

Richard de Fournival e Fernan Rodriguez: *orguel ou sobervia**

Carlos Pérez Varela

RESUMO Nunha primeira parte do artigo faise a análise do cancionero de amigo de Fernan Rodriguez de Calheiros dende o punto de vista retórico; na segunda, téntase a comparación dunha das súas cantigas máis célebres (*“Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo”*) coa chanson de Richard de Fournival *“Onques n’amai tant que jou fui amee”*. Ás coincidencias temáticas evidentes –*sobervia* da amiga e *orguel* da *femme* como causa da perda do amante– súmase a estrutura “afrancesada” da cantiga (non paralelística, pero con leixapren). Conclúese que podería tratarse dun dos primeiros exemplos de importación da *chanson de danse* francesa.

ABSTRACT The article begins with a critical analysis of the ‘cancioneiro de amigo’ of F R C. The second part is a comparison between one of the most well-known poems from the ‘cancioneiro’ (*Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo*, ‘Mother, I think I’ve lost my beloved’) and the *chanson* of R F (*Onques n’amai tant que jou fui amee*, ‘I shall never love as much again’). To the clear thematic similarities—the *sobervia* of the *amiga* and the *orgueil* of the *femme* as the reason for the loss of the lover—may be added the ‘frenchified’ structure of the *cantiga* (with leixa-pren but lacking parallelism). C P V concludes with the suggestion that this might be one of the first examples of the imitation of the French *chanson de danse*.

45

A Fernan Rodriguez de Calheiros, trovador activo na segunda década do século XIII, correspóndelle a honra de iniciar nos manuscritos a sección que no arquetipo se correspondía coas *cantigas de amigo*, como di a rúbrica introdutoria: *“En esta folha adeante se començan as cantigas d’amigo que fezeron os cavaleiros et o primeyro he fernan rodriguiz de calheiros”*.

* Este traballo forma parte do Proxecto de Investigación PB 98-0617 do Ministerio de Educación y Ciencia, subvencionado pola Dirección General de Proyectos de Investigación Científica y Técnica.

O primeiro texto da serie é *Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo* (47,23)¹, que A. Jeanroy quixo relacionar coa *chanson* de Richard de Fournival *Par mon orguel ai mon ami perdu*, e máis outras sete que xa Michaëlis considerara “graciosísimas”². O certo é que o conxunto destaca pola súa variedade formal, combinada ademais cunha riqueza temática notábel, aspectos estes que pensamos deben ser analizados conxuntamente, pois talvez poidamos descubrir —entre os esquemas escollidos e os contidos con eles expresados— relacións e correspondencias interesantes.

En efecto, Calheiros aborda, en tan só oito composicións de amigo: a *coita* pola tardanza do amigo (47,8), seguida da leducia do encontro (47,7); a vontade do amigo de partir, contada á confidente (47,2), mais tamén o intento de facer que el cambie de opinión (47,27); o enfado da amante polas prohibicións da nai-*guarda* (47,10); o motivo da *sanha* contra o amigo, sorprendentemente defendida por ela ‘en calquera caso’, tanto se el a obedece coma se a contraría (47,3); o encontro amoroso con *un cavaleiro*, nun caso sorprendente de anticipación, dentro da escola galego-portuguesa, do xénero da pastorela (47,12)³; e, finalmente, a xa citada *Perdud'ei madre...*, onde a amante abandonada, entendéndose culpábel pola súa soberbia, arrepíntese agora do dano causado ao amigo, e chora a súa perda: a coincidencia temática coa *chanson* de Fournival, que supoñemos de composición posterior, é sorprendente.

A. Resende de Oliveira, recoñecendo a ausencia de documentación específica, sitúa a actividade poética de Fernan Rodriguez na corte dos Sousas “*nos inicios da segunda década do século XIII*”⁴. Richard de Fournival (morto en 1260)

¹ Os números tralas composicións remiten a *Lírica profana galego-portuguesa*, coordinado por M. Brea López, Santiago de Compostela: Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia, 1996, 2 vols.

² Véxanse A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris: Champion, 4^a ed., 1969 [1889], p. 320; e C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Edición crítica e comentada por -, Halle: Max Niemeyer, 1904 *reimp.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, 2 vols., t.II, p. 530.

³ Trataríase máis ben dunha “pastorela invertida”: a voz é dunha muller que se dirixe á nai, non hai exordio narrativo, nin diálogo, non se cita a *pastor*... só o cabaleiro que a deixa *namorad'e com mar-teiro*. Véxanse a este respecto G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia, 1986, pp. 217-223; P. Lorenzo Gradín, “La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación”, *Romanica Vulgaria Quaderni. Studi Provenzali e Galeghi XIII-XIV* (1989-1994), pp. 117-146; e da mesma autora “A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita”, *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1991, t.II, pp. 351-359.

⁴ A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri, 1994, p. 344.

puido ser o seu contemporáneo, mais dificilmente puido compoñer poesía desta calidade antes que o de Calheiros: o cóngo de Amiens nacera —e isto si está documentado— en 1201⁵.

Promesa do retorno: da coita (47,8) á ledicia (47,7)

Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via (47,8) e *Direi-vos agor' amigo, camanbo temp' á passado* (47,7) distínguense do resto de composicións polo recurso ao verso de arte maior: en ambos os casos trátase de dísticos de quince sílabas rematados nun refrán máis curto. Hai nos dous textos estrutura paralelística, máis desenvolvida na canción máis extensa (47,8), na que o número par das cobras permite o uso do leixaprén; na outra hai *cobras capdenals* e rima derivada. Mais o realmente importante, o que as fai formar parte dunha “serie”, é esa ruptura rítmica provocada polo contraste entre os versos longos e o refrán, a mesma que nos fai lembrar a “falsa” alba de Nuno Fernandez Torneol, ou que nos suxire a ledicia inxenua das cantigas de romaría: ritmo e repeticións ao servizo da alegría⁶.

47

Porque tamén neste caso é posíbel relacionar coincidencias formais e consonancia de contidos. Á coita provocada pola ausencia do amigo e a súa tardanza (47,8) segue, na segunda composición, a ledicia da amiga polo retorno tan desexado (47,7).

Esta bipartición é tamén evidente nos motivos: a tristeza posíbel da espera, fronte ao campo semántico da ledicia. Mais a tristeza non aparece sequera máis que como estado a evitar, pois ese é o consello do amigo antes de partir:

I

*Disse-mi a mi meu amigo, quando s' ora foi sa via,
que non lh' estevess' eu triste, e cedo se tornaria,*

(...)

II

que non lh' estevess' eu triste, e tarda e non mi [ven,

(...)

⁵ *Dictionnaire des lettres françaises: Le Moyen Age*, sous la direction de G. Hasenohr et M. Zink, Paris: Fayard, 1994, p. 1266.

⁶ M. Brea e P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998, p. 75 e n. 35.

III

que non lb' estevess' eu triste, e cedo se tornaria,

(...)

IV

*que non lb' estevess' eu triste, e tarda e non mi fven,
e pero non é por cousa que m'el non queira gran ben,*

e sōo maravillhada

por que foi esta tardada.

(*Lírica profana galego-portuguesa*: 47,8).

Nun segundo momento, o que reflicte *Direi-vos agor'amigo...*, o interlocutor é por fin o amante esperado: a amiga cóntalle cómo, durante a súa ausencia, non puido atopar gozo en nada do que podía ver. A construción anafórica permite esa insistencia:

(...) *camambo temp' á pasado*

que non pudi veer cousa ond' ouvesse gasalbado

(...)

ca muit' á que non vi cousa que mi tolbesse desejo,

(...)

ca jamais non ar fui ledo meu corazón, meu amigo,

...

48

Nunca como agora estivo o seu corazón tan ledo, pois dende hoxe desaparece a ameaza da tristeza, porque pode ver o amado diante dela: "*Des oi mais andarei leda*" (verso 5), como aquela que durmía *as manbanas frias*.

Migo non quer viver (47,27) / migo non quer estar (47,2)

As cántigas *Que farei agor'amigo? (47,27)* e *Agora veo [o] meu amigo (47,2)* seguen un esquema moi similar: dous versos curtos, en *cobras singulares*, e un dístico de pé quebrado a maneira de refrán.

47,27

Que farei agor'amigo?

pois que non queredes migo

viver;

ca non poss' eu al ben querer

47,2

Agora vêo [o] meu amigo
e quer-se logu'ir e non quer migo
estar;
ave-l' ei já sempr'a desejar

O estribillo iníciase de xeito abrupto, cun *refran intercalar* de dúas sílabas: *estar* e *viver*. Referidos á idea de 'permanencia', os dous infinitivos son sinónimos; mais tamén son o suficientemente polisémicos como para permitir unha interpretación erótica. O asunto das cancións é o mesmo: anúnciase a partida do amigo, motivo abundante no conxunto do *corpus* galego-portugués, mais aclarando que nestes (dous) casos a marcha é voluntaria. Apurando a comparación, e sen ter en conta a cuestión da rima, poderíase mesmo propor a substitución do verbo "estar" por "viver" sen que a comprensión do texto se vise afectada.

Esta proximidade conceptual sérvelle ao poeta para presentarnos dous momentos sucesivos. En primeiro lugar, a entrevista co amigo (47,27), na que a namorada coñece a súa intención de partir; ela responde suplicando que non o faga: en caso contrario teríase que matar. A continuación (47,2), a namorada comenta o que acaba de escoitar, e refire a negativa do amigo a "estar" con ela.

Esta segunda canción componse de somentes tres estrofas, polo que a *amplificatio* é menor; ademais, *estar* ten aquí sempre o mesmo significado ('quedar'). O amigo *non quer estar* con ela (I e III), e malia os seus rogos, nada consegue dicir que o *possa fazer estar* (II).

O primeiro dos textos, por contra, aínda que semellante no esquema métrico, organiza os seus contidos de maneira progresiva, a causa da evolución significativa do verbo *viver*. Na cobra I é o desexo da amiga, o contrario da ausencia: *migo viver*, co sentido de 'permanencia'. Mais na estrofa II sabemos que é vontade do amigo *albur ir viver* ('residir', aínda que a pasaxe se presta a interpretacións menos inocentes). Agora no espírito da amada relaciónase co seu contrario, 'morrer' (*non sei eu como possa viver*, c.III), pois insiste en que o amigo, sen ela, *ren pode viver* (c.IV).

A prohibición materna (47,10)

Unha canción de Fernan Rodriguez, como outras do *corpus* galego-portugués, presenta a nai da amiga como obstáculo para o amor. O período de produción deste trobador, entre 1220 e 1240, fai supoñer que debeu de ser un dos primeiros en utilizar o motivo. Non se trata da simple *guarda* que dificulta o encontro, senón da nai inoportuna, descubridora do engano da filla:

*Estava meu amig' atenden[d]' e chegou
mia madre, e fez-m' end' ir tal que mal me pesou...*

A nai prohíbelle estar alí e faina voltar á casa (verso 2), de xeito que parece provocar a ira da filla: esta decide que ha voltar ao lugar da cita, pois os consellos das nais de pouco valen:

*Nunca madr[e] a filha bon conselbo deu
nen a min fez a minha, mais que farei eu?
alá me tornarei e i lo atenderei.*

50

E mesmo se permite xustificar a súa acción porque a nai, de verse na mesma situación, había sentir o mesmo ca ela:

*Pesar-lb' ia a mia madre quen quer que lb' assi
fezesse, mais direi-vos que farei eu i:
alá me tornarei e i lo atenderei.*

Trátase dunha cántiga de só seis versos (tres dísticos dodecasílabos), distribuídos en *cobras singulares*. O refrán só ocupa un verso, caso que sería único no conxunto das composicións *de refran* deste autor que nos foron transmitidas.

Nunes escolle esa distribución, e así aparece nas antoloxías. Mais tamén sería posíbel a cesura completa do refrán (isto é: a12 a12 B6 B6), que en todo caso conservaría a rima. En B631, por outra parte, poderíamos encontrar un apoio material: a primeira aparición do refrán coincide coa última liña da columna esquerda (f.33v), mentres que en II e III —emprazadas xa na nova columna— indícase, como é o habitual, unicamente o principio do refrán; neste caso, precisamente, o primeiro hemistiquio (*ala me tornarey*).

A partición do refrán tería ademais outra consecuencia ben congruente. Como se puido ver máis arriba, noutras catro das composicións de amigo de Fernan Rodriguez de Calheiros o ritmo da cántiga tradicional está logrado gracias a unha ruptura brusca (un “pé quebrado”) na extensión dos versos: a un dístico de versos longos correspóndelle o contraste dun refrán moi breve. Sucede así en 47,2; 47,7; 47,8; e 47,27.

Creemos, en consecuencia, que é posíbel propugnar esta distribución como a máis coherente co resto da produción poética do autor.

Assanbei-m'eu muit'a meu amigo (47,3)

A cantiga de amigo máis sinxela na forma é esta composición que sorprende pola súa orixinalidade temática. En tres *cobras singulares*, de só dous versos seguidos do refrán, a amiga expón as distintas motivacións da súa *sanha*.

O enfado da protagonista pode ser motivado pola excesiva disposición do amigo, que adoita aceptar sen discusión a súa vontade:

*Assanbei-m' eu muit' a meu amigo,
porque mi faz el quanto lbi digo*

Mais nalgún caso, el podería contrariala. A amiga afirma que en tal caso o máis xusto é *assanharse*: cando el non se comporta como debe, é lóxico esperar que a amiga llo reproche:

*E se m' outr' er faz ond' ei despeito,
a el m'assanb' e faço dereito*

Tanto se el a satisfai, como se lle causa desgusto, o amigo debe saber a qué aterse; ela explícallo en cada caso no refrán:

*porque entendo ca mi quer gran ben,
assanbo-me-lbi por em*

A canción conclúe completando a agudeza. Ironicamente, o amigo está aprendendo a recoñecer as maneiras da súa amada: reservar para el, como proba de amor, todas as posibilidades da *sanba*:

*E j'a m' el sabe mui ben mia manha,
ca sobr' el deit' eu toda mia sanba.*

Madre, passou per aqui un cavaleiro (47,12)

Parece bastante apropiado falar de hibridación ao lermos esta canción de muller, con apóstrofe á nai, na que se refire o encontro amoroso cun cabaleiro.

A voz feminina desta composición conta o paso polo lugar dun *filho d'algo*: a crónica do encontro amoroso na voz da *pastor*. Hai, polo tanto, coincidencia de motivos coa pastorela clásica. Existe tamén neste caso certa familiaridade coas pastorelas “híbridas” galego-portuguesas, nas que a construción paralelística é habitual; e fálase dun encontro, pero sen localización concreta⁷:

52

*Madre, passou per aqui un cavaleiro
E leixou-me namorad'e con marteiro.
ai, madre, os seu amores ei;
se me los ei,
ca mi-os busquei
outros me lhe dei;
ai, madre, os seus amores ei.*

*Madre, passou per aqui un filho d'algo
e leixou-m'assi penada com'eu ando.
ai, madre, os seus amores...*

*Madre, passou per aqui quen non passasse
e leixou-m'assi penada, mais leixasse.
ai, madre, os seus amores...*

Pero aquí unicamente escoitamos a voz feminina: non hai diálogo entre os amantes. A composición aparece nos manuscritos no grupo das cantigas de

⁷ P. Lorenzo Gradín, “A pastorela peninsular...”, p. 353.

amigo (B632, V233). Podería tratarse, en consecuencia, dunha pseudo-pastorela *avant la lettre*⁸.

Onques n'amai tant que jou fui amee

A máis célebre das cancións do *trouvère* Richard de Fournival debe a súa fama á complexidade psicolóxica da súa voz feminina e, consecuentemente, á sutileza coa que o poeta constrúe o personaxe:

*Onques n'amai tant que jou fui amee;
Or m'en repenc, se ce peüst valoir,
Qu'amours m'avoit au meilleur assenee,
Pour toute hounour et toute joie avoir;
Et au plus bel de toute la contree;
Mais ore a il autrui s'amour dounee,
Qui volontiers a soi l'a retenu.
Lasse, pour koi fui je de mere nee!
Par mon orguel ai mon ami perdu.*

*Si me doint dieus d'amours longe duree
Que je l'amai de cuer sans decevoir;
Quant me disoit k'iere de li amee,
Mais n'en osai ains descouvrir le voir:
Des medisans doutoie la noumee.
Biaus sire Dieus, baisie et acolee
M'eüst il or et aveuc moi geü;
M'eüst sans plus s'amour dounee,
Si m'eüst bien tous li siecles veü.*

*Or m'a Amours malement assenee
Quant çou que j'aim fait a une autre avoir;
Ne ne m'en laist retraire ma pensee,
Ne si n'en puis soulas ne joie avoir.
Lasse, l'amour que tant li ai veee*

⁸ "A pastorela comezou a ser cultivada na escola poética da Península Ibérica na segunda metade do século XIII, baixo o influxo das literaturas ultrapirenaicas..." (P. Lorenzo Gradín, "A pastorela...", p. 359). A primeira composición deste tipo tería sido "Cavalgava noutro día" (75,3), de Johan Perez d'Aboim, que regresa a Portugal en 1245; por contra, o período de actividade poética de Calheiros situaríase ca. 1220-1240.

*Li sera ja otroiee et dounee;
Mais tart l'ai dit, car je l'ai ja perdu:
Or me convient amer sans estre amee,
Car trop ai tart mon felon cuer vaincu.*

(Y. Lepage, *L'oeuvre lyrique de Richard de Fournival*, XXI, pp. 122-123).

[Eu non quixen tanto como me quixeron
e agora me arrepinto, se iso de algo val:
Amor concedérame o mellor, e tiña
toda a honra posíbel, toda a alegría,
e o máis fermoso de todo o lugar.
Mais agora el deulle o seu amor a outra
que o retén para si, naturalmente.
¡Cativa! ¿Por que nacín de nai?
Pola soberbia perdín o meu amigo.

Queira Deus dar-me un amor duradeiro,
que o amarei de corazón, sinceramente,
en canto el diga que me pensa querer:
eu tiña medo dos maledicentes,
e non permitín que nos puidesen ver].

O texto é o da única edición crítica dispoñíbel⁹. No momento do establecemento do texto, o editor escolleu a versión sen refrán transmitida polo ms. *a*, onde aparece atribuída a “*Maistre Richars*”.

⁹ [Eu non quixen tanto como me quixeron / e agora me arrepinto, se iso de algo val: / Amor concedérame o mellor, e tiña / toda a honra posíbel, toda a alegría, / e o máis fermoso de todo o lugar. / Mais agora el deulle o seu amor a outra / que o retén para si, naturalmente. / ¡Cativa! ¿Por que nacín de nai? / Pola miña soberbia perdín o meu amigo.

Queira Deus dar-me un amor duradeiro, / que o amarei de corazón, sinceramente, / en canto el diga que me pensa querer: / eu tiña medo dos maledicentes, / e non permitín que nos puidesen ver. / Meu Señor Deus, estaría nos seus brazos / só con que el o quixese, / e que xacese no meu leito, / ¡je que o mundo enteiro o vese!

Mais Amor duramente me maltrata, / facendo que o que eu amo teña outra, / e non deixándomo afastar do pensamento, / e que non poida ter consolo nin contento. / ¡Cativa! ¡Por fin lle será entregado / o amor que lle neguei eu tanto! / Mais tarde o dixese, porque xa o perdín: / agora me toca amar sen ser amada, / por tardar en someter este corazón cru.]

Y. Lepage, *L'oeuvre lyrique de Richard de Fournival*, Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1981, pp. 122-126. Esta edición completa a de P. Zarifopol, *Kritischer Text der Lieder Richards de Fournival*, Halle: E. Karras, 1904, sen notas nin glosario, e que non nos foi posíbel consultar.

Prescindindo da máis coñecida de *U*, sen atribución no manuscrito, Lepage opta —con criterio estrictamente filolóxico— por recompoñer o esquema *unissonant* composto de tres estrofas de nove decasílabos: esta é seguramente a estrutura orixinal, mesmo se parece plausíbel que teñan circulado outras con refrán. A versión de *U* componse de catro estrofas, e repite ao final da segunda os versos 8 e 9.

A *chanson*, que aparece citada nalgúñas antoloxías como “*Par mon orguel ai mon ami perdu*” (verso 9), debeu de gozar de moita difusión en Francia. En efecto, aínda en época medieval os versos 1 e 9 foron reutilizados para compoñer un estribillo que aparece na “*Suite anonyme*” da *Court d’Amours* de Mahieu le Poirier¹⁰. Ademais, no *Roman de la Poire* de Thibaut (vv. 250-251), pódese ler:

*Onques n’amai tant com je fui amee
Cuers desloiaus a tart vos ai vencu*¹¹

o cal supón unha reelaboración moi temperá do primeiro e o último versos da *chanson*. Non hai que esquecer, ademais, que o que nós lemos puramente como texto é unha composición musical ben aprezada, que é interpretada habitualmente e que foi construída cunha melodía por fortuna conservada¹².

Os mss. *a* e *U*, pertencentes a distintas familias, transmitiron o texto íntegro coas diferencias que temos indicado anteriormente; ademais, o primeiro inclúe a notación da melodía composta por Fournival para a interpretación das tres estrofas.

No resto dos manuscritos (*M*, *T*, *W* e *b*), tal melodía aparece acompañada da notación da antifona *Sancte Germane*¹³, o dístico musical no que consistía a

¹⁰ *Le Court d’Amours de Mahieu le Poirier et la Suite anonyme de la “Court d’Amours”*, ed. T. Scully, Waterloo: W. Laurier Univ. Press, 1976, p. 203.

¹¹ Citado por Y. Lepage, *L’oeuvre lyrique de Richard de Fournival*, p. 125.

¹² A melodía é “*une des plus belles de Maître Richart*” segundo os seus editores: J. et L. Beck, *Les Chansonniers des troubadours et des trouvères*, Londres-Oxford-Filadelfia, 1938, t.II, pp. 140-141.

¹³ O motete 820 (“*Tenor Sancte Germane*”) ao que se refire Lepage remite ao catálogo de F. Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili*, Franckfurt: Langen, 1961.

resposta do coro. Á interpretación deste dístico debe corresponder, neste grupo de testemuños, “*Lasse, pour koi fui je de mere nee! Par mon orguel ai mon ami perdu*” (os nosos versos 8 e 9) que serían, consecuentemente, os máis coñecidos, repetidos e difundidos.

Perdud' ei madre, cuid' eu, meu amigo

Como dixemos ao principio da exposición, A. Jeanroy chamou a atención sobre a coincidencia temática entre esta cantiga e a *chanson* de Fournival: nos dous casos a amiga atribúe á súa soberbia (*sobervia / orguel*) a causa da perda do amigo; e esta perda aparece afirmada na súa voz (*perdud'ei meu amigo / ai mon ami perdu*). Danse ademais outras coincidencias léxicas: *mais que mi val ora, quando o digo?*, de Calheiros, semella moi próximo do segundo verso do *trouvère* de Amiens (*or m'en repent, se ce peüst valoir*).

Os esquemas métricos son, ao contrario, moi diferentes. Fronte ás extensas estrofas *unissonans* da francesa, a canción de Fernan Rodriguez está composta dunha serie de dísticos seguidos de refrán:

56

*Perdud'ei, madre, cuid'eu, meu amigo,
macar m'el viu, sol non quis falar migo,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

*Macar m'el viu, sol non quis falar migo
e eu mi-o fiz, que non prix seu castigo,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

*E eu mi-o fiz, que non prix seu castigo,
mais que mi val ora, quando o digo?
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

*Fiei-m'eu tant' en qual ben m'el queria
que non meti mentes no que fazia,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

*Que non meti mentes no que fazia,
e fiz pesar a quen mi-o non faria,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

*E fiz pesar a quen mi-o non faria,
e tornou-s'en sobre mi a folia,
e mia sobervia mi-o tolheu,
que fiz o que m'el defendeu.*

Mesmo sen tratarse dunha construción paralelística, os dous grupos de cobras ternas están ligados polo procedemento do *leixaprén*¹⁴. M. Tyssens, intentando explicar a orixe e difusión deste artificio, propuxo a comparación das cantigas de amigo deste tipo, por un lado, e a estrutura das máis antigas cancións oitánicas destinadas á danza, os rondós (*rondets*) citados no Guillaume de Dole, de 1228¹⁵. O leixaprén, ou o procedemento equivalente, serviría ao solista para marcar o ritmo do guía no baile, como se fai aínda hoxe en moitas danzas tradicionais. O grupo repetiría letra e movementos logo dunha primeira execución polo guía (o *chante avant*). De xeito diferente ao que sucede na orixe do paralelismo, onde se pode supor un intercambio entre dous coros (ou dous solistas), no caso do leixaprén trátase de repetir ao dictado, de ir detrás do guía que *leva a danza*. Os resultados iniciais da análise de Tyssens permítenlle propor, para os textos do *Guillaume de Dole*, tres únicos esquemas rítmicos, e comparar eses modelos coas 45 cantigas con leixaprén.

A conclusión é clara: pódese facer remontar a utilización do *leixaprén* —que non necesariamente o seu coñecemento—, xa non á tradición peninsular, senón á influencia do norte de Francia. As primeiras cantigas que o utilizan son obra dos trobadores do “segundo cancionero aristocrático”¹⁶, entre os que se atopa Fernan Rodriguez de Calheiros. De acordo con Tyssens¹⁷, na

¹⁴ “O leixaprén foi empregado tamén polos trobadores en textos que non se constrúen baseándose en esquemas paralelísticos, como é o caso da cantiga de D. Fernan Rodriguez de Calheiros *Perdu'd'ei, madre, cuid'eu, meu amigo...*” (M. Brea e P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Vigo: Xerais, 1998, p. 190, n. 32).

¹⁵ M. Tyssens, “Cantigas d'amigo et chansons de femme”, *O cantar dos trobadores, Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 329-347.

¹⁶ A. R. de Oliveira, *Depois do espectáculo...*, p. 253 e ss.

¹⁷ M. Tyssens, “Cantigas d'amigo...”, p. 343.

mesma época autores como Johan Perez d'Aboim (75,3) terían importado da pastorela francesa o procedemento da cita, no lugar do refrán, das palabras da *pastor*; pero nós sabemos (véxase *supra*, n.8), que “*Cavalgava noutro dia*” é en realidade a primeira pastorela peninsular: se existiu imitación do modelo oitánico, tratarase da adopción do xénero da pastorela como tal, e non dun simple procedemento.

O de Aboim, compañeiro de viaxe a Francia do futuro Afonso III “o Bolonhês”, debeu de ter un papel moi destacado na implantación daqueles modelos. Pero isto non puido suceder en ningún caso, se a datación de Oliveira é a correcta, antes de que Fernan Rodriguez compuxese cantigas con *leixaprén* como “*Perdud’ei, madre...*”.

Tanto se aceptamos a teoría de Tyssens segundo a cal a *chanson de danse* estaría na orixe do *leixaprén*, como se analizamos a introducción dos personaxes da pastorela (aínda que baixo a forma de canción de muller, en “*Madre, passou por aqui...*”), a cronoloxía comunmente aceptada indica que Fernan Rodriguez de Calheiros coñeceu aquelas modas algúns anos antes.

58

A presenza dos *rondets* en textos narrativos do segundo cuarto do século XIII implica, para Tyssens, un feito pouco cuestionábel: que tiñan acadado o éxito no ambiente cortesán, do mesmo xeito que moitos refráns da mesma orixe, que eran reutilizados polos escritores de *romans* como Jean Renart (*Guillaume de Dole*) ou o xa citado Thibaut, autor do *Roman de la Poire*.

d’autre part les refrains, empruntés au même répertoire, ont aussi été élevés au rang d’ornements littéraires raffinés par d’autres romanciers et par les auteurs des chansons d’amour et pastourelles avec des refrains-citations.

(M. Tyssens, “Cantigas de amigo et chansons de femme”, p. 346).

Non podemos datar con precisión a *chanson* de Fournival, mais sabemos que o seu dístico máis popular, que incluía o verso “*Par mon orguel ai mon ami perdu*”, foi refeito por Thibaut xa no século XIII. A falta de novas achegas que contribúan a definir —talvez a revisar— os datos cronolóxicos, a data de composición de “*Perdud’ei, madre, cuid’eu, meu amigo*” non debe ser posterior a 1240. As coincidencias poderán explicarse, en consecuencia, somentes de dúas

maneiras: ou ben non se trata dun motivo orixinal, senón que o refrán xa circulaba moito antes de que Fournival o utilizase, de maneira que Calheiros, afrancesado e atento ás novidades, puidese coñecelo; ou ben a influencia era recíproca, o intercambio case que cotián, permitindo que as cancións dun trobador dos anos vinte influísen no *trouvère* de Amiens pouco máis tarde.

Carlos Pérez Varela

Universidade de Santiago de Compostela