

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 5 - año 2016

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

Compositio y argumentación en la poesía de Rui Moniz

Maria Helena M. Antunes

1-29

La Confesión rimada de Pero López de Ayala

Daniel Añua-Tejedor

30-63

Anonimi irremediabili nel Cancioneiro da Ajuda: Sennor fremosa, pois me vej' aqui (A277)

Fabio Barberini

64-77

Corella amb harmonies del segle xx: la cantata Vida de Maria d'Amand Blanquer (1935-2005)

Àngel Lluís Ferrando Morales

78-106

La expresión del joi en la escuela trovadoresca gallegoportuguesa

Elvira Fidalgo

107-141

Sobre la transmissió i la data dels goigs copiats al Ms. 1191 de la Biblioteca de Catalunya

Joan Mahiques Climent – Helena Rovira i Cerdà

142-166

Osservazioni musicali sul cancionero Corsini 625, con una proposta sul suo compilatore

Francesco Zimei

167-188

LA EXPRESIÓN DEL *JOI* EN LA ESCUELA TROVADORESCA GALLEGOPORTUGUESA

Elvira Fidalgo

Universidade de Santiago de Compostela

elvira.fidalgo@usc.es

1. No creo exagerar si digo que el género amoroso por excelencia de la escuela poética gallegoportuguesa, la *cantiga de amor*, tuvo que hacerse un hueco entre los estudios sobre la expansión de la lírica cortés nacida en la región meridional gala, luchando contra la extendida opinión de ser un género monocorde y excesivamente homogéneo, que gira casi exclusivamente en torno a la expresión del dolor en boca de un trovador que canta un amor desesperanzado. Mensajes que hablan de la «diluizione concettuale e l'affievolimento stilistico» del registro gallego-portugués con respecto a la «matrice provenzale» (Tavani 1980: 61) condensan una opinión poco estimulante que se ha repetido desde entonces entre los especialistas, que (salvo honrosas excepciones) no han prestado más atención al género. Sin embargo, la lectura atenta de la extensa producción lírica de decenas de trovadores que escriben a lo largo de más una centuria, obliga a matizar ese dictamen e incluso a reivindicar el interés de un registro que, en mi opinión, tuvo la mala fortuna de crecer acompañado de otros dos productos literarios sorprendentes por su singularidad, que desde muy temprano despertaron mayor interés entre los estudiosos de la poesía medieval al ser considerados ejemplos insólitos, más originales, que no parecían estar directamente soportados por modelos inmediatamente anteriores en el tiempo y que, por tanto, no fueron interpretados

por la crítica como un fallido intento de imitación por parte de los miembros de la escuela ibérica. Es absolutamente cierto que, en el proceso de adaptación de la cansó trovadoresca para poder aclimatarse al nuevo escenario, la canción de amor acabó adquiriendo nuevas características, dando como resultado un canto dolorido que nace de la interpretación del amor como fuente de dolor (la conocida *coita de amor*) que aboca al trovador a la locura y la muerte, única salida a su situación desesperada.¹ Es igualmente cierto que estos presupuestos temáticos generales permanecieron casi inamovibles pese al relevo generacional en los trovadores (Resende 1995: 62-86), y que eso inyectó en la cantiga de amor la pesada sensación de ser un registro caracterizado por el inmovilismo conceptual, lo que, en consecuencia, limita la curiosidad para animarse a explorar los recovecos del género, quedando los estudios restringidos a la mudanza en los aspectos formales, nacida esta de la adopción de metros y recursos propios de la *cantiga de amigo*,² el otro género amoroso que acompaña a la *de amor* en las páginas de los cancioneros.

No obstante, si ajustamos debidamente el objetivo sobre esta vasta panorámica, detalles particulares se observan en la producción de determinados trovadores que podrían indicar que, a finales del siglo XIII, al menos unos pocos autores se han esforzado por escapar al peso uniformador de la tradición.³ No faltan estudios que han señalado

1 Para refrescar las características esenciales del nacimiento y evolución del registro, pueden verse, a modo de ejemplo, Tavani 1980; Rodrigues Lapa 1981; Beltrán 1995; Fidalgo 2000; Souto Cabo 2012.

2 Como la adopción del refrán, del paralelismo, e incluso el léxico más característico (Beltrán 1995: 89-99 y 128-149). Sin embargo, la renovación temática tarda en llegar; los experimentos se hacen en los otros géneros, menos rigurosos que la cantiga de amor y, a través de ellos, los trovadores aprovechan la ocasión para transgredir normas que la cansó trovadoresca había impuesto a su directa heredera.

3 He tenido ocasión de constatarlo en un trabajo anterior en el que he analizado cómo hacia finales del doscientos, una serie de trovadores usan la cantiga de amigo para renovar la vieja tónica de la cantiga de amor, llegando a la siguiente conclusión: «O feito de que os artifices deste cambio de perspectiva desde a que contemplar a muller das cantigas de amigo, sexan trovadores (Don Denis, Johan Garcia de Guilhade, Gonçal'Eanes do Vinhal, Johan Airas) e xograis (Johan Baveca, Johan de Cangas) tardíos —a maior parte están activos cara finais do século XIII ou incluso principios do XIV—, fainos pensar nunha nova tentativa de renovar a tónica que se viña manexando desde as cantigas dos primeiros

cómo algunos trovadores avezados han hecho parodia del que seguramente es uno de los motivos más característicos del género, la muerte por amor del enamorado, en un intento de mostrar en sus composiciones cierto deseo de reformular el inmovilismo de la casuística amorosa del registro.⁴ Otra de las vías de escape, y que hoy nos interesa aquí, es la vivencia, por parte del trovador, de un amor feliz o, por lo menos, un amor esperanzado, que, como se puede imaginar por lo anteriormente señalado, supone un importante revulsivo en medio de la atormentada situación cantada por la práctica totalidad de los enamorados trovadores.⁵ La desviación con que se pretende romper el asentado cliché es tan brusca que sólo es posible encontrarla en poco más de media docena de textos de cuatro trovadores. Los siete textos que reflejan una sensación próxima al *joi d'amor*⁶ son:

- Don Denis, *O gram viç' e o gram sabor* (25 59).⁷
- Ayras Nunez, *Amor faz a min amar tal señor* (14 2), *Pois min amor non quer leixar* (14, 13) y *Que muito m' eu pago d' este verãõ* (14 14).

trovadores da escola galego-portuguesa, impresión que podería vir ratificada co feito de que algúns deses trovadores son os mesmos que introducen conceptos novos na temática de *amor* (...) e, sobre todo, coincide co momento en que certos trovadores (Pai Gomez Charinho, Pero da Ponte, Pero Garcia Buralês) rexeitaban a morte por amor que marcaba decididamente o rexistro e que suxire que, tamén desde as cantigas de amigo, se pretende a renovación da vella tópica. As cantigas de amigo poderían ser a canle máis axeitada para ironizar —se non, parodiar— sobre a rixida tópica herdada que amordazaba ó trovador na cantiga de amor, permitíndose nestoutro xénero posicións e perspectivas que en *amor* lle estaban vedadas por a obediencia ós clichés que definían, tanto a *cansó* como a cantiga de amor» (Fidalgo 1998: 211-212).

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

5 De esta cuestión me ocupé en Fidalgo (2015), pero que, debido a las limitaciones editoriales, no recoge más que el esbozo de la exposición que me propongo desarrollar ahora.

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

7 El corpus completo de la producción de la escuela gallego portuguesa puede encontrarse en Brea 1996 (MedDB 2, consultable en la página www.cirp.es) y por aquí editamos. Las referencias numéricas indican el trovador, la primera; y el número de la cantiga, la segunda.

- Martin Moxa, *Ben poss' Amor e sseu mal endurar* (94 6).
- Johan Airas, *Algun ben mi deve ced' a fazer* (63 5) y *Pero tal coita ei d' amor* (63 60).

Este escueto repertorio podría alargarse ligeramente si se añaden otras cantigas, que, sin destilar un estado de enamorada de felicidad, al menos muestran a un trovador que no canta el dolor de su infortunio, sino que introducen una actitud claramente positiva con respecto a los anhelos del enamorado, como es el caso de:

- Johan Garcia de Guilhade, *Quantos an gran coyta d' amor* (70 41), *Gran sazón á que eu morrera ja* (70 27) y *U m'eu parti d' u m' eu parti* (70 49).
- Johan Airas, *Dizen, senhor, que non ei eu poder* (63 24).
- Pero d'Armea, *A maior coyta que Deus quis fazer* (121 1).
- Airas Engeitado, *Nunca tam gram coyta sofri* (12 3).

Veremos, a continuación, en qué se manifiesta esa voluntad de distanciarse del conglomerado homogéneo de trovadores, con el deseo de ampliar el reducido abanico de temas y motivos con que se forjó el modelo en los albores de la escuela —y, de paso, demostrar la superior habilidad técnica y poética de quienes se atrevieron a acometer el desafío—, a través de un juego en el que estos pocos autores parecen haber recogido el guante lanzado por el primero que se atrevió a transgredir las directrices asentadas por la tradición. Como es prácticamente imposible ordenar cronológicamente las cantigas que vamos a presentar, optaré por un criterio de mayor a menor reconocimiento de la expresión del contenido amoroso, combinado con el cronológico (en la medida de lo posible).

2. De los textos catalogados, el más famoso probablemente sea *O gram viç' e o gram sabor* de Don Denis, gracias tanto a la notoriedad de su autor como a la sorprendente sonoridad de este *incipit* que, justamente, llama la atención porque presenta dos sustantivos que raras veces se hallan unidos en el corpus de amor con

la intención de describir el sentimiento del enamorado trovador.⁸ Efectivamente, esta cantiga sobresale en el mar de textos uniformados por el eco de un canto dolorido, tanto por este arranque discordante como por el cúmulo de expresiones connotadas positivamente con que se van tejiendo los versos sucesivos, que distancian esta estrofa del trillado canto monocorde de la cantiga de amor tradicional:

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

En la segunda cobla, Don Denis no deja de insistir en el anuncio de su felicidad con unos versos que han cautivado al oyente por lo inusual del mensaje emitido, pues más recuerda el feliz canto de los provenzales que el lánguido lamento de los compañeros de su propia escuela: «Esto me faz alegr' andar / e mi dá confort' e prazer», vv. 8-9. Es cierto, sin embargo, que esta declaración vendrá enseguida matizada, ya que este estado de exaltación no se asienta en la emoción de un amor correspondido, sino en la convencida esperanza de llegar a serlo un día, pues la alta calidad de la dama («Deus, que lhi fez tanto bem [a la dama], / nom querrá que o seu bom sem / err' em mim», vv. 12-14) infunde al trovador la confianza en obtener la correspondencia a su amor como justo premio a un leal servicio, tal como reflejan los versos de la estrofa inicial arriba transcritos. Una rápida lectura de la cantiga completa bastaría para reconocer en ella los materiales propios de la poética provenzal,⁹ hábilmente empleados por

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

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

el monarca con el deseo de describir un sentimiento también más común entre los occitanos que entre los poetas de esta parte de la península: *gram viço, gram sabor, conforto, gram ben, alegre, gram prazer...* son fórmulas raras entre los trovadores gallegoportugueses que prefieren *gran mal, gran pesar, gran coita, desden, doo, pouco ben, sofrer, lazerar, triste, morrer-morte*, y otras expresiones análogas, más acordes con su estado emocional. La relación amorosa, vivida como un vínculo vasallático que liga indisolublemente al amante y la dama en una relación de sometimiento y poder, aparece representada en esta cantiga, como en la mayoría de las composiciones de la escuela, por la ecuación *amar = servir*; no obstante, este texto particular se desvía de la norma por la reiterada certeza en la obtención del *bom galardom* deseado (v. 21), lo cual aleja a Don Denis de sus congéneres,¹⁰ que eran conscientes de la esterilidad de su servicio al saber que la dama jamás otorgaría el *ben* reclamado en cada una de sus composiciones.

3. Prueba de la sorpresa que el cambio de perspectiva manifestada en esta probable cantiga de juventud del rey portugués causa en el seno de esta escuela es que uno de sus más excelsos trovadores, Airas Nunez, dueño de un riquísimo genio poético puesto de manifiesto en su innovadora poesía cualquiera que sea el género escogido, retoma no solo el motivo sino también el verso más llamativo de la cantiga dionisíaca

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

para construir sobre él dos de sus más conocidos productos poéticos, en los que el trovador gallego entona un auténtico canto al amor como fuente de contento para el enamorado que proclama su felicidad desde unos versos realmente excepcionales:

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

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

Ca per amor cuid' eu mais a valer
e os que d' el desasperados son
nunca poderán nẽũu ben aver,
mais aver mal. E por esta razon
..... -ar
trob' eu, e non per antollança,
mais pero que sei lealment' amar.
*Pois min amor non quer leixar
e da-m' esforç' e asperança,
mal veñ' a quen se d' el desasperar.*
(14 2, vv. 1-20).

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

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

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

Aunque se hayan presentado dos piezas diferentes que comparten gran número de versos comunes, en sentido estricto deberíamos de hablar de dos versiones de un mismo ejemplo. La cantiga habría sido transmitida por los cancioneros en dos versiones, como si se tratase de dos textos diferentes, aunque una lectura atenta evidencia que se trata de un mismo producto poético conservado por dos tradiciones distintas que han alterado tanto el aspecto primigenio que el copista que transcribe el texto para su conservación no advierte que se trata de dos variantes de la misma

cantiga, como propone su editor (Tavani 1962: 24-28). Como se puede advertir, en el primer modelo transcrito, las dos primeras estrofas carecen del quinto verso, del cual sólo puede deducirse la rima gracias a las leyes métricas que condiciona el refrán¹¹ y por la segunda versión de la cantiga que aparece completa, si bien muestra la alteración del orden de las estrofas¹² y, sobre todo, que presenta el refrán como cabecera de todo el texto,¹³ lo cual ha acabado de despistar al inexperto copista. Sea como fuere, el cambio de tono y tema es evidente y aquella sorpresa advertida en la poesía de Don Denis se convierte aquí en desarrollo jovial de aquel verso inspirador que contenía en su interior el sintagma perturbador (recordemos, «Esto me faz alegr' andar / e mi dá comfort' e prazer», 25 59, vv. 8-9), que reproducirá el clérigo en su composición como «e faz-m' alegr e faz-me trobador» (14 13, v. 16), seguramente haciéndose eco del

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

12 La primera versión (14 2) parece ser la reconstrucción obra de un copista o de un juglar a cuyas manos ha llegado el texto en estado lacunoso. Aunque respeta el orden de las estrofas del texto original —que eran de siete versos, como lo demuestra la otra versión conservada— dentro de cada una de ellas, algunos versos se ven burdamente modificados, como se puede apreciar con la confrontación de los fragmentos transcritos. No obstante, yo me inclino a pensar que se trata, más bien, de ensayos del propio Nunes sobre tan novedosa cuestión y que, por las razones que fuere, se haya conservado también el borrador al lado del resultado final. En primer lugar, el incipit del primer texto ofrecido, *Amor faz a min amar tal señor*, reproduce prácticamente el inicio de otra conocida cantiga dionisiaca (que comentaremos más adelante), y eso no puede ser casual. En segundo, no creo que un mero copista, por letrado que fuese, tuviese la pericia de incluir el sustantivo *alegrança*, tan extraño a la tradición gallegoportuguesa, como veremos seguidamente, que constituye un *unicum* en el corpus de nuestra poesía amorosa.

13 En efecto, esta cantiga presenta, además, la novedad de haber adoptado el esquema métrico que habían hecho habitual las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso el Sabio, que se abren con el refrán que también clausurará cada una de las estrofas siguientes. La magnitud de la obra alfonsí, la novedad de su contenido y, sobre todo, la autoría y lujoso soporte de los textos, habría hecho muy común este esquema métrico entre quienes frecuentaron su corte. Téngase en cuenta, además, que es justamente el nombre de Airas Nunes el que puede leerse en una nota marginal del folio 204r del códice T de las CSM, anotación que podría indicar el reconocimiento de ese esquema métrico en otra cantiga del clérigo compostelano (Bertolucci 1996: 27), respondiendo a la conocida costumbre de Nunes de incorporar en su repertorio aquello ajeno que le agrada de modo particular.

asombro causado por la presencia de ese adjetivo, ajeno al léxico patrimonial gallego,¹⁴ empleado intencionadamente para destacarse en un contexto en el que el adjetivo patrimonial 'ledo'¹⁵ describiría exactamente el mismo estado emocional que, por otra parte, es, como sabemos, inusual en el corpus poético gallegoportugués y que, gracias al empleo de 'alegre', se convierte en excepcional.

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

El trovador no solo aprovecha esta composición para apartarse de la manida tópica, sino que aún incluye otro elemento distorsionador al declarar abiertamente su rechazo por aquellos trovadores que hacen de la insatisfacción que sienten el *leitmotif*

14 Efectivamente, el adjetivo 'alegre' es un préstamo, «un occitanismo propio de la lengua trovadoresca» (García-Sabell 1990: 37). Procedería de un *alācer* (derivado de las formas *ALICER, *ALECRIS), que daría lugar al francés antiguo *halaigre*, que pasaría, a través del provenzal y del catalán, al español y al portugués como *alegre* (R.E.W., entrada nº 307). Aparte de en numerosas cantigas de Santa María (4, 8, 9, 10, 11, 18, 25, 57, 65, 85, 94, 105 y un largo etcétera), en la poesía profana ha sido utilizado (el adjetivo *alegre* o el sustantivo *alegría*) en contadísimas ocasiones: en dos cantigas de Don Denis (25 89 y 122), en tres por Airas Nunez (14 2, 13 y 14), en dos por Martín Moxa (94 6 y en otra de tono moral: 94 15) y en un escarnio de Johan Airas (63 23). Enseguida veremos la relevancia que adquieren estos nombres.

15 *Ledo* es el adjetivo que en gallego se utiliza para indicar un sentimiento de alegría. Deriva del LAETUS, -A, -UM latino que, a su vez, dará lugar al sustantivo *laetitia*, 'alegría'. Según Ernout, «LAETUS, -A, -UM est un adjectif de la langue rustique, 'gras'», referido a tierras y animales. «En passant dans la langue commune, l'adjectif a pris le sens de 'à l'aspect plaisant ou riant, joyeux'», y con esta acepción será mayoritariamente adoptado por las lenguas románicas. Sobre el adjetivo latino se crearán los sustantivos *laetitā*, *laetitia*. (Ernout & Meillet 1985 : 337).

de sus composiciones. Por el contrario, él defiende la paciencia en la espera frente a la desesperación de los otros («Ca per amor cuid' eu mais a valer / e os que d' el desasperados son / nunca poderán nẽũu ben aver», 14 13, 4-6), como único medio para obtener el favor de la dama y así lo proclama desde el refrán («*Pois min amor non quer leixar / e da-m' esforç' e asperança, / mal veñ' a quen se d' el desasperar*») que, como decimos, no solo abre la composición, sino que se reitera constantemente, en obligada obediencia a la mecánica de la estrofa. El desprecio por cuantos no se atrevieron a transgredir los gastados temas que caracterizan la doctrina trovadoresca apuntala la consciencia del compostelano de estar innovando con su poesía, sabiéndose más diestro que los demás por haber dado un paso adelante y haber osado romper lo que parecía inamovible: «u se pararon de trobar, trob' eu e non por antollança, / mais pero sei mui lealmente amar» (14 13, 18-20). La alegría y la esperanza, unidos a la reprensión de quienes desesperan, se configuran, pues, como los componentes de un estado de ánimo inspirado por el amor de una dama perfecta física y moralmente. Y es este amor, fuente de alegría, lo que lo empuja a expresar líricamente sus sentimientos y a esperar confiado la recompensa a su servicio («e faz-m' alegre e faz-me trobador / cuidand' en ben senpr[e]», vv. 16-17), porque ama confiado y ama lealmente, como ya había adelantado Don Denís en su inspiradora cantiga.¹⁶

Con una segunda canción de decidido tono optimista (*Que muito m'eu pago d'este verão*, 14 14), en la que recupera el exordio primaveral tan característico de la *cansó* occitana y absolutamente ausente de la cantiga de amor, Airas Nunez se convierte en el cantor por excelencia del amor como fuente de contento y felicidad.¹⁷ Se trata

16 Quien, por cierto, tal vez, habría querido recordar con esos versos aquellos otros de Bernart de Ventadorn *Ab joi mou lo vers e-l comens* (P.C.701).

17 Sin que ello quiera decir que no sume su voz a la de otros trovadores que cantan sus amores desgraciados (vid. 14 7, 8 y 11), aunque, como se ha visto, sin caer en la desesperación de la mayoría de sus colegas, fruto del carácter mesurado del clérigo gallego. Curiosamente, en los cancioneros aparecen copiados estos textos menos optimistas después de los que estamos tratando y después de la cantiga *Vi eu, señor, vosso bon parecer*, que destaca por incluir el refrán (diferente en cada estrofa) en provenzal (mezclado con elementos hispano-romances), lo mismo que la *fiinda*. Lamentablemente, la ordenación

de un texto de dos únicas estrofas *singulares*, rematadas por una *fiinda* que concentra el motivo fundamental de la cantiga: la alegría del poeta solo puede compararse al gozoso espectáculo de la naturaleza en primavera:

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

Como se puede apreciar, en el primer verso de este jovial dístico resuena aquel *incipit* dionisiaco visto arriba, *O gran viç' e o gran sabor*, como si también en esta ocasión (con las reservas a las que nos obliga la ausencia de referencias cronológicas fiables o rúbricas que confirmen los datos), el texto del monarca luso pudiese estar detrás de esta nueva composición del clérigo compostelano; el segundo, sin embargo, remite a otra composición dionisiaca, igualmente célebre, como veremos seguidamente. En cualquier caso, la estrategia no resultaría extraña, pues conocida es la costumbre del trovador compostelano de hacerse eco en sus cantigas de otras pertenecientes a diferentes trovadores gallegos o provenzales de su agrado (Tavani 1963: 41-42; Ron 1996).¹⁸ En *Que muito m'eu pago d'este verão* (14 14), Airas Nunes apoya sus versos tanto en los dionisiacos apenas mencionados como en la larga tradición del exordio primaveral occitano que, sin embargo, fue repudiada por el rey luso. Es como si el talante provocador de Nunez lo impulsase a escribir para aproximarse y a la vez distanciarse de uno de los trovadores más innovadores de la escuela poética,¹⁹ aprovechando otro

de los textos no indica necesariamente un correlativo orden cronológico en la composición y, por tanto, una supuesta reconducción de la temática de su poesía.

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

19 Ya lo había hecho en la cantiga tratada arriba (en su doble versión), que rinde tributo no sólo a la pieza dionisiaca de la cual retoma el verso y el tono, sino que se inspira en otra, que retuerce completamente para cambiarle el aire y el mensaje. Como ya he anticipado en la n. 12, el primer verso de la versión lacunosa, *Amor faz a min amar tal señor*, coincide prácticamente con el *incipit* de una cantiga dionisiaca que comienza «Amor fez a min amar / gran temp'a unha moller / que meu mal quis sempr' e quer, / e que me quis e quer matar...» (25 15, vv. 1-4) y que, como ya se puede intuir a través

texto del rey portugués que mereció la atención del habilidoso trovador compostelano, precisamente porque recordaba a los provenzales a través de un juego que simulaba su desprecio. Me estoy refiriendo, claro está, a la polémica cantiga dionisiaca *Proençaes saben moi ben trovar* (25 86) mencionada de pasada páginas atrás, en la que Don Denis tildaba de falso el amor cantado por los provenzales, aludiendo al conocido tópico del exordio primaveral:²⁰

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

Airas Nunez, por el contrario, insiste en que la primavera es la imagen adecuada para cantar el amor porque la exuberancia de la estación es lo único en que puede verse representado el estado de exaltación emocional que está viviendo, recuperando con esa imagen el gozoso canto a la naturaleza, el calor, la verdura o el alegre revoloteo

de estos textos, canta un amor típico de la escuela gallegoportuguesa, en la que el enamorado a duras penas puede soportar la coita («Porend' a Nostro Senhor / rogu'eu mui de coraçom / que el m'ajude em atam forte / coita que par m'é de morte, / e o gram mal sobejo / com que m' oj'eu morrer vejo» (vv. 15-20), mientras que, como se ha visto, Airas Nunez construye a partir de ese verso inicial un auténtico canto al amor que nace de una «senhor», no de la «moller» del portugués, como si la inversión del apelativo de la dama justificase la modificación del sentimiento generado y, de paso, señalase que la 'calidad' de la dama dionisina no era tan elevada como el rey pretendía hacernos creer.

20 En esta composición, Don Denis remitía de nuevo a los *provenzales* para aplaudir su "maneira" de componer, o sea, el arte de trovar subyacente en la poética de la escuela gala. Sin embargo, ese prometedor íncipit se desinflaba enseguida, pues solamente arrastraba un par de estrofas que reconducían el poema hacia la tópica poética gallegoportuguesa, donde el rey se erigía como el más doliente de los enamorados. En realidad, parece que aprovecha esta composición para censurar lo que consideraría un abuso del 'exordio primaveral', motivo que se habría gastado mucho por su recurrencia en la escuela occitana. No obstante, al leer entre líneas, se advierte que, en realidad, el rey aprovecha el equívoco para alinearse con cuantos trovadores provenzales recurrieron a la tópica del *Natureingang* para indicar que el enamoramiento no depende de las estaciones y que, por tanto, estaban adelantando a quienes no fueron capaces de desprenderse de la normativa poética imperante o, lo que es lo mismo, escribían demasiado condicionados por las normas (Ferrari 1984: 44-47).

de los pájaros que Bernart de Ventadorn cantaba, por ejemplo, en *Lancan folhon bosc e jarric* (P.C. 70, 24). Este es el texto de Nunez:

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

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

Ei eu gran viço e grand' alegria
quando mias aves cantan no estio.²¹

Como se puede observar, el trovador compostelano se aleja completamente de los módulos tradicionales de la cantiga de amor para posicionarse a la par de sus colegas provenzales (y franceses), a quienes hace constantes guiños desde los versos de su composición, tanto a nivel semántico como puramente léxico.²² Amor hace que sienta en su corazón la vitalidad y la hermosura de la primavera y esa alegría interior fusionada con el aliento proveniente del exterior lo impulsa a cantar. Este mensaje se

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

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

ratifica de manera contundente en la sintética *fiinda* que concentra el paralelismo que se había desarrollado en las dos estrofas de este novedoso texto.

4. Nuevamente tenemos que lamentar la ausencia de marcas cronológicas en nuestra tradición lírica de los orígenes, pues reconocemos en una tercera composición aquella sorprendente alianza de ‘viço’ y ‘sabor’ que señoreaba en el incipit dionisiaco. Se trata de la cantiga *Ben poss’ Amor e sseu mal endurar* (94 6) de Martin Moxa, trovador de probable origen aragonés, posible contemporáneo de los anteriores, que reclama también la satisfacción de cantar inspirado por un amor confiado en una recompensa segura.

La modesta transmisión manuscrita de la poesía gallegoportuguesa nos escamotea también las referencias biográficas que nos regalan los cancioneros provenzales, así que nos vemos privados de los utilísimos datos que, expurgando lo real de lo ficticio, se pueden extraer del relato de las *Vidas* de los trovadores, a lo que cabe añadir todavía la ausencia de apuntes cronológicos en los cancioneros, de modo que es muy difícil conocer la fecha exacta de composición de la mayoría de los textos gallegoportugueses. De la serie tratada hasta ahora, es imposible identificar la cantiga más antigua porque a duras penas podríamos ordenar cronológicamente la actividad poética de los autores con cierta seguridad. Lo único que podemos avanzar es que Airas Nunez y, evidentemente, el rey portugués desarrollan su actividad a finales del s. XIII y principios del siglo XIV, vinculados a la corte de Sancho IV el primero y como mecenas y trovador en su propia corte, Don Denis. En cuanto al trovador Moxa, se sabe que estuvo activo en los últimos años de la corte alfonsí, lo cual no impide pensar que se trasladó, con los demás, a la corte del heredero, sobre todo, si damos crédito a las noticias que subrayan la extraordinaria longevidad de este otro clérigo-trovador²³ (Lanciani & Tavani 1994: 438-440; Beltrán 1996).

23 Cualidad que ya había llamado la atención de sus contemporáneos, pues el juglar Afonso Gomez le dedica una cantiga de escarnio (5 1, vv. 4-7) en la que atribuye la longevidad del aragonés a la ingesta de pociones mágicas.

Los últimos versos de la segunda estrofa de la cantiga del aragonés, «de a servir, ca est' é o meu ben / e aquest' é meu viço e meu sabor», retoman, como se puede advertir, el sintagma común a los otros textos ya tratados con anterioridad, de manera particular al de Don Denis (25 59, 1). Esta coincidencia nos permitiría pensar en la existencia de un juego literario en el que participan unos trovadores que convergieron en la pretensión de reformular la anquilosada expresión del sentimiento amoroso, pues ya se ha visto que no son muchos los autores que, a lo largo de los años, han utilizado el sustantivo «viço» con este sentido de 'placer' en sus composiciones, y que la escueta nómima se reduce todavía más si buscamos este término combinado con otro de significados próximos (como 'sabor' o 'alegrança', 'conforto' u otros similares). De todas formas, aunque Martin Moxa canta desde un tono esperanzado, no se atreve a avanzar hasta proclamarse tan satisfecho por su situación como los trovadores anteriormente señalados. Es cierto que él declara desde el principio que su corazón es capaz de soportar el peso del daño que le causa Amor porque su dama no da muestras inequívocas de rechazar su servicio, como suele ocurrir en general («*Ben poss'Amor e sseu mal endurar / tant' é o ben que de mha senhor ey*», vv. 1-2), pero, con el reverso de esas mismas palabras, está indicando que Amor le inflige igualmente penas, aunque él sabe superar el sufrimiento proporcionado: las bondades que encarecen la valía de su *senhor* son tantas que, simplemente, el poder prestar servicio a dama tan perfecta es causa de gran satisfacción («*assy m'alegra no meu coraçon*», v. 17), ya que esas cualidades deberían de asegurar la recompensa a su amor, compartiendo el punto de vista —y el adjetivo— con Don Denis, como se ha tenido ocasión de constatar. Por eso, como había hecho Airas Nunez, Moxa no desea que Dios le dé la muerte para liberarse de las crueldades del amor y, desde la confianza en obtener el 'galardon' merecido (vv. 24-25),²⁴ proclama, desde una esperanzada *fiinda*, la satisfacción de amar:

24 Si hacemos caso a la ordenación que presentan los cancioneros, la cantiga «O gran prazer e gran viç' en cuidar» (94 12) parece ser un ensayo previo a este texto, pues en él, además de aparecer un sintagma «sinónimo» al mencionado, se atisba ya el motivo de la cantiga que estamos viendo en detalle: el trovador, aunque sufre, prefiere mantenerse firme en su amor con la esperanza de ser algún

E por end' am' e servh' e s'õ seu,
d' esta senhor, e servi-la quer' eu,
ca bon servici' en ben ss' encimará,

confianza que ya había escenificado en la *fiinda* de 94 4: «atender quero mesura / ca non á de falir» (texto que, sin embargo, no recoge ninguno de los términos que están llamando nuestra atención),²⁵ pero ahí se queda, sin avanzar hasta donde ha llegado Airas Nunez, por lo que me inclino a pensar que Moxa recoge el reto lanzado por el monarca portugués alineándose con su novedosa postura, pero será el compostelano quien se atreva a llevar la proposición hasta el jubiloso canto que tanto recuerda a los provenzales.

5. Afortunadamente para la poética de la cantiga de amor, estos tres autores no son los únicos que se atreven a distorsionar el canon al componer versos en los que el enamorado alberga esperanzas. Johan Airas, burgués de Santiago que desarrolla su actividad literaria también en el último cuarto del siglo XIII, insiste en el mismo mensaje («*porque sempre atend' aver ben / da dona que quero gran ben*») que, repetido desde el refrán de su composición *Pero tal coita ei d' amor* (63 60), rebasa el común lamento de la mayoría de los cantores de la escuela. Las razones que esgrime para perseverar en esa actitud positiva son, en líneas generales, similares a aquellas que alentaban al aragonés y al rey portugués, pero añade un matiz interesante, ausente en

día recompensado: «*poys assi é, semelha-me razón / de a sservir e sseu ben aguardar*» (94 12, 13-14). En otra cantiga, aunque no sigue exactamente este mismo hilo conductor, insiste en la alegría de amar por amar: «*ja, enquant' eu viver poder / ledo serey de ser seu / porque mi faz a melhor ren / d'aqueste mundo querer ben*» (94 14, 9-12), que reitera en 94 4 (como veremos enseguida) y culmina en 94 6 (objeto principal de esta secuencia), todo lo cual aproxima a Moxa más a los escasos cantores de la felicidad de amar que a la mayoría dolorida de la escuela.

25 Creo que, para acabar de recomponer el cuadro, merece la pena recordar que Moxa es uno de los excepcionales trovadores que incluyen el sustantivo *alegría* en alguna de sus composiciones. Lo hace en esta 94 6, *Ben poss' Amor e sseu mal endurar*, que tanto recuerda a Don Denis, y en una no menos singular cantiga de carácter moral, *Per quant' eu vejo* (94 15), que en la serie descrita en la nota anterior, ocuparía el penúltimo lugar, justo antes de 94 6, lo cual no me parece un dato carente de importancia, pues parece que estamos asistiendo a un proceso de acercamiento a la poesía dionisiaca.

la poesía del monarca aunque ya Moxa dejaba entrever: aunque amor lo hace sufrir, el trovador renuncia a optar por la muerte como solución extrema para acabar con su dolor («non moiro nen ei én sabor / nen morrerei» (63 60, vv. 3-4); por el contrario, cuestiona esta clásica vía de escape y sostiene que amar merece la pena porque tal vez la dama podría acabar por agradecer el servicio y otorgar el ‘ben’ ansiado, por lo que el trovador juzga desatinado renunciar a esta posibilidad y preferir la muerte para escapar a los tormentos del amor:²⁶

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

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

Con este texto, rematado por *fiinda* tan significativa, el trovador no sólo se sitúa en la orilla opuesta a la que ocupa la mayoría de sus colegas desesperanzados sino que rechaza abiertamente el tópico de la muerte por amor imperante en la escuela, y del que solo unos pocos trovadores, hastiados por el estancamiento de la casuística amorosa expresada en el género, son capaces de desprenderse.²⁷ En esta actitud se

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

27 La muerte como estadio final del sufrimiento amoroso es un tópico antiguo que, después de discurrir por diferentes escuelas, alcanzó desmesurada fortuna en el noroeste peninsular. Para seguir su trayectoria anterior, véase, M. Ciavolella, 1976. Muestra del abuso en el que incurrieron algunos

reitera y, tal vez con más contundencia, en *Algun ben mi deve ced' a fazer* (63 5), donde subraya su felicidad («sempr'ando ledo», v. 3) y añade que por eso gusta de compartir su sentimiento con quienes pueden comprenderlo por ser partícipes de una euforia común y que, por el contrario, le resulta enojosa la compañía de aquellos que solo saben lamentarse (vv. 1-7). Concluye su cantiga expresando su convencimiento de que la alegría es un don de Dios y que, por tanto, quienes se sienten contentos están más próximos al Creador y remata el texto con un par de versos que bien podrían convertirse en un aforismo que ofrece a sus colegas de escuela: «ca un pobre ledo mil tanto val / ca rico triste en que non á prazer» (vv. 20-21).

La composición resulta novedosa desde el primer verso al último porque en cada cobra es evidente el rechazo de la tópica inherente a la cantiga de amor. La desviación del patrón imperante —también a nivel léxico— se ve sustentada en el desplazamiento del término clave del género (*senhor*) en favor de aquel que define el otro registro amoroso (*amiga*, v. 13), que suele cantar vivencias de amores correspondidos, y que contribuye a realzar la notoriedad del texto. A todo ello hay que añadir la elección de la secuencia que ya conocíamos por Airas Nunez (14 2, v. 23), «trob' e cant' e cuido sempr'en ben» (v.12) para ensalzar la fuente de su contento y la feliz consecuencia de esta elección, participando así de aquella toma de posición insólita en el panorama de la cantiga de amor, que defiende la alegría frente a la tristeza como mejor filosofía de vida.

6. A medio camino entre estos pocos trovadores que acometen la tarea de renovar el avejentado registro amoroso y la masa de fieles observadores de la doctrina poética de la escuela, se encuentra otro reducido número de autores que —a su modo— rehúsan una opción estética que ya resultaba muy poco estimulante a finales del siglo XIII. Uno de ellos, tal vez el de mayor relevancia, es el caballero portugués

trovadores es la famosa cantiga satírica en la que Pero Garcia Burgalês (125 45) se burla de Roi Queimado, que había hecho del topos el *leitmotif* de su poesía, aplaudiendo que muera y resucite «ao tercer día» (v. 7) para volver a morir en la siguiente cantiga.

Johan Garcia de Guilhade, dueño de una producción poética tan vasta como original, compuesta en buena medida en la corte castellana de Alfonso X, antes de su regreso a Portugal donde continuará escribiendo hasta el último cuarto del siglo. En la cantiga *Quantos an gran coyta d' amor* (70 41), recrimina a quienes prefieren morir antes de soportar la *coita* cuando, según él, lo realmente valeroso es la perseverancia porque, tal vez, el amor algún día podría volverse favorable; por eso reitera en el refrán que él está dispuesto a esperar que soplen mejores vientos:

E tenho que fazen mal sen,
quantos d' amor coytados son,
de querer sa morte, se non
ouveron nunca d' amor ben,
com' eu faç'; e, senhor, por en
sempre m' eu querria viver
e atender e atender (vv. 15-21).

Esta estrofa, en la que reconocemos el anuncio del mensaje que compartirán Johan Airas (63 60) y Airas Nunes (14 13), cierra una cantiga construida sobre el rechazo de la tradicional tónica de la muerte por amor (vv. 1-2) y del deseo de morir para huir del dolor (v. 3), lo cual supone un atisbo de rebeldía frente a unos tópicos que empezarían a sonar gastados ya a estas alturas de centuria.

Por otra parte, la cantiga apoya su particular relevancia en la adopción del antiguo *topos* de los ojos interpretados como puerta que franquea la entrada al amor, tal como había dejado sentado Andreas Capellanus²⁸. Es este un motivo recurrente en la primera escuela trovadoresca, como constata el capellán en su tratado (Alvar 1989; Souto Cabo 1988; Frateschi 2009), pero la gran mayoría de los trovadores gallegoportugueses, en consonancia con los campos semánticos que definen la erótica de la escuela, maldicen el día en que vieron a su *senhor* porque ese mismo día los ojos libraron el paso al dolor nacido de la contemplación de una dama inalcanzable²⁹. Por

28 Puede verse el Capítulo I, en edición bilingüe, en Creixell 1985: 54-57.

29 Véanse, a modo de ejemplo, algunos versos de Airas Veaz (17 4, vv. 1-2 y 13-15: «Senhor fremosa, por meu mal / vos viron estes olhos meus / (...) Seede muy ben sabedor: / des que vos eu primeiro vi,

el contrario, en este texto, Guilhade hace gala de su talento poético al invertir ese motivo igualador y recuperarlo al estilo del Capellán, ya que para el portugués los ojos no son enemigos, sino aliados, pues ellos representan la débil fuente de felicidad para el enamorado, que se contenta con ver a su dama y confiar esperanzado —esta es la clave— en obtener algo más que la ocasión de poder admirarla: «mays, mentr' eu vós vir, mha senhor, / sempre m' eu querria viver / e atender e atender» (vv. 5-7 y añádanse 11-13).

El mismo motivo vertebraba alguna otra de sus cantigas. En *Gran sazón á que eu morrera ja* (70 27), los términos marcados negativamente (*morrer, coyta, pesar, matar*) son neutralizados por la insistente reiteración de los verbos *veer* y *viver*, conjugado en múltiples ocasiones (*viver, vivendo, vivo, viverey*), de modo que en la composición se impone el tono optimista que consigue acallar el lamento que parecía arrancar desde el incipit. La causa está explicada en el refrán y en los dos versos que lo preceden en cada estrofa: la posibilidad de *ver* a la dama infunde fuerzas al enamorado para soportar la dureza de un amor no correspondido,³⁰ como se deduce del paralelismo semántico generado gracias a la proximidad fónica de los verbos en rima que identifican *ver* con *vivir*:

/ sempre muy gran coita sofrir); Afonso Lopez de Baiam (6 10, vv. 13-15: «E, se Deus m' algun ben non der / de vós, que eu por meu mal vi, / tan grave dia vos eu vi»); Afonso F. Cebolhilha (3 7, vv. 5-7: «que sabham todus o mui grand' amor / e a gram coyta que levo, senhor, / por vós, des quando vus primeyro vi.») y un largo etcétera que expresan diferentes grados de dolor originados en el fatídico momento en que el trovador vio por primera vez a la dama y que sintetiza perfectamente Johan Soarez Coelho en 79 34, vv. 1-6 (*amplificados* en las dos estrofas restantes): «Pelos meus olhos ouv' eu muito mal / e pesar tant', e tan pouco prazer, / que me valvera mais non os aver, / nen veer nunca mia senhor, nen al. / E non mi-á prol de queixar m' end' assi; / mais mal-dia eu dos meus olhos vi».

30 Para aquilatar debidamente la fuerza de este motivo que supone el quebrantamiento de la norma conviene situarlo dentro de los parámetros de la poética de la cantiga de amor, según la cual el trovador solo puede aspirar a poder permanecer cerca de la amada, donde la contemplación de su belleza y la ocasión de hablarle fuesen posibles. Por eso, que la dama rechace el servicio del enamorado supone para él la negación de la única fuente de satisfacción amorosa, porque la posibilidad de contemplarla y alabar sus cualidades físicas y morales constituyen la felicidad del trovador, como tantas veces leemos en el cancionero.

Gran sazon á que eu morrera ja
por mha senhor, desejando seu ben;
mays ar direy-vos o que me deten
que non per moyr', e direy-vo-lo ja:
falan-me d' ela, e ar vou-a veer,
e ja quant' esto me faz ja viver (70 27, vv. 1-6).

Siguiendo este feliz motivo que altera el rumbo de su producción poética, en *U m'eu parti d'u m'eu parti* (70 49), Guilhade nuevamente asocia 'ver' con 'satisfacción amorosa', pues la contemplación de la dama era un momento gozoso para el trovador; cuando este se vio obligado a alejarse, él mismo indica en un habilidoso juego conceptual que «pero vejo, nunca ar vi» (v. 7), es decir, que aunque físicamente puede ver, el no poder ver a su dama equivale a quedarse ciego, pues está tan abatido emocionalmente que es incapaz de encontrar placer en modo alguno.³¹ La metáfora es llevada al extremo en esta cantiga que se construye sobre el uso de los verbos *partir* y *veer* (y sus contrarios), para señalar un momento de felicidad perdido («quanto ben avia perdí»), que se ha desvanecido ahora que no tiene posibilidad de ver a su dama:

U m' eu partí d' u m' eu partí,
logu' eu partí aquestes meus
olhos de veer, e, par Deus,
quanto ben avia perdí;
ca meu ben tod' era en veer,
e mays vos ar quero dizer:
pero vejo, nunca ar vi (vv. 1-8).

El final de la composición deja abierto un resquicio al gozo, pues el trovador cree que volviendo al lugar donde podía ver a su *senhor* podrá recuperar de nuevo la alegría, devolviéndole a los ojos su benéfica función en el proceso amoroso.

31 Véase el interesante estudio de Yara Frateschi (2009) donde se analiza el uso que los trovadores de nuestra escuela hacen de las relaciones que establecen ojos y corazón, particularmente en la poesía de Guilhade, Moxa y Don Denis, nombres que estamos destacando también en estas páginas.

7. El motivo de los ojos generadores de la felicidad gracias a la contemplación de la dama es fuente a la que se ya habían acercado puntualmente algunos autores de las primeras generaciones, pero sólo será explotado por los trovadores del último cuarto con el deseo de oponer un renovado discurso poético a la frecuente execración de los ojos como culpables del sufrimiento³². Esta parece ser la propuesta de Johan Airas, el mismo que conocimos felizmente enamorado³³, que juega con la polisemia del verbo *ver* en la cantiga *Dizen, senhor, que non ei eu poder* (63 24), donde el sentido recto del verbo se acrecienta al incorporar el sentido figurado que equipara ‘ver’ a ‘estar alegre’ o ‘estar enamorado’, en definitiva, a ‘amar’. El compostelano da la razón a cuantos dicen que tiene problemas de visión, pero matiza el alcance de esas acusaciones al añadir su personal interpretación del significado del verbo: no poder ver a la dama equivale a quedarse ciego (como había sentenciado Gilhade en su canción):

vejo mui pouco, e sei que vejo mal
u non vejo vosso bon parecer;
mias, mia senhor, direi-vos ãa ren:
pois eu vos vejo, muito vejo ben (63 24, vv. 15-18).

32 En honor a la verdad, hay que decir que algunos trovadores que ejercen su actividad en las primeras décadas del siglo XIII ya tratan el tema de la visión de la dama como el único bien al que pueden aspirar, y el alejamiento de la *senhor* como privación de esta débil fuente de placer. Véase, por ejemplo, el uso que del motivo hace, Vasco Praga de Sandin (activo en las primeras décadas del siglo XIII) en 151 10, vv. 8-16: «U vus eu non posso veer, / mi-a faz padecer [a coita], mia senhor; / mais sei m' end' eu pouco doer, / pois, u vus vejo, tal sabor / ei que me faz escaecer / quanta coita soí prender»; o Fernan Rodriguez de Calheiros (más o menos contemporáneo) en 47 17, vv. 19-24: «Pero ben vos digo que, se podesse / d' algũa guisa mia senhor veer, / u lh' eu meu mal e mia coita dissesse, / non á ren per que quisesse morrer, / sol que eu viss' o seu bon parecer; / nen á no mundo coita que ouvesse». Se trataba, probablemente, del deseo por parte de algunos trovadores de respetar un canon poético que pretendían imitar; pero el paso del tiempo y la poca sintonía del motivo con la sombría experiencia poética que refleja la cantiga de amor hacen que el sentido tradicional caiga en el olvido, hasta su recuperación, décadas después, con el valor inicial.

33 Curiosamente, vemos que en los cancioneros este texto aparece copiado antes que 63 60, donde rechazaba a los «desesperados de amor», y este antes de 63 5, que mostraba al trovador más ‘contento’.

El valor simbólico del verbo queda subrayado al multiplicar sus ocurrencias en el texto, pues reaparece constantemente, ya sea en infinitivo (*veer*) o conjugado (*veja* en diez ocasiones) y bastantes veces más camuflado fónicamente al formar parte de muchos otros términos (como *verdad*, *aver*, *viver*) que participan, a su vez, de distintos juegos estilísticos (*dobre*, paralelismo...) a lo largo de la cantiga, lo cual evidencia que su empleo no es casual.

Con estos versos, el trovador estaba contribuyendo al desarrollo del movimiento iniciado por Garcia de Guilhade cuando había revitalizado el *topos* del Capellán y que progresará con tanto éxito que la poética de la escuela atlántica acabará identificando a la dama con la capacidad visiva del trovador, de modo que, con frecuencia, sobre todo avanzada la segunda mitad del siglo XIII, la *senhor* es apostrofada como “lume destes olhos meus” y otras secuencias análogas, que acentúan la superioridad de la dama y su preponderancia en la relación amorosa.³⁴

Precisamente, encontramos el marbete en cuestión recogido en el refrán de la cantiga *A maior coyta que Deus quis fazer* (121 1), de Pero d’Armea, quien, en varias cantigas (121 1, 7 y 10), juega con el motivo de la felicidad recuperada al regresar al lugar donde se encuentra su *senhor*, superando con ello un período de sufrimiento originado por la imposibilidad de verla; sirvan como ejemplo los versos siguientes, donde el sustantivo *viço* (identificado con *serviço*) y su derivado adjetival son los protagonistas:

Por que me nembra quanto a servi
e quan viçoso fui, mentr’ y guary,
e que gram viç’ a mi fez Deus perder (121 10, vv. 12-14).

Sentimiento similar expresa otro compostelano, Roi Fernandiz, en *De gram coyta faz gram lezer* (143 3), que desarrolla en las tres estrofas del texto el oxímoron anunciado en el íncipit: el dolor causado por la separación de la dama se torna en contento al volver a verla:

34 Para un análisis del uso de esta metáfora, vid. Pérez Barcala 2008.

De gram coyta faz gram lezer
Deus, per quant' eu entend' e ssey,
e de gram pesar gram prazer,
e direy-vos por que o sey,
ca vi mha senhor d' aquend' ir
e ora vejo-a viir (vv. 1-6),

para añadir en la tercera y última cobla su confianza en los momentos de 'bonheur' que puedan llegar con el regreso de su *senhor*,³⁵ al estilo de los anteriores.

Otra pieza interesante de este exiguo muestrario es la constituida por el juglar portugués Airas Engeitado, de quien poco o nada se sabe.³⁶ De él conservamos un reducido cancionero que nos permite intuir su habilidad poética, puesta de manifiesto en *Nunca tam gram coyta sofri* (12 3), donde retoma el tópico del alejamiento de la dama equivalente a la pérdida de la felicidad, su frontal rechazo a esta situación («morrer ou tornar hu a vi», v. 12), y la añoranza del débil bienestar que, ahora que está lejos, ansía. En esta ocasión, la innovación se robustece al estar inserta en una cantiga elaborada en torno al motivo del *comjat*, tema raras veces aprovechado en esta escuela, en la que el trovador se muestra arrepentido de haber abandonado a su *senhor* y desea volver a su lado, pues sabe que los ojos de la dama actúan como mágico elixir contra el dolor:

Outra vez, quando me d' aqui
fui e os seus olhos catei,
sol nen hun mal non me senti
e fui logo led' e cantey
e, se a vir, logo guarrey,
ca já per aquesto guaray (vv. 19-24).

No quiero cerrar este apartado sin mencionar la reveladora participación de Martín Moxa, quien en *Atanto querria saber* (94 5), reflexiona sobre la pobre felicidad

35 El mensaje se reproduce en 143 16 y 17, y es similar al que se puede escuchar en los versos de Mem Rodríguez Tenoiro (101 8), Johan Lopez de Ulhoa (72 10 y 13), Fernan Gonçalvez de Seabra (44 1 y 1^{ter}).

36 Ni siquiera los estudiosos son capaces de ponerse de acuerdo en torno al período en que se mantuvo activo: según Minervini debió de escribir en la primera mitad del siglo XIII (Lanciani & Tavani 1993: 26), mientras que para Tavani y Resende, mejor habría que desplazarlo hacia finales de siglo, si no a comienzos del XIV (Brea 1996: 115).

de conformarse con ‘ver’ a la *senhor* sin poder ‘hablarle’ cuando lo que verdaderamente apaciguaría su pena sería la opción (prohibida) de poder confesar su amor (94 12, *fiinda*) a quien le procura «gram prazer e gran viço» (v. 1) solo con recordarla. Lo más relevante, en mi opinión, es que el trovador se está haciendo eco de lo que podrían ser temas de discusión poética entre autores pertenecientes a una misma generación que debaten acerca de la observancia o el rebasamiento de tópicos recurrentes.

8. Es posible que el muestrario de cantigas que delatan a un trovador que se desmarca más o menos decididamente de la gruesa línea que vertebra la escuela trovadoresca gallegoportuguesa en torno a la expresión de un amor no correspondido que causa terribles sufrimientos al yo lírico parezca incompleto por lo reducido del corpus analizado. Es cierto que cabe la posibilidad de que algunas muestras se hayan escapado a este escrutinio, pero estas seguramente pertenecerían a aquella franja de textos que se articulan en torno al tema de los efectos benéficos de la contemplación de la dama,³⁷ a causa de los difusos márgenes con que se trata un motivo que es igualmente válido para lamentar los perniciosos efectos que la visión de la amada ocasiona al trovador.³⁸

37 El motivo de los ojos como fuente de gozo en la escuela gallegoportuguesa merecería un análisis más atento y detallado, pero no podía cerrar esta contribución sin presentar, siquiera brevemente, este otro motivo que ofrece a los trovadores del tercer cuarto del siglo la posibilidad de apartarse de la doctrina imperante en el deseo de acercarse a aquellos que cantan el tan escaso sentimiento del *joi* en las cortes atlánticas.

38 Al confiar el inicio del proceso amoroso al momento de ver a la dama, tal como lo había descrito El Capellán, y conociendo la suerte de amor que van a vivir los gallegoportugueses, esta circunstancia temporal suele venir negativamente recordada, tal como se ha señalado en la nota 29. Pero d’Armea parece haber recopilado todas las fórmulas posibles para construir exclusivamente sobre ellas la cantiga 121 9: «En grave dia me fez Deus nacer / [en] aquel dia e[n] que eu naci; / e[n] grave dia me fezo veer / a mha senhor, hu a primeyro vi; / e[n] grave dia vi os olhos seus; / e[n] grave dia me fez enton Deus / veer quan ben pareçe e parecer». El momento del enamoramiento queda descrito con todo detalle en una cantiga de Fernan Garcia Esgaravunha (43 11, 1-11) que intuye, además, las nefastas consecuencias que se desencadenarán a partir de ese instante: «Quand’eu mha senhor conhoci / e vj o seu bon parecer / e o gram ben que lhi Deus dar / quis por meu mal, logu’entendi / que por ela ensandecer / me veeriam

Con todo, si a estos pocos textos se le aplicase un estudio parangonable — salvando las distancias dada la diferencia abismal en la envergadura de ambas empresas—, al acometido por Cropp (1975: 253-355) cuando analizó el vocabulario que usaron los trovadores para describir «el sentimiento amoroso», *a priori*, los resultados esperables serían igualmente dispares y no solo por el desequilibrio existente entre los análisis efectuados o por lo desproporcionado del corpus manejado, sino porque cabría suponer una pobre variedad léxica en unos cuantos textos concebidos como objetos de ensayo en los que se experimenta con términos nuevos, poco usados con anterioridad y que tal vez no fuesen bastantes para colorear algo la paleta de grises que dibujaba el fondo de la cantiga de amor. La misma Cropp (1975: 450) advertía que:

Les termes exprimant la mélancolie et l'affliction sont nombreux, le poète-amoureux souffre en effet moralement, psychologiquement et physiquement. La joie, le bonheur et le divertissement ont été exprimés par une gamme plus limitée de termes. Mais cet aspect optimiste et heureux de la chanson courtoise s'est imposé plus que l'aspect subjectif et mélancolique, bien que, à vrai dire, le poète-amoureux éprouve moins souvent la joie que les souffrances.

En otras palabras, el amante cortés era capaz de obtener algún beneficio del sufrimiento volviendo a su favor circunstancias adversas, como también demostró P. Bec en su detallado análisis de la poesía de Ventadorn (Bec 1971), de suerte que, por encima del léxico denotado negativamente, con frecuencia acaba imponiéndose una sensación positiva, como apuntaba Cropp. A ello habría que añadir la experiencia del estudio llevado a cabo por Lavis, según el cual:

Il ne suffit pas, dans l'étude lexicologique, de considérer le lexème dans son rapport avec le *denotatum* qui lui correspond, et le signifié d'un lexème doit être défini en fonction de relations intra-linguistiques. Le signifié de *joie* et *douleur* est ainsi déterminé primordialement par le fait que les deux termes prennent place au sein d'un micro-système lexical organisé selon certaines relations (opposition-substitution) (Lavis 1972: 583).

Falta todavía un estudio profundo y detallado del léxico empleado por los trovadores de la escuela peninsular que permita extraer conclusiones comparables

e levar / grandes coytas e padecer.// Pero que eu soub'entender, / quando os seus olhos catei, / que per ela, e non per al, / me veerian morte prender».

a las de Cropp y mucho más interesante sería si al análisis se añadiese la intención que impulsó a Lavis a hacer el suyo, de modo que el resultado nos hubiese permitido observar la continuidad o la variación en el tejido léxico de unas composiciones que pudieran haber servido de modelo a otras que nacieron con la voluntad de imitar (o no) a las anteriores. Según los estudios parciales que se han hecho (Brea 2008 y 2015 son las muestras más recientes), el esfuerzo analítico vendría a confirmar lo que ya conocemos gracias a la vigorosa tradición ecdótica y exegética de cancioneros totales o de trovadores individuales iniciada a principios del siglo pasado.

Un vistazo a vuelapluma de las pocas cantigas que hemos estado viendo en estas páginas revela, sin embargo, que, sorprendentemente, el abanico de términos con los que se expresa la dicha que otorga el amor no se ha reducido extremadamente con respecto al recogido y analíticamente ordenado por Cropp: también en área gallegoportuguesa encontramos *viço, sabor, alegre (alegrança, alegría), ledo, (lezer), sen cuidado, loução, esforço, asperança, conforto, (gram) prazer, mais valer* y los renovados conceptos de *namorado* y *servir* y de *trobar* y *trobador* que se derivan de este novedoso estado³⁹. En un segundo plano, porque, aunque marcados positivamente carecen de la fuerza de los términos anteriores, se encuentran *guarecer, emparar, (aver) sén, atender, viver*, y, desde luego, todas las modalidades del verbo *veer* que, según los textos revisados (y a falta de un estudio más detallado) cobra una dimensión inusitada por las connotaciones positivas que trae aparejadas en su nuevo uso. A ello habría que añadir, naturalmente, los «micro-systèmes» en los que las combinaciones de términos denotados negativamente se convierten en expresiones con connotación inversa como «*non moiro nen ei én sabor*», «*mal sén é per-desasperar*», «*non roarei*

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

Deus por mia norte», etc., con las que el trovador esquivo el motivo del sufrimiento consagrado por la tradición⁴⁰.

A la luz de estos datos, se puede concluir que el esfuerzo de estos pocos trovadores por crear un espacio literario original dentro de la escuela y apartarse del gastado cliché de la *coita de amor* ha sido titánico. Animados por el deseo de crear algo nuevo, han vuelto la vista hacia la otra orilla y han recuperado la expresión de un amor feliz y ‘plaisant’, construido en base a un repertorio léxico que, a la vez que los apartaba de sus colegas, los devolvía a la matriz originaria, es decir, a la escuela trovadoresca occitana. Supieron recoger las marcas más evidentes de la expresión del *joi*, que sin ser allá tampoco las más abundantes, sonaban a lo más común, y las concentraron en unos pocos textos que destacan conspicuamente sobre la homogeneidad del enunciado tradicional de la cantiga de amor. El proceso podría haberse llevado en dos tramos, que no responden tanto a momentos cronológicos como a la osadía de los protagonistas, ya que, como hemos visto, las muestras seleccionadas podrían haber sido escritas hacia el último cuarto del siglo XIII, pero, mientras algunos se revelan felizmente enamorados, otros se contentan con la esperanza de llegar a serlo o rebajan el umbral para la obtención de su felicidad.

Teniendo en cuenta la personalidad de los cuatro trovadores que enarbolan el estandarte de un amor jubiloso y el (aproximado) arco temporal en que han debido de escucharse sus canciones, podríamos aventurar que el redescubrimiento de Bernart de Ventadorn —uno de los cantores del *joi d’amor* por excelencia—, por parte de alguno de ellos ha sembrado la semilla que, dada la novedad, han recogido los demás, espoleados por su propio talento técnico y literario. Seguramente haya sido Don Denis el portador de la antorcha, pues de todos es conocida su habilidad poética y el vigor de su corte literaria. De su padre, Alfonso III, duque de Boloña, habría heredado, además del interés por la protección de las artes adquirido durante su exilio en Francia, una

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

importante biblioteca⁴¹ en la que no faltarían cancioneros que contuviesen la obra de trovadores franceses⁴² y occitanos, y que su maestro Aimeric d'Erbrard le habría enseñado a desentrañar. Otros habrían podido pertenecer al ajuar de su esposa, Isabel de Aragón,⁴³ procedente de una corte en la que la poesía trovadoresca occitana había sido gustosamente adoptada desde antiguo, dadas las profundas relaciones familiares y políticas que desde siempre vincularon este reino con los condados del otro lado de los Pirineos, de modo que la poesía transpirenaica podría haber sonado en cualquier rincón de su corte. El brillo de la poesía del de Ventadorn habría deslumbrado al trovador regio, que debió de empezar a escribir recién rebasada la mitad del siglo XIII, cuando la escuela atlántica estaba dando sus mejores frutos en la corte castellana de su abuelo, el Sabio, a quien tanto admira. El eco de la obra de Bernart aflora en la extensa producción del rey portugués, como ya ha sido sólidamente demostrado (Ferrari 1984: 41-42), de modo que «l'aspect optimiste et heureux de la chanson courtoise» en general y del lemosino, en particular, debió de sorprender tanto al joven monarca que lo aprovechó como feliz antídoto contra la *coita de amor*.

La novedosa vía abierta por el rey debió de ser continuada por Airas Nunes, trovador amante de la reelaboración, tanto de temas y motivos como de cantigas de otros trovadores y juglares, como hemos tenido ocasión de comprobar.⁴⁴ La llamada de atención hacia la poética provenzal que había reclamado Don Denis fue escuchada por

41 La corte portuguesa debió de abrir la puerta a corrientes poéticas y narrativas de origen francés. Es probable también que haya sido la vía de entrada del ciclo artúrico en la Península (Lanciani & Tavani 1993: 445-450).

42 Algunos de los cuales ya rechazaban el motivo del exordio primaveral, como por ejemplo, Eustache Le Peintre de Reims, que escribía «Cil que chantent de fleur ne de verdure / ne sentent pas la douleur que je sent » y Gace Brulé había condenado los «faus amoreus d'esté», que «ne chantent fors en pascour» (Spina 1966: 45-46). Recuérdese que la falta de sinceridad de los provenzales es una velada crítica que aparentemente filtra Don Denis a través de su célebre cantiga.

43 Hija de Pedro III de Aragón y Constanza Staufen, bisnieta por tanto de Federico II de Sicilia, cuya corte, como sabemos, fue un importante foco de producción de poesía trovadoresca escrita en una variante del italiano pero fiel a los módulos trovadorescos occitanos.

44 Y que se evidencian en una de sus más famosas cantigas de amigo, *Baylemos nós ja todas tres, ai amigas* (14 5) que prácticamente reproduce la primera estrofa de *Bailemos agora, por Deus, velidas* (83

el trovador compostelano que consiguió multiplicar la resonancia en sus composiciones. Su genio innovador no podía conformarse con imitar una estela marcada y Nunes consigue subrayar el mensaje enviado por el rey para situarse definitivamente del lado del *joi* que Don Denis no se había atrevido a vivir en su plenitud.

Johan Airas probablemente habrá conocido la poesía de su paisano Airas Nunez (o viceversa), con quien habrá podido coincidir en la corte Alfonsina o incluso en la de su hijo Sancho IV. No obstante, más que un seguidor de la escuela del *joi*, el burgués compostelano se sitúa más bien al lado de quienes reformulan el tópico de la muerte por amor⁴⁵ en canciones que expresan el desdén por esta solución al infortunio amoroso y, en consecuencia, su desdén por cuantos se encuentran a gusto en la perpetuación de una casuística amorosa inmóvil durante generaciones. A estas filas parece querer sumarse tímidamente Martín Moxa, que solo se atreve a desvirarse con los pasos cortos de un amor esperanzado sometiendo a discusión los nuevos principios antes de adoptarlos completamente, igual que muestra sus reservas ante las supuestas bondades que proporciona la visión de la dama, tal como cantaba Guilhade y los demás convencidos seguidores del renovado motivo clásico (Johan Airas, Pero d'Armea o Airas Engeitado).

El ejemplo de unos, más conservadores, y de otros, más audaces, demuestra que un número exiguo de trovadores intentó desprenderse de la pesada tradición que hacía de la muerte por amor uno de los motivos favoritos del género amoroso aristocratizante, hasta el punto de convertir la cantiga de amor en un género incapaz de cantar nada más que el mal de amor. A mediados del siglo XIII se detectaban los primeros conatos de rebelión contra el *establishment* canónico y una no desdeñable

1) de Johan Zorro, o su pastorela *Oy og'eu ña pastor cantar* (14 9) que recoge los ecos de las cantigas de Nuno Fernandez Torneol (106 18) y de Zorro (83 8), por citar solo algunas de las más notorias.

45 Tópico del que se burla en la cantiga *Con coitas d'amor, se Deus mi perdón* (63 7) en la que irónicamente responde a quienes señalan el escaso valor de sus poesías, aludiendo a la obligada repetición de viejos clichés si lo que se quiere es respetar la tradición: «Con coitas d'amor, se Deus mi perdón / trob' e dizen que meus cantares non / valen ren, porque atan muitos son; / *mais muitas coitas mi os fezen fazer / e tantas coitas, quantas de sofrer / ei, nonas posso en un cantar dizer*».

nómina de autores rechaza la muerte por amor como motivo literario imperante y definitorio de la cantiga de amor. Transcurridas un par de décadas, y dando continuidad a aquellos movimientos que intentaron una desviación del tópico, una mirada a la poesía provenzal representada por uno de sus trovadores más insignes, pudo enseñar otro camino por el que escapar al inmovilismo y, poetas osados, con ganas de renovar los viejos patrones, introducen el canto de un amor feliz o, al menos, de un amor esperanzado, entre los versos de algunas de sus cantigas de amor. Tampoco en esta ocasión «la intertextualidad se realiza sobre textos concretos, sino sobre un núcleo temático de la poesía cortés, que se vacía de su sentido originario para adquirir un significado real que establece una ruptura definitiva entre el hipotexto y el hipertexto» (Lorenzo Gradín 2013: 67). Aunque puedan señalarse fórmulas, rimas y otros elementos concretos como deudores de la poética de Ventadorn o incluso de Jaufré Rudel, se trata de la adopción de un aire distinto que insufla nuevos colores a la poesía más que de préstamos específicos. Sin embargo, el objetivo no debió ser la recuperación de aquel estado de sublime exaltación amorosa conocida como *joi* que movía a los provenzales a cantar (en *Tant ai mo cor ple de joya*, por ejemplo), sino el simple deseo de quebrar las limitaciones de un discurso poético basado casi exclusivamente en el sufrimiento y la muerte por amor y construir un nuevo espacio literario, alejado de la vieja tónica, que les permitiese distanciarse de la amarga homogeneidad del enunciado tradicional.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALVAR, Carlos (1989), «Amor de vista, que no de oídas» en *Homenaje a Alonso Zamora Vicente*, 3, Madrid, Castalia, pp. 14-19.
- BEC, Pierre (1971), «L'Antithèse poétique chez Bernard de Ventadour», en *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, 1, Liège, pp. 107-137.
- BELTRÁN, Vicenç (1995), *A cantiga de Amor*, Vigo, Xerais.
- BELTRÁN, Vicenç (1996), «Tipos y temas trovadorescos. XI. La corte de Sancho IV» en *La literatura en la época de Sancho*, IV, ed. C. Alvar y J. M. Lucía, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 121-140.
- BERTOLUCCI, Valeria (1996), «La lirica galego-portoghese all' época di Sancho IV di Castiglia» en *La literatura en la época de Sancho*, IV, ed. C. Alvar y J. M. Lucía, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, pp. 25-34.
- BREA, Mercedes (coord.) (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- BREA, Mercedes (coord.) (2008), *Estudos sobre o léxico dos trovadores*, ed. A. F. Guiadanes, G. Pérez Barcala y M. A. Pousada Cruz, *Verba. Anexo 63*.
- BREA, Mercedes (coord.) (2015), *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizione dell'Orso.
- CAMPROUX, Charles (1965), *Joy d'amor (jeu et joie d'amour)*, Montpellier, Cause-Castelnau.
- CIAVOLELLA, M. (1976), *La «malatia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni.
- CREIXELL VIDAL-QUADRAS, I. (ed.), (1985), *Andreas Capellanus. De Amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, Quaderns Crema.
- CROPP, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, Droz.
- ERNOUT, A. & A. MEILLET (1985), *Dictionnaire Etymologique de la langue latine*, París, Klincksieck.
- FERRARI, Anna (1984), «Linguaggi lirici in contatto: Trobadors e trovadores», *Boletim de Filologia*, pp. 35-57.
- FIDALGO, Elvira (1998), «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», en *O mar das Cantigas*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 189-212.
- FIDALGO, Elvira (2000), «Las cantigas de amor» en *Enciclopedia Galicia. Literatura*,

- coord. D. Villanueva, vol. XXX: *La Edad Media*, coord., M. Brea, A Coruña, Hércules de Ediciones, pp. 41-115.
- FIDALGO, E. (2015), «De nuevo sobre la expresión del *joi* en la lírica gallegoportuguesa», en *Literatura y ficción: «estorias», aventuras y poesía en la Edad Media*, 2, ed. Marta Haro, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 701-716.
- FRATESCHI, Yara (2009), «Olhos e coração na lírica galego-portuguesa», *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 29/42, pp. 11-36.
- LANCIANI, Giulia & Giuseppe TAVANI (1993), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho.
- LAVIS, Georges (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du Moyen Age (s. XII-XIII)*, París, Les Belles Lettres.
- LAZAR, M. (1964), *Amour courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII^{ème} siècle*, París, Klincksieck.
- LORENZO GRADÍN, Pilar (2013), «'Irrisio mortis' en los trovadores gallego-portugueses» en *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, eds. J. Bartuschat –C. Cardelle de Hartmann, Firenze, Edizioni del Galluzzo, pp. 59-78.
- PÉREZ BARCALA, Gerardo (2008), «*Ai lume d'estes olhos meus: O lume, a descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa» en *Estudos sobre léxico dos trovadores*, coord. M. Brea (*Verba*, Anexo 63), Universidade de Santiago de Compostela, pp. 67-100.
- PILLET, A. & H. CARSTENS (1968), *Bibliographie der Troubadours*, New York, Burt Franklin, (= P.C.).
- RESENDE, António (1995), *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Xerais.
- RODRIGUES LAPA, M. (1981), *Lições de literatura portuguesa. Epoca Medieval*, Coimbra Editora.
- RODRÍGUEZ, José Luis (1980), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio* (Anexo 12 de *Verba*), Universidad de Santiago de Compostela.
- RON FERNÁNDEZ, X. Xabier (1996), «Citar es crear. El arte de la cita en Airas Nunez» en *La literatura en la época de Sancho IV*, eds. C. Alvar & J.M. Lucía, Universidad de Alcalá, pp. 487-500.
- SOUTO CABO, J. A. (2012), *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói-Rio de Janeiro, Editora da UFF.
- SPINA, S. (1966), *Do formalismo estético trovadoresco*, Universidade de São Paulo.
- TAVANI, Giuseppe (1980), «La poesia lirica galego-portoghese» en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II, tomo I, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- TAVANI, Giuseppe (1992), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo, Galaxia.

RESUMEN

Si la poesía trovadoresca occitana viene definida por el *joi* como manifestación de un amor correspondido o, al menos, esperanzado, la poesía de los trovadores gallegoportugueses viene, al contrario, caracterizada por la expresión del dolor de saber que nunca serán amados y que en el plano léxico se define con el término *coita*. No obstante, hacia el último cuarto del s. XIII, algunos trovadores rompen con esta característica esencial a la cantiga de amor y en algunas composiciones expresan su alegría obtenida por diversas razones: amor esperanzado, amor correspondido o la simple posibilidad de ver a la amada.

En este trabajo se analizarán los escasísimos textos en los que se manifiesta esa voluntad de distanciarse del conglomerado homogéneo de trovadores, con el deseo de ampliar el reducido abanico de temas y motivos que forjaron el modelo en los albores de la escuela, a través de un juego literario en el que estos pocos autores parecen haber continuado la estela del primero que se atrevió a transgredir las directrices asentadas por la tradición. Como es prácticamente imposible ordenar cronológicamente las cantigas que vamos a presentar, optaré por un criterio de mayor a menor reconocimiento de la expresión del contenido amoroso, combinado con el cronológico (en la medida de lo posible).

PALABRAS CLAVE: lírica gallegoportuguesa, cantiga de amor, *coita*, *joi*, muerte, Don Denis, Airas Nunez, Johan Airas, Martin Moxa, Johan Garcia de Guilhade.

ABSTRACT

While Occitan troubadour poetry is defined by the '*joi*', the poetical manifestation of requited or at least, hopeful love, the poetry of Galician-Portuguese troubadours, on the contrary, is characterized by the '*coita*', that is, the expression of the grief of those who know they will never be loved. However, around the last quarter of the 13th century, some troubadours abandon this essential feature of '*cantigas de amor*' (the '*coita*'), and express their joy, which they try to find in various sources (e.g. hopeful love, requited love, or just the possibility of beholding the beloved, etc.).

In this paper I will analyse the scarce texts which show the troubadour's intention to depart from the general trend, with the aim of widening the typically reduced range

of topics and motifs present in the 'cantiga de amor' from its earliest manifestations. This is done through of a literary play which was adopted by those who followed the first author who dared to transgress the guidelines established by tradition. Given that it is practically impossible to chronologically order the *cantigas* that are the object of this study, I will adopt here a different criterion, that of the degree of the expression of the joy of love, combined, whenever possible, with the a chronological criterion.

KEYWORDS: Galician-Portuguese troubadours, *cantiga de amor*, *coita*, *joi*, death, Don Denis, Airas Nunez, Johan Airas, Martin Moxa, Johan Garcia de Guilhade.