

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

I. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

LA RECUPERACIÓN CASTICISTA DE DON DENIS: ¿UNA INVENCIÓN PARA UNA LITERATURA NACIONAL?

Joaquim Ventura Ruiz

A la hora de establecer una cronología para trovadores y juglares en la lírica gallego-portuguesa tenemos que aceptar las limitaciones. Así, los períodos de actividad creativa han de quedar, frecuentemente, situados en un genérico «en la corte de...», dando como lapso de tiempo el de un reinado y referido a cuatro reyes, sobre todo: Fernando III y Alfonso X en Castilla-León, y Afonso III y Don Denis en Portugal, con la franja que iría de 1240 a 1280 como momento de mayor producción. Pero esta limitación, marcada por la recopilación hecha por el Conde de Barcelos, tendría una matriz portuguesa mientras que la lírica en lengua gallega –sin aparente ruptura– habría tenido un siglo más de consideración (productiva o no), hasta la redacción del *Cancionero de Baena*.

En cuanto al género de amigo podemos establecer dos grupos de textos: los de estilo popular o tradicionalista (presuntamente de origen autóctono) y los de factura trovadoresca.¹ Esto podría ser válido a priori para el ambiente gallego, especialmente por la influencia llegada a Compostela pero ¿habría un foco portugués de canción de voz de mujer de tipo cortesano, autónomo y tardío en relación al foco emisor gallego, importado tras el exilio de Afonso III después de vencer a su hermano Sancho II? (Corral 2000: 124).² Por el contrario, desde alguna perspectiva portuguesa se sitúa una moda popularizante en el género de amigo de manera conjunta en las cortes castellano-leonesas de Fernando III y Alfonso X, y portuguesa de Afonso III (Frateschi Vieira 1997: 632).

La mayoría de críticos ha considerado únicamente el primer grupo (tradicionalista), olvidando casi por completo el segundo (trovadoresco). El esquema general considerado hasta ahora –según criterios cronológicos– sitúa un primer momento de cantigas de inspiración popular, un segundo grupo (solapado con el anterior) de cantigas con registro trovadoresco y un tercer momento, que habría sido inspirado por Don Denis, de recuperación del género de amigo en clave casticista o neotradicionalista. Un esquema apenas cuestionado desde la publicación de las cantigas de amigo en los primeros años del siglo XX y reforzado por la mayor presencia de juglares como Martín Codax, Pero Meogo o Mendinho, entre otros (que consolidaban un género lírico «nacional-popular» a ojos de gallegos y de portugueses).

Sin embargo, el cultivo por bastantes trovadores que componían sin conflicto aparente género de amigo (teóricamente autóctono de origen) y de amor (teóricamente importado), ¿sería consecuencia de una misma visión de la condición femenina o, por el contrario, habría un desdoblamiento entre un mundo amoroso de iniciativa femenina y raíz popular y otro de preeminencia masculina y ámbito señorial?

Para Margit Frenk (1992:13)

¹ «[...] existia já aquí (é difícil duvidar) uma escola local de poesía jogralesca» (Saraiva-Lopes 1996:51).

² Sin embargo, en los *trouvères* en lengua de *oïl* (sigo la antología de Alvar 1987) no hay trazos de canción femenina, cosa que en cambio sí que sucede con algunos *mimesinger* como Kürenberger, Diezmar von Eist, Heinrich von Morungen, Reinmar von Hagenau, Neidhart von Reuenthal, con temas que resultan comunes al género de amigo tradicionalista gallego-portugués: la soledad de la moza para el encuentro, la espera y la ausencia del amado, el baile, la complicidad con la madre. Eso nos lleva a aventurar que la adaptación de ecos de canciones femeninas populares hecha por poetas cultos no sería privativo del ámbito hispánico.

la humilde sumisión del poeta a la mujer, siempre altiva y desdenosa, el sentimiento razonador, la compleja versificación dominan a la *cantiga de amor* y en buena parte a la *cantiga de amigo*. Pero evidentemente ese arte, cada vez más artificioso, no alcanzaba a colmar las necesidades expresivas de los trovadores portugueses y, por milagrosa unificación, encontraron una fuente viva de poesía en los cantos de la gente de su tierra. De ellos tomaron la voz cándida de la muchacha enamorada, tan opuesta a la soberbia de la dama provenzal.³

Los críticos que mantienen una visión nacional(ista) de la literatura propia siempre han preferido la base tradicionalista o popular (en lírica o en épica) para situar los orígenes de dicha literatura. Sería el caso de Menéndez Pidal (reforzado por el conocimiento de las *kharchas*) o de Rodrigues Lapa (1981), para quien podrían ser tres las vías para la conformación de una lírica autóctona gallego-portuguesa: la *folclórica*, la *arábiga* y la *mesolatina*, si bien esta lírica podría ser común al conjunto de la Romania. Pilar Lorenzo (1990: 271) considera que este género se expresaría tanto en lenguas vulgares romances como en latín, con una homogeneidad en los esquemas narrativos y conceptuales.

Frente a la visión tradicionalista, António Resende de Oliveira (1999:211) defiende que, en el ámbito gallego-portugués, el género de amor sería anterior al de amigo (en tanto que expresión lírica culta), como sea que en las diversas cortes hispánicas la lírica trovadoresca se habría iniciado como imitación de los modelos provenzales llegados. Además discrepa de la tesis de Giuseppe Tavani (1986:26-39) de una lírica autóctona generada con las peregrinaciones y define la hipótesis de un «desvío gallego» entre 1240 y 1300, motivado por el contacto del género trovadoresco con medios populares que habría sido imitado posteriormente en clave popularista.

Obviamente, resulta casi imposible conocer cuál era la recepción que del género de amigo se hacía en el siglo XIII⁴. Cabe suponer que igual éxito tendrían tanto la variante trovadoresca como aquélla otra de tipo tradicionalista, a tenor de los textos que los cancioneros nos han legado. De todas maneras, ambas variantes se habrían agotado –por lo menos en apariencia– cuando el Conde de Barcelos hizo su recopilación.

Otra cosa sería la recepción contemporánea, una vez descubiertos, transcritos y editados los cancioneros, en la tercera década del siglo XX, acrecentando la preferencia por un origen popular o tradicional para alumbrar a una literatura «nacional», en plena moda neopopularista:⁵ con el descubrimiento de un pasado de esplendor, Galicia también se redescubría y Portugal reescribía su historia. Sin embargo, esa concepción, que ha llegado casi intacta hasta nuestros días,⁶ empieza a variar: «[...] intransigencia de ciertas posturas exarcebadamente nacionalistas,

³ Contrariamente, para Yara Frateschi Vieira (1997: 639), la aparición de una canción de mujer trovadoresca respondería a la voluntad de «tomar accesible a mulher inaprensible da *fin' amors*».

⁴ Cómo hipótesis en sí y cómo consecuencia de la laguna que hay en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa y que, como señala acertadamente Xosé Ramón Pena (2002: 66), «afecta a un conxunto de vinte e sete textos, pertencentes a un total de oito trobadores, situados entre os últimos anos do século XII e comezos do XIII». Y añade, en referencia al texto más antiguo presente en el cancionero *B*, que se trataría de «Ora fas est'o señor de Navarra», de Johan Soárez de Pavia (B1330bis-V937), fácilmente datable (1200-1201) debido a su condición de sirventés político (*ibidem* citando a Alvar 1986: 7-12).

⁵ La «Generación del 27» en la España castellana, el modernismo tardío de Ramón Cabanillas y el neotrovadorismo de Cunqueiro y Bouza-Brey en Galicia, el simbolismo de Tomás Garcés como epígono del *Noucentisme* catalán, la poesía popularizante de Afonso Lopez Vieira en Portugal, aunque en este país la tendencia nacionalista estaba lastrada por el *saudosismo*.

⁶ Así, si consideramos la última antología aparecida –serviría cualquier otra– encontramos cantigas de Pero Meogo, Nuno Fernández Torneol, Martín Codax, Airas Nunes y Don Denis (*Jorge Manrique y la poesía medieval*. Madrid,

adoptadas por parte de estudiosos ibéricos que trataban como fose de ensalza-lo trazo ‘distintivo’ propio do código [...]» (Corral 2000: 119).

Resulta evidente que la mayoría, o al menos un número considerable, de los trovadores, segreles y juglares que compusieron género de amigo cabe ubicarlo en el período central del siglo (1240-1280). Los demás, en cuanto a importancia productiva, ocuparían el resto del ciclo (1280-1320). Pero si atendemos a la manera de crear las cantigas (tradicionales o trovadorescas) existe la vaga pero constante consideración, como hemos visto, de dar mayor importancia al primer formato en tanto que primera en cuanto a su génesis y, en consecuencia, más puras o auténticas.

Pero ¿cuáles son los elementos que caracterizarían a la cantiga de amigo tradicionalista? Hay un acuerdo general respecto de la estructura (paralelismo, *leixaprén*)⁷ y de los temas (el simbolismo del lugar del encuentro amoroso –el mar, la fuente, el río, la ermita-, la ausencia y llegada del amigo, la complicidad femenina –las amigas, la madre, las hermanas-).⁸ Sin embargo, raramente se ha prestado atención a las palabras-rima. Así, las rimas en *i[-]o / i[-]a* y *a[-]o / a[-]a* o similares las encontramos no sólo en buena parte de las cantigas gallego-portuguesas medievales de factura tradicionalista sino en multitud de ejemplos de otras líricas de inspiración tradicional. Existiría, posiblemente, una preferencia por la alternancia *i / a* en posición tónica que podría indicar una marca de canción de voz o enunciación femenina si bien éste sería tema para otro estudio.

La alternancia *i[-]o / i[-]a* con *a[-]o / a[-]a* facilita el mecanismo del paralelismo que, con el *leixaprén*, hace que de una simple frase («quantas sabedes amar amigo / treides comigo a lo mar de Vigo») podamos obtener una canción de cuatro estrofas, de una profunda intensidad narrativa con el añadido de la *fiinda* (que marca la acción y rompe la monotonía). Un esquema sencillo que chocaría con el virtuosismo que se supone a toda composición trovadoresca de inspiración cortés si bien no plantearía contradicción en relación a los géneros populares.⁹

Así, de la influencia de la canción amorosa provenzal en el ámbito gallego-portugués derivarían dos tipos de cantigas trovadorescas: uno de voz masculina (*cantiga de amor*) y otro de voz femenina (*cantiga de amigo* no tradicionalista). Ambos registros tendrían una estructura semejante, modificando solamente el *leitmotiv* del lamento amoroso: la *coita* en las cantigas de voz masculina, la ausencia del amigo (¿*coita* de mujer?) en las de voz femenina.

Esta diferencia resultaría evidente ya en los albores de la lírica gallego-portuguesa si atendemos a la cantiga «Donas, veredes a prol que lhi ten» (B639/V240) de Pai Soárez de Taveirós, en la cual el trovador dice que «sofrer-lh’ei eu [...] nos cantares que fazia d’amor». Pero si analizamos esta cantiga la voz femenina no corresponde a una doncella del común, a una moza de clase sencilla, sino a la *senhor* a quien el trovador canta en otras cantigas. Esto nos lo confirmaría la cantiga de Fernán Rodríguez de Calheiros, otro de los primeros trovadores si atendemos a la cronología establecida por Resende de Oliveira, «Assanhei-m’eu muit’a meu amigo» (B630/V231), en la que tenemos una especie de *contracoita* al ser la causa del enfado de

2005, *El País*, o el sitio web del programa *Vercial* ya citado que incorpora sendas cantigas de Martin Codax y Pero de Vivíñez.

⁷ Y así ya se conocía por las palabras del Marqués de Santillana en su *Carta-Proemio* al condestable Pedro de Portugal (cito por 1988: 449).

⁸ Aunque sin llegar a la exagerada expresión «um grupo numeroso diz respeito à vida popular rural. Outro [...] para ambientes domésticos [...]. Um terceiro [...] no ambiente da corte» (Saraiva-Lopes 1996: 59-60).

⁹ No podemos saber cuál sería la preceptiva que habría diseñado las estructuras, formas y recursos de la lírica medieval gallego-portuguesa. El texto conservado en *B, Arte de Trovar*, habría sido redactado en el momento de compilar el arquetipo con casi toda seguridad, en cualquier caso con posterioridad a la génesis de las cantigas, si atendemos a que su autor emplea un tiempo pasado («as fiindas son cousa que os trovadores sempre usaron de pöer em acabamento»). Sería, pues, un análisis posterior y no una preceptiva a seguir.

la muchacha (¿o de la *senhor*?) el caso y la obediencia que el amigo le profesa. Circunstancia que nos viene confirmada por la cantiga «Meu amigo, pois vós tam gram pesar» (B636/V237), de Vasco Fernández Praga de Sandin, otro de los trovadores aurorales. En todas ellas no hay paralelismo ni *leixaprén*, y las estrofas tienden a ser largas y con rimas, en general, en palabras monosílabas o agudas (oxítonas).

Ordenar cronológicamente estos autores de lírica de amigo que sospechamos como más antiguos es absurdo (por las ausencias de los cancioneros señaladas antes); así pues consideremos a aquéllos a quien la crítica ha situado en el primer tercio del siglo XIII: Vasco Fernández Praga de Sandin, Pai Soárez de Taveirós y Fernán Rodríguez de Calheiros.¹⁰ El primero es autor de cuatro cantigas de amigo con estructura trovadoresca (B633-634/V235-236, B636-637/V237-V238), sin paralelismo ni *leixaprén* ni rima en *-i[-]al-i[-]o* o *a[-]al-a[-]o*; del segundo y del tercero conservamos cantigas que, en cambio, sí tienen características de la cantiga de amigo de tipo tradicional (B638-640/V239-241 y B626-632b/V227-234, respectivamente), en concreto la aparición de la figura de la madre como desbaratadora de la relación entre la moza y el amigo, pero aún lejos de los elementos conformadores de la tópica cantiga de amigo.¹¹ La colocación de Fernán Rodríguez de Calheiros en los apógrafos italianos¹² ha llevado a Yara Frateschi Vieira (1997: 638) a aventurar que

[...] este foi o primeiro cavaleiro que compôs cantigas desse gênero, então podemos supor que a partir de um influxo provavelmente vindo de França, os trovadores teriam começado a compor cantigas de mulher, adaptando-as contudo a uma temática trovadoresca [...].¹³

Y para reafirmar el prestigio que tendría el registro popularizante señala (sigue olvidando el papel del arquetipo α) que «a inclusão de uma secção de jograis galegos nos apógrafos italianos testemunharia a favor desse prestígio por volta de meados e segunda parte do século XIII». Un prestigio semejante al llegado de Francia con Afonso III y que, atento al mismo, Joam Soarez Coelho habría incorporado (*ibidem*).

Si consideramos los autores de la etapa siguiente (segundo cuarto del siglo XIII, según la cronología establecida por Resende de Oliveira), encontramos una convivencia entre ambos registros, incluso en un mismo autor, tanto en las cortes castellanas como en las portuguesas y gallegas, circunstancia que se daría a lo largo de décadas, con independencia del ámbito geográfico de creación. Sería al final de este período, en la última década del XIII o en el tránsito hacia el XIV, cuando –según la crítica– se produciría una recuperación casticista del género de amigo, especialmente en la corte del rey Don Denis.

Pero ¿cómo se plasmaba, en cuánto a los textos, esta convivencia entre cantigas de amigo trovadorescas y tradicionalistas? Dos resultados no pueden llevarnos a considerar dos orígenes. Hay autores que crearon textos tanto en un registro como en otro, y aquéllos que en teoría podrían estar más alejados del mundo trovadoresco –los juglares– tendrían competencia

¹⁰ X. R. Pena (2002: 142) atribuye la cantiga B456 a Sancho I o Sancho II de Portugal, siguiendo a M. Brea y P. Lorenzo (*A cantiga de amigo*, Vigo, Galaxia, 1997). Sin embargo, en M. Brea (1996: 139) esta cantiga es atribuida Alfonso X, por lo cual sería bastante posterior.

¹¹ A. Resende de Oliveira (1994: 393-394) considera que Nuno Fernández Torneol y Nuno Fernández Mirapeixe serían el mismo autor. M. Brea (1996) los considera distintos. Sin entrar en quien podría tener razón, en *A* las cantigas de amor de uno y otro están separadas y las cantigas de amigo que *B* nos ha transmitido tienen una elaboración impropia de los primeros años del siglo XIII (cf. con los autores citados para este período).

¹² «Esta folha adeante se começam as cantigas d'amigo que fezeron os cavaleiros e o primeiro he Fernan Rodriguiz de Calheiros».

¹³ No considera ni tan siquiera el papel del arquetipo α , ordenado según un criterio que desconocemos. De hecho, la propia enunciación del género de amigo supone un criterio, posterior al agrupamiento de materiales previos.

suficiente para componer texto y música, en igualdad de creatividad (o más) que los trovadores. Lo cierto es que el género de amigo es el que más textos conserva en los cancioneros (500), lo cual prueba su vitalidad a lo largo de más de un siglo.

Si en la etapa central de la lírica gallego-portuguesa es cuando más y mejores autores y textos encontramos, no sería por casualidad. Señalan A. Resende de Oliveira y X. R. Pena, a propósito del llamado «desvío gallego», que habría una estrecha relación entre juglares gallegos y cantigas de amigo de línea tradicionalista. Pero ¿hasta qué punto sería así? Si consideramos ese hipotético cancionero de juglares gallegos (*grosso modo* podríamos ubicarlo en el tramo B1118-1299/V709-903), ¿eran todos los que están y están todos los que eran? Porque fuera de ese tramo nos queda Mendinho y, en cambio, aparece Johan Zorro, indudablemente más relacionado con Lisboa que con Galicia, siendo además más tardío que el resto.

Pero aun aceptando ese hipotético cancionero de juglares gallegos, sólo encontramos unos pocos con preferencia por el registro tradicionalista (Martín Codax, Martín de Ginzo, Pero Meogo), mientras que otros combinan ambos registros, incluso en cantigas de romería (Johan Servando, Bernal de Bonaval) y son mayoría los que optaron por el registro trovadoresco, componiendo incluso cantigas de amor y de otro tipo (Lopo, Lourenço, Martín de Caldas, Martín de Padrozelos, Pero d'Armea, Pero de Bardia, Pero de Veer, Johan Baveca, Julião Bolseiro). En cambio, trovadores socialmente alejados de los ámbitos populares, como Pai Gómez Charinho o Joam Soarez Coelho, aun con preferencia por el registro trovadoresco, habrían sabido encontrar la clave para componer cantigas de amigo de tipo tradicionalista modélicas.

Pero, ¿habría existido una convergencia en cuanto al gusto por el registro popularizante en esos miembros de la alta nobleza portuguesa (Soarez Coelho) y gallega (Gómez Charinho) desde orígenes distintos? Yara Frastechi Vieira (1997) ha analizado la incorporación de esa moda en Joam Soarez Coelho (B679/V281, B682/V284, B688-689bis/V290-292), considerando la influencia recibida a partir de la presencia de este noble en el séquito de Afonso III en tierras francesas y, años después, castellanas. Sin embargo, no incorpora la circunstancia de su matrimonio con la gallega Maria Fernández de Ordees (Brea 1996: 524), hecho que podría haberle acercado a los círculos gallegos (juglares incluidos) de la corte de Fernando III.

Así pues, tanto en el grupo de autores de la etapa central del siglo XIII como si, entre éstos, nos ceñimos a los que supuestamente habrían estado más cerca del registro tradicionalista (los juglares), encontramos que fueron muy pocos los que hicieron cantigas con los elementos característicos de dicho registro: Mendinho, Martín Codax, Pero Meogo, Martín de Ginzo, entre los juglares; Pai Gómez Charinho y Joam Soarez Coelho, entre los trovadores. Estaríamos ante un excepcional grupo de autores, capaces de incorporar a los recursos de la lírica popular y mesolatina (la repetición del paralelismo, del *leixaprén* y de la *fiinda*) toda la carga simbólica de un mundo antiguo –incluso pagana y cristianizada, como señala L. A. de Azevedo Filho (1995)– un conocimiento del mundo femenino: la espera del amigo, la entrega generosa de la mujer, la complicidad femenina, los lugares de agua y de iglesia para el encuentro amoroso, los ciervos y las aves, el brial roto, el lavado de cabellos.

Analicemos ahora los autores que, en la etapa siguiente, habrían sido agentes de la supuesta recuperación casticista. Y comencemos haciéndolo con el propio monarca, Don Denis.¹⁴ Suyas conservamos unas cincuenta cantigas de amigo (B553-604/V156-207). Si las agrupamos en función de la rima (trovadoresca o tradicional) encontraremos que se reparten, casi a partes iguales, entre uno y otro registro. Pero si atendemos a su estructura, es decir al uso de los rasgos «típicos» de la cantiga de amigo, Don Denis compuso –que nos hayan llegado por los apócrifos italianos– cuarenta y tres cantigas de estructura trovadoresca (las secuencias B553-564/V156-167, B570bis/V174, B573-588/V177-191, B590-591/V193-194, B593-599/V196-202, B601-604/V204-207, y B523^a/V116) mientras que sólo tenemos nueve de registro tradicionalista, seis

¹⁴ A. J. Saraiva y O. Lopes (1996: 63) meten en el mismo saco a todos los autores de cantigas de amigo.

de ellas correlativas en los cancioneros (B565-570/V168-173) y las otras tres intercaladas entre las del primer grupo. Tienen una cantidad de versos excesiva respecto el modelo juglaresco, como si el autor quisiera hacerlas «más de amigo». La cantiga B523^a/V116 está ubicada en el apartado de cantigas de amor de los cancioneros italianos, lo cual nos puede dar una pista en relación al recopilador tanto por lo que hace al arquetipo¹⁵ y la condición de copia que *V* tendría en relación a *B*, como a la facilidad de confundir como cantiga de amor una cantiga de amigo de estructura trovadoresca y cómo ubicó entre éstas a otras tres de factura «tradicional».

Los autores del período dionisiaco que cultivaron género de amigo fueron Estevan Coelho, Estevan da Guarda, Estevan Fernández d'Elvas, Fernando Esquíu y los juglares Johan de Cangas y Johan Zorro. De Estevan Coelho, activo en la corte de Don Denis entre 1300 y 1325, conservamos dos cantigas de amigo de estructura tradicionalista (B720-721/V321-322), la primera con una referencia metatextual (la moza tejedora «canta mui coitada cantigas d'amigo»)¹⁶ aunque sin lugar de encuentro amoroso ni complicidades femeninas ni ausencia explícita del amigo mientras que en la segunda hay paralelismo en los dos primeros dísticos (cabe suponer que se habría perdido el cuarto). y lugar amoroso (el río) y disposición al encuentro («ja filhei o manto»).

De las treinta y cinco cantigas que tenemos de Estevan da Guarda, activo como el anterior trovador en la corte lisboeta y en idéntico período, sólo una es de amigo y es de factura rigurosamente trovadoresca, la B779/V362.

Estevan Fernandez d'Elvas, asimismo activo en Portugal en la primera mitad del siglo XIV, nos ha dejado cuatro cantigas de amigo, todas de registro trovadoresco.¹⁷

De Fernando Esquíu, trovador gallego activo entre finales del siglo XIII y comienzos del XIV (sólo tenemos «certos indicios textuais [que] fan pensar na posibilidade» de una relación con la corte dionisiaca, Brea 1996: 275), conservamos cuatro cantigas de amigo, tres de factura claramente trovadoresca (B1295/V899, V1297/V901 y B1299/V903), y otra en registro tradicionalista (B1298/ V902), con diversos elementos tópicos como la complicidad femenina de la hermana, el lugar del encuentro amoroso («nas ribas do lago»), el simbolismo de las aves a las que el cazador (el amigo) dispara; emplea paralelismo y *leixaprén*, rima *-ir/-ar* y la *fiinda*.

De Johan de Cangas, juglar gallego activo a caballo de los siglos XIII y XIV y sin indicios de relación con la corte portuguesa, tenemos un ciclo de tres cantigas vinculado al santuario de San Mamede del Morrazo (B1267-1269/V873-875) aunque ninguna de ellas participa de los elementos de la cantiga de amigo de corte tradicionalista, a pesar de la condición de juglar y de gallego de su autor.¹⁸

Johan Zorro, juglar de posible origen portugués, es la coartada para la supuesta recuperación casticista del género de amigo en el final del ciclo lírico medieval del occidente hispánico. Gallego o portugués, está fuera de duda su presencia en la corte de Don Denis. Nos

¹⁵ Sea según el criterio que estableció G. Tavani (1986:68) y que la mayoría de críticos sigue, sea con la hipótesis formulada por mí (Ventura 2003).

¹⁶ Este juego de metatextualidad no sería original pues –en sentido inverso– tenemos la cantiga B1173/V779, de Julião Bolseiro, cuyos dos primeros versos resultan suficientemente explícitos: «fex ùa cantiga d'amor / ora meu amigo por mi». Una referencia parecida la vimos en la cantiga B639/V240 de Pai Soarez de Taveirós.

¹⁷ Una de ellas, la B615/V216, está colocada en el apartado de género de amor, como sucedía con una cantiga de Don Denis, lo cuál no hace sino reforzar la hipotética confusión del elaborador del arquetipo respecto a los géneros.

¹⁸ Esta circunstancia puede llevarnos a sospechar que en el ámbito juglaresco gallego el modelo tradicionalista ya se encontraba agotado a finales del siglo XIII y que, en cambio, se habría producido una contaminación trovadoresca (en reciprocidad a la contaminación juglaresca en trovadores). Esta hipótesis podría verse reforzada si tenemos en cuenta las cantigas de otro juglar gallego de finales del XIII, Johan de Requeixo, también autor de un ciclo de romería, esta vez vinculado a la ermita de Santa María de Faro. Sus cinco cantigas conservadas (B1289-1293/V894/898) tampoco usan paralelismo ni *leixaprén* y tienen un empleo limitado de la rima en alternancia *i/-Jo/a* y *a/-Jo/a*.

han llegado once cantigas tuyas, todas de amigo (B1148-1158bis/V751-761).¹⁹ Sin embargo, no todas estas cantigas incorporan los elementos característicos del registro tradicionalista. Así, las cantigas B1148^a/V751 y B1149^a/V752 son de factura trovadoresca, si bien la primera emplea un paralelismo en las dos primeras estrofas pero sin repetición sinonímica completa. En otras cantigas tenemos el tema del lugar de encuentro amoroso con baile («so aquestas avelaneyras froldidas», en B1158bis/V761)²⁰ o con indicación explícita de relación erótica («pola ribeyra do río» en B1155/V757, «pola ribeyra do río salido» en B1158/V760) o implícita por el simbolismo de los cabellos (B1154/V756), con paralelismo en todas ellas y uso de la rima alternada en *-i[-]o/a* y *-a[-]o/a* (o *-e[-]o/a*).

En las restantes cinco cantigas el tema central son los barcos armados y botados al mar lisboeta.²¹ En todas ellas usa paralelismo y en cuatro de ellas *leixaprén*. Sin embargo, sólo en dos (B1157/V759 y B1150^a/V753) emplea la rima alternada *-io / -a[-]o* y en otra (B1153/V755) la rima *-igo* en la *fiinda*, mientras que las restantes rimas (en B1151^a-1152^a/V754 y B1153/V755) son agudas (*-ar/-are, -er/-ere*) o llanas (*-o[-]e* alternada con *-u[-]a*), más propias de un registro trovadoresco. Pero esta supuesta recuperación tradicionalista podría ser simple imitación de una cantiga de amigo anterior, la B645/V246 de Nuno Fernández Torneol, en la que aparecen el tema de las barcas en el mar y el paralelismo entre «mar» y «ler» (sinónimo de presumible origen céltico), elementos que no aparecen en ningún otro autor, como sucedía en relación a Airas Nunes y las «avelaneyras».

La cantiga que en la edición de Brea (1996) ha sido considerada de amor tiene una estructura perfecta como cantiga de amigo tradicionalista, por lo que es fácil deducir que la supuesta recuperación casticista, caso de existir, era tanto o más artificial que las cantigas de amigo anteriores.²² De igual manera, la cantiga B1157/V759 no tendría *fiinda* puesto que la voz es masculina («para levar a virgo»), siendo la voz femenina la que aparece en las *fiindas* («eu namorada irey» y «amores, conusco irey»). Pero nos encontramos ya muy lejos de la evocación de la doncella. De alguna manera, se canta —como en las primeras cantigas de amigo— a la *senhor*, a una dama noble («a d'algo», en la última cantiga citada), a quien el rey pide amores al solicitarle sus cabellos o sus trenzas (B1154/V756).²³ Una mujer de su mismo nivel ya que, en la rígida estructura estamental feudal, no se entendería un requebro a favor de una muchacha común.

Pero más allá de algunas cantigas hábilmente seleccionadas, ¿cómo se ha justificado el supuesto rebrote casticista al que aludimos? La coartada fundamental ha sido utilizar las propias palabras de Don Denis cuando establece una manera «provenzal» de trovar, en tanto que distinta de una manera propia o «portuguesa» (B520b/V123 y B524b/V127). Sin embargo esta distinción estaría más en función de la formación recibida y de su matrimonio con una princesa catalana que por una referencia a la primera influencia occitana por vía compostelana. Pero hace esa distinción en cantigas de estructura trovadoresca, registro que —incluso en el género de amigo— el rey portugués habría preferido al tradicionalista. Sin embargo, cuando la crítica ha optado por dar más valor a éste último intentaba justificar una manera autóctona de trovar, «nacional» (portuguesa o gallega), que actuase de fundamento para establecer una literatura nacional con antecedentes autóctonos aunque estén perdidos.

¹⁹ Aunque en la edición de Brea (1996) la cantiga «En Lixboa sobre lo mar» (B1151^a/V754) es considerada de amor por la *fiinda* «ay mya senhor velida».

²⁰ Que ya empleara Airas Nunes en la cantiga B879/V462.

²¹ El estuario del Tajo, el Mar de Palha, es a la vez río y mar, como sucede con las Rías Baixas gallegas.

²² Aun en el caso de que fuese de amor, eso no haría sino reforzar la contaminación entre géneros.

²³ El *topos* de *cabelos* y *garcetas* que usa Johan Zorro podría ser, en realidad, un préstamo, en la medida en que ya lo usó antes Joam Soarez Coelho (B689/V291).

Así pues, y a manera de conclusión, podemos establecer que la presencia de cantigas de amigo de tipo tradicionalista, es decir con incorporación de simbología y del mundo íntimo femenino, y una estructura basada en el paralelismo y en el *leixapren* (con incorporación ocasional de *fiinda*), no es la mayoritaria frente al registro trovadoresco, incluso en la etapa central del siglo XIII (1240-1280). La incorporación de los registros tradicionalistas tendría una fuente autóctona esencialmente gallega y no portuguesa. Cuando se produce en un autor portugués se podría deber a una influencia gallego-castellana, sin duda en función del momento estético. De igual manera, en la etapa última de la lírica gallego-portuguesa (1280-1325) el registro tradicionalista constituye una excepción, incluso en el cancionero del propio rey Don Denis. De alguna manera, podríamos considerarlo una moda tardía, como sea que antes apenas hay género de amigo tradicionalista en ambientes portugueses. Por lo tanto, al no existir una presencia generalizada –o suficientemente determinante en cuanto a su número– de cantigas de amigo tradicionalistas en el período central del siglo XIII, ni siquiera en el círculo de juglares gallegos, difícilmente podríamos hablar de recuperación casticista al referirnos a las cantigas de dicho registro en el ámbito de la corte de Don Denis. Tendríamos, a lo sumo, algunas muestras de imitación más o menos lograda. La invención del concepto «recuperación casticista con Don Denis» respondería, al hilo de la primera recepción de las cantigas de amigo a comienzos del siglo XX, a la voluntad nacionalista (especialmente portuguesa) de tener un origen autóctono frente al modelo trovadoresco de importación provenzal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCINA, Juan (editor) (1987), *Romancero viejo*, Barcelona, Planeta.
- ALVAR, Carlos (1987), *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minesinger*, Madrid, Alianza [1981].
- DE AZEVEDO FILHO, Leodegário (1995), *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela, Laivento [1974].
- BELTRAN, Vicente (1987), *Canción de Mujer, canción de Amigo*, Barcelona, PPU.
- BERLANGA, Alfonso (editor) (1978), *Poesía tradicional*, Madrid, Alce.
- CORRAL DÍAZ, Esther (2000), «As cantigas de amigo», *Enciclopedia Gallega* vol. XXX, A Coruña, Hércules.
- FRATESCHI VIEYRA (1997), «Joam Soarez Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo», *Actas del VI Congreso de la AHLM*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- FRENK, Margit (1992), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra (9ª edición) [México, UNAM, 1966].
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, Marqués de Santillana (1988), *Obras completas*, Barcelona, Planeta.
- LORENZO, Pilar (1990), *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.
- MÉNDEZ FERRÍN, Xosé Luís (1968), *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia.
- PENA, Xosé Ramón (2002), *Historia da Literatura medieval galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Sotelo Blanco.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António (1995), *Depois do espectáculo trovadoresco*, Lisboa, Faculdade de Letras.
- _____ (1999), «Galicia trovadoresca», *Anuario de Estudos Literarios Galegos 1998*, Galaxia, Vigo.
- RODRIGUES LAPA, Manuel (1981), *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Coimbra, Coimbra Ed. (10ª edición).
- SARAIVA, António J. – LOPES, Oscar (1996), *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora (17ª ed.).
- TAVANI, Giuseppe (1986), *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia [«La poesia lirica galego-portoghese», 1980].
- VENTURA, Joaquim (2005), «Algunes reflexions sobre la formació dels arquetips galaico-portuguesos medievals», en *Actes del X Congrés de l'AHLM*, eds. R. Alemany, J. Ll. Martos, i J. M. Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 1575-1586.