

Estratto

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXXIV - 2024 - FASC. 3-4

Direzione

SAVERIO GUIDA

WALTER MELIGA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

PAOLA ELIA
Università dell'Aquila
Italia

GÉRARD GOUIRAN
Université de Montpellier
Francia

ROSA MARÍA MEDINA GRANDA
Universidad de Oviedo
Spagna

MARIA ANA RAMOS
Universität Zürich
Svizzera

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

SERGIO VATTERONI
Università di Udine
Italia

FRANCESCO ZAMBON
Università di Trento
Italia

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

CULTURA NEOLATINA

Rivista di Filologia Romanza fondata da Giulio Bertoni

ANNO LXXXIV - 2024 - FASC. 3-4

Direzione

SAVERIO GUIDA

WALTER MELIGA

Comitato scientifico

CARLOS ALVAR
Université de Genève
Svizzera

PAOLA ELIA
Università dell'Aquila
Italia

GÉRARD GOIRAN
Université de Montpellier
Francia

ROSA MARÍA MEDINA GRANDA
Universidad de Oviedo
Spagna

MARIA ANA RAMOS
Universität Zürich
Svizzera

WOLF-DIETER STEMPEL
Bayerische Akademie der Wissenschaften
Germania

MADELEINE TYSENS
Université de Liège
Belgio

SERGIO VATTERONI
Università di Udine
Italia

FRANCESCO ZAMBON
Università di Trento
Italia

FRANÇOIS ZUFFEREY
Université de Lausanne
Svizzera

MUCCHI EDITORE

issn 0391-5654

© STEM Mucchi Editore Srl - 2024

Modena - via Jugoslavia, 14

WWW.MUCCHIEDITORE.IT

La legge 22 aprile 1941 sulla protezione del diritto d'Autore, modificata dalla legge 18 agosto 2000, tutela la proprietà intellettuale e i diritti connessi al suo esercizio. Sono severamente vietate la riproduzione, la pubblicazione in rete, anche parziali e per uso didattico, con qualsiasi mezzo, del contenuto di quest'opera nella forma editoriale con la quale essa è pubblicata. Fotocopie, per uso personale del lettore, possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun articolo dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dall'editore o dagli aventi diritto. Ogni violazione sarà punita ai sensi di legge.

Tipografia e impaginazione STEM Mucchi (MO), stampa e legatoria Mediagraf (PD).

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE

Saverio Guida

Walter Meliga

COLLEGIO DIRETTIVO

Luca Barbieri

Giovanni Borriero

Miriam Cabré

Francesco Carapezza

Maria Careri (coordinatrice)

Paolo Di Luca

Gabriele Giannini

Luca Morlino

Paolo Rinoldi

Giovanna Santini

Paolo Squillacioti

COMITATO DI REDAZIONE

Fabio Barberini

Patrizia Botta

Cristina Dusio

Aviva Garribba

Andrea Girauda

Noemi Pigni

Anna Radaelli (responsabile)

Enrico Zimei

Las confidentes en la *cantiga de amigo*: irmana en el contexto de la *chanson de femme* peninsular

En la *cantiga de amigo* interviene una pluralidad de figuras femeninas que ejercen funciones actanciales diversas¹. La protagonista enunciativa del cantar es acompañada a menudo por la *madre* o por la *amiga* (o *amigas*) en la construcción dialéctica que vertebra el género, estableciéndose diferentes interacciones personales según los casos. Esta característica es propia de la *cantiga de amigo* gallego-portuguesa, en contraste con las tradiciones trovadorescas europeas pertenecientes a la categoría de la *canción de mujer*, que no ofrecen tal variedad². Los diferentes géneros de la lírica de *oïl* englobados en la canción femenina y los llamados *winileodae* alemanes, por señalar las dos producciones más relevantes de este registro, se limitan a mencionar la figura de la *madre* como intermediaria en sus versos (en función de oponente) y carecen de la pluralidad de fórmulas y de modelos de la escuela gallego-portuguesa³. Solo en la lírica anda-

* El presente trabajo es resultado del proyecto de investigación *Voces, espacios y representaciones femeninas en la lírica gallego-portuguesa*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. PID2019-1089GB-C22). IP: Esther Corral Díaz.

¹ Seguimos en este artículo la terminología tradicional de A.-J. GREIMAS, *Semántica estructural*, Madrid 1971, pp. 263-293, basada en los planteamientos teóricos de Propp, en la que se diferenciaba entre las categorías o roles actanciales de adyuvante, oponente y destinatario permitiendo jugar con distintas posibilidades textuales.

² Sobre las bases y articulación de la canción de mujer en el ámbito románico véase P. LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela 1990.

³ En la *chanson de toile* son escasas las referencias a la figura de la *madre* y, cuando aparecen, ejerce el papel de oponente sin variedad de caracterización en esta función: por ejemplo, en *Fille et la mere se sieent a l'orfrois* (RS 1834), *Bele Yolanz en chambre koie* (RS 1710) y *Belle Amelot soule an chanbre feloit* (RS 1844) (RS = G. Raynauds *Bibliographie des altfranzösischen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt von H. SPANKE*, Lieder 1955). Cf. la reciente recopilación de L. MAININI (a cura di), *Chanson de toile. Canzoni lirico-narrative in figura di donna*, Roma 2019, pp. 65-66, 109-111, 120-124 (sobre estas piezas). Para la lírica alemana de voz femenina utilizamos la selección de M.P. MUÑOZ-SAAVEDRA – J.C. BÚA CARBALLO, *Lírica medieval alemana con voz femenina (siglos XII-XIII)*, Valladolid 2007, en la que se registran textos de Neidhart, un autor de gran éxito y bastante particular, con intervención de la madre-confidente: *Wreude un wünne hebt sic haber witen* “Alegría y deleite resurgen de nuevo”; *Der meie der ist rîche* “Mayo es poderoso”; *Fröut iuch*,

lusí (por tanto, en el espacio de la Península Ibérica) se recogen muestras de la figura de las confidentes en cierta forma parangonables en su reducido y controvertido corpus⁴.

1. *Funcionalidad de las ‘confidentes’*

Brea y Lorenzo Gradín destacaban en su estudio de la *cantiga de amigo* que «os apóstrofes ou referencias á nai, á filla ou á confidente son marcas inequívocas das cantigas aquí tratadas»⁵. Si se profundiza un poco más en estos vocativos se observa un repertorio variado de actantes, en los que no solo se invoca a personas, sino que aparecen como destinatarios elementos de la naturaleza (el viento, las *cervas*, el papagayo y otras aves, las flores o las ondas del mar) e incluso la fuerza del Amor. La relevancia como elemento codificador se evidencia en la clasificación señalada en su día por d’Heur, al realizar una catalogación del género en función de los receptores a los que se dirigía la enamorada diferenciando entre las composiciones dirigidas al *amigo(s)* o a otros personajes⁶. Aunque no cabe duda de la importancia del *ami-*

junge und alte! “¡Alegraos, mozas y viejas!”; *Nu iste der küele winder gar zergangen* “Ahora ha pasado el frío invierno”; *Blôzen wir den anger ligen sâhen* “Desnudo hemos visto el pequeño prado”; y *Ein altiu diu begunde springen* “Una vieja empezó a dar brincos” (pp. 217-219, 219-221, 222-223, 225-227, 228-229). Los testimonios textuales de *chanson de femme* en la lírica occitana son exiguos. En el limitado corpus conservado no existen alusiones a las confidentes (se toma como referencia los textos señalados en LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer* cit. nota 2, pp. 29-35).

⁴ No se incluyen en este artículo datos específicos de los villancicos castellanos por ser una manifestación posterior, cultivada a partir del siglo XV, superando el ámbito medieval. A este respecto, véanse las atinadas reflexiones sobre este tema y su complejidad textual en F. BAÑOS VALLEJO, *La más antigua lírica popular castellana: otra tipología*, in «Archivum», XLI-XLII (1991-1992), pp. 33-64; y, sobre todo, el estudio tipológico del villancico en el sistema literario ibérico de I. TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel 2008 (particularmente, pp. 3-63). J.M. PEDROSA indica que «no se conoce ningún repertorio más o menos amplio de lírica tradicional medieval en castellano» (*Poesía lírica castellana tradicional*, in *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. de F. Gómez Redondo, San Millán de la Cogolla 2016, pp. 303-352: 314). Sobre la lírica andalusí, véase *infra*.

⁵ M. BREA – P. LORENZO GRADÍN, *A cantiga de amigo*, Vigo 1998, p. 39.

⁶ J.-M. D’HEUR, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècle): contribution à l’étude du “corpus des troubadours”*, Liège 1975, pp. 346-415.

go(s) como marcador genérico, es preciso – en nuestra opinión – reivindicar el papel que las confidentes femeninas ejercen en la *cantiga de amigo*. Partiendo de los datos indicados por d’Heur, las dos figuras femeninas más recurrentes son la(s) *amiga(s)* (128 cantigas) y la *madre* (89 cantigas); a éstas se sumarían otras formas con menor frecuencia como *dona(s)* (11 cantigas) – variantes de *amiga(s)* – e *irmana(s)/irmãa* (8 cantigas)⁷. Se deduce, por tanto, que las destinatarias femeninas son interpeladas más a menudo que el propio *amigo* (236 vs 114 cantigas), por lo que el papel de las confidentes debe ser considerado como distintivo tipológico tanto por el número de ocurrencias como por las variadas fórmulas expresivas utilizadas dentro de los moldes que imponían los preceptos del género.

En cuanto a la función que ejercen en el discurso lírico, el rol de las confidentes no es tan pasivo como pudiese parecer en un principio, pues dejan entrever cierta implicación en la acción discursiva. En este sentido, aunque no presentan la carga emocional de la protagonista, se debe destacar que las confidentes transmiten sentimientos positivos como la alegría, el deseo o la felicidad, y otros no tan positivos como el dolor, el sufrimiento o la *coita*, e incluso la cólera, la envidia, los celos o el odio⁸. Es cierto que esto debe entenderse en el contexto de la manifestación de los sentimientos femeninos de la matriz de la *canción de mujer* y de composiciones relacionadas con la tradición oral, en las que los afectos se expresan de forma patente⁹.

⁷ D’HEUR (*ibidem*) da cuenta de las diferentes interpelaciones en tablas pormenorizadas, en las que se fija en la posición que ocupan las fórmulas empleadas (en el verso y en el interior de la composición) y en los autores. Hay que notar que no computa en la serie de cantigas dirigidas a *irmana* el texto *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas*, de Airas Nunez, en el que la secuencia *ai, irmanas* (v. 7 y primer verso de la II *cobra*) funciona como vocativo en alternancia con *ai amigas* (v. 1).

⁸ Acerca de las emociones en relación con la expresión lírica cf., entre otros, R. ANTONELLI *et al.*, *Il lessico delle emozioni nella lirica europea medievale e un nuovo database*, Roma 2011; D. BOQUET – P. NAGY, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l’Occident médiéval*, Paris 2015; y A. DECARIA – L. LEONARDI (a cura di), *Ragionar d’amore. Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, Roma 2015.

⁹ Téngase en cuenta que en el repertorio de la *cantiga de amigo* conviven textos de tipo más tradicional o popular con otros que trasladan las convenciones de una lírica más cortesana, que recuerdan las convenciones de la *cantiga de amor* e incluso de las *cansós* compuestas por las *trobairitz* en la lírica occitana (BREA – LORENZO GRADÍN, *A cantiga* cit. n. 5, p. 10).

En grado más avanzado y en conexión con el ámbito de las confidentes, hay que tener presente que el personaje de la intermediaria que presta servicios con prácticas a veces prohibidas y que tratan de influenciar en la voluntad de damas y de caballeros goza de un amplio eco en la tradición literaria a través de la figura de viejas arteras, de alcahuetas a menudo profesionales. En el área gallego-portuguesa, las *Cantigas de Santa María* registran *alcayotas* dando consejos y recomendaciones¹⁰.

Diferentes tipos de relaciones interpersonales son reflejadas en la *cantiga de amigo*, un rasgo propio que contrasta con géneros de tradición más aristocratizante (*cantiga de amor* en la lírica gallego-portuguesa), en los que apenas se percibe la interacción actancial. En la Edad Media, los lazos de la amistad y la parentela familiar estructuraban y al mismo tiempo ayudaban a construir las relaciones individuales y colectivas en la sociedad y en el mismo ámbito literario a partir del dominio masculino. La épica y la narrativa medievales ofrecen múltiples ejemplos en los que la amistad implica sobre todo a personajes masculinos, frente a los casos (menos numerosos) en los que la protagonista es acompañada en el relato por una amiga fiel desempeñando un papel principal¹¹. En este marco completamente escorado hacia la parte masculina, la *cantiga de amigo* muestra un uso particular en la significación y utilización del término *amiga*, pues se refiere exclusivamente a la ‘amistad femenina’, en contraste con *amigo*, que designa

¹⁰ Una elaboración más compleja de la intermediaria alcahueta es recreada en el personaje de la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor* y en la célebre Celestina en la obra de Fernando de Rojas. Sobre el tema véase E. FIDALGO FRANCISCO, *Algunos antecedentes del personaje de Celestina en las “Cantigas de Santa María”*, in R. Martínez Alcorlo – A. Sagar García (eds.), *La “Celestina” y ecos celestinescos. «Contarte he maravillas ...»*. *Estudios hispánicos dedicados a Joseph T. Snow*, Lausanne 2023, pp. 407-442. En territorio ibérico la tradición de este modelo actancial ofrece diferentes versiones y variaciones. Para la literatura hebrea se puede consultar M.S. FORTEZA-REY, *El personaje de la intermediaria en la literatura hebrea medieval escrita en Sefarad*, in «Sefarad», 1 (1990), pp. 67-83: 68.

¹¹ H. LEGROS, *L’amitié dans les chansons de geste à l’époque romane*, Aix-en-Provence 2001; V. OBRY, *Amitiés de femmes, ordre social et ordre narratif dans les romans français en vers du XIII^e siècle*, in «Discussions», 8 (2013). <https://perspectiviana.net/servlets/MCRFileNodeServlet/ploneimport_derivate_00000445/obry_amities.doc.pdf>.

al “enamorado” (en alternancia con *amado*) y con la *cantiga de amor*, sin explicitación de la amistad entre mujeres¹².

La conformación de la estructura familiar está muy presente en el grupo de confidentes femeninas que se citan en la *cantiga de amigo*. Pensemos en el personaje central de la *madre* como interlocutora y en el papel excepcional que desempeña, en comparación con la construcción de esta figura en el panorama de la canción de voz femenina europea, como indicamos antes. El amplio conjunto textual en el que participa y el protagonismo que ejerce ha llevado a Sodr e a proponer la modalidad genérica de ‘cantigas de madre’ para la serie de piezas en las que la madre actúa como voz enunciativa en el discurso po tico¹³. Además, formando parte de las relaciones de parentesco, se registra la voz *irmana*, aunque su función principal no tendrá relación con el lazo familiar, como se verá más adelante.

Fuera del ámbito de la parentela la protagonista dirige la invocación a un escenario femenino abierto, en el que intervienen la forma singular *amiga* y el plural *amigas* (designadas también a través de las variantes *donas*, *donzelas*, *fremosas* y *velidas*), expresando connotaciones inherentes al tema de la amistad y actuando en ocasiones como intercesora a favor del enamorado o de la enamorada¹⁴.

Dado que las dos figuras más recurrentes de las ‘confidentes’, *amiga(s)* y *madre*, fueron objeto de trabajos especializados, en esta contribución queremos centrar nuestro análisis en la referencia *irmana*, una actante singular en el panorama de la *canción de mujer* ibérica, pues se trata de una fórmula que es utilizada exclusivamente en

¹² Seguimos en este punto a Y. FRATESCHI VIEIRA, quien estudia de forma detallada y con amplia documentación la amistad femenina dentro del sistema social y político de la Edad Media y el traslado del concepto a la poética de la *cantiga de amigo* (*A amizade no universo feminino das cantigas de amigo*, in «*¿Qué se fizo aquel trovar?*»: la poesía de cancionero ayer y hoy, Cl. Tato García, ed., A Coruña 2023, pp. 387-397). Textos representativos que recogen el tema de la amistad femenina en la lírica gallego-portuguesa pueden consultarse en E. CORRAL DÍAZ – Y. FRATESCHI VIEIRA (coord.), *Mulleres medievais. Textos e imaxes na lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela 2023, pp. 163-168.

¹³ Para una aproximación a la figura actancial de la madre como apóstrofe y como personaje remitimos a P.R. SODR E, “*Cantigas de madre*” *galego-portuguesas* (*Estudo de xéneros das líricas*), Santiago de Compostela 2008.

¹⁴ FRATESCHI VIEIRA, *A amizade* cit. nota 12, pp. 389-394.

el repertorio de la *cantiga de amigo* y en las *carjas* (خرجات)¹⁵. Este vínculo intertextual entre las líricas gallego-portuguesa y andalusí llama la atención sobre las posibles relaciones entre las dos manifestaciones más relevantes de la *canción de mujer* peninsular.

2. Irmana(s) en la cantiga de amigo

La interpelación a *irmana(s)* se registra en nueve composiciones¹⁶. Además, el término se emplea en dos piezas más, no pertenecientes a la canción de mujer¹⁷.

Desde el punto de vista lingüístico, la forma *irmana* es la más recurrente en los manuscritos, en contraste con *irmãa*, con pérdida de la nasal intervocálica y consiguiente nasalización de la primera vocal, apenas utilizada¹⁸. La conservación de la consonante *-n-* intervocálica es un fenómeno destacado como rasgo genérico en este caso y en

¹⁵ Una primera aproximación a la denominación *irmana* en la tradición lírica del Noroeste peninsular fue abordada en E. CORRAL DÍAZ, *As mulleres medievais*, A Coruña 1996, pp. 213-216. Utilizamos la grafía *carjas* (خرجات) y *muachaha* (موشحة) siguiendo la recomendación del arabista Michel Sleiman que trata de adecuar los sonidos árabes a la pronunciación española y evitar asociaciones malsonantes. Como no existe unanimidad en la nomenclatura, recogemos entre paréntesis las formas árabes.

¹⁶ Bernal de Bonaval, *Quero-vos eu, mia irmana, rogar* (B1136/V727); Vasco Gil, *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração* (B664/V266); Martin de Caldas, *Vedes qual preit'eu querria trager* (B1199/V804); Martin Codax, *Mia irmana fremosa, treides comigo* (B1280/V886); Fernan do Lago, *D'ir a Santa Maria do Lag'ei gran sabor* (B1288/V893); Airas Paez, *Quer'ir a Santa Maria [de Reça], e, irmana, treides migo* (B1285/V891) y *Por vee-lo namorado, que muit'á que eu non vi* (B1286-1287/V892); Airas Nunez, *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* (B879/V462); y Fernando Esquio, *Vaiamos, irmana, vaiamos dormir* (B1298/V902). Para la reproducción de las cantigas se sigue la edición de R. COHEN, *500 Cantigas d'Amigo. Edição crítica - Critical edition*, Porto 2003, adaptada a las normas de M. FERREIRO FERREIRO et al. (eds.), *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa / Guidelines for the Edition of Medieval Galician-Portuguese Troubadour Poetry*, A Coruña 2007 <<https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/15993?locale-attribute=es>>, salvo que se explicita lo contrario.

¹⁷ Pero Vivíaez, *A Lobatom quero eu ir* (B422) y Alfonso X, *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (B475).

¹⁸ Solo en dos cantigas se reproduce el término con la nasalización en la primera vocal: Vasco Gil, *Irmãa, o meu amigo, que mi quer ben de coração*; Martin de Caldas, *Vedes qual preit'eu querria trager*.

otros¹⁹. La opinión más generalizada atribuye esta permanencia de la nasal a un arcaísmo que conscientemente utilizan los autores para dar un aire más arcaico a las composiciones. En este sentido, se manifiesta Ferreiro continuando la argumentación de Rodrigues Lapa²⁰. Del mismo modo, Lang hace hincapié en el contraste de estas formas arcaicas con la realidad lingüística imperante y en su pervivencia posterior (Gil Vicente y cantigas populares portuguesas actuales)²¹. Recientemente Marcenaro ha apuntado una hipótesis totalmente diferente al mencionar una posible influencia andalusí que también se extendería a los alomorfos *lolla* y plurales. Según este autor, en la génesis de la conservación de restos como *irmana* se podría «reconocer» el referente del romance andalusí «en el que artículo (y pronombres) corresponden al sistema castellano (*lo(s)/la(s)*) y la -N- se conserva»²².

¹⁹ Otro apelativo femenino que conserva -n- intervocálica es *louçana*: Don Denis B565/V168 y B569/V172, Joan Soarez Coelho B689/V291, Martin de Ginzo B1277/V883 y B1272/V878, Martin de Padrozelos B1238/V843, Pero Meogo B1188/V793 y B1192/V797, Airas Nunez B879/V462 y Pero Viviaz B448 (en las dos últimas composiciones en combinación con *irmana*, véase *infra*).

²⁰ M. FERREIRO explicita que «a única interpretación posíbel é que se trata dun uso consciente (e coherente) por parte dalgúns trobadores que utilizan estas formas antigas como un trazo máis de decoración arcaizante de teor estilístico (*ornatus* retórico) no xénero máis autóctono do noso trobadorismo» (*Edición e historia da lingua: sobre a representación da nasalidade no trobadorismo profano galego-portugués e as formas “irmana” e afíns*, in *A edición da poesía trobadoresca en Galiza*, ed. de M. Ferreiro et al., A Coruña 2008, pp. 77-96: 93).

²¹ H.R. LANG, *Cancioneiro d'el Rei Dom Denis e Estudos Dispersos*, ed. de L.M. Mongelli – Y. Frateschi Vieira, Niterói 2010 (1ª ed. 1894), p. 137.

²² S. MARCENARO, *¿Arcaísmos en las cantigas de amigo gallego-portuguesas?*, in «*Revue de Linguistique Romane*», 84 (2020), pp. 503-515: 511. En relación con este fenómeno, es preciso tener en cuenta la conservación de -n- y -l- intervocálicas en topónimos portugueses del Norte del país (por ej., Avenal y Malga). Sobre esta cuestión consúltense J.G. HERCULANO DE CARVALHO, *Moçarabismo linguístico ao Sul do Mondego*, in Id., *Estudos linguísticos*, Lisboa 1964, I, pp. 127-138 (2ª ed., ampliada y completada con índices, Coimbra 1973, pp. 159-170), y M.L. SEABRA MARQUES DE AZEVEDO, *Moçarabismo e toponímia em Portugal*, Lisboa 2015, p. 10 (acceso en <https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/45519/1/AZEVEDO_MARIA_LUISA_DE_MOCARABISMO_E_TOPONIMIA.pdf>). Ivo Castro cita precisamente como muestra de los movimientos e influencias entre el norte y el sur de Galicia y Portugal en el área de la baja Extremadura portuguesa los topónimos «Fontanelas / Fontelas», aludidos por Herculano y que se encuentran extendidos por amplias regiones (en el acto de investidura como Doctor Honoris Causa en Filología por la Universidade de San-

Los autores de las cantigas que incluyen *irmana(s)* son todos de origen gallego y la mayoría pertenecen a la categoría juglaresca, salvo los casos de Airas Nunez y de Fernando Esquio, procedente de la pequeña nobleza gallega²³. Además, es significativo que su producción se sitúe en época bastante tardía, cuando la escuela poética estaba ya asentada: entre mediados y finales del siglo XIII, y primer tercio del siglo XIV en el entorno de la corte de Sancho IV (Airas Nunez, Fernando Esquio y Airas Paez)²⁴. Por lo tanto, se trata de un apelativo que se utiliza como elemento retórico fundamentalmente en el último tramo de la tradición, cuando la escuela buscaba nuevas soluciones e incorporaba variantes.

Como ya se ha adelantado, al funcionar el término como marca de género, es relevante la localización que ocupa el vocablo dentro del conjunto poético. En este sentido, forma parte del incipit en casi la mitad del corpus (Bernal de Bonaval, Fernando Esquio, Martin Codax y Airas Paez B1285/V891), del inicio del primer hemistiquio del v. 2 (por tanto, en el preámbulo) en Airas Paez (B1286-1287/V892) y en Martin de Caldas. En Airas Nunez se incluye como variante alternativa del v. 1 de la II cobla. Y en Fernando Lago se sitúa en la posición destacada del refrán.

Además, es importante subrayar que los textos que incluyen *irmana* son de tipo tradicional o popularizante²⁵ presentando rasgos de este registro como el refrán (en las 11 cantigas), las estrofas compuestas por

tiago de Compostela, accesible en <<https://www.usc.gal/gl/honoris-causa/ivo-castro/discursos>>. Agradecemos a M.A. Ramos ambas referencias.

²³ En opinión de J.A. SOUTO CABO, «*En Santiago, seend'albergado en mia pousada*». *Notulas trovadorescas compostelanas*, in «*Verba*», 39 (2012), pp. 273-298: 278-280, Bernal de Bonaval se apartaría de la condición juglaresca y ejercería como clérigo del área compostelana (Bonaval).

²⁴ Datos tomados de MedDB3: *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*. Versión 3.7, Santiago de Compostela (acceso en <<http://www.cirp.gal/meddb>>; última consulta 12/04/2024).

²⁵ Sobre este aspecto y su problemática véanse, entre otros, V. BELTRAN, *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética y antropología de la lírica oral*, Kassel 2009; y M. BREA, *Elementos popularizantes en las cantigas de amigo*, in EAD., *Vieiros trovadorescos*, ed. de D. González – P. Lorenzo Gradín, Santiago de Compostela 2022, pp. 185-200 (antes en *Con Alonso Zamora Vicente*, Actas del Congreso Internacional *La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos*, 2 vols., Alacant 2003, II, pp. 449-463).

dísticos monorrimos (en 6 cantigas)²⁶ con estribillo de uno o dos versos, la utilización de paralelismo en cualquiera de sus variantes (verbal, conceptual y estructural)²⁷, la inserción de elementos simbólicos como el *auga* (*mar, riba do lago*), las aves y elementos léxicos específicos²⁸.

2.1. Irmana(s) en asociación con madre y amigas

El vocablo *irmana* y su plural suelen aparecer en alternancia o combinación con otras confidentes, fundamentalmente con *madre* y *amiga(s)*. El ejemplo más conocido – y al mismo tiempo problemático – de la asociación con madre es *Mia irmana fremosa, treides comigo* de Martin Codax (la tercera de la serie de siete cantigas conservadas en los cancioneros) con dos posibles soluciones que afectan directamente a la interpretación de la función del apóstrofe, según la lectura que se adopte.

La composición se estructura en dos partes. En la primera (estrofas I-II) la enamorada interpela a *mia irmana ferosa* para que la acompañe a la *igreja de Vigo* para ver el mar. El papel de la *irmana* como confidente se destaca formalmente a través de varios recursos: su posición inicial en el íncipit (ocupa el primer hemistiquio), la reiteración en fórmula paralelística en las dos estrofas y el refuerzo de la forma a través del posesivo de primera persona²⁹ y del calificativo *ferosa*. En la segunda parte (estrofas III-IV), en una posible combinación de alternancia, se menciona la madre como personaje al que confiesa que el amigo se encontrará en el citado santuario (*e verrá i, mia madre, o meu amigo*, v. 8 / *e verrá i, mia madre, o meu amado*, v. 11). Esta es una

²⁶ Airas Paez (B1285/V891, B1286-1287/V892), Vasco Gil, Fernan do Lago, Fernando Esquio y Martin Codax.

²⁷ Paralelismo con *leixaprén* en Fernando Esquio y en Martin Codax, y más elaborado en Airas Nunez, que «sai do esquema mais usual no paralelismo peninsular», E. GONÇALVES (apresentação, selecção e notas), *A lírica galego-portuguesa. Textos escolhidos*, normas de transcrição, nota linguística e glossário de M.A. Ramos, Lisboa 1983, p. 312.

²⁸ Sobre el paralelismo en el género, sigue siendo fundamental E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid 1970, pp. 69-105.

²⁹ También se utiliza el posesivo de primera persona en Bernal de Bonaval y Alfonso X.

opción de lectura³⁰, pero también se podría interpretar *mia madre* en función de sujeto indicando que amigo y madre coincidirían en la cita amorosa (*e verrá i mia madr[e] e o meu amado / amigo*)³¹.

Ambas hipótesis son posibles y existen razones que las justifican. Tomando en consideración las características del pequeño corpus conservado de Martin Codax que muestra una notable variación expresiva y una profusa utilización de los recursos de tipo tradicional, no es descartable que el autor emplee el doble vocativo en alternancia como un efecto más de un juego poético de cantigas de amigo de tipo popularizante³².

No es este un caso aislado en el que se asocian *irmana* y *madre*. En *Vedes qual preit'eu querria trager* de Martin de Caldas se combina el apóstrofe *irmãa* (v. 2) con la mención a la *madre*, reiterada en la misma posición (v. 4 de las estrofas I-II-III) en función de complemento. La enamorada da cuenta a la *irmãa* del problema que le preocupa al querer complacer al amigo y al mismo tiempo no disgustar a la madre:

³⁰ Interpretación de GONÇALVES, *A lírica galego-portuguesa* cit. n. 27, p. 262; y de *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* [base de datos online], ed. G. VIDEIRA LOPES, Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA (<<http://cantigas.fesh.unl.pt>>; consulta: 14/04/2024) = *Littera*.

³¹ Propuesta iniciada por C. FERREIRA DA CUNHA, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro 1956, pp. 56-59 (reeditado en Id., *Cancioneiros dos Trovadores do Mar*, ed. de E. Gonçalves, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999; ed. digital en la “Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes” <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccv4d3>>), seguida por B. SPAGGIARI, *Il canzoniere di Martin Codax*, in «Studi Medievali», XX (1980), pp. 367-409: 397-398; COHEN, *500 cantigas* cit. n. 16, p. 515; X.B. ARIAS FREIXEDO, *Areas movedizas: problemas de edición das cantigas de Martin Codax*, in *The Vindel Parchment and Martin Codax. O Pergamiño Vindel e Martin Codax*, ed. de A. Rodríguez Guerra – X.B. Arias Freixedo, Chicago 2018, pp. 120-136; y *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, M. FERREIRO (dir.), Universidade da Coruña (<<http://universocantigas.gal>>; consulta: 13/04/2024) = UC.

³² Para el análisis de ambas opciones véase M. BREA, “*E verrá i, mia madre, o meu amigo*” (*Martin Codax*, 91,5), in EAD., *Vieiros trovadorescos* cit. n. 25, pp. 149-156 (antes en J.L. Couceiro Pérez – L. Fontoira Suris, coord., *Martin Codax. Mendiño. Johan de Cangas. Día das Letras Galegas*, 1998, Santiago de Compostela 1998, pp. 65-76). Destacamos una reflexión final de la autora: «Non atopamos ningunha dificultade en imaxinar ... unha escea familiar na que participan a nai e as fillas e a namorada se dirixe correlativamente a *irmana*, para invitala a facerlle compañía, e á *madre*, para facela partícipe tamén (como anticipando o seu consentemento) de que vai a igrexa de Vigo, na beira da mar, porque alí vai chega-lo amigo» (p. 155).

Vedes qual preit'eu querria trager,
irmãa, se o eu podesse guisar:
 que fezess'a meu amigo prazer
 e non fezess'a *mia madre* pesar;
 e, se mi Deus esto guisar, ben sei
 de mi que log'eu mui leda serei.
 (I, vv. 1-6)³³

Hay que notar que *madre* aparece como actante en cuatro de las siete cantigas de amigo que se conservan de Martin de Caldas³⁴, siendo este el texto menos convencional.

Airas Nunez, un autor activo en la última etapa de la poética gallego-portuguesa, y que se caracteriza por realizar en sus composiciones juegos y ejercicios de experimentación e intertextualidad, compone una *cantiga de amigo (bailada)* bastante particular en *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas*, en la que el plural *irmanas* figura en alternancia con *amigas*. El primer verso es reproducido en repetición paralelística en el primer verso de la II *cobra*, y además en correspondencia con dos sinónimos en rima (*velidas, louçanas*):

Bailemos nós ja todas tres, ai *amigas*,
 so aquestas avelaneiras frolicas,
 e quen for velida, como nós, *velidas*,
 se amigo amar,
 so aquestas avelaneiras frolicas
 verrá bailar.

Bailemos nós ja todas tres, ai *irmanas*,
 so aqieste ramo destas avelanas,
 e quen for louçana, como nós, *louçanas*,
 se amigo amar,
 so aqieste ramo destas avelanas
 verrá bailar.
 (I-II, vv. 1-12)³⁵

³³ Ed. de COHEN, *500 cantigas* cit. n. 16, p. 432.

³⁴ Además de la comentada, en B1196/V801, B1194/V799 y B1195/V800.

³⁵ Ed. de COHEN, *500 cantigas* cit. n. 16, p. 317.

La invitación a bailar está dirigida a un grupo de tres amigas en un ambiente distendido y alegre, en el que las confidentes se implican directamente en la acción³⁶. Esta pieza establece vínculos textuales claros con la I estrofa de *Bailemos agora, por Deus, ai velidas* (B1158^{bis}/V761) de Joan Zorro, que debió tomar como base. Mismo encuadre en el baile e idéntica participación de las confidentes, aunque en esta última las palabras en rima varían: *ai velidas* (I, v. 1) / *ai loadas* (II, v. 7), en alternancia sinonímica³⁷. Airas Nunez, al retomar el texto, utiliza una combinación sinonímica de dos variantes de confidentes (*amigas/irmanas*).

Una cuarta composición, *Quero-vos eu, mia irmana, rogar* de Bernal de Bonaval, no incluye a otras confidentes, pero el apóstrofe a *mia irmana* recuerda la construcción del incipit de otra cantiga del mismo trovador, en el que la interlocutora dice querer *rogar* a su progenitora: *rogar-vos quer'eu, mia madre [e] mia senhor* (B1141/V732). El autor, en este caso, podría estar buscando la alternancia en un texto independiente.

2.2. Marco discursivo

Otro rasgo común de parte del corpus que cita *irmana(s)* como vocativo es el cuadro tipológico de las *cantigas de romaría*. El escenario del encuentro de los enamorados en esta modalidad se sitúa en un santuario: Santa María de Reça (Airas Paez); Santa Maria do Lago (Fernan do Lago); la iglesia de Vigo (Martin Codax). En estos casos la amiga manifiesta cierta alegría ante la perspectiva de la cita con el amigo o por el deseo de ir a su encuentro.

Este ambiente lúdico se extiende a dos composiciones más, no pertenecientes a las *cantigas de romaría* y que presentan unas características particulares. Una de estas es la *cantiga de amigo* de Airas

³⁶ El emblemático número *tres* se reitera en varias *cantigas de amigo* que se enmarcan también en un cuadro de diversión: Martin de Padrozelos B1262/V867, B1243/V848, y Joan Perez d'Avoin B676/V278. Sobre la significación del número *tres* en la *cantiga de amigo*, véase S. RECKERT – H. MACEDO (ed.), *Do cancionero de amigo*, Lisboa 1980, p. 9 e 181 (resp. introducción general y nota al texto de S. Reckert).

³⁷ Cf. los comentarios a la composición de G. TAVANI (ed.), *A poesía de Airas Nunez*, Vigo 1992, pp. 112-115 (trad. de su ed. de 1963).

Nunez citada antes, en la que las tres mozas bailaban bajo las *avelaneiras froldas* (vv. 2 y 4). La segunda de las composiciones es el texto de Fernando Esquio, en el que se recrea de forma simbólica un *locus amoenus* muy especial: la escena se desarrolla *nas ribas do lago* con las aves cantando. La protagonista apela a la *irmana* para animarla a dirigirse a la orilla del lago a *durmir* y a *folgar* (verbos que denotan un sentido erótico) porque allí vio al amigo que estaba con su arco disparando a las aves.

Vaiamos, *irmana*, vaiamos dormir
nas ribas do lago u eu andar vi
a las aves meu amigo.

Vaiamos, *irmana*, vaiamos folgar
nas ribas do lago u eu vi andar
a las aves meu amigo

En nas ribas do lago u eu andar vi,
seu arco na mano a <la>s aves ferir,
a las aves meu amigo.
(I-III)³⁸

El amigo no se atreve a matar a los pájaros que cantan y los deja libres, en alusión a la intención de que desea que el amor perviva. La *irmana* es, pues, partícipe del encuentro amoroso y toma una posición activa, como acontece en la alegre bailada de Airas Nunez.

Solo en dos textos no se manifiesta este júbilo ante la llegada o la posibilidad de encontrar al amigo pareciendo retomar el rol de oponente de la figura materna. En *Vedes qual preit'eu querria trager* de Martin de Caldas la *irmãa* se limita a escuchar las quejas de la enamorada ante los impedimentos que impone la madre. Y en *Quero-vos eu, mia irmana, rogar* de Bernal de Bonaval no parece mostrarse favorable a los amores de los enamorados, puesto que la protagonista, al pedirle permiso para ir ver a su amigo, declara que irá igual, a pesar de que no le agrade.

³⁸ Ed. de COHEN, *500 cantigas* cit. n. 16, p. 530.

2.3. Irmana como elemento de parodia de la cantiga de amigo

El término *irmana* se registra en dos composiciones, no pertenecientes a la esfera de la *cantiga de amigo* y que emplean estilemas de diferentes tipologías como recurso paródico. Ambos textos formarían parte de los denominados escarnios de amor y de amigo, que buscan una «inversión satírica» de los moldes de los registros canónicos³⁹. La acepción sémica de parentesco de *irmana* en estos dos casos se hace patente.

A Lobaton quero eu ir, ai Deus (B448), de Pero Viviaez, es una pieza que, en principio, debería ser catalogada como *cantiga de amor* por el empleo de los tópicos amorosos de la visión de la amada (vv. 3-4, 17) y la variante del amor por oídas (vv. 11-12, 24-25, 34-35), la descripción de la belleza femenina a través del recurso de la exaltación hiperbólica (vv. 5-7, 18-19) o el sufrimiento que embarga al enamorado y que puede provocar su muerte (vv. 8-9, 21-22, 34-35), pero la revelación de la identidad de la enamorada la aproxima, entre otros elementos, al escarnio (escarnio de amor)⁴⁰. Por otra parte, el autor introduce fórmulas propias de la *cantiga de amigo*, como el término *irmana* en asociación con *louçana*, destacados bajo el recurso de la palabra rima, al igual que la desvelación del nombre de *dona Joana* (vv. 7, 20, 33)⁴¹.

A Lobaton quero eu ir,
ai Deus, e tu me guia;
que a viss'oj'eu por meu bem
a que veer queria:
a que parece melhor
de quantas Nostro Senhor
Deus fez é *dona Joana*,
por que moir'eu polo seu
parecer que lhi Deus deu,

³⁹ Para el estudio de ambas modalidades, cf. S. GUTIÉRREZ GARCÍA, *Amor e burlas na lírica trobadoresca. Un estudo das cantigas paródicas galegoportuguesas*, Sada 2006 (particularmente, pp. 5-6, 9-24).

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 52-53.

⁴¹ Asimismo, se recoge el *topos* del 'amor de oídas' (*amor de lonh*), cantado en un inicio por el trovador occitano Jaufre Rudel y que Pero Viviaez recrea en dos composiciones. Consúltese a este respecto P.G. BELTRAMI, *Pero Viviaez e l'amore per udita*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XXII (1974), pp. 43-65.

a esta *louçana*.
 Eu non na vi, mais oi
 d'ela muito ben: pois i
 for, veerrei sa *irmana*.
 (I, vv. 1-13)⁴²

La plataforma *Littera* interpreta *irmana* con el significado recto de lazo de parentesco a partir de la identificación del topónimo *Lobaton*: *Dona Joana* se referiría a Joana Nuñez de Lara, casada en segundas nupcias con el infante Fernando de la Cerda, nieto de Alfonso X, y la *irmana* se identificaría con Teresa Nuñez de Lara⁴³. Seguramente Pero Viviaez está jugando en el texto con la ambigüedad expresiva entre un elemento característico de la *cantiga de amigo* (en este sentido, la alternancia con *louçana* es evidente) y la referencia a la parentela.

Por último, Alfonso X, en *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (B475), presenta una escena familiar insólita en una composición muy fragmentaria que introduce múltiples novedades a nivel conceptual y léxico en los escasos cuatro versos que se conservan⁴⁴. El trovador presenta a dos hermanas en un acto insólito de comunicación (hablando) ante *sa tia*, un personaje inhabitual en el repertorio lírico que aquí detenta el papel neutro de testimonio, a modo de confidente⁴⁵. Cabe preguntarse si está aconteciendo una escena familiar, o más bien si el trovador desea sorprender al público con la intervención en el íncipit de dos hermanas conversando ante su tía en una clara ruptura de moldes de la tradición:

⁴² Ed. de BELTRAMI, *ibidem*, pp. 48-49. Beltrami y la plataforma *Littera* siguen la disposición de **B** para la lectura del texto. En cambio, UC propone una estructura métrica diferente al unificar en dos versos la secuencia inicial de cuatro por razones de rima (consulta 03/04/2024 de UC y de *Littera*).

⁴³ Véase la información en el comentario de *Littera* a la cantiga.

⁴⁴ Gutiérrez García la clasifica como «escarnio de amigo» (*Amor e burlas* cit. n. 39, p. 190), al igual que J. PAREDES, *Formas y procedimientos paródicos. El «escarnio de amigo»*, in *Alfonso X y otras escrituras del trovar*, ed. a cargo de M. Brea, Santiago de Compostela 2019, pp. 191-200: 195 (antes in «Cultura Neolatina», LXIX, 2009, pp. 315-327).

⁴⁵ Aparece solo en otra ocasión en una cantiga satírica en función de apóstrofe: Pero da Ponte, *Pois vos vós cavidar i non sabedes* (B1656/V1190), en la que *tia* (vv. 8 y 17) hace referencia a la esposa de forma coloquial en un contexto de maltrato (CORRAL DÍAZ – FRA-TESCHI VIEIRA, *Mulleres medievais* cit. n. 12, pp. 156-157).

Falavan duas *irmanas*, estando ante sa *tia*;
 e diss'a ùa à outra: – Naci en grave dia,
 e nunca casarei,
 ai, *mia irmana*, se me non cas'el Rei⁴⁶.

El intercambio dialéctico entre las dos hermanas se centra en el pesar de una de ellas (*naci en grave dia*, v. 2) por no poder casarse, pero se introduce un cuarto actante, el Rei, como la autoridad que podría resolver esa situación. El poder de la figura regia como artífice de matrimonios se menciona en una segunda *cantiga de amigo*, *Cabelos, los meus cabelos* (B1154/V756) de Joan Zorro, en la que doncella protagonista parece solicitarle autorización para su matrimonio⁴⁷. Ambas composiciones comparten, por tanto, contexto y actante regio. En nuestro caso no hay que olvidar que el autor es, además, rey, un elemento que podría ser significativo.

Cuatro versos en los que, además, el papel de la confidente se trastoca. Se traslada el rol actancial a la *tia* en el primer verso y, en el último verso, se inserta la interpelación *mia irmana*, una marca tipológica que no expresaba el lazo de parentesco y que aquí denota un evidente sentido relacionado con la familia. Posiblemente se trata de una reutilización de un apóstrofe típico en un alarde más de habilidad poética de la que Alfonso X hace gala en su cancionero.

3. *Lírica andalusí*

Indicamos al inicio que no se conservaban referencias a *irmana* en las diferentes tipologías de la canción de mujer en las áreas francesa, alemana e italiana. En cambio, la lírica de al-Andalus menciona curiosamente las *yermanellas* en una *carja* (خرجة) hebrea. La figura de las confidentes aparece en la lírica cultivada al Sur de la Península sobre todo a través de la invocación a la *mamma*⁴⁸. Su caracterización

⁴⁶ Ed. de J. PAREDES, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela 2010, p. 163.

⁴⁷ El rey, en la citada pieza de Joan Zorro, solicita los *cabelos* de la protagonista pudiendo sugerir, en apreciación de Carolina de Michaëlis, la petición de mano de la doncella para un valido suyo (CORRAL DÍAZ – FRATESCHI VIEIRA, *Mulleres medievals* cit. n. 12, pp. 131-132).

⁴⁸ La relevancia de estas actantes queda de manifiesto en la contribución de Zwarties, que diferencia un grupo de “canciones de confidente” al abordar las temáticas

guarda más relación temática y funcional con la *cantiga de amigo* que con líricas femeninas como la francesa o la alemana⁴⁹.

Las *carjas* (خراجات) fueron compuestas a partir de la primera mitad del siglo XI (hasta finales del siglo XII), por lo tanto, algo más de un siglo antes (más o menos) de las primeras composiciones gallego-portuguesas conservadas, y están aún rodeadas de una fuerte controversia sobre diferentes aspectos que afectan a su poética⁵⁰. Es indiscutible su hibridismo a nivel lingüístico y que las cuestiones de los orígenes y de la presencia de los elementos andalusí siguen abiertas.⁵¹ Parece evidente que las relaciones intertextuales entre la *cantiga de amigo* y la lírica cultivada en al-Andalus fueron más dinámicas de lo que se señala, pues el protagonismo del territorio musulmán en la Península marcó sin ninguna duda el largo período medieval y las manifestaciones culturales que se desarrollaban. En la célebre cantiga *Eu velida non dormia* (B829/V415) de Pero Eanes Solaz, los versos del refrán *lelia doura / edoi lelia doura* podrían recoger fórmulas expresivas árabes que hacen

en las *carjas* (خراجات); cf. O. ZWARTIES, *Thematical Correspondences between the Romance and Hispano-Arabic xarja-s*, in W. Madelung et al. (ed.), *Proceedings of the XVIIth Congress of the UEAI (Union Européenne des Arabisants et Islamisants, St Petersburg Branch of the Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences)*, St. Petersburg 1997, pp. 296-315: 299-302.

⁴⁹ La relación entre la *madre* gallego-portuguesa y la *mamma* mozárabe fue destacada por P. NEWMAN en un artículo iniciador, que no tuvo lamentablemente continuación (“*Mia madre velida*”: *a figura da nai nas cantigas de amigo e nas jarchas*, in «Grial», 55, 1970, pp. 64-70).

⁵⁰ F. CORRIENTE ofrece un estado de la cuestión bastante actualizado en *Revisión histórica de la poesía estrófica andalusí*, in «Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam», 57 (2008), pp. 471-483. M. SLEIMAN realizó recientemente una aproximación a las *carjas* (خراجات) en el marco de la lírica gallego-portuguesa en Corral Díaz – Frateschi Vieira, *Mulleres medievais* cit. n. 12, pp. 259-272.

⁵¹ La debatida referencia a la *mamma* “madre”, puesta en cuestión por R. HITCHCOCK (*Sobre la ‘mamá’ en las jarchas*, in «Journal of Hispanic Philology», 2, 1977-1978, pp. 1-9) y por K. WHINOM (*The ‘Mamma’ of the ‘kharjas’ or some doubts concerning Arabists and Romanists*, in «La Corónica», 11, 1982, pp. 11-17) aduciendo errores de lectura y de interpretación, quedó definitivamente zanjada por P. DRONKE, *Nuevas observaciones sobre las jaryas mozárabes*, in «El Crotalón», I (1984), pp. 99-114. Sobre el tema resulta esclarecedor el trabajo de L. MINERVINI, *La poesia ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti. 2*, M. Capaldo et al. (dir.), Roma 2003, pp. 705-726.

referencia a la ‘concubina’, según exponen Corriente y Cohen⁵². En este caso, se reflejarían las prácticas sexuales entre hombres y mujeres de religiones diferentes, una realidad cotidiana de la época que asoma en un discurso poético femenino del área gallego-portuguesa y que muestra las estrechas conexiones transfronterizas⁵³.

La *muachaha* (موشحة) que precede a la *carja* (خرجة) de las *yerma-nellas* es una composición panegírica de formato amoroso dedicada al rabino Ishaq ibn Qrispín por parte de Yehuda ha-Leví, uno de los poetas sefardíes más importantes del siglo XII⁵⁴. La personalidad y figura del autor, Yehuda ha-Leví (ca. 1075-1140), es interesante como ilustración de los contactos entre el mundo árabe, hebreo y cristiano. Poeta, filósofo y médico, nace en el entorno de la taifa de Zaragoza desplazándose más tarde hacia el Sur a Córdoba y a Málaga. Se sabe que tuvo contacto y que permaneció en varias ocasiones en la corte de Alfonso VI, aunque no se conservan datos cronológicos concretos de sus viajes y estancias. En el último período de su vida incluso se desplaza a Tierra Santa, en donde posiblemente muere⁵⁵. Yehuda ha-Leví conocería, por tanto, los textos romances en sus idas y venidas a Castilla, por lo que él mismo pudo escribir la *carja* (خرجة) o bien recogerla de la tradi-

⁵² R. COHEN – F. CORRIENTE, “*Lelia doura*” Revisited, in «La Corónica», 31 (2002), pp. 19-40. Véase el comentario de la cantiga de M. SLEIMAN en Corral Díaz – Frateschi Vieira, *Mulleres medievais* cit. n. 12, pp. 110-113.

⁵³ Las relaciones sexuales entre hombres musulmanes y mujeres cristianas, así como el papel de las concubinas en el período de la reconquista, son analizados por S. BURTON, *Conquerors, Brides and Concubines. Interfaith relations and social power in Medieval Iberia*, Philadelphia 2015, pp. 13-44 y 45-77. El tema de la mujer andalusí suscitó un vivo interés a partir de los años noventa del siglo pasado con abundantes estudios que pueden ser consultados en la revisión de B. BOLOIX GALLARDO, *Los estudios sobre las mujeres de al-Andalus. Un estado de la cuestión*, in «Anaquel de Estudios Árabes», 32 (2021), pp. 53-84 <<https://doi.org/10.5209/anqe.67166>>. Véanse, además, sobre la representación femenina en la lírica andalusí C. DEL MORAL MOLINA, *La imagen de la mujer a través de los poetas árabes andaluces (siglos VIII-XV)*, in *La mujer en Andalucía*. Actas del I Encuentro Interdisciplinar de estudios de la Mujer, P. Ballarín Domingo – T. Ortiz Gómez (coord.), 2 vols., Granada 1990, II, pp. 703-730, y M.J. DE OLIVEIRA SOARES, *Noites de Alandalus: uma leitura sobre a representação feminina e sexual nas kharjat*, in «Caderno Espaço feminino», 18 (2007), pp. 253-276.

⁵⁴ J.M. SOLA-SOLÉ, *Las jarchas romances y sus moaxajas*, Madrid 1990, p. 131.

⁵⁵ R. CASTILLO, *Poetas hispano-hebreos: antología*, Ferrol 1996, p. 83. Sobre la figura y obra de este autor véase A. DORON *et al.*, *Yehudah Ha-Leví: repercusión de su obra*, Barcelona 1985.

ción (la reutilización e inserción de estos textos es otra de las polémicas que sigue actualmente abierta y que suscita controversias).

La *carja* (خرجة) es insertada al final de la V estrofa y tiene una estructura de cuarteta octosilábica con rima imperfecta. El texto reproduce la canción de una muchacha al amigo «que confiesa a sus compañeras su pena de amor» y apenas contiene elementos léxicos semíticos (solo la forma árabe *alhábib*)⁵⁶. El tema de la *carja* (خرجة) guarda similitud con las líneas conceptuales características de la *cantiga de amigo*: la protagonista se dirige a las *yermanellas* para confesarles su pesar (*mew mále*) por la ausencia del amado (*šin alḥabīb non bibréyo*):

garrír boš+ éy *yermanéllas*
 kí+ m konternerá(d) mew mále
 šin *alḥabīb* non bibréyo
 ad ób l+ iréy demandáre

«Yo os diré, hermanitas, | quién me contendrá mi mal:
 sin amado non viviré, | ¿dónde lo iré a buscar?»⁵⁷

Sleiman interpreta esta referencia a las *yermanellas* como designaciones muy genéricas de la parentela femenina de la casa, en el ámbito de parientes que actúan como confidentes y consejeras⁵⁸. También podría entenderse, a mi parecer, como “amigas” “compañeras”, tal y como se ha visto en la referencia *irmana* de la lírica gallego-portuguesa⁵⁹.

⁵⁶ SOLA-SOLÉ, *Las jarchas* cit. n. 54, p. 132. Para el contenido de la *muachaha* (موشحة) utilizamos Sola-Solé, puesto que el repertorio de F. CORRIENTE, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandulús (céjeles y xarajāt de muwššāahāt)*, Madrid 1997, reproduce solo el texto de las *carjas* (خرجات).

⁵⁷ Ed. de CORRIENTE, *Poesía dialectal* cit. n. 56, pp. 310-311, H 4. SOLA-SOLÉ (*Las jarchas* cit. n. 54, pp. 131-133) presenta una transliteración diferente: «garid boš ay *yermanel(l)aš* / kom kontenir e(l) mio male / šin *al-habīb* non bibreyo / ed bolarey demandare», «Decid(me) vosotras, ay compañeras, / cómo reprimir mi mal / sin el amigo no podré vivir / y volaré a buscarlo» (traducción del editor). El texto está escrito prácticamente en romance andalusí, excepto el término árabe *al-habīb*.

⁵⁸ Información sugerida por Michel Sleiman, a quien agradecemos la revisión de este apartado.

⁵⁹ Cf. la traducción de SOLA-SOLÉ, *Las jarchas* cit. n. 54, pp. 131-133 (véase *supra* n. 57).

En la producción ibérica castellana en prosa se pueden rastrear ejemplos paralelos en los que *hermano* y *hermana* expresan sentidos relacionados con la amistad o con la fraternidad implícita que comporta. En este sentido, en la *Estoria de España*, el Cid utiliza el apelativo de *hermana*, al dirigirse a su esposa Jimena para manifestar su entusiasmo por ver convertido al cristianismo al alcaide musulmán de Valencia, Gil Díaz: *e mando llamar a donna Ximena, et dixol: “hermana, vedes aqui al mio alcayde que quiere seer cristiano et seer nuestro hermano en la ley de Jhesus Cristo”*⁶⁰. En esta misma línea, conviene recordar una composición muy conocida del primer *trobador* de la lírica occitana, Guilhem de Peitieu, en la que se utiliza el apelativo *sor* “hermana” en el breve diálogo que mantienen las dos damas casadas Agnes y Ermessen ante el caballero que disimula ser mudo⁶¹ (*Farei un vers, pos mi sonelh*, BdT 183,12).

En definitiva, en la *cantiga de amigo* la figura de las confidentes se consolida claramente como marca del género presentando diferentes variantes actanciales. En el caso de *irmana* su utilización es parca y se circunscribe a composiciones que siguen una estructura temática y formal de tipo tradicional y que fueron escritas en la última época de la escuela. Su función principal se centra como variante de apóstrofes más convencionales (fundamentalmente *amiga* y *amigas*), con los que se asocia a menudo en el mismo texto, en un ejercicio poético que trata de buscar la *variatio* y la renovación de fórmulas⁶². El valor sémico de lazo familiar aparece, por consiguiente, muy difuminado. Solo en composiciones que se apartan de la *cantiga de amigo* se aprecia el sentido recto del vocablo *irmana*. Por otra parte, la utilización

⁶⁰ Cita tomada de A.L. SCORPO, *Friendship in Medieval Iberia: historical, legal and literary perspectives*, Burlington 2014, p. 181.

⁶¹ Reproducimos la *cobla* VI en la que se inicia el diálogo: “*Sor*”, *diz N’Agnes a N’Ermessen*, / “*trobat avem que Anam queren!*” / “*Sor, per amor Deu l’alberguem*” (vv. 31-33; Guglielmo IX d’Aquitania, *Poesie*, edizione critica a cura di N. PASERO, Modena 1973, p. 127).

⁶² No compartimos, por tanto, la opinión de d’Heur al apuntar que el poco éxito de la referencia se podría explicar por una «raison naturelle»: «toute jeune héroïne des chansons d’ami a une mère: pourquoi voudrait-on que toutes aient une sœur? Mais mon explication suppose une référence à la réalité qui nous échappe à tout jamais» (D’HEUR, *Recherches internes* cit. n. 6, p. 405).

del vocativo *yermanellas* por parte de un poeta hebreo en la lírica cultivada en Al-Andalus testimonia los contactos y el intercambio cultural que existió en la Hispania medieval y abre una interesante vía de exploración en las relaciones de las tradiciones poéticas gallego-portuguesa y andalusí.

ESTHER CORRAL DÍAZ
Universidade de Santiago de Compostela
esther.corral@usc.es

SOMMARIO

SAGGI E MEMORIE

NELLO BERTOLETTI, <i>Un'ingiuria in volgare della metà del sec. XII</i>	pag.	271
GIORGIO BARACHINI, <i>Del rei thyes e della cronologia di Gaucelm Faidit</i>	»	289
MICHELE COLOMBO, <i>Un ritrovato libro d'ammaestramento duecentesco e lo Schiavo di Bari</i>	»	343
ESTHER CORRAL DÍAZ, <i>Las confidentes en la cantiga de amigo: irmana en el contexto de la chanson de femme peninsular</i>	»	397
ANDREA GIRAUDO, Bernart. <i>Un frammento di volgarizzamento occitano inedito dal ms. Cambridge, University Library, Dd.15.30</i>	»	419

NOTE E DISCUSSIONI

ROBERTA CELLA, <i>Di alcune omissive «controdeduzioni alle tesi di un libro recente»</i>	»	451
--	---	-----

RECENSIONI

Yan GREUB – Olivier COLLET, <i>La variation régionale de l'ancien français. Manuel pratique</i> , Éditions de Linguistique et de Philologie, Strasbourg 2024 (Travaux de linguistique romane – Linguistique historique 2), 329 pp. (Maria Teresa Rachetta).....	»	469
Riassunti del fascicolo 3-4.....	»	475
Norme per i collaboratori.....	»	479

CULTURA NEOLATINA

DIREZIONE SCIENTIFICA E REDAZIONE

Tutte le comunicazioni relative all'attività centrale della direzione scientifica e le proposte di pubblicazione dovranno essere indirizzate a: culturaneolatina@mucchieditore.it

Le pubblicazioni da recensire e le riviste in cambio dovranno essere indirizzate a:

Anna Radaelli, Dipartimento di Lettere e Culture moderne. Facoltà di Lettere e Filosofia, 'Sapienza' Università di Roma, Piazzale Aldo Moro, 5 - 00185 - Roma

AMMINISTRAZIONE EDITORIALE

Per tutto quanto riguarda l'amministrazione (ordini e abbonamenti) rivolgersi a STEM Mucchi Editore, via Jugoslavia, 14 - 41122 - MODENA, Tel. 059.374094, info@mucchieditore.it, www.mucchieditore.it
Abbonamento annuale: Italia € 140,00 Estero € 203,00. Annate arretrate: nei limiti della disponibilità
Autorizzazione del Tribunale di Modena - Periodico scientifico N. 334 dell'1/10/1957

Direttore responsabile Marco Mucchi
