

LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993
Depósito Legal: 63841/93
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMÓS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

El *Escondit* como Variante de las Cantigas de Amor y de Amigo

Mercedes Brea

Universidad de Santiago de Compostela

Escondigz es trop bos dictatz
per loqual cel qu'es acuzatz
se dezencuza tota via;
estiers de chanso no.s desvia.

*Las Leys d'amors*¹

Cuando, en el anterior congreso de la A.H.L.M. (Salamanca, octubre de 1989; actas en prensa), nos ocupábamos de la función de los *miscradores* en las cantigas de amor, nos llamaban la atención ciertas afinidades entre algunas de las composiciones comentadas y la conocida pieza de Bertran de Born que comienza «Ieu m'escondic, domna, qe mal no mier». Ello nos llevó a localizar un trabajo de Martín de Riquer que estudiaba precisamente la pervivencia de esta modalidad en la lírica románica para, después de analizar rasgos comunes a una serie de manifestaciones gallego-portuguesas, italianas y catalanas, concluir que, aunque el «escondit» (o «escondich») de Bertran de Born haya podido ser el más representativo del género², no ha debido ser el único³.

En concreto, las cantigas analizadas por Riquer en dicho artículo son las que en el cancionero de Ajuda llevan los números 115 (CB 231) y 178 (CB 329) y la recogida por C. Michaëlis con el nº 411 (CB 228). Una consulta ocasional del cancionero de Joan Airas de Santiago nos puso ante los ojos una cantiga de amigo de este trovador (nº 66 en la ed. de J. L. Rodríguez⁴; CB 1046, CV 636) con rasgos similares a las anteriores y en cuyo comentario el editor indicaba: «Composición, de técnica acumulativa e intenso paralelismo interestrofico (con los artificios a que da lugar), que refleja entre nosotros la temática del *escondit* o *escondich* provenzal, género muy apreciado, en el que un amante calumniado se conjura daños para demostrar la razón que le asiste» (pp. 268-269).

Ante la posibilidad, pues, de que la fórmula en cuestión no se limitara a las cantigas de amor, sino que se hubiera propagado también a las cantigas de amigo, revisamos la totalidad del corpus trovadoresco editado por Michaëlis⁵ y por Nunes⁶ para tratar de localizar textos que respondieran a las características — evidentemente, de contenido, no de forma — descritas por las *Leys d'amors*, es decir, composiciones en las que los trovadores intentaran defenderse o «desacusarse»⁷ de algo de lo que hubieran sido acusados por los «lauzengiers»⁸. La primera impresión obtenida de esa lectura permite suponer que el motivo⁹ alcanzó un cierto éxito entre nuestros trovadores.

1. Tal vez no estará de más que recordemos brevemente, a modo de «paradigma»¹⁰ del *escondit*, el de Bertran de Born¹¹, a fin de establecer una serie de rasgos caracterizadores de esa modalidad.

El trovador occitano comienza defendiéndose («que mal non mier», v. 1) de lo que de él han dicho los «lausengier» (v. 2), y pide a su dama¹² que no consienta «q'om non puesca mesclar» (v. 3) sus personas «per messongas comtar» (v. 6). Después de este exordio, que

comprende la primera estrofa, se dedica a conjurar sobre sí toda suerte de maldiciones «s'ieu non am mais de vos lo cossirier/ que...» (vv. 10-12)¹³. Las calamidades que está dispuesto a soportar si no es sincero (que los halcones lanudos le maten al gavilán en su propia mano, que pierda el vigor ante su compañera cuando estén a solas en alcoba o jardín, que saque las peores jugadas a los dados,...; y así hasta nueve posibilidades diferentes¹⁴ que se van enumerando a lo largo de seis estrofas) «se avienen perfectamente a Bertrán de Born, señor feudal, lleno de orgullo y de altivez» (Riquer, p. 73)¹⁵.

2. Si pasamos revista ahora, siguiendo el orden en que aparecen en nuestros cancioneros, a las cantigas de amor y de amigo en las que encontramos algún tipo de afinidad con esta a la que acabamos de referirnos, la primera que llama nuestra atención corresponde a Joan Soaires Somesso.

2.1. En ella (CA 17, CB 110), después de un exordio que ocupa toda la estrofa I, en el que el trovador inicia una cantiga de amor del tipo más convencional, la estr. II introduce directamente la cuestión:

E digu'esto por me guardar
d'ũa cousa que vus direi:
nen cuidedes que al cuidei
de vos, mia senhor, a gãar
se non que podesse viver
na terra vosqu', e deus poder
me leix'aver d'i sempre'estar.

Hasta aquí, poco nos haría sospechar de la intervención de los maldicientes si no fuera por el deseo del trovador de *guardarse* de algo: una acusación, explícita o velada, de pensar en obtener de la dama otra cosa si no vivir «na terra vosqu'». La estrofa III aporta nuevos datos: necesita poder negar «a mui gran cuita» (v. 16) que tiene por ella «aas gentes que sei/ que punhan en adevinhar/ fazenda d'om'...» (vv. 17-19); y finaliza con una imprecación:

E os que esto van fazer,
Deu-los leix'ende mal achar
(vv. 20-21)

Imprecación que enlaza con la cuarta y última estrofa, en la que ruega a Dios que «los leix'assi ficar/ com'eu, senhor, sen vos fiquei» (vv. 22-23), para darnos luego, en cierto modo, la clave para comprender el deseo manifestado de morar en su tierra, pues la había visto partir sin atreverse a ir con ella, lo que le produjo un inmenso pesar¹⁶.

2.2. Sigue luego una composición de Martin Soares que sólo nos ha transmitido CA con el nº 36, atribuyéndola a Pay Soares de Taveirós¹⁷. El punto de partida es el que ya conocemos: «os que me queren mal» (v. 1) «van dizer» (v. 2) a la dama del trovador algo que lo perjudica, pero en este caso es difícil defenderse de la «mezra» (v. 8) porque la acusación es «ca vus quero ben» (v. 5), grave porque atenta contra la obligatoriedad de mantener en secreto la identidad de la *senhor*. Lo único que puede hacer en este caso es intentar salvarse diciendo «que mi-o non poderam provar» (v. 18), aun a sabiendas de que no le servirá de nada, ya que sabe lo que harán: «log'ante vos mi-afrontarán/ que vus amo de coraçon» (vv. 20-21).

2.3. La cantiga que lleva el número 51 en CB (nº 335 en la edición de Michaëlis) corresponde a Fernan Rodrigues de Calheiros y comienza «Non vus façan creer, senhor». En ella el verbo *dezir*, que suele iniciar este tipo de composiciones (puesto en boca de los maldicientes, a los que la mayoría de los casos se refieren con una expresión impersonal), aparece sustituido por *façan creer*, y su objeto directo es «que eu d'alhur querer viver,/ se non con vosqu', aja poder» (vv. 2-3). Dios sabe que el trovador nunca pensó ni en alejarse ni en dejar de servir a su dama (vv. 16-18), sobre todo, porque

«macar m'end'eu quisess(e) al, non

queria o meu coração»

(refrán),

ni tampoco sus ojos, y mucho menos el «bon parecer» de ella (vv. 8-9), por lo que puede creer seriamente que, mientras viva, siempre la servirá y querrá bien (estrofa IV).

2.4. Fernan Garcia Esgaravunha nos ha legado dos textos interesantes. En el primero de ellos (CB 228, nº 411 de la ed. de Michaëlis), alguien — sin duda, una mujer («A que vos fui, senhor...», v. 1¹⁸) — fue a decir a su dama que el trovador «vus queria mao preço dar» (v. 2). La maldición en este caso va conjurada sobre esa persona, y el castigo que se pide para ella es el mismo que intentó provocar:

Que el lhi leixe mao prez aver
a quen mal-preço vus quer apôer¹⁹
(refrán).

La segunda estrofa insiste con variantes en los mismos motivos que la primera, a la que añade dos conceptos significativos: los aportados por *mizcrar* (v. 7) y *gran torto* (vv. 7 y 8). En la tercera, se manifiesta el deseo de que la mentira («(ca vus non disse verdad', eu o sei)», v. 14) sea sustituida por la verdad (v. 13)²⁰.

2.5. La otra composición de Fernan Garcia Esgaravunha es «Quen vos foi dizer, mia senhor» (CA 115, CB 231)²¹. En este caso, alguien — no se precisa quién — fue a decir a la dama que él «desejava mais al/ ca vos» (vv. 2-3). Y ese alguien mintió; si no fuera así:

- a) «mal / me venha de vos e de Deus!» (vv. 3-4);
- b) «nunca estes meus / olhos vejan niun prazer / de quant' al desejan veer» (v. 5-7);
- c) «veja eu de vos, senhor, / e de quant' al amo, pesar» (vv. 8-9);
- d) «Deus non me perdon» (v. 12);
- e) «nen me dê nunca de vos ben (/ que desejeu mais d'outra ren!)» (v. 13).

Es decir, en tan sólo dos estrofas se enumeran hasta cinco maldiciones diferentes²², todas ellas relacionadas directamente con los tópicos tipificados por las cantigas de amor, con las referencias a Dios, a los ojos, al *ben*, etc.

La estrofa III insiste en la sinceridad e intensidad del sentimiento amoroso,

e se o non fezess(e) assi,
de dur verria'qui mentir
a vos, nen m'iria partir
d'u amass(e) outra molher
mais ca vos;...

(vv. 17-21),

para terminar, en la tomada, pidiendo a Dios que, puesto que él quiere que la ame, «valha-m'el contra vos, senhor,/ ca muito me per é mester!» (vv. 22-24).

2.6. Joan Soares Coelho introduce la cantiga 178 de CA (CB 329) con un «Dizen que digo...». En este caso, la acusación de que es objeto el trovador infringe una vez más la regla del *segredo*, pues «Dizen que digo que vus quero ben» (v. 1), con lo cual el objetivo perseguido es el mismo que otras veces: buscarle mal con su *senhor* (v. 2). Por ello, ruega a Dios que

Se o dixе, mal me leixe morrer,
se non, senhor, quen vo'-lo foi dizer!
(refrán).

Las imprecaciones son, pues, dos, pero presentadas como alternativas, a recaer sobre sujetos diferentes según quien esté en posesión de la verdad y quien haya incurrido en mentira, con lo cual se reducen a una: conjura la muerte sobre el que, a juicio de Dios, sea reo de falsedad.

La segunda estrofa repite los mismos motivos, añadiendo que viene a presencia de la dama «chorando d'estes meus/ olhos con vergonha e con pavor,/ e con coita...» (vv. 7-9). El juicio de Dios es su único recurso, pues, como aclara en la estr. III, no sabe *salvarse*²³ de otra manera, para demostrarle a ella que «nunca o soub'ome nen molher/ por mi, nen vos» (vv. 14-15).

La tornada añade una nueva maldición, a recaer ya sin vacilación sobre el infame que ha causado su mal:

E lhe faça atal coita soffrer
qual faz a min e non ous'a dizer!
(vv. 19-20).

2.7. Rodrigu'Eanes Redondo comienza asimismo una composición (CB 334, n^o 418 en la ed. de Michaélis) refiriéndose a «O que vos diz, senhor,...». Aquí la acusación es «que outra ren desejo/ no mundo mais ca vos» (v. 1-2). No se formulan maldiciones, pero se insiste, no sólo en la sinceridad del trovador y en su *coita*²⁴, sino también en que el murmurador ha mentido (v. 3), que lo ha hecho por envidia (v. 7), etc. Sería tan «desguisado» (v. 13) que él deseara otra cosa que su dama (vv. 14-15) que ella — «mesurada,/ fremosa e mansa e d'outro ben comprida» (vv. 15-16), «ben-talhada» (v. 17) — no puede creer tal monstruosidad.

2.8. De la autoría de D. Denis es «Senhor, dizen-vos por meu mal» (CB 509, CV 92), donde es otra vez (cfr. supra 2.4.) una mujer («essa que vos vay dizer»²⁵, v. 7) la encargada de hacer creer a la dama «que non trobo con voss'amor,/ mais ca m'ey de trobar sabor» (v. 2-3).

Los primeros versos de cada estrofa repiten ese concepto. El refrán recalca el desmentido del trovador:

se eu trobo por m'en pagar,
mays faz-me voss'amor trobar,

precedido (en el verso cuarto de cada estrofa) de las imprecaciones: en I, «non mi valha Deus nen al»; en II, «non veja prazer»; en III, «Deus non mi perdon». Si dividimos la primera en dos atendiendo a la presencia de dos sujetos distintos, tendremos recogidos cuatro males que está dispuesto a soportar si no es inocente (que Dios no lo socorra, que no lo haga ninguna otra persona o cosa, que él no pueda ver nada que le cause placer y, finalmente, que Dios no lo perdone). Además, ese mismo cuarto verso, en II y III, se inicia con la afirmación de que la infame *miscradora* «mente».

2.9. Siempre siguiendo el orden de los cancioneros, viene ahora una cantiga de amigo de Roy Fernandes, clérigo (CB 926, CV 514). El planteamiento es un tanto diferente: la amiga reconoce haberle causado siempre pesar a su enamorado, pero está dispuesta a enmendar su error, y, «s'agor'amigar/ quisesseis vós comigo» (vv. 3-4)²⁶,

a vós eu nunca faria
pesar, nen vo-lo diria

(refrán).

La inclusión en el grupo que estamos analizando viene motivada por la indicación de los versos 7-8 («Quen quer que vos end'al diga/ non lho queirades creer»), que nos llevan a suponer una intervención de los maldicientes como causa de la aparentemente espontánea confesión de arrepentimiento y conversión de la amiga.

2.10. Per'Eanes Marinho (CB 935, CV 523)²⁷ se defiende ante su dama declarando abierta y firmemente que «o que me foy miscrar vosco/ por certo ssoube-vos mentir» (vv. 1-2). Se presenta ante ella para *salvarse* (v. 4) de la acusación de intentar *servir* a otra, invocando para sí la pena de muerte si miente:

ca s(e) eu a molher oge quero ben,
se non a vós, quero morrer por en.

(refrán).

Ella debe creer su *salva*²⁸ (v. 9), y no a «quen quer porfaçar» (v. 10), a «nen hñu dizedor» (v. 14) de los que lo quieren mal y por ello le buscan mal (v. 16).

La tornada repite, ya sin condiciones ni imprecaciones, que

Nen quis eu dona por senhor tomar
senon vós, que amo e quero amar
(vv. 19-20).

2.11. La última de las cantigas de amor de que vamos a ocuparnos corresponde a Roy Martins d'Ulveyra (CB 999, CV 588) y no es propiamente una «defensa de acusaciones», sino una aclaración de culpa. En este caso, los maldicientes «disseron» (v. 1) a la dama «que me non mat'a mi o voss'amor», y eso no puede negarlo,

ca me non mat'a mín o voss'amor,
mays mata-me que o non poss'aver
(vv. 5-6)²⁹

No hay, pues, insistencia en la mentira de la acusación (tal y como se plantea, no existe), de lo que se deduce que no han logrado causarle ningún mal los «lauzengier». Tal vez lo que ellos pretendían era convencerla de que no lo mataba el amor por ella, sino por otra, pero, si callaron esta segunda parte, atinaron, y con ello se produce un juego lingüístico digno de atención: «non o mata o vosso amor», en boca de esos personajes despreciables, quiere decir «no lo mata su amor hacia vos»; pero ¿qué razonamiento impide entenderlo como «no lo mata vuestro amor por él»? Y esta es precisamente la interpretación que el trovador (defendiéndose así muy sabia y hábilmente) pretende darle: «es cierto, no me mata vuestro amor hacia mí (porque no lo tengo); lo que me mata es justamente que no puedo tenerlo».

2.12. Entramos ya en el sector de las cantigas de amigo, para comentar algunas de Joan Airas de Santiago. La que aparece en primer lugar (CB 1015, CV 605) presenta una peculiaridad: no es el trovador el que se excusa ante su dama, pero tampoco es la amiga la que trata de probar su inocencia ante el amigo; quien habla es un mediador³⁰, que se dirige a la amiga para poner en su conocimiento que el enamorado «á de vós gram pavor/ ca sab'el que vos fazen entender/ que foi, amiga, de vós mal dizer» (vv. 1-3). Esta tercera persona interviene, lógicamente, a favor (y, en cierta manera, en nombre) del amigo, para hacerle saber (en los tres versos del refrán) que se pone totalmente en sus manos, que no quiere otro juez que dicta-mine «de quanto disse de vós e diz» (v. 5, 12, 19) sino ella misma. La primera parte de las estr. II y III son variaciones de I, a la que añaden el conocimiento de la *queixa* (v. 8) de la amiga y de que la intervención se produce a ruegos del amigo (v. 15). La tornada recoge el consejo del intermediario de que, como le pide el amigo, sea ella misma quien juzgue dónde está la verdad.

2.13. En otras piezas del mismo trovador³¹, es la amiga quien (como es habitual) toma la palabra. En una de ellas (CB 1039, CV 629), se da por enterada de que «alguen vos diss'» (v. 1) «que falei/ con outr'omen» (vv. 2-3), pero está claro que lo hizo «por mi mizcrar con vosco» (v. 2), porque nunca le pasó tal cosa por la imaginación (v. 3). Lo único que puede decir en su propia defensa es que

de mentira non me poss'eu guardar,
mais guardar-m'ei de vos fazer pesar
(refrán)³².

Para convencerlo, no trata de conjurar maldiciones sobre sí misma ni sobre nadie, sino tan sólo explicarle llanamente que lo único que hay por medio es la intención de enemistarlos por parte de alguien que sabe que la quiere bien y no puede hacer otra cosa más que intentar indisponerlo con ella mediante mentiras (estr. II); es más, ella sabe incluso quién es el responsable (estr. III).

2.14. La misma falsa acusación origina la composición «Meu amigu'e meu ben e meu amor» (CB 1046, CV 636); «disseron» (v. 2) al amigo «que me viron falar/ con outr'ome, por

vos fazer pesar» (vv. 2-3). Pero ahora sí invoca a Dios para «que confonda quen vo-lo foi dizer» (v. 5); al amigo, si creyó tal mentira (v. 6); y a la propia amiga, si fuese culpable (v. 7). Las tres estrofas repiten con pequeñas variaciones la referencia a la acusación y las tres imprecaciones, añadiendo una más en el v. 10: «e, se o fiz, nunca mi venha ben». La tornada recoge, de todos modos, la maldición fundamental:

E confonda quen á tan gran sabor
d'antre min e vós meter desamor,
ca maior amor no mundo (non) é
(vv. 22-24).

2.15. El último texto del que nos vamos a ocupar procede de Pedr'Amigo de Sevilha (CB 1208, CV 813), y repite las circunstancias que advertíamos en Joan Airas:

Disseron-vos, meu amigo,
que, por vos fazer pesar,
fui eu con outrem falar

(vv. 1-3).

El peor castigo que puede recabar para sí («se o poderdes saber/ por alguen ou entender», refrán) es que el amigo no vuelva a hablarle (v. 4 y 10), y que, además, «confonda Deus logu'i mi/ muit'» (vv. 15-16) y confunda también «vós, se mi falardes» (v. 16).

3. Si recordamos brevemente lo que sabemos acerca de los autores de las cantigas que acabamos de comentar, advertiremos que la producción de Joan Soaires Somesso (portugués, probablemente de una familia noble del Norte, medio hermano de otro trovador, Pai Soares de Taveirós) se sitúa en torno a los años 1210-1230³³.

Martin Soares, oriundo al parecer de la misma zona, aunque su cronología parece un poco posterior, frecuentó la corte de Alfonso X, donde se relacionó con otros trovadores, entre ellos algunos de los que aquí nos interesan, como Joan Soares Coelho³⁴; su «dipendenza da modelli provenzali è fuor di dubbio»³⁵ y se muestra como «artista serio e convinto delle proprie capacità, severo cultore della canzone d'amore di tipo ortodosso, quale era offerta dalla tradizione degli ultimi provenzali» (Bertolucci, p. 39).

Fernan Rodrigues de Calheiros era un caballero, no sabemos si portugués o gallego, probablemente del segundo tercio del s. XIII³⁶, mejor — para Tavani, pp. 286-287 — como autor de cantigas de amigo que de amor, que considera, en general, «chatas e monótonas repeticións de motivos tradicionais» (p. 286).

Fernan Garcia Esgaravunha pertenecía a una de las más famosas y conspicuas familias de Portugal. Fue hijo de otro trovador (Garcia Mendes d'Eixo) y vivió de niño en la corte leonesa de Alfonso IX, centro de cultura occitana frecuentada por trovadores provenzales³⁷, aunque su producción está más vinculada a las cortes de Alfonso III de Portugal y Alfonso X de Castilla, donde lo vemos también en relación con Joan Soares Coelho y Pedr'Amigo de Sevilha, entre otros³⁸.

También procede de una familia noble del Norte de Portugal Joan Soares Coelho, activo entre 1248 y 1280. Tuvo un papel activo en las cortes de Alfonso III y D. Denis, pero visitó también las cortes castellanas y ya conocemos sus relaciones con algunos otros de los trovadores que ahora nos interesan. Para Tavani, sus piezas líricas «salientan por unha grande eficacia expresiva e por un rigor inusual, por unha esmerada utilización de motivos e matices orixinais, por constantes preocupacións de orde literaria, por un estilo ás veces moito máis persoal do que xeralmente caracteriza as cantigas galego-portuguesas» (p. 298).

Rodrigu'Eanes Redondo, otro trovador portugués del segundo tercio del s. XIII, nos ha legado siete textos, entre ellos el que hemos analizado, destacado por Tavani por estar construido «en versos de 12 sílabas con rimas raras e artificios retóricos» (*A poesía...*, p. 321).

De Don Denis no creemos preciso recordar aquí más que aquello de que «a súa poesía revela, máis ca calquera outro poeta galego-portugués, unha lectura directa dos trovadores provenzais» (Tavani, *A poesía*, p. 282).

Roy Fernandes, clérigo santiagoés del segundo tercio del s. XIII, «utiliza, xunto a temas tradicionais, tamén motivos caracterizados por unha certa novidade, aproveitándose hábilmente de tódalas combinacións e variacións temáticas posibles e revelando unha rara delicadeza na manipulación dos recursos estilísticos e rítmicos» (Tavani, *A poesía*, p. 322).

Per'Eanes Marinho fue un señor gallego de la primera mitad del s. XIII, hermano de otros dos trovadores y trovador ocasional, que sólo nos ha legado la cantiga «Que outra dona punhei de sservir»³⁹.

De Roy Martins d'Ulveyra sólo sabemos que bajo su nombre se nos han transmitido una cantiga de amor y tres de amigo, una de ellas dialogada (vid. Tavani, *A poesía*, p. 323).

A Joan Airas de Santiago, un burgués del segundo tercio del s. XIII, volvemos a encontrarlo en actividad (no olvidemos que su obra es la más representada en los cancioneros después de la de D. Denis) en diversas cortes reales, sobre todo en la de Alfonso X de Castilla y Alfonso III de Portugal, en las que está en contacto con Per'Eanes Marinho, Pedr'Amigo de Sevilha, Joan Soares Coelho, Roy Fernandes....⁴⁰

Finalmente, también a Pedr'Amigo de Sevilha — sobre cuya personalidad existen fundadas dudas⁴¹ — se le viene vinculando a la corte de Alfonso X, y en relación con J. S. Coelho y R. E. Redondo. En sus cantigas de amigo revela poseer una particular sensibilidad poética y una refinada inventiva, creando toda una galería de personajes femeninos de acusada personalidad⁴².

Estas apresuradas notas recordatorias no tienen otro objetivo que poner ante nuestros ojos el hecho de que, al menos en la mayor parte de los casos, nos encontramos ante trovadores que han frecuentado las cortes poéticas más importantes de su época, que, en ocasiones, han mantenido relaciones entre ellos⁴³, y que han podido estar en contacto directo con trovadores provenzales⁴⁴ y conocer una parte de su producción poética. Sería preciso hurgar más en la historia, y en el conjunto de la obra de cada uno de ellos, para atrevernos a apuntar que el *escondit* haya podido ser un punto más de conexión, de «intertextualidad», a tomar en consideración.

4. Después de haber visto por separado las piezas en las que apreciábamos rasgos del *escondit*, no podemos dejar de intentar condensar sus características principales:

1) El comienzo de la composición con una fórmula en la que interviene (normalmente ya en el incipit⁴⁵) el verbo *dizer*⁴⁶: 2.2⁴⁷, 2.4, 2.5, 2.6, 2.7, 2.8, 2.9, 2.11, 2.13, 2.14, 2.15. Expresiones alternativas son: «façan creer» (2.3) o «fazen entender» (2.12)⁴⁸.

2) En algunos casos, la referencia complementaria a la intención de los maldicientes de *miscrar* al trovador y su dama: 2.2, 2.4, 2.10, 2.13.

3) También en ocasiones, la insistencia en la *mentira* que ha causado la desavenencia, sea recurriendo al verbo *mentir*, al sust. *mentira*, o incluso a la lítote (*non verdade*): 2.3, 2.4, 2.5, 2.7, 2.8, 2.10, 2.13, 2.14, 2.15⁴⁹.

4) El «pecado» de que ha sido acusado el trovador (en las cantigas de amor) puede ser más o menos grave: tal vez lo peor, que la ha cambiado por otra *senhor* (2.10); pero también que desee otra cosa que no sea ella (2.5, 2.7); que no lo mata su amor (2.11); que no es su amor el motivo del trovar (2.8); que le quiera dar «mao preço» (2.4); que pensó «gâar» de ella otra cosa que vivir en la misma tierra (2.1) o que quiera vivir en otro sitio si no con ella (2.3). Y, tal vez lo más original (por las razones aducidas en su comentario), que la quiere bien (2.2) o que dice que la quiere bien (2.6). En las cantigas de amigo, la acusación más frecuente es que ella habló con otro hombre (2.13, 2.14, 2.15)⁵⁰, pero hemos visto otro caso — también con características peculiares — en que pretendían hacer creer al amigo que ella quisiera causarle pesar (2.9).

5) No en todos los casos el acusado conjura sobre sí alguna maldición en caso de ser culpable, para convencer con ello a su interlocutor de la sinceridad de sus sentimientos y sus palabras⁵¹. El desarrollo mayor en este sentido correspondía a Fernan Garcia Esgaravunha (2.5), seguido por Joan Airas de Santiago (2.14), pero también lo encontrábamos en 2.1, 2.6,

2.8, 2.15. Las desgracias invocadas corresponden a la temática propia de las cantigas: que Dios lo deje morir (al interesado o, si es inocente, a quien causó su mal), que le venga *mal*, que Dios no lo perdone o que confunda a quien haya cometido el pecado, que no vuelva a ver *prazer*,... Tal vez la mayor originalidad en este sentido, aun manteniéndose dentro de los mismos moldes, corresponda a Pedr'Amigo de Sevilha, para quien el mayor mal que la amiga puede imaginar es que su amigo deje de hablarle.

6) En no pocos casos, esas imprecaciones van precedidas de la fórmula «si lo dije», o bien «si lo hice o lo pensé, etc.»⁵² (siempre en dependencia del tipo de acusación). Así sucede, en efecto, de modo claro en 2.5, 2.6, 2.8, 2.10⁵³, 2.14, 2.15.

5. Una nota de C. Michaëlis a una de estas composiciones, concretamente a 2.1, nos llevó de nuevo al artículo citado de M. de Riquer. Nos referimos a «Colocci classifica esta cantiga como feita pelo typo: *sel dissì*» (ed. del CA, p. 39). Es conocido que se trata de una de las anotaciones de nuestro humanista que remite a una canción de Petrarca («S'i'l dissì mai, ch'i'vegna in odio a quella»⁵⁴), una canción en la que Petrarca, precisamente, se defiende de las acusaciones de que ha sido objeto recabando para sí todo tipo de males. Al comienzo de su estudio, Riquer recordaba que «Es creencia común que el *escondit* de Bertrán de Born constituye el modelo de la canción de Petrarca que se inicia con las palabras *S'i'l dissì mai*» (p. 72)⁵⁵. El modelo constructivo de ambos textos es, sin embargo, diferente⁵⁶, como son diferentes (no podía ser de otro modo, dadas las diferentes personalidades y circunstancias de sus autores) los males que conjuran.

La consulta de la edición facsimilar del CB⁵⁷ nos hizo ver que, entre las cantigas que nos interesaban, la rúbrica *sil dissì* (en alguna de sus formas) está presente, no sólo en CB 110, sino también, al menos, en 228 (2.4), 231 (2.5) (en ambos casos, al final de la pieza), 334 (2.7), ¿509? (2.8).

Aunque sigue sin estar del todo claro el sentido preciso de esta anotación de Colocci en nuestras cantigas⁵⁸, la explicación apuntada por V. Bertolucci (pp. 27-30) hace pensar que obedezca a razones métricas, más concretamente, que esté llamando la atención sobre cantigas que responden al modelo de *coblas unissonans* o de *coblas doblas*, mucho menos frecuentes en nuestros cancioneros que las *singulares*.

El estudio métrico de nuestras composiciones ofrece los siguientes resultados:

- 2.1: 4 (estrofas) de 7 (versos) octosílabos; *abbacca*; *unissonans*.
- 2.2: 3 de 7, octosílabos; *abbaccb*; I y II son *doblas*, III queda libre.
- 2.3: 4 de 7 (6-7: refrán), octosílabos; *abbccdd* (a contiene el «mot-refranh» *senhor*); *doblas* (?)⁵⁹.
- 2.4: 3 de 6 (5-6: refrán); decasílabos; *abbacc*; *singulares*⁶⁰.
- 2.5: 3 de 7 + 1 (tornada) de 3; octosílabos; *abbccdd* (a contiene el «mot-refranh» *senhor*, que aparece nuevamente en el v. 2 de la tornada); *singulares*.
- 2.6: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulares*.
- 2.7: 3 de 6 (6: refrán) + 1 de 4 (¿o 3?); dodecasílabos; *aaabab*; *singulares*⁶¹.
- 2.8: 3 de 6 (5-6: refrán); octosílabos; *abbacc*; *singulares*.
- 2.9: 3 de 6 (5-6: refrán); heptasílabos; *abbacc*; *singulares*⁶².
- 2.10: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulares* (?)⁶³.
- 2.11: 3 de 6 (5-6: refrán); decasílabos; *aaabab*; *singulares*⁶⁴.
- 2.12: 3 de 7 (5-7: refrán) + 1 de 3; decasílabos; *abbacac*; *singulares*.
- 2.13: 3 de 6 (5-6: refrán) + 1 de 2; decasílabos; *abbacc*; *singulares*⁶⁵.
- 2.14: 3 de 7 + 1 de 3; decasílabos; *abbacca*; *singulares*⁶⁶.
- 2.15: 3 de 6 (5-6: refrán); heptasílabos; *abbacc*; *singulares*⁶⁷.

A simple vista se aprecia que existen muy pocas variaciones, e incluso esquemas que se repiten en varias piezas, pero en la mayor parte de los casos se trata de los modelos más

frecuentes en las cantigas⁶⁸; salvo tal vez el tipo que encontramos en 2.3 y 2.5, que, además de F. R. Calheiros (en tres ocasiones) y F. G. Esgaravunha, sólo utilizan Joan Lobeira y Martín Soares (en una sola cantiga cada uno de ellos)⁶⁹; y 2.12, que utiliza dos veces Joan Airas y una sola D. Denis y J. S. Coelho (vid. *Repertorio*, p. 152, n^o 156). Por lo tanto, no parece que la modalidad *escondit* pueda ser caracterizada por sus peculiaridades métricas, sino más bien por la definición que nos ofrecen las *Leys d'amors* (aunque también pueda dejar sus huellas en algunos rasgos formales).

La pregunta surge, sin embargo, al hilo de las consideraciones de Bertolucci⁷⁰. Cuando Colocci, en su examen de las cantigas copiadas, hace una llamada que remite a Petrarca, ¿realmente tiene — sola o fundamentalmente — «in mente» unas similitudes métricas y estróficas, o son más bien (o también) los rasgos de contenido los que le recuerdan «S'i'l dissi mai»? No olvidemos que, al lado de las afinidades formales, existen también grandes diferencias: la canción de Petrarca consta de 6 estrofas de 9 versos cada una más una tornada de cinco, alterna versos endecasílabos y hexasílabos y la rima es abbaacca; está organizada en *coblas doblas*, pero utiliza el artificio (ya empleado por trovadores occitanos del *trobar ric*) de repetir siempre las mismas rimas en diferentes combinaciones:

- I y II: a = -ella, b = -ei, c = -ia
- III y IV: a = -ei, b = -ia, c = -ella
- V y VI: a = -ia, b = -ella, c = -ei.

También al más puro estilo provenzal, la tornada comienza repitiendo la rima de los últimos versos de la última estrofa, pero, para no omitir ninguna de las rimas, retoma b (en este caso, -ella) en el penúltimo verso (donde debería estar c).

Evidentemente, sería preciso revisar detenidamente todos y cada uno de los casos en que aparece esa rúbrica colocciana, pues sólo así podremos comprobar si efectivamente existe algún rasgo conceptual en todas ellas que las relacione con el *escondit*⁷¹. Por el momento, no estamos en condiciones de afirmar que Colocci pretendiera algún tipo de clasificación genérica, pero, después de pasar revista a las cantigas comentadas, acabamos concordando con M. de Riquer en que «el *escondit*, género creado por los trovadores provenzales, gozó de cierta difusión en las literaturas gallegoportuguesa, italiana y catalana⁷², y se cultivó desde finales del siglo XII a finales del XV» (p. 78). Al menos por lo que respecta a la lírica gallego-portuguesa, parece evidente que sí ha tenido una cierta fortuna esta modalidad, hasta el extremo de propagarse de las cantigas de amor (donde resulta más habitual encontrar una relación con los trovadores occitanos) a las de amigo.

Notas

¹ *Las Leys d'amors*, ed. de J. Anglade, Édouard Privat, Paris, 1919 (reimpr. Johnson Reprint, New York, 1971), II, p. 184.

² A juzgar por lo que nos dicen las *Leys d'amors*, es un «trop bos dictatz» que no parece haber alcanzado la categoría de *género*, puesto que se insiste en que «estiers de chanso no.s desvia», como indicando que, en todo caso, es una variante que puede adoptar la *chanso*. Con anterioridad, en el apartado correspondiente a «Li mandamen de trobar» se decía que estos «son far noel dictat per sillabas, compassat am rims, (...) tractan de sen, o de lauzors, d'amors, d'escondig o de mal dig general, d'esquem o de planch. Per aquesta diversitat foron trobat divers dictat, coma vers, chansos, descortz, dansa, sirventes, pastorela, vergiera, vaquíera et autras lors samblans, e mays tensos, partimens, planchs et escondigs; alcun trobador, can son acuzat de mal dire, fan al compas de vers o de chanso escondig, per so quar escondir o desencuzar se volo de so que son lauzenguejat e mal mesclat. E per so l'apelo escondig, quar han esgardamen a la sentensa» (idem, II, p. 30-31). Permítasenos llamar la atención sobre ese «fan al compas de vers o de chanso escondig». En una reciente revisión del problema de los géneros líricos, P. Wunderli («Réflexions sur le système des genres lyriques en ancien occitan», *Mélanges de langue et littérature occitanes en hommage à*

Pierre Bec, Univ. de Poitiers (C.É.S.C.M.), Poitiers, 1991, pp. 599-615), estudia el *escondich* como una de las realizaciones del «subsistema» *canso* (vid. especialmente pp. 608-610).

³ Vid. M. de Riquer, «El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 24, 1951-52, pp. 201-224 (recogido en *Suplementos Anthropos*, 12, enero 1989 (*Martín de Riquer. Antología*), pp. 71-81; citamos por esta edición).

⁴ J. L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, anexo 12 de *Verba*, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.

⁵ *Cancioneiro da Ajuda*, ed. de C. Michaëlis de Vasconcellos, Max Niemeyer, Halle a.s., 1904 (reimpresión, con introd. de Ivo Castro e inclusión del glosario, por la Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1990).

⁶ *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, ed. de J. J. Nunes, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972; *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, ed. de J. J. Nunes, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa 1973.

⁷ Recuérdese lo ya reproducido de las *Leys d'amors* en nota 2: «E per so l'apelo *escondig*, quar han esgardamen a la sentensa», que nos remite al sentido jurídico de EXCONDICERE 'defenderse de una acusación' (vid., entre otros, E. Rodón, *El lenguaje técnico del feudalismo*, C.S.I.C., Barcelona, 1957, p. 105).

⁸ Este era, pues, el nudo de enlace entre los dos motivos: la función de los *miscradores* (advuértase — vid. supra, nota 2 — que las propias *Leys* utilizan la expresión *mal mesclat*).

⁹ Por supuesto, constreñido por la técnica propia de las cantigas, que, si por una parte permite juegos estilísticos de efectos notables, por otra limita considerablemente las posibilidades de desarrollo temático al estilo de las que podemos encontrar en Bertran de Born o los restantes textos estudiados por Riquer en el artículo citado.

¹⁰ Teniendo presente, de todos modos, que Riquer (pp. 77-78) acaba concluyendo que debieron existir otras manifestaciones occitanas que pudieron haber servido de modelos más inmediatos para las piezas que él analiza y compara.

¹¹ Vid. *Le Seigneur-Troubadour d'Hautefort. L'oeuvre de Bertran de Born*, 2e éd. condensée par Gérard Gouiran, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1987, pp. 63-71. De la fortuna de esta pieza, de su difusión, etc. sirve de prueba el hecho de que la hayan transmitido once manuscritos (vid. las referencias en la ed. de Gouiran, p. 63).

¹² A la que no deja de elogiar siguiendo los cánones establecidos (vv. 4-5).

¹³ La fórmula reviste las siguientes variantes en las estrofas sucesivas: «s'ieu anc failli vas vos neis del pensar» (v. 15), «s'ieu outra dompna mais deman ni enquier / mas vos...» (vv. 23-24), «s'ieu anc aic cor d'autra dompna amar» (v. 30), para terminar con un «si no-us menti cel qe-us anet contar» (v. 36). La estrofa VII es una interrogación retórica que pretende recalcar la sinceridad de los razonamientos del trovador, y remata la composición una tomada de tres versos, en la que aquel señala airadamente a los «fementit lausengier» (v. 43) que «be-us lausera qe-m laissasetz estar» (v. 45).

¹⁴ Que se convierten en doce si contamos la estrofa VIII, que sólo transmiten cuatro manuscritos (vid. Gouiran, p. 69).

¹⁵ Es decir, «se conjura lo peor que puede sucederle a un guerrero (punto 8), a un cortesano (puntos 7 y 11), a un cazador de altanería (puntos 1 y 9), se coloca en situaciones vergonzosas (puntos 2, 3 y 5) y molestas (puntos 6, 10 y 12), e incluso se refiere a un hecho autobiográfico (...) (punto 4)» (Riquer, p. 73; advuértase que Riquer enumera previamente las doce calamidades que se conjura el señor de Autafort, incluyendo, pues, la estrofa VIII).

¹⁶ C. Michaëlis, en el comentario a esta composición, indica que «Esta cantiga é continuação da anterior. Os maldizentes, cuja «fala» o trovador receava, motejaram dos seus sonhos. Eis porque se defende agora, dando a chave dos enigmas propostos na cantiga 16» (p. 40). En CA 16 (CB 109), «Muitas vezes en meu cuidar», no encontramos elementos que nos permitan relacionarla explícitamente con el *escondit*, aunque sí con los *miscradores*: en la última estrofa, declara que Dios le dio «tan gran poder / que, *mentre m'eu guardar poder' / de fala d'om' ou de moher, / que non poss'este ben perder*» (vv. 22-25; el subrayado es nuestro).

¹⁷ Sobre esta aspecto, vid. V. Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie di Martin Soares*, Palmaverde, Bologna, 1963, pp. 25-28.

¹⁸ La marca de género (de sexo femenino, en este caso) está presente nuevamente en el primer verso de la segunda estrofa («A que, a gran torto, me vosco mizcrou») y, bajo la forma tónica del pronombre personal *ela* en el verso cuarto de las estrofas I y II, y en el tercero de III.

¹⁹ Sobre la alternancia entre el provenzalismo *prez* y la forma patrimonial *preço*, además de las expresiones de las que forma parte, vid. la nota a estos versos (así como el glosario) de M. Spampinato Beretta, en su edición crítica de Feman Garcia Esgaravunha, *Canzoniere*, Liguori, Napoli, 1987, p. 62.

²⁰ Vid. el comentario a la cantiga (nº 2 de su edición) de Spampinato Beretta, pp. 61-62.

²¹ Ocupa el nº 5 en la ed. de Spampinato Beretta. Vid. el completo comentario que dedica a esta cantiga la editora (p. 76).

²² Que pueden ser siete, si desglosamos a) y c) en dos. En el primer caso, una sería «mal me venha de vos» y la otra «(mal me venha) de Deus»; en el segundo, «veja eu pesar de vos» y «(veja eu pesar) de quant'alo amo».

²³ Este verbo viene a ser el equivalente del *escondir* occitano.

²⁴ Además de los tópicos convencionales con que ésta se expresa, hay una imagen novedosa en el verso 10: «no coraçon me dá voss'amor tal ferida».

²⁵ Sólo se explicita en el primer verso de la estrofa II, porque las otras dos prefieren la formulación impersonal: «dizen-vos» (v. 1), «quem vos diz» (v. 13).

²⁶ Las variantes de las estrofas sucesivas son: «se podess'eu seer, / amigo, con vosc'amiga» (vv. 9-10), y «se eu por amig'ouvesse / vós» (vv. 13-14).

²⁷ Según la rúbrica de Colocci (fol. 200v), fue hecha para «salvar outra que fez Joan Airas», concretamente CV 594, que lleva el número 25 en la ed. de J.L. Rodríguez, en la que la amiga da cuenta a su enamorado de los rumores que le llegaron acerca de que él pensaba tomar otra *senhor*. Aunque esta cantiga de J. Airas no responde enteramente a la modalidad del *escondit*, en tanto en cuanto nadie se defiende de acusaciones (lógicamente, quien lo hace es Per'Eanes Marinho en la «respuesta»), no faltan las referencias a los 'malos consejos' y la maldición contra quien pretenda interferir en sus relaciones (Vid. texto y comentarios de J. L. Rodríguez, pp. 145-147).

²⁸ En el mismo sentido que tiene el sust. *escondich* en Bertran de Born, v. 13: «Autr'escondich vos farai plus sobrier».

²⁹ Las variantes que presenta el refrán en las estrofas siguientes son: «ca me non mata voss'amor assy, / mays mata-me que mh-o non quer Deus dar» (vv. 11-12); «que me mon mata voss'amor de pran, / mays mata-me, senhor, que o non ei» (vv. 17-18).

³⁰ La «amiga común de los dos enamorados» (J. L. Rodríguez, p. 177).

³¹ Hay una (CB 1045, CV 635), muy curiosa, en la que, después de declarar su amor al amigo, y tratar de convencerlo de «que vos digo verdade» (v. 6), la moza hace referencia a la posibilidad de que él hable «con algun maldizente» (v. 8), que pretenda hacerle creer otra cosa; en tal caso, el ruego expresado es:

dizede-lhi que mente,
dizede-lhi que mente
(vv. 11-12).

³² En la tomada, matiza que

De fazer mentira sei-m'eu guardar,
mais non de quen me mal quer assacar
(vv. 19-20).

³³ Su producción amorosa se caracteriza por un «estilo simple e en ton moi comedido que representa a proxección no plano formal da actitude de sumisión (...) e que, xunto coa inclinación á mesura e á dondura e mais cunha grande cantidade de detalles de estrutura e de expresión, fan de J. S. un dos poetas máis interesantes da primeira xeración» (G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1986, p. 297).

³⁴ Vid. el estudio introductorio de V. Bertolucci Pizzorusso, *Le poesie...*, pp. 13-41.

³⁵ Cfr. Bertolucci, p. 38. Para la editora, «I nomi che possono farsi con maggior sicurezza sono quelli di Uc de Saint Circ, di Peire Vidal, di Guiraut Riquier e di Cerveri di Girona. L'indagine è resa difficile dalla già rilevata tendenza all'astrazione che smorza ed elimina quelle peculiarità e quelle caratteristiche le quali soltanto permettono di cogliere un rapporto diretto» (p. 39).

³⁶ Vid. Tavani, *A poesia...*, p. 286.

³⁷ No olvidemos que de su familiaridad con la lírica transpirenaica nos ha dejado una prueba fehaciente en el refrán «ar sachaz veroyamen / que ie soy votr'ome lige» de la cantiga «Punnei eu muit'en me quitar» (nº 16 en la ed. de Spampinato Beretta). Vid., entre otros, J. M. d'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais (Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age)*, Fundação C. Gulbenkian, Centro Cultural Português, Paris, 1973, pp. 105-114.

³⁸ Vid. una completa información de todos estos aspectos en el estudio introductorio de M. Spampinato Beretta, pp. 9-26. Entre los trovadores provenzales, la editora destaca el influjo (constatable por diversas razones) de Uc de Saint Circ, que lo pone también en relación con Martin Soares.

³⁹ Vid. A. Cotarelo Valledor, «Los hermanos Eans Mariño, poetas gallegos del siglo XIII», *Boletín de la Academia Española*, 20, 1933, pp. 5-32 (en particular, para nuestro trovador, pp. 11-14).

⁴⁰ Vid. J. L. Rodríguez, pp. 17-21.

⁴¹ Se le venía identificando como canónigo de Salamanca, pero los documentos estudiados por V. Beltrán («Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilha», *Cuadernos de Filología Románica. I. Estudios gallegos*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 31-37) parecen apuntar en otra dirección.

⁴² Vid. G. Marroni, «Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha», *A.I.O.N. Sezione Romanza*, 10, 1968, pp. 189-339 (para el estudio sobre el autor, pp. 189-229).

⁴³ Recuérdese, por ej., el ciclo del *ama* que vincula a varios de ellos (vid. un resumen en Spampinato Beretta, pp. 16-26).

⁴⁴ Más difícil parece probar la presencia directa de Bertran de Born en las cortes peninsulares. En sus sirventeses, sin embargo, se encuentran referencias a Alfonso VIII de Castilla (vid. C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, CUPSA editorial, Madrid, 1977, pp. 76, 78, 85,...) y, sobre todo, a Navarra y Aragón (Alvar, pp. 49-52, 59, 61, 135, 151, 163, etc.).

⁴⁵ En ocasiones, se repite al comienzo de las estrofas sucesivas.

⁴⁶ Lo más frecuente es que se recurra a una expresión impersonal para no indicar un sujeto conocido y concreto, aunque hemos visto excepciones notables.

⁴⁷ Por razones de economía, en adelante nos referiremos a las composiciones dando el número del apartado en que aparecen comentadas.

⁴⁸ En cierto modo, también el «punhan en adevinhar» del v. 18 de 2.1, cuya construcción es, como ya hemos visto, un tanto diferente.

⁴⁹ En 2.11, recordémoslo, no hay mentira; más bien, «dizen-o de pran», v. 14.

⁵⁰ En 2.12, la situación es un poco diversa por ser un intermediario el que habla en nombre del amigo, para excusarlo (habían ido a decirle a la amiga que él había dicho mal de ella).

⁵¹ Recordemos, de todos modos, que, según las *Leys d'amors*, lo único que cuenta es «dezencuzarse», no el procedimiento que se utilice para ello. Las imprecaciones, de todos modos, vienen consagradas por ser el recurso utilizado por Bertran de Born.

⁵² Recuérdense (vid. supra, nota 13) las expresiones utilizadas por Bertran de Born. 2.3. presenta, como variante, ese *macar* que inicia el refrán, en el que no se expresa una imprecación, sino la firmeza de sus intenciones.

⁵³ En este caso, no se recurre formalmente a una maldición, sino a la manifestación de un deseo: «se eu a molher oge quero ben, / se non a vós, quero morrer por en» (refrán).

⁵⁴ Hemos manejado la edición de F. Petrarca, *Canzoniere*, preparada por G. Contini para Einaudi, Torino, 1964 (nº 206, pp. 262-264). No nos detendremos aquí ya — porque nos alejaría bastante de nuestro objetivo — en un análisis detenido de la canción de Petrarca, pero, además de en cualquiera de las buenas ediciones comentadas del poeta, puede verse un resumen de sus aspectos esenciales en Riquer, p. 73.

⁵⁵ No interesa ahora si el modelo directo ha sido Bertrán de Born o algún otro *escondit* perdido, pero recordemos que Riquer, después de analizar varios textos, y precisamente ante la ausencia en el trovador provenzal de una expresión equivalente al «S'i'l dissì mai» (cfr. no obstante, supra 1, para el *s'ieu*), concluye que «es perfectamente lógico deducir que en la literatura provenzal trovadoresca, que tan fuertemente influyó sobre Petrarca y sobre los poetas catalanes de los siglos XIV y XV, existieron otras manifestaciones del *escondit*, hoy perdidas, en las cuales — o en la más divulgada de las cuales — se introducía cada uno de los conjuros con la fórmula «Si yo lo dije» (*S'ieu o dis mai*, o tal vez *S'ieu anc o dis*)» (p. 76).

⁵⁶ Aunque la acusación de que han sido objeto no lo sea tanto: Bertran había sido acusado de amar a otra (cfr. 2.10) y Petrarca de *decir* que amaba a otra.

⁵⁷ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, 1, Reprodução facsimilada, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 1982.

⁵⁸ «in quanto non era stato possibile precisare altro che si trattava evidentemente di un'analogia non contenutistica ma strutturale» (Vid. V. Bertolucci, «Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi», *A.I.O.N. Sezione romanza*, 8, 1966, pp. 13-30; p. 20).

⁵⁹ c es diferente (en las dos parejas).

⁶⁰ El tercer verso de cada estrofa presenta «rimas derivativas»: *rogar, rogador, rogarei*.

⁶¹ b es fija, condicionada por el refrán. Lo más interesante es el complejo juego de rimas derivativas que se establece: *sobejo* (v. 2) — *sobeja* (v. 8); *sejo* (v. 3) — *seja* (v. 9); *vejo* (v. 5) — *veja* (v. 11); *desejo* (v. 1) — *desejada* (v. 14).

⁶² Rimas derivativas en los versos 1 (*amigo*), 3 (*amigar*), 10 (*amiga*).

⁶³ a es fija (-ar).

⁶⁴ Los versos 2 y 5 de cada estrofa repiten la misma palabra en rima: I, *amor*; II, *asxy*; III, *pran*. Rimas derivativas son *sabedor* (v. 3) y *saber* (v. 4).

⁶⁵ a utiliza un «mot-refranh» para cada estrofa: I, *eu*; II, *ben*; III, *á* (en esta estrofa también b: *a!*)

⁶⁶ Rimas derivativas: *falar* (v. 2), *falei* (v. 8).

⁶⁷ Rimas derivativas: *falar* (v. 3), *faledes* (v. 10), *falardes* (v. 16).

⁶⁸ Vid. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967.

⁶⁹ Vid. Tavani, *Repertorio*, pp. 260-261 (nº 199).

⁷⁰ Que, de todos modos, sabe perfectamente que «il modello (de la canción de Petrarca), anche per quanto riguarda il tema, è provenzale, un *escondig* de Bertran de Born» (pp. 28-29).

⁷¹ Nosotros hemos prestado atención solamente a los casos en los que existe una excusación explícita y manifiesta de una acusación también explícita y manifiesta, pero no cabe duda de que, implícitamente, quien habla puede estar tratando de defenderse de algo, aunque no lo declare abiertamente, en muchos más textos que los analizados.

⁷² No olvidemos que, además de las canciones de Bertran de Born y Petrarca y las tres cantigas gallego-portuguesas, Riquer analiza detenidamente varios textos catalanes de similares características temáticas: uno de Llorenç Mallol (de 16 estrofas de 8 versos cada una, más una tomada de 4), un *escondit* anónimo de Mallorca (de 6 estrofas de 4 versos), una «*dança e scondit*» de Jordi de Sant Jordi (en la que «el estilo de *escondit* sólo cuadra a las estrofas segunda y tercera y a la tomada», Riquer, p. 78) y uno de Romeu Llull (de 5 estrofas de 8 versos, más una tomada de cuatro).