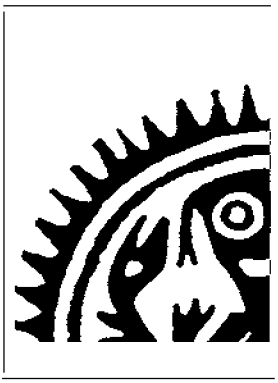
Transgresiones de los tópicos amorosos en dos cantigas galaico-portuguesas

María Rosa
Álvarez
Sellers
*Universitat de
València*



El llamado «amor cortés» constituye un compendio de ideas que estructuran las relaciones afectivas entre la nobleza y encuentran adecuado cauce lírico en la formulación de un conjunto de comportamientos y actitudes elevadas al rango de normas implícitas pero invariables, conocidas de todos aquellos que ostentan el privilegio de frecuentar los círculos que lo inventaron y cultivaron. Asumido por la lírica provenzal, traspasa sus fronteras para continuar marcando la expresión amorosa de otras Cortes europeas cuyos poetas conservarán unos moldes léxicos reflejo ya de tópicos semánticos más que de circunstancias concretas.

La lírica galaico-portuguesa no es una excepción, y al igual que otras tradiciones, mantiene viva en sus Cantigas de Amor una filosofía emocional que permite identificarlas y singularizarlas respecto a otros géneros con formas diferentes de traducir el deseo, como es el caso de las Cantigas de Amigo. Sin embargo, tales Cantigas de Amor poseen también una serie de rasgos que las alejan de la mera reproducción de los modelos provenzales. Si el tema es el amor, el sentimiento predominante es la *coita*, que procede de la falta de correspondencia por parte de la *senhor*, decidida a no satisfacer los ruegos y peticiones de su enamorado. Pero mientras que la *cançó* del Midi francés conoce una jerarquía en los grados de intimidad que el poeta puede esperar alcanzar en la relación con su dama y que va desde el sentir en silencio hasta el encuentro físico, el trovador galaico-portugués no pasa del estado doliente de la súplica. La *senhor* de sus cantigas queda convertida en una abstracción de la que apenas conocemos detalles físicos o morales, sólo lugares comunes referentes a su «bom rir», «bom parecer», «bom semelhar» o «bom olhar». No es una figura corpórea con deseos que pudieran coincidir con los del poeta.

El secreto es, lógicamente, requisito fundamental para llevar a buen puerto las esperanzas, pero en las Cantigas de Amor no está destinado a proteger a los amantes de las murmuraciones ajenas (los *lausengiers* provenzales) sino de la propia cólera de la dama, cuyas actitudes suelen ir de la indiferencia a la hostilidad pasando por el desdén, y que al percibir sus intenciones, puede prohibir al trovador mirarla, hablarle, o incluso mandarlo alejarse definitivamente, lo cual, la carencia de la amada, la pérdida irremisible de su presencia, es un castigo peor que la muerte, tantas veces invocada y deseada como remedio cierto a tales males, pues la contradicción es consustancial al amor. Sólo queda sufrir en silencio y debatirse entre continuar callando o atreverse a descubrir el deseo, aunque el temor ante lo que sucederá tras la verbalización del mismo suele ser superior a las ilusiones de dicha futura.[1]

[1] Citamos algunas estrofas donde se puede apreciar esto:

Muytus me veen preguntar
senhor, que lhis diga eu quen
est a dona que quero ben
e con pavor de vus pesar
non lhis ouso dizer per ren
senhor, que vus eu quero ben.
Pero d' Armea (cobla I)

Senhor, vej' eu que avedes sabor
de mha morte veer, e de meu mal;
poys contra vós nulha ren non mi val,

Éste es, a grandes rasgos, el núcleo temático más generalizado en las *cantigas* galaico-portuguesas, donde rara vez parece reflejarse la confianza en algún galardón que pueda servir al menos de consuelo a tanta devoción y constancia, y donde las típicas relaciones de vasallaje no pasan de la queja o la súplica. Con todo, algunos poemas parecen rebelarse ante la injusticia de un sistema concebido para entronizar a la mujer por voluntad masculina con el propósito de enaltecer las virtudes del amante, cuyo afán de conquista y superación ha aceptado el riesgo de permitir a la amada tomar la decisión final, y que en la expresión galaico-portuguesa ha quedado detenido por el profundo alcance de una negativa. Así, proponemos a continuación el comentario de dos cantigas transgresoras no sólo de los tópicos heredados del amor cortés, sino también de los edificados por la tradición luso-gallega.

No mundo nom me sei parelha
mentre me for como me vai,
ca ja moiro por vós e ai!
4 mia senhor branca e vermelha,
queredes que vos retraia
quando vos eu vi em saia.
Mao dia me levantei
8 que vos entom nom vi fea!

E, mia senhor, des aquelha
me foi a mi mui mal di' ai!
E vós, filha de dom Paai
12 Moniz, e bem vos semelha
d' aver eu por vós guarvaia,
pois eu, mia senhor, d' alfaia
nunca de vós ouve nem ei
16 valia d' ua correa.

Pai Soares de Taveirós

rogar-vus quero, por Nostro Senhor,
que vus non pês o que vus rogarey,
e depoys, se vus prouguer, morrerey.
Pero d' Armea (cobla I)

Senhor, que Deus mui melhor parecer
fez de quantas outras donas eu vi,
ora soubessedes quant' eu temi
sempre o que ora quero cometer:
de vus dizer, senhor, o mui gran ben
que vus quero, e quanto mal me ven,
senhor, por vos, que eu por mi mal vi
Roy Queimado (cobla I)

En Carlos Alvar y Vicente Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1989, pp. 133, 134 y 244.

Estamos ante una de las más famosas cantigas de los *Cancioneiros*, pues durante mucho tiempo fue considerada la composición más antigua en lengua portuguesa:

> «Durante bastante tiempo se consideró la llamada *cantiga de guarvaia* (manto escarlata) de Pai Soares de Taveirós la composición más antigua del *Cancioneiro* galaicoportugués, por creerla dirigida a doña María Pais (*a Ribeirinha*), amante de don Sancho I, otro de los primeros poetas conocidos, y fechada en 1189.[2] Demostrado más tarde que Pai Soares de Taveirós vivía y componía a mediados del siglo XIII, han pasado a ocupar el primer puesto en antigüedad una *cantiga de maldizer* de Joan Soares de Paiva (n. hacia 1140) contra el rey Sancho de Navarra (que devastaba las tierras de Aragón aprovechando la ausencia en Provenza de su rey Pedro II) para la que López Aydillo[3] había dado la fecha de 1196, inmediata a la derrota de Alarcos, y las no datadas exactamente pero también muy arcaicas composiciones de don Sancho I *o Velho* (1154-1211)».[4]

Por su parte, Carlos Alvar y Vicente Beltrán suponen que se «debió componer a comienzos del siglo XIII»,[5] y de la misma opinión es Eugénio Lisboa, que da las fechas de 1189 ó 1206 para la *cantiga de guarvaia*,[6] y Gema Vallín en un estudio de los datos biográficos disponibles sobre el trovador:

> «Todo lo que de él podemos decir es que pertenecía a una familia de la pequeña nobleza gallega, documentada tímidamente —por pequeña— en el siglo XIII. Y si apuramos, a partir de estos testimonios y de la incursión de su cancionero en Ajuda, ocupando uno de los primeros lugares, y su aparición junto a Martin Soares, trovador con una actividad poética bien delimitada, podemos situar la suya propia dentro de un margen no tan impreciso como es el que cubre la primera mitad del siglo.»[7]

[2] Ésta fue la primera fecha propuesta por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a la que siguió la de 1198, que convertía ya a la *cantiga de guarvaia* en posterior a la de Joan Soares de Paiva, pero según Pilar Vázquez Cuesta —*Historia de las literaturas hispánicas no castellanas*, planeada y coordinada por José Mª Díez Borque, Madrid, Taurus, 1980, p. 633— incluso ésta parece extrañamente temprana.

[3] Eugenio López Aydillo, «Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas», *Revue Hispanique*, LVII, 1923. Citado por Pilar Vázquez Cuesta, *op. cit.*, p. 633.

[4] Pilar Vázquez Cuesta, *op. cit.*, p. 633.

[5] C. Alvar y V. Beltrán, *op. cit.*, p. 92.

[6] *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, coordinado por Eugénio Lisboa, organizado por el Instituto Português do Livro, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1985, vol. I, p. 90.

[7] Gema Vallín, «Pai Soares de Taveirós: Datos para su Identificación», em *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 de octubre, 1991). Organizado por Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, p. 41.

Dadas las peculiaridades temáticas de esta cantiga, no hay acuerdo sobre su adscripción a un género determinado. Para Carolina Michaëlis es una Cantiga de Amor, para Elza Paxeco Machado[8] una Cantiga de Escárnio, y Francisco Rico[9] propone hablar de un género mixto.

Creemos que se trata de una Cantiga de Amor, aunque atípica, de ahí las dudas sobre su clasificación en un género u otro. Atípica por el tono en que se expresa el poeta, que denota una clara falta de respeto para con la dama por la que dice morir; atípica por identificar a la amada, cuando sabemos que uno de los tópicos corteses es el temor a que ésta adivine su pasión y pueda ordenarle el alejamiento temporal o definitivo; atípica porque en las Cantigas de Amor, reverso heterosexual de las relaciones de vasallaje feudal, el siervo no puede censurar a su señor, y aquí Pai Soares pone en duda el premio —la *guarvaia*— que le ha sido prometido, pues afirma no haber recibido nunca nada de ella y le reprocha su falta de *largueza*, crítica propia de las Cantigas Satíricas contra los infanzones, pero no de las de Amor, donde la dama suele ser acusada a veces de falta de *mesura* por no saber corresponder al fiel amor del poeta. El contexto histórico de la composición nos permite deducir que, en efecto, Pai Soares amaría sin esperanza, pues la «filha de dom Paai Moniz» tenía otro amante de condición más elevada, el Rey Sancho I. Sin posibilidad de reaccionar, el trovador se excede en la expresión de su despecho, perdido ya el obligado respeto a la dama y desterrados —pues las relaciones de ella son públicas— la obediencia y el secreto que le debía.

Diversas han sido las interpretaciones apuntadas para tratar de desvelar los sentidos de tan enigmático poema. Desde el trabajo de Carolina Michaëlis,[10] la crítica ha introducido algunas innovaciones, tales como la vinculación de los adjetivos «branca» y «vermelha» con «retraia» y no con «senhor»,[11] el simbolismo de la vestimenta, ligando los opuestos «saia» / «guarvaia» y «guarvaia» / «correa»,[12] y la atribución de un sentido final a «por vós» en vez de causal.[13] Por nuestra parte, intentaremos analizar su contenido a la luz de los elementos divergentes respecto a la estela provenzal del amor cortés.

Comienza la primera estrofa con una alusión a la situación personal del trovador, que lamenta su presente, pues confiesa morir de amor (vv. 1-3) —y acentúa su desesperanza con el final «ai!»—, motivo frecuente en este tipo de cantigas y típico de la poética medieval, en la cual la lógica cotidiana deja paso a la ficción, donde las muertes simbólicas son posibles y, por lo mismo, constantes.

A continuación aparece la causa de su tormento, «mia senhor», acompañada de los adjetivos «branca e vermelha» (v. 4), que podrían referirse al aspecto físico de la dama, connotando, por los colores de su rostro, belleza y juventud. Pero esta tradición parece ajena a la lírica galaico-portuguesa, parca en descripciones físicas o morales de la amada.

[8] «A Cantiga de Garvaia», *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), XIII, nº 68, 1948, pp. 258-264; «A Cantiga de Garvaia» (II), *Revista de Portugal* (série Língua Portuguesa), XIV, nº 79, 1949, pp. 341-353.

[9] «Otra lectura de la *Cantiga de Garvaia*», em *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I, pp. 443-453.

[10] *Cancioneiro da Ajuda*, vol. II, Halle, 1904, pp. 317-321, 592-593.

[11] Propuesta por E. Paxeco, *op. cit.*, p. 261.

[12] Leo Spitzer, «Zur *Cantiga de Garvaia*», *Revista Portuguesa de Filología*, III, 1949-1950, p. 194.

[13] M. Rodrigues Lapa, «Sobre a Cantiga de Garvaia», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXII, 1952, pp. 184-185.

Sería quizá más adecuado compartir la corriente crítica que une «branca e vermelha» con «retraia» —aunque la coma del final de verso los separa— y, semánticamente, lo que consideramos muy importante, con «guarvaia».

El sentido que suponemos a esta frase variaría entonces, pues pensamos que la protagonista estaría diciendo al poeta —«queredes que vos retraia» (v. 5)—que ahora que ella es «branca e vermelha», esto es, que ella está próxima a la figura real, pues la «guarvaia» es un «vestuário de corte de luxo, provavelmente de cor escarlata» y «com forradura» de armiño, cuyo uso sería «permitido apenas ao rei e aos seus mais próximos parentes»,[14] ya no desea ni precisa del amor del trovador, que se extraña de la mudanza, pues él la había visto «em saia».

Esta descripción también es polémica, y la crítica no coincide en el sentido que se le debe dar. Piel[15] y Spitzer consideran la «saia» un vestuario de carácter íntimo; Horrent,[16] Lapa[17] y F. Rico[18] le atribuyen um claro sentido erótico, mientras que Narciso de Azevedo[19] y Silvio Pellegrini[20] piensan que no es indecente, pues significa encontrar a la dama en alguna situación privada, y también Maria do Rosário Ferreira:

> «Não se trata de uma recordação erótica, pois a *saya* era apenas vestuário anódino, quotidiano, doméstico, sem dúvida, para uma dama da nobreza, mas não íntimo. Ver uma dama «en saya» era pois vê-la despida dos seus atributos de classe, numa situação informal que indicia a familiaridade nascida da paridade social. A Ribeirinha «en saya» que Paay Soares viu é a mulher, possivelmente da sua linhagem, a cujo amor o trovador podia aspirar, mas que desapareceu para deixar lugar à soberba e distante pretendente à «guarvaia».»[21]

Podría ser ésta la interpretación correcta, y la alusión a la «saia» deberse al salto social dado por la dama, que de un vestuario habría pasado a otro, sin embargo creemos que el sentido erótico no puede estar ausente de una composición que no está hecha, precisamente, para gloria de la *senhor*, y que el poeta juega conscientemente con la ambigüedad que el término «saia» provocaría, pues en cualquier caso apuntaba a un contexto de intimidad entre los dos, y era otra forma de ponerla en evidencia.

Y ese erotismo queda subrayado por la, en apariencia, inofensiva imagen siguiente: «Mao dia me levantei / que vos entom nom vi fea!» (vv. 7-8), donde el autor lamenta haber encontrado bella a la dama e, inevitablemente —pues el amor entra por los

[14] Carolina Michaëlis, «Glossário do *Cancioneiro da Ajuda*», *Revista Lusitana*, XXIII, 1920, p. 44.

[15] Joseph Piel, «Em torno da *Cantiga da Garvaia*», *Revista Portuguesa de Filología*, II, 1948, p. 191.

[16] Jules Horrent, «La Chanson portugaise de la *Guarvaya*», *Le Moyen Age*, LXI, 1955, p. 381.

[17] *Op. cit.*, p. 177.

[18] *Op. cit.*, p. 449.

[19] «A Cantiga da Garvaia», *O Primeiro de Janeiro*, 17, 24 y 31 de marzo, 1954.

[20] «Postilla alla *cantiga da guarvaya*», *Filologia romanza*, IV, Torino, 1957, p. 114.

[21] Maria do Rosário Ferreira, «A Cantiga da *Guarvaya*: uma nova proposta de interpretação», em *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 de octubre, 1991). Organizado por Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. IV, p. 134.

ojos y se convierte así en imborrable—, haberse enamorado de ella. Mas para decir esto que, en efecto, es un tópico cortés, utiliza el verbo «levantar», que relacionado con «saia» podía alcanzar un sentido equívoco por encima del metafórico. Usando ambos términos tal y como lo hace, el trovador no podría ser acusado de inmoral, pero la lectura de lo sucedido dependería del grado de inocencia o de conocimiento del receptor de la relación existente entre la *senhor* y su vasallo, convirtiéndose en una forma más de censurar la conducta de la dama.

La estrofa siguiente continúa refiriéndose al momento en que la vio «em saia» como culminante en la vida del poeta, pues «des aquelha / me foi mui mal di' ai!» (vv. 9-10), que marca la frontera entre el pasado, sin duda más feliz, y el presente, lleno de desventura. Llega después la apóstrofe a la dama con un apelativo que permite identificarla claramente: «E vós, filha de dom Paai / Moniz» (vv. 11-12). Con esto, Pai Soares está faltando a una de las reglas fundamentales del amor cortés: la necesidad del secreto. Ahora todos saben que la dama de la «saia» y la «guarvaia» es Doña Maria Paes Ribeira, la *Ribeirinha*, hija única del burgués Paay Moniz Ribeiro y amante reconocida del Rey Sancho I, con quien tuvo seis hijos. Consiguió además convertirse en una persona importante en la Corte:

> «O respeito grangeado na época por esta curiosa figura parece ser confirmado pelo facto de, no *Livro Velho de Linhagens*, ela ser referida como «mulher d' el Rei dom Sancho», em vez de barregã, como era habitual. (...) Em suma, a Ribeirinha tinha, em poucos anos, conseguido superar a sua condição de barregã, guindando-se à posição de, nas palavras de D. Carolina, uma «quase-rainha».»[22]

Pero el Rey, aunque la amaba, nunca se casó con ella, pues habría sido impropio de su linaje casarse con la hija de un burgués —tampoco hay pruebas documentales del matrimonio entre D. Pedro I y su famosa amante, Inés de Castro—. Tal vez por eso Pai Soares, entre las múltiples maneras de identificar a la destinataria del canto, escoge la que hace referencia a su estirpe, concibiéndola así como «uma admonestação do poeta dirigida à ambiciosa favorita que, inebriada pelo seu triunfo, pretendia assumir um papel acima da sua condição»,[23] lo que sería, a un tiempo, una forma más de humillar a la dama y de recordarle que su nacimiento está próximo al del trovador y su amor, por tanto, socialmente más equilibrado.

Ella, en cambio, mudó la «saia» por la «guarvaia», y espera que el poeta lo acepte: «e bem vos semelha / d' aver eu por vós guarvaia» (vv. 12-13). Dijimos que la crítica parece considerar más adecuado un sentido final en lugar de causal para «por». De ser así, podríamos deducir que la dama esperaría la «guarvaia» del trovador —podría tratarse incluso de una condición impuesta por ella—, cuando esto es imposible, pues era una prenda exclusiva de la realeza y sólo el Rey podría dársela en caso de casarse con ella; queda entonces el sentido metafórico de alcanzar la «guarvaia» por la existencia de su relación con Sancho I.

[22] Ibidem, p. 130.
[23] Ibidem, p. 132.

Nos inclinamos, sin embargo, a mantener el valor causal de «por» atendiendo a otra utilidad de la «guarvaia»: manto principesco destinado a ser ofrecido «pela noiva ao trovador que festejasse as bodas (quer morganáticas, quer reais) com o melhor epitalãmio medieval».[24] De manera que Doña Maria Paes Ribeira encontraría natural que Pai Soares de Taveirós tuviese la «guarvaia» después de festejar sus bodas con Sancho I, o sea, por causa de ella.

El poema revela así la ambición de la *Ribeirinha*, que se considera reina antes de serlo, y que cree tener posibilidades de llegar al trono. Pero lo que verdaderamente indigna a Taveirós es la naturalidad —«bem vos semelha»— con la que ella parece haber propuesto el cambio de la «saia» por la «guarvaia», de su amor por el del Rey, mostrándole la compensación que él también obtendría: ella el poder, él la fama. Por eso, después de extrañarse de la inusitada petición, el poeta culmina sus críticas destacando la falta de generosidad que siempre caracterizó su relación con la dama, ya que «d' alfaia / nunca de vós ouve nem ei / valia d' ua correa» (vv. 14-16).

Coincidimos, en resumen, con la opinión de Maria do Rosário Ferreira, que no la considera «uma ligeira cantiga satírica», sino «uma tensa cantiga de amor despeitado»,[25] manifestado, pensamos, en el duelo entre «eu» y «vós», entre la «saia» y la «guarvaia», entre el pasado y el presente, entre el amor y el olvido, realidades entre las cuales oscila todo el sentido de la composición. Taveirós no dice solamente «senhor», sino «mia senhor» tres veces en dos estrofas (vv. 4, 9, 14), y manifiesta claramente su amor —«ca ja moiro por vós e ai!» (v. 3)—, así como la diferencia entre el tiempo en que la vio «em saia» y el momento actual en que ella le está ofreciendo la «guarvaia». La repetición de «ai!» (vv. 3, 10) agrega a la impresión de frialdad del trovador para con la dama traidora un tono de lamento y amargura que dota al poema de una emotividad inesperada. Indignado, ofendido, desesperado por tratarse de una situación irreversible, el único y último derecho que piensa que su calidad de enamorado fiel le otorga es el de escribir una cantiga donde la aparente frivolidad del tono, la crítica descubierta, la rabia y la permanente censura, no bastan para ocultar el insoportable dolor del sentimiento.

Atípica también y transgresora de los tópicos del amor cortés encarnados en la Cantiga de Amor resulta ser una cantiga menos conocida pero de singular interpretación. Su autor es Osoir' Anes, del que se conocen siete cantigas de amor:

Cuidei eu de meu coraçom
que me nom podesse forçar
(pois me sacara de prisom)
4 de ir comego i tornar,
e forçou-m' ora nov' amor,
e forçou-me nova senhor
e cuido ca me quer matar.

[24] *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, vol. II, p. 320.
[25] María do Rosário Ferreira, *op. cit.*, p. 135.

8 E pois me assi desemparar
ua senhor foi, des entom
eu cuidei bem per rem que nom
podesse mais outra cobrar;
12 mais forçarom-mi os olhos meus
e o bom parecer dos seus,
e o seu preç', e um cantar

Que lh' oí, u a vi estar
16 em cabelos, dizend' um som.
Mal dia nom morri entom,
ante que tal coita levar,
qual levo! que non vi maior
20 nunca, ond' estou a pavor
de morte, ou de lh' o mostrar.
Osoir' Anes

Contrariamente a muchas otras Cantigas de Amor, ésta no comienza con una apóstrofe o una súplica dirigida a la *senhor*, sino con una alusión directa al propio autor, protagonista del sentimiento; protagonismo marcado por la abundancia de pronombres relativos a la primera persona que, significativamente, se interrumpen cuando aparecen los referidos a una segunda presencia, «vós».

De los cuatro campos sémicos enunciados por G. Tavani para las Cantigas de Amor,[26] «o elógio da dama» e «o amor do poeta por ela» (secundarios) y «a reserva da dama» y «a pena por um amor não correspondido» (principales), todos figuran en este poema, pero con un tratamiento innovador digno de comentario.

La temática de esta cantiga es profundamente revolucionaria respecto a las pautas semánticas generales marcadas por este tipo de composiciones, pues estamos ante un trovador experimentado en las lides amorosas que confiesa haber tenido antes otro amor, y precisamente por eso, porque conoce la *coita* que lleva consigo la pasión, no quiere entregar de nuevo su corazón al mismo tormento, aunque su decisión se tambalea al haber visto «em cabelos» y oído cantar a una nueva *senhor*.

Éste es, en esencia, el contenido del poema. Innovador, primero, por la manifiesta consciencia amorosa del protagonista, que en los versos iniciales (vv. 1-4) habla de su intención de protegerse para que su corazón no pueda forzarlo «de ir comego i tornar». Debemos señalar aquí la cuidadosa elección de los verbos: «forçar» connota una acción violenta, involuntaria para el sujeto, y «tornar», como verbo intransitivo, significa «mudar de intento», «tomar defesa»,[27] así que estamos hablando de una mudanza provocada por la fuerza y de un consecutivo intento de defensa. El poeta no quiere salir de una ambigua prisión; ambigua porque no deja claro si esa prisión se refiere al estado amoroso y es un anticipo o un reflejo de la alegoría de la «cárcel de amor», según la cual el

[26] *A poesia lírica galego-portuguesa*, Lisboa, Comunicação, 1988.

[27] *Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981, p. 1359.

enamorado está preso del sentimiento y del sufrimiento o, por el contrario, se trata de una prisión, ficticia también, para protegerse de los peligros del deseo.

Así pues, «cuidar» y «forçar» son las palabras más repetidas, e indican, respectivamente, un movimiento interno y externo al sujeto. La cantiga queda articulada en torno a la dialéctica entre el sujeto lírico, «eu», y su objeto, «vós», que lleva a asociar amor a muerte, como suelen hacer casi siempre los amantes, que definen su estado como un tormento. Amar es instalarse en una nueva realidad, la del *otro*, lo cual es una aventura y un peligro, pues los que aman saben que no podrán escapar al sufrimiento.

No obstante, y ésta es otra de las innovaciones del texto, un «nov' amor», una «nova senhor», más fuerte, por tanto, que el propio corazón del poeta, al cual él pensaba que podía controlar, lo forzó, y ahora tiene que «cuidar», «ca me quer matar». ¿Por qué presupone esta intención a la dama? ¿Por qué une amor a muerte tan pronto, si aún no ha sucedido nada? Bruscamente, pasamos de los dos pretéritos perfectos, «cuidei» y «forçou», a los dos presentes del último verso de la estrofa, «cuido» y «quer». La respuesta está en el único adjetivo de la composición: «novo». El poeta ya tuvo otro amor, ya tuvo otra *senhor*, y expresar este pensamiento es una transgresión, pues la *fin amor* no contempla la posibilidad declarada de experimentar si, como debe ser, ésta es verdadera, más de una pasión: el amor es único, y absoluto. El trovador no canta sobre «una» señor, como éste, sino sobre «la» señor, «su» señor. Osoir' Anes, por el contrario, quebranta el precepto fundamental de fidelidad eterna que el poeta debe a su dama, independientemente del trato que reciba de ella; su cometido es amar y procurar, en lo posible, satisfacción, pero sin esperarla. Anes adopta una postura contraria: no quiere amar porque no quiere sufrir, pues ya amó y ya sufrió; su egoísmo personal no es compatible con las virtudes de abnegación y constancia del verdadero enamorado.

Contrariamente a la mayoría de Cantigas de Amor, donde el paralelismo semántico agota el contenido, en ésta podemos observar una evolución conceptual importante, un movimiento oscilante entre el pasado, el presente y el previsible futuro, pues el trovador ya saboreó antes los resultados del proceso amoroso. Todos los verbos adoptan el modo indicativo, sólo «podesse» tiene el valor de hipótesis que caracteriza al subjuntivo; el indicativo es el modo de lo objetivo, denotativo, frente al subjuntivo, que subjetiviza y da mayor carácter abstracto. La posición en la que se halla el emisor, por tanto, no es la de la posibilidad del deseo, sino la de la realidad del mismo.

La estrofa segunda continúa insistiendo en esta idea. Comienza con la causa, «E pois me assi desemparar / ua senhor foi» (vv. 8-9) y después revela la consecuencia: «des entom / eu cuidei bem per rem que nom / podesse mais outra cobrar» (vv. 9-11). Destaquemos, además del paralelismo literal de «cuidei eu» (v. 1) y «eu cuidei» (v. 10), el empleo del verbo «cobrar», que significa «receber, readquirir, deixar-se possuir de»,[28] pero también tiene sentido de «apanar a peça ferida» en el campo semántico de la caza, como si el corazón del poeta, o él mismo, fuera un trofeo a adquirir, o readquirir, en este caso un trofeo que él estaba «cuidando» (v. 10) desde la última vez («mais outra», v. 11) que fue cobrado y desamparado (vv. 8-9); es importante, pues, esa clara división temporal establecida por la marca «des entom» (v. 9).

[28] Ibidem, p. 341.

La estructura de esta segunda *cobla* es idéntica a la de la *cobla* anterior. La primera parte (vv. 1-4; vv. 8-11) está dedicada a hacer un retrato del pasado sentimental del poeta, y la segunda (vv. 5-7; vv. 12-14) de la mudanza pasional del presente. Y, si en lugar de tener el adverbio de cantidad «mais» (v. 12), hubiésemos tenido la conjunción adversativa «mas» (v. 12), situada entonces casi en el medio de la cantiga, podríamos decir que ésta actuaría como bisagra y punto de contacto entre los espacios del pasado y del presente (no obstante, podría tratarse de un error de transcripción o de un intento de jugar con la fonética de las dos palabras); además, pensamos que tendría más sentido escribir la conjunción que el adverbio. Sin embargo, el sentido es que los ojos conseguirán lo que procuraba que el corazón no lograse: forzar su voluntad. Esto sí es un tópico cortesano que prosperará en la literatura portuguesa y española posterior: el amor entra siempre por los ojos y se instala de forma definitiva en el corazón, de manera que el poeta podía encerrar su corazón en una prisión con el fin de no sentir, pero no puede cerrar los ojos todo el tiempo para no ver, y los ojos son la puerta por la cual se introduce, inevitablemente, el sentimiento; por eso, muchos poetas culpan a sus ojos del tormento que están experimentando, pues amar es sufrir, y la causa primera de ese estado ha sido la visión de la *senhor*.[29]

Como también son tópicos del género las alabanzas que dirige a la dama para hacer su descripción física: el «bom parecer», de sus ojos y «o seu preç». Pero es otra novedad la presentación de la *senhor* haciendo una acción, cantar, que ha contribuido a enamorarlo.

La tercera estrofa completa, en su primer verso, el pensamiento interrumpido en el verso final de la anterior, y menciona de nuevo los sentidos del oído («Que lh' oí», v. 15; «dizend' um som», v. 16) y de la vista («u a vi estar / em cabelos», vv. 15-16). Y no escapa al interlocutor otro de los rasgos distintivos de esta cantiga, y es el declarado erotismo de la expresión «em cabelos»: él vio a la *senhor* cantando y «em cabelos», expresión muy frecuente también en la literatura española, tal y como refleja su aparición en Diccionarios posteriores a las cantigas:

> «Niña en cabello, la donzella, porque en muchas partes traen a las donzellas en cabello, sin toca, cofia o cobertura ninguna en la cabeça hasta que se casan.»[30]
>
> «Significa lo mismo que doncella o virgen. Es phrase antigua, que oy se conserva en Vizcaya, Asturias, Galicia, y otras Provincias Septentrionales de España, con tal rigor, que la muger que no es tal virgen, aunque no esté casada, no puede andar con el cabello suelto, sino recogido con alguna cinta, o cubierta la cabeza con alguna toca. Lat. *Passis crinibus virgo.*»[31]

[29] Tanto Osoir' Anes - «Mal dia nom morri entom, / ante que tal coita levar, / qual levo!» (vv. 17-19)— como Pai Soares de Taveirós —«Mao dia me levantei / que vos entom nom vi fea!» (vv. 7-8)— maldicen ese día.

[30] *Thesoro de la Lengua Castellana*, de Sebastián de Covarrubias, Madrid, Turner, 1977, p. 253.

[31] *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1964, vol. I, p. 15.

No obstante, en la lírica galaico-portuguesa, y especialmente en las Cantigas de Amigo, los cabellos tienen una marcada acepción erótico-sexual, y en determinados contextos —hacer o deshacer las trenzas, por ejemplo—, son símbolo de una entrega amorosa ya sucedida o inminente; en este caso, dotan a la dama de una corporeidad inusual en las Cantigas de Amor, en las cuales, por lo general, la *senhor* es una figura abstracta sin más caracterización que los habituales lugares comunes ya señalados. Anotemos también esta innovación: la *senhor* de Osoir' Anes aparece «em cabelos», calificativo propio de las Cantigas de Amigo y extraño en las de Amor, y haciendo una acción concreta, cantar; de esta manera consiguió forzar su corazón y cobrarlo.

Cierto ya de su suerte, el trovador maldice el día en que tal visión aconteció, y como muchos otros, usa el tópico de la muerte como mal menor ante el esperado y temido sufrimiento: «Mal dia nom morri entom, / ante que tal coita levar, qual levo!» (vv. 17-19). Su angustia queda patente en la exclamación final, corroborada por la insistencia en la magnitud de la *coita*, «que non vi maior / nunca» (vv. 19-20). Estos últimos versos revelan otra de las constantes de las Cantigas de Amor: el miedo. El poeta teme morir por causa del sufrimiento, mas teme, todavía más, una reacción de la *senhor*, que puede tener consecuencias definitivas para la infelicidad de él y su *saudade* perpetua, por eso los enamorados intentan mantener su pasión en silencio, para gozar, al menos, de la presencia de la amada; Anes teme la actitud de la dama si le declara lo que siente, mas teme también morir si no lo hace. No obstante, la coma que figura después de la palabra «morte» (v. 21) introduce la posibilidad de una variación importante de significado: la opción del trovador es estar «a pavor de morte» por sufrir tan grande *coita*, o «lh' mostrar». Mostrar el «coraçom» (v. 1), a través de un círculo que une la última palabra en rima, «mostrar», con lo mostrado, la primera palabra en rima, «coraçom», la cual completa el sentido de la cantiga. De eso es de lo que cuidaba el poeta, de su corazón, de que éste no fuese a mostrarse fuera de la «prisom» ni fuese a descubrirse a una dama que, como la otra, podía volver a desampararlo y sumirlo en la *coita* tan temida.

Nos encontramos pues ante dos cantigas que rompen con los moldes del género para intentar reflejar con mayor realismo las variantes del afecto. Ambas rechazan la imagen de la dama como abstracción desdeñosa y cúmulo de perfecciones inalcanzable para subrayar el carácter físico de la relación amorosa; la *senhor* ha descendido del pedestal para convertirse en un ser humano voluble expuesto a sufrir los embistes del deseo. La sensualidad domina ambas cantigas, cuyas protagonistas se muestran «em saia» o «em cabelos», y parecen haber compartido momentos de intimidad con el poeta, o al menos haber sido observadas por éste durante los mismos. La súplica, actitud propia del trovador galaico-portugués, cede ante el rencor de la primera cantiga o el lamento por haber caído en la tentación de la segunda, rompiendo los patrones acostumbrados por el género. Sin embargo, pese a su temprana aparición, la estela de la cantiga de *guarvaia* no consigue imponerse, mas sí dejar huellas en composiciones como la de Osoir' Anes, donde ni la dama es tan indiferente ni el poeta tan constante, pues confiesa que su intento de protegerse del querer se debe a haber experimentado ya sus tormentos, y cómo la debilidad de la carne es más fuerte que el empeño del espíritu.

Contemporáneo o no de los hechos narrados —según sea adscrito a principios o mediados del siglo XIII—, Pai Soares prodiga alusiones maliciosas y claros reproches que pretenden descubrir y censurar las pretensiones de la «filha de dom Paai Moniz»,

identificando además de esta manera a la destinataria de tal invectiva; ello ha permitido considerar esta cantiga más satírica que amorosa porque, efectivamente, se desliga de los tópicos corteses para trazar un retrato desfavorable de la dama en el que belleza y ambición rivalizan como notas definidoras de la misma. Tal despecho ha desaparecido de la cantiga de Osoir' Anes, también desamparado por una *senhor*, si bien en el pasado, por lo que es precisamente la experiencia la que le hace dudar de las promesas de dicha, a salvo de las cuales había intentado mantener su corazón. La ruptura con los moldes corteses, la intención transgresora, es idéntica, aunque reflejada por cauces diferentes. Sensualidad y erotismo se combinan en esta cantiga donde la audacia sucumbe al fin ante la convención. Los versos 17 al 21 la insertan en esa tradición en la que la dialéctica principal se estructura en torno a la dificultad de vivir el sentimiento sin revelarlo, de permanecer en el obligado silencio que la dama distante impone, de comparar muerte a verbalización, pues hablar implica quebrantar el espejismo. Pese a ello, consideramos que sus diferencias con los patrones del género son lo bastante evidentes como para poder hablar en estos dos autores de una voluntad consciente de individualización, la cual pasa por el camino de la reivindicación de otras formas expresivas que desmitifican la bondad del sentimiento para humanizarlo, de ahí la posibilidad de emparentarlas con una visión más realista que sublimada y digna de la aproximación a la circunstancia concreta, terreno propio de la Cantigas Satíricas que en la lírica galaico-portuguesa parecía vedado a las amorosas.