a h
l m
www.ahlm.es

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

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

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

a h
l m
www.ahlm.es

@ Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel
Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.
Carretera de Cornellá, 140
08950 Esplugues de Llobregat
Impresión

a h
l m
www.ahlm.es

MARTIM DE CALDAS Y NUNO FERNANDEZ TORNEOL: UN CASO DE INTERTEXTUALIDAD DENTRO DE LA ESCUELA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA MEDIEVAL

ORLAND GRAPÍ ROVIRA
Universidad de Barcelona

En record de l'Agustí Ferré i de tota l'alegria que regalava

1

TRADICIONALMENTE, los estudios sobre intertextualidad en la lírica gallego-portuguesa medieval han apuntado con preferencia en dos diferentes direcciones. Una primera orientación es la que se propone confrontar esta lírica con la producida, allende los Pirineos, por los trovadores occitánicos y los *trouvères* del norte de Francia.[1] A la par, contamos con otros estudios que se ocupan de indagar en torno a

[1] Son numerosos, y de muy diversa índole, los trabajos que versan sobre los contactos existentes o conjeturables entre las dos escuelas líricas francesas y la gallego-portuguesa. Del conjunto de estudios que abordan la cuestión de la relación e influencias entre la escuela lírica gallego-portuguesa y los *trobadors* y *trouvères*, merecen ser destacadas las obras de H.R. Lang, «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», *Modern Language Notes*, X (1895), cols. 207-231; I. Frank, «Les troubadours et le Portugal», en *Mélanges d'Études Portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Instituto para la Alta Cultura, Lisboa, 1949, pp. 201-226 (de este mismo autor, conviene citar una obra pionera en el estudio de las relaciones y contactos entre escuelas líricas medievales: *Poésie romane et Minnesang. Autour de Frédéric II. Essai sur les débouts de l'École sicilienne*, G. Mori e figli, Palermo, 1955; asimismo, es de referencia obligada, por lo que tiene de modélico, el trabajo sobre intertextualidad entre trovadores occitanos y *trouvères* de M.-R. Jung, «À propos de la poésie lyrique courtoise d'Oc et d'Oil», *Romanica Vulgaria Quaderni. Studi Francesi e Provenzali*, VIII-IX (1984-1985), pp. 5-36); J. Filgueira Valverde, «Lírica medieval gallega y portuguesa» en *Historia general de las literaturas hispánicas*, I, Barna, Barcelona, 1949, pp. 544-642; E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1957; J.-M D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*, Fundation Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, París, 1973; C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Planeta-Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, Madrid, 1977; A.

a h
l m
www.ahlm.es

diversos fenómenos de intertextualidad que se dan entre los autores de la propia escuela gallego-portuguesa.[2] Es a esta segunda línea de investigación a la que quiere adscribirse el presente trabajo.

Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: *trobadors* e *trobadores*», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 35-58; V. Beltran, «Los trovadores en las cortes de Castilla y León (III): Gui d'Ussel y Paay Soarez de Taveyros», en *Atti del Secondo Congresso Internazionale della "Associations Internationale d'Études Occitanes". Torino, 31 agosto-5 settembre 1987*, I, ed. G. Gasca Queirazza, Università di Torino, Turín, 1997, pp. 45-64; «Los trovadores en las cortes de Castilla y León (II): Alfonso X, Giraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, CDXXVIII (1986), pp. 486-503. A estos trabajos podemos añadir los estudios de P. Canettieri y C. Pulsoni sobre *contafacta* gallego-portugueses de modelos líricos ultrapirenaicos: P. Canettieri, «Il *contrafactum* galego-portoghese di un *descort* occitanico», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, I, ed. M.ª I. Toro Pascua, Departamento de literatura española e hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, pp. 209-217; en el volumen II de las mismas *Actas*, C. Pulsoni, «In margine ad un *partimen* giocoso di Alfonso X», pp. 813-819; P. Canettieri y C. Pulsoni, «Contrafacta galego-portoghesi», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, I, ed. J. Paredes, Universidad de Granada-Diputación provincial de Granada, Granada, 1995, pp. 479-497; también de ambos autores, «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos», *Anuario de estudios literarios galegos*, 1994, pp. 11-50; así como E. Corral Díaz, «A cantiga de amor *B* 468 de Alfonso X: un *contrafactum*», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos. A Coruña, 25-28 septiembre*, I, ed. C. Parrilla, B. Campos, *et alii*, Facultad de Letras, Universidad de la Coruña, La Coruña, 1999, pp. 177-192.

[2] Además de las diversas referencias a fenómenos de intertextualidad que se pueden hallar en muchas de las ediciones de los cancioneros singulares de trovadores gallego-portugueses que han ido apareciendo, cabe destacar, entre otros, los recientes trabajos de E. Gonçalves, «Intertextualidade na poesia de Dom Dinis», en *Singularidades de uma cultura plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto de 1990)*, Río de Janeiro, 1992, pp. 146-155; P. Lorenzo Gradín, «*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los *contrafacta* en la lírica gallego-portuguesa», en *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane. Université de Zurich (6-181 avril 1992)*, V, ed. G. Hilty, A. Francke Verlag, Tubinga, 1992, pp. 101-112; X.X. Ron Fernández, «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez», en *La literatura en la época de Sancho IV (Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994)*, edd. C. Alvar y J.M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996, pp. 487-500. Igualmente, contamos con una nada desdeñable bibliografía sobre la cantiga de seguir «maneira» de trovar que Tavani definió como una «especie de *contrafactum*» gallego-portugués (G. Tavani, *A poesía lírica galego-portugesa*, Galaxia, Vigo, 1991[3], p. 210; véanse también las páginas 210-213, dedicadas al análisis de la técnica del seguir): X. Filgueira Valverde, «A seguida na lírica galego-portuguesa medieval (un modelo intertextual)», en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Galaxia, Vigo, 1992, pp. 183-207 (*olim Homenaje al profesor Agustín Millares*, II, Confederación Española de Cajas de Ahorros, Gran Canaria, 1975, pp. 435 y ss.); W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Edade Média*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1977; M.P. Ferreira, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Unisys-Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986, pp. 16-29.

a h
l m
www.ahlm.es

2

En *Il pubblico dei trovatori*, Mª L. Meneghetti apunta que tanto la naturaleza elitista de la poesía trovadoresca occitana como las estrechas relaciones existentes entre sus principales cultivadores fueron sin lugar a dudas elementos que propiciaron, en el seno de dicha escuela, la proliferación de un buen número de textos marcados por la intertextualidad.[3] Parece obvio, pues, que este tipo de fenómenos textuales hallaran un terreno óptimamente abonado en la escuela lírica gallego-portuguesa, cuya producción se desarrolló en círculos literarios mucho más reducidos y aislados, si cabe, que los provenzales. Dado el carácter preeminentemente áulico de la escuela gallego-portuguesa, es fácil suponer que ésta resultara un espacio privilegiado para que sus autores se entregasen al ejercicio de la interalusión poética.

Ahora bien, otra importante característica que define la especificidad de la producción lírica gallego-portuguesa, y que por lo tanto la distancia del modelo occitano, es su mayor uniformidad en el estilo, así como una mayor pobreza a nivel de contenido.[4] Este hecho comporta una dificultad añadida a la hora de determinar casos concretos de intertextualidad entre los autores de la escuela, principalmente cuando la relación intertextual no se ciñe al ámbito incontestable de la cita literal o de la alusión más o menos explícita. Por lo demás, es preciso ser cauto en extremo para no dejarse confundir por la antes mencionada tendencia a la homogeneidad estilística y temática que lleva a los poetas gallego-portugueses a insistir una y otra vez en los mismos lugares comunes, habitualmente expresados con un material verbal recurrente y muy poco variado.

[3] Mª L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi Editore, Módena, 1984, pp. 135-136. Al igual que la filóloga italiana (p. 104), a lo largo de esta comunicación me referiré a la intertextualidad, no según la definición más restrictiva y minuciosa que otorga al término G. Genette (*Palipsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982, p. 8), sino en el sentido que le da C. Segre («Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti» en *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, edd. C. Di Girolamo y I. Paccagnella, Palermo, 1982, pp. 15-28, esp. pp. 23-24), englobando todo tipo de «rapporti fra testo e testo». El filólogo italiano volvió a abordar la cuestión de la intertextualidad en su *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Enaudi, Turín, 1985, pp. 85-90, insistiendo de nuevo en la conveniencia de emplear dicho término para «i casi ben individuali di presenza di testi anteriori in un dato testo» (p. 86). De hecho, lo que persigue la definición aportada por Segre es acotar de forma clara la frontera entre lo que él denomina «intertestualità» e «interdiscorsività», con vistas a rectificar el excesivo abasto y los problemas de polisemia que acarreaba el primero de estos términos desde que fuera acuñado e inicialmente difundido por J. Kristeva (*Recherches pour une sémanalyse*, Éditons du Seuil, París, 1969, p. 316).

[4] G. Tavani, *A poesía*, pp. 20-21. Más adelante, en esa misma obra, Tavani insiste en la cuestión de la homogeneidad de la poesía gallego-portuguesa, con el propósito –entonces– de aportar algunas explicaciones factibles para dicho fenómeno (pp. 97 y ss). *Cf.* asimismo V. Beltran, *A cantiga de amor*, Xerais, Vigo, 1995, *passim* (esp. pp. 15-72).

a h
l m
www.ahlm.es

Podríamos decir que la intertextualidad se manifiesta, a grandes rasgos,[5] bien en la imitación de esquemas métricos y/o rítmicos –siendo de especial interés la repetición de metros raros, poco frecuentes en el corpus–, bien en la recuperación de motivos literarios, sobre todo cuando estos últimos son expresados mediante los mismos estilemas que en el texto base. Asimismo, cobrará mayor solidez toda hipótesis de intertextualidad a nivel temático de darse el caso de que los motivos presuntamente recuperados por el texto receptor presenten una estructuración o disposición que evoque de modo más o menos patente la del texto primero.[6]

En lo sucesivo, obviaré la cuestión de la similitud en la estructura métrica, de rimas y de estrofas como indicio de intertextualidad, no sin antes avanzar el motivo de di-

[5] Omito adrede un tercer elemento harto relevante en el estudio de la intertextualidad trovadoresca medieval, pero que, por las vicisitudes de la transmisión manuscrita, nos es hoy en día un campo prácticamente negado: me refiero a la intertextualidad melódica, la reutilización e incluso readaptación de melodías preexistentes para acompañar cantigas de nueva factura. Los principales estudiosos de los *contrafacta* provenzales (F.M. Chambers, «Imitation of form in the old Provençal lyric», *Romance Philology*, VI [1952-1953], pp. 104-120; F. Gennrich, *Die Kontrafaktur in Liedschaffen des Mittelalters*, Langen bei Frankfurt, 1965; J.H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, CI [1980], pp. 289-335; H. Spanke, «Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik», en *Studien zur lateinischen und romanischen Lyrik des Mittelalters*, G. Olms, Hidesheim, 1983, pp. 279-323) no cesan de insistir en la importancia de esta práctica de la reproducción de la música del modelo en la contrafactura. Sirva de ejemplo el artículo arriba mencionado de J.H. Marshall, en el que el autor, al ofrecer una definición rigurosa de los *contrafacta*, se refiere al calco forzoso tanto de las formas métricas como de las melodías (p. 290). Asimismo, y siguiendo planteamientos comunes a los demás estudiosos de los *contrafacta*, J.H. Marshall insiste en que, ante la escasa supervivencia de los textos melódicos que acompañarían las poesías de los trovadores, la identidad en el esquema métrico y rítmico de dos composiciones es lo que en la mayoría de las ocasiones brinda la oportunidad de postular la hipótesis del préstamo melódico. Añade, no obstante, que tal similitud debe ser considerada apenas como un indicio de «probable» contrafactura poética, posibilidad que siempre se vería reforzada de poder contar con la presencia de otros elementos compartidos –del ámbito del léxico, la tópica, la retórica, etc. (p. 291). En la misma línea se expresa F.M. Chambers, «Imitation», p. 105.

En lo que se refiere a la escuela poética gallego-portuguesa, la cuestión del aprovechamiento de una melodía preexistente para la elaboración de una pieza lírica nueva resulta especialmente interesante, ya que la *Poética Fragmentaria* eleva esta práctica a la condición de requisito fundamental y definidor de un tipo de composiciones que dicha arte poética denomina *cantigas de seguir* (de esta «maneira» de trovar se ocupa la *Poética Fragmentaria* en el noveno capítulo del título tercero; *cf.* J.-M. D'Heur, «L'*Art de trouver* du chansonnier Colocci-Brancuti», en *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles) Contribution à l'études du corpus des troubadours*, Université de Liège, Lieja, 1975, pp. 97-171 [*olim Arquivos do Centro Cultural Português*, IX (1975), pp. 321-398], esp. pp. 113-117). Con todo, conviene precisar que, una vez más, ante la escasez de melodías conservadas, quienes se han dedicado a estudiar la técnica del *seguir* (*cf.* arriba nota 2) en la lírica gallego-portuguesa a menudo se ven obligados a contar con el solo argumento de la identidad métrica, rimaria y estrófica a la hora de hipotetizar la existencia de una contrafactura. Finalmente, y volviendo al caso puntual de los dos poemas que me propongo estudiar, salta a la vista que ambas cantigas presentan esquemas de rimas y estructuras estróficas demasiado diferentes para poder siquiera plantearse la posibilidad de que una retomara la melodía de la otra.

[6] Sigo las tres categorías en que M[a]L. Meneghetti, *Il pubblico*, pp.105-106, clasifica, «semplificando forse un pò», los distintos tipos de relaciones intertextuales que la filóloga italiana detecta y define como las más corrientes entre los trovadores provenzales.

a h
l m
www.ahlm.es

cha omisión: esta vía resulta a todas luces impracticable en el careo puntual de los dos textos que en la presente comunicación estudiaremos, vista la ostensible disparidad métrico-estructural de ambos poemas.

Así pues, inmersos en la labor de buscar relaciones intertextuales entre las obras de los poetas gallego-portugueses, resultarán especialmente interesantes aquellos casos en que la repetición o reelaboración de motivos vaya acompañada del recurso a elementos lexicales y retóricos si no idénticos, al menos muy similares. Asimismo, cabrá otorgar un mayor crédito a la hipótesis de la intertextualidad cuando la asociación de dichos recursos expresivos y formales al tópico en cuestión tenga un carácter más bien excepcional en el conjunto del corpus. Se trata, simplemente, de minimizar la posibilidad de que las semejanzas se deban al azar.

Siguiendo estas pautas, es mi intención analizar la relación de intertextualidad que, a mi parecer, existe entre una cantiga de amigo de Martim de Caldas, cuyo íncipit es «Madr'e senhor, leixade-m'ir veer», y la segunda estrofa de una cantiga del mismo género, obra atribuida a Nuno Fernandez Torneol y que comienza con el verso «Foi-s'un dia meu amigo d'aqui».

3

Veamos, primero, los textos de ambas cantigas. La de Nuno Fernandez Torneol ha sido transmitida, sin presentar grandes variantes, por los dos cancioneros apógrafos italianos (*B* 647, *V* 248). La reproduzco íntegramente, en edición propia:

Foi-s'un dia meu amigo d'aqui
e non me viu; e, por que o non vi,
madre, ora morrerei!

Quando m'el viu, non foi polo seu ben,
ca morre agora por mi; e, por én,
madre, [ora morrerei]!

Foi-s'el d'aqui e non m'ousou falar,
nen eu a el; e, por én, con pesar,
madre, [ora morrerei]!

Por otro lado, el texto del poema de Martim de Caldas (*B* 1194, *V* 799), es el siguiente (añado, en letra negrita, una serie de siglas que empleo para individuar los motivos temáticos, así como una línea horizontal que divide cada estrofa en dos mitades simétricas a las que enseguida haré referencia):

a h
l m
www.ahlm.es

A	Madr' e senhor, leixade-m' ir veer
B1a	aquel que eu por meu mal dia vi
B2a	e el viu-mi en mal dia por si,
C1||C2	**ca morr'**el, madr', || e eu quero morrer,
D1	se o non vir, mais, se o vir, guarrei
D2	e el guarra, pois me vir, eu o sei.
B1b	O que mi Deus non ouvera mostrar
A	vee-lo-ei, madre, se vos prouguer én,
B2b	e tal **non** me lhi mostrou **por seu ben**,
C1||C2	**ca morr'**el || e moiro eu, se Deus m'ampar,
D1	se o non vir, mais, se o vir, guarrei
D2	[e el guarra, pois me vir, eu o sei].
B1c	Aquel que Deus fez nacer por meu mal,
A	madre, leixade-mh-o veer, por Deus,
B2c	[e] eu naci por mal dos olhos seus,[7]
C1||C2	**ca morr'**el || e moir'eu, u non jaz al,
D1	se o non vir, mais, se o vir, guarrei
D2	[e el guarra, pois me vir, eu o sei].

4

En lo que atañe a su estructura interna, el poema de Martim de Caldas presenta una estricta organización dicotómica que se va repitiendo de estrofa en estrofa. Cada estrofa está dividida en dos partes. Una primera, en la cual la muchacha manifiesta a la madre su deseo de ver otra vez a «aquel que en mal día ella vio» (se entiende: porque de esa visión nació un amor que en el tiempo presente del relato le acarrea un mortal sufrimiento); y a continuación alude al amigo utilizando la misma referencia a la visión desgraciada, origen de una pasión que ahora también a él lo atormenta. La segunda parte –que ocupa los tres últimos versos de cada estrofa, es decir, la mitad material exacta de cada una de las *cobras*– es una alusión a la inminente muerte de ambos amantes, quienes, por otra parte, y según asegura la voz narradora, conseguirían sanar de los males de amor que les aquejan simplemente con volverse a ver.

Estas dos partes se articulan en diversos sub-motivos, que se repiten, con mínimas variaciones, de estrofa en estrofa. Así, dentro de la primera parte hallaremos los siguientes tópicos: la hija pide a la madre que le permita ir a ver a su amigo (A), alusión

[7] J.J. Nunes, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, II, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1973, pp. 380-381, nº 421, v. 15, edita: «eu naci por [gran] mal dos olhos seus».

a h
l m
www.ahlm.es

al amado como «aquel que por mi mal vi» (B1) y presentación del amigo como «aquel que un día me vio para su desgracia» (B2). La segunda parte constaría de cuatro motivos secundarios: la muerte del amigo (C1), la muerte de la amiga (C2), la visión del amigo como remedio a los males de la protagonista (D1) y la afirmación de que el amigo también sanará con sólo verla a ella de nuevo (D2).

Observemos cómo estos elementos temáticos que acabamos de establecer están dispuestos en las tres estrofas de manera prácticamente idéntica. Las únicas variaciones consisten en la permutación del orden de los motivos de la primera parte en las estrofas segunda y tercera (B1-A-B2) con respecto a la primera (A-B1-B2). La otra diferencia mínima destacable estriba en una leve *variatio* en la expresión de los motivos B1 y B2: en la primera estrofa, el hecho aciago que causó el enamoramiento fue el mutuo «veer-se» (B1a-B2a); en la segunda, el lamento se dirige a Dios, en tanto que responsable de haber «mostrado» un amante al otro (B1b-B2b); finalmente, en la última *cobra*, se alude al hecho de que el amante un día «naciera» para ser causa del enamoramiento y todos los infortunios consiguientes (B1c-B2c). Por lo demás, la disposición de los motivos –insisto– es idéntica en las tres estrofas: el poeta siempre los sitúa ocupando los mismos versos o hemistiquios de versos.

En la segunda *cobra* de «Foi-s'un dia», Nuno Fernandez Torneol reproduce el mismo esquema temático que se repetía en todas las estrofas del de Caldas. Con todo, es preciso remarcar que a la reducción física de la estrofa le corresponde una concentración de los motivos. Aun estando presente en su esencia la estructura dicotómica, ésta se halla condensada en apenas tres versos, frente a los seis versos en que era desplegada en el poema de Martim de Caldas. Así, la primera parte, que en la cantiga del juglar de Caldas ocupaba tres versos, se engasta en tan sólo uno, el verso de arranque de la estrofa (v. 4); mientras que el segundo verso de la *cobra* (v. 5) y el refrán (v. 6) acogerán la segunda parte, que en es «Madr'e senhor» también se desarrollaba, al igual que la primera, en el espacio de tres versos.

Decíamos que esta compresión física de los dos motivos viene acompañada de una inevitable reducción de los sub-tópicos a través de los cuales se desenvolvía su contenido. Torneol limita el primer bloque al motivo secundario de la caracterización o definición del amigo en cuanto persona que ahora vive en la desdicha como consecuencia de, un día, haber visto a la protagonista de la cantiga (B2; o, para ser más precisos, B2a). Por otra parte, los versos 5 y 6 de su poema retoman los tópicos de la muerte por amor de uno y otro amante (C1 y C2).

En definitiva, en este proceso de *abbreviatio*, Torneol prescinde, en primer lugar, de las referencias a la posibilidad, expresada de hecho como acuciante deseo, de curación de ambos amantes por efecto de su reencuentro (D1 y D2); asunto que, en la obra de Martim de Caldas, se concentraba en el refrán y presentaba una clara relación analógica, de nítida simetría, con los motivos precedentes del anuncio de la muerte inmediata de la muchacha y su amigo, agrupados en el verso anterior al refrán (C1 y C2). Asimismo, y en lo que respecta a la primera parte, la exclusión de dos de los tres sub-

a h
l m
www.ahlm.es

motivos confiere cierto vacío semántico a la composición, de manera que la relación de causalidad que une la primera parte (v. 4) con la segunda (vv. 5 y 6) queda notoriamente resentida. La articulación lógica del contenido de la estrofa resulta dañada, principalmente, por la ausencia de la enunciación de la desgracia que padece la protagonista, de modo que, si nos atenemos exclusivamente a lo relatado en esta segunda estrofa, la última oración causal («e por én, madre, ora morrerei») se revela, a nivel semántico, con un vínculo lógico ciertamente precario y poco consistente con respecto al enunciado precedente. En otras palabras: la relación de subordinación causal parece cojear; la proposición causal no acaba de estar perfectamente engarzada con el discurso lógico de lo enunciado hasta el momento. Se intuye, así, una especie de elipsis semántica que sería la responsable de provocar este efecto de desarticulación, de cierta ruptura o, más bien, discontinuidad en la lógica discursiva.

5

De cualquier modo, los argumentos en favor de la relación de intertextualidad detectable entre las cantigas de Torneol y de Martim de Caldas no se limitan a la identidad de los motivos tratados ni a su disposición en un orden que es esencialmente el mismo en ambos poemas. Ya dijimos anteriormente que un factor que consolida cualquier hipótesis de intertextualidad en el ámbito de los tópicos, además de que dichos *tópoi* sean plasmados por un material verbal lo más parecido posible, es el carácter excepcional o incluso único de esa expresión concreta del motivo en el marco del tipo literario al que pertenecen las obras que lo comparten.

Éste sería el caso del motivo que hemos denominado B2a, y que encontramos tanto en el tercer verso de la cantiga de Martim de Caldas como en el cuarto del poema de Torneol. Huelga señalar que este tópico ofrece un gran rendimiento en la lírica amorosa gallego-portuguesa en su vertiente genérica de la cantiga de amor. En efecto, un buen número de cantigas de amor enriquecen el motivo del enamoramiento causado por la mera visión de la persona amada con la aseveración de que este hecho «no fue para bien» –o, sin recurrir a la litote, «fue para mal»– del enamorado. En cambio, la concurrencia de esta suerte de expresiones en el género de la cantiga de amigo es muy limitada: en realidad, sólo aparece en los dos poemas que son objeto de nuestro estudio.[8]

[8] Añadamos que, en el v. 20 de otro poema de Torneol, «Vi eu, mia madr'andar» (*B* 645, *V* 246), aparece una expresión afín, la cual –de nuevo– sólo volvemos a encontrar, dentro del corpus de amigo, en el poema de Martim de Caldas (se correspondería con el motivo que denominamos B1a).

a h
l m
www.ahlm.es

6

Y, finalmente, presentemos un último indicio que, a mi modo de ver, refuerza, aún más si cabe, la validez de la conjetura de la relación de intertextualidad que venimos analizando.

J.H. Marshall, en su artículo anteriormente citado, precisa que, aparte de la similitud en el armazón métrico y en el esquema de las rimas, a menudo nos topamos con otros elementos que vienen a confirmar la existencia de una contrafactura: entre ellos, la reproducción en el *contrafactum* de determinadas particularidades métricas y formales del modelo.[9] Cabe indicar que, entre estas "otras" pruebas de intertextualidad, parece jugar un papel destacadísimo el calco de palabras-rima, dada la variedad de ejemplos individuados por los estudiosos de los *contrafacta* provenzales.[10]

Por lo que respecta a los trovadores gallego-portugueses, también se encuentran casos flagrantes de reproducción de palabras-rima que delatan o consolidan hipotéticas relaciones de intertextualidad entre dos composiciones.[11]

Ahora bien, la recuperación de elementos lexicales no se limita a las palabras-rima. A veces hallamos que un intertexto reproduce palabras que resultan claves en su modelo no sólo a nivel de contenido, sino también, y especialmente, desde una perspectiva retórica. Sería el caso, en la lírica provenzal, del trasvase de un poema a otro de un *mot-refranh*: figura de repetición original de la escuela occitánica que consiste en situar una misma palabra al final de un verso determinado en todas las estrofas de un poema.[12]

En esta línea, los últimos trabajos sobre intertextualidad en la lírica gallego-portuguesa prestan especial atención a los casos en que los poetas toman como material para el calco léxico un elemento que, en el poema de origen, y a menudo también en la contrafactura, conforma una figura de repetición de notable valor estilístico. En especial, la recuperación en el hipertexto de un *dobre* del texto base.[13]

[9] J.H. Marshall, «Pour l'étude», p. 291.

[10] Citaremos solamente algunos ejemplos: J.H. Marshall, «Pour l'étude», pp. 292-293 y p. 298; F.M. Chambers, «Imitation», p. 108; M.-R. Jung, «À propos», p. 26; X.X. Ron Fernández, «Los exordios estacionales en Bernart de Ventadorn y Gace Brulé: en torno a la intertextualidad», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, IV, pp. 215-230 (esp. p. 223).

[11] Por ejemplo, P. Lorenzo Gradín, «*Accessus*», p. 106; P. Canettieri y C. Pulsoni, «Para un estudio», p. 23.

[12] Uno de estos casos de reproducción de un *mot-refranh* del texto modelo en dos *contrafacta* provenzales se puede encontrar en J.H. Marshall, «Pour l'étude», p. 294.

[13] Aportemos dos ejemplos. E. Gonçalves, en un artículo que dedica al estudio de diversos fenómenos intertextuales detectados por la autora en la obra poética de Don Denis, reparó en que una cantiga del rey poeta compartía con otra de Johan Ayras la repetición, al inicio del primer verso de cada estrofa, del lexema "grave", acompañado por una forma del verbo copulativo y por un dativo de interés. Así pues, esta estructura de *dobre*, presente en ambos poemas, constituye una prueba evidente (bien que no sea la única) de la relación intertextual que une las dos composiciones («Intertextualidades», pp. 150-151). El segundo ejemplo que quiero exponer lo hallamos en un trabajo de X.X. Ron Fernández en torno a la práctica de la

a h
l m
www.ahlm.es

Volviendo a los dos poemas que nos ocupan, notemos en primer lugar la aparición, en la cantiga de Martim de Caldas, de la expresión «ca morre» haciendo las veces de un *dobre* perfecto (para ser más precisos, y dado que la definición que nos da la *Poética Fragmentaria* de *dobre* se refiere a la repetición de «hua palavra»,[14] podemos considerar que el *dobre* propiamente dicho sería la forma verbal «morre», la cual siempre aparece introducida por la conjunción causal «ca»). Situado al inicio del verso cuarto de todas las *cobras*, se nos antoja un elemento axial en la estructura bipartita de la obra. Su colocación es ya reveladora, como apertura de la segunda mitad de la estrofa. Asimismo, acentúa la importancia de este *dobre* el hecho de que dé entrada al que será el tema central de esa segunda parte: la muerte de los enamorados. La idea del morir de amor, pieza clave en el discurso global del poema (en la medida en que explica el porqué de la urgencia del ruego de la muchacha enunciado en la primera parte; y, a la vez, constituye el motivo alrededor del cual se articula todo el aparato discursivo de la segunda mitad), irrumpe poderosamente gracias a dicha expresión.

Pues bien, la aparición de esta misma expresión en el verso quinto de «Foi-s'un dia», parece venir a reforzar la teoría de la conexión intertextual existente entre dicho poema y la cantiga de Martim de Caldas. Así, en menos de dos versos, el poema de Torneol presenta, primero, la expresión de un tópico que sólo tiene un precedente en todo el género de la cantiga de amigo –precisamente en el poema del de Caldas, donde, además, y si bien con pequeñas variaciones, aparece por triplicado. Acto seguido, descubrimos lo que parece una recuperación, en la cantiga de Torneol, de un componente retórico clave del poema de Martim de Caldas: la expresión «ca morre», que en «Madr'e senhor» constituye un *dobre*. Finalmente, subrayemos que, tanto el hecho de que ambos presuntos préstamos presenten en la obra de Torneol una disposición análoga a la de la cantiga del juglar de Caldas (esto es: el uno es consecutivo del otro, ocupando el primero el final de un verso y situándose el segundo al inicio del siguiente), como el carácter axial que revisten ambos elementos en esta cantiga, todo ello concede mayor viabilidad a la hipótesis de la relación intertextual que vincularía ambos poemas.

técnica «recreativa» en Johan Ayras. Al analizar una relación de triple interdiscursividad entre el trovador compostelano, el rey Don Denis y Roy Queymado, aduce como prueba que reafirma el vínculo intertextual entre la pieza del rey y la de Roy Queymado, el empleo de la técnica del *dobre* en ambas composiciones. Aquí, los *dobres* aparecen en posición de rima y no ocupan siempre la misma situación en los dos poemas. No obstante, es de resaltar que, en la estrofa tercera de ambas poesías, damos con una misma palabra usada como *dobre* en una y otra cantiga («Citar», pp. 489-490).

[14] J.-M. D'Heur, «L'*Art de trouver*», pp. 130-132 (título IV, cap. V).

a h
l m
www.ahlm.es

7

A las semejanzas arriba señaladas, cabría añadir que, desde el punto de vista histórico, nada nos impide suponer que ambos poetas hubieran tenido algún tipo de relación personal o, cuando menos, un mutuo conocimiento de sus obras.

Es poco lo que se sabe de la personalidad histórica y del recorrido biográfico de ambos autores. António Resende de Oliveira conjetura que Martim de Caldas debió de ser un juglar, posiblemente de origen gallego, que desplegaría su labor poética entre el segundo y tercer cuarto del siglo XIII. El historiador portugués formula esta hipótesis a la luz de la situación que la obra de Martim de Caldas ocupa en los cancioneros italianos, inserto dentro del que él bautizó como «cancioneiro de jograis galegos».[15] Dicho cancionero (el cual, a juicio de A. Resende de Oliveira, revela una irrefutable organización previa a su inclusión en el arquetipo de los grandes cancioneros de la tradición) agruparía la producción de casi una treintena de autores, de los cuales, en la mayoría de los casos, no se dispone prácticamente de ningún dato biográfico de peso que permita situar con certeza ni su origen ni el período y los espacios geográficos en que desarrollaron su actividad poético-musical. Con todo, dentro de este grupo de poetas hay nueve compositores a los que se presupone (generalmente a partir de noticias extraídas de cantigas satíricas o de debate por ellos compuestas o en las cuales son mencionados, y, en menor medida, gracias a la aparición del nombre de alguno de ellos en documentos de cancillería real) cierta relación con las cortes regias castellanas del siglo XIII: la de Fernando III el Santo (sería el caso del juglar Lopo), la de Sancho IV (Ayras Paez) y principalmente la de Alfonso X.[16] A tenor de estos hechos, cabe suponer que el «cancioneiro de jograis galegos» reuniría a una serie de autores que en algún momento de su vida artística estuvieron vinculados con las cortes literarias de los monarcas castellanos del siglo XIII.

En cuanto a Torneol, y a falta de testimonios documentales que nos informen claramente de su biografía, los estudiosos suelen considerar que debía de tratarse un caballero-trovador que habría ejercido su actividad literaria en los alrededores del segundo tercio del siglo XIII y que habría tenido cierto contacto con la corte regia

[15] A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estructura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Colibri, Lisboa, 1994, p. 382 (ficha biográfica del autor). Sobre el «cancioneiro de jograis galegos», véase del mismo autor «Do Cancioniero da Ajuda ao *Livro das cantigas* do Conde D. Pedro. Análise de acrescento à secção das cantigas de amigo de ω», *Revista de História das Ideias*, X (1988), pp. 691-751 (esp. pp. 709-714) y *Depois*, pp. 199-205.

[16] Se han descubierto pruebas más o menos sólidas de la vinculación con las cortes poéticas sostenidas –tanto en sus años de Infante como tras su coronación– por Alfonso el Sabio, de siete de los autores que comprenden el «cancioneiro de jograis galegos». Son Diego Pezelho, Johan Baveca, Johan Servando, Juyão Bolseyro, Lourenço, Pero d'Ambroa y Pedr'Amigo de Sevilla. Para los datos biográficos de estos trobadores, así como del resto de los poetas que conforman el «cancioneiro», véanse las fichas insertadas al final de A. Resende De Oliveira, *Depois* (en dichas fichas, también se hallarán las principales referencias bibliográficas pertinentes para cada caso).

a h
l m
www.ahlm.es

castellana de entonces.[17] Ésta, pues, podría haber sido el punto de encuentro de ambos autores y/o de conocimiento de sus respectivas obras.

8

En lo que respecta a la direccionalidad de la relación intertextual que venimos estudiando, parece suficientemente claro que, en todo caso, el texto de Martim de Caldas estaría en la base –sería el hipotexto, según la terminología de G. Genette– del de Nuno Fernandez Torneol. Aboga en favor de esta afirmación la mayor elaboración de los motivos y en la estructura temática del poema del juglar gallego. En consecuencia, resulta más razonable pensar que Torneol pueda aludir al poema de Martim de Caldas, que suponer que este último haya compuesto su cantiga amplificando y dotando de un contenido más acabado a una sola estrofa de un poema del primero, la cual, de por sí, se nos muestra con una base narrativa más bien débil y poco cohesionada.

9

Llegados a este punto, únicamente queda preguntarse con qué finalidad Torneol habría introducido la alusión a la cantiga de Martim de Caldas en su poema. A mi juicio, sólo podremos llegar a la plena intelección del sentido de esta referencia intertextual a partir de la lectura global del texto.

Ante todo, conviene señalar que, a lo largo de su cantiga, Torneol parece complacerse en proyectar el discurso de la misma al terreno de la ambigüedad semántica. El uso de expresiones tópicas sin un referente narrativo más o menos preciso incrementa la dificultad hermenéutica de este texto que, por momentos, queda fluctuando entre los postulados estéticos y las convenciones enunciativas propias del *grand chant courtois* y de la canción de mujer de cariz más tradicional. Sin embargo, de una atenta lectura del poema se puede desprender cierto movimiento o evolución discursiva que nos conduce, desde planteamientos aparentemente más afines a las realizaciones de tono tradicional de la cantiga de amigo, hacia una coyuntura narrativa que debe ser leída esencialmente en clave cortés.

[17] A. Resende de Oliveira, *Depois*, pp. 393-394; R. Lorenzo, «Nuno Fernandez Torneol», en *Diccionário da literatura medieval galega e portuguesa*, edd. G. Lanciani y G. Tavani, Caminho, Lisboa, 1993, pp. 481-482; véase también V. Beltran, «A alba de Nuno Fernandez Torneol», *Revista Galega de Ensino*, XVII (1997), pp. 89-109 (esp. p. 92), artículo en que el autor viene a disipar las posibles dudas en torno a la cuestión del apellido del trovador.

a h l m
www.ahlm.es

10

Los dos polos de esta dinámica discursiva que acabamos de apuntar los constituyen la primera y la tercera –y última– *cobra* de la composición. La primera estrofa expone vagamente la situación de tristeza que se ha apoderado de la muchacha a consecuencia de la partida sin previa despedida de su amigo. El gran interrogante que se nos plantea tras la lectura de esta primera estrofa radica en cuál es la motivación no explicitada que indujo al amigo a marchar sin antes rendir visita a la protagonista. Las respuestas, fundamentalmente, podrían ser tres. Dos de ellas están estrechamente conectadas con las dos diferentes situaciones en que se puede concretar la desdicha amorosa de la protagonista en las cantigas de amigo de filiación más tradicional:[18] a) los casos en que el amor infeliz afecta de modo exclusivo a la muchacha, víctima quejosa de la traición del amigo; b) la *coita* debida a elementos externos que imposibilitan el feliz cumplimiento o continuación de la relación. Estas fuerzas mayores, externas a la relación y susceptibles de provocar la partida del amigo contra su deseo, son, por lo general, ya el deber del amigo de partir a la guerra para servir a su señor, ya la voluntad adversa de la madre, que se opone y prohíbe la relación de su hija con el amigo.[19]

Paralelamente, el corpus de las cantigas de amigo es rico en composiciones en las cuales la razón de la partida del amigo se desliza al ámbito de lo cortés. Se trata de poemas en los que la altivez característica de la *senhor* se erige en causa última de la marcha del amigo. El amante decide alejarse ante la rotunda e inamovible negativa de la dama de concederle ni el más mínimo *ben* –generalmente, poder verla o hablar con ella; mientras ella contempla, en principio impertérrita, dicha partida.

De entrada, todo llevaría a pensar que la motivación de la partida del amigo de la cantiga de Torneol se encaminaría hacia soluciones del primer tipo, puesto que, si la separación hubiera sido provocada por el orgullo desmesurado y la indiferencia de la protagonista, no se acabaría de comprender el porqué de esa profunda tristeza que, según explica a su madre, la embarga.

Sin embargo, el dilema no recibirá una solución factible hasta llegar a la tercera estrofa. Esta última *cobra* viene a resolver, en cierta medida, las incógnitas resultantes del mensaje poco definido de la primera estrofa. Así parece anunciarlo el pa-

[18] G. Tavani, *A poesía*, pp. 146-171 (esp. p. 147; definición de los campos sémicos de la cantiga de amigo) y pp. 154-166 (donde estudia los campos sémicos del «amor insatisfeito» y de la «prohibición»).

[19] P. Bec, en *La lyrique française au Moyen Age (XIf-XIIf siècles). Contribution à une tipologie des genres poétiques médiévaux*, A. & J. Picard, París, 1977, 2 vols., al estudiar –principalmente en el marco de la lírica francesa medieval, pero sin dejar de referirse a los más notables paralelismos con otras tradiciones literarias europeas– el tipo de la canción de amigo («chanson d'ami»), distingue en ella dos variantes que se corresponden con cada una de las dos modalidades de amor desdichado de la cantiga de amigo. Así, P. Bec distingue entre la canción de separación («chanson de départie») y la canción de abandonada («chanson de delaissée»).

a h
l m
www.ahlm.es

ralelismo verbal y estructural, en virtud del cual la tercera *cobra* va a retomar palabras y motivos de la primera, si bien con leves, pero muy significativas, variaciones. La más notable es la substitución de la expresión «non veer» por «non ousar falar»; fórmula expresiva que, aunque muy a menudo hace las veces de sinónimo poético de la primera, en esta ocasión no deja de añadir un matiz nuevo al discurso. Cuando su sujeto es el «amigo», parece conceder a éste una nueva y más precisa caracterización: nos lo acerca a la tipología del amante *fenhedor*, representación dominante del amante masculino en el discurso amoroso cortés de la escuela gallego-portuguesa. No obstante, más interesante resulta la aplicación del motivo a la figura de la protagonista. Si en la primera estrofa el «non veer» de la muchacha puede ser entendido como poco más que una expresión tautológica –que refuerza el «non veer» del amigo y deja abierta la cuestión de la motivación profunda de la no despedida–, lo cierto es que, en la tercera estrofa, la alusión –mediante un zeugma– a la reciprocidad en la falta de atrevimiento como causa del «non falar» nos proporciona una imagen mucho más definida y singular de la muchacha. A mi entender, ésta asume el rol de la *senhor* (lo cual de nuevo sitúa la narración en la órbita de lo cortés), pero no de la *senhor* orgullosa y cruel, que contempla con desdén y altivez el sufrimiento de aquel que la requiere y por el que nada siente. El silencio de la dama, en este caso, no parece deberse a su desprecio, sino que antes se figura como un acto de contención. Dicho silencio se explica mejor mediante razones que evocan determinadas exigencias del código de la *fin'amors*: en concreto, el respeto a la norma de que sea siempre el hombre quien reclame la atención y los amores de la dama. Así pues, el amor cortés, visto desde la perspectiva femenina, se nos descubre cargado de sus propias paradojas: entre ellas, la obligación de callar y esperar a que aquel que una ama supere su timidez y ose, finalmente, solicitar su amor. Para corroborar lo dicho, merece la pena traer a colación una cantiga de amigo de Johan Ayras en cuyo refrán se halla, quizás, la expresión más acertada, y de tono más teórico, de esta situación. El íncipit del poema es «O meu amigo non pod'aver ben».[20] En el transcurso de esta cantiga, la protagonista no hace sino explicar una y otra vez los motivos que han impedido un amor al que poco le faltaba para realizarse. En la *fiinda*, la razón es expuesta con absoluta claridad: el asunto estaba ya harto maduro; sin embargo, si no se inició, fue porque aquel que debía dar el primer paso se abstuvo de hacerlo. Por otra parte, como ya dije, es en el refrán donde el poeta compostelano penetra en el núcleo de la problemática del silencio recíproco del amante y de la dama: «el, con pavor, non mi ousa mentar;/ eu, amiga, non posso rogar».

[20] J.J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, II, pp. 261-262, nº 287; J.L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Anexo XII de *Verba*, 1980, p. 163, nº 31 (cito a partir de esta última edición).

a h
l m
www.ahlm.es

11

Pero, en el marco de este discurso, que tras zozobrar en la imprecisión parece quedar por fin resuelto en la tercera estrofa, ¿qué función cumple la segunda estrofa?, ¿cómo encaja ésta en el desarrollo discursivo global del poema? Situada entre una estrofa de apertura, en la que se expone una situación narrativa marcada por la vaguedad, y la de conclusión, la cual proporciona una lectura más o menos precisa al relato, esta *cobra* intermedia representa el momento de mayor ambigüedad de la composición, el punto en que la tensión entre lo cortés y lo no-cortés llega a su máxima expresión.

Así, por una parte, hallamos en la *cobra* segunda una serie de elementos que se prestan a ser entendidos como atisbos de un subyacente discurso de patrón cortés. Por ejemplo, la alusión a la visión de la protagonista por parte del amigo, que, a pesar de estar formulada mediante un material verbal casi idéntico al que aparece en la primera estrofa, adquiere aquí un significado bien distinto. En la primera *cobra* cabe interpretar el verbo «veer» como sinónimo de «despedirse»: el no ver apenas indicaría una eventualidad. En cambio, este verbo cobra un nuevo contenido semántico en la segunda estrofa. Evoca ahora al acto de la visión con todo lo que ésta significa dentro del código de la *fin'amors*: la visión de la dama en cuanto motor del enamoramiento que inevitablemente llevará al amante a sufrir mil males.[21] Recordemos, además, que una constante de la casuística del amor cortés, tal y como fue explotada por los trovadores gallego-portugueses, es la caracterización del enamorado como alguien condenado a un sufrimiento sin remisión: negada de antemano y por definición la posibilidad de recibir recompensa alguna por parte de la *senhor*, el ver y el enamorarse de una dama siempre representan para el amante el comienzo de un largo *via crucis* sentimental. En el poema, este hecho queda así plasmado por la expresión «no foi polo seu ben», que antes ya definimos como recurrente de la cantiga de amor.

La estrofa se cierra con un *tópos* que también podría resonar con eco cortés: la muerte por amor del amante que, según el código de la *fin'amors*, es la culminación de todos los males inherentes al amor.

Sin embargo, por más que asomen en la segunda *cobra* un conjunto de expresiones con indudables resonancias corteses, lo cierto es que esta lectura permanece en todo

[21] Sobre el rendimiento de este tópico en la literatura cortés medieval, se puede consultar el trabajo de R. Cline, «Heart and eyes», *Romance Philology*, XXV (1972), pp. 263-297, así como G.M. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Librairie Droz, Ginebra, 1975. Para el cultivo de dicho motivo en la escuela gallego-portuguesa, véase G.E. Sansone, «Temi e tecniche delle *cantigas d'amor* di Joan Guillade», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, III (1961), pp. 165-189, y los artículos de J.A. Soutso Cabo, «Aproximaçom ao motivo dos olhos nas cantigas de amor e amigo», *Agália*, XVI (1988), pp. 421-424 y «Do bom parescer à morte de amor: consideraçons sobre a contemplaçom da *senhor* na cantiga de amor», en *Simpósio Internacional Mulher e Cultura, Compostela, 27-29 de febreiro de 1992*, ed. A. Marco, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1993, pp. 25-42.

a h
l m
www.ahlm.es

caso en el terreno de lo sugerido. Nada hay en el texto que acabe por decantar, con rotundidad y de manera definitiva, el discurso hacia el dominio de la *fin'amors* trovadoresca, de modo que nada invalida otras posibles lecturas en términos más cercanos a la casuística amorosa de la canción de mujer tradicional.

Esta ambigüedad se verá reforzada si atendemos a los vínculos intertextuales que comparte esta estrofa con el poema de Martim de Caldas. De suponer que el público destinatario de la composición captase con cierta facilidad la alusión a la cantiga del de Caldas, observaríamos que todo el discurso enunciado en la *cobra* puede ser reconducido al campo de la canción femenina de amor prohibido. El conocimiento del modelo aludido permite llenar de contenido los vacíos de significado de dicha estrofa. Así, por mor de la intertextualidad, se dotaría al discurso de la *cobra* de la cohesión lógica de que es aparentemente deficitaria.

En este punto, dos elementos descuellan. El primero, el motivo de la *coita* de la muchacha, que se explica como consecuencia del sufrimiento del amigo, sin que la razón de esa reciprocidad causal resulte del todo inteligible. Mejor se entendería, no obstante, a partir de la identificación de este enunciado con lo expuesto en la cantiga de Martim de Caldas, donde se insiste reiteradamente en la reciprocidad en el amor, en el dolor y en las expectativas de sanación de ambos amantes.

La segunda cuestión sería el papel poco definido que desempeña la madre. Contrariamente a lo que ocurre en el poema de Torneol, el personaje de la madre está perfectamente perfilado en la cantiga del juglar de Caldas: en ella, como en otros poemas del autor –especialmente la cantiga 423 de la edición de J.J. Nunes, que tiene, además, el mismo verso inicial que el poema de Torneol que nos ocupa–,[22] la madre es el factor externo que pone impedimentos a la relación de su hija con el amigo. De este modo, la figura opaca y de contornos poco nítidos de la madre del poema de Torneol podría ser contemplada con un nuevo enfoque, como la responsable de la infelicidad de los amantes, por analogía a la caracterización que de dicho personaje se nos ofrece en «Madr'e senhor, leixade-m'ir veer».

Aún más: si admitimos este rol latente de la madre, de repente se nos abre una nueva posible lectura del segundo motivo que encontramos en la segunda estrofa del poema de Torneol: la hija anuncia a su madre que, como consecuencia de la cercana muerte de su amigo, ella también morirá. Hay diversas cantigas de amigo en que la muchacha intenta advertir a su madre que, al persistir en su idea de prohibir sus amores con el amigo, la está precipitando a la muerte. A veces, este aviso adquiere un tono incluso amenazador. Es el caso, por ejemplo, de una cantiga de Torneol, «Trist'anda, mha madr[e], o meu amigo»,[23] en cuyo refrán la hija, después de exponer a la madre la *coita* en que malvive su amigo, le advierte que «e, se m'el morrer, morrer-vos-ei eu». El empleo de los dos pronombres personales a modo de dativos éticos resulta de lo más sugerente. Parece que la hija amena-

[22] «Foi-s'un dia meu amigo d'aqui», ed. J.J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, II, pp. 382-383, nº 423.

[23] Una edición de esta cantiga se puede hallar en J.J. Nunes, *Cantigas d'Amigo*, II, p. 76, nº 80.

a h
l m
www.ahlm.es

zara abiertamente con causar a su madre el mismo sufrimiento que ella está a punto de ocasionarle: si he de sufrir por la muerte de aquel a quien amo, tú también padecerás por la muerte de tu hija querida, cuando yo perezca por haber perdido para siempre al amigo. ¿Es posible entender que una amenaza similar estuviera implícita en el apóstrofe que la protagonista de «Foi-s'un dia» dirige a su madre en la parte final de la segunda estrofa?

12

Ahora bien, por más que se considere acertada la interpretación que he propuesto para esta segunda estrofa, basada en la presunta relación de intertextualidad que ésta pudiera guardar con la cantiga del juglar de Caldas, conviene no perder de vista la fortísima ambigüedad que subyace en el relato de dicha *cobra*. En efecto, la presencia nada desdeñable de elementos, temáticos y de lengua, procedentes del universo de la canción de amor, confieren a la estrofa un carácter marcadamente híbrido. Su discurso, en un principio, rezuma cierta ideología cortés (con la alusión a ese amante que, desde que la vio, vive sumido en la desdicha); luego, con la aparición del segundo motivo (la *coita* de la muchacha, entendida como consecuencia de un amor impedido, sobre todo gracias a la comparación con el poema de Martim de Caldas), parece reorientarse hacia planteamientos típicos de una poética amorosa de sesgo más tradicional. En definitiva, lo que resulta de la lectura global de la estrofa es una poderosa impresión de mezcolanza de registros, magistralmente conseguida por Nuno Fernandez Torneol.[24]

En este orden de cosas, la alusión al poema de Martim de Caldas se revela como un instrumento manejado con gran pericia por Torneol para alcanzar, antes de ofrecer en la última *cobra* una resolución hermenéutica más o menos sólida, la máxima saturación en la imbricación de discursos, registros y significaciones en torno a la cual gravita todo el poema. Si cabe entender la ambigüedad arriba apuntada como una opción estética perseguida por el poeta, podemos concluir entonces que es en la segunda estrofa de la cantiga, y en buena medida gracias al complejo de alusiones intertextuales que hemos venido analizando, que la ambigüedad irrumpe con toda su fuerza y alcanza su manifestación más extrema.

[24] P.R. Sodré, «As cantigas de amigo de Nuno Fernandes Torneol: algumas notas» en *Actas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (4, 5 e 6 julho/95)*, Universidad de São Paulo-Universidade Estadual de Campiñas-Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1996, pp. 325-333, ya hacía alusión al carácter híbrido de diversas cantigas de amigo de Torneol, fruto del gusto de dicho poeta por interpolar recursos expresivos y formas compositivas propias del registro trovadoresco con otras más bien características de la tradición autóctona. Incluso esboza un intento de clasificación –en cierta medida discutible– de las cantigas de amigo del poeta en dos bloques: uno que comprendería los poemas que evidencian la coexistencia de la tradición de raíz occitánica y la popular, y otro (en el que incluye nuestro poema) que englobaría aquellas composiciones marcadas por «a predominância ou mesmo exclusividade de traços eminentemente auctóctones» (p. 326).