

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

ESPACIO, TIEMPO Y MEMORIA EN LA LÍRICA GALAICO-PORTUGUESA¹

Stephen Reckert

Institute of Romance Studies, University of London
y Gabinete de Estudos de Simbologia, Lisboa

Jorge Luis Borges dejó dicho que hay tres fenómenos sumamente misteriosos en el mundo: los árboles, el mar y la mujer. A primera vista la referencia al tercer «fenómeno» podrá parecer otro ejemplo más de la mistificación patriarcal y hegemónica contra la cual se ha insurgido, no sin razón, el feminismo de los últimos años; pero el *obiter dictum* de Borges puede justificarse a la luz de la identidad arquetípica de la *Magna Mater* con el Árbol de la Vida (representantes ambos del *axis mundi*) y con el agua, símbolo primordial de la vida y la fertilidad.

Los árboles y el mar son, en principio, fenómenos espaciales. Suele decirse que el espacio es el dominio de la mujer, y el tiempo el del hombre: afirmación que recuerda otra también tachable de machismo: «el hombre *hace*; la mujer *es*». La acción de la cantiga de amigo galaico-portuguesa –la canción de mujer por excelencia de la Edad Media– se sitúa de preferencia en un escenario natural: la playa, los *ribeiros do mar* o *do rio*, la *fria fontana*, el pinar, el atrio de una iglesia de romería (generalmente asociada con ritos de fertilidad)... En todo caso se trata en primer lugar del espacio, y por más señas, de un espacio de ensueño y misterio: un *locus amoenus* donde el tiempo, en la medida en que existe, o es puramente cíclico, en armonía con el renacer primaveril de

¹ Agradezco a la Asociación Hispánica de Literatura Medieval la oportunidad de volver a enfocar más en profundidad y de otra perspectiva un puñado de textos poéticos de los que he hablado tangencialmente en otras ocasiones (ver S. Reckert, *The Matter of Britain and the Praise of Spain*, Cardiff, 1967; «Facing Both Ways», *Portuguese Studies*, 9, 1993; *Do Cancioneiro de Amigo* (con H. Macedo), Lisboa, 1996; y «Oásis num (quase) deserto», en el Homenaje a María de Lourdes Belchior, Lisboa, en prensa).

las *flores do verde pino* y la desbandada otoñal de *toda-las aves do mundo*, o bien se mide subjetivamente en términos de las *saudades* de la amiga por «o tempo que meu amigo / soía falar comigo» y de reuniones con él, anheladas para el futuro o ya jubilosamente realizadas en el presente.

En cambio la acción casi inexistente de la cantiga de amor se desarrolla habitualmente en un espacio que el poeta parece empeñado en no describir ni identificar ni siquiera mencionar, y que acaba por sugerir una atmósfera de asfixiante claustrofobia, privada de luz y aire, donde un candidato a amigo se retuerce en el vacío del deseo frustrado, arremetiendo repetidamente contra las invisibles paredes de su cárcel de amor. Sus arremetidas se reflejan en la propia sintaxis del poema, en el que el tiempo cronológico correspondiente al desarrollo de la acción se construye casi exclusivamente a base de la organización de los tiempos verbales.

Una cantiga del trovador Roi Queimado representa el mínimo irreducible del género: el tiempo se limita al futuro, y el escenario falta por completo:

Pois que eu ora morto for,
sei bem ca dirá mia senhor:
«*Eu som Guiomar Afonso!*».

Pois souber mui bem ca morri
por ela, sei ca dirá assi:
«*Eu som Guiomar Afonso!*».

E pois eu morrer, filhará
entom o seu queixo, e dirá:
«*Eu som Guiomar Afonso!*».

CBN 264

La amenaza de morir era habitual en la cantiga de amor, y en la de amigo también no pocas hermanas de Guiomar Afonso, ya desconfiadas, se dejaban tentar por el peligroso experimento de «veer se morre, se nom». Alfonso el Sabio, por cierto, cuenta el *fremoso milagre* de la salvación de un caballero que temía morir o volverse loco —«cuidou a morrer... ou sandeu tornar»— porque «quando dizia à dona que o sém / perdía por ela, non lho queri' ascoitar» (CSM 16). Sea como fuere, Roi Queimado se manifiesta convencido de que Guiomar, por lo menos, una vez confrontada con la prueba de su propio poder homicida, ha de quedar pensativa e impresionada. El motivo en sí no es original: tres siglos antes un poeta persa, Rūdāghī, se había limitado a suplicar, tal vez sin tanta convicción, a una dama igualmente cruel:

Cuando me veas muerto, con la boca abierta,
y sin vida este cuerpo consumido por el deseo,
siéntate a mi lado y dime, provocadora,
«te he matado, querido, y ya vuelvo arrepentida»².

Lo que sí es original en la cantiga de Roi Queimado es la matización afectiva del

² A. Bausani, *Storia della letteratura persiana* (con A. Pagliaro), Milán, 1960, 538.

estribillo o *refram*, que nos permite imaginar una Guiomar tal vez casi adolescente que, con la inocente dureza impersonal de las niñas al borde de la madurez, primero se muestra indiferente, como si dijera «Y a mí, ¿qué? ¡yo todavía estoy viva!»; luego se da cuenta de haber sido realmente ella la causa del suceso fatal; y por fin empieza a dejarse compenetrar, un poco perpleja, por la plena conciencia de su propia identidad y de su insospechado poder de provocar daños irreversibles. Si consideramos que el paralelismo es una disposición espacial del tiempo en la página, el de estos versos se acerca más al tipo verbal, característico de la cantiga de amigo, que al puramente semántico que caracteriza la de amor y ha sido analizado en notables estudios de Vicens Beltran.

Según Ezra Pound («eximio escritor y extravagante ciudadano», como el general Primo de Ribera llamó a Valle-Inclán), disponemos de tres maneras de cargar de sentido el lenguaje poético: *melopeya*, *fanopeya* y *logopeya*³. La primera funciona a partir del fondo musical que encamina el sentido literal de palabras y versos en la dirección deseada. Pound la ve ejemplificada en grado supremo en la poesía provenzal, modelo inmediato de la cantiga de amor; pero seríamos tentados a encontrarla más bien en el efecto hipnótico de las reiteraciones paralelísticas de la de amigo, si la marcha de ésta en la tal deseada dirección no fuera interrumpida a cada paso por esas mismas reiteraciones. Fue exactamente de esta repetida vuelta al punto de partida que nació el mito de la supuesta «inmovilidad» del entonces mal llamado *cosante*. En todo caso se trata evidentemente de un fenómeno temporal.

La *fanopeya*, por su parte, se define como «un proyectar de imágenes en la imaginación visual», o sea como un procedimiento espacial, éste sí correspondiendo inequívocamente a la cantiga de amigo, en la que los elementos temporales –movimiento, secuencia, progresión– quedan en gran parte subordinados a los pictóricos: el tiempo se enmaraña en las convoluciones del paralelismo, y el verbo cede la prioridad a los sustantivos y adjetivos.

Si la *melopeya*, en términos aristotélicos, es por definición una función del *melos*, y la *fanopeya* de la *opsis*, la *logopeya* lo es de la *lexis*, manifestándose en variaciones sobre el contexto esperado o las acepciones usuales de las palabras, en violaciones del código poético habitual, y en el refinado juego de la ironía. Son características todas que sitúan la cantiga de amor, con sus paradojas y sus pseudosilogismos que prefiguran la retórica casuística de los cancioneros cortesanos, claramente en el campo de la *logopeya*.

En efecto, las cantigas de amor más interesantes suelen ser las que menos se ajustan a los moldes habituales; por esto será sobre todo de ellas que me ocuparé. Sirva de muestra una del almirante pontevedrés Paai Gomes Charinho, antiguo combatiente en la reconquista de Jaén en 1246, a quien ni los peligros del mar ni los de una batalla campal en tierra se comparan con el sufrimiento del amor no correspondido, que es, según él, *de coitas... a maior*:

Ûa dona que eu quero gram bem
(por mal de mí, par Deus, que non por al),
pero que sempre mi fez e faz mal,

³ *Literary Essays*, Norfolk, CT, 1954, «How to Read», *passim*.

e fará, direi-vo-lo que m'avém:
*mar, nem terra, nem prazer nem pesar,
 nem bem nem mal, nom ma podem quitar*
 do coração. E que será de mim?
 Morto som, se cedo non morrer!
 Ela ja nunca bem mi á de fazer,
 mais sempre mal; e pero est' assi,
*mar, nem terra, nem prazer nem pesar;
 nem bem nem mal, nom ma podem quitar*
 do coração. Ora mi vai peor,
 ca mi vem dela, por vos nom mentir,
 mal se a vej', e mal se a non vir;
 que é de coitas mais, cuid', a maior:
*mar, nem terra, nem prazer nem pesar,
 nem bem nem mal, nom ma podem quitar.*

CBN 810

Alternan en esta cantiga los adverbios de tiempo (*sempre, cedo, nunca, sempre, ora*) con tiempos verbales caóticamente barajados (*fez, faz, fará, á de fazer*). Pero también, lo mismo que en la anterior, hay anomalías que la diferencian inmediatamente del modelo teórico que propuse más arriba. En primer lugar, el empleo de un estribillo o *refram* la coloca nuevamente a medio camino entre el estilo popular de la cantiga de amigo y el cortesano de la de *maestria*, que no admitía la interrupción del fluir lineal de un argumento que se pretendía lógico. De ahí su recurso constante a pretendidos silogismos que, a pesar de padecer casi siempre de petición de principio, puede suponerse que servían razonablemente bien para el objetivo deseado, ya que las damas de la Corte tampoco dispondrían de una preparación filosófica muy rigurosa. Ejemplo de esta tendencia es la proliferación, en la típica cantiga de amor, de partículas causativas y adversativas como los «que», «pero que», «se...nom», «pero» y «ca» de ésta. Lo que le da cierta frescura poco característica del género, en cambio, es la repetida invasión del encierro psicológico del poeta por una sugestión subliminal de brisas de mar y de un olor a tierra, evocados por la mera presencia de estas palabras, a pesar de su contexto negativo.

Otra cantiga de amor que se sale de las normas rutinarias es del poeta poco menos que anónimo conocido tan sólo como «*Õ judeu d'Elvas que avia nome Vidal*», y cuya aparente indiferencia a las reglas del juego puede reflejar su condición de *outsider*, marginalizado tanto por ser judío como por encontrarse geográfica y socialmente alejado del ambiente cortesano:

Faz-m' agora por si morrer
 e traz-me mui coitado
 mia senhor do bom parecer
 e do cos bem talhado,
 a por que hei mort' a prender,
 come cervo lançado
 que se vai do mund' a perder
 de companha das cervas;

*e mal dia nom ensandeci
e pacesse das ervas
e nom viss', u primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas.*

Oi mais a morrer me convem,
ca tam coitado sejo
pola mia senhor do bom sém,
que am' e que desejo
e que me parece er tam bem
cada que a eu vejo,
que semelha rosa que vem,
quando sal d'antr'as relvas;
*e mal dia nom ensandeci
e pacesse das ervas
e nom viss', u primeiro vi,
a mui fremosinha d'Elvas.*

CBN 1606

Una vez más se trata de una cantiga «de refram», ahora con sólo dos planos temporales: el presente («agora»; «oi mais») y un pasado ya casi inimaginable en el cual todavía habría sido posible al poeta huir del destino, enloqueciendo mansamente antes del momento fatídico en que vio por primera vez a la *mui fremosinha*. La novedad de sus versos estriba en su evocación contextualmente original, en una cantiga de amor, de escenarios y fuerzas naturales: la pradería donde pacen los ciervos, la rosa naciendo del césped, los ciervos mismos... Si éstos no dejan de recordar los de las cantigas de amigo de Pero Mógog, Vidal lleva a sus últimas consecuencias la añeja metáfora del ciervo vulnerable, transformando esta visión estéticamente armoniosa en la imagen cruel y casi grotesca de una locura que sería mismo de desear, por más soportable que su sufrimiento actual.

El mar –segundo de los tres fenómenos misteriosos de Borges– aparece a menudo en la cantiga de amigo, ligado implícitamente al tiempo cíclico de las mareas. No es éste el aspecto que predomina en la cantiga de amor, como ya hemos visto en el poema del almirante Gomes Charinho, y confirmamos en éste de Roi Fernandes:

Quand' eu vejo las ondas
e las muit' altas ribas,
logo mi veem ondas
al cor pela velida:
*maldito sea 'l mare,
que mi faz tanto male!*

Nunca vejo las ondas,
nem as altas debrocas,
que mi nom venham ondas
al cor pela fremosa:
*maldito sea 'l mare,
que mi faz tanto male!*

Se eu vejo las ondas,
e vejo las costeiras,
logo mi veem ondas
al cor pela bem feita:
*maldito sea 'l mare,
que mi faz tanto male!*

CBN 903

En esta bella e inquietante cantiga de amor la situación es parecida a la que nos presentan algunas de amigo del mismo poeta, sólo que ahora vista de la perspectiva del amigo ausente en el mar. Pero ¿será que se trata en realidad de un «amigo» en el sentido corriente de la palabra en esta tradición poética? El ponderado escalonamiento de las proposiciones que introducen cada una de las tres estrofas del poema –«Quand’eu vejo...»; «Nunca vejo...»; «Se eu vejo...»– nos alerta a la hipótesis de una interpretación más sutil y hasta original. En una cantiga de amor *comme il faut* la pasión del poeta nunca puede ser retribuída, y aun en una tan poco convencional como ésta, con estribillo, paralelismo verbal, una temática que la aproxima de la barcarola y un escenario vívido de formas y fuerzas naturales, no sería concebible que se tratase únicamente de la *saudade* del poeta por una dama amada cuya distancia de él es tan sólo geográfica. Si Roi Fernandes equipara las ondas reales del mar explícitamente con las metafóricas de su pasión, es legítimo interpretar los altos y amenazadores acantilados -aquellas *ribas, debrocas* y *costeiras*- como también al mismo tiempo concretos y metafóricos de la empedernida resistencia de la amada doblemente lejana e inalcanzable.

La representación del tiempo en la cantiga de amor parece reflejar el invariable egocentrismo con que los trovadores encaran el mundo entero en función de su propia situación personal. Joam Airas de Santiago declara que «os días que vivo sen mia senhor» no entran en la cuenta de los de su vida, «ca nom é vida viver hom’ assi / com’ eu vivo u mia senhor nom é». Un tal Lourenço, *jogral*, cuando le garantizan que «mais d’oito dias non á» desde que salió «dessa terra u a mia senhor é», responde que «a mi...mais d’un an’ i á». Y otro juglar también conocido sólo por su nombre de pila, Lopo, asegura a su dama que si pasa un solo día «que nom vos veja, logu’ ei de téer / que á mil dias».

Podría decirse sin gran exageración que la cantiga de amor funciona a base de sólo dos adverbios temporales –*hasta* y *desde*– con sus sinónimos, en expresiones del tipo «atá que moir’ ou perça o sém», «des que vos vi», o «nunca...pois naci». Pero los ejemplos extremos y más conocidos de la relatividad (mejor dicho la elasticidad) del tiempo personal son sin duda las cantigas marianas del Rey Sabio en que la experiencia de los juglares se invierte: una en que en vez de un día que parece años, los «grandes trezentos anos» que un monje pasa oyendo embebecido «ũa passarinha cantar» pasan tan de prisa que, «cuidando que nom estivera / senom pouco», vuelve a su convento para descubrir, atónito, que ya no conoce a nadie ni nadie a él; y aquella otra, de signo contrario, de la monja que al regresar al suyo después de una larga y pecaminosa escapada descubre que allí el tiempo había estado parado.

Como conviene a un género que por razones comprensibles goza de más favor entre los aficionados de la poesía que la cantiga de amor, todos los aspectos formales, conceptuales y retóricos de la de amigo, entre ellos su tratamiento del espacio y del

tiempo, han sido más estudiados; por eso sólo me referiré a ellos de paso. En cuanto al espacio, recuerdo, además del *locus amoenus*, los escenarios rurales apropiados a una conciencia temporal cíclica basada en una *Weltanschauung* y una tradición poética populares. Entre las manifestaciones gramaticales de esta cosmovisión se cuentan, por ejemplo, el falso imperfecto, sustituto del presente (recurso que facilita las asonancias en *í-a* y *á-a* del paralelismo), o la alternancia de pretérito y pluscuamperfecto, como los *lavei / lavara* y *asperei / asperara* en la cantiga de Pero Mógogo sobre la niña que se lava el pelo mientras espera la llegada del amigo:

Em as verdes ervas
vi andá-las cervas,
meu amigo;

em os verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E com sabor delhas
lavei mias garcetas,
meu amigo;

e com sabor delhos
lavei meus cabelos,
meu amigo.

Desque los lavei,
d'ouro los liei,
meu amigo;

Desque las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo:

d'ouro los liei,
e vos asperai,
meu amigo;

d'ouro las liara,
e vos asperara,
meu amigo.

CBN 1189

Resumo las conclusiones de un comentario que dediqué a esta cantiga en otra ocasión. El lavado del pelo de la amiga, variante del baño ritual prenupcial, es siempre un preludeo a su encuentro con el amigo; la vieja costumbre germánica de atar el pelo en señal de casamiento, por otra parte, indicaba el momento en el que la novia se retiraba de la autoridad paterna para entregarse al novio; pero aquí la amiga anticipa este solemne gesto simbólico, dando a entender que está tan pronta para la entrega que la da por ya

consumada. Al poeta le basta una casi insensible inversión temporal, característica de la indiferencia de la poesía medieval por la cronología lineal (sustituída a menudo, como aquí, por una visión simultánea, pictórica, de los acontecimientos), para subrayar la impetuosa erótica de la amiga.

Antes de salir del exiguo legado de nueve cantigas del gran poeta que era Pero Mógoo, no puedo dejar fuera de cuenta una que, enfocando aparentemente una típica niña que se aconseja con su madre, tiene en realidad tanto que ver con ésta como con su hija:

– Tal vai o meu amigo, com amor que lh’eu dei,
come cervo ferido de monteiro del-Rei;

tal vai o meu amigo, madre, com meu amor,
come cervo ferido de monteiro-maior;

e se el vai ferido, irá morrer al mar:
si fará meu amigo, se eu del nom pensar.

– E guardade-vos, filha. ca ja m’eu atal vi
que se fezo coitado por guaanhar de mim;

e guardade-vos, filha, ca ja m’eu vi atal
que se fezo coitado por de mim guaanhar.

CBN 1186

El fino análisis de esta cantiga por Xosé Luis Méndez Ferrín en su edición de Pero Mógoo destaca la quiebra de temperatura poética y vital de las últimas dos estrofas: «a voz do poeta... crébase... hastra descer a un ton neutro, chan, ineficaz»⁴. Pero este descenso de un tono intensamente emotivo a otro de fría prudencia tiene también su eficacia dentro de la estructura global de la cantiga: la de establecer un contraste entre las ilusiones de la hija y el enfriarse sentimental de su madre, desengañada por su propia experiencia amorosa de antaño. Las dos figuras femeninas parecen fundirse en una sola: el tiempo presente de la madre puede ser el futuro de la hija. Otra vez se trata de una narrativa cuyos acontecimientos sucesivos se nos presentan simultáneamente como un marco estático.

Es el *jogral* gallego Juíam Bolseiro quien introduce el esquema egocéntrico del tiempo personalizado y relativo de la cantiga de amor en la de amigo y lo reduce a su expresión más concentrada, en la que ya no se trata de días que se transforman hiperbólicamente en «mais d’un an’» sino tan sólo de noches, pero de noches que se encogen y alargan infinitamente de acuerdo con la presencia o ausencia del amigo. El antiquísimo tópico del insomnio amoroso está ya en Safo; pero es un *topos* de la vida, producto de poligénesis, pues aparece también en la poesía japonesa del siglo VIII. Si la griega Safo se lamenta de estar aún sin compañía en su cama cuando la luna ya se ha levantado, y su hermana japonesa cuando ésta ya se ha puesto, lo que atormenta a la protagonista de la cantiga gallega no es la luna sino la falta de la luz del día:

⁴ *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, 1966, 34.

...Quand'eu com meu amigo dormia
a noite nom durava nulha rem,
e ora dur' a noite, e vai, e vem!
Nom vem a luz, nem pareç' o dia;
mais se masesse com meu amigo,
a luz agora seria migo.

E, segundo com' a mi parece,
se migo man' meu lum' e meu senhor,
vem log' a luz, de que nom hei sabor;
e ora vai noit', e vem, e crece...

CBN 1165

Aquí la oposición literal *luz / noche* se desdobra en otra simbólica, en la que la luz es simultáneamente el amanecer y el amigo («meu lum'»), y la noche sucesivamente la ausencia y la presencia de éste.

Me despido de las canónicas cantigas de amigo y de amor con un texto que no es ni una ni otra: el conocido *descordo* en que el casi desconocido Nun' Eanes Cerzeo se despide «da terra e das gentes que i som». Al tratar del tema trillado de la *saudade* el poeta opondrá la *Tierra* –planeta y valle de lágrimas («esta terra de pesar»)– a las *tierras* donde ha vivido contento («as terras em que...guarecia»), acabando por decidir que para librarse de aquélla, vale la pena sufrir sin remordimientos los deseos y la inevitable *soidade* de éstas y del tiempo que identifica con ellas:

...Ca a meu grad', u m' eu d'aqui partir
com seus desejos, nom me veeram
chorar, nem ir triste, por bem que eu
nunca presesse; nem me poderam
dizer que eu torto faç' em fogir
d'aqui, u me Deus tanto pesar deu.

Pero das terras averei soidade
de que m' or' ei a partir despagado;
e sempr' i tornará o meu cuidado
por quanto bem vi eu em elas ja,
ca ja por al nunca me veerá
nulh' ome ir triste nem desconortado.

E bem dig' a Deus, pois m'ém vou, verdade:
se eu das gentes algum sabor avia,
ou das terras em que eu guarecia,
por aquest' era tod', e nom por al;
mais ora ja nunca me sera mal
por me partir d'elas e m'ir mia via...

CA 391

El pronóstico optimista de uno de los últimos poetas que escribieron en una aproximación del gallego, ya en vísperas de su eclipse cuadriseccular como idioma literario, afirma: «Meu naranjado no tem fruta, / mas agora vem: / no me lo toque

ninguem!»⁵. Mal podría el anónimo fruticultor prever que su *naranjedo*, como el naranjal de Lorca, era «desfallecido..., moribundo..., sin sangre»; pero los manantiales de la poesía en el Oeste de la Península habían secado con la muerte del conde de Barcelos a mediados del siglo XIV, y la única fruta que maduró después hay que buscarla en los ocasionales oasis del desierto de versos ocasionales que es el *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, donde se recoge la producción de *vilancetes* y *esparsas* de las últimas siete décadas del XV.

Mientras tanto, el espacio habitado física o imaginariamente por los sofisticados poetas y versificadores cortesanos se había expandido casi explosivamente. Su mundo ya no se limitaba a los paisajes familiares de Val de Prados o el Soto de Crexente o la ermita de San Simi3n en su isla en la ría de Vigo. Ahora se evocan monumentos y tierras aun más distantes y ex3ticos que los fabulosos almiars de Ja3n —*as torres de Ge3n*— o *Lixboa sobre lo mar*: encontramos alusiones a Turquía, Persia, Malaca, a la India, incluso a China, sin mencionar las plazas del Magreb y de la recién explorada costa occidental de África.

La expansión de horizontes debida a los viajes marítimos y conquistas en el ultramar, además de la posibilidad cada vez mayor de los viajes en general, proporciona nuevas justificaciones para la *saudade*; palabra que los portugueses (contra la opinión de galeses y rumanos) consideran intraducible. La característica supuestamente distintiva de este sentimiento es que puede ser provocado igualmente, y a veces simultáneamente, por un lugar, un tiempo y/o una persona.

Para el desdichado poeta cortesano D. Goterre de Coutinho el lugar es la comarca de Santarém, y específicamente la villa de Almeirim, cuyas altas torres sirven en el *temps de récit* (pues lo cierto es que en el de hoy no queda vestigio de ellas) para evocar un tiempo pasado y un amor perdido ligado a aquel lugar y tiempo:

Oh campo de Santarem.
altas torres d' Almeirim,
fazeis-me lembrar de quem
me fez esquecer de mim.

Oh tempo, como passaste
que me deixaste tal guerra!
Morte que nam me mataste,
dize, por que me deixaste
mais vivo sobre a terra?
Se entam fizera fim
todo meu mal e meu bem,
nam me fezera Almeirim
lembrança nunca de quem
me fez esquecer de mim.

CG 70^v

En la paradoja central que constituye el eje de la poesía, el lugar recuerda al poeta

⁵ Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 2ª ed., Madrid, 1990, p. 263.

una mujer que le hizo olvidarse de sí mismo, mientras que el *temps perdu* asociado con aquel lugar y con ella permite introducir las antítesis *morte/vida* y *mal/bem*. Quiso la suerte que esa *morte* y ese *mal* fuesen más que las metáforas que D. Goterre habrá entendido: el poeta acabó por ir al patíbulo como cómplice en la conspiración del Duque de Viseo contra el rey D. João II.

Toda la obra conservada del grande y casi anónimo poeta Francisco de Sousa veintidós composiciones en total –se contiene en el *Cancioneiro* de Resende. Aquí sólo tengo espacio y tiempo para referirme a dos, pero éstas, a mi ver, no sólo son sus mejores y más originales sino quizá las más bellas de todo aquel cancionero.

«Original» no es, desde luego, la primera palabra que se nos ocurriría para calificar la enésima versión del topos de la felicidad pasada ligada a un lugar que, al ser revisitado en circunstancias diferentes (típicamente la ausencia de una persona amada), no hace más que aumentar la tristeza actual. Pero en esta primera poesía, de cuyas cinco estrofas citaré las primeras tres, el presente, en vez de ser un momento congelado de contemplación estática en la corriente del tiempo, continúa inexorablemente a pasar con él:

Os lugares em qu' andei
com rosto ledo e oufano,
nesta tristeza os busquei,
mas o que neles achei
foi a meu dano mor dano.
Comecei-lh' a preguntar
que fora daquela grorea
qu' ali me viram passar;
responderam sem falar
qu' estaria na memoria.

Em qual memoria, pergunto,
pode tal lembrança ser?
Responderam: «tudo junto,
o proprio e o transunto,
na vossa podereis ver».
Na resposta que senti
vi meu mal camanho era;
vi o que logo me vi
partir deles e de mi
para donde nam quisera.

Comecei de caminhar
um caminho povoado,
por um mui craro luar
que me fazia parar
a cada passo pasmado.
Pus os olhos nas estrelas
por nam ver por onde andava:
olhando por todas elas

lágrimas tristes, querelas,
oscuro todo tornava...

CG 215

La progresión temporal, del brillo de la luna, pasando por la luz más débil de las estrellas, hasta la oscuridad total, es análoga a la sustitución del recuerdo convencional de un lugar estático por una progresión espacial a lo largo de un camino, y quizá habrá sido sugerida por ella. Aun los angustiados esfuerzos del poeta para comprender la esencia de la memoria parecen suponer, en vez de dos momentos separados –*entonces* y *ahora*– un proceso continuo en que los lugares tal como actualmente son («o propio») constituyen la pantalla sobre la cual proyecta su imagen mental («o transunto») de lo que eran en el pasado.

La investigación neurológica más reciente tiende a invertir la primacía cualitativa que hasta hace poco se atribuía a la corteza cerebral sobre el cerebro límbico, cronológicamente más primitivo, que gobierna las emociones. Ya que éstas, como señala Mary Carruthers en el libro *The Book of Memory*⁶, son «la matriz de las impresiones memoriales, y el proceso de aprender se basa en la memoria», se sigue que es ésta, a su vez, lo que gobierna la intelección. En la Edad Media ese gobierno, no mediatizado aún por la conciencia moderna que procura distanciar el pasado para hacerlo objetivamente analizable, era todavía un gobierno arbitrario, que construía el pasado a partir de las huellas inmediatas de la memoria para hacerlo subjetivamente inteligible. Y en la literatura, nota Carruthers, «las relaciones temporales suelen ser función de la recordación del narrador».

En otro libro importante, *Roots of Lyric*, de Andrew Welsh⁷, se observa que, así como el espacio y el tiempo de la física, los de la poética son dos aspectos de un solo fenómeno, y que lo mismo se aplica incluso a los significantes de esos aspectos en la gramática, pues las *cosas*, existentes en el espacio y significadas por sustantivos, son puntos de convergencia de *acciones*, verificadas en el tiempo y significadas por verbos. Al afirmar esto, Welsh está parafraseando al maestro de Ezra Pound, Fenollosa, que añade que las relaciones entre cosas son más reales que las cosas mismas, pues sólo conseguimos ver «cosas en movimiento y movimiento en cosas». Poco antes de Fenollosa, el biólogo D'Arcy Thompson había explicado en términos semejantes que «la forma de cualquier objeto es un diagrama de fuerzas»; pero la formulación independiente de Fenollosa tiene particular interés por ser de un especialista de la lengua eminentemente «fanopéyica» que es el chino.

Algunas décadas después de Francisco de Sousa, Camões (que debió de conocer la poesía de éste) resolvería el problema de la memoria (a su propia satisfacción, por lo menos) recurriendo a la idea neoplatónica de la anamnesis: una solución que sin duda no estaba aún al alcance de Sousa, que después de luchar con la distinción entre memoria y *lembrança* (o recordación) y entre esencia y existencia (o ser y estar), se encuentra

⁶ Cambridge, 1990, 258-60.

⁷ Princeton, 1978; cf. cap. V, *passim*. Debo a Alan Deyermond el haber llamado mi atención sobre este libro.

desterrado de sus lugares queridos, y depositado en un camino oscuro que le lleva cada vez más lejos no sólo de éstos sino de sí mismo, rumbo a un destino desconocido y del que desconfía.

Todo lo que sabemos de Francisco de Sousa (que sólo una vez en todo el *Cancioneiro* merece el tratamiento de *Dom*) lo adivinamos a través de sus cuatrocientos catorce versos conservados. Una *trova* dirigida al poderoso gobernador Alfonso de Albuquerque revela que estuvo al servicio de éste en la India (y de mala gana, pues sus incumbencias a veces envolvían funciones poco menos que de proxeneta); otra nos informa que había pasado tres años allí, a cuatro mil leguas de Portugal. Como tiene el atrevimiento de decir al gran gobernador «Deos vos dei poder em Goa, / e a mim leve a Lixboa», podemos suponer que aquellos años incluyeron el de 1510, cuando Albuquerque conquistó, perdió y volvió a conquistar la célebre ciudad dorada antes de consolidar aquel poder definitivamente.

Estos datos todos son necesarios para fornecer las coordenadas históricas y geográficas que nos permitirán descifrar los siguientes versos. Ya es la cuarta vez que trato de ellos, cada vez de una perspectiva diferente, y con ellos terminaré ahora:

*Abaix' esta terra,
verei minha terra.*

Oh montes erguidos,
deixai-vos cair;
deixai-vos somir
e ser destroidos,
pois males sentidos
me dam tanta guerra
por ver minha terra.

Ribeiros do mar,
que tendes mudanças,
as minhas lembranças,
deixai-as passar:
deixai-mas tornar
dar novas da terra
que da tanta guerra.

O sol escurece,
a noite se vem;
meus olhos, meu bem,
ja nam aparece.
Mais cedo anoitece
àquem desta serra
que na minha terra.

 CG 214^r

La *saudade* del poeta es nostalgia en el pleno sentido literal y etimológico del anhelo de un *nóstos*: un viaje de regreso a la patria lejana. El mar tumultuoso y mudable

que invoca es el Océano Índico de los caprichosos monzones; sus *montes erguidos* son los Ghats Occidentales que se yerguen detrás de Goa; y así como el sol del trópico, según Kipling, nace «like thunder», también la noche llega temprano y con desconcertante rapidez.

Pero esta abrupta llegada de la oscuridad nos recuerda ahora las tinieblas interiores que antes le habían cogido de improviso en el camino que llevaba de sus lugares amados, y revela que también estos fenómenos geográficos y meteorológicos concretos son correlatos objetivos de la oscuridad que le invade el espíritu, de las turbulentas ondas de nostalgia que le inundan, y de las formidables barreras que sus responsabilidades burocráticas (y la prepotencia de un superior arrogante) levantan contra su deseado regreso a la lejana Patria. Hasta su «guerra» interior coincide con las peligrosas campañas de Albuquerque en Goa de 1510-12. Así, estos verdaderos y concretos montes, mares, puestas del sol y guerras son, en los términos que Sousa mismo emplea, el *proprio* en el cual vuelve a proyectar el conjunto de imágenes tanto espaciales como temporales que les corresponden: es decir, el respectivo *transunto*.

ABREVIATURAS

CA: *Cancioneiro da Ajuda*, ed. C. M. de Vasconcelos, Turín, 1966.

CBN: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, facs., Lisboa, 1982.

CG: *Cancioneiro Geral* (1516), facs., Nueva York, 1967.

CSM: *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, 3 vv., Coimbra, 1959-64.