

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 II



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 II): 84-8138-209-4

Depósito Legal: M-29892-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

LA POESÍA TROVADORESCA Y LAS MANIFESTACIONES DEL AMOR EN DUARTE DE BRITO

Gerardo Pérez Barcala

En un trabajo que cuenta ya con medio siglo a sus espaldas, M^a R. Lida de Malkiel, con la erudición de la que hizo gala en todos sus escritos, utilizó el término *Prerrenacimiento* para caracterizar y situar la obra de Juan de Mena¹. La etiqueta puede aceptarse como definidora de un período en el que lo medieval, sin perder del todo su vigencia, cede paso a una nueva mentalidad que augura ya el Renacimiento. Se trata de una época de importantes transformaciones sociales y culturales que en Portugal viene a coincidir con los reinados de D. João II (1481-1495) y D. Manuel I (1495-1521). Fueron éstos los años en los que se introdujo en este país la imprenta que, por un lado, facilitó el conocimiento de las obras literarias de la antigüedad clásica, que tan valiosas habrían de ser para los hombres del Renacimiento, y, por otro, permitió la difusión de traducciones de obras latinas y romances. Un creciente interés hacia las letras al que contribuyeron los contactos con Castilla, así como la presencia en las cortes portuguesas de humanistas italianos, encargados de la formación de algunos nobles².

Y aunque este incipiente humanismo no gozó del aplauso de todos³, lo cierto es que

¹ Vid. M^a R. Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, México, 1950. Completa esta visión del Prerrenacimiento literario el artículo de M. Durán, «Santillana y el Prerrenacimiento», *Nueva Revista de Filología Hispánica (Homenaje a Alfonso Reyes)*, XV, 3-4 (1961), pp. 343-363. Vid. también J. A. Maravall, «El Pre-Renacimiento del siglo XV», *Academia Literaria Renacentista, III. Nebrija y la introducción del Renacimiento en España* (ed. V. García de la Concha), Universidad de Salamanca, 1986, pp. 17-36.

² Vid. A. J. da Costa Pimpão, «La introducción del humanismo en Portugal», *Escritos diversos*, Coimbra, 1972, pp. 363-384 (especialmente, para la época que nos ocupa, pp. 367-369) y E. Tarracha Ferreira, *Antologia do Cancioneiro Geral*, Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1993, pp. 11-12 y 20-21.

³ Muy clarificador resulta al respecto el trabajo de P. E. Russel, «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV», *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, 1978, pp. 207-239. Vid. también O. Di Camillo, *El Humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, 1976.

acercó a todo aquel que se dedicó a la tarea de escribir poesía a los grandes autores del Trecento italiano –Dante, Petrarca y Boccaccio, fundamentalmente–, en los que se vislumbraban ya muchas de las líneas que caracterizarían más tarde a la literatura renacentista.

En Portugal la producción poética de este período tiene como obra cumbre el *Cancioneiro Geral*, compilado por Garcia de Resende y publicado en 1516. En él encontramos una treintena de composiciones atribuidas a Duarte de Brito⁴, poeta que, al menos en lo literario, muestra esa simbiosis de elementos medievales y humanistas, a la que venimos aludiendo⁵. Estos últimos se hacen especialmente manifiestos en su *Inferno dos Namorados*, composición alegórica con la que se abre su cancionero y que muestra a todas luces la influencia de la *Divina Comedia* de Dante en el poeta portugués, influencia posiblemente mediatizada por las obras castellanas. Como es sabido, éstas funcionaban como modelos literarios a seguir para los portugueses, deslumbrados por la fastuosidad de los usos cortesanos de Castilla a raíz de las tentativas para unir las dos coronas, ya desde tiempos de Afonso V (1438-1481), y de los diversos encuentros que tuvieron lugar entre portugueses y castellanos para repartirse el mundo que por aquel entonces se estaba descubriendo.

Pero no es sobre esa extensa pieza sobre la que aquí vamos a tratar. Antes bien, centraremos nuestra atención sobre el resto de su producción a fin de comprobar su apego a la tradición trovadoresca de los siglos anteriores, hecho éste que sitúa al poeta portugués entre dos épocas y que justifica, al menos en parte, su consideración como poeta prerrenacentista. Con ello no queremos restar importancia al influjo italianizante, sino concederle, cuando menos, un estatuto similar al de aquél y justificar así afirmaciones que vienen siendo frecuentes entre la crítica especializada⁶.

En uno de los trabajos más logrados sobre la poesía gallego-portuguesa medieval, G. Tavani señaló la existencia de cuatro campos sémicos para la *cantiga de amor*; de ellos los fundamentales eran la «reserva da dama» y la «pena por un amor non correspondido», y junto a éstos se encontraban otros dos, la «louvanza da dama» y el «amor do poeta», considerados secundarios⁷. Sobre estos mismos se articula el poemario

⁴ En ausencia de datos biográficos, hemos de conformarnos con fechar su producción a partir de los contactos con otros dos poetas del *Cancioneiro*, João de Meneses y João Gomez da Ilha, que desarrollaron su actividad a finales del XV, principios del XVI. En efecto, del primero tenemos noticias que lo sitúan en las cortes de D. João II y D. Manuel I, donde desempeñó un importante papel en la expansión portuguesa por tierras africanas, lugar en que murió en 1514. Para más datos, vid. *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (coordinado por G. Lanciani y G. Tavani), Lisboa, 1993, pp. 223-224 y 334-336; E. Tarracha Ferreira, *Antologia...*, pp. 346 y 349.

⁵ La edición manejada para la lectura de sus textos es la preparada por A. F. Dias, *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, 4 vols., Lisboa, 1993. La producción de nuestro autor aparece recogida, en concreto, en el volumen I, pp. 309-395. Indicamos a continuación otras ediciones que serán manejadas en este trabajo: C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, 2 vols., Torino, 1966; J. J. Nunes, *Cantigas d'amor dos trovadores gallego-portugueses*, New York, 1971.

⁶ Nos referimos, por ejemplo, a aseveraciones como ésta: «Um dos factos que se devem primeiramente salientar no *Cancioneiro* é a persistencia da antiga tradição lírica» (cf. M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, 1970, p. 130). Vid. también *Dicionário da Literatura Medieval...*, pp. 129-133, concretamente, p. 130.

⁷ Vid. G. Tavani, *A poesía lírica gallego-portuguesa*, Vigo, 1988, pp. 104-134.

de nuestro autor quien, como si de un trovador gallego-portugués se tratase, va a conceder un desarrollo especial a los campos sémicos principales individualizados por el investigador italiano.

1. Servicio y vasallaje de amor

Nada novedoso resulta para quien conozca la lírica medieval que el amor fue concebido por los trovadores provenzales –y después por las restantes escuelas poéticas que recibieron y adaptaron sus enseñanzas– como un sentimiento que, habiendo nacido a través de los ojos, se expresaba en términos de servicio feudal⁸. Lógico resultaba este trasplante de expresiones y situaciones del código feudal al trovadoresco en una poesía que había nacido en el seno de una sociedad en que eran las relaciones vasalláticas las que la configuraban. Menos comprensible parece que, en esencia, la situación se siga manteniendo en los albores del Renacimiento y que un poeta como el nuestro invoque a su amada como *senhora* (104, v. 17; 110, v. 2, etc.) o *senhora minha* (113, v. 83), clara continuación del *mia senhor* de los trovadores gallego-portugueses. Referencias al servicio de amor que no se agotan en estos apóstrofes, sino que se hacen todavía más explícitas gracias al empleo del verbo *servir*, confinado por lo general a un lugar de privilegio en los textos, la posición de rima⁹.

El poeta, que se define a sí mismo como *servidor* (112, v. 60), está sometido a su amada hasta el punto de que tendrá que cumplir todo cuanto ella le ordene o llegará a afirmar que ya no es dueño de su persona:

estaa en vós a medida
de minha vida
assi como en Deos estaa. (112, vv. 43-45)

Y como el vasallo para con su señor, el enamorado ha de declararse fiel y leal a su dama, en quien no observa igual comportamiento:

ca por ter-vos firme fe
nam na posso ter comigo,
porque sigo
verdadeira fee e amor, (113, vv. 63-67)¹⁰

⁸ Vid., entre otros, R. Lejeune, «Formules féodales et style amoureux chez Guillaume IX d'Aquitaine», *Littérature et société occidentale au Moyen Age (Marche Romane, hors série)*, Liège, 1970, pp. 103-120; S. Pellegrini, «Intorno al vassallaggio d'amore nei primi trovatori», *Cultura Neolatina*, IV-V (1944-45), pp. 21-36; M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia Literaria y Textos*, 3 vols., Barcelona, 1992, vol. I, p. 80 y ss.

⁹ Cf., por ejemplo, 104, v. 10; 105, v. 68; 107, v. 62; 110, v. 2; 122, v. 27; etc.

¹⁰ Como resultado de la equiparación de ambos códigos, el trovador tenía que rendir vasallaje a una sola dama. Este hecho, unido a las desgracias que reporta el sentimiento amoroso, es la causa de que Duarte de Brito no vea con buenos ojos que su colega João de Meneses decida iniciar una nueva aventura sentimental. El asunto constituía ya desde los provenzales el objeto de una polémica literaria e hizo nacer una nueva modalidad de la *cansó*. Vid. V. Bertolucci Pizzorusso, «Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga* "de changé"», *O Cantar dos Trovadores*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 109-120.

Sólo en una ocasión el poeta se pronuncia en contra de este precepto del amor cortés con el fin de comprobar si así consigue gozar de su dama:

Mil enganos cada dia
cuidae sem terdes cuidado,
ser leal nunca seria,
por ver se por esta via
tornaria a ser amado. (105, vv. 96-100)

2. La alabanza de la dama.

Se ha repetido con insistencia que invocar a la dama en términos como *midons*, *dame*, *senhor*, etc., constituía uno de los procedimientos utilizados por el trovador para ocultar el nombre de aquélla; lo imponía, como se sabe, la necesidad de guardar el secreto de amor y evitar así que *gilós* y *lauzengiers* tuviesen constancia de la relación extramarital de la que daban cuenta los trovadores¹¹. Ni unos ni otros, ni *gilós* ni *lauzengiers*, aparecen en el corpus estudiado, con lo que, por un lado, se pierden algunos de los referentes de la *cansó* occitana y, por otro, se circunscribe mucho más la relación amorosa a dos únicos personajes, siguiendo una tendencia ya anticipada por los trovadores peninsulares¹².

Nada obliga, pues, al poeta palaciano, cuya labor iba destinada a animar los *serões do paço*, a guardar el conocido tópico del secreto de amor. Es esto lo que explica que en dos ocasiones nos revele el nombre de aquélla que le causa tantos desdenes y sufrimientos, y a la que parece haber profesado un amor incondicional durante siete años. Su nombre es *dona Ilena* (112, v. 57; 119, v. 2 y 50).

La ruptura de dicho precepto nos obliga a remontarnos, una vez más, a nuestros más antiguos trovadores. Éstos reconocían generalmente que quien ama debe hacer gala de las más altas cualidades del amante cortés, cuales eran la mesura y la discreción. No faltó, sin embargo, quien pasase por alto tan consabido precepto y se atreviese a descubrir el nombre de la mujer cantada, con el fin de burlarse precisamente del tópico establecido¹³.

En la descripción de esta dama, el poeta portugués no se muestra demasiado prolijo, limitándose a dar aquí y allá ligeras pinceladas que hacen hincapié en su belleza sin

¹¹ Quizá merezca la pena recordar que Andreas Capellanus había reconocido que el amor era un sentimiento que no tenía cabida dentro del matrimonio, cuyo único fin era la procreación (cf. J. Creixell Vidal-Quadras, *Andreas Capellanus. De Amore*, Barcelona, 1985, p. 190 y ss.) Sobre estas cuestiones, vid. C. F. Blanco Valdés, «Acercas de una idea del matrimonio en la poesía provenzal», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. II, Lisboa, 1993, pp. 227-235.

¹² Vid. M. Brea, «Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas», *Cultura Neolatina*, LII, 1-2 (1992), pp. 167-180.

¹³ Conocidos son los casos de Roy Paez de Ribela (Michaélis, *Ajuda*, CXCVIII), Pero Garcia Burgalês (*Idem, Ibidem*, LXXXIX, CIV, CV, CVIII), Joham Garcia de Guilhade (*Idem, Ibidem*, CCXXXVIII) o Pero Viviaeaz (Nunes, *Amor*, XXI), entre otros.

par. Sintagmas del tipo *vuestra fermosura* (107, v. 7), *vossa beleza* (112, v. 47; 113, v. 71) o *vosso lindo parecer* (112, v. 40), con sus respectivas variantes, así como expresiones hiperbólicas del tipo *Ó de min tanto querida, / sobre todas en beldade* (116, vv.41-42) no parecen ser lo suficientemente concretas para identificar a través de ellas a esa mujer cuyo nombre conocemos y que se aparece ante nuestros ojos como un ente totalmente incorpóreo. El poeta parece llevar así al límite el proceso de abstracción que ya los trovadores gallego-portugueses habían operado con respecto a los provenzales. Aquí, al igual que sucede con aquéllos, «a louvanza da dama [...] non se amplifica de ningún xeito nunha descrición corpórea: pola contra, na maior parte dos casos circunscríbese a unha abstracta e indeterminada calificación estética (*fremosa senhor*) ou a unha igualmente imprecisa valoración positiva do aspecto físico (*senhor de bon / fremoso parecer / semelhar*) [...]»¹⁴.

3. La actitud de la dama y el dolor del poeta.

Y es que, en verdad, los gallego-portugueses daban un mayor desarrollo a las cualidades morales de aquella mujer, de la que se ponen de relieve su crueldad, altivez y falta de correspondencia al amor sincero que el poeta sentía por ella¹⁵. Continúa la tradición y Duarte de Brito alude insistentemente a esa hostilidad de la mujer, única causante de tantos sufrimientos. En uno de sus múltiples momentos de desesperación le escuchamos decir:

Cruel a mim desleal
que por meu mal escolhi
com grande amor,
e por quem sento meu mal,
mas bem nunca conheci
com desfavor. (131, vv. 19-24)

Los procedimientos utilizados por Brito para dar cuenta de ese carácter despiadado de la dama son de muy diverso tipo. Unas veces va a ofrecer un retrato de su dama en clave negativa, esto es, en función de los pesares y sufrimientos que le causa. Buen ejemplo de ello es la composición 117: la amada es definida como *fuelle de crueldad, / de lhoros y sintimientos* (vv. 1-2), como *cochilho que llagas / mis entranhas* (vv. 9-10), como *cruel coração* (v. 15); en fin, como *enemiga* (v. 30), que otorga como único galardón al poeta la muerte (*matar es tu galardón*, v. 33).

Otras veces se dirá que esa mujer se complace haciendo sufrir a un hombre que no ha podido resistirse a los encantos de su traidora belleza. Nos vemos en la necesidad de

¹⁴ Cf. G. Tavani, *A poesía lírica...*, p. 110.

¹⁵ Vid., entre otros, S. Spina, *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966, p. 107 y ss.; M^o C. Vilhena, «O carácter abstracto das cantigas de amor», *Ocidente. Revista Portuguesa de Cultura*, LXXXI (1971), pp. 133-152; G. Tavani, *A poesía lírica...*, pp. 118-123; C. Alvar-V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1989, p. 32; M. de Riquer, *Trovadores*, I, p. 86 y ss.

volver los ojos hacia atrás y rastrear entre las páginas de nuestros cancioneros lamentos como el que Pero d'Ornelas dirige a su *senhor*:

De mi valerdes seria, senhor,
mesura, por quant'á que vos servi
mays, poys ey de vós semp'o peyor,
veed'ora se seria melhor,
como vos praz de mi leixar morrer,
de vos prazer de mi querer valer. (Nunes, *Amor, POrrn*, XCIV, vv. 1-7)

Una dama, en definitiva, que se regocija con el martirio y la muerte de su cantor:

es y serás
más alegre con mis males. (117, vv. 37-38)

En ocasiones, sirviéndose de figuras de la repetición, combinadas con procedimientos antitéticos, se establece un marcado contraste entre los sentimientos del poeta y los de aquélla a quien ama:

amando tu desamor (117, v. 55)¹⁶

En suma, el enamorado, maltratado, reconoce en su dama la ausencia de piedad¹⁷ y por ello no será casual que se le dirija en términos como los siguientes:

Ó de mim tanto querida,
sobre todas em beldade,
havei ja mercê da vida,
da minha alma piadade, (116, vv. 41-44)¹⁸

El que el poeta solicitase piedad y merced a la amada venía provocado por ese comportamiento que, como queda dicho, la hacía mostrarse como orgullosa. Recuérdese, a estos efectos, que el orgullo era considerado por los trovadores como uno de los principales obstáculos para un amor recíproco, pues se oponía a las cualidades de la *umiltat*, la *merce* y el *cauzimen*, entendidas como la bondad, el favor o la piedad que la dama debía dispensar a su amado¹⁹.

Aun cuando esta mujer muestra una conducta tan digna de desprecio, el poeta no se niega a abandonar su servicio, pues sabe que debe ser paciente y mantener la esperanza, sabe que el placer presupone dolor, sabe que sólo recorriendo este camino podrá conseguir de su dama lo que él tanto desea. Ahora bien, en este punto, el poeta portugués introduce algunas novedades que parecen aliviarlo de la pesada carga de aquella ampulosa tradición y que se concretan en dos realizaciones diferentes de este motivo:

¹⁶ Cf., por ej., 104, vv. 1-7 y 11-16; 123, v. 27; 124, v. 35; etc.

¹⁷ Cf., por ej., 110, vv. 13-16; 113, vv. 29-30; 115, vv. 19-20; 122, vv. 11-20; 126, v. 37; 130, vv. 25-28; etc.

¹⁸ Cf. también 115, vv. 61-65; 121, vv. 1-2; 126, v. 6; 127, vv. 43-44; 131, 32-33; etc.

¹⁹ Vid. G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975, pp. 161-182.

a) En ocasiones, el enamorado, al no observar ningún cambio en la actitud de esa despiadada fémína, declarará haber perdido la esperanza:

Y con este mi penar
crece tanto qu'es perdida
esperança d'esperar
y remedio de cobrar
a mi y mi triste vida. (107, vv. 66-70)²⁰

b) Otras veces, el desgraciado poeta no permanece impasible y se revelará ante esa crueldad femenina. Invirtiendo en cierta medida los modelos de la ética cortés, Brito llegará a desear que la dama pruebe los mismos sufrimientos que ella le causa, pues sólo así podrá darse cuenta de cuán grande es su dolor:

Y tal vida qual por ti
de mirar tu beldad tengo
tal la tengas tu por mi,
porque assi
crerás el mal que sostengo. (117, vv. 24-28)

Es éste un aspecto novedoso y original frente a los gallego-portugueses que con relativa frecuencia osaban atacar a Amor, ente abstracto que evitaba cualquier polémica con el ente concreto, mujer:

Mays Amor, que m' or' assy quer matar,
dê-lhi Deus quem lhi faça desejar
algun ben em que non aja poder (Nunes, *Amor, VaPrzPar*, XXIV, vv. 22-24)

4. La «coita» y la muerte por amor

Como queda dicho y demostrado, ese amor no correspondido provocará en el poeta un inmenso dolor. Este efecto negativo del amor encuentra su parangón en la *coita* de los gallego-portugueses²¹, poetas que, salvo raras excepciones²², presentaron el amor como un constante sufrimiento que sólo podía tener cura si la amada socorría a su cantor:

Se vos soubessedes a coita que ei mayor,
mui gram doo averiades de min, senhor,
ca non poss'eu sen vos guarir. (Nunes, *Amor, AfPaez*, CCXXV, vv. 6-8)

²⁰ Cf. también 104, vv. 21-25; 105, vv. 36-40; 106, vv. 23-24 y 53-54; 108, vv. 19-24; 119, vv. 53-54; 124, vv. 31-32; etc.

²¹ «La *coita* est la clef de la chanson d'amour galicien-portugaise, au même titre que le *joi* est celle de la canço occitane. Les deux conceptions sont aux antipodes l'une de l'autre. Le *joi* illumine, la *coita* dessèche. Le premier est synonyme de vie, la seconde s'accommode seulement de la mort, tant de fois appelée et évoquée» (Cf. J. M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugaises (XII-XIV siècles)*, Paris, 1975, p. 488). En realidad, afirmaciones tan tajantes como éstas, no parecen del todo acertadas, ya que «se ben é certo que non empregan eses termos para expresa-los sentimentos correspondentes, non por iso deixan os galegos de cofeice-lo gozo do 'joi' (aínda que só sexa como algo inalcanzable) nen os provenzais o sufrimento da 'coita'» (Cf. M. Brea, «*Dona e senhor nas cantigas de amor*», *Estudios Románicos. Homenaje al profesor Luis Rubio*, I, 4 (1987-88-89), pp. 149-170, p. 149, nota 2).

Este dolor se concreta en los textos de Duarte de Brito en una serie de efectos físicos que, en los términos de la retórica clásica, fueron conocidos como *signa*; son los síntomas visibles del sufrimiento del poeta y a través de ellos este encuentra una de las mejores formas de demostrar la intensidad de su pasión:

[...] a coita de amor maniféstase cunha variedade sintomatolóxica non limitada á loucura e á morte, senón estendida a outros *topoi* da poesía trovadoresca: en particular, o temor que lle impide ó amante expresarse en presencia da dama, a perda do sono, a cegueira, o pranto²³.

Aunque el llanto, los gemidos, los suspiros, la pérdida del sueño encuentran un hueco en los versos del portugués²⁴, es el tradicional tópico de la muerte por amor – introducido, como se recordará, en la lírica amorosa a partir de modelos procedentes de la literatura religiosa²⁵– el que va a dar unidad a todo su cancionero. En este sentido nos parecen totalmente acertadas las palabras de P. Le Gentil cuando afirma:

On pourrait dire qu'il n'y a pas une chanson du XVe siècle qui ne développe, d'une façon accidentelle ou suivie, le thème de la mort d'amour²⁶.

El tópico tiene de nuevo su punto de arranque –en romance– en los trovadores occitanos, pero será en la escuela gallego-portuguesa donde adquiera una mayor relevancia, presentándose como el devenir lógico para quien sufre tamaña coita y personificándose en un trovador, Roi Queimado, que lo haría célebre hasta el punto de erigirse también en vehículo de depreciación del motivo desde el momento en que se convirtió en objeto de burla y parodia para más de un trovador²⁷.

El tratamiento de este reiterado tópico lleva a Duarte de Brito a desarrollarlo a través de una serie de motivos y a materializarlo a través de una figura, la hipérbole, que se va a articular en buena parte de su cancionero bajo la forma ya del *oxymoron*, ya de la *paradoja*:

a) El amante está muriendo en vida a causa del sufrimiento que le produce su dama, lo que lo llevará a realizar una ilógica (aunque sólo en apariencia) ecuación al identificar esos dos conceptos antitéticos, vida y muerte: *mi vida es la muerte* (107, v. 35)– dirá en más de una ocasión el poeta²⁸.

²² Vid. E. Fidalgo, «*Joi d'amor* na cantiga de amor galego-portuguesa», *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 65-78.

²³ Cf. G. Tavani, *A poesía lírica...*, p. 125. Vid. también, M^a C. Múrias de Freitas, «A expressão da dor no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende», *Boletim de Filologia*, X (1949), pp. 287-295.

²⁴ Buena muestra de ello son estos versos: «Que dias tam mal gastados, / que noites tam mal dormidas, / que sonos tam desvelados, / que suspiros e cuidados, / que tristezas tam sentidas! / Que lembrança, que pesar, / que dor e que sentimento, / que gemer, que sospirar, / que males pera chorar / dentro no meu coraçom sento!» (123, vv. 1-10)

²⁵ Vid. M. Liborio Ferrucci, «Il sentimento della morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII», *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII. Atti del V Covegno di studi sulla spiritualità medievale*, Todi, 1967, pp. 45-65.

²⁶ Cf. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, 2 vols., Genève-Paris, 1981, vol. I, p. 133. nota 133.

²⁷ Vid. S. Panunzio, «Per una lettura del canzoniere amoroso di Roy Queimado», *Studi Mediolatini e Volgari*, XIX (1971), pp. 181-209.

²⁸ Por su claridad recogemos estos otros versos que pueden igualmente ejemplificar este desarrollo del motivo: *qu' em vida morte sostenho* (104, v. 22; 119, v. 74), *que, vida morte sostenho* (124, v. 18), *bivo yo muriendo de tristura* (121, v. 43), *a vida por morte tenho* (124, v. 47), *vivirei vida morrendo* (128, v. 10), *nesta minha triste vida / onde me vejo morrer* (109, vv. 11-12), etc.

b) La dama es quien mata conscientemente al poeta:

por darme vida me matas
con tus cruizas. (110, vv. 7-8)²⁹

Unas veces esa muerte será provocada por la dama involuntariamente, pues el poeta, al verla, queda instantáneamente sin vida³⁰, pero en otras ocasiones ella actuará directamente, con su mirada, en la producción de ese aniquilador efecto en el enamorado:

enmendai, senhora minha,
quanto vossa vista mata
e desbarata. (113, vv. 83-85)³¹

c) Por todo ello, no tiene nada de extraño que el poeta acabe deseando la muerte, algo que valora más que la propia vida. Se recoge de esta forma el motivo de la muerte como la única que puede poner término a los sufrimientos del enamorado; en definitiva, la muerte como liberación:

o remedio que espero
é a morte, se vier. (109, vv. 31-32)³²

d) Sólo esporádicamente se reconocerá que la muerte forma parte del servicio amoroso e incluso llegará a ser valorada positivamente, porque es lo que permite al poeta rendir vasallaje a su amada:

S'em dardes morte por vida

²⁹ Cf. también 113, vv. 59-60; 117, v. 33; 119, vv. 25-26; 124, vv. 4-7; 127, vv. 19-20; etc.

³⁰ Cf., por ej., 112, vv. 31-35; 127, vv. 5-6; etc.

³¹ El motivo entroca, claro está, con el papel que los poetas medievales otorgaban a los ojos en la génesis del sentimiento amoroso y con la interiorización de la imagen percibida a través de ellos en el corazón, convertido en lugar en el que anidará el sentimiento cortés. Con una tradición que remonta a los clásicos latinos, los poetas medievales reconocieron que los ojos constituían el punto de partida de un sentimiento que sólo a través de ellos podía llegar al corazón. Una vez más la teorización cortés está como telón de fondo, ya que su tratadista por excelencia, Andreas Capellanus, ofrecía la siguiente definición del amor: «Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus» (cf. J. Creixell Vidal-Quadras, *Andreas Capellanus. De Amore*, p. 54). La interiorización de la figura de esa dama percibida a través de los ojos llevará a los poetas medievales a dar al motivo un desarrollo ulterior: el enamorado lleva la imagen de la amada en su interior.

El corpus de nuestro autor desarrolla todos estos aspectos. Para él el amor nace por los ojos (*Tanto en veros se acendió / en mi gram flama d'amor*, 121, vv. 17-18), pero para que germine es necesario que esa imagen descienda hasta el corazón donde quedará impresa (*trouxe vossa fremosura / vossa duçura, / dentro no meu coraçam*, 112, vv. 13-15). Con este motivo se relaciona también otro de raigambre ovidiana, el de las flechas que originan la herida amorosa. Todos estos temas constituyen un frecuente objeto de estudio y por ello reseñamos aquí tan sólo algunos de los trabajos que ayudarán a una mejor comprensión del tópico: D. Ynduráin, «Enamorarse de oídas», *Serta Philologica Lázaro Carreter*, vol. II, Madrid, 1983, pp. 589-603; C. Alvar, «*Li occhi in prima generan l'amore*: Consideraciones sobre el concepto de 'Amor' en la poesía del siglo XIII», *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 9-21; C. F. Blanco Valdés, ««Cuando el amor nace por los ojos»: Estudio comparativo en Guinizzelli y Cavalcanti», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, vol. VIII, La Coruña, 1994, pp. 629-642; E. Fidalgo Francisco-J. A. Souto Cabo, «El amor de oídas desde la lírica gallego-portuguesa», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, vol. II, Granada, 1995, pp. 313-328.

³² Cf. también 117, vv. 59-63; 120., vv. 5-8; 124, vv. 85-88; 125, vv. 6-10; 126, vv. 56-57, etc.

levais gram contentamento,
nam menos grorea sento
com meu mal, pois soes servida. (119, vv. 25-29)³³

El análisis de los textos seleccionados nos ha permitido corroborar que la de Duarte de Brito es una poesía llena de estereotipos y fórmulas que remiten a nuestra más antigua tradición lírica. En efecto, aunque los referentes sociales sean bien distintos (el poder del dinero y la aparición de una creciente clase burguesa hacen más frágiles las rígidas fronteras entre las clases que configuraban la sociedad feudal), el amor será concebido como un servicio equiparable al que el vasallo prestaba al señor. El cancionero del poeta portugués se nos presenta como un grado más en el proceso de abstracción que se advierte en el curso de la lírica románica y continúa la línea de los poetas gallego-portugueses, que habían llevado a cabo un riguroso proceso de selección que los llevó a prescindir de lo concreto para plasmar, sobre todo, los efectos que ese amor les producía³⁴. Sólo de cuando en vez realizará ligeras variaciones sobre esos motivos consagrados, introduciendo algunas innovaciones. Y es que en realidad su preocupación parece haber sido más bien de carácter formal; interesa más al poeta plasmar esos manidos preceptos establecidos por la tópica cortés: figuras de la repetición (anáforas, anadiplosis y construcciones paralelísticas, sobre todo) y otras que giran sobre la antítesis (paradoja, oxymoron) le servirán para plasmar ese carácter contradictorio del sentimiento amoroso.

Seguramente nada de cuanto hemos dicho resultó totalmente novedoso, pero al menos hemos comprobado que cualquier aproximación, por superficial que sea, al cancionero de nuestro autor no puede obviar la tradición gallego-portuguesa: el análisis de temas y motivos realizado ha descubierto que su concepción del amor es enteramente medieval. Por otra parte, creemos que los rastros de la poesía italianizante (con la que la trovadoresca tiene tantas cosas en común) han de intentar hallarse por otros senderos que estamos procurando descubrir en un trabajo que se encuentra en estos momentos en marcha³⁵. Si con ello hemos conseguido poner en evidencia la tantas veces aludida –y pocas veces desarrollada– dependencia de la poesía cancioneril con la tradición medieval, el esfuerzo habrá merecido la pena.

³³ Cf. también 125, vv. 26-30; 126, vv. 55-60.

³⁴ «El trovador vive absorto completamente en su pasión amorosa, hasta el extremo de que para él no existe más que su coita, que llega incluso a oscurecer la presencia de la dama que la ha desencadenado. La gran mayoría de las cantigas de amor no son otra cosa que un monólogo [...] por medio del cual el trovador manifiesta su dolor, su desasosiego, por la no correspondencia de ese sentimiento amoroso que nació en él de la contemplación del más bello y perfecto ser que nunca pudo imaginar, pero que se presenta como estatua impasible a tanto ruego y tanto sufrimiento». (Cf. M. Brea, «Anotaciones sobre la función de los *miscradores*», p. 168). Sobre la abstracción, cada vez mayor, de la poesía, ya desde tiempos de los gallego-portugueses y las huellas de éstos en la poesía cancioneril del siglo XV, vid. V. Beltrán, «La canción de amor en el otoño de la Edad Media», *Historia y crítica de la literatura española. vol. 11. Edad Media. Primer suplemento* (ed. A. Deyermond), Barcelona, 1991, pp. 260-265; en particular pp. 260-261.

³⁵ Interesantes son para ello las pautas indicadas, entre otros, por R. Lañesa en «Poesía de cancionero y poesía italianizante», *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1971, pp. 145-171.