

LITERATURA y FICCIÓN:

«estorias», aventuras y poesía
en la Edad Media
II

Edición de Marta Haro Cortés



COLECCIÓN PARNASEO
25

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

LITERATURA Y FICCIÓN:
«ESTORIAS», AVENTURAS Y POESÍA
EN LA EDAD MEDIA

II

Edición de
Marta Haro Cortés

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2015

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

Junio de 2015
I.S.B.N. obra completa: 978-84-370-9794-7
I.S.B.N. volumen II: 978-84-370-9796-1
Depósito Legal: V-1688-2015

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Diseño imagen de la portada:
María Bosch

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Esta colección se incluye dentro del Proyecto de Investigación
Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2014-51781-P,
subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad

Esta publicación ha contado con una ayuda de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana

Literatura y ficción : "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media / edición de
Marta Haro Cortés

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2015

2 v. (460 p. , 824 p.) — (Parnaseo ; 25-1 y 2)

ISBN: 978-84-370-9794-7 (o.c)

978-84-370-9795-4 (v. 1)

978-84-370-9796-1 (v. 2)

1. Literatura espanyola – S.XIII-XV -- Història i crítica. I. Publicacions de la Universi-
tat de València

821.134.2.09"12/14"

ÍNDICE GENERAL

Volumen I

PRELIMINAR	11
I. LITERATURA Y FICCIÓN: MODELOS NARRATIVOS Y POÉTICOS, TRANSMISIÓN Y RECEPCIÓN	
Juan Manuel CACHO BLECUA, <i>Historias medievales en la imprenta del siglo XVI: la Valeriana, la Crónica de Aragón de Vagad y La gran conquista de Ultramar</i>	15
Fernando GÓMEZ REDONDO, <i>La ficción medieval: bases teóricas y modelos narrativos</i>	45
Eukene LACARRA, <i>¿Quién ensalza a las mujeres y por qué? Boccaccio, Christine de Pizan, Rodríguez del Padrón y Henri Cornelius Agrippa</i>	75
M ^a Jesús LACARRA, <i>La Vida e historia del rey Apolonio [Zaragoza: Juan Hurus, ca. 1488]: texto, imágenes y tradición generica</i>	91
Juan PAREDES, <i>El discurso de la mirada. Imágenes del cuerpo femenino en la lírica medieval: entre el ideal y la parodia</i>	111
II. HISTORIOGRAFÍA, ÉPICA Y LIBROS DE VIAJES	
Alfonso BOIX JOVANÍ, <i>La batalla de Tévar: de la Guerra de las Galias al Cantar de Mio Cid</i>	133
Constance CARTA, <i>Batallas y otras aventuras troyanas: ¿una visión castellana?</i>	147
Leonardo FUNES, <i>Estorias nobiliarias del período 1272-1312: fundación ficcional de una verdad histórica</i>	165
Juan GARCÍA ÚNICA, <i>Poesía y verdad en la Historia troyana polimétrica</i>	177
Maria Joana GOMES, <i>Un paseo por el bosque de la ficción historiográfica: la Leyenda de la Condesa Traidora en la Crónica de 1344</i>	193
José Carlos Ribeiro MIRANDA, <i>A Crónica de 1344 e a General Estoria: Hércules a Fundação da Monarquia Ibérica</i>	209

Filipe Alves MOREIRA, <i>Processos de ficcionalização do discurso nos relatos cronísticos do reinado de Afonso VIII de Castela</i>	225
Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, <i>Los relatos del viaje de Margarita de Austria a España</i>	241
Daniela SANTONOCITO, <i>Argote de Molina y la Embajada a Tamorlán: del manuscrito a la imprenta</i>	255
III. MESTER DE CLERECÍA	
Pablo ANCOS, <i>Judíos en el mester de clerecía</i>	275
María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, «Direvos un rizete»: <i>de fábulas y fabliellas en el Libro de buen amor</i>	295
Francisco P. PLA COLOMER, <i>Componiendo una façion rimada: caracterización métrico-fonética de la Vida de San Ildefonso</i>	303
Elvira VILCHIS BARRERA, «Fabló el crucifixo, díxoli buen mandado». <i>La palabra en los Milagros de Nuestra Señora</i>	319
IV. LITERATURA SAPIENCIAL, DOCTRINAL Y REGIMIENTOS DE PRÍNCIPES	
Carlos ALVAR, <i>El Erasto español y la Versio Italica</i>	337
Hugo O. BIZZARRI, <i>Los Dichos de sabios de Jacobo Zadique de Uclés y la formación espiritual de los caballeros de la orden de Santiago</i>	353
Héctor H. GASSÓ, <i>Las imágenes de la monarquía castellana en el Directorio de príncipes</i>	365
Ruth MARTÍNEZ ALCORLO, <i>La Criança y virtuosa dotrina de Pedro Gracia Dei, ¿un speculum principis para la infanta Isabel de Castilla, primogénita de los Reyes Católicos?</i>	375
Eloísa PALAFOX, <i>Los espacios nomádicos del exemplum: David y Betsabé, el cuento 1 del Sendebar y el exemplo L del Conde Lucanor</i>	391
Carmen PARRILLA, <i>La 'seca' de la Tierra de Campos y el Tratado provechoso de Hernando de Talavera</i>	407
David PORCEL BUENO, <i>De nuevo sobre los modelos orientales de la Historia de la donzella Teodor</i>	423
María José RODILLA, <i>Tesoros de sabiduría y de belleza: didactismo misógino y prácticas femeniles</i>	437
Barry TAYLOR, <i>Alfonso X y Vicente de Beauvais</i>	447

Volumen II

V. PROSA DE FICCIÓN: MATERIAS NARRATIVAS

Axayácatl CAMPOS GARCÍA ROJAS, <i>El retiro en la vejez en los libros de caballerías hispánicos</i>	473
Juan Pablo Mauricio GARCÍA ÁLVAREZ, <i>Alternativas narrativas para enlazar historias en la Primera parte del Florisel de Niquea (caps. VI-XXI)</i>	489
Daniel GUTIÉRREZ TRÁPAGA, <i>Continuar y reescribir: el manuscrito encontrado y la falsa traducción en las continuaciones heterodoxas del Amadís de Gaula</i>	503
Gaetano LALOMIA, <i>La geografia delle eroine, tra finzione e realtà</i>	519
Lucila LOBATO OSORIO, <i>La narración geminada de aventuras en los relatos caballerescos breves del siglo XVI: consideraciones sobre una estructura exitosa</i>	533
Karla Xiomara LUNA MARISCAL, <i>Los juglares del Zifar: algunas relaciones iconográficas</i>	549
José Julio MARTÍN ROMERO, <i>Heridas, sangre y cicatrices en Belianís de Grecia: las proezas del héroe herido</i>	563
Silvia C. MILLÁN GONZÁLEZ, <i>De Pantasilea a Calafia: mito, guerra y sentimentalidad en la travesía de las amazonas</i>	579
Rachel PELED CUARTAS, <i>La mirada: reflejo, ausencia y esencia. Desde la poesía del deseo andalusí hasta Flores y Blancaflor y La historia de Yoshfe y sus dos amadas y La historia de Sahar y Kimah</i>	589
Roxana RECIO, <i>Desmitificación y misterio: la destrucción del mito en Sueño de Polifilo</i>	601

VI. ROMANCERO

Nicolás ASENSIO JIMÉNEZ, <i>Ficción en el romancero del Cid</i>	619
Alejandro HIGASHI, <i>Imprenta y narración: articulaciones narrativas del romancero impreso</i>	627
Clara MARÍAS MARTÍNEZ, <i>Historia y ficción en el romance de la «Muerte del príncipe don Juan». De la princesa Margarita a las viudas de la tradición oral</i>	643

VII. POESÍA

- Marién BREVA ISCLA, *Las Heroidas de Ovidio en Santillana y Mena. Algunos ejemplos* 673
- Àngel Lluís FERRANDO MORALES, *Ausiàs March en els pentagrames del compositor Amand Blanquer (1935-2005)* 687
- Elvira FIDALGO, *De nuevo sobre la expresión del joi en la lírica gallegoportuguesa* 701
- Josep Lluís MARTOS, *La transmisión del maldit de Joan Roís de Corella: análisis material* 717
- Jerónimo MÉNDEZ CABRERA, *La parodia de la aventura caballeresca en el Libre de Fra Bernat de Francesc de la Via* 727
- Isabella TOMASSETTI, *Poesía y ficción: el viaje como marco narrativo en algunos decires del siglo XV* 741
- Joseph T. SNOW, *La metamorfosis de Celestina en el imaginario poético del siglo XVI: el caso de los testamentos* 759
- Andrea ZINATO, *Poesía y «estorias»: Fernán Pérez de Guzmán* 775

VIII. MANUALES Y DIDÁCTICA DE LA FICCIÓN

- Antonio MARTÍN EZPELETA, *La novela medieval en los manuales de literatura española* 795
- Ana María RODADO, *Reflexiones sobre didáctica (a través) de la ficción medieval* 809

De nuevo sobre la expresión del *joi* en la lírica gallegoportuguesa¹

Elvira Fidalgo
Universidade de Santiago de Compostela

1. Mucho se ha escrito ya acerca de la cantiga de amor, del duro proceso de adaptación sufrido por la cansó trovadoresca en su aclimatación a las cortes más próximas al Atlántico y de las nuevas características que la canción de amor adquiere en la escuela trovadoresca gallego-portuguesa hasta cristalizarse en un canto dolorido (la *coita de amor*) que nace de la interpretación del amor como fuente de dolor que conduce al enamorado trovador hasta la locura y la muerte, única salida a su situación desesperada.² Un aspecto que destacan cuantos se han detenido a estudiar este género es su inmovilismo conceptual, pues, en efecto, poco se renueva el entramado temático que sostiene el registro desde sus orígenes, pese al relevo generacional en los trovadores (Resende, 1995: 62-86). Los cambios constatados en lo que se refiere a los centros de producción originaron que, al menos en el aspecto formal, puedan advertirse signos de cierta mudanza en el anquilosado género, gracias, por ejemplo, a la adopción de metros y recursos propios de la cantiga de amigo,³ el otro género amoroso que tardó un poco más en ser cultivado y hacerse oír en los salones palaciegos al lado del registro aristocratizante. Sin embargo, por lo que se refiere al reducido abanico de temas y motivos con que se forja el modelo en los albores de la escuela, pocas novedades se advierten a lo largo del dilatado camino recorrido por esta hasta su disolución, pasada la mitad del s. XIV.

No obstante, si ajustamos debidamente el objetivo sobre esta vasta panorámica, detalles particulares se observan en la producción de determinados tro-

1. Este trabajo se encuadra en el marco del Proyecto de Investigación «La expresión de las emociones en la lírica románica medieval» (FFI 2012-37355), subvencionado por el MINECO.

2. Vid., por poner solo algunos ejemplos, Tavani (1980), Rodrigues Lapa (1981), Beltrán (1995), Fidalgo (2000), Souto Cabo (2012).

3. Como la adopción del refrán, del paralelismo, e incluso el léxico más característico (Beltrán, 1995: 89-99 y 128-149). Sin embargo, la renovación temática tarda en llegar; los experimentos se hacen en los otros géneros, menos rigurosos que el de la cantiga de amor y, a través de ellos, los trovadores aprovechan la ocasión para transgredir normas que la cansó trovadoresca imponía en su directa heredera. En un trabajo anterior (Fidalgo, 1998: 211-212) he analizado cómo, hacia finales del doscientos, una serie de trovadores usan la cantiga de amigo para renovar la vieja tópica de la cantiga de amor.

vadores que podrían indicar que, a finales del siglo XIII, al menos unos pocos autores se han esforzado por escapar al peso uniformador de la tradición. No faltan estudios que han señalado cómo algunos trovadores avezados han hecho parodia del que seguramente es uno de los motivos más característicos del género, la muerte por amor del enamorado, en un intento de mostrar en sus composiciones cierto deseo de reformular el inmovilismo de la casuística amorosa del registro.⁴ Otra de las vías de escape, y que hoy nos interesa aquí, es la vivencia, por parte del trovador, de un amor feliz o, por lo menos, un amor esperanzado, que, como se puede imaginar, supone un importante revulsivo en medio de la atormentada situación cantada por la práctica totalidad de los enamorados trovadores.⁵ La desviación con que se pretende romper el asentado cliché es tan llamativa que sólo es posible encontrarla en poco más de media docena de textos de cuatro trovadores. Los siete textos que reflejan una sensación próxima al *joi d'amor*⁶ son:

Don Denis, *O gram viç' e o gram sabor* (25 59).⁷

Airas Nunez, *Amor faz a min amar tal señor* (14 2), *Pois min amor non quer leixar* (14 13) y *Que muito m' eu pago d' este verão* (14 14).

Martin Moxa, *Ben poss' Amor e sseu mal endurar* (94 6).

Johan Airas, *Pero tal coita ei d' amor* (63 60) y *Algun ben mi deve ced' a fazer* (63 5).

A este escueto repertorio todavía podrían añadirse otras cantigas, que, sin exhibir un estado de enamorada felicidad, al menos muestran a un trovador que no canta el dolor de su infortunio, sino que introducen una actitud claramente positiva con respecto a los anhelos del enamorado, como es el caso de algunos textos de Johan Garcia de Guilhade y de algunos más que, dadas las limitaciones editoriales, serán analizados en otro lugar.

2. Probablemente, el texto más famoso de este elenco sea *O gram viç' e o gram sabor* de Don Denis, gracias tanto a la notoriedad de su autor como a la sor-

4. Para conocer el distanciamiento paródico frente al establecido tópico de la muerte por amor en la lírica gallego-portuguesa, véase el atento análisis que hace Lorenzo Gradín (2013).

5. Un primer acercamiento al tema lo he realizado en Fidalgo (1994). En aquella ocasión partía de unos textos que Tavani (1980: 79), denominaba «testi anomali» porque son el testimonio de las tentativas de ciertos trovadores que ensayaron con variantes temáticas al margen de la tradición, pero en la presente contribución, como se puede ver, he modificado, reordenando y profundizado el corpus de estudio.

6. No es el momento de entrar a discutir los matices con que se dibuja el *joi* celebrado por los trovadores occitanos. Para esta cuestión remito a los clásicos: Lazar (1964: 103-117), donde se analizan las diferentes interpretaciones de *joi*, y Camproux (1965: 113-133), donde el autor examina las diferentes teorías que tratan de individualizar el origen de la idea del *joi* provenzal.

7. El corpus completo de la producción de la escuela gallego portuguesa puede encontrarse en Brea (1996) (MedDB2, consultable en la página www.cirp.es) y por aquí editamos. Las referencias numéricas indican el trovador, la primera, y el número de la cantiga, la segunda.

prendente sonoridad de este *incipit* que, justamente, ha llamado la atención a cuantos se han asomado a examinar la poética de la escuela peninsular, porque presenta dos sustantivos que raras veces se hallan unidos en el corpus de amor con la intención de describir el sentimiento del enamorado.⁸ En efecto, esta cantiga sobresale en el mar de textos uniformados por el eco de un canto dolorido, tanto por este arranque discordante como por el cúmulo de expresiones de tono positivo con que se van tejiendo los versos sucesivos que poco tienen que ver con el trillado canto monocorde de la cantiga de amor tradicional:

O gram viç' e o gram sabor
 e o gram conforto que ei,
 é porque bem entender sei
 que o gram bem da mha senhor
 nom querrá Deus que err' em mi,
 que a sempr' amei e servi
 e lhi quero ca mim melhor. (25 59, 1-7)

En la segunda estrofa, Don Denis no deja de insistir en el anuncio de su felicidad con unos versos que continúan espoleando la atención del oyente por lo inusual del mensaje emitido, que más recuerda el canto de los provenzales que el de los compañeros de su propia escuela: «Esto me faz alegr' andar / e mi dá comfort' e prazer», vv. 8-9. De todos modos, enseguida se ve en la obligación de matizar que este estado de exaltación todavía no es proporcionado por un amor correspondido, sino por la convencida esperanza de serlo, pues es la calidad de la dama («Deus, que lhi fez tanto bem [a la dama], / nom querra que o seu bom sem / err' em mim», vv. 12-14) lo que infunde al trovador la confianza en obtener la correspondencia a su amor como justo premio a un leal servicio, tal como reflejan los versos de la estrofa inicial arriba transcritos. Una rápida lectura del texto completo bastaría para advertir que toda la cantiga está construida con materiales recogidos de la poética provenzal⁹ con los que describe un sentimiento más común entre los occitanos que por esta parte de la península: *gram viço*, *gram sabor*, *conforto*, *gram ben*, *alegre*, *gram prazer*... son fórmulas raras entre los trovadores gallegoportugueses que prefieren *gran mal*, *gran pesar*,

8. Sólo seis trovadores (Airas Nunez, Diego Moniz, Don Denis, Pero d'Armea, Pero de Ver y Martín Moxa —en tres ocasiones—) utilizan el sustantivo *viço* para aludir a un estado de felicidad anhelado. En estas cantigas aparece formando parejas léxicas con *sabor* y *prazer* y queda claro en un verso de Martín Moxa que se trata de un sentimiento contrario a la *coita*: «mia coyta viço seria, / ca servind' atenderia / gran ben...» (94 4, vv. 24-26).

9. Aunque pudiera atribuirse también a influencia provenzalizante la elección del esquema rimático (a8b8b8a8c8c8a8), utilizado ya por Bernart de Ventadorn en la tensó *Peirols*, *com avetz tant estat* (PC 70, 32), lo cierto es que fue muy reproducido después en la escuela peninsular, de modo que no podemos asegurar si lo ha tomado del lemosino directamente o de sus compañeros de escuela.

gran coita, desden, doo, pouco ben, sofrer, lazerar, triste, morrer-morte, y otras expresiones análogas, más acordes con su estado emocional. La relación amorosa vivida como un vínculo vasallático que liga indisolublemente al amante y la dama en una relación de sometimiento y poder aparece representada en esta cantiga, como en la mayoría de las composiciones de la escuela, por la ecuación *amar = servir*; no obstante, este texto particular se desvía de la norma por la reiterada certeza en la obtención del *bom galardom* deseado (v. 21), lo cual distancia a Don Denis de sus congéneres,¹⁰ que eran conscientes de la esterilidad de su servicio al saber que la dama jamás otorgaría el *ben* reclamado en cada una de sus composiciones.

3. Prueba de la sorpresa que el cambio de perspectiva manifestada en esta probable cantiga de juventud del rey portugués causa en el seno de esta escuela es que uno de sus más excelsos trovadores, Airas Nunez, dueño de un riquísimo genio poético puesto de manifiesto en su innovadora poesía cualquiera que sea el género escogido, retoma no solo el motivo sino también el verso más llamativo de la cantiga dionisiaca para construir sobre él dos de sus más conocidas cantigas amorosas, en las que el trovador gallego entona un auténtico canto al amor como fuente de contento para el enamorado que proclama su felicidad desde unos versos realmente excepcionales:

10. La voluntad del monarca luso de distinguirse de la generalidad de los trovadores peninsulares viene confirmada por otras dos composiciones suyas, igualmente conocidas e igualmente destacables por su singularidad dentro del corpus de su escuela. Se trata, como es bien sabido, de dos composiciones que parecen reclamar el modelo provenzal de hacer poesía: *Quer' eu em maneira de proençal* (25 99) y *Proenças saben moi ben trovar* (25 86). A primera vista, el rey parece justificar con ellas la elección reflejada en el texto comentado anteriormente, puesto que el mensaje parecía más propio de trovadores ultrapirenaicos que de gallegoportugueses. Sin embargo, en *Quer' eu em maneira de proençal*, aunque el monarca declare su voluntad de seguir el modelo propuesto por los occitanos, en realidad se limita a componer una cantiga de *meestria* que destina íntegramente al panegírico de la dama, motivo ciertamente inusual en nuestra tradición lírica. Pese a ocupar tres de las cuatro estrofas de la cantiga, el retrato no aporta detalles concretos que individualicen a esta *senhor* frente a cualquier otra, pues la descripción se reduce a la reiteración de rasgos morales comunes a todas las damas gallegoportuguesas, a través del habitual artificio de la repetición y el paralelismo característicos de esta escuela, encastrados en un molde formal que se había hecho muy popular en el occidente peninsular y, curiosamente, bastante extraño a los provenzales, que sólo lo emplearon en nueve ocasiones.

Amor faz a min amar tal señor
que é mais fremosa de quantas sei,
e faz-m' alegr' e faz-me trobador,
cuidand' en ben sempr'; e mais vos direi:

..... -ar
faz-me viver en alegrança,
e faz-me todavia en ben cuidar.
*Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.*

Ca per amor cuid' eu mais a valer
e os que d' el desasperados son
nunca poderán nẽũu ben aver,
mais aver mal. E por esta razon

..... -ar
trob' eu, e non per antollança,
mais pero que sei lealment' amar.
*Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.*
(14 2, vv. 1-20).

*Pois min amor non quer leixar
e da-me esforço e asperança,
mal veña a quen se d' el desasperar.*

Ca per amor cuid' eu mais a valer
e os que d' el desasperados son
non poden nunca nẽũu ben aver,
nen fazer ben. E per esta razon
con amor quero-me alegrar,
e quen tristur' ou mal-andança
quer, non lle dê Deus al, pois s' én pagar.
*Pois min amor non quer leixar
e da-me esforço e asperança,
mal veña a quen se d' el desasperar.*

Amor faz a min amar tal señor
mais fremosa de quantas og' eu sei,
e faz-m' alegre e faz-me trobador
cuidand' en ben senpr'; e mais vos direi:
u se pararon de trobar
trob' eu, e non per antollança,
mais pero sei mui lealmente amar.
*Pois min amor non quer leixar
e da-me esforço e asperança
mal veña a quen se d' el desasperar.*
(14 13, vv. 1-24)

Aunque se hayan presentado dos textos diferentes que comparten gran número de versos comunes, en sentido estricto deberíamos de hablar de dos versiones de un mismo texto. La cantiga habría sido transmitida por los cancioneros en dos versiones, como si se tratase de dos textos diferentes, aunque una lectura atenta evidencia que se trata de un mismo producto poético conservado por dos tradiciones distintas que han alterado tanto el aspecto primigenio que el copista que transcribe el texto para su conservación no advierte que se trata de dos variantes de la misma cantiga, como ha demostrado su editor (Tavani 1962: 24-28). Como se puede advertir, en el primer modelo transcrito, las dos primeras estrofas carecen del quinto verso, del cual sólo puede deducirse la rima gracias a las leyes métricas que condiciona el refrán¹¹ y por la segunda versión de la cantiga que aparece completa, si bien muestra la alteración del

11. Esquema, por otro lado, único en la escuela gallegoportuguesa, pero no absolutamente original, pues, según su editor, es posible encontrar «semellanzas con algún trovadores provenzais (Peire d'Alverña, Peire Cardenal, Marcabru, Bertran de Born, etc.), pero estes usan diferentes medidas de versos» (Tavani, 1992: 99-103, 101).

orden de las estrofas¹² y, sobre todo, que presenta el refrán como cabecera de todo el texto,¹³ lo cual ha acabado de despistar al inexperto copista. Sea como fuere, el cambio de tono y tema es evidente y aquella sorpresa advertida en la poesía de Don Denis se convierte aquí en desarrollo jovial de aquel verso inspirador que contenía en su interior el novedoso sintagma (recordemos, «Esto me faz alegr' andar / e mi dá comfort' e prazer», 25 59, vv. 8-9), que reproducirá el clérigo en su composición como «*e faz-m' alegre e faz-me trovador*» (14 13, v. 16), seguramente haciéndose eco del asombro causado por la presencia de ese adjetivo, ajeno al léxico patrimonial del gallego,¹⁴ empleado intencionadamente para destacarse en un contexto en el que el adjetivo patrimonial 'ledo' describiría exactamente el mismo estado emocional que, por otra parte, es, como sabemos, inusual en el corpus poético gallegoportugués y que, gracias al empleo de 'alegre', se convierte en excepcional.

A partir de este sintagma común, la esperanza en un amor correspondido gracias a las altas cualidades de la dama dionisiaca es transformada por el clérigo compostelano en un canto al amor y a la felicidad que este procura y, por consiguiente, a la complaciente satisfacción generada por un sentimiento amoroso desconocido en el noroeste peninsular. Como en la poética provenzal, será este sentimiento lo que estimule la creación poética («*faz-m' alegre e faz-me trovador*»), ligando, como habían hecho los occitanos, la exaltación generada por amor con la inspiración que rebaja a un segundo plano la posibilidad de una *techné* aprendida, y que en el verso de Airas Nunez cobra una nueva dimensión al permitirle homologarse a sus maestros y, en consecuencia, alcanzar un estadio superior al de sus compañeros de escuela.

12. La primera versión (14 2) parece ser la reconstrucción obra de un copista o de un juglar a cuyas manos ha llegado el texto en estado lacunoso. Aunque respeta el orden de las estrofas del texto original —que eran de siete versos, como lo demuestra la otra versión conservada— dentro de cada una de ellas, algunos versos se ven burdamente modificados, como se puede apreciar con la confrontación de los fragmentos transcritos.

13. Esta cantiga presenta, además, la novedad de haber adoptado el esquema métrico que habían hecho habitual las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso el Sabio, que se abren con el refrán que también clausurará cada una de las estrofas siguientes. La magnitud de la obra, la novedad de su contenido y, sobre todo, la autoría y lujoso soporte de los textos, habrá hecho familiar (si no puesto de moda) el esquema métrico entre quienes frecuentaron la corte alfonsí. Téngase en cuenta, además, que es justamente el nombre de Airas Nunez el que puede leerse en una nota marginal del folio 204r del códice T de las CSM.

14. Efectivamente, el adjetivo 'alegre' es un préstamo, «un occitanismo propio de la lengua trovadoresca» (*alegre* < *Alicer < ALÁCER). García-Sabell (1990: 37). Ha sido utilizado (el adjetivo *alegre* o el sustantivo *alegría*) en contadísimas ocasiones: en dos cantigas de Den Denis (25 89 y 122), en tres por Airas Nunez (14 2, 13 y 14), en dos por Martín Moxa (94 6 y en una de tono moral: 94 15) y en un escamio de Johan Airas (63 23). Enseguida veremos la relevancia que adquieren estos nombres.

El trovador no solo aprovecha esta composición para apartarse de la manida tópica, sino que aún incluye otro elemento distorsionador al declarar abiertamente su rechazo por aquellos trovadores que hacen de la insatisfacción que sienten el *leitmotif* de sus composiciones. Por el contrario, él defiende la paciencia en la espera frente a la desesperación de los otros («Ca per amor cuid' eu mais a valer / e os que d' el desasperados son / nunca poderán nẽũu ben aver», 14 13, 4-6), como único medio para obtener el favor de la dama y así lo proclama desde el refrán («Pois min amor non quer leixar / e da-m' esforç' e asperança, / mal veñ' a quen se d' el desasperar») que, como decimos, no solo abre la composición, sino que se recuerda constantemente después de cada estrofa. Este desprecio por cuantos no se atrevieron a transgredir los gastados temas que caracterizan la doctrina trovadoresca apuntala la consciencia del compostelano de estar innovando con su poesía, sabiéndose más diestro que los demás por haber dado un paso adelante y haber osado romper lo que parecía inamovible: «u se pararon de trobar, trob' eu por antollança, / mais pero sei mui lealmente amar» (14 13, 18-20). La alegría y la esperanza, unidos a la reprensión de quienes desesperan, se configuran, pues, como los componentes de un estado de ánimo inspirado por el amor de una dama que, aun siendo perfecta física y moralmente, podría incluso ser una mujer real, si hacemos caso a la comparación con otras mujeres que él conoce. Y es este amor, fuente de alegría, lo que lo impulsa a expresar líricamente sus sentimientos y a esperar confiado la recompensa a su servicio («e faz-m' alegre e faz-me trobador / cuidand' en ben senpr[e]», vv. 16-17), porque ama confiado y ama lealmente, como ya había adelantado Don Denis en su inspiradora cantiga.¹⁵

Con una segunda canción de decidido tono optimista (*Que muito m'eu pago d'este verão*, 14 14), en la que recupera el exordio primaveral tan característico de la *cansó* occitana y absolutamente ausente de la cantiga de amor, Airas Nunez se convierte en el cantor por excelencia del amor como fuente de contento y felicidad.¹⁶ Se trata de un texto de dos únicas estrofas *singulares*, rematadas por una *fiinda* que concentra el motivo fundamental de la cantiga: la alegría del poeta solo puede compararse al gozoso espectáculo de la naturaleza en primavera:

15. Quien, por cierto, tal vez, habría querido recordar con esos versos aquellos otros de Bernart de Ventadorn *Ab joi mou lo vers e-l comens*.

16. Sin que ello quiera decir que no sume su voz a la de otros trovadores que cantan sus amores desgraciados (vid. 14 7, 8 y 11), aunque, como se ha visto, sin caer en la desesperación de la mayoría de sus colegas, fruto del carácter mesurado del clérigo gallego. Curiosamente, en los cancioneros aparecen copiados estos textos menos optimistas después de los que estamos tratando y después de la cantiga *Vi eu, señor, vosso bon parecer*, que incluye el refrán (diferente en cada estrofa) en provenzal (mezclado con elementos hispano-romances), así como la *fiinda*. Lamentablemente, la ordenación de los textos no indica necesariamente un correlativo orden cronológico en la composición y, por tanto, una supuesta reconducción de la temática de su poesía.

Ei eu gran viço e grand' alegria
quando mias aves cantan no estio.

Como se puede apreciar, en el primer verso de este jovial dístico resuena aquel *incipit* dionisiaco visto arriba, *O gran viço' e o gran sabor*, como si también en esta ocasión (con las reservas a las que nos obliga la ausencia de referencias cronológicas fiables o rúbricas que confirmen los datos), el texto del monarca luso pudiese estar igualmente detrás de esta nueva composición del clérigo compostelano; el segundo, sin embargo, remite a otra composición dionisiaca, igualmente célebre, como veremos seguidamente. En cualquier caso, la estrategia no resultaría extraña, pues conocida es la costumbre del trovador compostelano de hacerse eco en sus cantigas de otras de trovadores gallegos o provenzales (Tavani, 1963: 41-42; Ron, 1996).¹⁷ En *Que muito m'eu pago d'este verão* (14 14), Airas Nunes apoya sus versos tanto en los dionisiacos apenas mencionados como en la larga tradición del exordio primaveral occitano que, sin embargo, fue repudiada por el rey portugués. Es como si el talante provocador de Nunez lo impulsase a escribir para aproximarse y a la vez distanciarse de uno de los trovadores más innovadores de la escuela poética,¹⁸ aprovechando otro texto del rey portugués que mereció la atención del hábil trovador compostelano, precisamente porque recordaba a los provenzales a través de un juego que simulaba su desprecio. Me estoy refiriendo, claro está, a la polémica cantiga dionisiaca *Proençaes saben moi ben trovar* (25 86) mencionada de pasada páginas atrás, en la que Don Denis tildaba de falso el amor cantado por los provenzales, aludiendo al conocido tópico del exordio primaveral:¹⁹

17. No debemos olvidar la condición de canciller de la corte de Sancho IV, donde tuvo que desempeñar cargos que exigían una exquisita habilidad política tanto dentro del reino como para mejorar las relaciones con el exterior y con la Santa Sede. Esta circunstancia le brindaría el acceso a la magnífica corte del Sabio, heredada en parte por su hijo, a lo que habría que añadir los más que probables contactos con ambientes literarios extranjeros (Lanciani – Tavani, 1993: 27-28).

18. Ya lo había hecho en la cantiga tratada arriba (en su doble versión), que rinde tributo no sólo a la pieza dionisiaca de la cual retoma el verso y el tono, sino que se inspira en otra, que retuerce completamente para cambiarle el tono y el mensaje. El primer verso de la versión lacunosa, *Amor faz a min amar tal señor*, coincide prácticamente con el *incipit* de una cantiga dionisiaca que comienza «Amor fez a min amar / gran temp'a unha moller / que meu mal quis sempre' e quer, / e que me quis e quer matar...» (25,15, vv. 1-4) y que, como ya se puede intuir a través de estos textos, canta un amor típico de la escuela gallegoportuguesa, en la que el enamorado a duras penas puede soportar la coita («Porend' a Nostro Senhor / rogu'eu mui de coraçom / que el m'ajude em atam forte / coita que par m'é de norte, / e o gran mal sobejo / com que m' oj'eu morrer vejo» (vv. 15-20), mientras que, como se ha visto, Airas Nunez construye a partir de ese verso inicial un auténtico canto al amor que nace de una «senhor», no de la «moller» del portugués.

19. En esta composición, Don Denis remitía de nuevo a los *provenzales* para aplaudir su «maneira» de componer, o sea, el arte de trovar subyacente en la poética de la escuela gala. Sin embargo, ese prometedor *incipit* se desinflaba enseguida, pues solamente arrastraba un par de estrofas que reconducían el poema hacia la tónica poética gallego-portuguesa, donde el rey se erigía como

Proençaes soen mui bem trobar
 e dizem eles que é com amor;
 mais os que trobam no tempo da flor
 e nom em outro, sei eu bem que nom
 am tam gram coita no seu coração
 qual m' eu por mha senhor vejo levar.
 (25 86, 1-6)

Airas Nunez, por el contrario, insiste en que la primavera es la imagen adecuada para cantar el amor porque la exuberancia de la estación es lo único en que puede verse representado el estado de exaltación emocional que está viviendo, recuperando con esa imagen el gozoso canto a la naturaleza, el calor, la verdura o el alegre revoloteo de los pájaros que Bernart de Ventadorn cantaba, por ejemplo, en *Lancan folhon bosc e jarric* (P.C. 70, 24). Este es el texto de Nunez:

Que muito m' eu pago d' este verão
 por estes ramos e por estas flores,
 e polas aves que cantan d' amores
 por que ando i led' e sen cuidado;
 e assi faz tod' omen namorado:
 sempre i anda led' e mui loução.

Cand' eu passo per algũas ribeiras,
 so boas arvores, per bõos prados,
 se cantan i passaros namorados
 log' eu con amores i vou cantando,
 e log' ali d' amores vou trobando,
 e faço cantares en mil maneiras.

Ei eu gran viço e grand' alegria
 quando mias aves cantan no estio.²⁰

Como se puede observar, el trovador compostelano se aleja completamente de los módulos tradicionales de la cantiga de amor para posicionarse a la par de sus colegas provenzales (y franceses), a quienes hace constantes guiños

el más doliente de los enamorados. En realidad, parece que aprovecha esta composición para censurar lo que consideraría un abuso del 'exordio primaveral', motivo que se habría gastado mucho por su recurrencia en la escuela occitana. No obstante, al leer entre líneas, se advierte que, en realidad, el rey aprovecha el equívoco para alinearse con cuantos recurrieron a la tópica del *Natureingang* para indicar que el enamoramiento no depende de las estaciones y que, por tanto, estaban yendo un poco más allá de quienes no fueron capaces de desprenderse de la normativa poética imperante o, lo que es lo mismo, escribían por oficio. (Ferrari, 1984: 44-47).

20. No debemos dejarnos engañar por los términos 'verão' y 'estyó', sinónimos como se deduce de su uso en esta cantiga y que en un primer momento nos harían pensar en la estación más calurosa del año. Sin embargo, en una larga explicación del editor del cancionero del clérigo trovador (Tavani 1962: 96) se demuestra que ambos sustantivos designan la primavera.

desde los versos de su composición, tanto a nivel semántico como puramente léxico.²¹ Amor hace que sienta en su corazón la vitalidad y la hermosura de la primavera y esa alegría interior fusionada con el aliento proveniente del exterior lo impulsa a cantar. Este mensaje se ratifica de manera contundente en la sintética *finda* que concentra el paralelismo que se había desarrollado en las dos estrofas de este novedoso texto.

4. La sorprendente alianza de ‘viço’ y ‘sabor’ que reclamaba justa atención desde el incipit dionisiaco y que, en efecto, fue escuchada y hábilmente reelaborada por Airas Nunez para diseñar el paisaje de fondo de su cantiga, nos conduce hasta otro texto de un tercer trovador que entra en el juego de cantar inspirado por la satisfacción que Amor genera. Se trata de *Ben poss’ Amor e sseu mal endurar* (94 6) de Martin Moxa, trovador de probable origen aragonés, que bien pudiese ser contemporáneo a los anteriores. La modesta transmisión manuscrita de la poesía gallegoportuguesa nos escamotea referencias biográficas y apuntes cronológicos, de modo que es muy difícil conocer la fecha exacta de composición de la mayoría de los textos gallegoportugueses. De la serie trata hasta ahora, es imposible identificar la cantiga más antigua porque a duras penas podríamos ordenar cronológicamente la actividad poética de los autores con cierta seguridad, pero sí podemos avanzar que Airas Nunez y, evidentemente, el rey portugués desarrollan su actividad a finales del s. XIII y principios del siglo XIV, vinculados a la corte de Sancho IV el primero y como mecenas y trovador en su propia corte, Don Denis. En cuanto al trovador Moxa, se sabe que estuvo activo en los últimos años de la corte alfonsí, lo cual no impide pensar que se trasladó, con los demás, a la corte del heredero, sobre todo, si damos crédito a las noticias que subrayan la extraordinaria longevidad de este otro clérigo-trovador (Lanciani-Tavani, 1994: 438-440; Beltrán, 1996).

Los últimos versos de la segunda estrofa de la susodicha cantiga, «de a servir, ca est’ é o meu ben / e aquest’ é meu viço e meu sabor», retoman, como se puede advertir, el sintagma común a los otros textos mencionados anteriormente, de manera particular al de Don Denis (25 59, 1). Esta coincidencia nos permitiría pensar en la existencia de un juego literario en el que participan unos trovadores que convergieron en la pretensión de reformular la anquilosada expresión del sentimiento amoroso, pues ya se ha visto que no son muchos los autores que, a lo largo de los años, han utilizado el sustantivo ‘viço’ con este

21. No obstante, no pocas referencias del mismo tipo vinculan esta cantiga a otra conocidísima pieza de Alfonso X, *Non me posso pagar tanto* (18 26), en la que el rey asociaba la primavera a la temporada de la guerra y renegaba de la estación por los sinsabores que reportaban las armas y porque la guerra sacaba a la luz la auténtica cara de algunos de sus hombres. Curiosamente, la estructura formal de esta cantiga, única en el corpus de nuestra escuela, fue parcialmente reproducida por Don Denis en *Senhor, pois me non queredes* (25 120), lo cual demuestra el impacto producido por este notable texto y las redes poéticas que origina.

sentido de «placer» en sus composiciones, y que la escueta nómina se reduce todavía más si buscamos este término combinado con otro de significados próximos (como ‘sabor’ o ‘alegría’, ‘conforto’ u otros similares). De todas formas, aunque Martin Moxa canta desde un tono esperanzado, no se atreve a avanzar hasta proclamarse tan satisfecho por su situación como los trovadores anteriormente señalados. Es cierto que él declara desde el principio que su corazón es capaz de soportar el peso del daño que le causa Amor porque su dama no da muestras inequívocas de rechazar su servicio, como suele ocurrir en general («Ben poss’ Amor e sseu mal endurar / tant’ é o ben que de mha senhor ey»), pero, con el reverso de esas mismas palabras, está indicando que Amor le inflige igualmente penas, aunque él sabe superar el sufrimiento proporcionado: las bondades que encarecen la valía de su *senhor* son tantas que, simplemente, el poder prestar servicio a dama tan perfecta es causa de gran satisfacción («assy m’alegra no meu coraçõ», v. 17), ya que esas cualidades deberían de asegurar la recompensa a su amor, compartiendo el punto de vista (—y el adjetivo—) con Don Denis²², como se ha tenido ocasión de constatar. Por eso, como había hecho Airas Nunez, Moxa no desea que Dios le dé la muerte para liberarse de las crueldades del amor y, desde la confianza en obtener el ‘galardon’ merecido (vv. 24-25),²³ proclama, desde una esperanzada *fiinda*, la satisfacción de amar:

E por end’ am’ e servh’ e sãõ seu,
d’ esta senhor, e servi-la quer’ eu,
ca bon serviç’ en ben ss’ encimarã.

5. Afortunadamente para la poética de la cantiga de amor, no son los únicos que se atreven a distorsionar el canon al componer versos en los que el enamorado alberga esperanzas. Johan Airas, burgués de Santiago que desarrolla su actividad literaria también en el último cuarto del siglo XIII, insiste en este mensaje («*porque sempre’ atend’ aver ben / da dona que quero gran ben*») que, repetido desde el refrán de su composición *Pero tal coita ei d’ amor* (63 60), rebasa el común lamento de la mayoría de los cantores de la escuela. Las razones que esgrime para perseverar en esta actitud son, en líneas generales, similares a aque-

22. Confianza que Moxa ya había escenificado en la *fiinda* de 94,4: «atender quero mesura / ca non á de falir»

23. Si hacemos caso a la ordenación que presentan los cancioneros, la cantiga *O gran prazer e gran viç’ en cuidar* (94 12) parece ser un ensayo previo a este texto, pues en él, además de aparecer un sintagma ‘sinónimo’ al mencionado, se atisba ya el motivo de la cantiga que estamos viendo en detalle: el trovador, aunque sufre, prefiere mantenerse firme en su amor con la esperanza de ser algún día recompensado: «poys assi é, semelha-me razón / de a sservir e sseu ben aguardar» (94 12, 13-14). En otra cantiga, aunque no sigue exactamente este mismo hilo conductor, insiste en la alegría de amar por amar: «ja, enquant’ eu viver poder / ledõ serey de ser seu / *porque mi faz a melhor ren / d’aqueste mundo querer ben*» (94 14, 9-12), todo lo cual aproxima a Moxa más a la terna de cantores de la felicidad de amar que a la mayoría dolorida de la escuela.

llas que alentaban al aragonés y al rey portugués, pero añade un matiz interesante ausente en la poesía del monarca pero que Moxa deja entrever: aunque amor lo hace sufrir, el trovador renuncia a optar por la muerte como solución extrema para acabar con su dolor («non moiro nen ei én sabor / nen morrerei» (63 60, vv. 3-4); por el contrario, cuestiona esta clásica vía de escape y sostiene que amar merece la pena porque tal vez la dama podría acabar por agradecer el servicio y otorgar el ‘ben’ ansiado, así que el trovador considera desatinado renunciar a esta posibilidad y preferir la muerte para dejar de sufrir por amor:²⁴

Mal sén é per-desasperar
ome de mui gran ben aver
de sa senhor, que lhi Deus dar
pod’, e nono quer’ eu fazer,
*porque sempr’ atend’ aver ben
da dona que quero gran ben.*

E quen deseja mort’ aver
por coita d’ amor non faz sén,
neno tenh’ eu por de bon sén (vv. 13-18 y *finda*)

Con este texto, rematado por *finda* tan significativa, el trovador no sólo se sitúa en la orilla opuesta a la que ocupa la mayoría de sus colegas desesperanzados sino que rechaza abiertamente el tópico de la muerte por amor imperante en la escuela, y del que solo unos pocos trovadores, hastiados por el estancamiento de la casuística amorosa expresada en el género, son capaces de desprenderse.²⁵ En esta actitud se reitera y, tal vez con más contundencia, en *Algun ben mi deve ced’ a fazer* (63 5), donde subraya su estado de felicidad («sempr’ando ledo», v. 3) y añade que por eso gusta de compartir su sentimiento con quienes pueden comprenderlo por ser partícipes de una euforia común y que, por el contrario, le resulta enojosa la compañía de aquellos que solo sa-

24. Otro de los grandes trovadores, Paai Gomez Charinho, almirante de la armada de Sancho IV, rechaza engrosar la nómina de quienes solicitan la muerte para poder liberarse de los tormentos de amor puesto que, sostiene Charinho, también esquivan así la posibilidad de ver a la dama y de ser correspondidos por un servicio leal: «Muytos dizem con gram coyta d’ amor / que querrián morrer, e que assy / perderíam coytas; mays eu de mi / quero dizer verdad’ a mha senhor: / *queríamelh’ eu mui gran ben querer / mays non quería por ela morrer // com’ outros morreron. ¿E que prol ten? / Ca, desde morrer, non a veerey, / nen bõo serviço nunca lhi farey*» (114 11, 1-9). La ironía del mensaje sería suficiente para llamar la atención sobre la posibilidad de modificar el cansino motivo literario que identificaba el género.

25. La muerte como estadio final del sufrimiento amoroso es un tópico antiguo que, después de discurrir por diferentes escuelas, alcanzó desmesurada fortuna en el noroeste peninsular. Para seguir su trayectoria anterior, véase, Ciavolella (1976). Muestra del abuso en el que incurrieron algunos trovadores es la famosa cantiga satírica en la que Pero Garcia Buralês (125 45) se burla de Roi Queimado, que había hecho del topos el *leitmotif* de su poesía, aplaudiendo que muera y resucite «ao tercer día» (v. 7) para volver a morir en la siguiente cantiga.

ben lamentarse (vv. 1-7), poniendo en práctica un consciente distanciamiento de cuantos contribuyen a engrosar el inmovilismo de una opción estética que ya resultaba muy poco estimulante a finales del siglo XIII. Concluye su cantiga con la declaración de que la alegría es un don de Dios y que, por tanto, quienes se sienten contentos están más próximos al Creador y remata el texto con un par de versos que bien podrían convertirse en un aforismo que regala a sus colegas de escuela: «ca un pobre ledo mil tanto val / ca rico triste en que non á prazer» (vv. 20-21). La composición resulta novedosa desde el primer verso al último porque en cada cobra es evidente el rechazo de la tópica inherente a la cantiga de amor. La desviación del patrón imperante —también a nivel léxico— se sustantiva en el desplazamiento del término clave del género (*senhor*) en favor de aquel que define el otro registro amoroso (*amiga*, v. 13), que suele cantar vivencias de amores más felices, y que contribuye a realzar la notoriedad del texto. A todo ello hay que añadir la elección de la secuencia qua ya conocíamos por Airas Nunez (14 2, v. 23), «trob' e cant' e cuido sempr'en ben» (v.12) para ensalzar la fuente de su contento y la feliz consecuencia de esta elección, participando así de aquella toma de posición insólita en el panorama de la cantiga de amor que defiende la alegría frente a la tristeza como mejor filosofía de vida.

6. Es posible que el muestrario de cantigas que reflejan a un trovador que se desmarca decididamente de la gruesa línea que vertebra la escuela trovadoresca gallego portuguesa en torno a la expresión de un amor no correspondido que causa terribles sufrimientos al yo lírico parezca incompleto por lo reducido del corpus analizado. Es cierto que cabe la posibilidad de que alguna muestra se haya escapado a nuestro escrutinio, aunque el rastreo de términos connotados positivamente en MedDB2 no ha arrojado más resultados convenientes a nuestro análisis que los ya mostrados.

Con todo, si a estos pocos textos se le aplicase un estudio parangonable —salvando las distancias dada la diferencia abismal en la envergadura de ambas empresas—, al acometido por Cropp (1975: 253-355) cuando analizó el vocabulario que usaron los trovadores para describir «el sentimiento amoroso», *a priori*, los resultados esperables serían igualmente disparejos y no solo por el desequilibrio existente entre los análisis efectuados o por lo desproporcionado del corpus manejado, sino porque cabría suponer una pobre variedad léxica en unos cuantos textos experimentales en los que se ensayan nuevos colores con los que animar la paleta de grises que dibujaba el fondo de la cantiga de amor. La misma Cropp admitía que los términos que reflejan la aflicción son muy numerosos, mientras que «la joie, le bonheur et le divertissement ont été exprimés par une gamme plus limitée de termes», pero que será el aire optimista de la *cansó* lo que acabe por imponerse, «bien que, à vrai dire, le poète-amoureux éprouve moins souvent la joie que les souffrances » (Cropp,

1975 : 450). La razón de que suela asociarse la poética trovadoresca occitana al *joï* se asienta en la capacidad del amante cortés en obtener algún beneficio del sufrimiento, como se encargó de demostrar P. Bec en su detallado análisis de la poesía de Ventadorn (Bec, 1971), de modo que, por encima del léxico denotado negativamente, con frecuencia acaba imponiéndose una sensación positiva.

Falta todavía un estudio profundo y detallado del léxico empleado por los trovadores de la escuela peninsular que permita extraer conclusiones comparables a las de Cropp y mucho más interesante sería si al análisis se añadiese la intención que impulsó a Lavis (1972) a hacer el suyo, de modo el resultado nos hubiese permitido observar la continuidad o la variación en el tejido léxico de unas composiciones que pudieran haber servido de modelo a otras que nacieron con la voluntad de imitar (o no) a las anteriores. Según los estudios parciales que se han hecho (Brea, 2008 es la muestra más reciente), el esfuerzo analítico vendría a confirmar lo que ya conocemos gracias a la vigorosa tradición ecdótica y exegética de cancioneros totales o de trovadores individuales que se inició a principios del siglo pasado.

Un vistazo a vuelapluma de las pocas cantigas que hemos estado viendo en estas páginas revela, sin embargo, que, sorprendentemente, el abanico de términos con los que se expresa la dicha que otorga el amor no es extremadamente más reducido que el recogido y analíticamente ordenado por Cropp: también en área gallegoportuguesa encontramos *viço*, *sabor*, *alegre* (*alegrança*, *alegria*), *ledo*, (*lezer*), *sen cuidado*, *loução*, *esforço*, *asperança*, *conforto*, (*gram*) *prazer*, *mais valer* y los renovados conceptos de *namorado* y *servir* y de *trobar* y *trobador* que se derivan de este novedoso estado.²⁶ En un segundo plano, porque, aunque marcados positivamente carecen de la fuerza de los términos anteriores, se encuentran *guarecer*, *emparar*, (*aver*) *sén*, *atender* y *viver*. A ello habría que añadir, naturalmente, los «micro-systèmes» en los que las combinaciones de términos denotados negativamente se convierten en expresiones con connotación positiva como «*non moiro nen ei én sabor*», «*mal sén é per-desasperar*», «*non rogarei Deus por mia norte*», por cuanto aluden a un estado rechazado por el trovador que rehúsa el empleo del motivo del sufrimiento consagrado por la tradición.²⁷

26. Como dice Cropp (1975: 317), «Tandis que les souffrances qu'il [el trovador] exprime en accumulant des termes de sens voisin sont de longue durée, la joie se manifeste par des élans brefs». Lo que ocurre es que si en Provenza «c'est la longue recherche de la joie qui complète la dynamique de l'amour courtois» (p. 317), en área ibérica esta aspiración es excepcional. Del elenco trovadoresco, echamos en falta, sin embargo, el equivalente a 'benanansa' ('bonheur'), que, en todo caso está incluido dentro de una de las múltiples acepciones del polisémico 'ben' de la cantiga de amor.

27. Omitimos aquí los términos referidos a la dama que, aun siendo igualmente positivos, no varían con respecto a las *cantigas* que expresan un sentimiento más acorde a la poética de la *cantiga de amor* donde la dama, aunque es cruel con el enamorado, no deja de ser perfecta y la más hermosa *senhor*.

Un instante de reflexión sobre cuanto acabamos de exponer y nos daremos cuenta de que el esfuerzo de estos pocos trovadores por apartarse del gastado cliché de la *coita de amor* y crear un espacio literario original dentro de la escuela ha sido titánico.²⁸ Animados por esta propuesta, han avanzado hasta el otro extremo, hasta la expresión de un amor feliz y ‘plaisant’, construido en base a un repertorio léxico que, a la vez que los apartaba de sus colegas de escuela los devolvía a la matriz originaria, es decir, a la escuela trovadoresca occitana. Recogieron las marcas más evidentes de la expresión del *joi* y las concentraron en unos pocos textos que se destacan conspicuamente sobre la homogeneidad del enunciado tradicional de la cantiga de amor.

Bibliografía

- BEC, P. (1971), «L'Antithèse poétique chez Bernard de Ventadour», *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, vol. 1, pp. 107-137.
- BELTRÁN, V. (1995), *A cantiga de Amor*, Vigo, Xerais.
- (1996), «Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte de Sancho IV», *La literatura en la época de Sancho IV*, eds. C. Alvar y J. M. Lucía, Universidad de Alcalá, pp. 121-140.
- BREA, M. (coord.) (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (consultable en línea: www.cirp.es//MedDB2).
- BREA, M. (coord.), 2008, *Estudos sobre o léxico dos trovadores*, eds. A. F. Guiadanes, G. Pérez Barcala y M. A. Pousada Cruz, *Verba. Anexo 63*.
- CAMPROUX, Ch. (1965), *Joy d'amor (jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Cause-Castelnaud.
- CIAVOLELLA, M. (1976), *La «malatía d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.

28. Teniendo en cuenta la personalidad de los cuatro trovadores que enarbolan el estandarte de un amor jubiloso y el (aproximado) arco temporal en que han debido de escucharse sus canciones, casi podríamos asegurar que el redescubrimiento de Bernart de Ventadorn, uno de los cantores del *joi d'amor* por excelencia, por parte de alguno de ellos ha sembrado la semilla que, dada la novedad, han recogido los demás, espoleados por su talento técnico y literario. Seguramente haya sido Don Denis el portador de la antorcha, pues de todos es conocida su habilidad poética y el eco de la obra de Bernart de Ventadorn en su extensa producción ya ha sido sólidamente demostrado (Ferrari, 1984: 41-42). La estela marcada por el rey debió de ser continuada por Airas Nunes, trovador amante de la reelaboración, tanto de temas y motivos como de cantigas de otros trovadores y juglares. Johan Airas probablemente habrá conocido la poesía de su paisano, con quien habrá podido coincidir en la corte Alfonsina o incluso en la de su hijo Sancho IV y aquí, con el aragonés Moxa.

- CROPP, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- FERRARI, Anna (1984), «Linguaggi lirici in contatto: *Trobadors e trobadores*», *Boletim de Filologia*, pp. 35-57.
- FIDALGO, E., (1994), «*Joi d'amor* na cantiga de amor galego-portuguesa», *Estudios en Homenaje al Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia-Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, pp. 65-78.
- ____ (1998), «*A coita do amigo* (para unha nova perspectiva da *amiga*)», *O mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 189-212.
- ____ (2000), «La cantiga de amor», *Enciclopedia galicia. Literatura*, coord. D. Villanueva, vol. xxx: La Edad Media, coord. M. Brea, A Coruña, Hércules de Ediciones, pp. 41-115.
- GARCÍA-SABELL TORMO, T. (1990), *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- LANCIANI, Giulia y Giuseppe TAVANI (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- LAVIS, Georges (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (XII-XIII s.)*, Paris, Les Belles Lettres.
- LAZAR, M. (1964), *Amour courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII^{ème} siècle*, Paris, Klincksieck.
- LORENZO GRADÍN, P. (2013), «*Irrisio mortis* en los trovadores gallego-portugueses», *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, eds. J. Bartuschat y C. Cardelle de Hartmann, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 59-78.
- PC = PILLET, A. y H. CARSTENS (1968), *Bibliographie der Troubadours*, New York, Burt Franklin.
- RESENDE, António (1995), *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Xerais.
- RODRIGUES LAPA, M. (1981), *Lições de literatura portuguesa. Epoca Medieval*, Coimbra Editora.
- RODRÍGUEZ, José Luís (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio* (Anexo 12 de Verba), Universidad de Santiago de Compostela.
- RON FERNÁNDEZ, X. Xabier (1996), «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez», *La literatura en la época de Sancho IV*, eds. C. Alvar y J. M. Lucía, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 487-500.
- SOUTO CABO, J. A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói – Rio de Janeiro, Editora da UFF.
- TAVANI, Giuseppe (1980), «La poesia lirica galego-portoghese», *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, tomo I, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- ____ (1992), *A poesía de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia.