

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

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

*Universidad Internacional*

*Menéndez Pelayo*

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA  
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA  
AÑO JUBILAR LEBANIEGO  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
SANTANDER

•MM•

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

SANTANDER  
PALACIO DE LA MAGALLANA  
UNIVERSIDAD DEL CAJAMARCO  
ATLÁNTIDA, ESPAÑA

Al cuidado de  
MARGARITA BRIBAS Y SILVIA TRISO  
con la colaboración de Lucía Rodríguez

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

*Tratamiento de textos*

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

# LA UTILIDAD DEL MÉTODO DEL ANÁLISIS RETÓRICO-ESTILÍSTICO PARA LA RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS ATRIBUTIVOS, EJEMPLIFICADO EN «NOSTRO SENHOR, QUE MI A MIN FAZ AMAR» (A 157)\*

DULCE M<sup>a</sup> FERNÁNDEZ GRAÑA

Universidad de La Coruña

ES SABIDO que la unicidad estilístico-formal es grande en el contexto de la lírica profana gallego-portuguesa medieval, y sobre todo en el caso del género de la cantiga de amor. Es más, esa supuesta monotonía que se le ha atribuido a este género ha sido muchas veces comprendida de forma negativa y, desde nuestro punto de vista, equivocada. Se ha repetido hasta la saciedad que la cantiga de amor carece del interés estético y perfección formal de la cantiga de amigo, además de faltarle el innovador abanico de recursos léxicos y temático-formales que caracterizan la cantiga de escarnio y de no ser sino el empobrecido calco del lirismo occitano.<sup>1</sup>

No creemos que el camino más apropiado para caracterizar la canción amorosa medieval de voz masculina sea haciendo la relación de sus carencias respecto de los otros brillantes géneros hermanos; por el contrario, estudiarla individualizándola dentro de su

\* Extraído de nuestra tesis doctoral todavía en elaboración titulada *Os textos anónimos da lírica galego-portuguesa medieval. Edición e estudo*. Las abreviaturas utilizadas tienen las siguientes correspondencias: A = *Cancioneiro da Ajuda* (ed. facsimilar, Ed. Távola Redonda, Lisboa, 1994); B = *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (ed. facsimilar, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1982); C = *Tavola Colocciana «Authori Portughesi»* (ed. y repr. facsimilar de E. Gonçalves in *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1976, pp. 389-463); D'Heur = J.M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, s.l., 1975; Michaëlis, *Ajuda* = C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1990, 2 vols.; Nunes, *Crestomatia* = J.J. Nunes, *Crestomatia Arcaica*, Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1970; Paxeco/Machado, *Biblioteca Nacional* = E. Paxeco y J.P. Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Antigo Colocci-Brancuti)*, Ed. da «Revista de Portugal», Lisboa, 1949-1964, 8 vols.; Piccolo, *Antologia* = F. Piccolo, *Antologia della lirica d'amore gallego-portoghese*, Edizione Scientifiche Italiane, Napoli, 1951; Spina, *Lirica* = S. Spina, *A lirica trovadoresca*, Grifo-Universidade de São Paulo, Río de Janeiro, 1972; Tavani = G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica gallego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

<sup>1</sup> «As cantigas de amor, todas ... são de enorme monotonia, pobreza e convencionalismo quanto ás ideias, ás expresso-es e ás formás métricas», (Michaëlis, *Ajuda*, II, p. 598).

propio marco ha de resultar bastante más productivo. No debemos olvidar que lo que eleva la calidad de un género literario determinado son unos cuantos textos espléndidos, lo cual no supone que todas las composiciones integrantes del mismo disfruten de este calificativo, igual que ocurre en el ámbito de la cantiga de amigo o en el de la cantiga de escarnio.

Sabiendo que lo que determina esa aparente «monotonía» en la cantiga de amor tiene su origen en la consigna de adaptación a un modelo prefijado y ciertamente estricto (modelo, por otra parte, en que la variación y la repetición generan la poesía), creemos necesaria una revisión del género valorándolo en su justa medida,<sup>2</sup> y poniendo de parte las infructuosas comparaciones genéricas y generalizadoras.

Ante esta situación, proponemos un método de análisis de los poemas anónimos del *Cancioneiro da Ajuda* con base en la especificidad retórico-estilística que se da de manera universal en la obra de cada escritor, particularizándola en el modo de poetar de cada trovador medieval gallego-portugués. Si bien cada autor debe adaptarse a un modelo literario prefijado, cada uno de ellos tiene su estilo propio y específico de hacer literatura. Por supuesto, no olvidamos los importantes datos que aporta la tradición manuscrita para establecer la autoría de las composiciones; lejos de esto, los tomamos como base, pero cuando estos datos no resultan suficientemente clarificadores, buscamos en el análisis retórico-estilístico los elementos que decanten la composición anónima a engrosar la obra de uno o de otro autor.

Al abrigo de estos postulados abordamos el análisis de la cantiga «Nostro Senhor, que mi a min faz amar» (A 157):

Nostro Senhor, que mi a min faz amar  
 a melhor dona de quantas el fez,  
 e más fremosa, e de melhor prez,  
 e a que fez más fremoso falar,  
 5 el me dê d'ela ben se lhe prouguer,  
 ou mia morte, se m'aquesto non der,  
 me dê por me de gran coita quitar.

E se m'el aquesto non quiser dar  
 que lh'oj'eu rogo, rogar-lh'ei assi:  
 10 que lhe possa, com'ela quer a mí,  
 querer, ca esto me pode guardar  
 da mui gran coita que eu ei d'amor.  
 E se m'esto non der Nostro Senhor,  
 por que me fez el tal senhor filhar?

<sup>2</sup> En esta línea van los recientes trabajos de algunos investigadores, véase, por ejemplo, C.P. Martínez Peréiro, «A deriva heterodoxa (Das cantigas de amor aos sirventeses contra Deus)», en *Polo Reino de Galiza*, Promocions Culturais Galegas (suplemento de *A Nosa Terra*, [«A nosa cultura», 18]), Vigo, 1998, pp. 39-62.

15 Ben o sei eu, fez-mi-o por se vengar  
 de mí, per esto e non per outra ren;  
 se lh'algun tempo fiz pesar, por én  
 me leix'assi deseparad'andar  
 e non me quer contra ela valer.  
 20 Por me fazer maior coita sofrer,  
 me faz tod'est'e non me quer matar.<sup>3</sup>

Parafraseando brevemente la cantiga, vemos que el enamorado pide a Dios que le haga posible obtener el favor de la mujer que ama, y si no lo hiciese así, le ruega que le dé la muerte para dejar de sufrir «coita» (I). Y si ninguna de estas dos cosas quisiese hacer Dios, entonces le rogaría poder quererla tal como ella lo quiere, para así escapar a la «coita» que sufre. Se pregunta el enamorado qué sentido tiene que Dios lo hiciese enamorar de esta mujer, si no le quiere conceder ninguno de estos deseos (II). Él mismo da la respuesta, pues piensa que si Dios le hace a él todo eso, es por vengarse de algo que el «coitado» habría hecho alguna vez y que habría incomodado a la divinidad. Por esto expresa su convencimiento de que si Dios actúa así con él es para que sufra aún más que si le diese la muerte (III).

La cantiga se construye, pues, en torno al tema de la divinidad como responsable última de la «coita» de amor que sufre el enamorado, motivo recurrente en el corpus amoroso gallego-portugués y que se desenvuelve aquí como monólogo del enamorado en tres fases, correspondiéndose con las tres estrofas: en la primera, se manifiesta la petición a Dios del enamorado; en la segunda, éste presenta otras vías alternativas; en la tercera, explica las razones por las cuales Dios no satisface sus deseos.

Por razones de espacio y de tiempo, no desenvolveremos aquí el análisis literario demorado de la cantiga, para centrarnos ahora en la problemática de su atribución. Observando su posición en el único cancionero que la transmite, vemos que aparece en A después de la *lacuna* décimosegunda, que comienza después de A 156 (cantiga de Vasco Gil) y abarca un cuaderno entero y media hoja más. Inmediatamente después de la cantiga que nos ocupa (fol. 40<sup>a</sup>), hay un espacio en blanco que ocupa la columna b entera, e iluminura indicativa de cambio de autor en la columna a del

<sup>3</sup> Manuscritos: A 157 (fol. 40<sup>a</sup>). Variantes: (gráficas) v. 1 «NO?tro»; v. 9 «quellog éu»; v. 17 «tenpo»; v. 18 «de?énparad»; (interpretativas) v. 2 «quanttas», con punto debajo de la primera t, indicando la anulación de esta letra; vv. 8, 15 las iniciales e y b se indican en tinta clara y letra minúscula. Ediciones precedentes: Michaëlis, *Ajuda*, 157; Nunes, *Crestomatia*, 60; Paxeco/Machado, *Biblioteca Nacional*, 1580; Spina, *Lírica*, pp. 312-313; Piccolo, 24, *Antología*, 75,12. Repertorios: Tavani, 75,12 (?); 157,34 (?); D'Heur, 265. Métrica: cantiga de amor, del tipo de *meestria*. Artificios: *Cobras singulares*, con rima a idéntica en las tres estrofas. *Cobras capcaudadas* y *capfinidas*. Rima derivada (I, v. 1, II, v. 5; I, v. 6, II, v. 1). Paralelismo (I, v. 6, II, vv. 1, 6). Rima interna (III, vv. 5, 6). Rítmica: El ritmo de la cantiga, aunque es irregular reflejando la desazón del enamorado, tiende a la acentuación de la cuarta sílaba, si bien las estrofas I y II presentan una marcada tendencia a acentuar también la séptima. Esquema métrico (Cf. Tavani, 161,52) 3(10a 10b 10b 10a 10c 10c 10a), I, ar-ez, Er; II, i, or; III, En, er.

verso del folio.<sup>4</sup> En B, la *lacuna* es prácticamente la misma, sólo que incluye también esta cantiga. C, sin embargo, indica, después de las composiciones de Vasco Gil, quince textos de Gonçalo Eanes y a continuación, diecisiete de Joan de Avoin. Las cantigas que siguen después de A 157 faltan de B, pero A 163 y siguientes (correspondientes a B 316 y ss.), llevan en C atribución a Joan Coelho.

El dilema que surgió entre los estudiosos a la hora de intentar clarificar la autoría de esta controvertida cantiga se basó en la utilización de métodos diferentes según los eruditos. Así, los que utilizaron el sistema del cálculo de las composiciones que contendría esta *lacuna* prácticamente común a A y a B, como Jean Marie D'Heur,<sup>5</sup> adjudicaron el poema a Gonçalo Eanes do Vinhal; si doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos no llegó a la misma conclusión que el profesor belga fue debido a que se equivocó en sus cálculos,<sup>6</sup> error ya señalado por el profesor belga.<sup>7</sup> El método consiste en tomar como referencia en C una cantiga con atribución conocida, como es B 316 de Joan Coelho, y contar para atrás teniendo en cuenta A y su *lacuna*, lo cual conduce a Gonçalo Eanes do Vinhal como autor de A 157.

Este método parece francamente incierto, pues supone, por una parte, aceptar la identidad de los manuscritos en esta zona, cuando en otros lugares sabemos que no es tal; por otra parte, haciendo este tipo de cálculos a ciegas, nunca se puede tener la seguridad de que no hubiese en esa zona alguna irregularidad, espacios en blanco, etc., lo cual rinde este sistema a nuestro parecer, ciertamente arriesgado. Conviene no olvidar que C parece ser el índice del manuscrito que dio origen a B y no el índice de B, por lo cual su identidad, como se comprueba en otros lugares, no es siempre exacta.<sup>8</sup>

En cambio, los eruditos que emplearon el sistema de la consideración de la sucesión de autores en curso sin tener en cuenta el número de composiciones de cada uno, acabaron adjudicándolas a Joan de Avoin, el autor que precede inmediatamente en A y C a Coelho, tal como defendieron Giuseppe Tavani y António Resende de Oliveira.<sup>9</sup>

Este profesor portugués explica la situación en los manuscritos mediante el siguiente cuadro comparativo:

<sup>4</sup> Para la utilización en A de las diferentes marcas para la separación de series de cantigas de diferentes autores, véase M.A. Ramos, «L'éloquence des blancs dans le *Chansonnier d'Ajuda*», en *Actes du XVII Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, 1983, VIII, Aix-en-Provence, 1986, pp. 215-224.

<sup>5</sup> Véase D'Heur, pp. 24-25.

<sup>6</sup> Véase Michaëlis, *Ajuda*, I, p. 310.

<sup>7</sup> Véase D'Heur, pp. 24-25.

<sup>8</sup> Véase G. Tavani, «Ainda sobre a tradição manuscrita», en *Ensaio português*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988, pp. 123-178 (esp. a partir de la p. 135).

<sup>9</sup> Véase Tavani, pp. 440-441 y G. Tavani, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1988, p. 296; A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhidas dos sécs. XIII e XIV*, Universidad de Coimbra, Coimbra, 1992.

AUTOR	C	B	A
Vasco Gil	267	267-272	144-156
Gonçalo Anes	280		
João de Aboim	295 <sup>10</sup>		/157
João Coelho	312	/316	158

aclorando:

Após as cantigas de amor de Vasco Gil, que concluem um caderno, segue-se um novo caderno, reconstituído por Carolina Michaëlis e iniciado com a última composição de um autor ausente em B (A 157), à qual se segue, no verso da mesma página e após miniatura, uma nova série de composições parcialmente incluídas em B. Indicando a iluminura mudança de autor, as composições 158 a 179 de A devem ser atribuídas, por comparação com os cancioneiros quinhentistas, a João Soares Coelho. A anterior, A 157, terá que ser atribuída ao autor que o antecede, isto é, a João de Aboim. A não correspondência, que por vezes se verifica, entre o número de composições de um autor em A e B levou-nos a optar, não pela contagem numérica seguida por D’Heur, mas pela presença da miniatura como sinal de separação entre dois autores. Daí a divergência nas atribuições.<sup>11</sup>

Nosotros, sirviéndonos del método de la comparación retórico-estilística, intentamos arrojar algo más de luz sobre la autoría de la composición, ya que la crítica no parece decantarse definitivamente sobre la atribución de esta cantiga.

Los autores que concurren por su paternidad son, pues, Gonçalo Eanes do Vinhal y Joan de Avoin. Observamos, por una parte, que el repertorio de composiciones que pertenecen indudablemente a Gonçalo Eanes do Vinhal está integrado por cantigas de amigo (B 706-712/V 307-313, B 1.390/V 999) y de escarnio e *maldizer* (V 1.000-1.008), pero no hay ninguna de amor. Por otra parte, las fórmulas lingüísticas empleadas en estos poemas no se corresponden con las que aparecen en la cantiga en estudio más

<sup>10</sup> Creemos que fue por errata o equivocación que el profesor Resende colocó esta cifra en la columna siguiente, correspondiendo a B, cuando esta información viene dada únicamente por C. Nos permitimos hacer la oportuna corrección.

<sup>11</sup> A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pp. 488-489.

que lo que es normal dentro de la coíné de la lengua medieval. Los temas aludidos, poniendo de parte la diferencia de géneros, no hallan correspondientes directos en la cantiga que nos ocupa. Finalmente, los recursos retóricos empleados en esta cantiga tampoco tienen correlaciones particularmente llamativas en el repertorio de Vinhal.

Sin embargo, examinando el repertorio de cantigas que pertenecen sin asomo de duda a Joan de Avoin, no podemos dejar de observar una situación bien diferente. Primeramente, cuenta en su haber con el cultivo de los tres géneros canónicos, es decir, de cantigas de amor (B 676/V 278, A 184/B 677/V 279), de amigo (B 665bis-670/V 268-273, B 672-675/V 274-277) y de escarnio e *maldizer* (V 1.009-1.011).

En segundo lugar, el vocabulario y las fórmulas lingüísticas empleados en esta cantiga son recurrentes en el resto de su obra, como podemos ver en las expresiones «rogu'eu a Deus», en posición de *dobre* en las cuatro *cobras* de «Amigo, pois me leixades» (B 673/V 275); los sustantivos «ben» y «ren» son frecuentes en sus cantigas, en particular en «Amig'ouv'eu a que queria ben» (B 674/V 276) donde se acumula «ben» tres veces y «ren» cuatro, tres de ellas en posición de *dobre*; construcciones como «per a ren», «por esto», «e sei eu», destacan también en esta cantiga en correlación con fórmulas semejantes presentes en A 157, y aparecen asimismo salpicadas con abundancia por el resto de sus composiciones.

Otra coincidencia importante es la de los motivos temáticos, pues tienen correspondencia en alguna cantiga de amor que consideramos también de su autoría,<sup>12</sup> como «Per mí sei eu o poder que Amor» (A 182) donde dice el *refran*: «[Amor]/ que me matasse, mais por me leixar/ viver en coita nõn me quer matar». Inclusive en alguna cantiga de amigo suya, como en «Que boas novas que oj'oirá» (B 667/V 270) aparece el motivo de la reciprocidad de sentimientos y de su comparación, como «ca lhi quer'eu melhor ben ca el mi quer», en paralelo con la segunda estrofa «ca mui melhor ca mi/ lhi quer'eu ja». De la misma manera ocurre en «Cuidades vós, meu amigo, ña ren» (B 665bis/V 268), donde en el último verso del *refran* la amiga advierte que se puede «assanhar» de igual manera «eu contra vós, come vós contra mi», y aún en la misma composición: «pois me vos Deus por amigo deu/ e mi a vós por amiga».

Notamos asimismo que las referencias a la divinidad presentes en esta composición son constantes en el resto de su corpus; sirvan de muestra algunos ejemplos (aparte de los ya citados por otras causas), como «se Deus vos perdon» o «por Nostro Senhor» ambas en «Dized', amigo, en que vos mereci» (B 669/V 272), o «ben grad'a Deus, que m'end'assi guardou» en «Muitos veg'eu que se fazen de mi» (A 184/B 677/V 279).

Finalmente, los recursos estilísticos que conforman los hábitos retóricos de este autor se corresponden en alto grado con los empleados en la cantiga en estudio. Hemos visto más arriba, por otros motivos, ejemplos de figuras como el símil o la con-

<sup>12</sup> En otro capítulo de nuestro trabajo abordamos esta cantiga, que pertenece a otro grupo de composiciones situado en otro lugar del manuscrito.

traposición antitética, recurrentes en la obra de Avoin y presentes en A 157. Más allá de las anástrofes y los hipérbatos comunes a la obra del conjunto de autores de la escuela gallego-portuguesa, observamos que uno de los elementos retóricos más utilizados en la cantiga que nos ocupa es la repetición derivativa, figura empleada constantemente por Avoin en su obra. El empleo de esta figura provoca que sus textos estén fuertemente caracterizados por la repetición y la variación, que se concreta en figuras como el paralelismo, la anáfora, el polisíndeton o la aliteración. Sin ánimo de ser exhaustivos, destacaremos fórmulas como «ne'-no foron nunca», «ne'-no seran», «cuidan saber quant'eu sei», «quis o que quiser'», o «E muito saben», «se nunca saber», todas ellas en la anteriormente citada «Muitos veg'eu que se fazen de mi»; hay otros casos, como «ca mi mentiu o que mi soia/ dizer verdade e nunca mentia» o aún «E, se outr'ouvesse, mentir-mi-a,/ pois mi mentiu o que non mentia», *refran* y *finda* respectivamente de la arriba citada «Amig'ouv'eu a que queria ben»; en «Dized', amigu', en que vos mereci» (B 669/V 272), observamos asimismo expresiones como «e, pois sen vós viver non poderei/ vivede mig', amig[u]'e viverei» en el *refran*, donde destaca el efecto aliterativo; otros ejemplos son «se eu poder, e poderei mui ben,/ ca o poder que sempre ouvi m'ei,/ e eu vos fiz e eu vos desfarei» (los dos últimos versos conforman el *refran*) y aún «se eu poder, e poderei, assi/ como fiz semp'r', e posso-me poder,/ ca o poder», en «Disseron-mi ora de vós ùa ren» (B 670/V 273), entre innumerables ejemplos más.

Así pues, a nuestro parecer, el resultado del análisis de los elementos internos del corpus literario de los dos autores en causa es claro: indica la necesidad de que esta cantiga pase a incrementar el repertorio de la obra de Joan de Avoin.