

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen II

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa

“El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo”. Con esta aseveración, Andreas Capellanus cimienta su tratado sobre el amor¹. El amor que nace a través de los ojos se impone de manera abrumadora a la tradición del amor de oídas y la tópica del amor de lejos parece quedar circunscrita a la lírica rudeliana². Era preciso que el poeta viese a la dama para poder enamorarse³ tal y como había dejado sentado Giacomo da Lentini al zanjar de este modo la controversia de que si el amor nace a través de los ojos o si, como sugerían los lectores de Rudel, podía uno enamorarse de oídas:

1. Vid. CAPPELLANUS, A., *De Amore* (trad. I. Creixell Vidal-Quadras), Quaderns Crema, Barcelona, 1985. En el capítulo I, podemos leer: “El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir de común acuerdo, todos los mandamientos del amor” (p. 55) y continúa “... esta pasión no nace de acción alguna, sino únicamente de la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve. Pues cuando alguien ve a una mujer dotada para el amor y moldeada a su gusto, al punto empieza a desearla en su corazón”, “Esta pasión innata procede pues de la visión y de la reflexión” (p. 57) y, para que no quepan dudas, asevera: “La ceguera impide amar, ya que un ciego no puede ver nada con lo que su espíritu llegue a obsesionarse; así, pues, el amor no puede nacer en él” (p. 67).

2. No recordamos muestras de la pervivencia del tópico ni en la literatura de los *trouvères* ni en la castellana, a no ser aquella mención al amor lejano de Rosaflorida del Cancionero de *Renner*: “Alla en aquella ribera / que se llamava de ungría / allí estava un castillo / que se llamava chapina / dentro estava una donzella / que llama rrosaflorida / siete condes la demandan / tres reyes de luzbardia / todos os a desdeñado / tanta es la su loçania / enamorse de montesinos / de oydas que no de vista” (vv. 1-12). (Cfr. LB1-82 (Add. 10431) en DUTTON, B., (ed.), *El cancionero del siglo XV*, Biblioteca Española del S. XV, Univ. de Salamanca, 1990, p. 164), o la alusión al amor de Pantasilea que hace Rodríguez del Padrón, cuando, en su desesperación, Pantasilea se lamenta: “Por fama fui enamorada / del que non vi en mi vida” (17-18). Cfr. en J. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, *Obras Completas* (ed. C. FERNÁNDEZ ALONSO), Madrid, Editora Nacional, 1982 (*El planto que fizo Pantasilea*, pp. 342-347).

3. Cfr. BLANCO VALDÉS, C.F., *Estudio de la fenomenología amorosa en la escuela poética del Dolce Stil Novo*, Tesis Doctoral inédita, Santiago de Compostela, 1992, p. 126: “En líneas muy generales el proceso (el nacimiento del amor) es como sigue: el poeta ve a Madonna y automáticamente y sin remedio, se enamora de ella –tal es el placer que produce la imagen de esta figura–, pero se enamorará tanto por la primera visión de la dama –la dama se presenta ante sus ojos– cuanto porque ella con su mirada, le provoca este sentimiento”.

*Amor è un(o) desio che ven da core
per abondanza di gran piacimento;
e li occhi in prima genera(n) l'amore
e lo core li dà nutricamento.
Ben è alcuna fiata om amore.
senza vedere so' namoramento,
ma quell'amor che stringe con furore,
da la vista de li occhi ha nas(ci)mento
(XIX, vv. 1-8)⁴*

La lírica gallego-portuguesa y, más concretamente, la cantiga de amor muestra una total coherencia con el resto de las tradiciones poéticas europeas medievales, que apuntan en la dirección de aquel “amor de vista, que no de oídas” al que se ha referido Carlos Alvar en su estudio así titulado⁵.

La vista y los ojos adquieren, pues, un realce difícilmente superable dentro de la organización significativa de nuestros textos⁶; por esto, y de forma insistente, se ha atribuido el inicio del proceso amoroso a la circunstancia temporal concreta en que se produjo el contacto óptico con la *senhor*, representada por medio de un grupo homogéneo de enunciados tales como:

des quando vos vi (Nunes, *Amor*, XLIV, 1)
des que vos vi (Nunes, *Amor*, XXXIV, 2)
des que vus eu primeiro vi (Nunes, *Amor*, XVIII, 14)
des que a vy (Nunes, *Amor*, XXII, 7)
des aquel dia que vy (Nunes, *Amor*, XXVI, 10)
log' ali / hu vus eu vy (Nunes, *Amor*, XXVI, 21-22)
poi-la vi (Michaëlis, *Ajuda*, 199, 5)
u vus primeiro vi (Michaëlis, *Ajuda*, 189, 13)⁷.

El enamoramiento está basado, casi sistemáticamente, en el reconocimiento visual de una serie de cualidades físicas –también morales– en la mujer amada,

4. Cfr. ANTONELLI, R., (ed.), *Giacomo da Lentini. Poesie*, Roma, Bulzoni, 1979.

5. Vid. ALVAR, C., “Amor de vista, que no de oídas”, *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, Madrid, Castalia, 1989, III, pp. 14-19.

6. Cfr. D'HEUR, J.M., *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galicien-portugais (XIIIe-XIVe siècles)* (Tesis Doctoral), Liège, 1975, p. 450-452; TAVANI, G. *A poesia lírica gallego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação, 1990, p. 128; SOUTO CABO, J. A. “Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo”, *Agália*, 16, pp. 401-420.

7. Son éstas fórmulas que sólo esporádicamente registramos en la cantiga de amigo: “A meu amigo, que eu sempr'amei, / *des que o vi*, assi nos aven: / el por mi morr'e eu ando por en / namorada” (Nunes, *Amigo*, Lourenço, CCCCLXXVII, 7-9).

aunque ésta no sea, como acertadamente la había definido J.M. D’Heur, “plus qu’un composé symbolique de l’apparence physique et de la conduite morale”⁸.

Solamente en un caso se nos alerta del engaño que la apreciación ocular puede esconder. Se trata de la *tençon* amorosa sostenida entre el segrel compostelano Bernaldo de Bonaval y el rico-hombre portugués D. Abril Pérez, cuyo tema no es otro que la conocida discusión sobre el valor de las respectivas damas⁹; en la estrofa V se lee:

— *Abril Pérez, os olhos enganar
vãn homen das cousas que gram ben quer
assy fezeron vós, a meu cuydar,
e, por seer as(s)y com’eu dizer,
se vós vistes algunha dona tal,
tan fremosa e que tan muyto val,
mha senhor é, ca non outra moller*
(Indini, *Bernal de Bonaval*, XI, vv. 29-35)

Pese al aviso, el proceso iniciado con la contemplación adquiere dimensiones tales que no podrá ser apagado ni siquiera con el distanciamiento físico, aspecto que se constituye como uno de los cuadros más frecuentados por la lírica gallego-portuguesa. De este estado surge un importante número de composiciones que con justicia podríamos clasificar en la categoría de “amor de lonh”, tópico que acompañó el desarrollo de las literaturas romances, convirtiéndose prácticamente en sinónimo de *fin’amors*¹⁰, en el que la imposibilidad de percepción visual —el mayor bien al que el enamorado puede aspirar— se presenta como pretexto para el análisis introspectivo del sentimiento amoroso y, particularmente, de los estados de melancolía y aflicción que el alejamiento provoca, lo que, a nivel expresivo, se traduce en el uso reiterado de los verbos *quitar*, *partir*, *alongar* y del adverbio *longe*. Veamos, a título de ejemplo, algunas muestras con las que pretendemos dar cuenta de las variantes —si bien reducidas— a las que es sometido el argumento:

*Senhor, que grav’oj’a mi é
de m(e) aver de vos partir!
Ca sei, de pran, pois m’eu partir,*

8. Vid. D’HEUR, J.M., *Recherches...*, p. 469.

9. Vid. INDINI, M. L. I(Ed.), *Bernal de Bonaval, Poesie*, Bari, 1978.

10. Vid. CIRLOT, “Discussion troubadouresque sur l’amor de lonh”, in: *IIIème Congrès International de l’Association Internationale d’Etudes Occitanes, Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*. (Montpellier, 20-26 septembre, 1990), G. Gouiran (Ed.), 1992 (3 vols.), pp. 855.

*que mi-averrá, per bôa fé:
averei ;se Deus me perdon!
gran coita no meu coração.*

(Michaëlis, *Ajuda*, Afonso Lopez de Baiam, 224, vv. 1-6)

*Poys que m'ey ora d'alongar
de mha senhor, que quero bem
e que me faz perder o ssem
quando m'ouver d'el'a quitar,
direy, quando me lh'espedir:
de bom grado queria hir
logo e nunca (mais) viir.*

(Nunes, *Amor*, Dinis, XXVI, vv. 1-7)

*E poys que o Deus assy quis,
que eu ssão(o) tam alongado
de vós, muy bem seede ffis
que nunca eu ssen cuydado
eu viverey, ca já Paris
d'amor non foy tam coitado
(e) nem Tristam (...)*

(Nunes, *Amor*, Dinis, XXV, vv. 10-16)

Fue precisamente el rei D. Dinis uno de los poetas que con mayor abundancia ha explorado el tema en cuestión. Uno de los más acabados exponentes es la composición *Pero que eu mui long'estou* (Nunes, *Amor*, XLVI) de conocidas resonancias rudelianas, como apuntaba A. Ferrari¹¹ y que probablemente haya dado origen a una cantiga de amigo de Joan Lopes de Ulhoa¹² en cuya primera estrofa se retoma la alusión al tema de “lejos del cuerpo, cerca del corazón”:

*Que trist'oj'eu and'e faço gran razon:
foi-s' o meu amigu'e o meu coração,
dona, per bôa fé alá est u el é.*

(Nunes, *Amigo*, CXXIX, vv. 1-3)

Avanzando en la dirección que nos lleve al fondo de nuestra investigación, tenemos que señalar que una de las posibilidades de remediar el distanciamiento

11. Vid. FERRARI, A., “Linguaggi lirici in contatto: trobadores e trobadores”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 35-58, especialmente, pp. 41-42.

12. Lo que refuerza la hipótesis que considera autor al lisboeta Joao Lopes de “Ulhoa”, coetáneo de D. Dinis. Vid. OLIVEIRA, 1989, p. 19, n. 36.

de los amantes consiste en el recurso a un discurso “oído” cuyo referente es la mujer. En este sentido Joan Lopes d’Ulhoa subraya la importancia que para el enamorado puede tener la simple recepción de noticias de la *senhor*:

*Ando coitado por veer
un ome que aquí chegou,
que dizen que viu mia senhor;
e dirá-me, se lhe falou.
E falarei con el muit’i
en quan muit’ á que a non vi.*

(...)

*Ca muito per á gran sabor
quen senhor ama, de falar
en ela, se acha con quen.
E por én vou aquel buscar!*

(Michaëlis, *Amor*, Johan Lopez de Ulhoa, 201, vv. 1-6, 13-16)¹³

El tópico del *amor de lonh* puede presentar, pues, dos versiones: el amor que se mantiene a distancia y el amor proyectado hacia una mujer no conocida directamente, siendo el primero una versión debilitada del segundo tipo (Cirlot, p. 85).

Es esta segunda modalidad, contrapunto del amor de vista, la que ahora nos interesa. En el caso concreto de la lírica gallego-portuguesa creemos poder aislar el motivo en un total de nueve cantigas de amor que presentan su reverso en dos cantigas satíricas que juegan con el tópico en tono burlesco.

El *topos* del enamoramiento de oídas nos remite mecánicamente, como vimos, a aquel *amor de lonh* cantado por Jaufré Rudel¹⁴. Muchos han sido los que trataron de dibujar, más o menos, la trayectoria del tema, siguiendo a quienes se enamoraban de oídas desde París hasta el propio Rudel. Este periplo que se inicia, por lo que parece, en un fragmento de la epístola décimosexta de París a Elena en

13. Situación que en la cantiga de amigo aparece tratada desde el punto de vista femenino:

*E non se pod’ alongar, eu o sei,
dos que migo falan, nen encobrir
que lhis non fale en al, pera oir
en mi falar, ...*

(Nunes, *Amigo*, CXXXIX, vv. 9-12)

14. Vid. *Il canzoniere di Jaufré Rudel. Edizione critica, con introduzione, note e glossario a cura di G. CHIARINI*, Japadre, L’Aquila, 1985 y M. ALLEGRETTO, *Il luogo dell’amore*, Studio su Jaufré Rudel, Florencia. Leo S. Olschki Editore, 1979.

las *Heroidas* de Ovidio¹⁵, y pasa por San Agustín¹⁶, influido a su vez por Cicerón¹⁷, tal como apunta P. Cherchi, debió de haber confluído en algún momento con la tradición árabe que, a juzgar por lo que queda en *El collar de la Paloma*¹⁸, debió de tener sólida implantación. Llegó hasta Provenza y parece que Guilhem de Peitieu, el primer trovador conocido, fue también su introductor en la lírica cortés¹⁹, pero sólo Jaufre Rudel²⁰ hace del tópico tema predominante de su exigua

15. El fragmento que suele aducirse como prueba de que Ovidio inicia la cadena del enamorado de oídas es el siguiente:

“Te peto, quam pepigit lecto Venus aurea nostro; / Te prius optavi quam mihi nota fores; / Ante tuos animo vidi quam lumine vultus; / Prima fuit vultus nuntia fama tui. / Nec tamen est mirum, si, sicut oporteat, arcu / Missilibus telis eminus ictus amo.” OVIDIO, *Heroidas* (ed. de F. MOYA DEL BAÑO), Madrid, C.S.I.C., 1986, LVI, vv. 35-40.

16. Nunc ad ea ipsa consequentur enodatius explicanda limatior accedat inentio. Ac primum, quia rem prorsum ignotam amare omnino nullus potest, diligenter intuendum est cuius modi sit amor studentium, id est, non iam scientium, sed adhuc scire cupientium quamquam doctrinam.

Et in his quippe rebus in quibus non usitate dicitur studium, solent existere amores ex auditu, dum cuiusque pulchritudinis fama ad videndum ac fruendum animus accenditur, quia generaliter novit corporum pulchritudines, ex eo quo plurimas videt, et inest intrinsecus unde approbetur, cui forinsecus inhiatur. Quid cum fit, non rei penitus incognitae amor excitatur, cuius genus ita notum est. Cum autem virum bonum amatus, cuius faciem non vidimus, ex notitia virtutum amamus, quas novimus in ipsa veritate” (*De Trinitate*, X, I, 1, ed. de L. ARIAS, Madrid, B.A.C., 1956). Citamos por P. Cherchi (“Notula sull’*amore lontano* di Jaufre Rudel”, *Cultura Neolatina*, 32, 1972, pp. 185-187), p. 186, por ser él quien lo menciona como eslabón de la cadena. Cita igualmente las *Elegías* de Propertio como otro peldaño hasta Rudel, sin recoger el texto que lo autorice; sin embargo, de nuestras lecturas sólo hemos podido extraer la impresión contraria, es decir, que el amor entra por la contemplación de la amada: “Cintia fue la primera que me cautivó con sus ojos, / pobre de mí, no tocado antes por pasión alguna. / Entonces Amor humilló la continua arrogancia de mi mirada / y sometió mi cabeza bajo sus plantas” (Libro I, I, vv. 1-4) y “No tan superficialmente entró Cupido en mis ojos” (Libro I, 19, v. 5) para acabar aseverando “Si no lo sabes, los ojos son los guías en el amor” (Libro II, 15, v. 12). *Vid.* PROPERCIO, *Elegías* (edición de A. RAMÍREZ DE VERGER), Madrid, Gredos, 1989).

17. *Cfr.* YNDURÁIN, D., “Enamorarse de oídas”, *Serta philologica*. LÁZARO CARRETER, F. Madrid, Cátedra, 1983, vol. II, pp. 589-603, especialmente p. 594, donde se señala la existencia de dos tradiciones, una ciceroniana y otra cristiana, que se cruzan en la patrística.

18. IBN HAZN DE CÓRDOBA, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes* (trad. de E. GARCÍA GÓMEZ), Madrid, Alianza, 1987. En el capítulo IV, “Sobre quien se enamora por oír hablar del ser amado” reza: “Otro de los más peregrinos orígenes de la pasión es que nazca el amor por la simple pintura del amado sin haberlo visto jamás. Por este camino se puede llegar incluso a los últimos grados del amor; a que se crucen mensajes y cartas; a sufrir tristezas, desabrimientos e insomnios, y todo sin haber contemplado nunca a quien se ama” (p. 121).

19. “Amigu’ai ieu, non sai qui s’es:

c’anc no la vi, si m’aiut fes” (vv. 25-26)

“Anc no la vi et am la fort;

anc no n’aic dreit ni no.m fes tort” (vv. 31-32)

Vid. la composición *Faray un vers de dreit nien* (IV en la ed. de JEANROY, A. *Les chansons de Guillaume IX, duc d’Aquitaine*, Honoré Champion, Paris, 1964).

20. Lo mismo que sucedió con la materia artúrica después de Chrétien de Troyes, la propuesta poética “abierta” del amor de lonh lanzada por Jaufre Rudel será objeto de múltiples interpretaciones. V. CIRLOT sitúa el inicio de la discusión en la composición de Marcabru *Cortesament vuoil comessar*, datable en la segunda mitad de 1148; la culminación llegaría con la elaboración de la Vida que, según M.L. Meneghetti responde “all’esigenza

producción poética, aunque sólo la composición *Non sap chantar qui so non di* parece entroncar decididamente con la tópica del amor de oídas cuando se lamenta:

*Nuils nom n.s meravill de mi
s'ieu am so que ja no.m veira
que.l cor joi d'autr' amor non a
mas de cela qu'ieu anc no vi*
(vv. 7-10)

La ausencia, como se ha visto, de una tradición continua y uniforme en el desarrollo tópico²¹, por un lado, y su significativa restricción en el corpus occitano, por otro, nos impide concretar el origen de su manifestación entre nosotros.

Conviene recordar antes de nada que, como demostraron algunos claros ejemplos de intertextualidad, la traslación de motivos occitanos hacia la lírica gallego-portuguesa no siempre se ha producido por el mismo procedimiento. Así, A. Ferrari distingue dos vías de influjo, una de carácter culto a nivel de escritura, y otra más popularizante de base oral, responsable “di tutta la topica più banale e orecchiabile”²². Es, pues, posible que un mismo motivo hubiese podido recorrer ambos caminos, hipótesis que nos permitiría considerar fruto de la primera modalidad la presencia de elementos temáticos y formales de origen rudeliano en la obra de Don Dinis. La misma fuente, pero con un recorrido más sinuoso a través de la segunda modalidad, originaría el “amor de ouvidas” que nos ocupa.

En este aspecto, lo único que con cierta seguridad podemos constatar es la utilización del tópico en poetas cuya actividad se sitúa entre el segundo tercio del siglo XIII y los primeros años del siglo XIV. No surge como un fenómeno extraño el contexto de nuestra producción lírica medieval, sino que, por un lado, responde a la ficción que recrea el propio ambiente cortés, centrándose en el debate sobre el valor de las respectivas damas durante el cual el poeta reclama la primacía hiperbólica para su *senhor*²³:

‘romantica’ del publico duecentesco d’incarnare a livello di realtà individuale vissuta l’io lirico” (MENEGHETTI, M.L. “Una vida pericolosa. La ‘Meditazione’ biografica e l’interpretazione della poesia di Jaufré Rudel”, *Cultura Neolatina*, 40, 1980, pp. 145-163, p. 147). Fue durante la segunda etapa de la recepción, a finales del siglo XII, cuando nació la equivalencia entre amor de lejos y amor de la amada nunca vista, hecho que queda reflejado en la transferencia del motivo hacia la canción de gesta en la misma época. Baste recordar la versión renovada de *La Prise d’Orange* donde el discurso de Gillebert estimula a Guillaume a amar a Orable (Vid. HEINZE, M. *L’amour de loin dans la Prise d’Orange*, 1990). La misma situación se produce en el *Roman de Flamenca* (U. Gschwind (ed.), *Le Roman de Flamenca*, Éditions Francke Berne, 1976).

21. Vid. BELTRAMI, P.G., “Pero de Viviaez e l’amore per uditá”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 22, pp. 43-65.

22. Vid. FERRARI, A., “Lingüaggi...”, p. 54.

23. Vid. RODRÍGUEZ, J.L., *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Anexo 12 de *Verba*. in: *Anuario Galego de Filoloxía*, Universidade de Santiago de Compostela, 1980, p. 73.

*A melhor dona que eu nunca vi,
per bôa fé, nen que oí dizer,
(Michaëlis, Ajuda, Fernan Garcia Esgaravunha, 117, vv. 6-7).*

*porque vós ssodes a melhor
dona de que nunc(a) oysse
homem falar
(Nunes, Amor, Dinis, XXV, vv. 5-7)²⁴*

En segundo lugar, conecta con unha consideración autónoma de la percepción auditiva relativa a la *senhor* que se constituye como un bien equiparable a la contemplación física de la mujer:

*Pero punho sempre de preguntar,
poren nunca me podem entender
o muy gram ben que vos eu sey querer
nen o sabor d' oyr en vós falar;
per bôa fé, pero non poss' achar
quem vosso ben todo possa dizer.
(Nunes, Amor, Pero d' Armea, CCXXIX, vv. 7-12)*

*Non viv' eu ja se per aqesto non:
ouç' eu as gentes no seu ben falar.
E ven Amor logo por me matar,
e non guaresco se per esto non:
falan-me d' ela, e ar vou-a veer;
(e) ja quant' esto me faz ja viver!
(Domingues, JGGuilhade, IX, vv. 13-18)*

Las referencias que al motivo dedican los estudiosos de nuestra lírica medieval no pasan de breves observaciones fragmentarias ligadas a un texto o a un autor concreto. La consideración del *topos* de forma autónoma sirve únicamente para subrayar su carácter insólito. Giovanna Marroni en la introducción al texto *Don Estevan, oi por vós dizer* de Pedr'Amigo de Sevilla se limitaba a indicar que se trataba de un “tema piuttosto inconsueto, sebbene qui trattato sul piano satirico, nella antica lirica in lingua portoghese”²⁵, sin hacer alusión alguna a la composición de Fernan Rodriguez de Calheiros con la que la anterior mantiene evidentes contactos.

24. Situación que de forma aislada detectamos en la cantiga de amigo:
“(…) non sejades sospeitada l' d' outro mal d' el, ca, des quand' eu naci l' nunca d' outr' ome tan leal oi l' falar, e quan end' al diz non diz nada” (Nunes, Amigo, Dinis, XXV, vv. 25-28).

25. Vid. MARRONI, G., “Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha”, in: *Annali. Sezione Romanza*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1968, pp. 189-339, p. 305.

Pietro G. Beltrami también se ocupó parcialmente del tema en un estudio titulado “Pero de Vivíaez e l’amore per u dita” que, como se deduce del título, está consagrado exclusivamente a las dos composiciones del, tal vez, juglar gallego. Su apreciación es similar a la de G. Marroni al considerarlas como “isolate o quasi, per via del motivo non comune che svolgono, nella produzione poetica conservata dei canzonieri galego-portoghesei...”²⁶. Con todo, en el análisis que hace de las composiciones mencionadas, cita de pasada el texto de Guilhade *Deus como se foron perder e matar* y la cantiga *Tanto falam do vosso parecer* de Pai Gomez Charinho, ignorando, sorprendentemente, *A dona que ome “senhor” devia*, del mismo autor, así como todas las restantes muestras del corpus aquí estudiado (cfr. infra).

Si bien es evidente que las composiciones de Pero Vivíaez poseen rasgos originales, sobre todo porque ofrecen el motivo *in praesentia* (también en Joan Garcia de Guilhade y en las composiciones satíricas), no se justifica en modo alguno la exclusión de las otras cantigas. Los puntos de contacto a nivel temático y expresivo aconsejan una consideración conjunta que dé cuenta del particular tratamiento del tópico en esta escuela. La totalidad del corpus seleccionado está ligado por el mismo hilo temático, la referencia a los efectos eróticos que provoca una mujer nunca vista y de quien se tuvo noticia sólo por vía auditiva. Atendiendo a lo anterior tomamos en consideración las siguientes composiciones²⁷:

- (1) *Deus! Como se foron perder e matar*
Joan Garcia de Guilhade (Domingues, *JGGuilhade*, 14)
- (2) *A dona que ome “senhor” devia*
Pay Gomez Charinho (Michaëlis, *Ajuda*, 246)
- (3) *Tanto falam do vosso parecer*
Pay Gomez Charinho (Nunes, *Amor*, CXVII)
- (4) *Mais desaguisadamente mi ven mal*
Martin Perez Alvim (Nunes, *Amor*, CXCVII)
- (5) *Senhor fremosa, poys me non queredes*
Martin Soarez (Bertolucci Pizzorusso, *MSoarez*, XIV)
- (6) *Quando me nembra de vos, mha senhor,*
Martin Soarez (Michaëlis, *Ajuda*, 47)
- (7) *Mal conselhado que fuj, mha senhor*
Martin Soarez (Bertolucci Pizzorusso, XIX)

26. Vid. BELTRAMI, P.G., “Pero de Vivíaez...”, p. 44.

27. Composiciones a las que asignamos un número de referencia que servirá para su identificación posterior.

- (8) *Hunha dona de que falar oy*
 Pero Viviaez (Beltrami, *PViviaez* I)
- (9) *A Lobatom quero eu ir*
 Pero Viviaez (Beltrami, *PViviaez*, II)
- (10) *Agora oí d' ûa dona falar*
 Fernan Rodriguez de Calheiros (Lapa, *Escarnho*, 139)
- (11) *Don Estêvan, oí por vós dizer*
 Pedr' Amigo de Sevilha (Lapa, *Escarnho*, 312)

Todas pertenentes al género de amor salvo las dos últimas, satíricas.

El argumento que tratamos se vehicula desde el punto de vista formal en un conjunto altamente homogéneo de enunciados, construidos sobre el eje “ouvir falar de/en” y amplificados en fórmulas diversas que podemos resumir en el esquema:

1	2	3	4	5
(tanto ben)	+ OI/OUVI	+ (de vós)	+ DIZER	+ (no seu ben)
(tan muyto ben)	OIREN	(dela)	FALAR	(muito ben)
				(ben)

fórmula que se repite con pequeñas variantes basadas en la típica alteración del orden sintáctico o en la leve variación del material verbal:

oi falar no seu ben (texto 2)
oiren no seu ben falar (texto 2)

tan muyto ben ouvi de vos dizer (texto 3)
tan muyto oy dizer de vós (texto 5)

tanto ben ouvi de vos dizer (texto 3)
tan muyto ben ouvi de vós dizer (texto 4)

Sólo dos textos, los señalados como 1 y 7, precinden de la formulación indicada al no mostrar de forma explícita cómo se llegó al conocimiento de la *senhor*. En el primer caso debido a la indeterminación (*outra bôa dona que pelo reino á*); en el segundo por la referencia a un *consellador* (*nen viss' eu vos non quen mh-o conselhou ... nen viss' aquel que mi vos mostrou*). El contenido significativo de fondo es, no obstante, similar al resto de las composiciones.

La consecuencia inmediata es el deseo de ver a la dama e, incluso, el enamoramiento:

ca nunca prazer verey sên na veer (texto 1)
que me non soube guardar (texto 2)
que sabor an muytos por esto de vos veer (texto 3)

que o que non for // veer-vos logo non cuyd' a vyver (texto 3)
que non pud' al fazer // que non ouuess' a viir a logar
// hu vos eu viss' (texto 4)
como pode d' al ben desejar // se non devos, quen sol oyr falar
// en quanto ben Deus en vos faz aver? (texto 6)
non posso guarir // sen a veer (texto 8)
que vis(s)' oj' eu por meu bem // a que veer queria (texto 9)
que quero ben, pero a nunca vi (texto 10)
que queredes gran ben (texto 11)

De esta forma se conseguirá instaurar una nueva etapa sentimental en la “línea amoris”²⁸ anterior al “visus”. Ahora bien, lejos de ser utilizado este nuevo segmento de forma innovadora con respecto a la tradición, se imponen los más ortodoxos parámetros del género con sus esquemas convencionales para aquellos campos susceptibles de nueva interpretación. Surgen, de todos modos, acentos originales dada la propia especificidad del argumento; así, el “elogio de la dama” gana fuerza en la representación indirecta de la belleza femenina a través de sus efectos, que resultan mucho más sorprendentes por vía auditiva que no por la manida vía visual.

En lo que se refiere al “amor del poeta” que, según Tavani, se manifiesta como “adquirido antes do canto”²⁹, no siempre podemos concluir, dada la imprecisión de los textos, en qué momento se ha producido el enamoramiento. Posterior a la visión parece ser en la composición de Martín Pérez Alvin (4); de forma implícita, podremos considerarlo anterior en, al menos, cinco textos (1, 8, 9, 10 y 11). La situación sólo se manifiesta de forma evidente en las composiciones satíricas que intentan explorar en tono jocoso lo insólito del argumento.

La “coita de amor” asume una vez más y frente a lo que cabría esperar, una función primaria, de tal modo que podríamos considerar el motivo en cuestión como simple posibilidad de amplificar e introducir alguna novedad en la expresión del abatimiento amoroso. Y esto ya, desde el propio punto de partida, momento en que, como indicaba Tavani, los verbos *veer* y *catar* son parcialmente sustituidos en su función preliminar por *ouvir*, aunque no pueda cuestionarse la preeminencia de la visión:

E, por esto que ben conselharia
quantos oiren no seu ben falar,
no'-na vejan ... (texto 2)

28. Cfr. AKEHURST, F.R., “Lès étapes de l’amour chez Bernard de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 16, 1973, p. 133 y FRIEDMAN, L., “Gradus Amoris”, *Romance Philology*, 19, 1965, p. 134 ss..

29. TAVANI, G., “La poesia...”, p. 119.

Sin embargo, el mayor factor de originalidad viene ligado a la extensión de la coita a ese estadio previo tanto como vivencia real, en aquellos textos que lo sitúan en el presente:

*por que moir' eu polo seu
parecer que lhi Deus deu
(texto 9)*

*(...) que o que non for
veer-vos logo non cuyd' a vyver
(texto 3)*

como por su trágica proyección, al ser presentida la situación que posteriormente se padecería:

*E tod' aquesto m' ant' eu entendia
que a viss' (...) (texto 2)*

Es aquí donde algunos poetas consiguieron la mayor dosis de expresividad, apoyándose en el aprovechamiento de la paradoja, como aquella que se basa en la dualidad *veer* vs *non veer*:

*Mais eu por alguen ja mort' ei de prender
que non vej', e moiro por alguen veer.
(...)
Que farei coitado? Moiro por alguen
que non vej', e moiro por veer alguen³⁰
(texto 1)*

*desej' a veer, e non posso guarir
sen a veer, e sey que, se a vir,
hua a non vir cuyd' a morrer logu' y
(texto 8)*

*Eu non-na vi, mays oy
d' ela muyto ben: poys y
for, veerey ssair mana.
(texto 8)*

30. SANSONE, G., "Temi e tecnica delle *Cantigas d' amor* di Johan Garcia de Guilhade", *Saggi Iberici*, Bari, Adriatica ed., 1974, pp. 18-31, p. 27.

o en el tema de los sentidos:

*todos am ben per oyr e veer
e per entendiment(o) e per falar,
mays a min, mha senhor, aven end' al,
ca por tod' esto me vej' eu andar
na mayor coyta que Deus quis fazer*
(texto 4)

A pesar de que consideramos de forma conjunta textos pertenecientes al género de amor y al satírico, interesa destacar algunos aspectos específicos de los dos textos pertenecientes al segundo tipo. Se trata de dos claros ejemplos de distorsión del motivo cortés utilizado con intención burlesca³¹.

Como adelantábamos, la diferencia fundamental en lo que respecta al tratamiento del “amor de ouvidas” entre las cantigas de amor y estos dos claros representantes del escarnio estriba en el aprovechamiento del aspecto más insólito: el enamoramiento real por una mujer no vista, expresado en enunciados muy próximos:

d' a molher que queredes gran ben
(texto 11, vv. 2-3)

oi da dona falar // que quero ben
(texto 10, vv. 1-2)

que talvez, especialmente el segundo, podríamos poner en relación con los versos de Guillermo IX:

*Amig' ai ieu, non sai qui s' es
c' anc no la vi, si m' aiut fes*
(vv. 25-26)

Anc no la vi et am la fort
(v. 31)

Paradoja que aparecía claramente atenuada en el grupo anterior, reduciéndose a un “sabor”, más o menos intenso, de conocerla.

31. Se trata de la conocida transferencia de una serie lexical propia de la cantiga de amor a las cantigas satíricas. Cfr. TAVANI, G., “O cómico e o carnavalesco nas cantigas de escarnho e maldizer”, *Boletim de Filologia*, 29, pp. 59-74, p. 67.

Por otro lado, la intertextualidad, limitada en las cantigas de amor a la repetición, poco significativa, de un enunciado similar, se convierte ahora en una coincidencia voluntariamente conseguida en los planos formal y temático. Obsérvese el paralelismo literal:

oi ... oi (v.1) (ocupando lugares equivalentes)
falar ... dizer (v.1)
dûa dona (...) *que quero ben* (v.1-2) ... *d' ûa molher que queredes gran ben* (v.2)
guardada (v.3-4) ... *guardada* (vv. 3, 12)

que tiene una clara correspondencia a nivel argumental en el amor por una mujer que se guarda o es guardada por motivos “desconocidos”. El término “guardada” pertenece propiamente al campo de la lírica amorosa y suele comparecer en contextos en que la “senhor” o “amiga” permanece vigilada por algún agente familiar con el objetivo de evitar la relación amorosa:

*Non vi molher, des que naci,
tan muito guardada com' é
a mia senhor, per boa fe
(Rodríguez, Joan Airas, VI:1-3)³²*

y por esto oculta a la contemplación del enamorado, aspecto que motivó la utilización del topos aludido, ahora cargado de connotaciones equívocas.

Teniendo en cuenta la gran proximidad de ambos textos, podemos suponer que uno de ellos pudo ser construido partiendo del otro. Motivos de índole literaria e histórica³³ nos llevan a proponer como anterior la composición de Fernam Rodrigues de Calheiros. Esta última constituye un claro ejemplo de *interpretatio nominis* (‘vela’ de ‘velar’ y ‘Vela’ nombre de un peón)³⁴ donde el escarnio surge de la ironía evidenciada por el celo excesivo que la mujer pone en guardarse y que se descodifica por la contrariedad del significado: “*guardar-se de maa nomeada*” vs “*non se guardar de maa nomeada*”³⁵ (Rodríguez, 1976:43; Lindeza, 1992:387-388).

32. Cfr. RODRÍGUEZ, J.L., *El Cancionero...*, p. 77.

33. António Resende de Oliveira documenta dos caballeros del mismo nombre en el Alto Minho –Pai Rodrigues de Calheiros e Pero Rodrigues de Calheiros–, tal vez hermanos del anterior, entre 1221 e 1225 (citado por, AMÉRICO, A. LINDEZA, Diogo, *Satira galego-portuguesa: textos, contextos, metatextos* (Tesis doctoral), Universidade do Minho, Braga, 1992. quien, por otra parte, considera el cancionero satírico de Fernam Rodriguez de Calheiros como “bastante característico da fase primária do género”, p. 387).

34. Apoyada por su combinación con la preposición “sobre” frecuente en las cantigas de significado obsceno.

35. Cfr. RODRÍGUEZ, J.L., “La Cantiga de Escarnio y su Estructura Histórico-Literaria. El equívoco como recurso estilístico nuclear en la cantiga d’escarnho de los Cancioneros”, *Liceo Franciscano*, 1977, pp. 33-56 y LINDEZA, D., *Satira ...*, pp. 387-388.

El segundo texto parece haber pasado desapercibido para los estudiosos de los recursos estilísticos de la cantiga de escarnio. Su apariencia de cantiga de “maldizer” con la mención ya al inicio de “Don Estevan”³⁶ hizo que no se reparase en la existencia de un doble sentido³⁷. El sentido figurado surge, por un lado, de la relación de hipertextualidad respecto da la cantiga de Fernan Rodríguez de Calheiros, a la que se suma la sutil referencia al dispendio monetario situada en los últimos versos de la primera y tercera estrofas:

*que quant' ouvestes, todo no logar
u ela é, fostes i despende.*
(...) (vv. 6-7)

*E gran sandice d' om' é, por oir
ben da molher guardada que non vir,
d' ir despende quant' á por seu amor.*
(vv.18-20)

lo que nos lleva evidentemente al mundo de la prostitución³⁸. Hecho que viene a dar cuenta de la utilización del motivo “amor de oídas” ecuacionado, así, con la “vox populi”³⁹.

Elvira FIDALGO FRANCISCO
José António SOUTO CABO
Universidad de Santiago de Compostela

36. Como bien señala Elsa GONÇALVES (*A lirica galego-portuguesa*, Comunicação, Lisboa, 1983, p. 24), la mención del nombre no impide, en absoluto, considerar una cantiga como de escarnio.

37. Giovana MARRONI (*Pedr' Amigo...*) se limita a indicar: “Lo scherno di Pedr' Amigo è diretto questa volta contro un certo *dom Estevão*, di difficile identificazione il quale sta dissipando tutto il suo avere, per una dona che non ha mais visto ...” (p. 304). Para LAPA: “um senhor que requeria de amores uma dona bem guardada, só por ouvir dizer bem dela e pela qual estava gastando rios de dinheiro.” (*Escarnho...*, p. 465).

38. El pago del favor sexual es una constante en la producción jocosa.

39. Hecho que también detectamos en la conocida composición de Fernando Esquio dedicada a una abadesa, cuyos primeiros versos presentan elementos similares a los aquí analizados:

Abadessa, oí dizer
que erades mui sabedor
de todo ben ...
(Lapa, *Escarnho*, 37, 1-3)

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRAMI, P.G., “Pero de Viviaez e l’amore per udita”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 22, pp. 43-65.
- BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V. *Le poesie di Martin Soares*, Libreria Antiquaria Palmaverde, Bologna, 1963.
- DOMÍNGUEZ, A., *Cantigas de João Garcia de Guilhade. Subsídios para o seu estudo lingüístico e literario*, Ed. Câmara Municipal de Barcelos, 1992.
- INDINI, M.L., (Ed.), *Bernal de Bonaval, Poesie*, Bari, 1978.
- RODRIGUES LAPA, M., *Cantigas d’Escarnho e de Maldizer dos Cancioneiros medievais galego-portugueses*, Galaxia, Vigo, 1970.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, C., *Cancioneiro da Ajuda*, Max Niemeyer, Halle, 1904.
- NUNES, J.J., *Cantigas d’Amor dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972.
- *Cantigas d’Amigo dos trovadores galego-portugueses* (3 vol.), Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973.
- RODRÍGUEZ, J.L., *El Cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*. Anexo 12 de *Verba. Anuario Galego de Filoloxía*, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.