



Las poesías del Trovador
DON GONÇAL' EARNES DO VINHAL
ANTONIA VÍÑEZ SÁNCHEZ

SERVICIO DE
PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD
DE CÁDIZ

**LAS POESÍAS DEL TROVADOR
DON GONÇAL'EANES DO VINHAL**

LAS POESÍAS DEL TROVADOR DON GONÇAL'EANES DO VINHAL

Antonia Víñez Sánchez



UCA

Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones
2005

Víñez Sánchez, Antonia

Las poesías del trovador Don Gonçal'Eanes do Vinhal / José María Molina Martínez. — Cádiz : Universidad, Servicio de Publicaciones, 2005. — 144 pp.

ISBN 84-96274-72-1

1. Poesía gallego-portuguesa – S. XIII – Historia y crítica.
2. Eanes do Vinhal, Gonçal' – Crítica e interpretación. I. Universidad de Cádiz. Servicio de Publicaciones, ed. II. Título

869.0/.9Eanes do Vinhal, Gonçal'

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
Antonia Víñez Sánchez

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz
C/ Doctor Marañón, 3. 11002 Cádiz
www.uca.es/serv/publicaciones
publicaciones@uca.es

ISBN: 84-96274-72-1
Depósito Legal: CA-024/04

Diseño: Cadigrafía
Maquetación y fotomecánica: Produce
Imprime: Imprenta Santa Teresa

*A mi hermana Conchi.
A Juan Sáez Durán.
A Vicente Beltrán.
De ellos he aprendido mucho.*

*Lo que el espíritu del hombre
ganó para el espíritu del hombre
a través de los siglos,
es patrimonio nuestro y es herencia
de los hombres futuros.*

Luis Cernuda

ÍNDICE

Introducción	13
El caballero Don Gonçal'Eanes do Vinhal	15
El trovador	17
Cantigas de amigo	19
Cantigas de escarnio y maldecir	33
El infante Don Enrique	33
Don Gaston	44
Pobres infanzones	51
La Orden de San Juan y la cantiga de seguir	52
La cobardía de Pero Garcia d'Ambrôa:	
El ciclo de Ultramar	54
Abadesas y Comendadores	58
El caso del Maestre Nicolás: mal médico y mal poeta	64
La difusión de la Materia de Bretaña:	
el testimonio de los <i>sones de Cornoalha</i>	73
Bibliografía	77
Apéndice: textos	89
Apéndice: láminas	107
Notas	111

INTRODUCCIÓN

El presente estudio nace como consecuencia del análisis de las poesías del caballero y trovador del siglo XIII don Gonçal'Eanes do Vinhal'. Aunque ya he tenido ocasión de abordar algunos aspectos más puntuales de su obra y biografía, así como la edición crítica de sus cantigas conservadas, es cierto que era necesario un estudio de conjunto cuyo objetivo básico fuera el de detallar la significación de su obra desde una perspectiva más temática que formal. De manera que este trabajo complementa, por así decir, aspectos como la tradición manuscrita, la fijación textual o las cuestiones de poética y retórica.

Pero es bien cierto que unos planos interfieren en otros, y que no era posible el detenido análisis formal sin el –por lo menos– intento de penetración semántica. No ha sido fácil acceder a estas composiciones, a veces, endiabladas, que pertenecen a un contexto cultural, histórico y estético alejado y, a veces, muy difícil de comprender. Huyendo del anacronismo, comencé a percatarme de la importancia de do Vinhal, no sólo como trovador cansado hasta cierto punto de la estética imperante (así pueden comprenderse algunas de sus composiciones de amigo), sino convencido de su relevancia política, de su posición social y del valor testimonial de la poesía. Es todavía tarea difícil dilucidar qué arma supone la poesía en el seno de la escuela lírica gallego-portuguesa, sin embargo el uso de la pose literaria probablemente habría creado nuevas posibilidades de comunicación abriendo una vía menos “directa”, sugeridora y claramente insinuante, en una sociedad fuertemente jerarquizada y, por tanto, también codificada en sus conductas. Sospecho que, al menos en ciertos géneros, la flexibilidad para tratar ciertos temas delicados, aun cuando fuesen obligadas palabras encubiertas bajo las que escudarse, daba salida a una especie de libre pensamiento que censura o reprocha, de un modo soslayado

pero entendible, lo que no gusta, social y políticamente hablando. De ahí, la complejidad de un trovador como do Vinhal, cuya posición en la corte es relevante y cuyas opiniones debían ser, en consecuencia, tenidas en cuenta. Así se explican los textos de escarnio y maldecir, en un intento –a veces mejor y otras peor conseguido– de enmarcación en su contexto y siempre evaluando el difícil equilibrio entre la figuración, la ficción y la realidad.

Concluimos con la idea de que do Vinhal es un trovador original, variado, testigo de su época y altamente complejo tanto formal como temáticamente. Hemos intentado “entender” algo que se escribió hace ya siete siglos. Y su vigencia, especialmente en algunas de estas composiciones, no deja de asombrarnos.

En el esfuerzo, no he estado sola. Expreso mi agradecimiento al Prof. D. José Luis Couceiro. A la Prof. D^a. Mercé López i Casas. A Francisco Toscano Galisteo, Bibliotecario de la Biblioteca de Aguilar de la Frontera, que ha hecho siempre entrañables mis visitas al señorío de don Gonçalo. Por supuesto, un clásico, al Prof. D. Juan Sáez Durán, porque soportamos juntos los sinsabores de la investigación y alivió mi atormentada relación con los ordenadores. ¡Que continúe su amor por la Filología!

Y, para el final, mi agradecimiento para el Prof. D. Vicente Beltrán Pepió, paciente maestro y amigo, porque sin sus apasionantes clases de literatura románica yo no estaría aquí, y porque, con palabras de Lucrecio, *uiam monstrauit*.

EL CABALLERO DON GONÇAL'EANES DO VINHAL

El rico-hombre portugués, nacido aproximadamente hacia el primer tercio del siglo XIII, es descendiente de un caballero mozárabe de Toledo, don Men Gómez Ibáñez. Gonçal'Eanes es, en Portugal, el cuarto señor del señorío de Obiñal, perteneciente a su familia y del que toma el nombre. A consecuencia de las alteraciones políticas —era partidario del rey don Sancho II depuesto en 1248 por su hermano don Alfonso III— abandona el reino de Portugal y se traslada a Castilla donde colaborará muy activamente en la reconquista del sur peninsular. También se le conoce su participación en diversos asuntos de estado, algunos de especial trascendencia. El 5 de junio de 1243 confirma un documento como tenente de Hellín e Isso, en Murcia, en cuya conquista había colaborado junto a su hermano, don Martin Eanes, su tío don Gil Gómez y su primo, el Maestre de Santiago Don Payo Pérez Correa. Participa posteriormente en la conquista de Sevilla (1246-1248), donde obtiene un lote de bienes: un donadío menor y una heredad. Sabemos también de su relación con la ciudad de Córdoba, pues se nombra en un documento de 1265 unas casas que pertenecen al trovador en esa ciudad. Pero de todos los bienes conseguidos, será el del señorío de Aguilar (antigua Polei, en Córdoba) la concesión más importante. Es el rey Alfonso X quien se lo concede el 16 de abril de 1257. A partir de ese momento, son varios los intentos de repoblación que llevó a cabo, como testimonian algunos documentos conservados. Dado su éxito en este sentido, el rey le vuelve a recompensar con una capilla, la de San Clemente, en la Catedral de Córdoba. Se han documentado asimismo dos matrimonios del trovador: el primero con doña Juana, mencionada en documentos de 1260 y, el segundo, con doña Berenguela de Cardona, perteneciente a la alta nobleza catalana. Ésta última aparece referida en dos documentos (de 1270 y 1277) por los cuales el caballero realiza donaciones al monasterio de Valbuena de Duero (Valladolid).

Acomete importantes embajadas como representante del rey Alfonso X: una en 1272, en que es intermediario en la revuelta nobiliaria y otra entre 1274-1275 en Barcelona, donde junto al maestro de Santiago, su primo, media entre los nobles catalanes y el rey castellano. Algunos años más tarde se localiza en Burgos, donde asistió a las cortes de 1277. Finalmente, en 1282, forma parte de la Hermandad general fronteriza, a favor del infante Don Sancho, actitud de muchos nobles que, en aquel momento, tratan de salvaguardar sus privilegios. Ocupa un lugar destacado en el reinado de don Sancho IV ya que se conserva un buen número de confirmaciones con el apellido *Dovinhal* (frente a su hijo, del mismo nombre, que confirma como *Aguilar*). Conforme a esta teoría de los apellidos, su muerte acaecerá, no en 1280, fecha que proporcionan los nobiliarios, sino en 1285. Los últimos años de su vida acompaña al rey por tierras del norte. Fue enterrado en Córdoba, como sabemos por los testamentos de sus nietos².

EL TROVADOR

Conservamos 17 textos de Gonçal'Eanes do Vinhal. Nueve, son cantigas de amigo y el resto cantigas de escarnio y maldecir. La *Tavola Colocciana* le atribuye, además otras quince cantigas de amor, no conservadas. Nos transmite todas las cantigas conservadas el *Cancionero de la Vaticana* (de la 307 a la 313 y de la 999 a la 1008). El *Cancionero de la Biblioteca Nacional* de Lisboa sólo contiene las de amigo (de la 706 a la 712 y la 1390), a excepción de una.

Don Gonçal'Eanes es, probablemente, uno de los trovadores más relevantes de toda la escuela. Sus cantigas de amigo abarcan un amplio abanico de temáticas, con tintes de originalidad dignos de consideración, como las que tratan el tema de los amores de don Enrique el Senador con su madrastra, doña Juana de Ponthieu, en el contexto histórico de la rebelión del infante. En general, todas presentan una gran complejidad estilística y formal. Igualmente, las de escarnio y maldecir son variadas desde el punto de vista semántico. Forma parte do Vinhal de algunos ciclos temáticos afamados, como el de Ultramar (criticando a Pero Garcia d'Ambroa), el de la sátira social (ciclo contra infanzones) o el ciclo del Maestre Nicolás, en los que participan otros poetas relevantes de la escuela.

En otros escarnios se pone muy de manifiesto su actitud crítica con los problemas de Portugal, como poeta exiliado que es. Arremete contra abusos de poder (ciclo de comendadores y abadesas) o contra la Orden de San Juan de los hospitalarios. Y, siempre en el marco de una poesía de propaganda política, no olvida que sirve al rey castellano, don Alfonso X, en su invectiva contra don Gaston de Bearn, traidor al monarca en la guerra de Navarra.

Como resultado, obtenemos textos que obligan a una reflexión detenida en un intento de descubrir sentidos ocultos a esas "palabras

encubiertas” que, a veces, resultan tan enigmáticas. Es, finalmente, un trovador altamente intelectual, bastante ajeno a tendencias folklórico-simbólicas o “castizas” y muy cercano a la influencia occitana en la abstracción y configuración técnica de sus poesías³.

CANTIGAS DE AMIGO

Bastante fiel a los principios de homogeneidad que rigen a la escuela, las cantigas de amigo de do Vinhal testimonian la sujeción temática, limitada pero variable, del género⁴. A la notable unidad temática, reagrupable, con todo, en sectores, tendríamos que añadir como conclusión del análisis la intensificación de algunos motivos temáticos, resultado probablemente de la imposición de “modas” literarias. Enmarcada la obra en su conjunto en la fase intermedia del desarrollo de la escuela, es menos verificable la tendencia a la adopción de estas modas temáticas, que en el cancionero de escarnio⁵. Estas composiciones reflejarán un notable paralelismo con otras de su especie en algunos de sus contemporáneos, y más allá de éstos.

Homogeneidad en los subgrupos que conlleva un proceso de depuración cuyo resultado es el perfeccionamiento artístico en un trovador con gran conciencia de profesionalidad⁶. Esto también se verifica en el plano formal, por su intencionada actitud lírica “cultista”, que lo aparta de las tendencias más autóctonas del género y lo aproxima a una cierta aristocraticidad, más propia de la cantiga de amor, aunque no extraña completamente al género de amigo, siempre oscilante entre su compromiso con las tradiciones trovadoresca y folklórica.

Las cantigas de amigo (excluimos el ciclo de Don Enrique que será explicado en un epígrafe aparte) pueden reagruparse en sectores temáticos que, lejos de establecer bloques compactos, terminan por demostrar la fabulosa entidad estilística de cada texto en sí.

Si una de las virtudes supremas del amador cortés es la infinita paciencia, heredada por el protagonista masculino de la canción de amor hispánica, tal virtud también se hace extensible a la protagonista femenina del género de amigo en las cantigas de ausencia⁷.

Las cantigas I y VII⁸ son muestra de relaciones amorosas no-equilibradas. En ambas, el amigo no se halla presente, aunque en circunstancias diferentes que evocan contextos y hasta estéticas ligeramente apartadas. Esto demuestra la inoperancia de establecer ciclos temáticos de aplicación directa y fragmentaria⁹. Resulta asimismo inoperante el bien criticado método de yuxtaposición de significados que Tavani hábilmente distinguió de la aprehensión de una estructura poética¹⁰.

En primer lugar, los elementos de la comunicación varían en ambas: en la I el emisor es el amigo (desde una óptica intratextual, evidentemente), que envía un mensaje a la protagonista, y la amiga desde el punto de vista de los elementos externos de la comunicación. El receptor múltiple son las *donas*¹¹. El mensaje de la próxima llegada del amigo¹² se resume repetidamente en las dos primeras estrofas y *refram*, para concluir con una consideración personal, propia y subjetiva que hace la amiga:

Nulha coyta non avya,
tanto creede *per* mi,
outro, nen el non viinha,
mays *porque* verria aqui:
(vv. 17-20)

Es interesante la evolución por cuanto, aunque es la mujer quien expone, siendo este factor decisivo para la delimitación genérica, el mensaje es el del amado ausente. La peculiaridad de la cantiga estriba en hacer parecer lo que no es: el juego de mensajes entrecortados que intensifican la emoción y que aúna en perfecta pirueta lo semántico y su configuración formal:

Que leda *que* oj'eu sejo
porque m'envyou dizer
ca non ven, con gran desejo,
coytado, d'u foy viver,

ay dona', lo meu amigo,
senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo.
(vv. 1-8)

Inserta en el campo sémico de la relación de amor¹³, liga el motivo de la separación al de la correspondencia amorosa. Y si bien el adjetivo *leda* inscribe la cantiga en el grupo de las menos frecuentes cantigas de satisfacción y contento, la reciprocidad amorosa se enturbia con la razonable duda de la amiga en la distancia. Son, en definitiva, matices sentimentales que alejan a la amiga del hieratismo de la *senhor*, y que contrastan con el estado afectivo del amigo¹⁴.

Series léxicas subsidiarias amplían el motivo de la alegría; de ahí, la insistencia en la cita que ha de tener lugar y la inclusión de un mensajero sólo aludido, es verdad, en el v. 9: (*enviou-mi seu mandado / dizer*)¹⁵.

La VII tiene como verdadero receptor a otra amiga¹⁶. El emisor es la protagonista, segura ya de que su amigo la ha engañado. Aunque las dos cantigas desarrollan el motivo central de la separación, se circunscriben a campos sémicos muy distintos. El exordio combina el apóstrofe junto a la *acumulatio gradativa in climax* de la denominación del amigo, y el tono es declarativo-enunciativo:

Meu amigu'é d'aquemd'ido,
amiga, muy meu amigo;
(vv. 1-2)

El distintivo del género se repite aquí dos veces en los dos primeros versos. La suma de las dos unidades alternativas en esta ocasión corresponde al interés de subrayar la importancia que adquirirá la confidente, que si bien no habla, permitiendo a la angustiada protagonista expresarse a gusto, es centro hacia el que el mensaje se dirige, condenado ya el amigo al olvido.

Sin detenerse en la consecuencia afectiva de la separación, para la protagonista es prioritario el desmantelamiento de la falsedad del amigo; de ahí que se ocupe, en la breve descripción anímica que realiza del personaje (v. 6: *vistes que chorava*)¹⁷, de mostrar la duplicidad entre acto externo-motivación interna (*chorava-morria por outra*). En consonancia con el enrarecido clima de la mentira, hacen aparición los mizcradores.

En la canción de mujer ésta se verá afectada bien por los rumores de infidelidad del amigo (caso de la nuestra), o en su propia reputación; de esta forma, necesita justificarse en una composición de amigo de Johan Ayras de Santiago, donde además aparece el verbo *mizcrar*, haciendo alusión a estos personajes. En una cantiga de amor de Per'Eanes Marinho encontramos la visión masculina, en una autojustificación en que trata de disipar los rumores de infidelidad que hacia él se dirigen. La expresión es exacta a la del santiagués: *mizcrar vosco*. Para M. BREA, estos maldicientes “pueden justificar desde el exterior el sufrimiento del trovador” en la cantiga de amor porque “manchan con sus calumnias la pureza de su amor”¹⁸. A la inversa, consecuentemente, en la cantiga de amigo. En el texto de do Vinhal aparecen, aunque sólo aludidos: *dizen-mi*, *dis[s]eron-mi*, *dizen-m'ora*. Tanta es la importancia que se les da, que, desde la perspectiva retórica, aparecen con una enorme regularidad por medio del *mozdobre* (*poliptoton*) de *dizer* (I-II-III, 3), mantenido a lo largo de toda la composición. Por tanto, el engaño es aquí motivo temático primario y la protagonista ha cumplido su papel de amiga-pantalla¹⁹.

La infidelidad y deslealtad del amigo no conducen a una salida desesperada a la protagonista, sino que, más en consonancia a la *fin'amors*, le indigna no sentirse la *senhor* y en este contexto se incluye el termino técnico *rrogava* que alude a uno de los grados codificados en el amor cortés²⁰:

dis[s]eron-mi *que* mor[r]ia
por outra, e *que* rrogava
(vv. 8-9)

El amor insatisfecho, como campo sémico, engloba otras series léxicas, algunas con frecuencia de aparición: es el caso del tópicos de la muerte de amor:

O *que* sey de *pran* *que* morre
por *min*, o *que* non faz torto
dizen-m'ora *que* é morto
(vv. 11-13)

Por último, el ambiente feudal, que aparece las más de las veces estereotipado en la lírica gallego-portuguesa, a consecuencia de su

traslación de lo social a un mero juego estilístico y retórico, queda plasmado suficientemente en el *refram*: ¡mays que preyto tan [des]guysado!. *Preyto*, como término-clave, designa la relación de vasallaje establecida entre los amantes (fruto a su vez de la relación social que establece el vínculo indisoluble, al menos teóricamente, entre señor y vasallo)²¹.

La cantiga V nos introduce en nuevos aspectos temáticos. En ella, el apóstrofe vuelve a resaltar el protagonismo de la confidente, otra amiga, a la que va dirigida la cantiga, dado que el papel que cumple es el de interceder por el amigo²², que ha agraviado con su actitud a la protagonista:

Amiga, por Deus vos venh'ora rrogar
que mi non querades fazer perdoar
ao meu amigo, que mi fez pesar,
(vv. 1-3)

Se encuadra la cantiga en un conjunto de relaciones sémicas que constituyen, en ciertos aspectos, el reverso de la cantiga de amor, pero asemejándose también a ella. Aquí se describe la actitud despiadada de la dama y las razones de un estado anímico muy cercano al reproche y argumentado con razones cercanas al código cortés, por cuanto la censura principal atañe a la falta de medida del enamorado, expuesta en términos casi agresivos como *sanha*²³:

porque ss'as[s]anhou non lhy perdoarey.
(vv. 6, 12, 18, y 24)

Esta desmesura del amigo, que no ha sabido *guardar* el amor de la protagonista (v. 14: *porque non guardou-min nem o me[u] amor*), está en relación directa con la indiscreción, esto es, con el secreto amoroso, tópico heredado de la *fin'amors*, en que el amante, desbordado por su propia pasión amorosa, desobedece el precepto del silencio y se deja arrastrar por su instinto²⁴. Se confrontan así dos mundos, el de la razón, por el que aboga la amiga, y el de la pasión, nada acorde con el juego de apariencias del entorno de las relaciones amorosas:

Por quanto sabedes que mi quer servir,
mais que outra rrem quero-lh'o gracir,
mais eu non lh'o quero por én consentir,
(vv. 7-9)

El pacto vasallático es sugerido desde el punto de vista léxico, con series muy propias del campo sémico de la reserva de la dama, común a los dos géneros de amor y amigo. En este caso particular la desmesura parece atacar a ambos protagonistas, pero no es así. Ella sólo responde acatando las reglas, exigiendo del amigo el equilibrio entre razón y sentimiento:

atta que el venha ante mi chorar;
ata *que* el venha mercee pedir;
ata *que* el sença hira de senhor;
ata *que* eu veja *que* ja *quer* morrer
(vv. 5, 11, 17 y 23)

La relación feudal amorosa ha sido rota por parte del amigo esta vez. De ahí que la amiga reconozca su aceptación y complacencia respecto a la propuesta del amado de servirla (se trata de ese servicio amoroso, *topos* que representa el trasfondo cortés). Muy en consonancia con el ideario de la cortesía, conecedor do Vinhal de estos principios que rigen la feudalización del amor, presenta al enamorado infringiendo verdaderamente las reglas. Esto explica la *sanha*, actitud verdaderamente represora, de la señora. Se exige el secreto como garantía del amor propiamente; de ahí que la amiga sea explícita: *meu amigo / mi fez pesar*. Toda la capacidad de esta amada para ejercer su reinado y dominio particular en el terreno amoroso, queda plasmada en la última estrofa: en ella, revela su absoluta seguridad en la correspondencia de su amigo, erigiéndose en auténtico señor que ejerce su *poder*²⁵:

Gran pesar lhy farey, non vistes mayor,
porque non guardou-min nem o me[u] amor,
e em filhar sanha ouve gran sabor,
e non me rrogedes ca o non farey,
ata *que* el sença hira de senhor;
porque s'as[s]anhou [non lhy perdoarey].
(vv. 13-18)

El centro generador del amor, que provoca la *coita*, se une al tópico de la muerte de amor. Porque, y es otro dato revelador de cuánto infringe el amigo el pacto, él deberá saber que quiere morir. La amiga, finalmente, garantiza a su confidente que perdonará a su amigo, siempre que éste cumpla su papel a la perfección: llorar ante ella, pedirle perdón, sentir su ira y deseo de morir. Estas cua-

tro condiciones rompen el *refram* en dos partes, destacándose textualmente del conjunto.

Otro de los centros temáticos se inscribe dentro del campo sémico del amor insatisfecho. Muy en relación con la cantiga anterior, la II y la IV vuelven a describir a amigas que se niegan a dar *galardon* al amigo. Las hemos reagrupado en un sector diferente puesto que en ninguna de estas dos composiciones la dama parece corresponder al sentimiento. Ambas tienen confidente, otra amiga, mucho menos activa que en la V, puesto que aquí cumplen su tónica misión sin intervenir en el curso de los acontecimientos. La II presenta nuevamente una situación tónica de agresión: el amigo la ha tomado por señora a la fuerza (v. 7):

e el filhou-m'a força por senhor

El amor contra la voluntad "é uma aberração dentro da doutrina do amor cortês: tanto para os trovadores, como para os clássicos, o amor é deliberado, um ato de vontade"²⁶. Una cantiga de amigo que anda más atenta en describir el estado anímico del amigo, que el de la protagonista que habla, y que revela una enorme intuición analítica, fruto del conocimiento del código que reglamenta el sentimiento amoroso.

Los tópicos se suceden al modo más convencional, pero no se contenta do Vinhal con esta técnica de exposición de preceptos, y por ello, la amiga se detiene en la primera estrofa a esbozar la breve biografía sentimental de que ella es protagonista (vv. 5-6):

eu, poys fui nada, nunca ouv'amor
nen quij'amigu'en tal razon aver

Es evidentemente la amada inaccesible, incapacitada para conceder *bem* al amigo, en absoluta negación para adquirir los compromisos de un *preyto* del que siempre quiso abstenerse (v. 20: *mays senpre m'eu d'atal preyto guardey*). Aúna pues do Vinhal dos cuestiones distintas: por un lado la incapacidad de la amiga para ofrecer *galardon*, algo propio de la escuela gallego-portuguesa; por otro, la infracción de la regla del secreto, como expresa claramente la *fiinda*:

E á *tan gram* coyta de me veer,
que lh'averam este *preyt'a* saber.
(vv. 25-26)

En ningún caso la actitud vengativa puede considerarse pasajera o casual²⁷.

Aunque el amigo no muestre recato, no es éste, hemos de reconocerlo, el verdadero motivo de la no correspondencia, sino el principio vital que la dama expone: su deseo de no amar. La abstracta descripción se completa con el deseo negativo que la impulsa a complacerse en ver morir al amado²⁸, creando una atmósfera de cierto sadismo que elimina cualquier rastro de compasión²⁹:

e el filhou-m'a força por senhor
a meu pesar, e morrerá por én.
mays esso pouco *que* el vyvo for
farey-vo'lh'eu o *que* m'el faz sentir

La IV, menos profunda en las razones, es, sin embargo, más original con respecto a la preceptiva cortés. En ella el amigo no obtiene el *ben* de la amiga por razones de naturaleza muy diferente. La complacencia mostrada en la muerte del amigo es hiperbólica. El tópico es desautomatizado, no en su significación, que no es puesta en duda como en otros muchos textos, sino en su funcionalidad³⁰. Si en la II el amigo no se sabía *guardar* del *pesar*, en ésta no sabrá hacerlo de la *morte*, que aparece a modo de figuración:

e, se morrer, *non* me faz hi pesar,
ca se *non* soube da morte guardar.
(vv. 18-19)

Sin embargo, aquí no hay infracciones del código, sino inoperancia del amigo. La clave interpretativa gira en torno al trío sinónimo: *bom parecer*, *bom semelhar* y *fremosa*, equivalentes estructural y semánticamente, en perfectos paralelismos, con una ligera variación en el segundo:

e coyda senpre [en] meu boom parecer.
e coyda *en min*, *fremosa*, *que* m'el vyo.
e coyda senpre em meu bom semelhar.
(vv. 7, 14 y 21)

El amigo, preocupándose sólo del aspecto superficial de la amiga, no reflexiona sobre la naturaleza de su pasión:

Leix'a coydar eno mal que lhy én ven
 Leix'a coydar eno mal *que* lhi eu dey
 Leix'a coydar eno seu grande afam
 (vv. 6, 13 y 20)

Una vez más insiste en la falta de medida, en la irrupción de lo irracional como detonante de la *sanha* femenina, pero con matices claramente críticos para con los tópicos de la belleza, que aquí no constituyen el centro de la alabanza, puesto que la propia dama los rechaza. Las calificaciones estéticas irritan profundamente a esta dama, menos preocupada por la valoración de su aspecto —en contra de otras muchas³¹— y atendiendo a razones más poderosas, como las expresadas en la estrofa 2, donde alude a una desobediencia del amigo que hizo apartar su amor de él:

...ca ja sse lh'o partyo,
 porque me as[s]y de mandado sayo.
 (vv. 11-12)

Esta dama se venga primeramente por la desobediencia, y en segundo lugar por la despreocupación del amigo, que aparece *coitado* (v. 15: E amores tantas coytas lhy dan), como en la anterior cantiga, aunque ésta refleja el fin de una relación correspondida. La razón biográfica es preponderante, y el resultado es una absoluta intransigencia, que manifiesta una situación irreversible³²:

E a tal home, amigas, *que* farey,
 que as[s]y morr'e assy *quer* morrer
 por *aquele* bem *que* nunca pode aver
 nem *averá*?...
 (vv. 8-11)

La breve cantiga VI incide nuevamente en amores no correspondidos, como casi todo el ciclo de amigo de este trovador. El amigo, lejos de ensañarse, se queja, pero el motivo temático desarrollado es el de los efectos de amar, concretamente, el de la locura (v. 3)³³:

e diz que *perdeu* ja por mi o sem

La cantiga muestra un estado tenso de la relación, contraponiéndose la inseguridad de la amiga a la persuasión del amigo, que trata de convencerla con argumentos insertos en la tradición cortés³⁴:

pos[s]'eu desensamdecer
poss'eu de morte guarecer
(vv. 4 y 10)

Por tanto, se entrecruzan dos de los campos sémicos más importantes: el de la no correspondencia y el de la *coita* del enamorado. A ello hay que añadir el componente vital y humano de una dama dubitativa, que quiere cerciorarse bien de la categoría del amor y piensa en su reputación, como refleja el *refram*:

mays non quer'eu por el meu mal fazer.
(vv. 6 y 12)

Vuelve a ser la confidente muda la receptora de este mensaje justificativo, racional, en que la amiga se muestra más ingenua que en ninguna otra cantiga de do Vinhal (sólo comparable a la primera en su desconfianza, pero sin alardes de emoción a diferencia de aquélla):

e non sey eu se el diz verdad'y,
e non sey eu se el verdade diz
(vv. 5 y 11)

Nuevamente el tópico de la muerte de amor es sometido a examen —como anteriormente había sucedido con el de la locura—, y aún más, la amiga duda de la efectividad de un segundo tópico: el de la mala fama que la dama adquirirá si consiente en que el amigo muera³⁵:

...diz que á pavor
de m'estar mal...
(vv. 8 y 9)

Recordemos que en la lírica cortés sólo en el caso de la infracción de una regla, se eximía a la dama de ofrecer *galardon*. Esta desmesura extiende su uso en la lírica gallego-portuguesa en cuanto que las damas no necesitan de excusas, puesto que están incapacitadas para corresponder.

El *pavor*, término de la sintomatología amorosa³⁶, constituye la excusa que libra al amigo de la muerte, mientras que la duda exime a la cauta protagonista de otorgar favor.

Reservamos para el final la cantiga más aristocrática del *corpus* de do Vinhal, la III, probablemente la más conseguida a efectos estéticos por su extraordinaria —en el sentido de única con sólo otra aparición más— mención a las torres, fortaleza desde donde la dama otea la ausencia de su amigo, con gran nostalgia³⁷:

Quand'eu soby nas torres sobe'lo mar
(v. 1)

A la humanizada figura femenina que hallamos, hemos de añadirle su elevada condición social y su asimilada actitud de obediencia a los preceptos del la *fin'amors*.

En el secundario y reducido campo sémico del paisaje, encontramos esta inusitada enmarcación amorosa y caballeresca. La ambientación feudal se une al sentimentalismo propio de la cantiga de amigo; de ahí que hallemos a una señora que rememora nostálgicamente la presencia de su amigo y *senhor*, como hace notar en la *acumulatio* del v. 8, donde la condición social de éste es puesta, también, de manifiesto³⁸:

e non vi meu amigo e meu senhor,

Una amor feudalizado y, sin embargo, humanizado. Inusual en do Vinhal, la cantiga es la única muestra de *coita* por parte de la amiga (recordemos que solo hay menciones de *coita* en relación a los amados)³⁹:

ouv'eu enton tal coyta no coraçon,
(v. 10)

cuyo resultado es la muerte:

que a morrer ouvera por el enton.
(v. 12)

con insistencia en la serie léxica de la ausencia amorosa, y en tensión entre el mundo interior (donde ambos se corresponden) y el exterior (puesto que se hallan separados).

No se explican las circunstancias de la partida, pero insinúa el v. 9 que sucede a disgusto del amigo⁴⁰:

que oj'el por mi vyve tan sen sabor,

La *cinta*, que también aparece en una de las cantigas de aquel ciclo, es elemento frecuentemente empleado para indicar relación amorosa en grado superior, es decir, plena correspondencia. Intercambio de prendas simbólicas (*Quand'eu vi esta cinta que m'el leixou / chorando con gran coyta, e me nembrou / a corda da camisa que m'el filhou*)⁴¹, un gran pesar que embarga a esta amiga (...*tam gran pesar / ouv'eu enton por ele no coraçon*), el corazón insistentemente mencionado en perfecto *dobre*, integrante de una estructura paralelística superior, y la *coita*, describen pormenorizadamente el estado anímico de una dama, señora feudal, que sube a lo alto de su castillo, cerca del mar. Ésta será la única ocasión que tendremos de leer este término –*mar*– en el ciclo de amigo de do Vinhal. El mar, siempre en relación con la separación, regresa aquí con estos fines, para enmarcar la ausencia⁴².

Por otro lado, la funcionalidad que adquiere el mar en el texto de do Vinhal es de enmarcación paisajístico-decorativa de nulo valor simbólico. No falta la alusión al mundo exterior, que continúa, contrastándose así de forma más cruda la realidad con el recuerdo: de ahí la mención de los otros que aún *bafordan*⁴³, como cuando el amigo lo hacía también:

e vi onde soya a bafordar
o meu amig', amigas, tam gran pesar
ouv'eu enton por ele no coraçon,
quand'eu vi estes outros per hy andar
(vv. 2-5)

Una señora en pleno movimiento, que observa a su alrededor, desde lo alto de la torre –como alta estaba la dama provenzal– la ausencia. Increíblemente humana: “Nunca molher tal coyta ouv'a sofrer”. Y no encontraremos en do Vinhal –y en todo el *corpus*– parangón a este castillo desde el que se ve el mar, pero no al amigo.

En conjunto, las cantigas de amigo de do Vinhal se apartan bastante de la estética más autóctona, y se acomodan a la corriente de

difusión de la ideología cortés, readaptada, como sabemos al diferente orden social a que ambas escuelas pertenecen⁴⁴. Así lo muestra la predominancia del desarrollo de los *topoi*, y la ausencia absoluta de rasgos popularistas⁴⁵.

De las siete cantigas consideradas, cuatro integran el *refram* (intercalar en la V), mostrando una ligera preferencia por este uso, que está lejos de caracterizar una pertenencia genérica, pero que resulta absolutamente predominante en la canción femenina.

En este aspecto de la organización estrófica, señalemos que sólo en dos ocasiones hace uso de la *fiinda* (c. II, de dos versos y c. V, de tres versos). Tan sólo una composición presenta relativa brevedad (dos estrofas), ya que predomina el uso de tres estrofas (en cuatro ocasiones) y el de cuatro (en dos ocasiones), por lo que se inscribe el trovador en las tendencias más generalizadas en los modelos estructurales que constituyen el género.

CANTIGAS DE ESCARNIO Y MALDECIR

El infante Don Enrique

Don Enrique, conocido por el sobrenombre de “el senador” por haberlo sido de Roma en el partido de los gibelinos, hijo de Fernando III y hermano menor de Alfonso X, es el personaje más novelesco tratado por do Vinhal en dos cantigas de género inclasificable, pues siendo formalmente de amigo, tratan un asunto de carácter histórico-político.

Su agitada biografía justifica la merecida fama de aventurero de un personaje que, habiendo nacido entre 1225 y 1230, sobreviviría a su hermano Alfonso, al trovador e incluso al rey sucesor, Sancho IV⁴⁶.

La profunda enemistad de Enrique y su hermano se remonta al momento en que, en vida de su padre Fernando III, el primero se niega a reconocer los derechos al trono del infante Don Alfonso⁴⁷. Posteriormente, y tras la participación de Don Enrique en la toma de Sevilla, es beneficiado por su padre Fernando III con los territorios de Cote, Morón y Silibar, a condición de devolverlos cuando le fueran entregados Arcos, Lebrija, Jerez y Medina, aún sin reconquistar⁴⁸. Este señorío nunca pasó a manos de Don Enrique, ya que Alfonso X incumple la promesa del cambio, cediendo los territorios a la Orden de Calatrava⁴⁹. Con todo, en el repartimiento de Sevilla figura el senador, si bien con una escasa dote, consistente en 800 aranzadas de Alcalá de Guadaíra⁵⁰.

Todos estos factores complican aún más la delicada relación de los hermanos y son los que motivan la rebelión del infante. La actitud beligerante de Don Enrique es visible en su ausencia a las Cortes de 1252, congregadas en Sevilla a final del verano⁵¹. La revuelta se inscribe en un contexto histórico de enorme interés en

lo que concierne a algunos textos líricos gallego-portugueses, interpretados muy superficialmente hasta ahora⁵².

En este desorden nobiliario hemos de insertar los acontecimientos de Don Enrique, quien aprovechó en cierta forma el descontento general para expresar sus iras al rey. La crónica refiere los acontecimientos con error cronológico, situando la conquista de Arcos, Jerez y Lebrija en 1255, hecho que ocurrió en 1253⁵³; data asimismo la rebelión en 1259, cuando realmente aconteció en el año 1255⁵⁴. El 9 de noviembre de ese mismo año Don Enrique ya había salido de Castilla, como prueba un documento que así lo indica. En la documentación no figura ya su nombre en enero de 1256⁵⁵.

Contaba Don Enrique con dos poderosos aliados: el rey Jaime I y Don Diego López de Haro, señor de Vizcaya, enemistados ambos con el rey castellano, quien había favorecido al de Lara con unos terrenos que Fernando III prometió a Don Diego⁵⁶. En similitud, pues, de circunstancias, el noble se suma a la rebelión. Muere el de Haro el 4 de octubre de 1254 y le sucede su hijo Don Lope Díaz de Haro, que renueva la alianza con Don Enrique. Éstos, junto a Jaime I, celebran una entrevista secreta en Maluenda el 6 de septiembre de 1255. En la misma, se acuerda el matrimonio entre Don Enrique y la hija de Jaime I, Doña Costanza, proyecto que se disuelve gracias a la intervención de Doña Violante, esposa del rey castellano e hija del aragonés⁵⁷.

Tras el acuerdo, Don Enrique se dispone a iniciar su rebelión. Recorre Soria con la colaboración probable de los aragoneses y se dirige a Sevilla. Desde Morón, toma el infante Lebrija. Allí envía el rey Don Alfonso a Don Nuño de Lara y Rodrigo Alfonso. Según narra la crónica (con el error cronológico señalado), la rebelión había dado comienzo en Sevilla, cerca de Lebrija, lugar de encuentro entre las tropas de Don Enrique y las de Don Nuño de Lara⁵⁸. Reforzado el de Lara con nuevas tropas que el rey le envía, obliga a Don Enrique a huir a Lebrija, parte de su señorío. La batalla de Morón acaecía en octubre de 1255 y tras la derrota huye Don Enrique, que, como ya hemos indicado, en noviembre del mismo año no se encuentra en Castilla. Es evidente que el refuerzo pro-

metido por el aragonés nunca llegó, persuadido por la entrevista que mantiene con Doña Violante en la que acuerdan el matrimonio de Doña Costanza con otro hermano del rey castellano, Don Manuel⁵⁹. Así, las relaciones entre los dos reyes se apaciguan, quedando definitivamente restablecidas a principios de 1256⁶⁰.

Busca primeramente refugio en Aragón, lo que le resultará imposible por restituirse la relación entre Castilla y Jaime I. Tras una estancia en Inglaterra, parte hacia Túnez⁶¹, donde permaneció hasta 1265⁶². Si aventurera fue su etapa africana, queda superada por su posterior estancia en Italia. Allí es nombrado senador de los gibelinos. Caído en desgracia tras la batalla de Tagliacozzo, el 23 de agosto de 1268, es hecho prisionero por Carlos de Anjou durante 26 años. Alfonso X gestiona en 1275 su libertad, pero no le es concedida⁶³.

Regresa a Burgos en el reinado de Sancho IV, en 1294, sobreviviendo a su hermano. Al año siguiente, el 25 de abril, muere el rey bravo⁶⁴. El infante muere el 11 de agosto de 1303⁶⁵.

En este contexto histórico hemos de encuadrar las cantigas VIII y XVII de do Vinhal. Tanto Michaëlis como Gaibrois, Nunes y Tavani datan los textos en 1259⁶⁶, ya que siguen la cronología errada de la crónica. Ballesteros corrige el error situando la revuelta de Don Enrique en 1255, como hemos señalado más arriba.

Ambas cantigas se relacionan por las rúbricas, donde se especifica de la primera que el trovador versará sobre Don Enrique –al que califica con el grado cortés de “entendedor”⁶⁷– y su relación con la reina Doña Juana, cuando lidió en Morón con Don Nuño y con Rodrigo Alfonso. El momento de la composición coincide con el episodio bélico –según la rúbrica– de Morón, y por tanto situaría nuestro texto poco después del mes de octubre de 1255, fecha en que las tropas del rebelde se enfrentan a las del rey. La rúbrica es como sigue:

*Esta cantiga fez don Gonçal’
Eanes Dovinhal a don Anrique en
nome da reina dona Johana*

*sa madrasta, porque dizian
que era seu entendedor quando
lidou en Mouron con don
Nuno e con don Rodrigo
Affonso que tragia o pode[r] d'el-rey.*

La segunda parece ser –según explica la rúbrica– un poco posterior: cuando el rey destierra a su hermano, hecho que ocurrió en noviembre de 1255:

*Esta cantiga fez don Gonçalo Anes Dovinhal
ao infante don Anrrique
por que dizian que era entende-
dor da raynha dona Joana,
sa madrasta, e esto foy quando o
el-rey don Afonso pos fora da terra.⁶⁸*

Además de por las rúbricas, las cantigas aparecen ligadas por el asunto tratado y por la mención en la VIII del topónimo (v. 2: *que lidaron os de Mouron*) y en la XVII del antropónimo del amigo (v. 20: *a Don Anrris esta vez [perdoade]*). Puede decirse, que tal como las rúbricas explican, la XVII es consecuencia de la anterior en la sucesión de los acontecimientos, pero cada cantiga mantiene su independencia temática, estilística y semántica.

En contra de la tendencia más generalizada en las cantigas de amigo, éstas presentan elementos extraños: el topónimo en la VIII (*Mouron*) y el antropónimo en la XVII (*Don Anrris*)⁶⁹. Pero aparece en ambas un elemento más que las une: el rey (en este caso Alfonso X) que, si bien no es un personaje totalmente ausente en el género, no tiene en la mayoría de los casos la funcionalidad que adquiere en estos textos, ni puede ser tan bien identificado, pues adquiere la categoría de personaje-tipo en muchas composiciones⁷⁰.

Es clara la intención por parte del trovador de identificar a sus personajes, yendo mucho más allá de la simple expresión de la soledad de una amiga, en estado de gran incertidumbre, que la asimilaría a una gran parte de las protagonistas femeninas del género de amigo. Los estados anímicos descritos, si bien resultan ser muy comunes en el género, no responden, como aquí, a personajes identificados y, ni mucho menos, narran una situación afectiva de tras-

endencia política. De ahí su interés en que en cada cantiga apareciese un elemento identificador de los episodios que narran. Ello nos conduce al asunto del género. Para la clasificación de las cantigas ha de estudiarse el asunto que tratan, así como otra serie de elementos formales que establecen la conocida tipología tripartita: cantigas de amigo, amor y escarnio o maldecir.

El tema desarrollado parte de lo que podría denominarse un chismorreo de corte: los amores entre Don Enrique y su madrastra (mujer de Fernando III) Doña Juana de Ponthieu, sobre la que los autores coinciden –frívolamente– en destacar su belleza. En sí este asunto no parece cuestionarse en las cantigas, como tampoco es puesto en duda por muchos comentaristas posteriores, como Carriazo, que señala⁷¹:

“En cuanto a las relaciones de don Enrique con doña Juana, el hecho no es en sí mismo inverosímil. Uno y otro estaban aposentados, muy probablemente, en el propio alcázar de Sevilla. Tenía el Infante de veinticinco a treinta años y un carácter impetuoso; doña Juana frisaba en los cuarenta. Ponderan su hermosura los cronistas.”

Fuese o no verdad, la existencia por sí sola de la especulación haría recrudecerse aún más las relaciones entre ambos hermanos, hasta el punto que para J. González, eran mal vistas entre los seguidores del rey⁷². Todas estas razones hacen considerar estos textos auténticos escarnios dirigidos contra el infante Don Enrique⁷³. Sin embargo, y en comparación con el *corpus*, no es usual el topónimo de significación política concreta y es excepcional la mención del nombre del amigo, lo que atenta además contra el precepto del secreto amoroso respetado tanto en amor como en amigo⁷⁴. Su peculiaridad viene dada por otro lado en el desarrollo del episodio bélico concreto que es la batalla de Morón y las consecuencias del destierro del infante.

Difícilmente pueden considerarse escarnios dirigidos contra el infante. Nuestra visión se aproxima más a la expuesta por Lapa, quien advierte que tras la súplica de la amiga parece encubrirse una intención mediadora del trovador⁷⁵. El episodio sentimental se con-

vierte en mero pretexto para la exposición de un mensaje político: la sugerencia del perdón para el infante. Es en sí este motivo la clave de interpretación.

Refuerza esta visión la presentación misma de los personajes: en ambas cantigas, la figura de la dama es presentada en el máximo dramatismo:

se me mal non estevesse
ou non fosse por enfinta
(VIII, vv. 7-8),

donde la protagonista alude a un secreto por el cual se ve imposibilitada para solicitar noticias del amado, confesando su impotencia para conocer la verdad de los sucesos. El *refram*, en este texto, es determinante, pues no se pregunta dónde estará el amigo, como en tantas otras del género, sino si está vivo o muerto⁷⁶:

se he viv'o meu amigo,
que troux'a mha touca sigo
(vv. 5-6 y 11-12)

Parece que la cantiga está lejos de la burla. El segundo texto es aún más evidente, pues el trovador media esta vez, a través del personaje femenino que habla, tratando de convencer al rey con técnicas más sutiles, como repetirle, a través del *refram*, que es muy buen rey:

Por Deus, sen[h]or, que vos tan bon rey fez,
perdoad'a meu amigu'esta vez
(vv. 5-6, 11-12 y 17-18)

Se pide al rey perdón *esta vez*, en clara alusión a la enemistad de los hermanos desde antaño y reconociendo el trovador la culpa en el infante rebelde. La tercera estrofa sitúa al rey en un grave compromiso: se le somete a decidir entre la justicia de la razón o la compasión del sentimiento; en ella, la amiga confiesa no poder dirigirse a Dios, detalle notablemente llamativo en el contexto del género⁷⁷, que alude a la relación ilícita con su amigo:

E pois que me non val rrogar a Deus
nen aficar ne[n] me queren oyr,
hirey a [e]l rey mercee pedir
(vv. 13-15)

Es por lo que acude a la justicia de los hombres, al rey en definitiva que, conforme a su naturaleza humana, puede perdonar. Se recurre a la imagen del buen rey medieval, justo pero compasivo⁷⁸.

Ambas cantigas revisten la estructura formal del género de amigo: la amiga habla en primera persona, existen confidentes (*amigas* en la VIII y *donas* en la XVII) y un amigo, ausente, como en tantas otras composiciones. Sin embargo, el asunto no es propio del género, lo que queda visiblemente de manifiesto en los elementos foráneos que confieren a los textos una singular estética. En la esfera interpretativa del transfondo político queda lejos la visión satírica —e incluso también la burlesca— propia del escarnio⁷⁹.

Un dato, de enorme interés, podríamos añadir a esta hipótesis de interpretación. Lapa ya apuntaba que el rey sabio había advertido una cierta actitud bifronte en el trovador portugués, que queda atestigüada por escrito en un escarnio que el rey dirige a do Vinhal. El texto es como sigue⁸⁰:

Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha,
por veerdes voss'amiga, e[u] nõno tenh'a maravilha:
contar-vos-ei as jornadas légoa e légoa, milh[a] e milha.

E ir podedes a Libira e torceredes já quanto,
e depois ir a Alcalá se[n] pavor e se[n] espanto
que vós ajades d'i perder a garnacha nen no manto.

E ãa cousa sei eu de vós e tenho por mui gran brio,
e poren vo-lo juro muit[o] a finas e a fio:
que sempre avedes a morrer en inver'n'o[u] en estio.

Eu poren[de] vo-lo rogo e vo-lo dou en conselho
que vós, entra[n]te a Sevilha, vos catedes no espelho
e non dedes nemigalha por mercee de Joan Coelho.

Por que vos todos amassen sempre vós muito punhastes,
bõs talhos en Espanha metestes, pois i chegastes,
e quen se convosco filhou, sempre vós d'el gaanhastes.

Sen esto, fostes cousido sempre muit'e mesurado,
de todas cousas comprido e apost'e ben talhado,
e [e]nos feitos ardido e muito aventurado.

E pois que vossa fazenda teedes ben alumeada
e queredes ben amiga fremosa e ben talhada,
non façades dela capa, ca non é cousa guisada.

E pois que sodes aposto e fremoso cavaleiro,
g[u]ardade-vos de seerdes escatimoso ponteiro,
ca dizen que baralhastes con [Don] Joan Coelheiro.

Con aquesto que avedes mui mais ca outro compristes;
u quer que mão metestes, guarecendo, en saistes;
a quen quer que cometestes, sempre mal o escarnistes.

E non me tenhades por mal, se en vossas armas tango:
que foi das duas [e]spadas que andavan en ãũ mango?,
ca vos oí eu dizer: –Con estas pato ei e frango.

E ar oi-vos eu dizer que a quen quer que chegassen
con esta vossa espada, que nunca se trabalhasen
jamais de o guareceren, se o ben non agulhasen.

E por esto [vos] chamamos nós “o das duas espadas”,
por que sempre as tragedes agudas e amoadas,
con que fendedes as penas, dando grandes espadadas.

Por el nombre a quien va dirigida la composición, sólo podemos averiguar que es un caballero de cierto nivel social en la forma de tratamiento (*Don*), coetáneo del rey, puesto que éste le sugiere el itinerario –figurado– de un viaje que este personaje, según todos los indicios, desea realizar. Pero otros elementos del texto pueden asegurar que se trata de do Vinhal.

Hernández Serna dedica amplios comentarios al escarnio del rey, que cataloga de maldecir. El texto puede contemplarse como un claro exponente de ambigüedad interpretativa, hecho éste que ha derivado en diversas hipótesis entre las que cuentan la de Lapa, Mattoso o el mismo Hernández Serna, siendo para cada uno ubicado en momentos cronológicos diferentes. Insistiremos en ello posteriormente. Ahora, revisemos el escarnio.

La dos primeras estrofas exponen el itinerario de la rebelión de Don Enrique: de Sevilla a Lebrija. Es evidente que ésta ya ha sucedido; el mismo Hernández Serna nos recuerda que Don Enrique “pasó sigilosamente por Sevilla, corrió a sus dominios de Morón y

se apoderó por sorpresa de Lebrija, sembrando el pánico en la comarca en la que, como hemos dicho, se encontraba *Alcalá*"; no obstante, le parece al autor que la población a la que se refiere el escarnio del rey es Alcalá de los Gazules⁸¹, en la actual provincia de Cádiz, cuando parece evidente que se trata de otra Alcalá, la llamada de Guadaira, población cercana a Lebrija (en Sevilla ambas) donde, además, el infante había heredado 800 aranzadas tal como indica el *Repartimiento de Sevilla* y donde tendría partidarios⁸². Si estamos conformes con la variación realizada por Serna en lo concerniente al v. 2 de la estrofa I: Don Gonçalo quiere ir a ver a su "amigo". El cambio de género en el sustantivo proporciona un nuevo dato de interés, al aludir a la simpatía que do Vinhal muestra por Don Enrique; simpatía que pensamos, a diferencia de Hernández Serna, que estriba en las composiciones que el trovador ha compuesto para mediar ante el rey. Citamos textualmente⁸³:

"Piensa Lapa que estas palabras del rey Sabio aluden [se refiere al v. 21] a "àquelas duas cantigas d'amigo em que o trovador do Vinhal pedia clemencia para o Infante D. Enrique" (p. 54) (...) No lo creemos así. Pensamos que la composición estaba escrita antes de los hechos históricos que provocaron las dos cantigas citadas, pues después de tales sucesos, (...) el infante Don Enrique ya no se encontraba en Lebrija ni Alcalá sino que andaba huido y, por tanto, mal podía acudir do Vinhal a esas poblaciones a entrevistarse con él"

El supuesto viaje es interpretado literalmente por Hernández Serna. Cree que el portugués podía haber planeado visitar a Don Enrique en Sevilla, antes de la derrota de Morón. Por tanto, el infante no había huido aún de Castilla, y las composiciones de do Vinhal serían posteriores a la del rey. Sin embargo, no explica la exposición que hace el rey del itinerario de la rebelión, que Don Alfonso se propone narrar paso a paso ("contar-vos-ei as jornadas légoa [e] légoa, milh[a] e milha", v. 3). Cabría preguntarse además por la mención a Coelho en el escarnio regio, lo que dará una nueva dimensión a su lectura. La lógica impone pensar que el rey, irónicamente, evoca la rebelión y compone el escarnio cuando ésta acaba de suceder y, sobre todo, estimulado por el intento de media-

ción de do Vinhal a través de sus dos cantigas, compuestas inmediatamente después de los acontecimientos⁸⁴.

Habría que preguntarse, de seguir la interpretación de Hernández Serna, qué incita al rey a componer esta riña pseudo-oficial. Para el crítico, la razón consiste en “el profundo dolor y la intranquilidad que le causa la posible o real deserción de un amigo y vasallo especialmente dilecto”⁸⁵. Añadiendo más tarde: “Sí es posible, en cambio, que do Vinhal en todo momento estuviese defendiendo los derechos de don Enrique a la heredad que le otorgó su padre Fernando III”⁸⁶. La hipótesis parece ilógica existiendo las composiciones de do Vinhal. En otro lugar insiste en posibles motivaciones: “Es posible que a oídos del Rey llegase que don Gonçal'Eanes do Vinhal, con la excusa de ir a Sevilla, intentaba entrevistarse con el rebelde”. De ahí que sitúe la datación de la cantiga del rey entre 1255 y 1256⁸⁷. Pero recapitulemos: tras el repartimiento de Sevilla (1253) hemos de suponer al trovador en el acompañamiento del rey a tierra de Campos, lo que posiblemente explique la mención de esta comarca en uno de los escarnios del portugués. La relación entre el rey y el caballero ha de suponerse pulcra en aquellos decisivos momentos, de no ser por las cantigas en que do Vinhal trata de gestionar el perdón del infante Don Enrique, recién ocurrida la revuelta del infante. El propio Hernández Serna no duda en reconocer que es absurdo un viaje del trovador a Sevilla en los momentos de la derrota ya que “siempre había sacado buen provecho de su venida a España”⁸⁸. Y ¿no explicaría esto los vv. 19-21 del escarnio del rey? La amenaza sobre la hacienda del trovador es evidente, el rey no duda en recordarle estos provechos. De esta forma, la traducción de la primera parte del v. 21, que para Hernández Serna incide en esta idea, podría interpretarse, siguiendo a Lapa, como una clara alusión al “manto” que la cantiga VIII de do Vinhal había mencionado como prenda de intercambio amoroso⁸⁹.

Con relación a la alusión de Joan Coelho, y fundamentando su interpretación en Michaëlis, Hernández Serna concluye que la misma puede deberse al lema de la familia Coelho: la fidelidad y claro espejo para leales vasallos; “si lo recordaba, no se vería leal

y fiel vasallo”, comenta el crítico⁹⁰. Con relación a este trovador, sin embargo, existen algunas lagunas.

Mattoso, por su parte, proporciona una explicación completamente distinta al escarnio del rey sabio, basándose en estas alusiones al trovador Coelho. Para el crítico, es imposible que el rey perdonase la duplicidad de do Vinhal, dado lo riguroso del código vasallático; la sugerencia de do Vinhal “não podia ser considerada com a mínima benevolência por parte do rei”. Partiendo de las palabras laudatorias de la conducta guerrera que el rey hace del trovador, el sentido del texto no pondría en duda esa faceta, sino que trataría del doble juego establecido entre do Vinhal y Coelho, en el campo de las armas y en el de las letras. “Gonçalo Anes devia ser um excelente cavaleiro mas mau poeta”⁹¹, afirma el crítico. El rey aconseja a do Vinhal consagrarse a las armas, pues la competición con Coelho, no le merecería la pena. Por ello, data la composición de Alfonso X en 1248, antes de la partida de Coelho hacia Portugal en 1249. No explica, sin embargo, las amenazas del rey a do Vinhal, ni la posible alusión a su actividad poética en el verso 14⁹².

En primer lugar, importa bastante el dato aducido por Mattoso: que Coelho ande por la corte de Castilla hasta 1249, fecha en que se le halla ya en Portugal, colaborando con el rey Alfonso III, el usurpador. Para entender esta alusión es preciso tener en cuenta la lealtad de do Vinhal hacia Sancho II, el rey depuesto. Coelho, para nuestro trovador, sería un claro exponente de traidor, lo que explica el v. 24 del rey. Por otro lado, Coelho marcha de Castilla, no sabemos por qué razones; ¿le está sugiriendo el rey a do Vinhal, que tenga cuidado, no vaya a ser que él tenga que marcharse también si lo contraría? La ambigüedad del trovador molesta al rey: ésta es la explicación del apodo “o das duas espadas” (v. 34).

En conclusión: para Hernández Serna, las cantigas de do Vinhal son posteriores al escarnio de Alfonso X. Las primeras están datadas entre 1255 y 1258. La del rey entre 1255-1256. Se apoya para ello en el viaje del trovador, sugerido por el rey, que el crítico considera real. Pero cabe aún una pregunta rotunda: amenazado el trovador, como estaba, por la composición del rey, ¿cómo pudo redactar dos cantigas mediando por el infante? El rey le concede el seño-

río de Aguilar en abril de 1257, ¿cómo puede pensarse que las cantigas fuesen redactadas incluso en 1258? ¿Daría el rey un señorío de tal magnitud e importancia a un vasallo tan dudoso?

Creemos que las cantigas de do Vinhal fueron redactadas inmediatamente después de la rebelión de Don Enrique, a finales de 1255, quizá cuando aún el infante se encontraba en Aragón, y que la respuesta del rey, enojado, fue inmediata. El trovador, que llegó a Castilla a buscar fortuna, entendió bien el claro mensaje del rey. En 1257 las relaciones entre ambos eran excelentes. Tan sólo nos queda una cuestión en el aire y es saber qué movió al portugués a mediar entre los dos hermanos. Desconocemos causas políticas y puede pensarse que quizá fuese únicamente la simpatía personal que el infante despertó en muchos coetáneos, dentro y fuera de Castilla⁹³.

Don Gaston

A mediados de 1253, cuando se está llevando a cabo el reparto de las tierras de Sevilla, aparece en el panorama político castellano la figura de don Gastón, vizconde de Bearne, llegado a la ciudad para alentar al rey Alfonso X a la reivindicación de la Gascuña, reclamada anteriormente por la corte castellana, por haber pertenecido a la bisabuela del rey, la reina Leonor de Inglaterra. La Gascuña estaba sometida al dominio de Enrique III de Inglaterra, pero muchos nobles gascones desaprobaban esta situación, y veían en Don Gastón a un cabecilla adecuado para sus aspiraciones⁹⁴.

Por aquellas mismas fechas, la situación en Navarra era delicada. Muerto Teobaldo I el 8 de julio de 1253, el heredero, su hijo Teobaldo II, precisaba apoyos que garantizaran su estabilidad en el trono. Por los acuerdos de Tudela (1 de agosto de 1253) él, junto a su madre, la reina Margarita, consigue el respaldo del rey Jaime I, desavenido con su yerno, el rey castellano. Logra de esta forma el aragonés hacer valer su autoridad en el contexto de los reinos colindantes, pues Don Jaime se comprometía a defender los derechos del joven heredero en Navarra.

Mientras tanto, se había organizado la rebelión de los nobles gascones contra el rey de Inglaterra. Por una bula de excomunión del Papa Inocencio IV fechada el 30 de julio de 1253⁹⁵, conocemos la identidad de los rebeldes al rey inglés, que hostigaban en el territorio. Entre estos señores gascones se encontraban el propio don Gastón y Don Gui, vizconde de Limoges, inseparables en los documentos de la cancillería regia castellana. Sin embargo, la diplomacia pudo atajar este conflicto, que se solucionó por vía matrimonial, concertándose el 22 de abril de 1254 el matrimonio entre el príncipe Eduardo, hijo del inglés, y doña Leonor, hermana del castellano. Don Alfonso renuncia definitivamente a sus derechos sobre la Gascuña. Sin apoyo castellano, la sublevación había fracasado.

Un mes antes, en los acuerdos llevados a cabo el 30 de marzo, el inglés se había comprometido a ayudar en la guerra de Navarra, enviando a su hijo al frente de tropas en apoyo del rey castellano. Éste aprovecha la ocasión para mediar por el rebelde don Gastón y los demás sublevados en Gascuña. En una carta que el rey castellano envía al bearnés, le informa de la situación. Gascuña seguía bajo dominación inglesa. Las aspiraciones de don Gastón se esfumaban, pero continúa al lado del rey castellano, como prueban sus abundantes confirmaciones en documentos regios⁹⁶.

Don Alfonso queda liberado del asunto de Gascuña, ganando además un poderoso aliado para enfrentarse a la coalición navarro-aragonesa. El problema de Navarra era el que realmente inquietaba al monarca castellano.

Armado caballero por el rey Alfonso, don Gastón confirma, hasta donde sabemos, en los diplomas del rey desde agosto de 1253⁹⁷. El 14 de junio de 1276 en Burgos confirma por última vez⁹⁸. No figura en las listas de confirmantes durante el reinado de Sancho IV, según los documentos que Gaibrois publica. No resulta sorprendente, porque el gascón no debió de contar con las simpatías de don Sancho. De hecho, el rey Alfonso X había concertado en 1269 el matrimonio del infante Sancho con Guillerma de Moncada, hija de don Gastón. Nunca llegó a efectuarse el mismo, por la negativa de Sancho, quien se casa con María de Molina en julio de 1282⁹⁹.

Habría que preguntarse por qué a partir del verano de 1276 don Gastón, que había sido un fiel acompañante del rey sabio, desaparece de la documentación. Para explicar este hecho hay que remontarse a 1270, año en que muere Teobaldo II. Al no haber descendencia, le sucede su hermano Enrique, que reinará hasta 1274. Tras su breve reinado, Navarra pasa a su legítima descendiente, su hija Juana, que contaba tan sólo con un año de edad. Se abre entonces un periodo de tiempo en que se encarga del gobierno su madre, Blanca de Artois, sobrina de Luis, rey de Francia. La situación vuelve a ser muy tensa. La nobleza, a la espera de que la futura reina Juana alcanzara edad suficiente para contraer matrimonio, no se mostraba dispuesta a soportar el gobierno francés. Los reinos vecinos (Castilla, Aragón y Francia), por su parte, presionan para controlar los destinos de Navarra. La balanza, como era de esperar, se inclinó hacia el lado francés. Blanca de Artois concierta en mayo de 1275 el matrimonio de la niña con Felipe, hijo del rey Felipe III de Francia, quien se hace con las riendas del gobierno.

De esta forma se ponen en juego los intereses de Francia en el asunto de Navarra. Además, las circunstancias se complican, ya que la hermana del rey, Blanca de Francia, era la madre de los infantes de la Cerda, que reclamaban sus derechos al trono de Castilla tras la muerte de don Fernando, primogénito del rey sabio y padre de éstos, y en contra de las pretensiones de Don Sancho.

En Pamplona se perfilan dos bandos: el de la Navarrería, afín a los castellanos, y el de los burgos, partidario del gobierno francés. El entonces gobernador, Pedro Sánchez de Monteagudo, incapaz de dominar la situación, dimite. El rey de Francia designa como gobernador al francés Eustaquio de Beaumarchais. La guerra civil navarra se origina a causa de una conjura contra éste, fracasada en su intento, que hace refugiarse en la ciudad al gobernador. Pamplona se debatía entre la dominación francesa que los burgos querían afianzar y las pretensiones de la Navarrería de arrojar del reino a los dominadores extranjeros. Beaumarchais, acosado, pide ayuda al monarca francés. Aquí vuelve a entrar en escena don Gastón.

El verano de 1276 fue decisivo en el conflicto. El rey francés nombra como pesquisidores a don Gastón y al abad de Saint-Gilles, encomendándoles la reconciliación de ambos bandos. Ante la imposibilidad de llevar a cabo este objetivo, decide Felipe enviar sus tropas, entre las que se encuentra don Gastón. Alfonso X apresta sus ejércitos. Los nobles rebeldes escapan y al día siguiente las tropas francesas entran en la Navarrería. La ayuda castellana, situada en Monreal, nunca llegó. Tras el desenlace, entra Navarra en una larga fase de dominación francesa.

Examinemos ahora el contenido de la cantiga IX de do Vinhal. En ella se mencionan dos antropónimos: *Pero Fernandiz y Gaston de Bear*¹⁰⁰. No tenemos ningún dato que confirme la existencia real del primero, si es que la tuvo. Parece un personaje de apoyo sobre el que se sustenta la aparente burla de un mensaje más profundo cuya diana es el vizconde. Los dos momentos explicados arriba, en que el personaje cobra relevancia en Castilla, podrían tener relación con la composición de la cantiga. Se describe en el texto a unos porteros inflexibles con el cobro de los impuestos de paso, pero nada merecedores de respeto. Por otro lado, es el único escarnio en que veremos emplear un lenguaje soez a este trovador que, no obstante, no abandona las encubiertas palabras en un mensaje hoy oscuro para nosotros.

Las exigencias de don Gastón se narran hiperbólicamente: el asunto del peaje se ha cobrado ya una vida humana. Pero interesa el dato del verso en que se alude al *home d'Espanha*, en clara referencia a un lugar fuera del reino de Castilla, lugar en el que la cantiga se sitúa geográficamente, o, cuando menos, a un lugar donde hay gentes que no son *d'Espanha*¹⁰¹:

eu oy ja *que hun home d'Espanha*
sobre peagen mataron aqui;

(vv. 10-11)

De todo lo dicho, se concluye con la firme decisión de un noble que no acatará las normas dictadas por don Gastón bajo ningún concepto.

Despojando el texto de su trama argumental, interesan más las actitudes de los personajes que en él confluyen, para poder emitir una hipótesis interpretativa, si no corroborada por el momento, al menos posible.

Si recordamos el pleito de Gascuña, su origen partía más de la imperiosa necesidad de don Gastón por librarse del dominio inglés, que del pretendido interés del rey castellano en la zona. La cantiga podría, así, ser una buena muestra de la socarronería con que en la corte alfonsina se comentaban las fallidas pretensiones del bearnés para llevar a cabo su objetivo. Recordemos que el asunto se soluciona por la vía de las negociaciones y que los reyes no llegan a las armas. No puede descartarse la ironía sobre un noble que, careciendo, en cierto sentido, de tierras, se empeña en cobrar un impuesto de paso. Sin embargo, queda pendiente de explicación *Pero Fernandiz*, descolgado de este entramado y, sobre todo, la motivación misma del texto, cuya orientación —eso parece evidente— es ridiculizar a don Gastón. Podría ser objeto de burla la decepción del bearnés al no conseguir sus propósitos; pero, como contrapartida, esto supondría contradecir los propósitos del propio rey, que alentaba a sus trovadores a una poesía favorable a la contienda¹⁰². Siendo así, y sin que parezca que el trovador pudiese tener intereses personales en el asunto, no hallamos el sentido de este ir contra corriente de los propios deseos del rey.

Más sentido parece tener la segunda posibilidad de interpretación, derivada del otro problema que hemos expuesto: la guerra de Navarra y la traición de don Gastón.

Ya hemos comentado arriba la relevante participación del vizconde en la guerra civil de Navarra, interviniendo primero como mediador entre los bandos enfrentados, y luego como uno de los jefes militares del ejército enviado por el rey francés. No perdamos de vista que hasta ese mismo año el bearnés había confirmado en documentos del rey castellano; su cambio de partido se produjo velozmente y cuando las tensiones ya existían. No resulta extraño que, de entre todos los participantes en la contienda por parte francesa, don Gastón fuera el que que más podía suscitar las iras de los partidarios del bando castellano, el blanco perfecto para la crítica.

Pero Fernandiz es el antagonista de don Gastón en el texto, y se caracteriza, justamente, por su enojo, más aún, por su furia contra el bearnés. ¿No es acaso una perfecta personalización del sentimiento que debía de circular entre las tropas castellanas? Ese *peage de cuu* con que el trovador asegura insistentemente que se pagarán las exigencias de don Gastón (*pagar-lhis-á el peage de cuu, peage de cuu pagará hy, bevan a peagen que lhis el dará*, vv. 7, 14 y 21), ¿no representa el deseo de humillar groseramente al que, además de enemigo, es traidor?

Sin embargo, do Vinhal exclama en un verso no exento de dificultad interpretativa: *D'esses mh-am i d'andar en mha companha* (v. 8), refiriéndose al personaje del que hablamos: *Pero Fernandiz*. Luego, si hemos de entender que no le acompaña, podríamos interpretar quizá que se trata de la representación exaltada, hiperbólica, del coraje de los nobles navarros que, sublevados contra la dominación francesa, se habían hecho fuertes dentro de la Navarrería. Esta imagen debía resultar sin duda grata al rey castellano, para quien la lucha no era sino un aspecto más de su pugna con el rey francés (recuérdese el contexto más amplio del problema de la sucesión al trono castellano, con la voluntad de intromisión por parte francesa en la política de Castilla). En esta línea puede situarse la mención de *Espanha*, opuesta aquí de modo implícito a Francia.

Tal vez no sea necesario afinar tanto. Basta con recalcar que *Pero Fernandiz* es, a las claras, la figuración literaria de la fuerte animadversión sentida entre los partidarios del rey castellano hacia el vizconde, y que éste aparece en el texto por ser el representante perfecto para arremeter contra el bando a que pertenece. Con todo, puede ser esclarecedor examinar más detenidamente el papel de don Gastón en el curso de los acontecimientos.

Ya sabemos que fue uno de los dos embajadores enviados por el rey de Francia para intentar conciliar a las partes. Es evidente que la misión diplomática no consiguió resultados satisfactorios: apenas se logró que la Navarrería aceptara una tregua de quince días. Da la impresión de que el objetivo que se perseguía era, más que negociar la paz, lograr que los nobles sublevados abandonaran su

actitud. De hecho, don Gastón consiguió persuadir a uno de ellos, Pedro Sánchez de Monteagudo, señor de Cascante, el anterior gobernador, de que cambiara de bando. Conocido el asunto por los de la Navarrería, el principal de los nobles rebeldes, García Almoravid, ordena su ejecución. Curiosamente la cantiga alude a la muerte de un *home d'Esanha* (vv. 10-11), de la que se responsabiliza a don Gastón y cuya noticia provoca la cólera de *Pero Fernandiz*:

Ca el ven quebrando con grand'ardura
con este mandado que oyu ja,
e ferve-lh'o sangui e fará loucura
(vv. 15-17)

Si bien es cierto que la muerte de Monteagudo fue ordenada por García Almoravid, es fácil comprender que para los castellanos y sus partidarios el verdadero causante era don Gastón. ¿Quién si no él era el que intentaba minar la moral de los nobles navarros?

Esto es, precisamente, lo que creemos que se trata de evitar con nuestro texto. Estamos ante una poesía de campaña, encaminada a enardecer los ánimos de las tropas exaltando el valor propio y vituperando al enemigo.

El momento en que se realiza la mediación del vizconde de Bearne es crítico para el gobernador Beaumarchais. Corren los meses de julio y agosto de 1276. Mientras que García Almoravid con el socorro de los castellanos tiene sitiado al gobernador, éstos y las tropas navarras que les son adictas impiden el paso del ejército francés por el Pirineo navarro. Los franceses se ven obligados a cruzar por el Pirineo aragonés, lo que retrasa su llegada hasta principios de septiembre. Prácticamente al mismo tiempo llega el grueso del ejército castellano. A partir de ahí el desenlace es rápido y el resultado el que ya conocemos.

Así las cosas, podemos aventurar la posibilidad de que la cantiga fuera compuesta tras la embajada de don Gastón y antes de la toma de la Navarrería, entre julio y agosto de 1276, cuando ambos ejércitos, francés y castellano, se dirigen hacia Pamplona. En ese momento cobra sentido un texto que pretende, como decíamos, ele-

var la moral de los guerreros antes de entrar en combate. A ello se ajusta perfectamente la cantiga, tras la que hay que ver algo más que una sátira personal, quedando así muy en consonancia con ciertas composiciones de la escuela gallego-portuguesa la cual, por su apego a la invectiva personal y por “el uso del gallego-portugués, lengua poética de la corte castellana, permitía una vejación del enemigo muy apropiada para el consumo interior”¹⁰³.

Pobres infanzones

Las cantigas X y XI de do Vinhal forman parte del ciclo de los caballeros e infanzones, inscrito por Scholberg dentro de la sátira de clases sociales¹⁰⁴. En la primera, el protagonista, que habla en primera persona, integra la hueste del rey, que anda por una *terra*, que no identifica:

En gran coyta andaramus con el rey
per esta terra hu *con* el andamus
(vv. 1-2)

Aun desconociendo el contexto de las composiciones, el sentido verdadero es nítido, pues toda la cantiga es hiperbólica, de manera que se produce una restitución del orden social natural prácticamente olvidado en la praxis. El buen número de cantigas que pertenecen al ciclo temático nos recuerda que los infanzones son insistentemente escarnecidos por su avaricia y pobreza. Es por esta razón por la que do Vinhal nos presenta un grupo de infanzones excesivamente generosos.

El tópico del mundo al revés, que permite la inversión simultánea de las funciones de la conducta normal, explica asimismo el grosero comportamiento de los acompañantes del rey:

mays tant'è *grand'*a nossa folya,
que nulhas *graças* lhis ende *non* damus
(vv. 20-21)

Lapa interpreta de un modo literal el texto, como una burla hacia los infanzones, que atienden con generosidad al rey en beneficio propio. Para Scholberg, en cambio, la cantiga es un

ejemplo de ironía en la que se narra justamente lo contrario de lo sucedido¹⁰⁵.

En la cantiga XI destaca la aparición de un topónimo que contextualiza geográficamente la acción, Tierra de Campos¹⁰⁶:

Non levava nen dinheyro
ogano hu o[u]vi passar
per Campus...

(vv. 1-3)

El personaje es un caballero que se tiene por infanzón; la cantiga se centra en esta confusión terminológica, que afecta a los diversos grupos integrantes de la nobleza y que no es más que el reflejo del deterioro de la jerarquía social reinante. En ella, además, se desarrolla un matiz novedoso: la falta de hospitalidad de un caballero, cuya actitud agresiva es puesta de manifiesto:

Soltou-mh-um can enton
e mordeu-mh-o seendeyro
(vv. 6-7)

Al mismo nivel de protagonismo podríamos situar al caballo, que cumple en un primer momento una función de parapeto, sin que esto signifique que nuestro protagonista se libre del *fareley-ro*¹⁰⁷.

En definitiva, los temas desarrollados gozan de un gran éxito y difusión entre los trovadores de la escuela. El planteamiento de do Vinhal es bastante “original”, al tratar la falta de hospitalidad en ambos escarnios y el motivo temático de la exagerada autoestima de los nobles de inferior categoría en la cantiga XI.

La Orden de San Juan y la cantiga de seguir

La cantiga XII presenta dos aspectos altamente interesantes: por un lado, la mención de la Orden militar de San Juan de los Hospitalarios, que vincula este texto a un grupo minoritario, pero coherente, de poetas; y, en segundo lugar, la pertenencia a un género sofisticado y con-

flictivo, como es el de la cantiga de seguir, contemplado en la *Poética* como un tipo estilístico opuesto radicalmente al plagio¹⁰⁸.

Ambos aspectos se hallan en íntima conexión. La Orden de San Juan había sido motivo de otros escarnios ubicados en un contexto histórico determinado. Los poetas a que hacemos mención, Vasco Gil, Pero Martins y Gil Perez Conde criticaban duramente la actuación económica y ética de la Orden en el conflictivo periodo de transición política del reino de Portugal¹⁰⁹. No hay que olvidar que la Orden es mencionada en contextos de crítica en los que se hallan implicados siempre trovadores exiliados del reino vecino.

Don Alfonso conde de Boloña consigue la deposición del rey don Sancho II, su hermano, hecho que suscita la emigración espontánea a tierras de Castilla de un buen número de caballeros fieles al monarca. Parece que en todos estos escarnios subyace este sentimiento de lealtad y, como consecuencia, el desprecio más absoluto hacia quienes se adaptaron sin escrúpulos al nuevo gobierno de Alfonso III, como es el caso de la Orden de San Juan.

En relación a este contexto histórico que se desarrolla a partir de 1245 (fecha en que el rey es depuesto) se sitúa un escarnio de Afonso Mendez de Besteyros, perteneciente al subciclo de la entrega de castillos al rey usurpador¹¹⁰. De nuevo nos hallamos ante un grupo de composiciones que son testimonio de la rabia que provoca en algunos trovadores portugueses la situación política.

Es muy probable que el escarnio de do Vinhal sea la base del seguir realizado por Besteyros, quien “da ao rrefrã outro entendimento per aquelas palavras meesmas” como dictamina el *Arte de trovar*¹¹¹. No olvidemos que las coincidencias entre ambos textos son muy significativas. Se repite en ambos uno de los versos del *refram*: *con minguas que avya*, y mientras que en el escarnio de do Vinhal no parece presentar más que su sola significación literal (es el argumento de la protagonista para solicitar casas a la Orden), en Besteyros adquiere un matiz irónico, al servir como argumento a un caballero que justifica la venta del castillo que tenía encomendado:

Ca non tiinha que comer
senon quanto queria
e foi-o enton vender
con minguas que avia
(vv. 9-12)

Esta filiación estilística, amén del trasfondo histórico-político de que la cantiga se hace eco, nos permiten datar el escarnio hacia final de la primera mitad del siglo XIII.

La cobardía de Pero Garcia d'Ambrõa: El ciclo de Ultramar

La cantiga XIII de do Vinhal se inscribe dentro de un ciclo temático bien conocido: el de Ultramar. El personaje tomado como ejemplo satírico y sobre el que otros trovadores centran sus burlas es Pero Garcia d'Ambrõa, autor de una cantiga de amor, otra de amigo y once de escarnio y maldecir, aunque la clasificación de éstas últimas en uno u otro grupo es muy difícil de llevar a cabo, según expone el editor de su obra, C. Alvar¹¹².

Una biografía del personaje es trazada por el crítico, haciendo constar que los datos acerca del trovador son escasos, por lo que han de tenerse en cuenta los testimonios de los poetas contemporáneos, “no siempre fidedignos”¹¹³, con todo.

Natural de la feligresía de San Tirso de Ambroa (La Coruña), como parece por el patronímico, es nombrado en tres documentos de la zona. Su origen noble¹¹⁴ parece indudable a Alvar, al ser citado siempre con el tratamiento de *don* o *donnus* y con ambos apellidos¹¹⁵. La alusión en una cantiga del poeta a los “beesteiros d'aquesta fronteira” y su referencia a castellanos, leoneses, moros y aragoneses en otra¹¹⁶, hacen pensar a Alvar que ambos textos se refieren a los problemas surgidos entre Castilla y Aragón tras conquistar Murcia en 1243, y no a los problemas murcianos de 1266, dado que el poeta ya había fallecido en esta fecha. Su posterior llegada a Jaén junto al infante don Alfonso parece factible¹¹⁷.

Asimismo, data Alvar el ciclo de las composiciones de Ultramar y las poesías que se refieren a Ambrõa partiendo de un dato relevante: la venia que el rey Alfonso X concede a Don Pelay Pérez Correa para socorrer la cruzada, el 11 de mayo de 1246, tal como el Maestre de Santiago había prometido al Papa Inocencio IV en su entrevista en Lyon¹¹⁸. Al regreso de esta entrevista, se une el Maestre a las tropas del infante en Murcia y posteriormente se dirige a Jaén a colaborar con el rey Fernando III en su conquista, acaecida en febrero de 1246. El Maestre consigue el permiso desde allí para embarcar en auxilio del Imperio latino de Constantinopla, sumándose al rey de Francia, Luis IX, cuyo ejército parte para la cruzada el 25 de agosto de 1248 desde Aigues Mortes (también desde Marsella)¹¹⁹. A esta cruzada quiso sumarse Ambrõa, entonces en Jaén, como indica el texto de Pedr'Amigo de Sevilla; pero no fue así, a la luz de las burlas que profieren varios trovadores, entre ellos do Vinhal, además de Johan Baveca, Pero Gomez Barroso y Pero Mafaldo.

La datación del ciclo ha sido abordada por varios investigadores. Michaëlis pone como fechas límite el periodo que abarca desde 1236 ó 1241 hasta 1269, mientras que Marroni, siguiendo a De Lollis, piensa que Ambrõa debió partir en la cruzada de Jaime I, en 1269, fecha imposible -como demuestra Alvar- porque el trovador fallece en 1261, tal como corrobora un documento de esa fecha¹²⁰. El ciclo queda así pues más delimitado. No puede ser anterior a la fecha de la venia de Alfonso X al Maestre, esto es, el 11 de mayo de 1245. Si parten en 1248 desde Aigues Mortes, las burlas son realizadas en fecha posterior a ésta, cuando ya todos sabían que Ambrõa no se fue con los cruzados. Piensa Alvar que regresa hacia 1253, o poco antes, a Sevilla¹²¹, no participando en la toma de la ciudad, por lo que no figura en su repartimiento llevado a cabo ese mismo año. El momento exacto del regreso de Ambrõa es, sin embargo, difícil de precisar, puesto que hay una laguna¹²² entre los años 1248 al 1253, máxime si tenemos en cuenta que los cruzados comienzan a regresar a partir de 1250, abandonando una empresa que tiene los visos de un fracaso, tal como narra Zaborov¹²³. Es el caso de Pelay Pérez Correa que, habiendo colaborado en la primera fase del asedio a Sevilla, figura en el reparto de la ciudad¹²⁴.

Más bien, cabría tomar en cuenta las alusiones de los textos paródicos dirigidos contra el poeta, para suponer una estancia, por esos años, en el sur de Francia. Quizá Ambrõa fijó su residencia allí hasta 1253, fecha en que -como dice Alvar- regresa, pretendiendo hacer creer la falsa cruzada. Los demás trovadores, conocedores de la verdad, se ríen entonces de él. Ambrõa participa en el ciclo temático contra el maestre Nicolás, junto a Afons'Eanes do Coton y do Vinhal, sobre el que volveremos luego.

Faltan por revisar los textos que tratan la figura de Ambrõa, un total ocho, de los que cuatro no pertenecen estrictamente al ciclo de Ultramar¹²⁵.

Quien más arremete contra Ambrõa es Pedr' Amigo de Sevilla en cuatro composiciones, de las que tres pertenecen a este ciclo. En la primera se alude al regreso del supuesto cruzado¹²⁶:

Quen mh'ora quysesse cruzar,
ben assy poderia hyr
ben como foy a Ultramar
Pero d' Ambrõa Deus servyr,
morar tanto quant'el morou
na melhor rua que achou
e dizer: "Venho d'Ultramar".

El texto interesa para la datación, puesto que se podría eliminar la hipótesis de que se compusieran antes del regreso de Ambrõa, al haber llegado las noticias de que no había partido. Nos movemos en el terreno de las hipótesis meramente literarias, claro está. La cantiga cumple el requisito de la verosimilitud, puesto que se detiene en detallar cómo Ambrõa urde su pequeña cruzada particular; así, nos lo presenta calculando el tiempo que los cruzados tardarían en regresar, para hacerlo él mismo dentro de ese plazo prudencial:

Atá *que* pôde ben osmar
que podía hir e vir.

Es curioso que, como señalábamos antes, aunque la cruzada termina con el regreso de Luis IX a Francia en la primavera de 1254, muchos caballeros regresan tras el hundimiento de su flota y su ais-

lamiento en Mansurah, cuando el rey de Francia es hecho prisionero, en 1250¹²⁷. A partir de esa fecha, la posibilidad del regreso es factible y está dentro del marco de lo verosímil, como lo demuestra la presencia en Sevilla del Maestre de Santiago antes de la conclusión de la cruzada. Menciona también Pedr' Amigo la estancia de Ambrõa en Montpellier (quizá el frustrado cruzado morase allí esos años):

E poss'en Monpirller morar,
ben como el fez, por nus mentir,

y las tormentas del mar:

E enas tormentas do mar

elemento coincidente con do Vinhal, como ya indicó Marroni.¹²⁸

En la segunda composición¹²⁹ que comentamos figura un topónimo de especial importancia, *Geen*, que hace referencia a lo que sucede en Jaén, donde las tropas alfonsinas llegan procedentes de Murcia, desde agosto de 1245 (Jaén cae en febrero de 1246), y donde el entonces infante Alfonso otorga el permiso a Don Pelay para emprender la cruzada. Comenta Alvar¹³⁰:

“Al parecer, Pero d' Ambroa decidió ir a Tierra Santa partiendo de una plaza, pues pienso que no es otro el significado del término *çoco* (*cf.* cast. *zoco*); como ya observó Michaëlis, no puede tratarse de la conocida plaza de Toledo, (...); la otra hipótesis propuesta –*çoca de Geen*– es mucho más verosímil”.

En la cantiga (de *maldizer*, según la cataloga Marroni) la *soldadeira* Marinha Mejouchi pregona la mentira de Ambrõa, fingiendo su autor una actitud defensiva para con éste, fuertemente irónica, y desmintiendo las falsas afirmaciones de la chivata.

Una composición más, centrada en el ciclo, relata la inutilidad de Johan Baveca y Ambrõa al hacer una *tenção*, en la que no lograron respetar el tema, y concluyeron hablando sobre Jerusalén, con tintes nada pacíficos¹³¹:

Joham Baveca e Pero d' Ambrõa
ar departiron logo no Gram Can;
e pelejaron sobr' esto, de pran.

Data Alvar la cantiga en 1245 aproximadamente, dado que la toma de Jerusalén se lleva a cabo en 1244 y el trovador habla de acontecimientos pasados¹³².

Por último, Pero Gomez Barroso dedica una cantiga al ciclo. Es, de todas las comentadas, la más explícita, dado su tono expositivo; en ella aclara, dirigiéndose a Ambrõa, que no puede componer sobre Ultramar porque “da terra u non fostes, non sei/como uos trobe i”¹³³.

A modo de conclusión, podemos recapitular el asunto de la datación de este ciclo. En primer lugar, el documento que menciona a Ambrõa como muerto es de 1261. Por tanto, todos aquellos que arremeten contra él escriben sus composiciones antes de esa fecha. Si –como dice Alvar– la cruzada a que se refieren los escarnios es la emprendida por San Luis, los textos debieron ser escritos tras la partida de los cruzados en 1248. Tras esa fecha suceden unos años de los que desconocemos datos, a excepción de las referencias literarias que nos informan de la estancia de Ambrõa en Montpellier. Para Alvar, el poeta regresa en 1253 o poco antes. Hemos añadido por nuestra parte la posibilidad –siempre en el terreno de la hipótesis– del regreso a partir de 1250, cuando el Maestre de Santiago aparece por Sevilla. Pensar en la posibilidad de que el ciclo se hubiese redactado muy posteriormente al regreso de Ambrõa no es incorrecto, pero sí poco probable, por el hecho de que el ciclo se basa no en un acontecimiento relevante histórica o políticamente, sino en una anécdota particular e individual: la cobardía de Ambrõa. La anécdota, para que tuviese un efecto burlesco, debía ser reciente y alcanzar gran difusión entre estos poetas y en la corte. Ambrõa acababa de regresar.

Abadesas y Comendadores

La cantiga XIV de do Vinhal trata de una abadesa cuyas costumbres morales dejarían mucho que desear dado el estado al que pertenece. Decía Scholberg que “de todas las clases sociales, ninguna fue tratada más irrespetuosamente que la de los religiosos”¹³⁴. No obstante, creemos que estas sátiras a religiosas no constituyen

por sí mismas un ciclo temático; por consiguiente, no surgen como consecuencia de una moda. La variedad estilística de las composiciones que tratan a estos personajes, la diversa cronología de los trovadores que a ellas dedican alguna composición y, sobre todo, la explicación concreta de los textos, en muchos de los casos al hilo de algún episodio biográfico del trovador, nos lleva a la deducción de que el personaje-tipo es utilizado como elemento conductor de unos mensajes prefijados y de que la burla hacia la religiosa constituye —en la mayoría de las ocasiones— una excusa para introducir otro contexto temático muy diferente, o relacionado de lejos.

Se trata de un mecanismo propio de una escuela convencional. De modo que la sátira religiosa, aunque bien pudiera reflejar la relajación de las costumbres morales o ser —como dice Scholberg— simples “juegos groseros”¹³⁵, se toma, además de esto, como elemento conductor de un mensaje superficial, que en un análisis profundo resulta ser secundario.

Repasemos el grupo de cantigas que usan de este tipo social:

En rigor, sólo cinco poetas nombran abadesas: Afons’Eanes do Coton, Afonso Lopez de Bayan, Fernan Paez de Talamancos, Fernand’Esquyo y do Vinhal.

Do Coton, del segundo tercio del siglo XIII, dedica un maldecir a una abadesa muy docta en materia amorosa¹³⁶. El único motivo temático repetido es la sabiduría de la protagonista en el tema de la fornicación, asunto para el que el poeta solicita su ayuda. A la claridad lingüística, que hace de la cantiga un maldecir, añadamos las referencias irreverentes que casi la convierten en blasfemia:

...darei
Pater Noster e enmentarei
a alma de quen m’ensinou.
E per i podedes gaar,
mia senhor, o reino de Deus”
(vv. 19-23)

Paez de Talamancos, trovador de final del XIII, dedica a la abadesa del convento de Dormãa dos composiciones que en realidad son cantigas híbridas, entre el género de amor y de escarnio¹³⁷. La

rúbrica que acompaña a ambas composiciones explica que el poeta mantenía relaciones con esta abadesa, que era su cuñada, revelando así el secreto amoroso y atentando de esta forma contra las normas de la cortesía.

Fernand'Esquyo, datado a finales del XIII, también habla en su maldecir de una abadesa a la que el poeta regala unas curiosas *doas*, se trata de unos consoladores para uso de la religiosa¹³⁸. De nuevo, y en un tono parecido al de Coton, se roza la irreverencia, que es prioritaria en el texto:

A vós, dona abadessa,
de min, don Fernand'Esquyo,
estas doas vos envyo,
porque ssey que ssodes essa
dona que as merecedes:
quatro caralhos franceses
e dous aa prioressa

(vv. 1-7)

Queda aislada, por último, la cantiga de Lopez de Bayan, perteneciente a la alta nobleza portuguesa. Visita Castilla desde 1245 a 1253, regresando posteriormente a Portugal, junto al rey Alfonso III (1253-1280). La cantiga toma como hilo conductor la historia de una abadesa, a la que el poeta solicita madera nueva para hacer una casa en Arouca. Identifica Michaëlis a la abadesa de Arouca con D. Luca Rodrigues, de la familia de Rui Gomez de Briteiros, representante de la pequeña nobleza, elevado a categoría de rico-hombre por sus servicios al rey Don Alfonso III de Portugal¹³⁹.

El enfrentamiento entre Lopez de Bayan y los Briteiros es sobradamente conocido por otras composiciones del trovador, como la "gesta de maldecir"¹⁴⁰ en la que arremete contra la condición social de Men Rodriguez de Briteiros, hijo de Rui Gomez. La historia de la abadesa es, pues, una excusa literaria más para criticar a la familia. En el escarnio utiliza el recurso técnico del doble sentido para acusar a esta abadesa de la relajación de sus costumbres¹⁴¹:

E meus amigos, par Santa Maria,
se madeira nova podess'aver,
logu'esta casa iria fazer

e cobri-la; e descobri-la-ia
e revolvê-la, se fosse mester,
e se mi a mi a abadesa der
madeira nova, esto lhi faria.

(vv. 15-21)

La cantiga de do Vinhal sólo comparte con las mencionadas sus referencias a la relajación moral de las costumbres del clero. Con la de Lopez de Bayan, el uso del equívoco, que vertebra la composición, convirtiéndola en un escarnio, lejos del lenguaje soez de las composiciones de do Coton y Esquyo. Pero piénsese que posiblemente éstos sólo pretendían realizar un “juego grosero”, dentro de una tradición satírica de la que todos participan en mayor o menor medida. Por último, la de Lopez de Bayan persigue sus propios intereses y se aleja rotundamente de las demás. No podemos, en consecuencia, hablar de “ciclo temático”.

Sin embargo, analizando el escarnio de do Vinhal, aparecen por igual dos protagonistas: la abadesa y un comendador. En la función de éste último, encontramos la clave interpretativa del texto. Es un personaje tratado igualmente en otro conjunto de cantigas por los trovadores Johan Soarez Coelho, Pero Mendiz da Fonseca, Roy Paez de Ribela y Vasco Gil y Pero Martinz en su *tenção*.

Encontramos a un partidario del Boloñés en Johan Soarez Coelho, hidalgo portugués datado entre 1248 y 1280, por tanto, contemporáneo de do Vinhal. Visita la corte castellana encontrándose ya en Portugal en 1249, lo que extraña a Mattosso¹⁴², que lo achaca a que por esos años existe un poderoso rechazo en Castilla al rey usurpador, y es el momento en que muchos trovadores exiliados en Castilla atacan al nuevo rey de Portugal. El escarnio comienza siendo una diatriba contra Ayras Perez Vuytoron –fiel a Sancho II– en el aspecto literario, para desviarse en la última estrofa a asuntos de una encomienda que el rey depuesto le había usurpado al autor para dársela a Vuytoron¹⁴³.

Pero Mendiz da Fonseca centra su sátira en un personaje muy relevante, el Maestre de Santiago Don Payo Perez Correa, tío de do Vinhal. El trovador arremete contra el personaje que, según cree, ha llegado a ser comendador por sus malas artes¹⁴⁴.

Gran interés ofrecen las composiciones de Roy Paez de Ribela¹⁴⁵ dedicadas a un comendador. En la primera, el poeta le “encomienda” a su propia mujer, que es servida suficientemente. El poeta agradece hiperbólicamente durante toda la composición el buen servicio realizado por el comendador. En la segunda, es más explícito: ruega al comendador que le devuelva su mujer, y él le proporcionará otra de Alenquer (Portugal), para sofocar sus deseos. La primera de estas composiciones también se articula con la técnica del equívoco y se asemeja bastante en las expresiones de doble sentido a la de do Vinhal. Así, “fazer amor” (v. 4 de Ribela, vv. 26-27 de do Vinhal), “servir” (v. 7 de Ribela, 12 de do Vinhal), “aver sabor” (v. 10 de Ribela, 14 de do Vinhal), expresiones todas de doble lectura. En ambas el emisor agradece: en Ribela, el propio autor, y en la de do Vinhal el comendador, que habla en primera persona (aunque a veces usa la tercera). Puede verse además en ambas un matiz de irreverencia, propio de la sátira anticlerical: en Ribela el comendador se encomienda al “Demo maior”, mientras que en la de do Vinhal el comendador pide a “Nostro Senhor” que agradezca y dé galardón a la generosa abadesa. Poco se conoce de Ribela, aunque se sabe activo a mediados del XIII, ubicación cronológica que lo hace compatible con do Vinhal. Sin que nos sea posible concluir algo al respecto, no deja de ser curioso el parecido estético entre ambas composiciones.

Sobre la *tenção* de Gil y Martinz hemos hablado en el epígrafe dedicado a la Orden de San Juan. La cantiga tiene relación con las críticas a la Orden, motivadas por su cambio de actitud hacia el rey usurpador, al que finalmente aceptó. En la composición se interrogan sobre quién es el comendador de distintos vicios (la escasez, la cobardía y el fornicio) que adjudica a la Orden¹⁴⁶.

A la luz de estos datos, podemos concluir que el comendador se erige como el verdadero centro temático de la cantiga XIV de do Vinhal. La abadesa, que aparece con los rasgos tópicos de la sátira anticlerical que la tradición ofrece, no liga la cantiga con las otras en que aparece este personaje; sí, en cambio, parece tener más relación con el grupo de las cantigas que se refieren a comendadores, sea cual sea la intencionalidad política en cada caso particular.

Soarez Coelho, parecía tener confianza en que el nuevo rey le devolviese (“ca todas estas son forças de rei”) sus encomiendas; arremetía Mendiz da Fonseca contra Payo Perez por usar de malas artes para llegar a ser comendador; Ribela no confiaba nada en su generoso comendador y Gil-Martins hablaban de extraños comendadores de vicios en la Orden del Hospital. La figura del comendador —en uno u otro bando— no gozaba de buena prensa en la época.

La cronología de los trovadores estrecha los lazos: de Mendiz da Fonseca nada se sabe, aunque su escarnio a la carrera de ascensión del comendador de Uclés, le hace activo a mediados del XIII (Payo fue *comendador-mor* de la Orden de Santiago en Portugal y de Uclés en Castilla, y desde 1243 a 1275 Maestre de esa misma Orden)¹⁴⁷. Igualmente, a Ribela se le sabe activo a mediados del XIII. Coelho es contemporáneo de do Vinhal y tanto Vasco Gil como Pero Martinz se ubican cronológicamente en la etapa de la transición portuguesa, pasando a Castilla el primero en 1245. Podemos suponer, así pues, que esta moda temática de los comendadores critica, fundamentalmente, la facilidad con que estos personajes obtenían sus puestos relevantes. Muy ligados, desde la óptica de las mentalidades, a las críticas contra nobles avariciosos, eran centro de las sátiras de uno y otro bando. De nuevo situamos el grupo de cantigas en un periodo de tiempo amplio, pero razonable, el de la transición política de Portugal y sus consecuencias (del segundo al tercer cuarto del siglo XIII), entre las cuales, cabe mencionar la flexibilidad de ciertos puestos de relevancia, otorgados, muchas veces, según las simpatías del rey, como sugiere Soarez Coelho. Que los comendadores no son un ejemplo de virtud, queda claro por Mendiz da Fonseca (no entramos en valoraciones sobre el Correia), Ribela, en otro orden de cosas, y la *tenção* entre Gil y Martinz. Do Vinhal presenta un comendador que reconoce —a pesar del doble sentido, tomamos su primera lectura— no saber si podrá servir bien a la abadesa. Este comendador, a quien poco preocupa en verdad la abadesa, busca el pasajero placer del albergue. Todo un ejemplo de corrupción.

El caso del Maestre Nicolás: mal médico y mal poeta

Sobre las composiciones de do Vinhal que se dirigen a un maestre (cantigas XV y XVI), la crítica casi unánimemente¹⁴⁸ coincide en identificar a éste con el maestre Nicolás, personaje ya familiar en el escarnio. Nada podemos aportar a lo ya especulado, sólo registrar el hecho de que, como tal, no aparece identificado en estas cantigas. Con relación a la primera de ellas, la número XV, la identificación resulta más factible, ya que los elementos de crítica con que juega el trovador facilitan la asociación temática de esta cantiga con otras dos composiciones, una de Afons'Eanes do Coton y otra de Pero Garcia d'Ambrõa¹⁴⁹.

Del maestre hay una biografía elaborada por Torres Fontes¹⁵⁰, que reúne la documentación del personaje, escasa, si tenemos en cuenta su importante cargo como médico real en las cortes de Alfonso X, Sancho IV y Fernando IV. Contemporáneo de do Vinhal, nacería en el segundo cuarto del siglo XIII. Aunque no es mencionado en el acompañamiento del entonces infante Alfonso al reino de Murcia en 1243, sí aparece en el repartimiento de la ciudad, generosamente beneficiado, así como más tarde, en el de Sevilla¹⁵¹.

La crónica menciona un episodio que verifica la relación estrecha entre el físico y el rey Alfonso X¹⁵², extendida tras la muerte de éste a su hijo Sancho IV, quien le hace intervenir directamente en gestiones políticas relacionadas con Felipe el Hermoso, en Francia, en dos ocasiones (1292 y 1294).

Tras la muerte de Sancho IV, el maestre continúa prestando servicios en la corte de Fernando IV como médico de cámara, consejero y procurador de Doña María de Molina, con quien parecen enfriarse sus relaciones en 1304. Quizá abandonase la corte castellana para trasladarse a Aragón, ya que en un documento de Jaime II se nombra a un *maestre Nicolau*, en 1306, aunque Torres Fontes no asegura que sea el mismo¹⁵³. No vuelve a aparecer a partir de esa fecha en documentación castellana.

Sin embargo, el dato que más importa ahora de su biografía es su titulación de medicina en la Universidad de Montpellier, perte-

neciente a la corona de Aragón y centro de estudios relevante en Europa, por entonces, en dicha materia. A pesar de ello, sus contemporáneos le acusan de incompetente y las burlas sobre el maestro coinciden en contradecir su *curriculum*. Revisaremos las composiciones en que esto sucede.

Data Alvar dichas composiciones –incluyéndose las de do Vinhal– en fecha anterior a 1253, pero posterior a la conquista de la ciudad y al viaje de Ambrõa en 1248¹⁵⁴. En la primera fecha se lleva a cabo el reparto de Sevilla y allí figura como médico real. Al ser privado del rey, parece a Alvar que los trovadores no osarían llevar a cabo sus burlas. Con sus propias palabras¹⁵⁵:

“como es lógico pensar, las composiciones conservadas contra Maestre Nicolás pertenecen a una época relativamente temprana, cuando el médico aún no gozaba de la fama y prestigio que tuvo con el paso del tiempo: tendrían, pues, que ser anteriores a los Repartimientos de Sevilla (1253), porque en esta fecha ya figura nuestro personaje como médico real”

Ahora bien, el argumento puede cuestionarse si tenemos en cuenta escarnios dirigidos a personajes tan relevantes como pudiera serlo el físico real. Sin ir más lejos, bástenos mencionar al mismo Maestre de Uclés, don Pelay Perez Correa, escarnecido en una composición de Pero Mendiz da Fonseca¹⁵⁶.

De las cantigas que tratan la figura del maestro Nicolás puede decirse que coinciden los centros temáticos, las dianas de la burla. Do Coton se refiere al maestro en los siguientes términos¹⁵⁷:

Meestre Nicolás, a meu cuidar,
é mui bon físico; por non saber
el assi as gentes ben guarecer,
mais vejo-lhi capelo d'Ultramar
e trage livros ben de Monpisle;
e latin come qual clérigo quer
entende, mais nõno sabe tornar;

E sabe seus livros sigo trager,
como meestr', e sabe-os catar
e sabe os cadernos ben cantar;
quiçai non sabe per eles leer,

mais ben vos dirá quisquanto custou,
todo per conta, ca ele xos comprou.
Ora veede se á gran saber!

E en bon ponto el tan muito leeu,
ca per [i] o preçan condes e reis;
e sabe contar quatro e cinqu'e seis
per [e]strolomia'n que aprendeu;
e mais van a el que a meestr'Andreu
des antano que o outro morreu.

E outras artes sab'el mui melhor
que estas todas de que vos falei:
diz das aves [en] como vos direi:
que xas fezo todas Nostro Senhor;
e dos [e]stormentos diz tal razon:
que mui ben pod'en eles fazer son
todo ome que en seja sabedor.

La crítica se centra en el aspecto profesional del maestro, pero adquiere tonos ligeramente distintos en la última estrofa. Partiendo de una explícita crítica a la incompetencia del físico (el poeta afirma que el maestro es muy buen físico, porque sabe llevar bien los libros), lo que se recrimina es el no saber curar (vv. 2-3) y su ignorancia en lo que se le supone materia dominada, como es el latín, que no sabe traducir. La estrofa II centra su desarrollo en un elemento anterior, los libros que el maestro lleva tan bien, además de ojearlos, aunque no los comprenda. Se resalta un rasgo nuevo, la tacañería del personaje, que sí sabe muy bien cuánto le han costado los libros. A las formas afirmativas de saber, se contraponen el verso cuarto, con la aparición de un “non sabe”. El poeta objetiviza su mensaje y nos cuenta la verdad a su entender (como dijo en el primer verso). Por ello, el verso 3 resulta especialmente llamativo: sabe cantar bien los cuadernos. Es evidente que no se refiere a la actividad médica del maestro, sino a la ejecución oral de textos literarios. Esto, curiosamente, lo hace bien. Guardemos el dato para más tarde.

La estrofa tercera serviría de apoyo a nuestra hipótesis: ha leído tanto, que condes y reyes lo reciben. Es claro que el maestro tenía por entonces un protagonismo fuerte entre los círculos más altos de

la corte, incluyendo al rey. Interesa también señalar, en otro orden de cosas, la mención a la astronomía, por la que el maestre sabe contar. Puede que sea éste el rasgo más irónico de toda la composición. Partiendo de esta última idea, se desarrolla la estrofa final, donde el poeta no abandona su jocoso tono para exponer sus conclusiones: el maestre sabe, además de todo lo dicho, las evidencias más elementales, que las aves fueron creadas por *Nostro Senhor* y, ésta es más interesante aún, que los instrumentos hacen buenas melodías para el que sepa componerlas. De nuevo, estamos ante un tema distinto que se conexiona al del verso tercero de la II: el tema de las composiciones literarias y sus melodías.

Pero Garcia d'Ambrõa muestra así su visión del maestre¹⁵⁸:

Sabedes vós: Meestre Nicolao,
o *que* antano *min non* guareceu,
aquei *que* dizedes meestre mao,
vedes *que* fez, *per* ervas *que* colheu,
do vivo mort'e do cordo sandeu,
e faz o ceg'adestrar pelo pao.

E direi-vos eu d'outra maestria
que aprendeu ogan'en Monpiler:
non ven a él home con maloutia
de *que non* leve o mais *que* poder
e diz: "Amigo, esto t'é mester;
ven a dar-mi algo d'oi a tercer dia.

Ca bem vi eu ena ta catadura
que és doent'e [te] *queria* guarir;
e aqueste mal *que* te tanto dura
ora t'o *quero* eu mui *ben* departir;
se d'est'enverno mi has a sair
ja no'm guarrás meos da caentura.

E outra rren te direi, meu irmão;
se meu consselho *quiseres* crear,
ou se *quiseres que* em ti meta mão,
dá-me *quant'ás* e poderes *aver*,
ca *desque* eu en ti mão meter
serás guarido, quando fores são".

E non sabemos dê-los tempos d'ant[e]
tan bõo mestre, pois aqui chegou,
que tan ben leve seu preç'adeant[e];
per maestrías grandes que husou,
faz que non fal'o que nunca falou,
e faz de manco que se non levante.

El motivo central de la sátira, más burlesca en este caso y más agria también, es la incompetencia como médico, unida a la avaricia del personaje, que de nuevo insiste en cobrar sus nulos servicios sin perdonar a nadie. Es evidente que este último punto, coincidente con do Coton, alude al afán de lucro del maestro y a su ambición, demostrada en su actuación en la corte. La estrofa III juega con el doble mensaje, uno literal: el maestro quiere curar, y el irónico: el enfermo no va a sanar en todo el invierno, sino con el calor. Idea que se repite al final de la estrofa IV: sanarás cuando estés curado, de un modo muy parecido en do Vinhal:

Quyça nono pod'assy guarecer,
que este poder non lh'o quis Deus dar
a que non sabe que possa saar
o doente, meos de guarecer.

(vv. 8-11)

La última estrofa puede resumir muy bien la intención del escarnio: echar por tierra la hipotética buena fama del maestro, haciendo uso con tal fin de una técnica muy frecuente en la poesía de Ambrõa: el giro semántico en los versos finales de estrofa¹⁵⁹.

Gonçal'Eanes do Vinhal sigue esta tónica en la primera de sus composiciones (XV), claramente perteneciente, por su estética, al ciclo temático. Ya en la estrofa I, se hace alusión al buen (en sentido cuantitativo) pagar que el maestro exige para la curación:

Quantus mal am se quere[n] guarecer,
se x'agora per eles non ficar,
venham este mestre ben pagar.

(vv. 1-3)

Y si en do Coton, el maestro sabe mirar bien sus libros, ahora do Vinhal afirma que sólo sabe mirar al enfermo:

ca nunca tan mal doent'ome achou
nen tan perdido, des que el chegou,
se lh'algo deu que non fosse catar.

(vv. 5-7)

La inoperancia del médico es puesta de relieve cuando do Vinhal aconseja encomendarse a Dios, que puede muy bien curar.

Así, se repiten insistentemente las ideas expuestas en la estrofa I: la tacañería (v. 6), por ejemplo. Al igual que Ambrõa, do Vinhal afirmará sarcásticamente que la enfermedad curará por sí sola, pero nunca por los consejos del maestre:

Ca vos non pod'el assy guarecer
o doente, meos de terminhar,
mays, poys esto for, se quis[er] filhar
seu consselho, pode ben guarecer,
se sse ben guardar; poy'lo el catou,
ben guarrá do mal, ca terminhou,
e diz o maestre: "se lhi non tornar".

(vv. 15-21)

En consonancia con los demás, do Vinhal utiliza como motivo de burla la evidencia en las afirmaciones del maestre, que expone lo que es tan claro que cae por su propio peso como gran resultado de su intelecto: de ahí que al final de la estrofa III, y haciendo uso del estilo directo (como en la estrofa II de Ambrõa), el maestre interrumpa el hilo narrativo para exponer una de sus "sutilezas": que el mal se curará si no vuelve (v. 21).

A la luz de estos datos, concluimos:

1. El maestre podía ser ya personaje relevante, como expone do Coton, al servicio de reyes.
2. Las críticas de las tres composiciones se centran en la deficiente capacidad profesional del médico y en su afán de lucro. Ambrõa afina más, queriendo rebatir la fama alcanzada por el maestre, lo que nos retorna al punto 1.
3. Los términos de la burla son idénticos en las tres composiciones: el maestre aparece bastante corto de luces, y si bien cumple con su labor en apariencia —leyendo libros y obser-

vando al enfermo— no entiende nada de medicina; afirma verdades elementales como si fuesen pensamientos sutiles.

Por tanto, y dado el parecido de las composiciones, podemos considerar al maestre de do Vinhal, no identificado en el texto, ya lo dijimos, como el maestre Nicolás¹⁶⁰. Sin embargo, queda otro texto por incluir, que para nada atiende a la burlada incompetencia del médico ni a su tacañería. El escarnio XVI de do Vinhal satiriza, muy seriamente, a un maestre que no sabe componer y plagia a los demás.

Alvar, desconfiando de que el propósito que movía a estos poetas fuera la simple sátira a la incompetencia del maestre en materia de medicina, reinterpreta el ciclo desde otro punto de vista¹⁶¹:

“Creo que nuestro personaje no debía carecer de preparación y que las cantigas de escarnio que contra él se dirigen son hiperbólicas y, (...) apuntan a otro objetivo. La pauta nos la marca una sátira del recién aludido Gonçal'Eanes do Vinhal.”

Se refiere, claro está, a la cantiga XVI. Recuerda Alvar que Michaëlis indicó asimismo que el maestre de este escarnio bien pudiera ser Nicolás, aunque no haya noticias de su actividad literaria¹⁶². La deducción es lógica, y, como el mismo Alvar dice, ya do Coton había referido que el maestre sabía cantar bien sus cuadernos. Y no sólo eso es significativo en la cantiga de do Coton. Además, en los versos finales, el poeta hacía una alusión a la melodía, en estilo indirecto: en los instrumentos puede hacer melodías todo aquel que sepa hacerlas, en clara insinuación al desconocimiento del propio maestre en tales menesteres. Esto último es interesante, porque do Vinhal le acusará de robarle las músicas de sus cantigas. Con lo que tenemos otro punto en común entre ambos escarnios.

“No fue su ineptitud, sino algo mucho más censurado en los círculos trovadorescos: el robo de composiciones ajenas, intentando pasarlas por propias”¹⁶³, concluye Alvar; pero si esto fuese verdaderamente así, ¿por qué el centro de las críticas al maestre se encuentra en su profesión de médico, ejercida en la corte y por la que obtu-

vo la posibilidad de ascender en su carrera material, esto es, en la obtención de bienes, en el engrosamiento de su patrimonio?

No creemos que el hecho de plagiar sea el motivo principal de la ira, aunque es muy probable que así lo hiciera, ya que dos de los textos se refieren a ello. Quedan, sin embargo, descolgados el de Ambrôa y el primero de do Vinhal. La cantiga de do Vinhal es un claro alegato al respeto de las leyes que fundamentan un código ético-literario de escuela y un resultado de la indignación personal. Recordemos que es a do Vinhal a quien ha robado (aparte del mencionado caso de *Pedr'Agudo*, añadido como ejemplo para dar gravedad y verosimilitud a la acusación) y esto levanta la ira de nuestro trovador. Pero éste también le había criticado como médico y Ambrôa centraba su escarnio en el mismo asunto. Añadamos que los tres se refieren al aspecto monetario, reprochándole el deseo de conseguir dinero rápidamente, a pesar de su ineptitud.

Si el maestro es un avaricioso, la interpretación del ciclo se aleja un poco de su tendencia a copiar; más bien deberíamos pensar en el protagonismo del personaje en el seno de la corte. De hecho, a la luz de los datos que Torres Fontes expone, su misión fundamental no era ni siquiera la de ser médico, sino la de un diplomático, lo que se ve mejor aún en el reinado de Sancho IV, cuando el astuto personaje ha sabido consolidarse definitivamente. Recordemos, además, que más tarde no sólo tenía como cargo ser médico, sino consejero de Doña María de Molina, esposa de Sancho IV. Ya señala Torres Fontes su ánimo “deseoso de destacar y alcanzar altos puestos políticos”¹⁶⁴, como se demuestra cuando pierde su destacado papel en la corte de Fernando IV y marcha de Castilla, buscando mejor fortuna.

Todos estos poetas veían cómo el personaje ascendía sin mayor dificultad, su trato con “condes y reyes”, como destaca do Coton. Demuestran, además, el repartimiento de Murcia y el de Sevilla la aceptación, desde su llegada, por parte de Alfonso X. Recordemos a este respecto que do Vinhal sólo había conseguido un par de tenencias de castillos en Murcia (1243) y nada en su reparto, botín ridículo en comparación al del maestro¹⁶⁵.

Recapitulemos la cronología de los autores. De Ambrõa sabemos que estuvo en Murcia, posteriormente en Jaén hasta principios de 1246, y que se ausenta de la corte hasta 1253 o poco antes¹⁶⁶. De do Vinhal sabemos que estuvo en Murcia (1243) y en la conquista y repartimiento de Sevilla; aunque no exista documentación sobre Jaén, es lógico pensar que siguiera el itinerario del infante Alfonso. Por último, do Coton es el más enigmático; no sabemos si está en Murcia, tampoco existe documentación de Sevilla. No extraña si tenemos en cuenta su categoría social¹⁶⁷. Sin embargo, se puede afirmar su estancia en Jaén, si damos crédito al fragmento conservado de una composición, probablemente una *tenção* con Pero da Ponte, compuesta en 1247, “anno seguinte alla conquista di Jaén”, según la data Panunzio¹⁶⁸. No obstante, y en rigor, la composición presenta ciertas dificultades, puesto que hay problemas de atribución. Mientras Michaëlis la atribuye a Rodrigu'Eanes Redondo, es Lapa quien disiente, para adjudicársela a do Coton¹⁶⁹.

Según la hipótesis de Alvar, el ciclo es anterior a 1253, pero posterior al viaje de Ambrõa (1246) y a la conquista de Sevilla (1248), antes de que el maestro fuese nombrado médico real, factor determinante en su propuesta. De ser así, tan sólo cabría preguntarse por qué no contempla la posibilidad de que el ciclo fuese compuesto en Murcia o Jaén. Quizá es por “la importancia alcanzada por Maestre Nicolás en el reparto sevillano”¹⁷⁰, pero no hemos de esperar al repartimiento de Sevilla para observar cómo el físico era mimado por el rey.

Desde aquí tan sólo podemos determinar que el ciclo se desarrolla antes de 1261, porque es la fecha en que Ambrõa muere¹⁷¹. Pero si nuestra interpretación de la intencionalidad de los escarnios es correcta, parece probable que los poetas contemplasen “admirados” el engrandecimiento personal y material del maestro, y que reaccionasen contra él en el momento en que logra su máxima aspiración. Por tanto, el ciclo podría haberse desarrollado tras el regreso de Ambrõa y el nombramiento como médico real del maestro, en 1253.

“La habilidad –dice Torres– del maestro Nicolás no residía precisamente en la Medicina, por lo que su título de físico real era más bien teórico que práctico, sino en la facilidad de ganar amigos,

convencer a enemigos y lograr simpatizar con todos, haciéndose imprescindible consejero.”¹⁷²

He aquí la clave de interpretación de este airado grupo de poetas, menos cercanos al rey en la práctica, que no veían con demasiado buenos ojos la ascensión de este joven ambicioso. Hacerle médico real equivalía a contar con sus servicios y los reyes, conocedores de esto, sabían también las ventajas. Los poetas se burlan de su medicina, y es que no era su función ejercerla.

La difusión de la *Materia de Bretaña*: el testimonio de los sones de Cornoalha

D’Heur interpretaba la expresión “cantares de Cornoalha” sin un apoyo textual decisivo¹⁷³. En la primera estrofa de la cantiga XVI de do Vinhal sólo aparece el topónimo *Cornoalha*, refiriéndose a los sones que un maestre –al que no se identifica¹⁷⁴– imita, entre otros miles de posibles melodías susceptibles de plagio. El mismo D’Heur reconoce esta asociación en su traducción: “Parmi les milliers de pièces qui existent, il a fallu que vous jetassiez votre dévolu sur les **mélodies** des ‘chansons de Cornouaille’ (v. 5-6)”¹⁷⁵.

La mención de Cornualles ha dotado a este texto de un valor testimonial trascendente: así lo ha visto la crítica unánimemente. Como “testemuño do influxo lírico da materia e temperanza de Bretaña” es valorado por Filgueira Valverde¹⁷⁶. Más recientemente, H. L. Sharrer ha reunido el conjunto de alusiones a la materia de Bretaña que se encuentra en el *corpus* lírico gallego-portugués y que son “unas quince”. Estos textos revelan –según el crítico– la buena acogida de algunos *romans* franceses en Castilla y Portugal a partir de la segunda mitad del siglo XIII y primera del XIV¹⁷⁷, teniendo en cuenta la hipótesis de I. Castro¹⁷⁸, para el que Alfonso III de Portugal y su séquito, tras su viaje a Francia, son los encargados de importar los *romans* franceses en prosa a Portugal, a mediados del XIII. Aun proviniendo los testimonios de la materia de Bretaña de poetas de distintas ubicaciones y cronologías, no puede evaluarse con demasiada seguridad la “popularidad” de estas manifestaciones artúricas, siendo el periodo alfonsí más pobre en

testimonios, posiblemente debido –según Sharrer– a la divulgación oral¹⁷⁹.

El problema que encuentra Sharrer en la precisión cronológica de la difusión de la materia de Bretaña, estriba precisamente en la cronología misma de los testimonios literarios que reúne. Por suerte, do Vinhal es una excepción, al conocerse –aunque con algunos errores como la fecha de su fallecimiento– su biografía¹⁸⁰. Para Sharrer “el hecho de que Eanes do Vinhal se refiere a Cornualles podría ser una alusión a las canciones o gestas del pueblo de habla bretona, los llamados *lais bretons*, o posiblemente una alusión más concreta a la materia de Bretaña asociada con Cornualles el país”¹⁸¹.

Sea como fuere, el escarnio de do Vinhal sólo alude a los “sones”, por lo que considerar la referencia, como hace D’Heur, testimonio de un género perdido es, sin lugar a dudas, exagerar¹⁸². Para Tavani, estas melodías debían ser menos conocidas, puesto que exponían al imitador a ser descubierto precisamente por plagiarlas, aunque la ingenuidad de éste le llevaba a la conclusión opuesta: que nadie se percataría¹⁸³.

Pero el apoyo definitivo para considerar la referencia de do Vinhal a Cornualles sólo en lo que se refiere a la música, la aporta el significado del escarnio¹⁸⁴: se trata de una crítica al maestro que “sigue” mal sus melodías de Cornualles y las *razões* de otro poeta, *Pedr’Agudo*. El plagio, así, se dualiza en música y temas, tratados independientemente.

Pedr’Agudo es un poeta del que no nos ha llegado ninguna composición, pero sí la referencia a que componía, puesto que el maestro le imita el tema de un escarnio, si creemos a do Vinhal (vv. 15-18)¹⁸⁵.

De todos modos, es personaje ya conocido en el género de escarnio, además, por protagonizar dos de Pero da Ponte. En uno de ellos¹⁸⁶ aparece la única referencia biográfica posible que existe de *Pedr’Agudo*, su posible proveniencia de Burgos¹⁸⁷. Pero las burlas referidas a *Agudo* quedan resumidas en una frase de Asensio, para quien este personaje representa al “cornudo mayor del reino”¹⁸⁸. Esto había hecho pensar a Michaëlis que el sentido del texto de do

Vinhal pudiera ir en esa misma dirección; de ahí que considere *Cornoalha* una alusión “ao sentido derivado, figurativo”¹⁸⁹. Para D’Heur esta hipótesis es poco sólida, pues “quand et où la Cornuaille désigne-t-elle figurément le pays des Cornus?”¹⁹⁰.

La cantiga de do Vinhal representa una síntesis interesante de asuntos muy diversos:

1. La alusión a la materia de Bretaña/alusión a los *lais* líricos.
2. La mención de *Pedr’Agudo*.
3. La crítica a un maestro, posiblemente Nicolás. Y a partir de ahí, la posible actividad literaria del físico.
4. La técnica del *seguir*.

El *seguir*, que no es un género propiamente dicho, como ya afirmó Tavani¹⁹¹, nos conduce al debatido problema de delimitar entre técnica bien o mal aplicada. El escarnio de do Vinhal es “un dos textos máis elocuentes sobre o concepto do plaxio na Idade Media”, según palabras de Filgueira Valverde¹⁹². Quizá sea interesante aprovecharnos de este testimonio único en que se proyecta el procedimiento de composición en la técnica del *seguir*.

El *Arte de trovar* distinguía netamente entre tres maneras del seguir: una primera, que consistía en imitar la melodía; la segunda (“palavra por palabra”) que además de aquélla, repetía la estructura métrico-estrófica y las rimas; y el tercer tipo, que aunaba todos estos aspectos, tomando el *refram*, dotándolo de otro sentido y llevando a la estrofa a concordar con él¹⁹³. En orden creciente de dificultad, la tercera forma sería “a melhor manef[i]ra de seguir” o la de “maor ssabedoria”¹⁹⁴.

Do Vinhal se refiere a esta tercera forma, cuando acusa de plagiar melodías y temas al maestro. El *Arte de trovar* nos da la clave de interpretación: por qué el seguir puede convertirse en plagio, cómo no debe realizarse. Y en ese sentido, la tercera estrofa del escarnio supone un testimonio práctico literario de la teoría que la Poética desarrolla. En estos versos se acusa al maestro de no haber puesto “escondida” la *razon* en la seguida. Recordemos a este respecto el requisito de la tercera modalidad del seguir: tomar el

refram de una cantiga y cambiarle el sentido, amén de acercar las estrofas a él. El error del maestro es repetir la significación de la cantiga que sigue; repetir, no cambiar el significado. Por otro lado, especifica la Poética la necesidad de retomar las rimas de la cantiga seguida. De nuevo la estrofa tercera nos da el ejemplo práctico: el maestro ha tomado la *razon*, en un sentido literal, y la ha puesto entre unas rimas distintas (v. 20). En otras palabras, ha transgredido la técnica del *seguir*.

Las *fiindas* pueden explicarse por medio de la Poética igualmente. En la primera, do Vinhal critica la actividad literaria del maestro en general, quien, siguiendo las melodías, no las integra, en ejercicio del buen hacer literario, a los temas. En este sentido, se podría decir que a criterio de do Vinhal, el maestro no sabe componer, porque no tiene un concepto unitario, proporcionado y estético de la composición. La segunda *fiinda* emplea un concepto técnico que el *Arte* explica: “guardar os tempos”. A ese respecto dice¹⁹⁵:

163 Os tpos chamã os trobadores quando falan
164 nas cantigas no tempo passado ou no presente *que*
165 estam ou no *que* ha de viir, ca cada huñ destes tres
166 tempos ou os dous ou todos tres nõ pod escusar os
167 trobadores *que* nõ fal eles na cantiga *que* faz,
168 ca se falar *contra* sy ou *contra* outrem cõv de falar
169 en alguñ destes tempos. E por se en alguñ deles
170 comecar a cantiga nõ conv *que* depouys fal no
171 outro em *aquela* rrazõ n *per* *aquel* entendimento, se non
172 sse falar *per* outra rrazõ ou en outro entendimento, ca
173 en outra guisa discordaria o entendimento da rrazõ
174 da cantiga. *Pero*, como *vos* ja dixi, poden-o meter
175 no mor *dobre*, porque dam el cada tpo seu entendemento.

A excepción del *mozdobre*, no es lícito combinar diferentes tiempos en la misma composición y en la misma idea. A esto se refiere do Vinhal cuando afirma que el maestro no sabe “guardar os tempos”. Volvemos al sentido general de desproporción, de falta de estética, de incumplimiento de la preceptiva que, dicho sea de paso, es conocida de todos.

BIBLIOGRAFÍA

- AKEHURST, F. R. P.: “Les étapes de l’amour chez Bernard de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 16, 1973, pp. 133-147
- ALCINA, J. F. (ed.): *Garcilaso de la Vega. Poesía completa*, Madrid, 1989.
- ALVAR, C.:
- *Poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, 1977.
 - *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Barcelona, 1978.
 - “Maestre Nicolás y las cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, *Revista de Literatura*, 43, 1981, pp. 133-140.
 - “Poesía y política en la corte alfonsí”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 137, 1984, pp. 5-20.
 - “María Pérez, Balteira”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37, 1985, pp. 11-40.
 - “Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 32, 1986, pp. 5-112.
 - “La cruzada de Jaén y la poesía gallego-portuguesa”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, pp. 139-144.
 - “Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis”, *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 31-51.
- ALVAR, C. y BELTRÁN, V.: *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1985.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, J. M. : "Una réplica literaria de D. Enrique el senador a su hermano Alfonso el Sabio", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 12, 1957, pp. 65-91.

ASENSIO, E.: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970².

BALLESTEROS BERETTA, A.:

—— "La reconquista de Murcia por el infante D. Alfonso de Castilla", *Murgetana*, 1, Murcia, 1949, pp. 4-48.

—— *Alfonso X, el sabio*, Barcelona, 1963.

BAUMGARTNER, E.: "Trouvères et "losengiers"", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, pp. 171-178.

BELTRÁN PEPIÓ, V.:

—— "Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa", *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, 1984, pp. 69-89.

—— "Tipos y temas trovadorescos: Xemeno de Ayvar", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 104, 1988, pp. 46-60.

—— "Tipos y temas trovadorescos. VI. García López de Alfaro y el ciclo de las hostilidades del Norte", en *Homenaje al profesor Luis Rubio*, *Estudios Románicos*, 4, Murcia, 1990, pp. 143-148.

—— "Tipos y temas trovadorescos: IV. Pero da Ponte y la rebelión de don Lope Díaz de Haro", en *Estudos portuguesas. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, 1991, pp. 15-35.

BERNIS MADRAZO, C.: *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, V.: *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, 1963.

BLASCO, P.: *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*. Introduction, édition critique, notes et glossaire, Paris, 1984.

BLECUA, J. M.:

— (ed.): *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*. Edición, introducción y notas de —, Barcelona, 1981.

— (ed.): *Don Juan Manuel. Obras completas*, 2 vols., Madrid, 1982.

BRANCIFORTI, F.: *Le rime di Bonifacio Calvo.*, Università di Catania, 1955

BREA, M.:

— “*Dona e senhor nas cantigas de amor*”, *Estudios Románicos*, 4, (Homenaje al profesor Luis Rubio, I), Murcia, 1990, pp. 149-170.

— “Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina*, 52, 1992, pp. 167-180.

CACHO BLECUA, J. M. y LACARRA, M^a J. (eds.): *Calila e Dimna*, Madrid, 1984.

CAPELLANUS, A.: *De Amore. Tratado sobre el Amor*, ed. de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, 1985.

CARBALLO CALERO, R.: “Sobre o escarño de Malonda”, *Boletín Auriense*, V, 1975, pp. 307-322.

CARRERAS Y CANDI, F.: “La creuada a Terra Santa (1269-1270)”, *Congrés d’historia de la Corona d’Aragó dedicat al rey en Jaume I y a la seua época*, Barcelona, 1909, pp. 106-138.

CARRIAZO, J. de M.: “La atalaya de Tíscar y el infante don Enrique”, en *En la frontera de Granada*, Sevilla, 1971, pp. 2-28.

CASTRO, I.: “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia* (Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa, vol. I), 28, 1983, pp. 81-98.

CINTRA, L. F.: *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana, Cod. 4803*, reprodução facsimilada, Lisboa, 1973.

COTARELO VALLEDOR, A.: *Cancionero de Payo Gómez Chariño, almirante y poeta (siglo XIII)*. Texto crítico con introducción, notas, glosario, apéndices y bibliografía por —, Madrid, 1934. Edición facsímil, prólogo e apéndices de Enrique Monteagudo Romero, Santiago de Compostela, 1984.

D'HEUR, J. M.:

——— *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, s.l., 1975 (tesis doctoral).

——— “Gonçal'Eanes do Vinhal, ses ‘chansons de Cornouaille’ et le respect de l’art poétique”, en *Mélanges de Langues et de Littératures romanes* C. Th. Gossen, Berna, 1976, pp. 185-194.

DAVID, H.: “Os portugueses e a reconquista castelhana e aragonesa do século XIII”, *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, vol. III, Porto, 1989, pp. 1029-1041.

DE LOLLIS, C.: “Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio, re di Castiglia”, *Studi di Filologia Romanza*, 2, 1887, pp. 31-66.

DRAGONETTI, R.: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtois. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, 1979.

DRONKE, P.: *La lírica en la Edad Media*, Barcelona-Caracas-México, 1978.

FERNÁNDEZ ALONSO, M^a del R.: *Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, 1971.

FERRARI, A.: “Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 35-58.

FERREIRA PRIEGUE, M. E.: “Chegou Paio de maas artes...(CBN 1600= CV 1132)”, *Cuadernos de estudios gallegos*, T. 31, 93-94-95, 1978-1980, pp. 361-369.

FILGUEIRA VALVERDE, J.:

- “Lírica medieval gallega y portuguesa”, en G. Díaz-Plaja, *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949, pp. 545-642.
- *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, 1977.
- “A seguida na lírica galego-portuguesa medieval. (Un modelo intertextual)”, en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo, 1992, pp. 183-207.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, M.: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, 3 vols., Madrid, 1922-1928.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.:

- *Repartimiento de Sevilla*, 2 vols., Madrid, 1951.
- *Reinado y diplomas de Fernando III*, Córdoba, I, 1980; II, 1983.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (ed.): *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, 1991.

HERNÁNDEZ SERNA, J.: “A propósito de ‘Don Gonçalo, pois queredes ir daqui para Sevilha’ de Alfonso X”, *Estudios Románicos*, I, Murcia, 1978, pp. 187-235.

HODGART, M.: *La sátira*, Madrid, 1969.

HUICI, A. (ed.): *Las crónicas latinas de la Reconquista*. Tomo II: *Chronica Adefonsi Imperatoris*, Valencia, 1913.

HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1978.

INDINI, M. L.: *Bernal de Bonaval. Poesie*. A cura di -, Bari, 1978.

JAKOBSON, R.: *Ensayos de poética*, México, 1977.

JENSEN, F.: *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense, 1978.

KLEE, P.: *Diarios 1898-1918*, Madrid, 1987.

KOEHLER, E.: “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, pp. 27-51

- LACARRA, J. M^a: *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, s.l., 1976.
- LANG, H. R.:
— *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894. Reimpresión, Hildesheim-New York, 1972.
— “The relations of the earliest Portuguese lyric school with the Troubadours and Trouvères”, *Modern Language Notes*, 10, 1895, pp. 207-231
- LAPA, M. R.:
— *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, 1970² (*Vocabulário*, con paginación independiente, pp. 3-11).
— *Lições da literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, 1973⁸.
- LAZAR, M.: *Bernard de Ventadour, Chansons d'amour*, Paris, 1966.
- LEMAIRE, R.: “Relectura de una cantiga de amigo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 2, 1983, pp. 289-298.
- LEÓN MUÑOZ, A.: *El castillo de Aguilar de la Frontera: interpretación desde la arqueología*, Aguilar de la Frontera, 1998.
- LÓPEZ AYDILLO, E.: “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”, *Revue Hispanique*, 57, 1923, pp. 316-619.
- MACCHI, G.: “Le poesie di Roy Martinz do Casal”, *Cultura Neolatina*, 26, 1966, pp. 129-157.
- MACHADO, J. P. y MACHADO, E. P.: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Facsímile e transcrição, leitura, comentário e glossário por -, 8 vols., Lisboa, 1949-1964.
- MADOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en Ultramar*, Tomos I y V, Madrid, 1846².
- MAJORANO, M.: *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*. Edizione critica, con introduzione, note e glossario, Bari, 1979.

- MANERO SOROLLA, M^a. del P.: “Aproximaciones a la lírica de Roy Queimado: en torno a las cantigas paródicas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 279-290.
- MARAVALL, J. A.: *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1981³.
- MARRONI, G.: “Le poesie di Pedr’Amigo de Sevilha”, *Annali dell’Istituto Universitario di Napoli-Sezione Romanza*, 10, 1968, pp. 189-339
- MATTOSO, J.: “João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz”, Homenagem a M. R. Lapa, I, *Boletim de Filologia*, 28, 1983, pp. 99-122.
- MENA, J. M.: *Historia de Sevilla*, Antequera, 1972.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C.:
- “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, III, vom Mittagbrod hispanischer Könige”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 25, 1901, pp. 149-167.
 - “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, VII, Eine Jerusalempilgerin und andre Kreuzfahrer”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 25, 1901, pp. 533-560 y 669-685.
 - “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, XIII, Don Arrigo”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 27, 1903, pp. 153-172, 257-277, 414-436 y 708-737.
 - *Cancioneiro da Ajuda*, II, Edição crítica e comentada por -, Halle, 1904.
 - “Em volta de Sancho II”, *Lusitania*, 2, 1924-1925, pp. 7-25.
- MURGUÍA, M.: *Los trovadores gallegos*, La Coruña. 1905.
- MUSSONS, A. M.:
- “El escarnio de Pero Meéndez da Fonseca”, en *Lengua y literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, pp. 393-414.

- “*Locura y Desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa*”, *Revista de literatura medieval*, 3, 1991, pp. 163-183.
- NOBILING, O.: “As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do século XIII”, *Romanische Forschungen*, 25, 1908, pp. 641-719.
- NUNES, J. J.:
- “Don Pero Gomez Barroso trovador português do século XIII”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, 11, 1919, pp. 265-268 y 321-325; 12, 1920, pp. 7-10.
- *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário por -, 3 vols., Coimbra, 1926. Reimpresión, New York, 1973.
- *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário por -, Coimbra, 1932. Reimpresión, Lisboa, 1972.
- OLIVEIRA, A. RESENDE de: “Trovadores portugueses na corte de Alfonso X”, *separata de las Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, IV, Porto, 1990.
- PAGANI, W.: *Repertorio tematico della scuola siciliana*, Bari, 1968.
- PANUNZIO, S.: *Pero da Ponte. Poesie*. A cura di -, Bari, 1967.
- PARKER, A. A.: *La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, 1986.
- PASCUAL BAREA, J.: “El nombre latino y el origen de la ciudad de Morón”, *Revista de temas moronenses*, 6, 1993, pp. 1-24.
- PELLEGRINI, S.: *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, 1959².
- PENA, X. R.: *Literatura Galega Medieval*, 2 vols., Barcelona, 1986.

- PICHEL, A.: *Ficción poética e vocabulario feudal na lírica galego-portuguesa*, A Coruña, 1987.
- RADULET, C. M.: *Estevam Fernandez D'Elvas. Il canzoniere*. Edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di -, Bari, 1979.
- REALI, E.: "Le "cantigas" de Juyão Bolseyro", *Annali dell'Istituto Universitario di Napoli-Sezione Romanza*, 6, 1964, pp. 237-335.
- RECKERT, S. y MACEDO, H. (eds.): *Do cancioneiro de amigo*, Lisboa, 1976.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A.:
- *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, 1994.
- *O trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, 2001.
- RIQUER, M. de:
- "Il significato politico del sirventese provenzale", en V. BRANCA (ed.), *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Sansoni, 1973, pp. 287-309.
- *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, 1983.
- RODRÍGUEZ, J. L.: *El cancionero de Joan Airas de Santiago*. Edición y estudio, Santiago de Compostela, 1980.
- ROSELL, C. (ed.): *Crónica del Rey Don Alfonso Décimo. Crónicas de los Reyes de Castilla*, I, BAE, 66, Madrid, 1953.
- RUNCIMAN, S.: *Historia de las Cruzadas*, 3 vols., Madrid, 1973.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A.: *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969.
- SANSONE, G. E.: "Temi e tecnica delle *cantigas d'amor* di Johan Garcia de Guillhade", en *Saggi Iberici*, Bari, 1971, pp. 9-38.

- SAVONA, E.: *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, 1973.
- SCHOLBERG, K. R.: *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, 1971.
- SHARRER, H. L.: "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa", en *Actas de I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, pp. 561-569.
- SPINA, S.:
—— *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966.
—— *A lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro-São Paulo, 1972.
- STEGAGNO PICCHIO, L.: *Martin Moya. Le poesie*. Edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di -, Roma, 1968.
- TAVANI, G.:
—— *Le poesie di Ayra Nunez*. Edizione critica con introduzione, note e glossario, Milano, 1964.
—— "Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza", *Cultura Neolatina*, 33, 1973, pp. 9-32.
—— *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1986.
- TORIELLO, F.: *Fernand'Esquyo. Le poesie*. Edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di—, Bari, 1976
- TORRES FONTES, J.: *Un médico alfonsí: Maestre Nicolás*, Murcia, 1954.
—— *Repartimiento de Murcia*, edición preparada por -, Madrid, 1960.
—— *Fueros y privilegios de Alfonso X el Sabio al reino de Murcia*, Murcia, 1973.
- UREÑA Y SMENJAUD, R.: *Fuero de Cuenca*, Madrid, 1935.
- VILHENA, M. C.: "O carácter abstracto das Cantigas de amor", *Ocidente*, 81, 1971, pp. 133-152.

VÍÑEZ SÁNCHEZ, A.:

- “Súplica y réplica: Don Enrique en la lírica gallego-portuguesa”, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, 1994, pp. 1161-1170.
- “Morón en una cantiga gallego-portuguesa”, *Actas de las II Jornadas de temas moronenses: la Banda Morisca, siglos XIII-XIV-XV (17 al 20 de octubre de 1994)*, Sevilla, 1996, pp. 103-115.
- *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Verba, Anexo 55, Santiago de Compostela, 2004.
- “La Orden de San Juan y la cantiga de seguir”, en prensa.

WETTSTEIN, J.: *Mezura: l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zurich, 1945.

ZABOROV, M.: *Historia de las cruzadas*, Madrid, 1985.

ZILLI, C.: *Johan Baveca. Poesie*. A cura di -, Bari, 1977.

APÉNDICE: TEXTOS

I

Que leda *que* oj'eu sejo
porque m'envyou dizer
ca *non* ven, con *gran* desejo,
coytado, d'u foy viver,
ay dona', lo meu amigo,

senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo.

Enviou-mi seu mandado
dizer, qual eu creo *ben*,
ca *non* ven *por* al, coytado,
de *tan* longi com'el ven,
ay dona', lo meu amigo
[senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo].

Nulha coyta *non* avya,
tanto creede *per* mi,
outro, *nen* el *non* viinha,
mays *porque* verria *aqui*:
ay dona', lo meu amigo,
[senon por falar comigo;
nen ven por al meu amigo,
senon por falar comigo].

II

Par *Deus*, amiga, quant'eu receey
do meu amigo todo m'oj'aven,
ca receey de mi querer gram ben
como m'el quer, polo que *vos* direy:
eu, poys fui nada, nunca ouv'amor
nen quij'amigu'en tal razon aver,
e el filhou-m'a força por senhor
a meu pesar, e morrerá por én.

E non sse pod'alongar, eu o sei,
dos que migo falan, nen encobrir,
que lhis eu non fale en al, pera oyr
en mi falar, e ja me lhi ensanhei,
porque o fez, e nunca el mayor
pesar oyo, mays non pod'al fazer;
mays esso pouco *que* el vyvo for
farey-vo'lh'eu o *que* m'el faz sentir.

E sabe *Deus* o pesar *que* end'ey,
mays non sse pode de mui gram pesar
guardar, seno[n] *que* x'end'el quer guardar,
mays senpre m'eu d'atal preyto guardey
o mays *que* pud'e non ouv'i sabor;
mays el me mata *porque quer* morrer
por mi de pran, e do *que* m'é peyor
non pod'én ja o coraçon quitar.

E á tan gram coyta de me veer,
que lh'averam este preyt'a saber.

III

Quand'eu soby nas torres sobe'lo mar
 e vi onde soya a bafordar
 o meu amig', amigas, tam gran pesar
 ouv'eu enton por ele no coração,
 quand'eu vi estes outros per hy andar,
 que a morrer ouvera por el enton.

Quand'eu catey das torres derredor
 e non vi meu amig[o] e meu senhor,
 que oj'el por mi vyve tan sen sabor,
 ouv'eu enton tal coyta no coração,
 quando me nembrey d'el e do seu amor,
 que a mo[rrer ouvera por el enton].

Quand'eu vi esta cinta que m'el leixou
 chorando con gran coyta, e me nembrou
 a corda da camisa que m'el filhou,
 ouvi por el tal coyta no coração,
 poys me nembra, fremosa, hu m'enmentou,
 que a mo[rrer ouvera por el enton].

Nunca molher tal coyta ouv'a sofrer
 com'eu, quando me nembra o gram prazer
 que lh'eu fiz, hu mh-a cinta veo a cinger;
 [e] creceu-mi tal coita no coração,
 quand'eu soby nas torres polo veer,
 que a mo[rrer ouvera por el enton].

IV

O meu amigo, *que* me quer gram ben,
nunca de min pode aver senon mal,
e morrerá hu non pode aver al;
e a my praz, amiga, d'e[l] morrer
por aquesto que vos quero dizer:
leix'a coydar eno mal que lhy én ven
e coyda senpre [en] meu boom parecer.

E a tal home, amigas, *que* farey,
que as[s]y marr'e assy quer morrer
por aquele bem *que* nunca pode aver
nem averá?, ca ja sse lh'o partyo,
porque me as[s]y de mandado sayo.
Leix'a coydar eno mal *que* lhi eu dey
e coyda en min, fremosa, *que* m'el vyo.

E amores tantas coytas lhy dan
por min, *que* ja a morte muy preto está
e sey eu d'el *que* cedo morrerá
e, se morrer, non me faz hi pesar,
ca se non soube da morte guardar.
Leix'a coydar eno seu grande afam
e coyda senpre em meu bom semelhar.

V

Amiga, por Deus vos venh'ora rrogar
que mi non querades fazer perdoar
 ao meu amigo, que mi fez pesar,
 e nom mh-o rrogedes ca o nom farey,
 atta *que* el venha ante mi chorar;
 porque ss'as[s]anhou non lhy perdoarey.

Por quanto sabedes *que* mi *quer servir*,
 mais *que* outra rrem *quero*-lh'o *gracir*,
 mais eu non lh'o *quero* por ên *consentir*,
 e non mh-o rrogedes ca o non farey,
 ata *que* el venha mercee pedir;
 porque s'as[s]anhou [non lhy perdoarey].

Gran pesar lhy farey, non vistes mayor,
 porque non guardou-min nem o me[u] amor,
 e em filhar sanha ouve gran sabor,
 e non me rrogedes ca o non farey,
 ata *que* el sença hira de senhor;
 porque s'as[s]anhou [non lhy perdoarey].

E porque sey bem *que* non pode viver
 hu el non poder os meus olhos veer,
 farey-lh'eu *que* veja qual é meu poder,
 e non me rrogedes ca o non farey,
 ata *que* eu veja *que* ja *quer* morrer;
 porque s'as[s]anhou non lhi perdoarey.

Mais, pois *que* el tod'aquesto fazer,
 farey eu por vós quanto fazer oer,
 mais ante por rrem non lhy perdoarey.

VI

O meu amigo que[i]xa-se de my,
amiga, porque lhy nom faço ben
e diz que perdeu ja por mi o sem
e que o pos[s]'eu desensamdecer
e non sey eu se el diz *verdad'y*,
mays non *quer*'eu por el meu mal fazer.

Queyxa-s'el muyto porque lhy non fiz,
amiga, ben e diz *que* á pavor
de m'estar mal, se por *min* morto for,
poy'lo poss'eu de morte guarecer
e non sey eu se el *verdade* diz,
mais [non] q[uer]'eu] p[or el] m[eu] m[al] f[azer].

VII

Meu amigu'ê d'aquemd'ido,
amiga, muy meu amigo;
dizen-mi, *ben* vo'lo digo,
que é ja de *min* partido;
 ;mais *que* preyto tam desguisado!

Pero vistes *que* chorava
quando sse de *min* partia,
dis[s]eron-mi *que* mor[r]ia
por outra, e *que* rrogava;
 ;mais *que* preyto tam [des]guysado!

O *que* sey de *pran* *que* morre
por *min*, o *que* non faz torto
dizen-m'ora *que* é morto
'ssy, se lh'outra non acorre;
 ;mays *que* preyto tan [des]guysado!

VIII

Amigas, eu oy dizer
que lidaron os de Mouron
con aquestes d'el-rei, e non
poss'end'a verdade saber:
 se he viv'o meu amigo,
 que troux'a mha touca sigo.

Se me mal non estevesse
ou non fosse por enfinta,
daria esta mha cinta
a *quen* m'as novas dissesse:
 se he viv'o meu amigo,
 que troux'a mha touca sigo.

IX

Pero Fernandiz, home de barnage,
que me non quer de noyte guardar o muu,
se aca d'el travarem por peage,
como *non* trage dinheiro nen huu,
non lhi vaam na capa travar,
neno assanhen, ca sse ss'assanhar,
pagar-lhis-á el peage de cuu.

¡D'esses mh-am i d'andar en mha *companha!*,
ca *nunca* home *tan* sanhudo vi;
eu oy ja *que* hun home d'Espanha
sobre peagen mataron aqui;
e com'ê home de *gram* coração,
se lhi peagen pedir o Gaston,
peage de cuu pagará hy.

Ca el *ven* *quebrando* con *grand'*ardura
con este mandado *que* oyu ja,
e ferve-lh'o sangui e fará loucura
que nulha ren hy *non* esguardará;
se lhi peagen foren demandar
os porteiros do Gaston de Bear,
bevan a peagen *que* lhis el dará.

X

En gran coyta andaramus con el-rey
per esta terra hu con el andamus,
se non fosse que quis Deus que achamus
infanções quaes vos eu direy:
que entram nosqu'en dôas cada dia
e jantam e ceam a gram perfia
e burlham corte cada hu chegamus.

Taes barvas [d]'infanções non sey,
e todos nos d'eles maravilhamus
e pero os infanções chamamus,
vedes, amigus, tanto vos direy:
eu por infanções nonos terria,
mays son-x', a graça de Sancta Maria
e San Juyão, con que albergamus.

E ssempre por ssa vida rogarey
e dereyt'é que todo'lo façamus,
poys d'eles todos tant'amor filhamus
en ssa terra, quanto vos eu direy:
qualquer d'eles nos fez quanto devya,
mays tant'é grand'a nossa folya,
que nulhas graças lhis ende non damus.

XI

Non levava nen dinheyro
ogano hu o[u]vi passar
per Campus, e quix pousar
en casa d'un cavaleyro
que sse ten por infa[n]çon,
e soltou-mh-um can enton
e mordeu-mh-o seendeyro.

Por meu mal enton, senlheyro,
ouv'aly a chegar,
¡*que non* chegass'a logar
hu [á] atal fareleyro!,
ca el se fosse çancon,
non fora ao vergalhon
roxo do meu seendeyro.

Non vistes peyor parado
albergue do *que* achey
enton, quand'a ele cheguey,
nen vistes mays estirado
home ca fuy d'un mastin,
e fez-mi tal [n]o rocin
que semelhava lobado.

Non fui eu ben acordado,
poy'lo da porta catey
dentro; *porque* o chamey
pos-mh-o *gram can* enriçado,
que nunc'a [morder] fez fin,
ata *que* fez en *min*
qual fez no rocin lobado.

XII

Hunha dona foy de pram
demandar casas e pan
da ordin de San Joam,
con minguas que avya;
e digo-vos que lh'as dam
quaes ela querrya.

Das casas ouve sabor
e foy tal preytejador
que foss'ende jazedor
con minguas que avya;
e dan-lh'as por seu amor
quaes ela querrya.

Pedyu-as a preito tal
d'i jazer [e] non fez al,
ca xi lazerava mal
con minguas que avya;
e dan-lh'as do Espital
quaes ela querrya.

A dona, de coraçõn,
pediu as casas entõn
e mostrou esta razon:
con minguas que avya;
e dan-mi-lh'as da misson
quaes ela querrya.

XIII

Pero d'Anbroa, senpr'oy cantar
 que nunca vós andastes sobre mar,
 que med'ouvessedes nun[c]'a sazon,
 e que avedes *tan gran* coraçon
 que tanto dades que bon *tempo* faça
 ben como mao *nen* como boança,
 nen dades ren por tormenta do mar,

e des i, ja pola nave *quebrar*;
aqui non dades vós ren polo mar
 come os outros que hy van enton;
 por én teen *que tamanho* perdon
non avedes come os *que* na frota
 van e sse deytan, con medo, na sota,
 sol *que* entendem tormenta do mar.

E nunca oymus d'outr'ome falar
que non temesse mal tempo do mar,
 e por én cuydan *quantos aqui* son
que vossa madre con algun caçon
 vos fez, sen falha, ou con lobaganto;
 e todos esto cuydamus *por quanto*
non dades ren *por* tormenta do mar.

XIV

Abadessa, Nostro Senhor
vos gradescas, se lhy prouguer,
porque vos nenbrastes de mi
a sazón que m'era mester,
hu cheguey a vosso logar,
¡que tan ben mandastes pensar
hy do vosso comendador!

Ca morto fora, mha senhor,
de gram lazeyra, sey de pran;
mays nenbrastes-vos ben de min,
e todos me preguntaran
se vos saberey eu servir,
¡quan ben o soubestes guarnir
de quant'el avya sabor!

Ajades por én galardón
de Deus, senhor, se a el praz,
porque vos nenbrastes de min
hu m'era muy mester assaz;
o comendador chegou,
e, sse el ben non albergou,
non foy por vosso coração.

De[us] vos dé por én galardón
por mi, que eu non poderey,
porque vos nenbrastes de min
quand'a vosso logar cheguey,
ca ja d'amor e de prazer
non podestes vós mays fazer
ao comendador entón.

Cento dobr'ajades por én
por mi, que lhi non mingou ren
de quant'avya na mayson.

XV

Quantus mal am se quere[n] guarecer,
 se x'agora per eles non ficar,
 venham este maestre ben pagar,
 e Deu'lus pode mui ben guarecer,
 ca nunca tan mal doent'ome achou
 nen tan perdido, des que el chegou,
 se lh'algo deu que non fosse catar.

Quyça nono pod'assy guarecer,
 que este poder non lh'o quis Deus dar
 a que non sabe que possa saar
 o doente, meos de guarecer;
 mays preguntar-lh'á de que enfermou,
 come maestre, se o ben pagou:
 non leix'a guarecer polo el preguntar.

Ca vos non pod'el assy guarecer
 o doente, meos de terminhar,
 mays, poys esto for, se quis[er] filhar
 seu consselho, poder ben guarecer,
 se sse ben guardar; poy'lo el catou,
 ben guarrá do mal, ca terminhou,
 e diz o maestre: "se lhi non tomar".

Ca o doente, de que el penssou
 por hun gram tempo, se mui ben saou;
 se mal non ouver, pod[erá] andar.

XVI

Maestre, todo'lus vossos cantares
ja que filham sempre d'unha razon
e outrossy ar filhan a mi son,
e non seguydes outros milhares
senon aquestes de Cornoalha,
mays este[s] seguydes ben, sen falha;
e non vi trobador per tantos logares.

D'amor e d'escarnh'en todas razões
os seguides sempre, ben provado
eu o sey que avedes filhado,
ca se ar seguissedes outros sões
non trobariades peyor por én,
pero seguydes vós os nossus mui ben
e ja ogan'y fezeistes tenções,

en razon d'un escarnho que filhastes
e non[o] metestes ascondudo,
ca ja que era de Pedr'Agudo
essa razon en que vós hy trobastes;
mays assy a soubestes vós deitar
antr'unhas rimas e entravincar,
que toda vo'la na vossa tornastes.

Por maestria soubestes saber
da razon alha vossa fazer
e seguir sões a que vós deitastes.

E gran careza fezeistes de pran,
mays lus trobadores travar-vos-an
ja que nos tempus, que ben non guardastes.

XVII

Sey eu, donas, que deytad' é d' aqui
do reyno ja meu amigu' e non ssey
como lhy vay, mais quer' ir a el-rey,
chorar-lh' ey muyto e direy-lh' assy:

Por Deus, sen[h]or, que vos tan bon rey fez,
perdoad' a meu amigu' esta vez.

Porque o amo tan de coraçõ
como nunca amou amigo molher,
irey aly hu el-rey estiver,
chorando do[s] olhos direi-lhe e[n]ton:

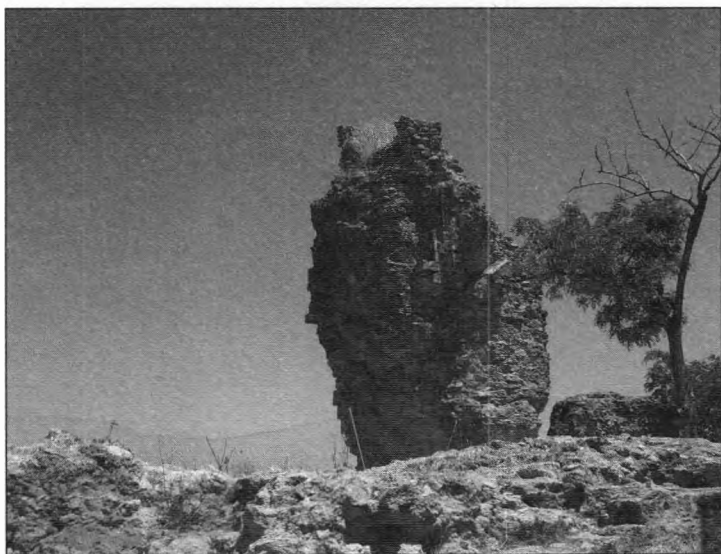
Por [Deus, senhor, que vos tan bon rey fez,
perdoad' a meu amigu' esta vez].

E pois que me non val rrogar a Deus
nen aficar ne[n] me queren oyr,
hirey a [e]l-rey mercee pedir
e direy chora[n]do dos [o]lhos meus:

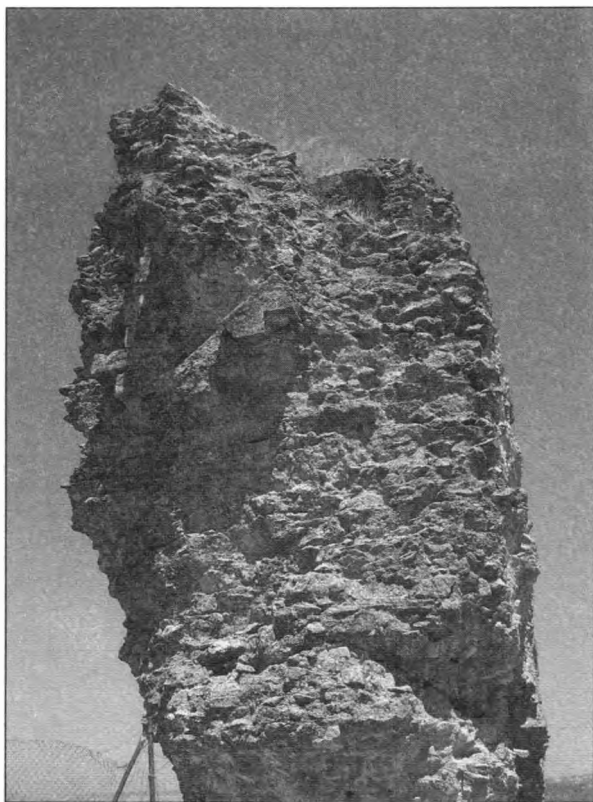
[Por Deus], senhor, que vos tan bon [rey fez,
perdoad' a meu amigu' esta vez].

E por Deus, que vos deu honrra e bondade,
a don Anrris esta vez [perdoade].

APÉNDICE: LÁMINAS



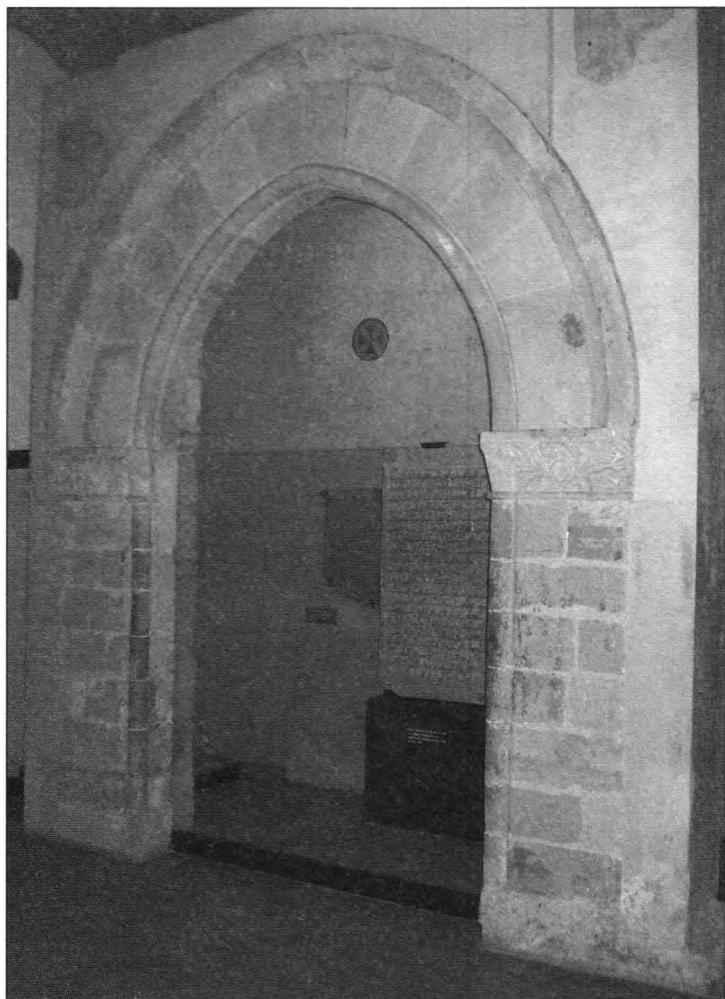
Castillo de Aguilar. Torre del homenaje y fragmentos de muralla.



Castillo de Aguilar. Torre del homenaje. Detalle.



Castillo de Aguilar. Torre de la Cadena.



Mezquita-Catedral de Córdoba.
Puerta de la Capilla de San Clemente.

NOTAS

¹ Este libro es parte de mi Tesis Doctoral, leída el 24 de septiembre de 1993. No se ha actualizado la bibliografía salvo en algún caso estrictamente necesario, ni se han citado las recientes ediciones de cantigas de amigo, escarnio y maldecir por considerar que no aportan datos que modifiquen lo expuesto aquí.

² Son datos extraídos de la reconstrucción histórico-biográfica del trovador que puede verse en VÍÑEZ SÁNCHEZ, A.: *El trovador Goncal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela, Verba, Anexo 55, 2004, preferentemente pp. 11-97.

³ Un análisis más detenido del trovador, tanto de las cuestiones biográficas como textuales, en A. VÍÑEZ SÁNCHEZ, *Goncal'Eanes do Vinhal*, ob. cit.

⁴ Dicha homogeneidad causa “asombro” a E. ASENSIO: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1970², p. 106. Al respecto, cf. J. L. RODRÍGUEZ: *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, 1980, p. 47 y [79]. V. BELTRÁN observa, no obstante que, aunque “la lírica gallego-portuguesa se presenta a primera vista como notablemente uniforme en su temática, forma y estilo, muy alejada, por tanto, de la variedad y riqueza de los trovadores provenzales...el análisis detallado permite rastrear diversas líneas de renovación”, en “Rondel y refram intercalar en la lírica gallego-portuguesa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 30, 1984, p. 69.

⁵ Para la periodización de la escuela, véanse C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS: *Cancioneiro da Ajuda*, Edição crítica e comentada por -, Halle, 1904, II, pp. 599-604 y 610-614 (cortes poéticas); J. FILGUEIRA VALVERDE: “Lírica medieval gallega y portuguesa” en G. DÍAZ-PLAJA: *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, I, Barcelona, 1949, pp. 545, 587-588 y 597-606 (cortes poéticas); E. LÓPEZ AYDILLO: “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”, *Revue Hispanique*, 57, 1923, pp. 351-445, en particu-

lar, las pp. 377-378, donde trata la generación contemporánea de do Vinhal; C. ALVAR y V.BELTRÁN: *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, 1985, pp. 3-9; X. R. PENA: *Literatura Galega Medieval*, I, Barcelona, 1986, pp. 17-24; F. JENSEN: *The Earliest Portuguese Lyrics*, Odense, 1978, pp. 14-21; G. TAVANI, para el que la distribución temporal y geográfica de la escuela es una de las tareas “máis desesperantes e frustrantes da filoloxía románica” (p. 243), *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, 1986, cap. IV, pp. 243-273; más concretamente trata la generación intermedia en las pp. 255-264.

⁶ Cf. el epígrafe *El caso del Maestre Nicolás: mal médico y mal poeta*.

⁷ Las cantigas de amigo son consideradas en muchas ocasiones como reverso de las de amor, cf. TAVANI, *A poesía*, p. 139. En muchos casos, más que de reverso, podríamos hablar de simetría de actitudes. Véase el caso que comenta S. SPINA: *A lírica trovadoresca*, Rio de Janeiro-São Paulo, 1972, p. 36

⁸ Seguimos aquí la numeración de las cantigas tal como aparece en la edición de los textos, actualmente en prensa.

⁹ Las taxonomías que tratan de describir los textos literarios con referencia exclusiva a sus motivos temáticos, a pesar de resultar prácticas al proporcionar visiones de conjunto de las escuelas líricas, excluyen el análisis de la forma que es lo que configura a un texto literario como tal.

Con todo, no existe ningún repertorio temático exhaustivo de la lírica gallego-portuguesa. Sí en cambio los hay para la lírica italiana. Así, W. PAGANI: *Repertorio tematico della scuola siciliana*, Bari, 1968; E. SAVONA: *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Bari, 1973. A. SÁNCHEZ ROMERALO clasifica sólo una sección temática –el amor– de los villancicos castellanos en *El villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, 1969, pp. 55-84.

¹⁰ En “Parallelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza”, *Cultura Neolatina*, 33, 1973, pp. 9-32, crítica al comentario de R. JAKOBSON a una cantiga de Martin Codax (“Carta a Haroldo de Campos sobre la textura poética de Martin Codax”, publicado en español dentro de sus *Ensayos de poética*, México, 1977, pp. 23-30; traducción portuguesa del mismo en S. RECKERT y H. MACEDO (eds.): *Do cancionero de amigo*, Lisboa, 1976, pp. 37-47.) llegando a la conclusión de “l'improduttività del metodo jakobsoniano” (p. 24).

Asimismo, para la crítica a Jakobson, véase R. LEMAIRE: “Relectura de una cantiga de amigo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 32, 2, 1983, pp. 289-298, cuyas conclusiones se aproximan bastante a las de Tavani, al afirmar que “lo que queda claro, al menos, es el peligro de aplicar un método formalista a poemas medievales separados del contexto cultural y literario en el que tuvieron su origen” (p. 298).

¹¹ J. M. D’HEUR (*Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII-XIV siècles)*, s. I., 1975), registra 11 casos en que la composición de amigo se dirige a las donas. Sólo en la cantiga I de do Vinhal (721 en su numeración) el apóstrofe se halla en el quinto verso, p. 384. Para este autor (p. 316), el término designa a mujeres casadas, si bien A. PICHEL (*Ficción poética e vocabulario feudal na lírica trobadoresca galego-portuguesa*, La Coruña, 1987, p. 30) apunta que “os poetas servían, amaban e trobaban tanto por donas casadas coma por donas solteiras”. Para una revisión de los apóstrofes femeninos en la lírica gallego-portuguesa en comparación a la poesía occitánica, cf. M. BREA, quien puntualiza que, si bien en la poesía occitánica *domna* conserva su sentido etimológico (“unha muller pertencente á clase aristocrática, unha auténtica señora feudal ou esposa do señor feudal, posto que, ademáis, sempre estaba casada”, p. 167), en la gallego-portuguesa “non parece doado deduci-los mesmos rasgos...que se trata dunha muller casada aparece explicitado en ocasións, pero tamén, noutras, sucede todo o contrario”, en “*Dona e senhor nas cantigas de amor*” en *Estudios Románicos*, 4, (Homenaje al Prof. L. Rubio, 1), Murcia, 1990, p. 168.

¹² M. L. INDINI, *Bernal de Bonaval. Poesie*, a cura di-, Bari, 1978, pp. 55-56, [13] y pp. 61-62, donde estudia el motivo del encuentro amoroso en un particular texto de Bernal de Bonaval, donde el tema es tratado en clave hipotética pero que guarda gran parecido con el nuestro: “Que leda que eu seria / se vehess’el falar migo!”.

¹³ Sigo la terminología establecida por TAVANI para los campos sémicos y grupos léxicos en *A poesía*, pp. 109-134 (para *amor*) y 139-171 (para *amigo*).

¹⁴ Muy similares los versos del rey Don Denis, en la descripción anímica del amigo: “Coitada viv’, amigo, porque vos non vejo/e vós vive-des coitad’e con gran desejo”, J. J. NUNES: *Cantigas d’Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário por -, Coimbra, II, 1926,

reimpr. 1973, p. 44, c. 44, vv. 1-2 (H. R. LANG: *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1894, reimpr. Hildesheim-New York, 1972, p. 93, c. 117, vv. 1-2).

¹⁵ La figura del mensajero existía en la lírica cortés donde aparece incluido en la tornada o envío como personaje del texto más allá de la simple evocación; así, en ésta que transcribimos de Bernart de Ventadorn: "Messatgers, vai e cor/ e di.m a la gensor/ la pena e la dolor/ que.n trac, e.l martire". Tomado de M. DE RIQUER: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, I, Barcelona, 1983, p. 375, n. 56, vv. 73-76.

Adquiere también esta dimensión protagonista en una cantiga de amigo de Johan Ayras de Santiago: "ca do mandadeiro sei eu mui ben/que, de pois que lh'o mandado disser/que se verra máis cedo que poder", texto editado por RODRÍGUEZ, p. 195, c. 42, vv. 7-9.

¹⁶ D'HEUR registra un total de 97 composiciones dirigidas a la amiga como confidente. De éstas, cinco pertenecen a do Vinhal (p. 370); Registra asimismo 23 ejemplos de apóstrofes en el verso 2, y entre éstos, 10 casos en que aparece en posición inicial, siendo uno el de la cantiga VII (727 en su numeración), p. 372.

¹⁷ Obsérvese que es el amigo quien llora, no la protagonista. J. HUIZINGA (*El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1978, pp. 20-21) caracteriza al ocaso de la Edad Media por una sincera "sensibilidad para las lágrimas". Su afirmación de que "llorar era distinguido y bello", no obstante, puede extenderse más allá del siglo XV. Bástenos recordar el Nemoroso de la Égloga primera de Garcilaso de la Vega: "Yo hago con mis ojos/crecer, lloviendo, el fruto miserable" (ed. de J. F. ALCINA: *Garcilaso de la Vega. Poesía completa*, Madrid, 1989, p. 130, vv. 308-309). Y no podíamos resistirnos a mencionar los versos de Quevedo en que logra llevar el tópico a su máximo extremo, tensándolo tanto que a partir de él su uso se vuelve prácticamente inoperante, por ejemplo, como cuando persiguiendo en sueños a una sombra, el poeta afirma: "hago correr tras ella el llanto en ríos" (J. M. BLECUA: *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, Edición, introducción y notas de -, Barcelona, 1981, p. 379, n. 358).

En el género de amigo es de una frecuencia relativa el hecho de que el amigo lllore. En relación a la partida, encontramos varios casos: Johan Lopez d'Ulhoa (NUNES, *Amigo*, c. 128), Estevam Travanca (NUNES, *Amigo*, c. 158), Joham Garcia de Guilhade (O. NOBILING: "As Cantigas de D. Joan Garcia de Guilhade, Trovador do seculo XIII",

Romanische Forschungen, 25, 1908, p. 688, c. 28), Reymon Gonçalves (NUNES, *Amigo*, c. 247), Martim de Caldas (NUNES, *Amigo*, c. 423), Pero d'Armea (NUNES, *Amigo*, c. 433), Galisteu Fernandiz (NUNES, *Amigo*, c. 468), Rodrigu'Eanes Redondo (NUNES, *Amigo*, c. 509), Don Denis (LANG, pp. 68-69, c. 81).

¹⁸ El colectivo de los *mizcradores* (también llamados enredadores o murmuradores) –más frecuente en la cantiga de amor– tiene su origen en los *lauzengiers* de la poesía provenzal que, de aduladores, pasan a ser auténticos intrigantes y calumniadores. Como “les pires ennemis de l'amant” los define E. KOEHLER: “Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7, 1964, p. 43. Siempre cercanos al marido o *gilos*, le sirven como verdaderos espías de las relaciones amorosas de la dama. “El trovador, pues, se halla enfrentado ante dos enemigos: el gilós y los lausengiers, lo que le impone una rígida discrección y el arte del disimulo” (RIQUER, *Los trovadores*, I, p. 94). Véase también Spina para la relación del personaje con la poesía andalusí (*A lírica*, p. 413). Marcabré les dedica unas durísimas palabras en una composición valorada por P. DRONKE como ejemplo de la poesía del realismo: “Cill son fals jutg'e raubador,/Fals molherat e jurador,/Fals home tenh e lauzengier,/(...) Cyst auran guazanh ifernau.” (*La lírica en la Edad Media*, Barcelona-Caracas-México, 1978, p. 269). H. R. LANG establece algunas conexiones textuales en la presencia del tema entre poetas cortesés y Johan Baveca en “The relations of the earliest Portuguese lyric school with the Troubadours and Trouvères”, *Modern Language Notes*, 10, 1895, p. 109. El personaje aparece igualmente en la lírica cortés de oïl, cf. R. DRAGONETTI: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Genève, 1979, pp. 272-278 y E. BAUMGARTNER: “Trouvères et “Losengiers””, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 25, 1982, pp. 171-178.

BREA, M.: “Anotaciones sobre la función de los *miscradores* en las cantigas de amor gallego-portuguesas”, *Cultura Neolatina*, 52, 1992, p. 180.

El texto de Johan Ayras de Santiago, en RODRÍGUEZ, p. 247, c. 59; el de Marinho, en NUNES, *Amor*, pp. 345-6, c. 170.

¹⁹ Es ejemplo del tema de la amiga-pantalla (terminología de TAVANI, *A poesia*, p. 158) la cantiga de amigo de Pero d'Armea, NUNES, *Amigo*, pp. 391-392, c. 432.

²⁰ Muchos textos cortesés reflejan la situación del enamorado con relación a la dama, codificada en cuatro etapas distintas según el grado de intensidad: *fenhedor* o tímido, *pregador* o suplicante, *entendedor* o enamorado tolerado y *drudo* o amante total. Cf. RIQUER, *Los trovadores*, I, pp. 90-92. Sin embargo, esta codificación perfecta no traspasa los límites de la sociedad feudal de Provenza y encontramos que en el noroeste peninsular se deteriora bastante. Pueden hallarse ejemplos de *entendedores* en los géneros de amor y amigo, mientras que el *drudo* sólo aparece en la poesía de parodia (en dos escarnios pertenecientes a Ponte y Pero Lauroco) con un tratamiento jocoso que adopta la acepción extrema del concepto, menos ambiguo, al parecer, en la época que en nuestros días. Con todo, y dado el uso insólito del verbo *rogar* (cf. nota a c. VII.9) en nuestro trovador podría pensarse en un contagio de la terminología cortés. Una revisión de estas etapas amorosas cortesés ejemplificadas en la poesía de Bernard de Ventadour en F. R. P. AKEHURST: “Les étapes de l’amour chez Bernard de Ventadour”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 16, 1973, pp. 133-147.

²¹ Ilustramos la acepción de *preito* como compromiso vasallático con un par de ejemplos donde ésta se atestigua; el primero pertenece a Johan Lopez d’Ulhoa (NUNES, *Amigo*, p. 117, c. 128, vv. 7-8): “Quando s’el de mi partia,/chorando, fez-mi tal preito”; otro de Pero Mafaldo (NUNES, *Amigo*, p. 457, c. 511, vv. 1-2): “O meu amig’ amiga, que me gram ben fazia,/fez-me preit’e menage...”.

²² También en un texto de Pero Mafaldo la confidente adquiere esta dimensión. El texto en NUNES, *Amigo*, p. 457, c. 510. Comentada brevemente por SPINA, *A lírica*, p. 353. La preponderancia de la confidente anula prácticamente el valor de la intervención divina, en un discreto segundo lugar. De hecho, la figura de *Deus*, sólo aparece en el cancionero de do Vinhal en otra ocasión más (cantiga II), con idéntica función.

²³ “A mesura é, deve ser, a virtude suprema do amador, ao qual impõe uma infinita paciência” dice M. R. LAPA: *Lições da literatura portuguesa. Época medieval*, Coimbra, 1973⁸, p. 143. El valor del concepto *mesura* estriba en que supone un modo de conducta que representa el pilar que sostiene el juego de apariencias en que se desenvuelve la dimensión social del amor; pero es bien cierto que la preceptiva cortés admitía, la falta de la *mesura*, esto es, la *sanha* masculina como síntoma del amar. Así, A. CAPELLANUS (*De Amore. Tratado sobre el Amor*, Barcelona, 1985, ed. de I. CREIXELL VIDAL-QUADRAS),

que reconoce la obligación de abstenerse el enamorado de demostrar públicamente sus afectos (p. 289), admite un poco más tarde que el enfado responde también al padecimiento de amar, en deseo de justificarlo en cierta medida (p. 307). Con relación al motivo cf. J. WETTS-TEIN: *Mezura: l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zurich, 1945; también V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO: *Le poesie di Martin Soares*, Bologna, 1963, p. 33, que contrapone las diferentes naturalezas en las concepciones del amor cortés y peninsular en la radical oposición entre *mesura/coita*. Siempre acertadas las observaciones de TAVANI, *A poesia*, pp. 118-119, acerca de la desmesura gallego-portuguesa, "conceptualmente distinta da provenzal" en que no es producto de la infracción de alguna norma de cortesía, sino el resultado de la inoperancia de la dama en corresponder al afecto, otorgando el *galardon* al amigo; aunque el caso del texto de do Vinhal se aproxime más a lo primero que a la solución peninsular. Un estudio comparativo de enorme interés es el de A. M. MUSSONS: "Locura y Desmesura de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa", *Revista de literatura medieval*, 3, 1991, pp. 163-183.

²⁴ En directa relación con la *sanha* masculina, el tópico del secreto amoroso pone de manifiesto nuevamente la deuda lírica peninsular con relación a la poesía transpirenaica. El secreto, cuya representación formal tónica en la poesía cortés es la *senhal* con que se encubre a la dama, pervive como residuo estilístico desprovisto del sentido que en aquella escuela tenía. Eliminada la condición adulterina del amor, los trovadores mecánicamente insisten en no airear el nombre de la amada por no ensañarla. Sobre el tema, cf. LANG, "The Relations", 10, 1895, pp. 104-116. El motivo del secreto está desarrollado ampliamente en dos cantigas de amor de Juyão Bolseyro, en E. REALI: "Le 'cantigas' di Juyão Bolseyro", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli-Sezione Romanza*, 6, 1964, pp. 318-319, c. 28 y pp. 325-326, c. 31.

²⁵ La superioridad de la dama es puesta de manifiesto en una *fiinda* de un texto de amigo del rey Don Denis: "Ca de morrer ou de viver/sab'el ca x'é no meu poder", NUNES, *Amigo*, p. 14, c. 14, vv. 19-20 (LANG, p. 72, c. 87, vv. 29-30).

²⁶ SPINA, *A lírica*, p. 301.

²⁷ A propósito de esto generaliza G. MACCHI: "No mancano, è vero, numerosi esempi di cantigas d'amigo che mostrano la donna in atteg-

giamento polemico nei confronti dell'amato: ma il tono o il contenuto fanno sempre intendere che la donna, in fondo sinceramente innamorata, obbedisce a qualche risentimento passeggero, non ad un desiderio di gratuita malvagità" ("Le poesie di Roy Martinz do Casal", *Cultura Neolatina*, 26, 1966, p. 136). No tan "sinceramente" en el texto de do Vinhal.

²⁸ *Matar* como sinónimo de desamor es la negación de *morrer* (equivalente sinonímico de amar en el texto). Mientras que morir es un acto de voluntad (*quer morrer*), matar no pierde su matiz delictivo, como infracción de las reglas del código de la cortesía. La oposición *matar/morrer* es relativamente poco frecuente en *amigo*; un caso evidente en que se juega con los términos es la cantiga de Johan Ayras de Santiago, donde, no obstante, es al amigo a quien "se mata", no a la amiga (RODRÍGUEZ, pp. 223, c. 51).

²⁹ TAVANI, *A poesia*, pp. 157-158 menciona indicios de arrepentimiento que no creemos percibir en el texto.

³⁰ El tópico de la muerte por amor, de origen provenzal, es el tópico sin duda más repetido en todo el corpus gallego-portugués. Según M. del R. FERNÁNDEZ ALONSO aparece al menos en 86 de los 310 que integran el *Cancioneiro da Ajuda. (Una visión de la muerte en la lírica española. La muerte como amada*, Madrid, 1971, p. 32) El consiguiente desgaste que se produce como consecuencia de la conciencia del tópico (en terminología de S. SPINA, *Do formalismo estético trovadoresco*, São Paulo, 1966, pp. 146-155), hace que los autores traten de escapar de la lección clásica de la muerte por nostalgia en *amigo* o por desdén de la *senhor* en *amor*, para recalcar en otras direcciones y dar nueva orientación a su uso. Así, las soluciones son diversas y van desde la intensificación hiperbólica de la muerte de amor a la puesta en duda sobre su realidad misma y la absoluta negación del tópico, en diversos tonos que van de la ironía a la evidente burla jocosa.

Es obligado citar los ejemplos de Roy Queymado, como cultivador insaciable del tópico, lo que le acarrea las burlas de sus colegas. Así Pero Garcia Burgales, que según BLASCO pudo tener contacto personal con Queymado en la corte de Alfonso III de Portugal (pp. 8-9), le dedica una composición en la que ridiculiza esa insistencia. Cf. el texto en la edición de P. BLASCO: *Les chansons de Pero Garcia Burgalês, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, introduction, édition critique, notes et glossaire, Paris, 1984, p. 259, c. 47 y el comentario de LAPA al texto, *Lições*, p. 148; también MICHAËLIS, *CA*, II, pp.

350-351. El mismo Queymado se refiere a estas burlas en dos cantigas catalogadas por M. del P. MANERO SOROLLA como “de amor jocosas”, en “Aproximaciones a la lírica de Roy Queimado: en torno a las cantigas paródicas”, *Anuario de Estudios Medievales*, 13, 1983, pp. 279-290, (CA, 142 y 143) donde el poeta “parodia su género y su temática preferida” (p. 285), dotando de nueva significación a la muerte amorosa como “expresión velada del acto sexual” (p. 286).

En Johan Ayras de Santiago podemos ver la evolución desde la aceptación del tópico hasta la reacción contra el mismo, liberándolo de su morbosidad con un tinte optimista: cf. RODRÍGUEZ, pp. 83-85, c. 8. Otro que niega el tópico es Pay Gomez Charinho quien, para superarlo, mezcla la idea de la muerte literaria (metafórica) con la idea referencial (esto es, con la muerte real misma); cf. MICHAËLIS, CA, II, p. 351; J. J. NUNES: *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário por -, Coimbra, 1932, reimpr. Lisboa, 1972, pp. 242-243, c. 118; Martim Moxa “procurando desacreditar o cansado tópico” (SPINA, *Do formalismo*, p. 153) también puede añadirse a la lista, cf. L. STEGAGNO PICCHIO: *Martin Moya. Le poesie*, edizione critica, introduzione, commento e glossario a cura di-, Roma, 1968, pp. 144-145, c. 9. Johan Soayrez Somesso duda asimismo de que la muerte de amor sea equivalente a la liberación del tormento del enamorado en sus cantigas de amor, cf., por ejemplo, MICHAËLIS, CA, I, p. 43-44, c. 19. De entre todo, es Joham Garcia Guilhade quien más arremete contra la eficacia y realidad del tópico constituyendo una “individualidade literaria con contornos bem precisos” (SPINA, *Do formalismo*, p. 154; G. E. SANSONE: “*Temis e tecnica delle cantigas d'amor* di Johan Garcia de Guilhade”, en *Saggi Iberici*, Bari, 1971, pp. 30-31). Así, cf. NOBILING, pp. 670-671, c. 8; p. 689, c. 29 y p. 685, c. 25.

³¹ Es raro el argumento de la dama. Lo usual es que se vanaglorie de que el amigo se fije en su aspecto. Estas series léxicas, tanto en *amigo*, como en *amor*, corresponden al panegírico de la dama, son valoraciones estéticas de carácter estereotipado y constituyen una *descriptio* incorpórea del aspecto físico. Aunque en *A poesia* (p. 110) G. TAVANI distingue entre calificación estética (el adjetivo *fremosa*, por ejemplo) y una totalizante valoración positiva del aspecto físico en su conjunto para las expresiones como *bom parecer/semelhar*, en *Le poesie di Ayras Nunez*, edizione critica con introduzione, note e glossario, Milano, 1964, p. 91 [1], restringe la expresión para la alusión al sem-

blante exclusivamente, aunque admite que en ocasiones su uso es ambiguo. Para SPINA, en la literatura portuguesa, se da una auténtica “penúria do retrato fisionômico” (*Do formalismo*, p. 128), aunque admite la conciencia que tenían en la época del valor de las expresiones fisionómicas, y justifica un tanto esa penuria recurriendo al trasfondo social del tópico del secreto amoroso que proviene de la poesía provenzal. El trovador debía prescindir de cualquier referencia identificadora de su dama y la simpleza del retrato se explicaría por esta imposición de la *mesura*. No obstante, su énfasis en explicar esta característica es un tanto excesivo, por cuanto el retrato era una convención más que, al parecer, no resultaba esencial en el código amoroso de esta escuela. Del mismo modo, parece absurdo que se trate de justificar este elemento y no otros muchos de los caracteres internos de esta lírica (como la predominancia de la *coita*, las situaciones tópicas de ausencia o lejanía, etc.). Quizá el crítico cae en la tentación de explicar el signo literario por elementos referenciales que, aun ayudando, se sitúan en otro orden de cosas. Lo mismo que le sucede -en rápido viraje- al pintor Paul Klee, cuando en uno de sus *Diarios*, escribe: “Las hadas son siempre un poco viejas y muy rigurosas. De no ser así, en alguno de los cuentos de hadas tendría que haber sucedido alguna vez que en los tres deseos consabidos el muchacho hubiese deseado por ejemplo al hada.” (*Diarios 1898-1918*, Madrid, 1987).

En una composición Johan Ayras de Santiago hace a la amiga despreciar las alabanzas del amigo, pero el sentido es diferente a la nuestra, puesto que en la primera la dama, muy presuntuosa, se sabe hermosa, por lo que no tiene -dice- que agradecer estas loas (RODRÍGUEZ, p. 201, c. 44). Pero Gomez Barroso, dando la clásica visión de la *descriptio* femenina, hace reflexionar a la amiga sobre la ausencia del amigo, de quien duda que piense en ella (“no meu parecer”), puesto que lleva mucho tiempo lejos; no obstante, la dama no se queja exactamente de esta valoración, ni la pone en sí misma en duda (NUNES, *Amigo*, pp. 150-151, c. 166). Muy interesante, en relación al contenido de la nuestra, es la exacta consideración por parte del amado, en una cantiga de amor de Martim Moxa, de que no piensa, cuando ve a su *senhor*, en el mal que le viene, por lo que “non queria non vos querer ben” (NUNES, *Amor*, pp. 294-295, c. 144). Podemos concluir con que el raro enfado de la dama de do Vinhal contaba con precedentes en la doctrina cortés; así A. CAPELLANUS invita a los amadores a no bus-

car sólo la belleza externa de la dama, (p. 73) a la par que considera el enfado síntoma de amar (p. 307).

³² Para MACCHI la actitud de la protagonista “obbedisce a qualche risentimento passeggero, non ad un desiderio di gratuita malvagità”, p. 136.

³³ La locura, como parte de la sintomatología amorosa, tiene notable repercusión en la poesía provenzal, en la que, en contra de lo que piensa ASENSIO (p. 102), pueden encontrarse abundantes casos. Cf. MUSSONS, “Locura”, pp. 163-183. Entre los trovadores de la escuela gallego-portuguesa el motivo es frecuente también; resalta Estevam Fernandiz d’Elvas en el tratamiento de la locura en todas sus acepciones y contextos. Lo pone de relieve C. M. RADULET: *Estevam Fernandez d’Elvas. Il canzoniere*, edición crítica, introduzione, note e glossario a cura di -, Bari, 1979, pp. 44-45. Cf. concretamente las cantigas I (p. 57), V (p.86) y VI (p. 92) de esa edición.

Es particularmente interesante una cantiga de amigo de Joham Garcia de Guilhade, donde la amiga pone en duda este tópico junto al de la muerte de amor (NOBILING, p. 689, c. 29, cf. también SANSONE, pp. 29-30). Relacionándolo con el tema de la traición, cf. la cantiga de amigo de Pero d’Armea (NUNES, *Amigo*, pp. 391-392, c. 432). Desarrolla el tema el trovador Vasco Perez Pardal en dos cantigas de amor que ofrecen la versión masculina del tópico, verificando el resumen que en la nuestra hace la *dona*. Edita los textos M. MAJORANO: *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*, edición crítica, con introduzione, note e glossario, Bari, 1979, pp. 105 y 109-110. Para ver un copioso registro de ejemplos de las expresiones de pérdida de sentido, cf. pp. 48-49 [9] de esa edición.

³⁴ De la elocuencia dice A. CAPELLANUS: “Ornatum etenim amantis eloquium amoris consuevit concitare aculeos et de loquentis facit prohibere praesumi” (CREIXELL lo traduce así: “En efecto, la elocuencia del que ama acostumbra a despertar los agujonazos del amor y hace creer en la rectitud del que habla”, pp. 74-75).

³⁵ Para ASENSIO, la antítesis *fazer ben/mal* es deuda de la poesía occitánica. El hecho de que la amiga no quiere causar su propio mal por hacer *ben* al amigo parece al crítico un desinterés -“casi de platonismo”, dirá- proveniente del amor cortés tardío (pp. 58-60). AKEHURST observa que se trata, en verdad, de una presión moral que el poeta ejerce sobre la dama en el código de amor cortés; así “sera una

honte et un scandale, si on voit que la dame est la cause de la ruine du poète” (p. 140). Ilustra el motivo con unos versos del trovador que analiza, Bernard de Ventadour: “A! can mal sembla, qui la ve./qued aquest chaitiu deziron/que ja ses leis non aura be./laisse morir, que no l’aon.” (Reproducidos a su vez de la edición de M. LAZAR: *Bernard de Ventadour, Chansons d’amour*, Paris, 1966). Con un criterio selectivo –basado en lo que es funcionalmente pertinente y socialmente justificable– logra trasvasar el *ethos* cortés al mundo lírico peninsular. De ahí que MAJORANO reflexione sobre una cantiga de amigo de Vasco Perez Pardal donde el motivo temático se desarrolla, en los siguientes términos: “*L’amigo*, nella sua assente presenza, è il fantasma poetico del rifiuto di un codice cortese da praticare con tenacia; la donna è la forma ambigua e temporale dell’adeguamento al modello provenzale; la gente, infine, è il custode cristallizzato della norma etica.” (MAJORANO, pp. 118-119).

Algunos de los trovadores que desarrollan el motivo son: Johan Ayras de Santiago en una cantiga de amigo donde la amiga se interroga sobre qué hacer, si corresponder al amigo o dejarle morir (RODRÍGUEZ, p. 244, c. 58); Estevam Travanca se expresa en términos parecidos en otra cantiga de amigo donde la amiga reflexiona si debería corresponder para no provocar la muerte del amigo (NUNES, *Amigo*, pp. 145-146, c. 160); desarrolla el tema en dos cantigas de amigo Rodrigu’Eanes de Vasconcelos, en la primera la amiga corresponde a su amigo, a pesar de la recriminación de su confidente que le dice que “é mal”; en la otra, la amiga, que reconoce su crueldad para con el amigo, pregunta sádicamente qué sería de éste si ella le correspondiese (NUNES, *Amigo*, pp. 147-149, cc. 162 y 163); a otra le pesaría mucho si él muriese en un texto de amigo de Johan Baveca (C. ZILLI: *Johan Baveca. Poesie*, a cura di -, Bari, 1977, p. 130, c. 19); en otra más, es la confidente quien advierte que la muerte de su amigo no le acarreará buenas consecuencias, su autor es Galisteu Fernandiz (NUNES, *Amigo*, pp. 424-425, c. 470); también Don Denis (LANG, p. 69, c. 82; NUNES, *Amigo*, pp. 9-10, c. 9); Roy Martinz d’Ulveira pone un poco de compasión en su amiga quien, a pesar de la duda, hablará con el amigo (NUNES, pp. 300-301, c. 327); Johan Servando describe otra amiga ingenua que parece desconocer exactamente a qué clase de bien se refiere su amigo, por lo que no le corresponde (NUNES, *Amigo*, pp. 341-342, c. 375). Resume de forma concisa el tópico la *fiinda* de una cantiga de Ayras Carpancho: “O maior torto que pode seer:/leixar dona

seu amigo morrer” (NUNES, *lain Amigo*, p. 85, c. 93). Un ejemplo en el cancionero de amor, de un desconocido (MICHAËLIS, *CA*, p. 536, c. 272). BERTOLUCCI, *Soares*, comenta el motivo, señalando como precedente a Cerverí de Girona, en un texto de Martim Soarez (pp. 71-73, c. 10 y p. 34 [41]). La otra perspectiva, representada en la canción de amor, es puesta de relieve en un texto de Bonifacio Calvo, donde el tópico de la muerte, llevado al extremo, se aúna al pavor que siente el poeta por la *coita* que sufre. Es la muerte redentora, como alternativa a la presión moral: “que me val mais logu’i morte prender/que viver coitad’en mui gran pavor” (F. BRANCIFORTI: *Le rime di Bonifacio Calvo*, a cura di -, Università di Catania, 1955, pp. 151-152, *Appendice*, c. 1).

³⁶ Ello es consecuencia de la ruptura en la jerarquía que se establece en la relación de vasallaje, por la cual la dama ha de permanecer inaccesible. La consecuencia que se deriva de esto es un sistema ético, puesto de manifiesto continuamente en el tratado de Andreas Capellanus, que estimula a los poetas al propio perfeccionamiento espiritual.

³⁷ En *amigo* sólo se registra un caso más de torres como escenario de la soledad de la amiga. Se trata del texto de Payo Gomez Charinho, que TAVANI olvidó mencionar (*A poesía*, p. 149), cuyo *refram* dice: “Sobre mar ven quen frores de amor ten./¡Mirarei, madre, as torres de Geen!” (A. COTARELO VALLEDOR: *Cancionero de Payo Gómez Charinho, almirante y poeta (siglo XIII)*, texto crítico con introducción, notas, glosario, apéndices y bibliografía por -, Madrid, 1934. Edición facsímil, prólogo e apéndices de E. MONTEAGUDO ROMERO, Santiago de Compostela, 1984, pp. 218-219, c. 24). Hemos de resaltar también la mención del mar. Mucho más usual es encontrar el elemento feudal del castillo en la cansó cortés; sirvan como muestra estos versos de Arnaut Daniel: “non fui marritz/ni non presi destoutas/al prim q’intriei el chastel dinz lo decs, lai on estai midonz” (RIQUER, *Los trovadores*, II, pp. 632-633, c. 117).

³⁸ La doble denominación con que se hace referencia al protagonista masculino pone de relieve la conciencia de la amiga del poder que ejerce sobre ella su amigo. La denominación *senhor* podría verdaderamente considerarse una trasposición de los conceptos que rigen el género de amor, si bien es verdad que toda la cantiga, a efectos estéticos, insinúa en medio de la ambientación feudal, la relación de vasallaje tal cual es asimilada por la poesía peninsular. La doble expresión se documenta asimismo en otros trovadores: así, en Pero da Ponte (S. PANUN-

ZIO: *Pero da Ponte. Poesie*, a cura di -, Bari, 1967, pp. 87-88, c. 6) y Pero Gonçalvez de Porto Carreyro (NUNES, *Amigo*, p. 239, c. 263). En ambos casos, a diferencia de la nuestra, la expresión es apóstrofe en forma de *acumulatio*, no sinonímica, sin embargo, por cuanto que la denominación *senhor* enfatiza una relación, la de vasallaje, que el vago término *amigo* no implica.

³⁹ Se trata, por tanto, de una *dona* menos inmaterial y más humanizada que la que presenta, en líneas generales, la cantiga de amor. La amiga suplicante, por otro lado, se aleja por completo de la pasividad inalterable de la *senhor* y representa la versión autóctona más allá del confín de la *fin'amors*. El "impresionista" artículo de M. C. VILHENA: "O carácter abstracto das Cantigas de amor", *Ocidente*, 81, 1971, p. 151, compara la *senhor* gallego-portuguesa con la *domna* provenzal; según sus conclusiones no puede acusarse exclusivamente el convencionalismo de la abstracción de la primera, puesto que afecta también a la poesía cortés; sin embargo ésta es más prolija en descripciones, aun cuando las normas de medida y discrección ejercen igualmente una enorme presión, por lo que parece a la autora que la razón estriba en "a intensidade da emoção que tira ao trovador toda possibilidade de reflectir, de observar, de raciocinar, de falar." El análisis de la figura femenina y el problema de la sinceridad poética suelen entrelazarse, convirtiéndose en casi una obsesión crítica su grado de proporcionalidad. De la misma forma que el realismo poético, la sinceridad de los trovadores en sus manifestaciones afectivas o el porcentaje de realidad de los personajes femeninos a los que aluden, son problemas ajenos, en principio, al análisis literario en sí. Si la convención no prevee más descripción que la que vemos reflejada en los textos, parece evidente que no suponía para estos poetas un conflicto tan polémico como para muchos de nuestros contemporáneos lo es efectivamente hoy. En cuanto a la sinceridad, hacemos uso de las conclusiones de A. A. PARKER: "La literatura, en especial la poesía, no es "histórica" sino "filosóficamente" cierta de acuerdo con la inapreciable distinción que realizó Aristóteles hará unos 2.300 años. La poesía tamiza la experiencia y la registra por medio de la imaginación. (...) la "sinceridad" de cualquier poeta, dramaturgo o novelista no tiene nada que ver con la fidelidad hacia la experiencia personal del escritor, sino sólo con la calidad de su imaginación creativa y del arte con el que le da forma." (*La filosofía del amor en la literatura española, 1480-1680*, Madrid, 1986, pp. 22-23).

⁴⁰ Esta posible situación forzada del abandono quizá fuera lo que hizo pensar a Tavani que la cantiga planteaba la conflictiva relación afectuosa entre el infante don Enrique, hermano del rey sabio, y su madrastra, la reina doña Juana de Ponthieu, temática que do Vinhal plantea en dos cantigas de las que luego trataremos más en profundidad; sin embargo, la hipótesis del Prof. Tavani no puede ser verificada a la luz de los datos que la cantiga muestra, si bien es verdad que guarda un cierto “aire de familia” estilístico con los textos referidos.

⁴¹ Este intercambio alude al grado de entendedor en la poesía cortés. De esta etapa dice AKEHURST: “est marquée par un don octroyé à l’amant par la dame” (p. 136). Entre sus conexiones con el subciclo temático de Don Enrique cuenta esta cantiga con la mención de estas prendas que aluden a una relación amorosa profunda. La cinta y el cordón de la camisa son prendas íntimas. En particular, la camisa es prenda interior hasta el siglo XV. Cf. para la vestimenta medieval en general a C. BERNIS MADRAZO: *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956, sobre todo pp. 19-27. Guilhade también menciona ambas dōas en un texto de amigo, NOBILING, p. 682, c. 21; La cinta aparece asimismo en pp. 681-682, c. 20; pp. 690-691, c. 31 y pp. 684-685, c. 23; y junto a la touca en pp. 680-681, c. 19. Don Denis hace ceñirse a la amiga la cinta del amigo, NUNES, *Amigo*, pp. 18-19, c. 18 (LANG, p. 75, c. 91), con gran parecido a nuestra cantiga en las dos últimas estrofas.

Diferentes dōas son las de los trovadores Pedr’Amigo de Sevilla (G. MARRONI: “Le poesie di Pedr’Amigo de Sevilha”, *Annali dell’Istituto Universitario Orientale di Napoli-Sezione Romanza*, 10, 1968, pp. 249-253) y Pero Gonçalves de Porto Carreyro (NUNES, *Amigo*, pp. 237-238, c. 260), ya que ambos se refieren a las cintas (de Rocamador el primero) y también ambos a las tocas de Estela (Navarra), que no tienen el valor simbólico de la dōas que estamos revisando en los demás trovadores. Así lo hace notar MARRONI (p. 250-251) para la toca, que no es signo de viudez en Pedr’Amigo de Sevilla. Anteriormente SPINA había comentado en la cantiga de Porto Carreyro la costumbre del novio de regalar presentes a la amiga, en señal de compromiso: “nesta poesia, bem como numa pastorela de Pedro Amigo de Sevilha...surge a palavra no plural, o que nos leva a crer que nestas cantigas o valor simbólico desapareceu” (*A poesia*, p. 345). La toca, aclara MICHAËLIS era símbolo de viudez (*CA*, II, p. 522 [4]). Repite la idea SPINA (idem, p. 344). LÓPEZ AYDILLO, a colación de la toca, afirma que no sólo la llevan las mujeres viudas,

sino también las doncellas (pp. 533-534). También distinta es la correa de Martim Soarez (BERTOLUCCI, *Soares*, pp. 59-60, c. 5) “contro un'interpretazione univoca nella direzione amorosa, che qui si dice valia d'ua correa” (p. 64). El significado de cinta [“di cuoio”] con valor de prenda amorosa lo da S. PELLEGRINI: *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, 1959², p. 68 [14]. Estos intercambios son considerados por LAPA como señales del “delicado realismo” de estas poesías frente al convencionalismo cortés, *Lições*, p. 143.

En la poesía cortés, el manto o toca aparece como resguardo material del amor, con un sentido claramente erótico. Encubridor de la relación ilícita, lo encontramos por ejemplo en Guilhem de Peitieu (RIQUER, *Los trovadores*, I, pp. 118-120, c. 2, estrofa IV), que alude a esa “cierta intención sensual” [24]. Arnaut Daniel (RIQUER, *Los trovadores*, II, pp. 632-635, c. 117, estrofa III) se cubre bajo el manto de su señora para burlar a los lausengiers.

⁴² Así lo manifiesta DRONKE (*La lírica*, p. 128) al comentar una cantiga de Mendinho: “el mar es el tiempo, esperar sin resultado; el mar es la separación”. Es, por otro lado, “elemento original de esta escuela, con pocos y disutidos precedentes en Provenza” para ALVAR Y BELTRÁN (p. 26). Sorprende por este hecho la afirmación de SPINA de que “muito erradamente é tido como característica do lirismo medieval galego-português” (*Do formalismo*, p. 138).

⁴³ De las abundantes referencias a la técnica del *bafordar* seleccionamos el siguiente pasaje de la *Chronica Adefonsi Imperatoris*: “Verumtaten delecti Hispaniae, alii cogentes calcaribus currere equos, iuxta morem patriae, projectis hastilibus percutiebant tabulata instructa ad ostendendam tam suam quam pariter artem et virtutem equorum” (HUICI, A. (ed.): *Las crónicas latinas de la Reconquista*. Tomo II: *Chronica Adefonsi Imperatoris*, Valencia, 1913, p. 275). Cf. además UREÑA Y SMENJAUD, R. (ed.): *Fuero de Cuenca*, Madrid, 1935, pp. 301-303.

⁴⁴ No se discute la absorción parcial del ethos cortés en el conjunto lírico peninsular. Las relaciones entre ambas escuelas han sido objeto de abundante bibliografía, de la que sólo seleccionamos algunos de los títulos que mejor pueden calibrarla y sintetizarla; así, TAVANI, *A poesia*, pp. 14-22 y pp. 105-106; C. ALVAR: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, 1977; y *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Barcelona, 1978. También A. FERRARI:

“Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores”, *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 35-58, donde puede hallarse un breve pero útil estado de la cuestión en las primeras páginas.

⁴⁵ “Los que ven en las cantigas de amigo poesía popular levemente retocada –mozas campesinas ataviadas con algunos aderezos urbanos– arrancan de una radical oposición entre cantares de amor y de amigo. El humano instinto dramático, latente en el erudito más amojamado, lleva, en los momentos retóricos, a exagerar las hostilidades entre los dos géneros menos distanciados de lo que suele suponerse” (p. 10).

Aun suscribiendo las palabras de ASENSIO, es evidente que la distancia estética entre las composiciones puede observarse en casos concretos en que la influencia occitánica es palpable o bien es nula. El mismo autor es consciente de ello cuando habla de los “cantores más adictos al arte castizo, como Joan Zorro, Meendinho, Pero Meogo, Martin Codax” (p. 17). Sin entrar en la incómoda polémica sobre el concepto de lo “popular”, usamos el término para designar la estética más “castiza” y menos provenzalizante de la escuela, sin demarcación genérica.

⁴⁶ J. DE M. CARRIAZO: “La atalaya de Tíscar y el infante don Enrique”, en *En la frontera de Granada*, Sevilla, 1971, p. 5.

⁴⁷ A. BALLESTEROS BERETTA: *Alfonso X, el sabio*, Barcelona, 1963, p. 57.

⁴⁸ J. GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Reinado y Diplomas de Fernando III*, Córdoba, I, 1980, p. 109.

⁴⁹ CARRIAZO, p. 6.

⁵⁰ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 79. El donadío es realmente pequeño, en comparación con el del infante Don Fadrique; cf. J. GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Repartimiento de Sevilla*, Madrid, II, 1951, p. 17 y pp. 15-16 y 163.

⁵¹ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 69.

⁵² Cf. V. BELTRÁN: “Tipos y temas trovadorescos: Xemeno de Ayvar”, *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 104, 1988, pp. 46-60.; “Tipos y temas trovadorescos: IV. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro”, en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno-Picchio*, Lisboa, 1991, pp. 15-35; “Tipos y temas trovadorescos. VI. García López de Alfaro y el ciclo de las hostilidades del Norte”, en *Estudios Románicos*, 4, Homenaje al profesor Luis Rubio, I, Murcia, 1990, pp. 143-148.

⁵³ CARRIAZO, p. 6; C. ROSELL (ed.): *Crónica del Rey Don Alfonso Décimo. Crónicas de los Reyes de Castilla*, I, BAE, 66, Madrid, 1953, pp. 5-6.

⁵⁴ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 114-116 y 120; del mismo: "La reconquista de Murcia por el infante D. Alfonso de Castilla", *Murgetana*, 1, Murcia, 1949, p. 28.

⁵⁵ CARRIAZO, pp. 6-7.

⁵⁶ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Reinado*, I, p. 110.

⁵⁷ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 111 y ss., señala que los sucesos están recogidos por Don Juan Manuel en su Libro de las armas; cf. J. M. BLECUA: *Don Juan Manuel. Obras completas*, I, Madrid, 1982, pp. 129-131. J. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ interpreta los hechos de forma radicalmente distinta; para el autor, el rey castellano trataría de casar al infante Don Enrique con la hija del rey aragonés para reforzar las relaciones entre ambas cortes, en "Una réplica literaria de D. Enrique el Senador a su hermano Alfonso el Sabio", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 12, 1957, p. 69. CARRIAZO, p. 10.

⁵⁸ ROSELL: *Alfonso X*, pp. 7-8.

⁵⁹ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 151-152. Prueba de esta traición son los versos del *refram* de un escarnio que Don Juan Manuel recoge en el *Libro de las armas* (cf. [55]):

"Rey bello, que Deo confonda,
tres son estas con a de Malonda" (p. 131).

En la glosa de estos versos explica Don Juan Manuel que el rey no cumplió la doble promesa hecha al infante: casar a su hija con él y guerrear contra el rey castellano. MICHAËLIS, *CA*, II, p. 257, propone a "um partidario de D. Arrigo que podia muito bem ter sido auctor do escarnho: D. Gonçal'Eannes do Vinhal", y data la composición entre los años 1255-1259. Es evidente que se trata de una hipótesis. Un estudio pormenorizado del pareado en R. CARBALLO CALERO: "Sobre o escarnho de Malonda", *Boletín Auriense*, V, 1975, pp. 307-322.

⁶⁰ CARRIAZO, p. 7, citando a ZURITA.

⁶¹ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 171; p. 263; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Reinado*, I, p. 110. Nuevamente Don Juan Manuel se ocupa de la figura del infante, esta vez narrando sus peripecias en tierras africanas, en clave de fabulación, en el ejemplo número 9 del *Conde Lucanor*: "De lo que contesçio a los dos cauallos con

el león”, BLECUA, *Don Juan Manuel*, II, pp. 88-90. Sobre la estancia del infante en Túnez, véase también M. DE RIQUER: “Il significato politico del sirventese provenzale” en V. BRANCA (ed.): *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*, Sansoni, 1973, pp. 293-296.

⁶² BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 269. Según CARRIAZO, hasta 1267, p. 13.

⁶³ CARRIAZO, p. 16.

⁶⁴ M. GAIBROIS: *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, II, Madrid, 1928, p. 378.

⁶⁵ CARRIAZO, p. 19 y 21. De la trascendencia del personaje en la literatura europea, de lo que dan cuenta varias composiciones en occitano, italiano, incluso en latín, que reflejan distintos episodios biográficos del infante, se ocupa extensamente RIQUER, “Il significato”, pp. 294 y ss. Cabe destacar la fidelidad que le profesan los trovadores Paulet de Marselha y Cerverí de Girona, que acompañan al infante en el otoño de 1269, cf. RIQUER, *Los trovadores*, III, p. 1559.

⁶⁶ MICHAËLIS, *CA*, II, p. 521; GAIBROIS, II, p. 400; NUNES, *Amigo*, I, p. 204; TAVANI, *A poesia*, p. 209. Anteriormente C. DE LOLLIS había datado la primera (VIII) hacia 1289 y el otro texto (XVII) hacia 1259, en “Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el sabio, re di Castiglia”, *Studi di Filologia Romanza*, 2, 1887, p. 36.

⁶⁷ Cf. [20].

⁶⁸ L. F. CINTRA: *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana, Cod. 4803, reprodução facsimilada*, Lisboa, 1973, fols. 160r y 162r.

⁶⁹ El topónimo de reminiscencias históricas es bastante infrecuente en la canción de mujer. Un ejemplo es el de juglar Joham Zorro. Por otro lado, la mayoría de los topónimos hacen referencia a santuarios y romerías. Cf. a este respecto J. FILGUEIRA VALVERDE: *Sobre lírica medieval gallega y sus perduraciones*, Valencia, 1977, pp. 119-139. Acerca del topónimo Morón, puede consultarse el artículo de J. PAS-CUAL BAREA: “El nombre latino y el origen de la ciudad de Morón”, *Revista de temas moronenses*, 6, 1993, pp. 1-24.

No es usual tampoco desenmascarar el nombre del amigo, lo que forma parte de esa peculiar adaptación del tópico del secreto amoroso al ámbito del género de amigo. Puede constituir una particular excepción el caso de Joham Garcia de Guilhade, que se automenciona —a través de la amiga— en sus cantigas de amigo, aunque haciendo uso del

motivo de la autoalabanza (*gab*), revelando algunos de los textos la supuesta secreta identidad del protagonista masculino. Cf. TAVANI, *A poesia*, pp. 151-154.

Pone de relieve RIQUER, "Il significato", p. 293, el sentido de realismo del poeta que hace nombrar al amado en francés, lengua materna de la reina Doña Juana de Ponthieu. Ya lo había sugerido MICHAËLIS, aunque apuntando la posibilidad de que fuese un error, en "Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, XIII, Don Arrigo", en *Zeitschrift für romanische Philologie*, 27, 1903, p. 157. NUNES rectifica su lectura para optar por la forma francesa, *Amigo*, II, p. 467 y III, pp. 134-135.

⁷⁰ El rey como elemento separador entre los amantes es estudiado por FILGUEIRA VALVERDE: *Sobre lírica*, p. 129.

⁷¹ CARRIAZO, p. 9; J. M. MENA: *Historia de Sevilla*, 1972, p. 30.

⁷² GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Reinado*, I, p. 110. A la observación podemos comentar que si la relación del infante con la reina es especulación, el desacuerdo con las mismas por parte de los seguidores del rey también lo es.

⁷³ "Die Cantigas sind, dem Anschein nach, harmloser Art. Der Form nach Liebeslieder. Ja sogar Frauenlieder. Im Grunde sind es jedoch Satiren, voll schwerer Anschuldigungen". Así resumía MICHAËLIS su juicio sobre el contenido de los textos en el *Randglossen XIII*, p. 156. Se ocupa de la figura del infante, además, en las pp. 153-172, 257-277, 414-436 y 708-737. Esta visión se va a repetir en otros autores, como BALLESTEROS BERETTA, que considera estas poesías "atrevidas" (*Murgetana*, p. 28) y "procaces endechas" (*Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913, p. 158). GAIBROIS las ve "intencionadas" (II, p. 400) y MENA cree en su contenido literal: que Doña Juana fue a pedir clemencia al rey (p. 95-96). Escarnios son para ÁLVAREZ BLÁZQUEZ: "El improvisado cronista es ahora el trovador gallego Gonzalo Eanes do Viñal, quien dedica dos cantigas de escarnio a satirizar unos supuestos amores entre Don Enrique y su madrastra Doña Juana" (p. 71); también para ALVAR y BELTRÁN: "Son especialmente conocidas dos composiciones formalmente de amigo, en el fondo de escarnho,...", p. 176. Para Tavani, sin embargo, a no ser por las rúbricas explicativas, los textos pueden leerse como cantigas de amigo y, por tanto, sólo aparentemente pueden considerarse de género contaminado: "De feito, sen a clave interpretativa que ofrecen as razos

os dous textos non parecerían distintos –se non é por algún rasgo estilístico marxinal– das outras cantigas d’amigo galego-portuguesas”, afirma TAVANI, *A poesía*, p. 226 [366]. No estamos tan seguros de que la inexistencia de las rúbricas nos hubiera imposibilitado dar con tal clave interpretativa, aún menos a los contemporáneos en el contexto de los acontecimientos, en el cual la mención de Morón y Don Enrique evocaba hechos bien conocidos por lo que lejos de constituir elementos “marginales”, habremos de considerarlos más bien centrales.

En esa misma dirección apunta la interpretación de C. ALVAR, para el que las dos cantigas son escarnios con intención burlesca y están redactadas para apoyar al rey, “tomando como base las habladuras de la Corte” (p. 15); precisamente, Alvar pone como ejemplo estos textos de do Vinhal para ilustrar la “extraña” ausencia en la exposición de acontecimientos políticos relevantes en la poesía gallego-portuguesa, por contra a la provenzal e italiana, lo que produce la impresión de que “se ejerce una meticulosa selección de temas a la hora de componer o a la hora de reunir las composiciones en los Cancioneros”, “Poesía y política en la corte alfonsí”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 137, 1984, p. 16.

⁷⁴ ALVAR y BELTRÁN, p. 276.

⁷⁵ J. HERNÁNDEZ SERNA: “A propósito de ‘Don Gonçalo, pois quededes ir daqui para Sevilha’ de Alfonso X”, *Estudios Románicos*, I, Murcia, 1978, p. 213, reconoce esa intención mediadora tan sólo en la XVII, pero no en la otra, donde no hay “petición de clemencia para el infante”; M. R. LAPA: *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, 19702, p. 66.

⁷⁶ Apenas atestiguamos un ejemplo que recuerda al nuestro en Pero Gonçalves de Porto Carreyro, NUNES, *Amigo*, p. 237, c. 260, vv. 6-8: “Pois non ven de Castela / non é viv’, ai mesela / ou mi-o detem el-rei”, como vemos con mención del rey, y también de *toucas* (v. 9) y *cintas* (v. 19), tal y como en nuestra cantiga.

⁷⁷ Comenta SPINA (*A lírica*, pp. 363-364) una cantiga del rey Don Denis (NUNES, *Amigo*, pp. 33-34, c. 32 y LANG, pp. 85-86, c. 105) donde se trata asimismo el tema del amor imposible, quizá por ilícito –insinúa el autor–, aunque la invocación a *Deus* en este caso concreto es factible, apartándose radicalmente de la sospechosa afirmación de la protagonista de nuestra cantiga XVII.

⁷⁸ Una buena muestra del concepto de rey medieval nos la ofrece el *Calila e Dimna*: “Ca el rey, maguer sea bien mesurado, et enviso, et aperçebido, et de gran poder, et de noble coraçón, et pesqueridor de derecho, et de buena vida, et verdadero, et acuçioso, et esforçado, et de buen recabdo, et requeridor de las cosas que deve, et entendido, et çierto, et gradeçedero, et agudo, *et piadoso, et misericordioso*, et manso, et conoçedor de los omes et de las cosas, et amador del saber et de los sabios et de los buenos, et bravo contra los malfechores, et non enbidoso nin refez de engañar, fazedor dalgo a sus pueblos”, J. M. CACHO BLECUA y M. J. LACARRA (eds.), *Calila e Dimna*, Madrid, 1984, p. 119. La cursiva es nuestra.

⁷⁹ Una visión amplia y muy interesante sobre el origen y desarrollo de la sátira, producto de la condición humana, nos la ofrece M. HODGART, *La sátira*, Madrid, 1969, que estudia el tema desde una perspectiva semiológica, no ciñéndose a las manifestaciones literarias exclusivamente, sino a otros ámbitos de las artes y de los sistemas comunicativos. “La sátira de verdadera altura —concluye en su estudio— no solamente fija un momento determinado en la historia en una postura congelada dentro de lo absurdo, haciendo del acontecimiento una advertencia permanente y ridiculizadora para el futuro, sino que nos dice la verdad sobre las profundidades de la humana naturaleza, las cuales nunca cambian” (p. 248). Si es correcto admitir que la literatura satírica revela la interioridad humana, no estamos tan seguros de que se halle en posesión de una sola verdad; cabría reflexionar que la sátira posee la virtud de revelar su propia verdad en cada caso.

⁸⁰ LAPA, edita el escarnio del rey, que reproducimos, en las pp. 65-67, c. 35; anteriormente lo editó MICHAËLIS, *CA*, II, pp. 380-381 y J. P. y E. P. MACHADO: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, facsímile e transcrição, leitura, comentário e glossário por -, II, Lisboa, pp. 312-315, c. 408. HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 210, admite la opinión de LAPA; el texto en las pp. 191-196.

⁸¹ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, pp. 208-209. En relación a Lebrija, MICHAËLIS edita *Librilha* con signo gráfico de interrogación, que expresa lectura dudosa. Plantea como posibilidad que se trate de *Librilla*, en Murcia, aunque reconoce que pueda referirse a la población sevillana, *CA*, II, p. 380 [2]; MACHADO edita *Sevilha*.

⁸² Cf. [50].

⁸³ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 212.

⁸⁴ Por otro lado, considerar una “sencilla y emocionada crónica de guerra versificada” a la cantiga VIII es restarle el valor que tiene en el conjunto de un *corpus* lírico en el que no es nada usual el uso de topónimos de significación, y donde el tema tratado es exclusivo en este trovador, ya que Joham Zorro, a pesar del error de Ballesteros, que Hernández Serna repite, nunca compuso sobre este tema. HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 212; BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 110; GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Reinado*, I, pp. 109-110.

⁸⁵ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 197.

⁸⁶ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 215.

⁸⁷ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 209.

⁸⁸ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 213.

⁸⁹ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, p. 215, y LAPA, p. 66. El texto del rey sabio aconseja a Don Gonçalo que no se oculte tras la amiga, en alusión a la protagonista femenina que pide clemencia en las dos cantigas del portugués.

⁹⁰ HERNÁNDEZ SERNA, “A propósito”, pp. 210-211.

⁹¹ J. MATTOSO: “João Soares Coelho e a gesta de Egas Moniz” en *Homenagem a M. Rodrigues Lapa*, I, *Boletim de Filologia*, 28, 1983, p. 114 [39].

⁹² Para LAPA, p. 66, aunque *talhos* se refiere al asunto bélico, puede considerarse “materia dudosa”.

⁹³ He tenido ocasión de revisar estos hechos en otros lugares: A. VÍÑEZ: “Súplica y réplica: el infante don Enrique en la lírica gallego-portuguesa”, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, 1994, pp. 1161-1170 y “Morón en una cantiga gallego-portuguesa”, *Actas de las segundas Jornadas de temas moronenses: la Banda Morisca, siglos XIII-XIV-XV (17 al 20 de octubre de 1994)*, Sevilla, 1996, pp. 103-115.

⁹⁴ Para la exposición de los hechos históricos seguimos a BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, pp. 92-104 y 793-797, y a J. M^a LACARRA: *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*, s.l., 1976, pp. 287-314.

⁹⁵ Cf. BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 94.

⁹⁶ Como ejemplo, puede verse el índice de personas y oficios de M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.): *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, 1991, p. 615. Tan sólo en los documentos recogidos en esta obra aparece como confirmante en 73 ocasiones.

⁹⁷ Publicado en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.): *Diplomatario*, n. 59, pp. 56-57.

⁹⁸ Publicado en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.): *Diplomatario*, n. 429, pp. 452-453, donde se fecha en Burgos a 14 de julio de 1276. La data no puede ser correcta; BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 1109, en su índice de documentos, da la fecha de 14 de junio de 1276.

⁹⁹ GAIBROIS, I, Madrid, 1922, pp. 27-28.

¹⁰⁰ *Pero Fernandiz* no se corresponde con ningún personaje histórico, al menos hasta donde sabemos. La identidad del personaje tampoco que precisada por la aposición descriptiva, *home de barnage*. Gastón de Bearne reaparece en un texto de Ayras Nunez (TAVANI, *Ayras*, p. 111, c. 11), que se refiere al desafío que, a principios de 1289, lanzan a Sancho IV el infante de la Cerda y Alfonso III de Aragón. No debe extrañar que Gastón de Bearne aparezca en relación con estos acontecimientos, ya que por el convenio de Daroca (diciembre de 1288) estaba unido a éstos y a don Diego López de Haro, todos los cuales se comprometían "a no pactar personalmente, ni por medio de otros, con Sancho IV sin mutuo acuerdo" (GAIBROIS, I, p. 220). En cualquier caso, los hechos quedan fuera de nuestra cronología. Una exposición de conjunto en GAIBROIS, I, pp. 226-240.

¹⁰¹ Resulta llamativo que la precisión sobre el origen del hombre muerto se haga junto al adverbio de lugar *aquí* (v. 11). Da la sensación de que el espacio geográfico en que se desarrolla el argumento está fuera de *Espanha*. Para el concepto de España en la Edad Media, cf. el ya clásico estudio de J. A. MARAVALL: *El concepto de España en la Edad media*, Madrid 1981³. También ALVAR, *Poesía trovadoresca*, pp. 292-301.

¹⁰² Cf. BELTRÁN PEPIÓ, "Tipos: Xemeno", especialmente las pp. 54-59. En esa campaña de opinión participaron Bonifacio Calvo con tres sirventeses (BRANCIFORTI, pp. 88-90, n° V: pp. 92-93, n° VI: pp. 95-96, n° VII) y Pero da Ponte con un escarnio (PANUNZIO, pp. 182-183, c. 10).

¹⁰³ BELTRÁN PEPIÓ, "Tipos: Xemeno", p. 58.

¹⁰⁴ K. R. SCHOLBERG: *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, 1971, p. 63. Sobre el ciclo, cf. M. R. LAPA: *Lições*, pp. 196-198; asimismo C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS: “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch, III, vom Mittagbrod Hispanischer Könige”, *Zeitschrift für romanischen Philologie*, 25, 1901, pp. 149-167.

Para un análisis más detallado de ambas composiciones véase VÍÑEZ SÁNCHEZ, A.: “Pobres infanzones. La sátira social en dos escarnios de Goncal'Eanes do Vinhal”, en *Estudios en Memoria del Prof. Braulio Justel Calabozo*, Universidad de Cádiz, 1996, pp. 231-239.

¹⁰⁵ LAPA, *Escarnho*, p. 263, SCHOLBERG, p. 90.

¹⁰⁶ Se ubica actualmente en las provincias de Palencia y Valladolid. P. MADDOZ: *Diccionario geográfico estadístico de España y sus posesiones en Ultramar*, Madrid, 1846, tomo V, p. 381, s.v. *Campos*.

¹⁰⁷ Otra mención a un *fareleiro* en una cantiga de Roy Queymado que guarda una gran similitud temática con la de do Vinhal. LAPA, *Escarnio*, pp. 610-611, c. 418: “três câes eran grandes no lugar, / mais non saiu o gran fareleiro; / mais os dous que sairon primeiro, / non lhis cuidei per ren a escapar”.

¹⁰⁸ La Poética fragmentaria de *B* define, en efecto, esta modalidad literaria en su Título III, IX. La edita D'HEUR, *Recherches*, pp. 112-116.

¹⁰⁹ Vasco Gil y Pero Martins componen una *tenção* en la que critican la avaricia, cobardía y mala actuación de la Orden. LAPA, *Escarnho*, pp. 618-619, c. 423. El hecho de que Vasco Gil hubiese sido caballero del Hospital hace entrever que habla por propia experiencia. Otra de las composiciones es nuevamente una *tenção* entre Vasco Gil y Alfonso X. LAPA, *Escarnho*, pp. 616-617, c. 422. Por último un sirventés de Gil Perez Conde. LAPA, *Escarnho*, p. 252, c. 161.

¹¹⁰ LAPA, *Escarnho*, pp. 104-105, c. 61. El estudio del subciclo temático ha sido abordado en varias ocasiones. Así, TAVANI, *A poesia*, pp. 233-235; C. MICHAËLIS: “Em volta de Sancho II”, *Lusitania*, 2, 1, 1924, pp. 7-25, así como A. RESENDE DE OLIVEIRA: “Trovadores portugueses na corte de Alfonso X”, separata del vol. IV de las *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval*, Porto, 1990. Una revisión más actualizada del mismo, así como un análisis más profundo del texto de do Vinhal en VÍÑEZ-SÁNCHEZ, A.: “La Orden de San Juan y la Cantiga de seguir”, en prensa.

¹¹¹ D'HEUR, *Recherches*, p. 116.

¹¹² C. ALVAR: “Las poesías de Pero Garcia d’Ambroa”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 32, 1986, p. 35.

¹¹³ ALVAR, *Ambroa*, p. 19.

¹¹⁴ MICHAËLIS, *CA*, II, p. 544.

¹¹⁵ ALVAR, *Ambroa*, p. 20.

¹¹⁶ ALVAR, *Ambroa*, p. 62, c. 5, y p. 76, c. 9.

¹¹⁷ La suposición de su estancia en Jaén se debe, a su vez, a dos textos de Pedr’Amigo de Sevilla; en el primero critica tanto a Ambrõa como a Johan Baveca por no saber componer sobre el tema de Jerusalén. En la cantiga se alude al *Gran Can*. Es probable que el mismo Maestre de Santiago hubiese traído a Murcia la reciente noticia de la caída de Jerusalén, tema de rabiosa actualidad para los poetas. En la segunda composición se alude a la estancia de Ambrõa en *Çoco de Ven*, aunque es muy posible que se refiera a *Geen*. ALVAR, *Ambroa*, pp. 23-26. Volveremos a ello posteriormente.

¹¹⁸ BALLESTEROS BERETTA, *Alfonso X*, p. 139.

¹¹⁹ Resumen a ALVAR, *Ambroa*, pp. 24 y ss. Es obligada la referencia a S. RUNCIMAN: *Historia de las cruzadas*, Madrid, 1973, vol. III, pp. 239-271.

¹²⁰ C. MICHAËLIS DE VASCONCELLOS: “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, VII, *Eine Jerusalempilgerin und andre Kreuzfahrer*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 25, 1901, p. 557; estudia el ciclo en las pp. 549-553 y 669-685; MARRONI, pp. 307-308; DE LOLLIS, “Cantigas”, pp. 54-55 y [1]; M. MURGUÍA: *Los trovadores gallegos*, La Coruña, 1905, p. 46. Para la datación de la muerte, cf. ALVAR, *Ambroa*, p. 29. Sobre la cruzada de Jaime I, véase F. CARRERAS Y CANDI: “La creuada a Terra Santa (1269-1270)”, *Congrés d’historia de la Corona d’Aragó dedicat al rey en Jaume I y a la seua época*, Barcelona, 1909, pp. 106-138.

¹²¹ ALVAR, *Ambroa*, p. 31.

¹²² El propio Alvar menciona esta laguna cuando pone a Ambrõa como ejemplo de los poetas de los que “se pierde el rastro temporalmente”, tras la estancia de las tropas alfonsinas en Jaén, ALVAR, “La cruzada”, p. 143 [20].

¹²³ M. ZABOROV: *Historia de las cruzadas*, Madrid, 1985, pp. 205-208. RUNCIMAN, pp. 255 y ss.

¹²⁴ GONZÁLEZ GONZÁLEZ, RS, I, pp. 182-183. Para los bienes obtenidos en el reparto, cf. II, pp. 172-174. Que había regresado en 1250 parece obvio por su participación en un pleito fechado el 18 de noviembre de ese mismo año en Sevilla; el 20 del mismo mes y año aparece en otro documento. Ambos en GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *Reinado*, III, Córdoba, 1986, pp. 385-386, doc. 808 y pp. 389-390, doc. 810.

¹²⁵ La cantiga de Pero Mafaldo hace burlas sobre la condición social de Ambrõa (LAPA, p. 591, c. 401); Pedr'Amigo de Sevilla hace burlas referentes a la mujer que convive con Ambrõa (MARRONI, pp. 310-312, c. 27); dos textos de Johan Baveca tampoco pertenecen estrictamente al ciclo de Ultramar. El primero (ZILLI, pp. 161-162, c. 26), muy deteriorado en la tradición manuscrita, aconseja a Ambrõa, que es mayordomo, sobre cómo tratar a un *albergueiro*. Llama especialmente la atención la mención, en el último verso, de los *espanhoes*, lo que hace pensar al editor que el texto pudo haberse redactado fuera, quizá durante un viaje, "quello in Terra Santa che, almeno da parte di Pero, non fu mai ultimato?" (p. 164). La otra composición (ZILLI, pp. 157-158, c. 25) desarrolla el tema de otra cruzada muy particular, la romería de Santa María de Rocamador, a la que tampoco asiste. No podemos dejar pasar por alto la supuesta relación entre Ambroa y la soldadeira María Pérez, Balteira, puesta de relieve en un texto de Vasco Perez Pardal (MAJORANO, p. 142, c. 10). Para la identificación de este conocido personaje femenino, puede verse el esclarecedor estudio de C. ALVAR: "María Pérez, Balteira", *Archivo de Filología Aragonesa*, 1985, 36-37, pp. 11-40.

¹²⁶ MARRONI, pp. 308-309, c. 26, estrofa I

¹²⁷ ZABOROV, pp. 206-207.

¹²⁸ MARRONI, p. 307, vv. 15-16 y 21.

¹²⁹ MARRONI, pp. 318-320, c. 30. El v. 9 menciona la expresión "çoca de Uen", que la editora prefiere omitir.

¹³⁰ ALVAR, *Ambroa*, p. 26.

¹³¹ MARRONI, pp. 316-317, c. 29, vv. 15-17.

¹³² ALVAR, *Ambroa*, p. 24. Se conserva una *tenção* compuesta entre Baveca y Ambrõa, en la que éste recrimina al primero que interpreta-se textos de malos poetas y no los del propio Ambrõa. El texto está edi-

tado por ZILLI, pp. 186-187, c. 30; también por ALVAR, *Ambroa*, pp. 56-57, c. 4.

¹³³ Barroso es también portugués emigrado a Castilla. Heredó en el Repartimiento de Sevilla. Cf. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *RS*, II, pp. 49 y 236. El texto está editado por LAPA, pp. 583, c. 395 y por J. J. NUNES: "Don Pero Gomez Barroso trovador português do século XIII", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 12, 1920, p. 9. Citamos por la edición de LAPA, vv. 12-13.

¹³⁴ SCHOLBERG, p. 94.

¹³⁵ SCHOLBERG, p. 95.

¹³⁶ LAPA, *Escarnho*, pp. 69-70, c. 37.

¹³⁷ LAPA, *Escarnho*, pp. 218-219, c. 135 y p. 220, c. 136.

¹³⁸ F. TORIELLO: *Fernand'Esquyo. Le poesie. Edizione critica, introduzione, note e glossario a cura di*, Bari, 1976, p. 124-129, c. 9.

¹³⁹ LAPA, *Escarnho*, p. 101, c. 59. MICHAËLIS, *CA*, II, pp. 402-404.

¹⁴⁰ LAPA, *Escarnho*, pp. 96-99, c. 57.

¹⁴¹ La broma acerca de la madera de la casa es seguida por Pay Gomez Charinho en otro escarnio que "tem de ponta a ponta um sentido figurado e obsceno". Cf. LAPA, *Escarnho*, p. 453-454, c. 304.

¹⁴² MATTOSO, "João", p. 112.

¹⁴³ LAPA, *Escarnho*, p. 360, c. 237. La interpretación es de MATTOSO, "João", p. 112.

¹⁴⁴ LAPA, *Escarnho*, p. 592, c. 402. Cf. M. E. FERREIRA PRIEGUE: "Chegou Paio de maas artes... (CBN 1600=CV 1132)", *Cuaderno de estudios gallegos*, 31, 93-94-95, 1978-1980, pp. 361-369. Asimismo A. M. MUSSONS: "El escarnio de Pero Meéndez da Fonseca", en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, pp. 393-414.

¹⁴⁵ LAPA, *Escarnho*, p. 608, c. 416 y p. 609, c. 417.

¹⁴⁶ LAPA, *Escarnho*, pp. 618-619, c. 423. Cf. el epígrafe *La Orden de San Juan y la cantiga de seguir*.

¹⁴⁷ H. DAVID: "Os portugueses e a reconquista castelhana e aragonesa do século XIII" en *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas de História Medieval (Porto, 14-17 de novembro de 1985)*, vol. III, Porto, 1989, p. 1030.

¹⁴⁸ FILGUEIRA VALVERDE duda de la identidad, pensando en la posibilidad de que sea el Maestre de alguna orden militar, “A seguida na lírica galego-portuguesa. (Un modelo intertextual)”, en *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, 1922, p. 187.

¹⁴⁹ Recordemos que en el *corpus* de cantigas de escarnio y maldecir hay mención a otros maestros, quizá no tan afamados como Nicolás; así encontramos a un “Maestre Joan” (LAPA, *Escarnho*, pp. 35-36, c. 20), a “Maestre Reinel” (LAPA, *Escarnho*, pp. 149-150, c. 90), a “Maestre Ali” (LAPA, *Escarnho*, pp. 186-187, c. 116 y p. 188, c. 117), “Maestre Acenço” (LAPA, pp. 425-426, c. 282), “Maestre Simion” (LAPA, *Escarnho*, p. 620, c. 424). Suscribo lo observado por C. ALVAR: “Maestre Nicolás y las cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, *Revista de Literatura*, 43, 1981, p. 138 y [16], en relación a la identificación del maestre de do Vinhal: “Cuando los poetas dirigen sus versos contra otro médico, el tono es muy diferente”.

¹⁵⁰ J. TORRES FONTES: *Un médico alfonsí: Maestre Nicolás*, Murcia, 1954.

¹⁵¹ J. TORRES FONTES, *Repartimiento de Murcia*, Madrid, 1960, pp. 134, 207-208, 211, 224 y 234. Obtiene diez alfabas de terreno lo que, según explica TORRES FONTES, equivaldría a un total de cuarenta y seis tahúllas, cantidad importante en comparación al resto de pobladores; “todo parece indicar —dice el historiador— que maestre Nicolás no andaba remiso en pedir y en conseguir” (*Un médico*, pp. 8-9). Se incluye dentro de las tercera, cuarta y quinta particiones, llevadas a cabo entre 1266 y 1272, cf. pp. VI-VIII del *Repartimiento*. J. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *RS*, II, pp. 72, 86, 240 y 244.

¹⁵² ROSELL, *Alfonso X*, cap. LXXVII, p. 65. La anécdota es recordada por TORRES FONTES (*Un médico*, p. 9) quien la resume omitiendo en la transcripción la “voz” del maestre, que se deja sentir en el episodio, cuando se dirige al rey Alfonso X para consolarle de la noticia de la muerte de su hijo Sancho, que aunque falaz, entristeció enormemente al rey. Las trasladamos aquí como un testimonio de “humanidad” en el personaje, puesto que no tenemos réplica a las críticas que le profirieron sus contemporáneos. Dice el maestre al rey: “Señor, ¿por qué mostrades tan grand pesar por el infante don Sancho, vuestro fijo, que vos tenia desheredado. Ca si vos lo saben el infante don Juan é

estos otros ricos omes que son aquí convusco, perderlos hedes todos, é tomáran alguna carrera contra vos?”.

¹⁵³ TORRES FONTES, *Un médico*, p. 11.

¹⁵⁴ ALVAR, *Ambroa*, p. 30. MICHAËLIS, *CA*, II, p. 538, ya había indicado la fecha de composición de los escarnios en fechas un poco anteriores a 1253.

¹⁵⁵ ALVAR, “Maestre”, p. 134.

¹⁵⁶ Cf. [144] y texto correspondiente.

¹⁵⁷ LAPA, *Escarnho*, pp. 75-76, c. 42.

¹⁵⁸ ALVAR, *Ambroa*, pp. 72-73, c. 8.

¹⁵⁹ Esta técnica está ampliamente analizada por ALVAR en su edición, *Ambroa*, pp. 73-74 y pp. 37 y ss. Lo menciona con anterioridad en “Maestre”, p. 137.

¹⁶⁰ Así lo afirmó también MICHAËLIS, *CA*, II, p. 536.

¹⁶¹ ALVAR, “Maestre”, p. 139.

¹⁶² MICHAËLIS, *CA*, II, p. 537; LAPA, *Escarnho*, también lo admite, p. 273.

¹⁶³ ALVAR, “Maestre”, p. 140.

¹⁶⁴ TORRES FONTES, *Un médico*, p. 7.

¹⁶⁵ Se trata de las tenencias de Hellín e Isso, como consta en un documento expedido en Murcia el 5 de julio de 1243, editado por J. TORRES FONTES: *Fueros y privilegios de Alfonso X el sabio al reino de Murcia*, Murcia, 1973, pp. 4-5, doc. 3.

¹⁶⁶ Seguimos estrictamente las hipótesis de ALVAR, *Ambroa*, p. 31.

¹⁶⁷ “Escudeiro galego (?)”, dice TAVANI, *A poesía*, p. 277.

¹⁶⁸ PANUNZIO, p. 19. El fragmento, editado por LAPA, que coincide en la cronología (p. 86, c. 50), dice así (la negrita es nuestra): “Pero da Ponte, ou eu non vejo ben,/ ou [de] pran essa cabeça non é/ a que vós antano, per boa fé, / levastes, **quando fomos a Geen**;/ e cuidom’eu adormecestes...”.

¹⁶⁹ MICHAËLIS, *CA*, II, p. 462, donde también la edita; LAPA, p. 86; TAVANI concuerda en la atribución a do Coton, *A poesía*, p. 277.

¹⁷⁰ ALVAR, *Ambroa*, p. 30.

¹⁷¹ Remitimos al epígrafe *La cobardía de Pero Garcia d’Ambrõa: el ciclo de Ultramar*.

¹⁷² TORRES FONTES, *Un médico*, pp. 9-10.

¹⁷³ “Le terme de *cantar* (comme celui de *cantiga*) désigne toute espèce de composition lyrique. Parmi les syntagmes où entre le mot, on trouve *cantar d’amor*, *cantar d’amigo*, etc., desquels on peut déduire *cantar de Cornoalha*, bien qu’il ne soit pas attesté directement”, J. M. D’HEUR: “Gonçal’Eanes Do Vinhal, ses chansons de Cornouaille et le respect de l’art poétique”, en *Mélanges de Langues et de Littératures romanes C. Th. Gossen*, Berna, 1976, p. 193.

¹⁷⁴ Sobre la identificación del mismo, cf. nuestro epígrafe *El caso del Maestre Nicolás: mal médico y mal poeta*.

¹⁷⁵ D’HEUR, “Gonçal’Eanes”, p. 190. La negrita es nuestra.

¹⁷⁶ FILGUEIRA VALVERDE, “A *seguida*”, p. 187. Así también lo valora MICHAËLIS, *CA*, II, pp. 510 y 519-520.

¹⁷⁷ H. L. SHARRER: “La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa” en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, 1988, p. 561. El *Cancionero de la Biblioteca Nacional (B)* se abre con cinco *lais* anónimos denominados *de Bretanha*, a tres de los cuales MICHAËLIS les determinó su procedencia francesa (*CA*, II, pp. 479 y ss.), mientras que los restantes serían -aun sin esta fuente localizada- “os máis “bretóns” do grupo”, según TAVANI (*A poesía*, p. 225). Estudiados por SHARRER, pp. 564-566. En una línea de interpretación radicalmente distinta, C. ALVAR afirma que estos “cantares de Cornoalha” no tiene por qué aludir al tema artúrico. C ALVAR: “Poesía gallego-portuguesa y materia de Bretaña: algunas hipótesis”, en *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela, 1993, pp. 42-43.

¹⁷⁸ I. CASTRO: “Sobre a data da introdução na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata”, *Boletim de Filologia. (Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa, vol. I)*, 28, 1983, pp. 81-98.

¹⁷⁹ SHARRER, p. 567.

¹⁸⁰ SHARRER da la fecha de 1280, como es usual, p. 563. El problema de la datación de la muerte de do Vinhal en VÍÑEZ, *Goncal’Eanes Dovinhal*, ob. cit., pp. 55-66 y 85-90.

¹⁸¹ Sin embargo, ALVAR, *Materia de Bretaña*, pp. 43-45, sostiene la posibilidad de que la expresión “cantares de Cornoalha” se refiera a *lais* líricos de temática cortés y no narrativos de temática bretona. Se basa para ello en la estructura métrica y en la consideración de que el

texto del Maestre sea una cantiga de seguir que imite una composición anterior con una versificación parecida y que esta composición base fuera un *descort* o *lai* lírico. “Habida cuenta que Gonçal'Eanes do Vinhal habla de *cantares de Cornoalha* y que su crítica emplea una forma estrófica emparentada con el *lai* lírico, que -supongo con reserva- sería la seguida por el “Maestre” y, por tanto, la del original plagiado, creo que se puede concluir -insisto, con limitaciones- que los *cantares de Cornoalha* eran *lais* líricos y no narrativos”.

¹⁸² “On doit ainsi mettre le genre au compte des pertes subies par la lyrique galicienne-portugaise médiévale”, p. 193.

¹⁸³ TAVANI, *A poesía*, p. 228, sigue la interpretación de LAPA, *Escarnho*, p. 273.

¹⁸⁴ ¿Por qué SHARRER (p. 563) lo llama “sirventés”?

¹⁸⁵ Así lo han visto LAPA, *Escarnho*, p. 524 y PANUNZIO, p. 194.

¹⁸⁶ PANUNZIO, pp. 221-225, c. 21.

¹⁸⁷ ASENSIO, p. 97.

¹⁸⁸ ASENSIO, p. 97. El otro escarnio en PANUNZIO, pp. 195-197, c. 14.

¹⁸⁹ MICHAËLIS, *CA*, II, p. 510, [3].

¹⁹⁰ D'HEUR, “Gonçal'Eanes”, p. 193, [12].

¹⁹¹ TAVANI, *A poesía*, p. 210.

¹⁹² FILGUEIRA VALVERDE, “A seguida”, p. 187.

¹⁹³ El texto de la poética puede consultarse en D'HEUR, *Recherches*, pp. 112-116.

¹⁹⁴ D'HEUR, *Recherches*, pp. 115 y 113.

¹⁹⁵ D'HEUR, *Recherches*, p. 135.



*Este libro se terminó de imprimir el 25 de abril de 2005,
setecientos diez años después de la muerte de Sancho IV,
rey de León y Castilla, llamado el Bravo.*



UCA

Universidad
de Cádiz

Servicio de Publicaciones

ISBN 84-96274-72-1



9 788496 274723