

Notas a unha cantiga dionisiaca

XOSÉ LUÍS COUCEIRO

A *Arte de trovar* (1), anónima e fragmentaria tal como a nós nos chegou, dá a impresión hoxe de se ter orixinado na mente do seu autor máis como tratadiño pedagóxico que como meditación teórica sobre da poesía, aínda que, na época, tamén outros tratados de parecidas características e quizá propósitos se revistan da mesma brevidade e carácter imperativo; o seu descoñecido autor, que de formación podería corresponderse coa dun clérigo, parece que debeu de coñecer outras preceptivas medievais latinas, pero tamén tivo que ter notable familiaridade coa nosa produción poética, non só coa de tipo culto, senón tamén con outra, menos solemne, menos cortesá, de menos méritos, na que, según o ignorado autor, non hai *sabedoría*. A inserción do tratadiño na cabeza do cancionero parece obedecer ós mesmos propósitos que na actualidade se atribúe ó estudio introductorio dunha boa escolma poética que, por calquera razón, puidera resultar allea ós coñecementos ou á sensibilidade do lector; en resumo, o breve tratadiño funciona como compendio descritivo dunha poética moi concreta e determinada, como preceptiva e como guía de lectura do material poético que ven a seguir.

Dada a localización tanto temporal como espacial da *Arte*, ó mellor non resulta moi descamiñado imaxinalo conde don Pedro de Portugal, ou alguén do seu círculo literario ou de intereses e gustos culturais semellantes ós seus, como autor (2) dunha introducción que levaría o cancionero materialmente destinado a un bo afeccionado como Afonso XI de Castela, lector interesado, pero que xa esquecera ou perdera o fio da tradición trovadoresca, ou quizás -polo carácter vulgarizador do tratadiño- é mellor pensar que estaría destinada para alguén menos formado nos "arcanos da poética" que o monarca castelán (3). Dentro da reconvertida e pobre (4) tradición manuscrita da lírica galego-portuguesa viríase a situar ó fronte da póla italiana.

(1) Manexo e cito polo estudio e ed. de J. M. D'Heur, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais. (XII^e-XIV^e siècles)*, s. l., 1975, pp. 97 e ss.

(2) De feito D'Heur (*ib.* p. 156) atribúe a autoría da *Arte* ó compilador do cancionero alfa

(3) Un resumo do problema de datación e autoría pode verse en M. Rodrigues Lapa, *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, X^a ed., Coimbra 1981, pp. 222-225. O filólogo portugués manexou a primeira redacción de D'Heur (p. 236) e parece descoñecer-la última, pese á data de edición, cousa non sorprendente dada a distribución desaxeitada da citada obra do estudioso belga.

(4) Constante que, entre outras, Tavani aplica a toda a tradición manuscrita peninsular. Esa reconversión debeuse de facer nunha única ocasión, -cando se compila o cancionero α-, sen profundo repaso, pois senón non se explicaría o porqué de se conservaren vellas grafías para a serie palatal do tipo nn ou ll.

A *Arte*, tal e como se conserva, ábrese xa no capítulo IV do título III, no que se trata de dislingui-los xéneros (5) naquelas cantigas amorosas que presentan forma dialogada, por cobras ou por versos (6): cando o emisor da primeira cobra se identifica cun home, o lector está diante dunha cantiga de amor; de ser unha muller a primeira en falar, a cantiga é de amigo. A preocupación que manifesta o autor pola correcta distinción teórica dos xéneros parece importante á hora de preparar ou advertir ó destinatario da introducción para a lectura dos textos que veñen a continuación e para a súa correcta valoración estética, de conformidade coas mínimas regras ou consideracións que alí se fan. Pois ben, xa que esas propostas teóricas coinciden en grande medida coas apreciacións actuais da crítica, hai que pensar que o autor, á parte da información adquirida en artes doutras literaturas que lle puideran servir de estímulo e modelo, foi quen, de seu, a adaptalas con unha máis que notable fortuna ó acervo poético trovadoresco, cuxas formas e contidos, como dixemos e demostra, lle deberon ser extremadamente familiares. Aínda hoxe, gracias a exactitude e brevedade do criterio, os textos de contido amoroso se clasifican, como é ben sabido, pola natureza masculina ou feminina da voz que os enuncia, se ben non é criterio único, nin o máis importante nin o máis adecuado en ante determinados textos.

Un destes particulares casos no que polo menos parte da crítica se desvía de tan amplo e, ó parecer, aceptable criterio e non reconece a autoridade do preceptor medieval, e excepción bastante notable, é a cantiga *Vi oj'eu cantar d'amor* (7), a terceira pastorela de don Denis, obxecto destas notas. Pertence a un reducido grupo de tres textos do mesmo trovador, as chamadas, ó mellor impropriamente (8) pastorelas, pero certa e inmediatamente identificables, caracterizadas

(5) Unha breve teorización sobre a doutrina contida nesta poética fragmentaria pode verse en P. Manero Sorolla, "Los géneros de la lírica galaico-portuguesa medieval en el *Arte de trovar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa", *Anuario de Filología*, Barcelona 1975, pp. 411-420, onde na n. 7 (p. 412) fai referencia á súa tese de licenciatura presentada na Universidade Central de Barcelona no curso 1972-3, titulada *Los géneros en los cancioneros galaico-portugueses medievales*.

(6) A investigación supón que os dous primeiros títulos se ocuparían do xénero das cantigas eróticas non dialogadas; en base a esta suposición e apoiándose na distinción das formas dialogadas e dalgunhas anotacións marginais nos cancioneros falamos hoxe de cantiga de amor e cantiga de amigo. Nesta orde precisa insertaríanse na *Arte*. É mágoa a perda sobre todo polo que se refire á cantiga de amigo onde, se seguira un plan parecido ó conservado nos títulos consagrados ás cantigas de burlas, poderíamos ter polo menos un esbozo de subxéneros ou variedades de cantiga de amigo, a súa posible asimilación ó xénero canónico e a súa valoración estética. Aínda que descarnada, sería unha reflexión teórica sobre a poesía de carácter tradicional, sobre modalidades poéticas posiblemente non paxegas das que anque só se consevara o nome proporcionaríanlle hoxe unha base á crítica para rastrexar variedades populares, como sucedeu coa cantiga de seguir, perfilando así de xeito indirecto os xéneros maiores.

(7) G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, 25, 135. (En diante, Tavani, *Rep.*)

(8) Para o estudio destes textos, entre outros, véxase o apartado 7.3 *A pastorela*, en G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo 1976, (en diante, Tavani, *Lírica*) pp. 217-223: conclúese coa inexistencia do xénero. A discusión é rigorosa e as razóns, convincentes; sen embargo, por pouco contacto que se teña coa nosa literatura medieval e coa súa historia, mentalmente calquera illa e identifica os sete textos analizados por Tavani como modalidades galego-portuguesas de pastorela, diverxentes do modelo producido ó norte dos Pirineos -non tanto do oitánico- (v. M. Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen-Age*, Paris-Montréal). Dada a falta de univocidade do modelo, podemos pensar que os nosos sete textos trovadorescos conservan, conxuntamente, os rasgos esenciais do xénero: estrutura narrativa, contraposición dialéctica e ambientación ó aire libre. Desgraciadamente carecemos

pola interferencia de xéneros; interferencia que se manifesta ás veces de xeito claro e explícito no propio texto, pero que noutras ocasións tivo que se-la lectura atenta e sensible dos filólogos a que desvelara as tenues insinuacións contextuais. Ese grupiño abre precisamente a colección de cantigas de amigo editadas por J. J. Nunes, a cuxa lección e numeración nos ateremos, dada a súa calidade e ampla difusión (9).

O primeiro texto da colección de cantigas de amigo é *Ua pastor se queixava* (10), unha sentida e "estilizada" pastorela (11); pese ó desaxeitado do espacio narrativo, impropio do xénero maior, pode entrar sen grandes dificultades dentro da colección nuniana: ó compartirmo-los sentimentos tristes da rapaciña, lembramos outras expresións semellantes de dolor feminina por amigo ausente, infiel ou traidor, comparámoas con outras cantigas de cantigas que parecen recoller anacos líricos de sabor tradicional, ou decatámonos de que a desconsolada voz feminina reproduce literalmente en cada cobra dous versos alleos á musa do narrador (12); en fin, lémo-lo texto, -na liña da maioría dos textos trobadorescos: tres estrofas de acentuado paralelismo semántico, con refrán-, como se fora unha cantiga de amigo, millor dito, o poema impónsenos como cantiga de amigo: Priva e prima a sensación, a atmósfera sentimental na que se move a pastor. Pero na realidade textual quen conta, selecciona e interpreta é un testigo, un eu masculino.

A segunda cantiga, *Ua pastor ben talhada* (13), é a ben coñecida pastorela do papagaio (14). En comparanza coa primeira, preséntase máis articulada e desenrolada dende o punto de vista narrativo e dramático, a partir da información que nos presenta unha testemuña directa "-ben vos digo / por quant'eu vi" (vv.4-

dunha denominación axeitada e cómoda que dea conta das comunidades e diferencias das dúas modalidades de pastorela (para o de "compostelana" v.n.11), intirquinencia que se soslaiou no caso de canso/cantiga de amor, pero que así como falamos e nos entendemos coa adaptación conceptual dos lais galego-portugueses, non hai maior problema en falar de pastorela galego-portuguesa, ou, neste ámbito, pastorela, a secas, como fai o propio Tavani ó titular o parágrafo.

(9) J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols, Coimbra 1926-28. Textos no vol. II. Cito pola reprodución de Lisboa 1973. (En diante, Nunes, *Amigo*).

(10) Tavani, *Rep.* 25, 129. Nunes, *Amigo*, I.

(11) L. Stegagno (v. abaixo n. 14, no segundo dos artigos) delimita na nosa literatura a época da pastorela, seguindo unha suxestión de C. Alvar e V. Beltrán (v. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid 1985, p. 43) e fala de dúas maneiras, de dúas etapas na pequena historia da pastorela: unha etapa compostelana e outra de estilización desta no obradoiro dionisiaco. Penso que non hai lugar a tal distinción polas razóns aducidas por P. Lorenzo -a quen lle agradezo a xentileza de me ter permitido consultar estes artigos inéditos- en "La pastorela gallego-portuguesa y sus posibles relaciones de filiación", en *III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Salamanca 2-6 octubre de 1989* (en prensa) e sobre todo en "Un género y dos tradiciones literarias: provenzales y gallego-portugueses", en *IIIe Congrès de la Association Internationale d'Etudes Occitanes*. Montpellier 20-26 agosto 1990, (en prensa).

(12) V. 4: *chorava e dizia*; v. 12: *dezia chorando*; v. 18: *disse con coita*. Para este raro modo de dicir v. S. Pellegrini, "Chorava e estava cantando", en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari 1959, pp. 134-140. Complétese con G. Tavani, *Le poesie di Ayrao Nunes*, Milano 1964, pp. 34-36.

(13) Tavani, *Rep.* 25, 128. Nunes, *Amigo*, II.

(14) Lémbrase a magnífica edición e estudio desta singular cantiga por L. Stegagno Picchio, "Filtri d'oggi per testi medievali: Hu papagay muy fremoso", en *Arquivos do Centro Cultural Português. Homenagem a Marcel Bataillon*, IX, Paris 1975, pp. 3-41., onde ademais se estudia o xénero. Da mesma investigadora e na mesma línea v. tamén "Entre pastorelas e serranas", en *II Congreso Internacional da Lingua Galego-portuguesa*, A Coruña 1989, pp. 409-424.

5)-. Tamén neste caso a atención do narrador vaise centrar na coita amorosa dunha pastor namorada que se ve consolada por un insólito interlocutor, un papagaio (15), real ou simbólico, co cal entra en un non fluído diálogo, despois de horas de postración -algo chocante e un tanto teatral- entre flores: estas e aquel, excepciónais na paisaxe medieval da nosa lírica. Como o obxecto dos sentimentos da pastor é un amigo ausente -dalgún xeito amor contrariado-, así mesmo a cantiga, prescindindo da voz masculina do narrador, pode enmarcarse dentro da cantiga de amigo, aínda que aquí a intensidade do sentimento -falta do recurso do paralelismo- pareza diluírse no amplo escenario e no estraño diálogo.

Sen embargo é a terceira cantiga, *Vi oj'eu cantar d'amor* (16), a que máis choca coa normativa establecida pola *Arte de Trovar*, precisamente no primeiro dos párrafos conservados, onde literalmente se le: "E por que algunas cantigas hy ha en que falam eles e elas outrosy, porê he bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo, porque sabede que se eles falam na prim <eir> ra cobra e elas na outra amor, por que se move a rrazô déle como vos ante disemos, e se elas falam na primeira cobra he outrosy d'amigo,..." (17). Vexamos como se puido orixinar esta situación.

A cantiga está posta en boca dun eu narrador intra e autodiexético que conta, dende a súa óptica, a oíntes ou lectores indeterminados, un encontro que el tivo nese mesmo día (v.1-2, *Vi oj'.../en...virgeu*, precisión de lugar é tempo propio da pastorela) no que participou activamente; a cantiga, pois, está marcada como

(15) Débese notar a diferente interpretación que Nunes e Stegagno fan na segunda estrofa do apóstrofe *Amigo louçao* (v. 13). Nunes (*Amigo I*, p. 707, nas correccións e engadidos) advirte que esas palabras se dirixen "ñao ao papagaio, mas ao namorado ausente ou que ela supõe como tal", polo tanto evócase un ausente. A filóloga italiana (l. c., p. 37) ó traducir *louçao* por 'leggiadro' ten na mente o papagaio que na frase anterior cantaba moi gustosamente porque entraba a primavera: polo tanto non hai evocación, case que lamento, por amigo ausente, senón interpelación directa. Por outro lado nótese que para Stegagno é o papagaio quen canta; Nunes (*ib.* p. 5), aínda que dubidosamente, tamén se inclinaba por esa interpretación que non se me figura que corresponda co xénero. Pellegrini (v. n. 10) parafrasea a estrofa: "Qui la protagonista entra in scena tenendo in mano uno smagliante pappagallo, e piacevolissimamente cantando, come le impongono la dolce stagione e le convenzione del genere" (l. c., pp. 134-35), como xustifica a continuación. Cabe a posibilidade de que don Denis sorprendentemente -en liña coa interpretación xeral que á cantiga lle dá Stegagno- se desviara do modelo, cousa non rara: o trovador portugués noutra coñecida cantiga interpela ás flores -prescindindo de que poida ser unha mala tradución- do *verde pfo*, inflorescencias nas que me parece ningún outro poeta reparou. Esas flores serán sempre belas, a pesar de que na súa realidade botánica normalmente non se aprecie tal cualidade. ¿Estará no mesmo caso o cantar saboroso do papagaio? É outra posibilidade, aínda que ninguén que coñeza o *icanto*? do papagaio lle poida atribuír harmonías capaces de afalaga-lo oído por moita que poida se-la forza da primavera. Por outro lado, dado que as tres pastorelas parecen condicionarse entre si (v. L. Stegagno, l. c., p. 23); débese lembrar que tanto na primeira coma na terceira son as protagonistas as que claramente cantan.

Se a lírica e a corte -de pacata se calificou algunha vez- de don Denis gustara do escarnio e maldicir como gustaron as de seu avó materno, habería que ter en conta o sentido eufemístico que a papagayo se lle atribúe en tempos de Fernando III en concreto na tradución do conto *La doncella Teodor*: "E ella dixo: "Señor maestro, sabed que si la muger fuere tardía en su voluntad, deue el hombre que dormiere con ella ser sabio, como dicho tengo, e conoscer su complexion; e déuese detardar con ella, burlándose con ella e haziéndole de las tetas e apretándogelas, e a vezes ponerle la mano en el papagayo,..." (en: F. Márquez Villanueva, "Las lecturas del deán de Cádiz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 395, Madrid 1983, pp. 331-345; el texto citado en la n. 40). Habería que saber se a tradución é literal ou se o eufemismo se lle debe ó truchimán. Con esta lectura o texto dionisiaco resultaría brutal.

(16) Tavani, *Rep.* 25, 135. Nunes, *Amigo*, III.

(17) Ed. cit. p. 101.

nos dous textos vistos anteriormente por un forte e circunstanciado ton narrativo, pero ó ser mais discursiva e explícita, a expresión do sentimento dos interlocutores parece menos acentuada e intensa có manifestado e transmitido nas outras dúas pastorelas, sinaladamente que é en *Ua pastor se queixava*, onde máis as citas -entresacadas de cantigas de amigo procedentes do campo sémico do amor insatisfeito-, cás aseveracións do narrador, resaltan, magnifican e potencian a intensidade da coita que aflixe á moza namorada pero descoñecedora da dolor (18)

...que a pesar, des quando
nacera, non fôra doita. (I, vv. 10-11) (19).

Esta terceira pastorela a que nos vimos referindo é a máis longa das tres composicións (20): trinta e catro versos repartidos en catro estrofas singulares de sete versos heptasílabos de rima oxítona, máis dúas findas de tres versos tamén heptasílabos agudos, de rima unisonante entre si e independente agás o último verso que recolle a rima do da estrofa. Aínda que o esquema estrófico non é raro no cancionero -hay 67 composicións co esquema ababccb, esquema que tende maioritariamente ó decasílabo ou, en menor medida, ó octosílabo-, esta combinación, a base de heptasílabos agudos e con esa particular disposición de rima, é única no repertorio de Tavani.

O lugar do encontro / incidente amoroso, pois dun sucedido se trata, é un *fremoso virgeu*, paraxe descoñecida na lírica medieval (21); dentro da poética dionisiaca este toque paisaxístico correspóndese co *locus amoenus*, establecido nas dúas primeiras pastorelas con idéntica expresión, -bastante sucinta e case que seca-: *antr'úas flores* (I, v. 17 e II, v. 16);o elemento paisaxístico está desprazado inhabitualmente cara o fin ou cara a metade da cantiga, pero lonxe do encabeza-

(18) Insiste L Stegagno nos dous artigos arriba citados en apreciar un leve ton irónico nas pastorelas dionisiacas, derivado precisamente do fenómeno psicolóxico de un auditorio entendido ser capaz de reconecer-las citas doutras cantigas e disfrutar dese recoñecemento .Pode ser. Pero baixo ese mesmo prisma podería se apreciar tamén boa parte da poesía erótica da nosa escola trobadoresca, en canto se inspira nuns mesmos e escasos -non chegan á ducia- motivos, e os expresa con notable isomorfismo. A non ser que leamo-la primeira pastorela coa actitude indulxente e comprensiva de quen está de volta das ansias e coidados debidos ós primeiros amores -xarampín polo que toda rapaza debe pasar-, (e non creo que este texto se poida ler con esa luz), parece-me que o trobador tratou de transmitirnos a sensación de desvalimento e desprotección psicolóxica que experimenta a donceiliña .

(19) Apártome da interpretación que Nunes lle dá á expresión *a pesar* 'não obstante' (*Amigo* v. III, s.v. *pesar*) que o leva a forza-lo texto (*ib.* p. 2) e escurecelo. A acepción 'pena, dolor' que eu lle dou xustifícase por outros pasos de don Denis e que o propio Nunes recolle na dita entrada do glosario; vexamos un par deles: Ben entendi, meu amigo / que mui gran *pesar* ouvestes, / quando falar non podestes / vós noutro día comigo, (IV, vv. 1-4); Mais, Deus, como pode durar / que já non morreu con *pesar* (VI, 20-1); O meu amig', amiga, non quer' eu / que aja gran *pesar*,... (X, vv. 1-2); ou, finalmente, na composición da que arrincan estas liñas: ant'ei nojo e *pesar* en (III, v. 25). A mesma expresión con idéntico sentido podería usarse hoxe utilizando o singular polo plural: home a dolor, a sufrimento afeito.

(20) Tavani, *Rep.* esquema 101, 63.

(21) Fóra da prosa, só se documenta outra vez nas Cantigas de Santa María (103, 30), baixo a forma *vergeu* e tamén en posición de rima. A base do préstamo -un provenzalismo, según os dicionarios etimolóxicos máis autorizados- debeu ser semellante ó cast. *vergel* con vocalización en área galego-portuguesa do -l do tipo: mantel / manteu, chapel / chapeu, ou posiblemente con alicerce no propio préstamo O Vrexel (topónimo menor en San Martín de Suarna, Lugo) / O Brixexo, O Brixeu (Cambás, A Coruña). V. R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*, II. Glosario, Orense 1977, s. v. *vergel*.

mento; incidentalmente, e a partir da sátira literaria *Proençães soen mui ben trobar* (22), temos que entender que por estar no tempo da flor, da súa sazón e con toda a súa color, non só é doado cantar, senón tamén namorarse. Esa mínima pincelada paisaxística, *fremoso virgeu*, evoca civilizadamente o lugar preciso (23), pero máis rústico, propio do encontro amoroso das pastorelas; a imaxe deste hortoxardín representada por virgeu evoca outro xénero de contido amoroso, a alba, -xénero, se é que se dá (24), tamén contaminado na lírica galego-portuguesa e tamén nel predomina a estética da cantiga de amigo-, singularmente aquela anónima que empeza:

En un vergier sotz fuella d'albespi
tenc la dompna son amic costa si (25),

versos ben suxestivos a partir das palabras clave *vergie*, *albespi*, *dompna* e *amic* e que posiblemente fosen coñecidos polo noso trobador. En fin, o marco natural campestre, ademais de establecer unha relación programática coa pastorela, faino tamén coa cantiga de amigo onde a paisaxe se emprega "para delimita-lo marco ambiental da experiencia amorosa" (26).

Nese escenario, conta o narrador que atopou unha para el descoñecida pastor de fermosura sen par, eloxio exordial da beleza da muller, campo sémico secundario da nosa cantiga de amor (27). Repárese que *pastor* (28) (v. 3) no noso texto está en posición final de verso e en rima con amor; por pouca trato que se teña con textos trovadorescos advertirase axiña que en tal situación e dada a total equivalencia métrica e idéntica correspondencia do acento sería de rigor -e esperada dentro dun formulismo bastante monótono- a forma *senhor*,... se nos moveramos dentro da pura atmósfera da cantiga de amor, atmósfera que curiosamente se mostra máis refractaria que a de amigo ó contaxio ou mestura con outros xéneros, a pesar da pretendida incontaminación do xénero autóctono. Que este parece

(22) Tavani, *Rep.*, 25, 38. Nunes, *Amor*, LXXIII.

(23) Se ben como localización esperaríamos un topónimo, esta precisión xeográfica é unha característica do xénero pastorela: v. M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona 1983, p. 64.

(24) V. Tavani, *Lírica*, pp. 214-217 onde se historia e discute o xénero.

(25) M. de Riquer, *ib.*, III, nº 364.

(26) Tavani, *Lírica*, p. 146. En p. 147 insístese na ambientación 'non urbana' da cantiga de amigo; a posible excepción que confirmaría a regra podería ser a *vila* (Nunes, *Amigo*, XLIII, -numerada erroneamente LXIII- v. 13) que aparece nunha bailada parelelística do propio don Denis, pero só posible, pois ten como sinónimo a casa (v. 16); sinónimo cando menos literario, senón lingüístico: seguramente estamos en presenza dun arcaísmo -outro máis-, incrustado na cantiga de amigo. Este paso de don Denis testemuña a pervivencia de *vila* que na acepción de casa, quinta campestre, foi xeral ata o s. XII. Á luz deste texto habería que revisar a *vila* doutra cantiga paralelística de Bernal de Bonaval (Nunes, *Amigo*, CCCLVIII, vv. 2, 5, 7 e 10): M.L. Indini no glosario á ed. deste poeta traduce por 'villaggio', de conformidade coa acepción xa máis xeral no XIII, testemuñada por outro lado nas cantigas de burlas e nas de Santa María. Para a significación nova v. R. Lorenzo, l. c., s. v.; para a antiga v. J. F. de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidario das palabras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram...* ed. crítica de M. Fiuza, 2 vols, Porto-Lisboa 1965-6, s.v. villa.

(27) Tavani, *Lírica*, pp. 109 e ss.

(28) Ademais dos exemplos citados s. v. por Nunes e Lorenzo nos glosarios respectivos, pódese engadir estoutro que presenta a novidade de proceder da prosa documental galega: O rector Johan Peres reclama a Oseira, a cambio duns bens legados "cada día michas pera min e pera un pastor, que me a de seruir, de quaes deren ao conuento e hua fiara de viño qual deren ao conuento... pera min e pera o pastor", en X. Ferro Couselo, *A vida e a fala dos devanceiros*, Vigo 1967, I, I, doc. nº 43.

non se-lo caso próbao precisamente o rechazo do termo consagrado pola tradición; parece que coma se na conciencia literaria do trobador se opuxera *senhor* 'dama de status social non plebeio, quizá casada, xa non rapaza inexperienced, sen nai ou amiga confidente, protagonista indiferente, por veces desmesurada, da cantiga de amor' fronte a *pastor* 'rapaceta nova e solteira, sensible ós efectos do amor que manifesta públicamente, como fai a protagonista da cantiga de amigo'; o status social (29) insinúase ó situa-la acción nun xardín, e ó reacciona-la fermosa con arrego ó código cortés, como persoa ben educada e futura *senhor*, que como tal é interpelada reiteradamente (vv.7, 16 e 30) en cada unha das intervencións directas do narrador. A protagonista non responde, pois, á condición social normal da pastorela, que debe de ser de clase inferior. Por outro lado, *pastor* é a palabra que liga na memoria do lector esta cantiga coas outras dúas pastorelas de don Denis e coas catro restantes do peculio trovadoresco. Así lle debeu acontecer á crítica especializada, porque as tres pastorelas aínda que non moi afastadas unhas das outras, aparecen dispersas, dentro do cancionero real, nos apógrafos italianos (30), pero nestes, repárese, na sección da cantiga de amor, consecuenta, pois, coa doutrina da *Arte de trovar*.

A diferenza das dúas primeiras pastorelas, esta *pastor* non suspira, nin chora nin está triste, senón que simplemente canta de amor (v.1), "un ...cantar / que fez quen sei ben querer" (vv. 13-14); canta porque está namorada, tal como se dixo tamén da primeira mocíña: con amor que a forçava (I, v. 5). En última instancia, é a mesma razón que dan os trobadores de aquí e de aló dos Pirineos para trobar. Nótese de paso que o trobador real esquiva -aínda que está presente no macrotexto do atento lector- un lugar propicio para o autoeloxio, para o gap, "...para a gabanza que o poeta fai da súa habelencia artística", por medio da propia amiga / *senhor*, actitude propia dos "rangos subalternos da sociedade cortesá" (31).

A paisaxe idílica, a beleza da *pastor*, a situación, a ocasión que se xulga propicia, impelen á intervención do narrador declarándose ó servizo da dama, da *senhor*. Baixo unha fórmula de amor cortés escóndese unha grave infracción a ese código, como é a abrupta declaración de amor, sen proceder gradualmente e actuando como cabaleiro en pastorela, onde o talante anticortés do cabaleiro-narrador, ante a simplicidade e rusticidade da pastora que se pode comprar con calquera fruslería ou con labia enganosa, é de regra: non hai temor, adoración silenciosa, aproximación gradual, coita, non hai discreción nin mesura. Non hai nin sequera a contención que manifesta o narrador-observador cando escoita e non interrompe a canción da moza solitaria. Neste sentido a pastorela é o verdadeiro reverso da cantiga de amor.

A reacción que manifesta a protagonista do noso texto, en canto á satisfacción que pode producir esa abrupta interpelación amorosa por parte do narrador,

(29) Este rasgo, status social superior da *pastor* dionisíaca, é un rasgo contrario ó programático status social inferior da protagonista da pastorela francesa na caracterización de Zink; o cambio de estamento é unha proba máis de contaminación e ó mesmo tempo de cómo a actitude aristocrática do trobador alonxa á coteifa do salón cortés.

(30) En concreto: I, V 102, B 519; II, V 137, B 534 e III, V 150, B 547.

(31) Tavani, *Lírica*, p. 151.

é claramente negativa, de rechazo, -posible ás veces no xénero pastorela, e bastante común no noso en particular-, pero case que constante na cantiga de amor: revírase *sanhuda* (v. 8), e séntese molestada (*destorvar*, v. 12); por se non queda claro, na cuarta estrofa reitera que a máis demorada e explícita declaración da terceira estrofa non lle *praz* (v. 24) antes lle ocasiona *noj' e pesar*. A reacción é, pois, a propia de calquera señor que se sinte obxecto de amor, pero as razóns que aduce responden máis a actitudes e contidos da cantiga de amigo que de amor, aínda que neste último xénero non falten exemplos do campo sémico de amor satisfeito ou correspondido (32). A amiga, pois como tal se comporta, rexeita os avances do narrador porque o seu corazón é e será do que quere ben *u foi sempre e u está* (v. 33). Curiosamente se léramos este texto como documento autobiográfico atoparíamos ó rei don Denis desdoblado en dous papeis: primeiro como autor, narrador e personaxe rechazado pola protagonista, pero tamén como amigo-compositor correspondido e ausente, a quen ama e que se lle garda fidelidade. Unha proba máis dos perigos de atribuir a textos literarios valores notariais.

Das dificultades para a colocación destes textos minoritarios, produtos híbridos de diversas poéticas xa se decatara a crítica (33) que, sen embargo, resolve, cremos que polas razóns apuntadas, en contra dos apógrafos italianos e da *Arte de trovar* ou da crítica mais atenta e rigurosa (34).

(32) Véxanse as cantigas deste tipo na obra de don Denis en F. Ciccarelli, "Proposta per una lettura della cantiga d'amor di D. Denis", *Romanica Vulgaria - Quaderni 7: Studi portoghesi e catalani*, L'Aquila, 1984, pp. 5-61; o amor correspondido analízase en concreto nas pp. 38-42 e finalmente nas pp. 53-59.

(33) Nunes, *Amigo* I, p. 2 e L. Stegagno, l. c., p. 18.

(34) Tavani, *Lírica*, p. 221.