

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.

EN TORNO AL *MOT-EQUIVOC* EN LA CANTIGA DE AMOR GALLEGO-PORTUGUESA

Elvira Fidalgo
Universidade de Santiago de Compostela

1. Editores y estudiosos de la lírica gallego-portuguesa en general coinciden en que uno de los rasgos más definatorios de esta escuela es la repetición, ya sea a nivel léxico, estructural o fónico, y, como es de suponer, la repetición a cualquiera de estos niveles ha originado estudios particulares tendentes a la definición y tipificación de este amplísimo recurso retórico, cuya figura principal es el *dobre*.

De entre los estudios aludidos, a todos nos viene a la memoria aquel en que C. F. Cunha hace un detallado análisis del *dobre* en las cantigas de Paay Gómez Charinho¹, analizando la amplia gama de posibilidades combinatorias del *dobre*, para establecer al final cuatro tipos de *dobre*, a la vez que desliga este artificio rítmico del *rim-equivoc*, tal como precedentemente había sido planteado por Lang².

Por otra parte, el *mot-equivoc* -o, mejor dicho, el *rim-equivoc*- suele venir asociado a otro recurso trovadoresco, el *mot-tornat*, provocando cierta confusión al repertoriar los casos de utilización del artificio, confusión que procede de los propios tratados de versificación provenzales, donde, al tratar del *mot-tornat en rim*, se contemplan con frecuencia los *mot-equivoc*, si bien haciendo una neta distinción, por cuanto los primeros están considerados un vicio que se debe evitar y los segundos están permitidos, e incluso bien vistos, al demostrarse con su uso la habilidad lingüística del trovador.

Ya Roberto Antonelli se había enfrentado al «equivoco» desligando uno y otro

¹ C. F. da Cunha, «O dobre e o seu emprego nas cantigas de Paay Gomez Charinho», *Estudos de poética trovadoresca. Versificação e ecdótica*, Río de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1961, pp. 200-218.

² H. R. Lang, «Rims equivocs und derivatius im Altportugiesischen» en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 36 (1912), pp. 607-611.

artificio en la poesía occitana³, desenmascarando muchos de los *mot-equivoc* occitanos que se escondían -y, en el caso de Bernart de Ventadorn, así se habían repertoriado- bajo la apariencia del *mot-tornat*; una tentativa de rastreo semejante⁴, pero ciñéndonos exclusivamente a la cantiga de amor, es el punto de partida del presente trabajo, que intenta mitigar el vacío existente en el estudio de las repeticiones no sistemáticas⁵, ya que compartimos la impresión manifestada por R. Antonelli cuando dice que «le rime equivoche ed identiche non hanno goduto, nella filologia romanza, di un'attenzione proporzionata all'interesse che rivestono» (p. 115).

No atenderemos en esta ocasión -por las limitaciones que el marco de este trabajo impone- a todas las *rime identiche*, sino que nos limitaremos a exponer una panorámica de la utilización y rentabilidad de la *equivocatio* en rima en las Cantigas de Amor⁶, recurso que, como veremos, podría ligarse en una lectura apresurada y errónea con el fenómeno del *mot-tornat*, pero que de ningún modo podría incluirse dentro del *dobre*, al no respetar la sistematicidad en la iteración que precisamente confiere la funcionalidad estética a este tipo de repeticiones.

2. Si bien la fragmentaria *Arte de Trovar* del *Cancionero Colocci-Brancutti*⁷ no menciona nada acerca de su uso y licencia -como no lo hace de tantos otros artificios-, no son casos aislados los que se registran en la cantiga de amor, muchas veces entremezclados con el mencionado fenómeno del *mot-tornat*⁸, tal como ocurre en la lírica provenzal; serán también las poéticas occitanas las que nos proporcionen la normativa que permitirá la detección del artificio en el corpus que nos ocupa.

El *mot-equivoc* es relativamente fácil de delimitar. En palabras de Riquer, «las Leys d'amors no consideran vicio lo que llaman *mot-equivoc* (...) que consiste en palabras

³ Vid. R. Antonelli, «Equivocatio e repetitio nella lirica trobadorica» en *Seminario Romanzo*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 113-153. Vid. también del mismo autor, «Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo Lentini. I. Le canzoni», *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 13 (1977), pp. 20-106.

⁴ Si bien en un ámbito mucho más modesto, pues sabemos muy bien que la riqueza de la *equivocatio* se despliega con todo su colorido semántico en las cantigas de escarnio que no vamos a tratar en esta ocasión dada la embergadura del tema.

⁵ Hacemos referencia a ese tipo de repeticiones que «se não as aceitásemos como *dobre*, teríamos que procurar para elas uma outra denominação» y que V. Beltrán prefiere incluir bajo el genérico rótulo de *dobre*. Vid. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa (DLMGP)*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 221-222, s.v. *dobre*.

⁶ Existe ya un intento de definición e identificación de estos fenómenos a cargo de X. R. Pena, «Dobre, mot-refranh, palabra-rima e mot-tornat na lírica galegoportuguesa», *Grial*, 90, 24, 1985, pp. 431-442; pero no llega a conclusiones determinantes, dejando el campo abierto cuando dice: «Todas as demais reiteracións vocabulares poden ser consideradas como simples repeticións, sen outra adxectivación, ou ben como situacións de dobre irregular, mot-refranh irregular, etc, segundo os casos» (p. 442), sin que este último se distinga del *mot-tornat* que, según su propia definición, sería «a repetición de unha palabra, en posición de rima, de forma simétrica ailladamente ao longo do tallo da cantiga» (p. 441).

⁷ Editada por J. M. d'Heur, «L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancutti. Édition et analyse» en *Arquivos do Centro Cultural Português, (Homenagem a Marcel Bataillon)*, 1975, pp. 321-398.

⁸ Curiosamente, ninguno de los dos términos está recogido en el *DLMGP*.

gráficamente idénticas que pueden rimar entre sí porque tienen sentido o matiz diferente»⁹. Con ello alude a la definición que las *Leys d'Amors* ofrecen para la *dictio equivocata*:

Equivocz es un meteys motz
Engals e d'accens et de votz
Que divers significatz pausa¹⁰

Otra alusión a la tolerancia del *mot-equivoc* y consejos sobre su uso se recogen nuevamente y de manera más detallada en las *Regles de Trobar* de Jofre de Foixà, siempre marcando las distancias con el *mot-tornat*: «Encara potz tornar e metre en ton cantar un mot dues vetz, ab que la una vetz sea verb e l'altre nom»¹¹, después de advertir que dos palabras iguales no deben aparecer en rima si no es bajo esta condición.

Sin embargo, el tratado que más se detiene en la definición del *mot-tornat* es las *Flors del Gay Saber* y, gracias a esa extensa exposición, se nos ofrece una clara delimitación entre uno y otro recurso: «Motz tornatz es retornamens faytz otra dever duna meteyssha dictio. en votz et en significat. o quays et en una meteyssha o diversa manera de sisgnificar am la sua final acordansa. ses variar la fi del mot», precisando seguidamente que: «Ysshames per so ditz et en significat appar que li equivoc coma. *fi e fi. vi e vi. fe e fe.* et en ayssi dels autres no fan vici de mot tornat. aus aytals acordansas equivocatas reputan per mot belas e subtils. quar pauzat que sian unas metheysshas dictios quant a la votz. diversas son quant al significat»¹².

Así, pues, frente a la falta de pericia en el juego de la rima que suponía repetir alguno de los rimantes a lo largo de la composición (a menos que ésta fuese verdaderamente extensa), la iteración de términos homófonos pero de significados diferentes era considerada un alarde de habilidad en la expresión.

En el transporte de la poética trovadoresca a la escuela peninsular, habrían de adaptarse también los recursos formales que funcionaban con éxito en suelo occitano. Veamos el manejo de la *equivocatio* en la rima.

3. El término que con más frecuencia se ha prestado a la *equivocatio* es *senhor*,

⁹ M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos* (3 vols.), Barcelona, Ariel, 1983, p. 39.

¹⁰ J. Anglade, *Les Leys d'Amors* (Edouard Privat, Toulouse, 1919), 6 vols., N.Y.-London, Johnson Reprint Corp., 1971, vol. II, p. 115.

¹¹ Citamos las *Regles de Trobar* (Ms. H) en la edic. de J. H. Marshall, *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and associated texts*, N.Y.-Toronto, Oxford University Press, 1972, p. 62. En los demás tratados editados por Marshall en el mismo volumen, no se hace referencia ni al *mot-equivoc* ni al *mot-tornat*, al tratarse más bien de preceptivas de carácter gramatical. Hemos repasado igualmente las poéticas castellanas del s. XV, suponiendo que al hacerse en ellas alusión a la escuela poética gallego-portuguesa, se pudieran recoger las pautas para trovar, pero no es así. Nos hemos limitado a revisar las poéticas editadas por Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, ya que en palabras del propio editor «De un conjunto tan variado [de comentarios sobre la poesía del s. XV], en este libro se ofrecen los tres textos más importantes y más frecuentemente citados, con el objeto de que sirvan de introducción a la lectura de la poesía medieval» (p. 14).

¹² Vid. la edición de A. F. Gatién-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, vol. III, pp. 94 y 96.

favorecida esta posibilidad por la riqueza semántica que el sustantivo ha ido acumulando desde su propia génesis y la misma idiosincrasia de la cantiga de amor, que coloca al trovador en un contexto de sometimiento feudal, entre el desdén de quien, precisamente, estaría obligado a protegerlo y el único consuelo posible que sólo le llega desde el cielo, aunque no sea más que causándole la muerte como única manera de librarlo de tanto tormento en la tierra.

Parte de la trayectoria semántica del sustantivo *senhor* es aprovechada por Don Denis en una misma cantiga, *Mesura sería, senhor*, donde *senhor* viene utilizado tres veces, funcionando como palabra-rima, pero en tres acepciones diferentes por las que se hace referencia a la dama (*Mesura sería, senhor*, v. 1); a Dios (*Pero sabe nostro Senhor*, v. 8) y, nuevamente, a Dios, pero aludiendo únicamente a su omnipotencia (*Mais Deus que de tod'é senhor*, v. 15).

Es, justamente, Don Denis quien saca mayor provecho de la *equivocatio* que permite el sustantivo, ya que lo utilizará aún en cinco ocasiones más, jugando normalmente con la atribución del apelativo a la dama y a Dios, empleándolo en *dobre* (*Que prazer avedes, senhor*), en el refrán (*Senhor, poys que m'agora Deus guisou*) o sin una función o colocación específica, aparte de la ambigüedad de su significado (*Nostro Senhor, ajades bon grado; Quen vos mui ben visse, senhor; Tam muito mal mi fazedes, senhor*).

Siempre en la disyuntiva del desfavor de la *senhor* terrenal -fuente de todo mal- y la misericordia divina -fuente del único bien posible ya-, que cargan al sustantivo de connotaciones negativas y positivas según su atribución, otros trovadores ejercitan la *equivocatio* a través del sustantivo *senhor*. Afonso Fernandez Cebolilha lo hace en *Quando m'eu mui triste de mha senhor* (vv. 1 y 4); Don Afonso Sanchez en *Estes que m'ora tolhem mha senhor* (vv. 1 y 8); Johan Ayras en *Desej'eu ben aver de mha senhor* (vv. 1 y 4); Martim Soarez en *Tal om'é coitado d'amor* (vv. 4 y 8); Nun'Eanes Cerzeo en *Senhor, e assi ei eu a morrer?* (vv. 8 y 14) y Nuno Fernandez Torneol en *Ir-vus queredes, mia senhor*, (vv. 1 y 13).

Existen todavía otros dos ejemplos de *equivocatio* en el sustantivo *senhor*, empleado esta vez en una dirección distinta a la que opone la dama a Dios, y es el empleo que del sustantivo hacen Don Afonso Lopez de Bayan (*O meu senhor, [Deus] me guisou*), Alfonso X en *Par Deus, senhor*, y Pero Garcia Burgalês (*Mentre non soube por min mia sennor*) al combinar el sustantivo *senhor* en relaciones de designación diferentes, empleándose a veces en función de vocativo, para nombrar y dar consistencia concreta a todo lo que el sustantivo lleva generalmente aparejado en el contexto lírico en que nos encontramos. En la cantiga de Pero Garcia Burgalês, la distancia semántica entre ambos términos queda bien explícita, ya que, a los ojos de la dama, el sustantivo empleado antes de la confesión de amor estaba vacío, lo que explica la permisividad de la dama. Especialmente interesante es el juego en Afonso Lopez de Bayan, ya que la *equivocatio* se reproduce en las tres estrofas de que consta la cantiga y, en cada una de ellas también, el juego viene reforzado por la aparición del sustantivo, si bien no en posición de rima, con la acepción divina; pero además existe una *gradatio* a medida que avanza la lectura de los versos, de lo más intangible hacia lo más concreto, puesto que en el primer verso aparece *senhor [Deus]*; en el v. 4, *dona*; en el quinto *senhor* con su significado pleno en atribución a la dama y, por último, «*senhor*»,

como etiqueta o apelativo. Permítasenos la inclusión de la primera estrofa - las tres son paralelísticas a nivel semántico- para facilitar la comprensión del artificio:

O meu senhor [Deus] me guisou
 de sempr'eu ja coita soffrer,
 enquanto no mundo viver
 u m'el atal dona mostrou
 que me fez filhar por senhor;
 e non lh'ouso dizer: «senhor»!

Dios, el señor que está por encima de todas las cosas, le hace ver a una mujer cualquiera que enamorará al trovador, convirtiéndose en su *senhor*, pero el trovador no se atreve a declararle su amor, concretando así una situación que, de otra forma, no tiene principio ni fin.

Una bonita combinación de palabra-rima con *equivocatio* realiza Johan Ayraz en *Ouvi agora de mia prol gran sabor*, utilizando el sustantivo *amor* en rima que sirve para rematar cada una de las tres estrofas de la cantiga pero, en la tercera, con *amor* se hace referencia al amor concreto del trovador por la dama, mientras que en las anteriores, *Amor* no es otro que ese dios caprichoso.

Osoyr'Anes encadena las coblas de la cantiga *Min pres forçadament'Amor* a través de una hábil combinación de *mots-equivocs* (y algún *equivoc contrafag* al mezclar *amor* y *desamor*) diferenciados por leves matices, no siempre perceptibles en una primera lectura. Utiliza *amar*, el infinitivo, junto a *amar*, 3ª pers. de futuro de subjuntivo; *poder* en el v. 19 tiene un significado más próximo a 'voluntad', 'fuerza de espíritu' que a 'dominio', que es la acepción con que se emplea el sustantivo en el v. 25.

En una línea bastante próxima, Vasco Praga de Sandin utiliza el sustantivo *poder* en la acepción de 'capacidad para hacer algo' combinándolo con *poder*, 1ª pers. de futuro de subjuntivo del verbo *poder*; en *A Deus grad'oje, mia senhor*, y [*Deus, meu senhor, se vos prou*]*guer*, lo mismo que Johan Saoyrez Somesso en los vv. 22-23 de *Muitas vezes en meu cuidar*.

Afonso Sanchez, en *Mha senhor, quen me vos guarda*, presenta un curioso caso de *dobre* en el que, entre los términos iterados (no sólo en posición de rima), se filtran casos de *mot-equivoc* que enriquecen enormemente la elaboración de la cantiga. Al lado de la 3ª pers. de presente del verbo *guardar*, 'vigilar', 'proteger' (vv. 1-2), pero también el verbo *guardar* 'mirar' (v. 7), aparece el sustantivo *guarda* (v. 5) (e incluso la 3ª pers. del verbo *aguardar*, 'esperar'); al lado de *leva*, 3ª pers. de presente del verbo *levar*, en su acepción de 'acompañar' (v. 9), aparece con la acepción de 'llevar' en el v. 15, aunque sea en el sentido figurado de 'soportar algo', 'cargar con algo', y el sustantivo *leva*, 'compañía, cortejo' en los vv. 11 y 13 respectivamente. El mismo oscuro juego aparece en la tercera estrofa, pero en esta ocasión la palabra clave es *manda*, ya sea verbo o sustantivo¹³.

¹³ Para más aclaraciones acerca del sentido de los términos mencionados (alguno de los ejemplos propuestos coincide incluso con los versos de nuestras cantigas), vid. António de Moraes Silva, *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, 12 vols., Ed. Confluência, 1949-1959, en concreto: *guarda, guardar*, vol. V, pp. 608 y 612; *guarir*, p. 615; *leva, levar*, vol. VI, pp. 214 y 218; *mandar*, vol. VI, p. 449; *poder*, vol. VIII, p. 435; de todos modos, no hay que perder de vista que esta cantiga presenta muchos problemas textuales, lo que dificulta enormemente su comprensión, incluso para el Dr. D. Ramón Lorenzo con cuya ayuda hemos contado para poner un poco de luz en tanto equívoco.

El rey Alfonso X, en la célebre cantiga *Non me posso pagar tanto* dominada por el recurso de la *annominatio* que recorre la composición entera, introduce también el *mot-equivoc* a través de *son*, sustantivo o verbo según el caso, y con el significado de ‘ser’ o ‘estar’ para la categoría verbal. En otra ocasión (*Ben sabia eu, mha senhor*), la *equivocatio* es mucho más simple, ya que reside en el empleo de *vosso* como adjetivo o pronombre.

Fernan Rodriguez de Calheynos juega con el cuantitativo *nada* en el v. 5 y el participio del verbo *naçer* en la perífrasis *a que non fosse nada por mi*, por la que se nombra a la dama, tal vez sin ser muy consciente de estar utilizando la misma palabra en su origen¹⁴, pero que responde a sus propósitos en la cantiga *Non á home que m’entenda*.

Un topónimo, *Faria*, se combina con un verbo en *Cuidou-ss’Amor que logo me faria* de Jõham Garcia de Guilhade en un fácil *mot-equivoc*¹⁵, como fácil es el otro que utiliza en *Se m’ora Deus gran ben fazer quisesse*, en que se confunden la 3ª y la 1ª personas de imperfecto de subjuntivo del verbo *querer*.

Otro futuro de subjuntivo, *guarir*, alterna con el infinitivo homófono en *Oymays quer’eu punhar de me partir* de Afonso Mendez de Besteyros, mientras los demás casos de *mot-equivoc* que hemos recogido se producen con el uso de palabras homónimas pero que responden a categorías gramaticales distintas con significados diferentes, como es el caso de *ja*, adverbio o conjunción, que en *Senhor fremosa, pois vus vi* de Pero Garcia Buralês, aparece en *equivoc* al lado de *ben*. Precisamente, *ben*, sustantivo o adverbio, es otro de los términos que mejor se presta a la *equivocatio*, siendo usado en numerosas ocasiones¹⁶, al ser el *ben*, que sólo puede ser concedido por la dama, la aspiración máxima del trovador, normalmente negado, aunque esté bien merecido, por otra parte, por tanto amor (*querer ben*) a ella consagrado.

4. Como se ha podido observar, la escuela gallego-portuguesa ha transportado, en medio de otros muchos módulos poéticos occitánicos, el recurso del *mot equivoc en rim*, provocando una aparente repetición de rimantes que esconden diferencias en la significación, contribuyendo, de ese modo, al juego de la *repetitio* que caracteriza la lírica del noroeste peninsular.

Siendo la repetición una de las piedras angulares de la lírica gallego-portuguesa, no puede sorprendernos que los términos que con más frecuencia y mayor rentabilidad poética se presten al equívoco, sean precisamente, *senhor* y *ben*, por ser estos, al lado de la *coita*, las palabras-clave que mejor definen la cantiga de amor, y que, como es sabido, el *ben* esperado de la *senhor* inalcanzable sume al trovador en una inabarcable *coita* que expresa al escribir.

¹⁴ El cuantificador *nada* procede de la expresión *rem natam non fecit*, ‘nada no hizo’, ‘no hizo el asunto’, de donde ‘no hizo nada’, probablemente bajo el influjo del sentido de *nadie*. Vid. J. Corominas-J. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana e Hispánica* (6 vols.), Madrid, Gredos, 1980-1991; vol. IV, p. 202.

¹⁵ Suponiendo que los topónimos no entren dentro de los «proprí nom. sobre nom e nom d’aventura o dacciden» que «fan vici de mot tornat», como reprenden las *Flors* (p. 96).

¹⁶ Por ejemplo, en Gil Perez Conde, *Quer’mh a mi hunha dona mal*; Pay Gomez Charinho, *A mia senhor, que por mal d’estes meus*; Roy Queymado, *Direi-vos que mi avêo, mia sennor* o en la anónima *De mort’ê o mal que me ven*.