lembrar aquí a anamorfose do *penhasco* e a *serpente* –tamén de referente emblemático, por remitir ao brasón do Camões– que, como ten defendido Vasco Graça Moura²⁸ – salfere non poucos dos textos de Luís de Camões como reduplicacións e intensificacións oblicuas do *eu* poético e/ou autorial. Por só citar un exemplo, lembrarei aquí este extraordinario soneto que reproducimos seguindo a textualidade fixada por Leodegário A. de Azevedo Filho na súa rigorosa edición crítica²⁹, en que, no primeiro cuarteto, se describe nunha dinámica imaxe un *locus horribilis* que integra o *eu* por medio das augas que discorren dos rochedos nunha exacta *descriptio* do escudo heráldico dos ‘seus’:

Alegres campos, verdes arvoredos,
claras e frias ágoas de cristal,
que em vós as debuxais ao natural,
discorrendo da altura dos rochedos;

silvestres montes, ásperos penedos,
compostos em concerto desigual,

²⁸ Vid. “Os penhascos e a serpente ou as armas de Camões na sua obra”, in *Os Penhascos e a Serpente e Outros Ensaíos Camonianos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987, págs. 87-98.

²⁹ Que evitou o “horrible monstro” que referiu Manuel de Faria e Sousa ao final dos seus eruditos e intelixentes comentarios a este soneto: “...con que vino a formar un horrible monstro. Tal es la dicha de Escritores expuestos a Copiadores” (Cfr. *Rimas Várias de Lvis de Camões (Comentadas por Manuel de Faria e Sousa)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1972, Primeira Parte, Vol. II, pág. 97).

sabei que, sem licenza de meu mal,
já não podeis fazer meus olhos ledos.

E pois me já não vedes como vistes,
nem me alegram verduras deleitosas,
nem ágoas claras que dos montes vêm,

semearei em vós lembranças tristes,
regando-vos com lágrimas saudosas,
e nascerão saudades de meu ben.

Esta relevancia auto-alusiva de matriz heráldica se torna patente nestes sinais emblemáticos –camonianos da mesma maneira que nos referidos trobadorescos– que, como ten dito Graça Moura para os primeiros e sendo de aplicación para os segundos– marcan a presenza dun modo outro,

tornando-a, ao mesmo tempo, mais intensa e menos ostensiva, num proceso de ocultación, num desdoblamento de planos que as coordenadas estéticas do tempo admitiam perfectamente. Estaríamos aí perante uma especie de *anamorfose* literária, isto é, de momentos ou elementos de un texto, apresentados en aparente distorção, ou propostos num nivel de significación aparentemente menos importante, que se reconstituen organizadamente num sentido mais profundo desde que se encontre o adecuado ángulo de lectura³⁰.

En fin, tanto a *autonominatio* interpretada de Amigo ou a de Gailhade, como as ‘anamorfoses’ emblemáticas de Pai Gomez Charinho e, especialmente, de Osoiro Eanes, son mostras –atrevémonos a dicilo así– dunha certa ‘ars enxeñosa’, que, aliás, desmente en parte a repetición cansativa con que non poucos rotulan o noso discurso trobadoresco, así como poñen de relevo a importancia de se aproximar ao mesmo cos ollos de captar a variación, a repetición en diferenza.

De todos modos para finalizar, usando, *ad hoc* e *ad personam*, do dito polo beckettiano *Molloy* –na versión francesa, segunda da novela do mesmo título–, podería, afirmar, con razón, “savoir ne rien pouvoir savoir”.

Porque, ao final e en relación a estas páxinas –e non só–, eu, como manifestou o escéptico Cioran, encóntrome mellor “xunto a Pirro do que xunto a San Paulo”.

³⁰ Cfr. *Op. cit.*, pág. 90.

