

EL DIÁLOGO ENTRE LOS DOS GÉNEROS AMOROSOS DE LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA¹

Mercedes Brea*

Universidade de Santiago de Compostela

Aunque las *cantigas de amor* son habitualmente un monólogo del trovador-enamorado que manifiesta sus sentimientos (especialmente, la *coita* que le producen el desdén y la *sanha* de su *senhor*)² y puede dirigirlos, explícita o implícitamente, a la propia dama, a Amor, a Dios, a amigos y compañeros, etc.³, existen unas pocas composiciones en las que, después de la primera invocación a la *senhor*, ésta interviene para responder a lo que se le demanda. Del mismo modo, entre las *cantigas de amigo*⁴, al lado de piezas puestas íntegramente en boca de la *amiga*⁵, pueden encontrarse textos dialogados en los que la voz femenina conversa, entre

* Dirección para correspondencia: fgrom002@usc.es

1 Este trabajo forma parte de los proyectos de investigación HUM2005-01300 (financiado por el MEC, con fondos FEDER) y PGIDIT06CSC20401PR (financiado por la Xunta de Galicia).

2 Para una visión de conjunto de la cantiga de amor, vid., entre otros, V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Xerais, Vigo, 1995; E. Fidalgo Francisco, “As cantigas de amor”, en *Proxecto Galicia. Literatura, I, A Idade Media*, Hércules de Ediciones, A Coruña, 2000, pp. 41-115; G. Tavani, *Trovadores e jograis. Introdução à poesia medieval galego-portuguesa*, Caminho, Lisboa, 2002, pp. 157-190.

3 J. M. d’Heur (*Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe – XIVe siècles). Contribution à l’étude du “Corpus des troubadours”*, s.l., 1975) presenta un recuento de 338 composiciones dirigidas explícitamente a la dama -en las que aparece al menos una apóstrofe dirigida a ella (pp. 267-302)-, 300 destinadas a un auditorio indeterminado (pp. 303-325), 46 a amigos del trovador (pp. 325-331), 11 a Dios (pp. 331-333), 6 a Amor (pp. 336-335), 2 a los propios ojos y otras 2 al corazón (pp. 335-336), 2 a un amigo (pp. 336-338), 2 a un mensajero (pp. 338-339) y una al rey de Portugal (p. 339).

4 Para la cantiga de amigo, vid., entre otros, M. Brea – P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Xerais, Vigo, 1998; E. Corral Díaz, “As cantigas de amigo”, en *Proxecto Galicia...*, pp. 117-173; Tavani, *Trovadores e jograis...*, pp. 190-232.

5 El monólogo sigue siendo, también en este género, la técnica narrativa más utilizada.

otros, con la madre⁶, con otras mujeres (*irmanas, amigas...*) o con su enamorado⁷; de todos estos tipos de interlocutor, nos interesa ahora señalar sólo al *amigo*, porque los casos en los que él interviene son precisamente los que sirven de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa, hasta tal punto que el anónimo e incompleto *Arte de trovar* copiado al comienzo del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* especifica:

E porque algúas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, por én é bem de entenderdes se som d'amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falam na primeira cobra e elas na outra, é d'amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam en ûa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeiro⁸.

Efectivamente, el repaso que hemos realizado nos lleva a catalogar entre las cantigas de amor aquellas en las que interviene primero la voz masculina, no sólo porque así lo estipule el *Arte de trovar* sino también porque en los cancioneros aparecen copiadas en el sector correspondiente a ese género (algunas de entre ellas figuran incluso en el *Cancioneiro da Ajuda*), mientras que el otro grupo, en el que habla la amiga en primer lugar, está inserto en el sector de *amigo*.

La estructura dialogada⁹ tiene probablemente sus precedentes más próximos en la tradición occitana, tanto en las diversas modalidades que puede adquirir el debate entre dos o más trovadores (*tensó, partimen, tornejamen, cobla*) como, sobre todo, en aquellas *albas* en las que el *gaita* conversa con la dama o con su amante, en las *pastorelas*, en los diálogos ficticios con un ave (Peire d'Alvernia con un ruiseñor, Marcabru con un estornino...) ¹⁰ y en otros textos y modalidades; sólo por citar a un trovador tan relacionado con los primeros textos líricos datables en gallego-portugués como es Raimbaut de Vaqueiras, se puede recordar lo que los italianos denominan su *contrasto* con una genovesa (que está situado también en los "orígenes" de la lírica italiana).

En las cantigas de amor, esta variante compositiva aparece con carácter esporádico en nueve trovadores, la mayoría de ellos activos, probablemente, en la segunda mitad del siglo

6 Sobre las composiciones en las que interviene activamente la madre (que constituyen el grupo mayoritario dentro de las cantigas de amigo dialogadas) y los varios "roles" que esta puede representar, vid. P. R. Sodré, "As cantigas de madre galego-portuguesas", en *Anais do V Encontro Internacional de Estudos Medievais (2 a 4 de julho de 2003)*, Quarteto, Salvador da Bahia, 2005, pp. 122-130.

7 Según los datos proporcionados por d'Heur, *Recherches internes...* (que no tienen en cuenta si la cantiga es dialogada o no), son 114 las cantigas dirigidas directamente al amigo (pp. 347-360), 107 las piezas narrativas destinadas a un auditorio indeterminado (pp. 362-369), 97 las dirigidas a una amiga (pp. 370-377), 31 a un colectivo de amigas (pp. 378-383), 11 a otra u otras *dona(s)* (pp. 383-387), 89 a la madre (pp. 387-396), 8 a una "hermana" (pp. 401-406), 2 a Amor (p. 406) y una a sus amores (pp. 407-409), 4 a un elemento natural (pp. 409-414), 3 a santos (pp. 414-415), y una a Dios (p. 415), además de 27 casos en los que una madre se dirige a su hija (pp. 396-401).

8 Cfr. G. Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdu o, edi o crítica e fac-simile*, Colibri, Lisboa, 1999, p. 41 (en p. 55, Tavani da cuenta de las ediciones anteriores de este tratado lamentablemente fragmentario).

9 Sobre su empleo por los trovadores gallego-portugueses, vid. Brea – Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, pp. 37-48.

10 También D. Denis hace hablar a * a pastor ben talhada* (25,128) con un "papagai", que le anuncia la llegada del amigo ( recordando a aquel pájaro cómplice de las *Novas del papagai?*).

XIII. En las cantigas de amigo, no llegan tampoco a la docena los autores que emplearon como alternativa estética el diálogo con el amigo¹¹, y su cronología muestra que debió de utilizarse a partir de mediados del siglo XIII, pues uno de los primeros trovadores en llevarla a la práctica parece haber sido Afons'Eanes do Coton¹².

1. DIÁLOGO ENTRE ENAMORADO Y DAMA EN LAS CANTIGAS DE AMOR

Las composiciones que muestran esta estructura son las siguientes:

ctga. ¹³	trovador	incipit	ubicación
71,7	Johan Lobeira	<i>Venh'eu a vós, mha senhor, por saber</i>	B249
140,4	Rodrigu'Eanes de Vasconcelos	<i>Preguntei ûa dona en como vos direi</i>	B368bis
131,8	Pero Mafaldo	<i>Senhor, por vós e polo vosso ben</i>	B371
70,47	Johan Garcia de Guilhade	<i>Senhor, veedes-me morrer</i>	A230, B420, V31-32
31,4	Estevan Faian	<i>Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben</i>	A240, B428. V40
114,8	*Pai Gomez Charinho	<i>Dizen, senhor, ca dissestes por mi</i>	A249
25,37	Don Denis	<i>En grave dia, senhor, que vos oí</i>	B572, V176
63,52	Johan Airas	<i>Ouvi agora de mia prol gran sabor</i>	B961, V548
96,6	Martin Perez Alvin	<i>Senhor fremosa, sy veja prazer</i>	B1058, V648
157,58	(anónimo)	<i>Senhor fremosa, pois me vej'aqui</i>	A277

11 Puede verse la relación completa en Brea – Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 41, nota 15.

12 Esta cronología podría variar si se identificase con el amigo al anónimo interlocutor de la cantiga de Bernal de Bonaval *Ay, fremosinha, se ben ajades!*, pues las cantigas de este trovador aparecen, tanto en *B* como en *V*, precedidas de una rúbrica que dice “E en esta folha adeante se comenzan as cantigas d’amor, primeyro trovador Bernal de bonavalle” (*B*, fol. 225v; vid. también *V*, fol. 104r). Independientemente de la interpretación que se deba dar a “primeyro trovador” (vid. A. Resende de Oliveira, “Do Cancioneiro da Ajuda ao ‘Livro das Cantigas’ do conde D. Pedro. Análise do acresceto à secção das cantigas deamgo de ω”, *Revista de História das Ideias*, 19, 1988, pp. 691-751; concretamente, pp. 709-714 y 725), no resulta sencillo establecer la identidad del autor de la invocación y pregunta “Ay, fremosinha, se ben ajades! / Longi de vila quen asperades?” (22,5, I, vv. 1-2), pero el diálogo mantenido responde a pautas distintas de las habituales entre los enamorados. Además de esta, dejamos fuera del análisis *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*, de Estevan Coelho (29,1), porque tampoco resulta evidente quién se dirige a la dama reconociendo su *coita* por la forma en que canta cantigas de amigo.

13 Citamos las cantigas por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese (= RM)*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1967) empleados en la edición global de nuestro corpus trovadoresco (*Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Trabajo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^a C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guadianes e M^a C. Vázquez Pacho, coordinados por M. Brea, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias “Ramón Piñeiro”), Santiago de Compostela, 1996). También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

1.1. De todas estas cantigas, la única que presenta una distribución rimática original (*abbaba*) es la atribuida a Charinho¹⁴. Entre las demás, Mafaldo, Faian y Perez Alvin utilizan el esquema 160 de Tavani (*abbaCC*), uno de los más frecuentes en la lírica gallego-portuguesa (con un total de 405 ocurrencias); Johan Airas de Santiago, prefiere el 161 (*abbacca*, que cuenta con 256 manifestaciones); coinciden Lobeira, Guilhade y la cantiga anónima 157,58 en el empleo del esquema 139 (*abbaaCC*), que se registra en un total de 20 piezas; Vasconcelos elige la combinación *aaabab* (esquema 13 del *RM*), presente en un conjunto de 17 cantigas, y Don Denis opta por una distribución *ababCC* (esquema 99, con un total de 62 ocurrencias). No parece, pues, que de este elemento se pueda deducir con certeza la existencia de relaciones claras entre trovadores y textos, aunque es indudable que se producen ciertas coincidencias.

La presencia de determinados vocablos emparejados en posición de rima muestra algunas otras coincidencias: Lobeira, Vasconcelos, Guilhade, Faian y Alvin combinan *ben* y *ren* como rimantes, pero esta posibilidad es relativamente frecuente; en cualquier caso, en las cantigas de Lobeira y Guilhade (que comparten asimismo esquema rimático) se encuentran las dos en los versos 2 y 3 de la primera estrofa, como rima *b* (la rima *a* coincide en *-er*), y también presentan ambos la misma distribución en lo relativo al diálogo: el trovador toma la palabra en los cuatro primeros versos de cada estrofa y a la amiga le corresponden el verso previo al refrán y los dos versos que configuran este. Por otro lado, y aunque tampoco resulte insólito, Faian hace rimar en el refrán *melhor* con *senhor*, y Don Denis invierte los términos (*senhor* / *melhor*), mientras que Johan Airas los utiliza en rima en los versos 1 (*melhor*) y 4 (*senhor*)¹⁵ de la tercera estrofa.

Ciertos factores biográficos establecen contactos directos entre algunos de estos autores¹⁶, pues Johan Lobeira y Martin Perez Alvin son hermanos por parte de padre (Pero Soarez de Alvin); Rodrigu'Eanes de Vasconcelos es sobrino de Johan Soarez Coelho, con el que se puede relacionar, a través del ciclo satírico del *ama*, a Guilhade; éste, a su vez, aparece firmando un documento de 1232 al lado de Pero Mafaldo. De los datos disponibles no queda claro, de todos modos, si todos ellos pudieron coincidir en alguna corte o algún círculo literario en el que la variante dialogada de las cantigas tuviera un desarrollo particular, si bien parece que la mayoría de estos trovadores estuvieron en alguna etapa de su vida en la corte de Alfonso X.

14 Corresponde al esquema 148:1 del *RM* de Tavani. Al haber sido transmitida únicamente por el *Cancioneiro da Ajuda*, es anónima, pero, precisamente por su posición en este códice al lado de otras que también fueron copiadas en los apógrafos italianos bajo el nombre del trovador, la atribución a Charinho parece justificada.

15 *Senhor* funciona además como palabra-rima en ese verso 4 de todas las estrofas, que presentan también con la misma función (en rima con la anterior) la palabra *amor* en el último verso, y la forma *ben* en el verso 3.

16 Extraemos los datos del apartado dedicado a las biografías trovadorescas en la base de datos *MedDB* (www.cirp.es), a la que recurrimos también para buscar otros elementos empleados en este trabajo.

1.2. La distribución del diálogo muestra las posibilidades siguientes:

(a) siguen el modelo de ‘narración mixta’¹⁷ las cantigas de Rodrigu’Eanes de Vasconcelos¹⁸ y Johan Airas de Santiago, que reproducimos completas:

Preguntei ña dona en como vos direi:
“Senhor, filhastes orden?”. E ja por én chorei.
Ela enton me disse: “Eu non vos negarei
de com’ eu filhei orden, assi deus me perdon;
fez-mi-a filhar mia madre, mais, o que lhe farei?
Trager-lhi eu os panos, mais non o coraçõn”.

Dix’ eu: “Senhor fremosa, morrerei con pesar,
pois vós filhastes orden e vos an de gardar”.
Ela enton me disse: “Quero-vos én mostrar
como serei guardada, se non, venha-me mal;
esto, por que chorades, ben devedes cuidar:

E dix’ eu: “Senhor minha, tan gran pesar ei én”.
porque filhastes orden, que morrerei por én”.
E diss’ inda logo: “Assi me venha ben,
como serei guardada dizer-vo-lo quer’ eu:
se eu trouxer os panos, non dedes por én ren,
ca terrei o contrairo eno coraçõn meu”.
(140,4)

Ouvi agora de mia prol gran sabor
mia senhor, e conselhou-me por én
que me partisse de lhi querer ben,
e dixi-lh’ eu: - Fremosa mia senhor,
mui ben me conselhades vós, mais non
poss’ eu migo nen con meu coraçõn,
que somos ambos en poder d’ Amor.

E disse-m’ ela: - Por Nostro Senhor,
quitade-vos, amigo, de mal sèn
e non amedes quen vos non quer ben.
E dixi-lh’ eu: - Per bõa fe, senhor,
se eu podesse comigo poder
Tragerei eu os panos, mais no coraçõn al”.
Ben vos podia tod’ esso fazer,
mais non posso migo nen con Amor.

E disse-m’ ela: - Tenh’ eu por melhor
de vos quitardes, ca prol non vos ten,
d’ amardes min, pois mi non é én ben.
E dixi-lh’ eu: - Per bõa fe, senhor,
se eu podess’, o que non poderei,
poder comigu’ e con Amor, ben sei
que vos faria de grad’ ess’ amor.
(63,52)

17 La que se produce “cando o narrador alterna o seu discurso co dos personaxes, de quen reproduce as palabras en estilo directo” (Brea – Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, p. 50). Esta estructura (con unas fórmulas introductorias comunes basadas en verbos *dicendi*) se relaciona estrechamente con la *pastorela* y está representada con ciertas variantes en la lírica gallego-portuguesa (*ibidem*, pp. 50-57). Entre las piezas construídas según este modelo, se deben recordar aquí otra de Johan Airas (63,58), una de Pedr’Amigo de Sevilha (116,29) y una tercera de Don Denis (25, 135). En las tres intervienen los dos protagonistas, pero los diálogos responden a una tipología muy diferente a la contemplada en este trabajo; tienen en común que el narrador es un caballero que se encuentra -en un “souto” (J. Airas), en un “fremoso virgeu” (D. Denis) o peregrinando a Compostela (Pedr’Amigo)- a “u)a pastor” a la que requiere de amores, llamándola “senhor” o, en el caso de Pedr’Amigo, “fremosa poncela”. Ella puede rechazarlo, respetuosamente (temerosa, incluso, de la suerte que él pueda correr) –Johan Airas-, o bien de forma desabrida (“Ide-vos, varom!”), 25,235, II, v. 3) –Don Denis-; pero también puede aceptar su ofrecimiento y sus regalos –Pedr’Amigo-. En cualquier caso, estas tres cantigas parecen mantener vínculos claros con la *pastorela* galorrománica (vid. P. Lorenzo Gradín, “La *pastorela* gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación”, *Romanica Vulgaria Quaderni*, 13-14, 1989-94, pp. 117-146) y unas características diferenciales que permiten no tomarlas en consideración aquí.

18 Vid. el comentario de este texto que hace M. Ferreiro en su edición de *As cantigas de Rodrigu’Eanes de Vasconcelos*, Laivento, Santiago de Compostela, 1992, pp. 53-67 Es el único ejemplo en la lírica gallego-portuguesa que podría aproximarse a una “malmonxada”, aunque la referencia a los “panos” que lleva la dama se registra también en una composición de Rodrigu’Eanes Redondo (141,1).

En la composición de Vasconcelos, el peso mayor del diálogo corresponde a la dama, a la que se reservan, de un total de seis versos por estrofa, tres completos y un hemistiquio del anterior. El trovador interviene como narrador (*preguntei, me disse, dix'eu...*) y aprovecha esa función para dar cuenta de su propia reacción (“E já por én chorei”, I, v. 2), aunque manifiesta también directamente sus sentimientos a la dama (vv. 1-2 de las estrofas II y III). El motivo de la interpelación que abre la cantiga es un hecho del que solicita confirmación (que ella ha entrado en un convento), y la respuesta precisa que no ha sido voluntariamente, sino forzada por su madre, por lo que será “guardada” y llevará los hábitos, pero su corazón seguirá estando con su amado.

El diálogo que entablan los protagonistas en la cantiga de Johan Airas es condensado perfectamente, en estilo indirecto, en el exordio (I, vv. 1-3). El cuarto verso da entrada a la voz masculina, que ocupará en todas las estrofas los últimos tres versos y medio (el primero de ellos contiene la fórmula introductiva con el verbo *dicendi*: “e dixi-lh'eu”), por lo que quedan a disposición del personaje femenino dos versos y medio en las estrofas II y III (el v. 1 de cada una de ellas marca la alternancia de voces: “e disse-m'ela”).

(b) Don Denis emplea un tipo de diálogo vivo, distribuyendo a partes iguales los cuatro versos que constituyen el cuerpo de la estrofa entre los dos interlocutores y haciendo lo mismo con los dos versos del refrán:

- En grave dia, senhor, que vos oi
falar e vos viron estes olhos meus
- Dized', amigo, que poss' eu fazer i
en aqueste feito, se vos valha Deus?
- *Faredes mesura contra mi, senhor*
- *Farei, amigo, fazend' eu o melhor*¹⁹

La primera intervención del enamorado repite los motivos tópicos de la *coita*: desde que vio y oyó hablar por primera vez a la *senhor*, está consumido por el sufrimiento y sus manifestaciones externas (“non pudi depois ben aver”, II, v. 2; “[non] vi prazer, senhor, nen dormi nen folguei”, III, v. 2). Ella se muestra compasiva (aunque situada en un plano superior) y le pregunta qué puede hacer, pues no lo sabe, para ayudarlo. El refrán parece un acertijo, abierto a interpretaciones diversas; lo que pide el sufridor es *mesura*, que en este caso podría interpretarse tal vez como ‘ben’, pero la respuesta de la dama, en principio afirmativa, contiene una restricción: “Farei, amigo, *fazend'eu o melhor*”. ¿Qué se entiende por “o melhor”: acceder a los ruegos del amante o aplicar precisamente la *mesura* (en su sentido tradicional) al propio comportamiento (con la consecuencia previsible de denegar lo solicitado)?

(c) El resto de las composiciones de este grupo presenta en cada una de las estrofas una intervención de cada miembro de la pareja: Lobeira y Guilhade (vid. *supra*), pero también Mafaldo, Faian y la cantiga 157,58, reservan a la voz femenina el verso previo al refrán y los dos versos de este; en Mafaldo y Faian la distribución resulta equitativa (tres versos para

¹⁹ Reproducimos sólo la primera estrofa porque la técnica del paralelismo hace que el contenido de las dos restantes sea sustancialmente el mismo que el de esta.

cada personaje), mientras que en las otras tres piezas el amante dispone de un verso más (las estrofas tienen un total de siete versos, frente a los seis de los otros).

Johan Lobeira hace referencia explícita (como Don Denis) a la necesaria *mesura* de la dama (“se *mesura* de ssa senhor non fal”, II, v. 4), y en este caso la relación con el *ben* parece más explícita, pues el contenido del verso que acabamos de citar tiene su correlato en la primera estrofa en “e lh’a senhor faz ben” (I, v. 3). La *senhor* tiene clara conciencia de su papel: es siempre el *servidor* el que tiene que estar agradecido por poder servirla²⁰.

Johan Garcia de Guilhade vuelve a mencionar la *mesura* y el *ben*, esta vez en relación directa con *amor*. En la primera alocución, hace observar a su amada cómo muere “desejando o vosso ben” (I, v. 2), ante la pasividad y el desdén de ésta, a lo que ella responde que, mientras viva, “nunca vos eu farey amor / per que faça o meu peyor” (refrán)²¹. Insiste en la segunda ocasión en que “faredes i / gran *mesura*” (II, vv. 3-4) si lo acorre, y en la tercera refuerza sus ruegos (“forçad’esse coração”, III, v. 4); pero ella se mantiene impasible (“Direy-vo-lo, amig’, outra vez”, II, v. 5; “ar direy que non”, III, v. 5).

Pero Mafaldo añade a las referencias al *ben* la indicación del *mal* que el *ben* (en realidad, la falta de él) de la dama le ocasiona, por lo que le pide que haga “o melhor”. Su señora se complace de él (“pesa-m’ende”), pero no puede hacer nada para impedir o amortiguar ese *mal*:

- “Senhor, por vós e polo vosso ben,
que vos Deus deu, ven muyto mal a mi;
por Deus, senhor, fazed’ o melhor i!”
- “Vedes, amigo, que vos farey en:
se vos por mi, meu amigo, ven mal,
pesa-m’ende, mays non farey i al.”
(estr. I)²²

También la cantiga copiada en el folio 77v de A²³ expresa la *coita* del enamorado, el ‘servicio’ y la búsqueda del *ben*:

“Senhor fremosa, pois me vej’ aqui,
gradesc’ a Deus que vos posso dizer

20 La cantiga juega con los diversos usos de *ben*: adverbio (“do que bem serve”, I, v. 2; “quen ben serve senhor”, II, v. 1) y sustantivo (“a senhor faz ben”, I, v. 3; “mays dev’o bem a valer”, I, v. 5; “mays é o bem e mais val”, II, v. 5; “se o ben dad’ê”, v. 1 del refrán).

21 Es decir, conceder al amigo el *ben* demandado reportaría a la dama graves consecuencias (sería ‘bien’ para él, y lo ‘peor’ para ella). Recuérdese lo comentado a propósito de *En grave dia, senhor, que vos oí*, donde, además, la palabra rimante del último verso (“melhor”) era precisamente el antónimo de la que encontramos en este.

22 Los ruegos se repiten de modo similar en las dos estrofas restantes, y la respuesta femenina (el refrán) va precedida de una reiteración paralela a la señalada en Guilhade: “Ja vos dixi quanto vos en farey” (II, v. 4); “Ja vo-lo dix’, e direy outra vez” (III, v. 4). Mafaldo cierra la cantiga con una *finda* de dos versos en la que recrimina al enamorado su insistencia: “De que mi pesa, cuyd’eu qu’ é mal. / Demays, amigu’, é demandardes-mi al”.

23 Al haber sido transmitida sólo por este cancionero, se mantiene anónima, y no podemos saber tampoco si está completa con sus dos estrofas, pues no hay otros textos copiados en esta cara y queda espacio suficiente para contener otras estrofas. En cualquier caso, todas las cantigas de este grupo están organizadas en tres estrofas, excepto esta y la de Johan Lobeira, que también ha sido conservada en un único testimonio (B, fol. 65r), aunque aquí el manuscrito no ha reservado ningún espacio para copiar una hipotética tercera estrofa.

a coita que me fazedes soffrer,
e Deus nen vos non me valedes i.”
“Amigo, por meu amor e por mi
*soffred’ a coita que vos por mi ven,
ca soffrendo coita se serv’ o ben.*”
(estr. I).

La composición de Estevan Faian se distancia de las demás por tratarse de una declaración de amor recíproca, en la que la voz femenina trata de imponer su superioridad incluso en la “calidad” del sentimiento:

“Vedes, senhor, quero-vus eu tal ben
qual mayor posso no meu coraçõ.
¿E non diredes vos por én de non?”
“Non, amigo, mais direi-me outra ren:
*non me queredes vos a mi melhor
do que vus eu quer’, amigu’ e senhor.*”
(estr. I)

La cantiga de Martin Perez Alvin presenta una organización inicialmente semejante (la intervención de la amiga se produce en el verso previo al refrán), pero con una particularidad: sólo ocupa ese verso, pues los dos de refrán corresponden a otra intervención del amigo²⁴:

- Senhor fremosa, sy veja prazer,
poys vos non vi, ouvi tan gram pesar
que nunca mi Deus d’ al prazer quis dar;
- Como podestes tanto mal sofrer?
- *Cuydey en vós e por esto guari,
que non vyvera ren do que vevi.*
(estr. I)

La composición de Charinho, por su parte, responde a la modalidad compositiva de *mestría*²⁵ y reserva a la voz femenina los dos últimos versos de cada estrofa. El Almirante advierte un cambio de actitud en su amada, pues oyó decir que antes se complacía en oír hablar de él, pero ahora “vus dizedes dest’amor tal / que nunca vos ende senón mal vén” (II, vv. 3-4), algo que le sorprende y disgusta puesto que “vos tal ben / quero que moyro” (II, vv. 1-2) y “sempre me guardei / de vos fazer pesar” (III, vv. 2-3). Las respuestas femeninas muestran, efectivamente, su desapego hacia el amigo y establecen una gradación en la que la última estrofa deja entrever que ha perdido la confianza en él:

24 Como bien señala J. M. Montero Santalla (*As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*, tesis doctoral inédita, Universidade da Coruña, 2000, I, p. 549), aunque J. J. Nunes no lo registra en su edición de las *Cantigas d’Amor dos trovadores galego-portugueses*, Centro do Livro Brasileiro, Lisboa, 1972, pp. 408-409.

25 Es la única de este tipo que hemos registrado en el grupo, además de las de Rodrigu’Eanes de Vasconcelos y Johan Airas, que presentan, como ya se ha señalado, otras particularidades.

- Dizen verdad', amigo, porque non entendía o que pois entendí (I, vv. 5-6)
- Dizen verdad', amigo, e pois é mal non y faledes, ca prol non vus ten. (II, v. 5-6)
- Non vus á prol, amigo, ca ia non sei o porque era todo o voss' amor. (III, vv. 5-6)

1.3. Dejando de lado el caso peculiar de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, puede comprobarse que la actitud del trovador es, en todos los casos, la del devoto servidor que se dirige respetuosamente a su señora (invocándola siempre como *senhor*) para hacerla partícipe de la *coita* que le produce el amor que siente por ella y para implorar que le conceda sus favores (el *ben*).

La dama le responde (excepto en las cantigas de Vasconcelos y Alvin, que carecen de apóstrofe) llamándole *amigo*, pero manteniendo la distancia que corresponde al señor cuando se relaciona con sus siervos. Para ella, la *mesura* debe aplicarse a un comportamiento que no le ocasione ningún perjuicio (*mal, o peor...*), de modo que se atiene a ella “fazend'eu o melhor” (Don Denis). Puede compadecerse del sufrimiento que manifiesta su enamorado²⁶, pero no está autorizada a descender de su posición superior para acceder a sus ruegos, por lo que su postura está siempre muy clara: a) el propio ‘servicio amoroso’ debe ser considerado ya un ‘bien’, sin esperar nada a cambio (Lobeira); b) la insistencia del amado en reclamar el *ben* puede convertirse en *mal* (Mafaldo), c) la concesión del amor solicitado redundaría en un daño de considerable magnitud para ella, por lo que nunca se producirá (Guilhade), de ahí que le aconseje cortésmente que desista de su demanda (Johan Airas)²⁷; d) el amigo debe tener muy presente que “soffrendo coita se serv'o ben” (157,58).

Esta actitud femenina aparece, en general, exenta de *sanha*: no la irritan ni la declaración de amor ni la solicitud de acudir en socorro del *coitado*; parece incluso que se siente complacida, o al menos que acepta ese servicio como algo que le es debido por su condición, aunque no le esté permitido acceder a los requerimientos del enamorado. Tan sólo en la cantiga de Charinho se advierte un rechazo, motivado por una desconfianza (“ca ia non sei / o porque era todo o voss'amor”) cuya causa no se manifiesta con claridad (“non / entendia o que pois entendí”), si bien es algo que ha provocado un cambio patente en ella: antes le complacía oír hablar de él y ahora no lo tolera, pues sólo le provoca *mal*.

En contrapartida, la *senhor* de Estevan Faian, aunque no indica que se avenga a concederle ningún favor (tampoco a negárselos), afirma de manera tajante que el amor que siente por su amigo es más poderoso que el de éste por ella. Es, también, el único caso en el que

26 De hecho, su intervención en la pieza de Martin Perez Alvin, preguntando al amigo cómo pudo soportar tamaño sufrimiento, parece responder a este sentimiento de conmiseración.

27 “conselhou-me por én / que me partisse de lhi querer ben” (I, vv. 2-3); “quitade-vos, amigo, de mal sén / e non amedes quen vos non quer ben” (II, vv. 2-3); “pois min non é én ben” (III, v. 3).

el apóstrofe *amigo* va acompañado de *senhor*, como indicando que le devuelve el “servicio”: “non me queredes vos a mi melhor / do que vus eu quer’, amigo’e senhor” (refrán).

2. DIÁLOGO ENTRE ENAMORADO Y DAMA EN LAS CANTIGAS DE AMIGO

Al segundo de los géneros amorosos se adscriben las siguientes cantigas dialogadas:

ctga.	Trovador	Incipit	ubicación
25,13	Don Denis	<i>Amigo, queredes vos ir?</i>	B575-576, V179
25,34	Don Denis	<i>Dizede, por Deus, amigo</i>	B577, V180
25,52	Don Denis	<i>Nom poss’eu, meu amigo</i>	B578, V181
101,1	Men Rodriguez Tenoiro	<i>Amigo, pois mi dizedes</i>	B717, V318
42,1	Fernan Froiaz	<i>Amigo, preguntar-vos-ei</i>	B806, V390
154,2	Vasco Perez Pardal	<i>Amigo, que cuydades a fazer</i>	B820, V405
2,3	Afons’Eanes do Coton	<i>Ai, meu amigo’e meu lum’e meu ben</i>	B825, V411
63,36	Johan Airas	<i>Meu amigo, quero-vos preguntar</i>	B1016, V606
145,2	Roi Martinz do Casal	<i>Dized’, amigo, se prazer vejades</i>	B1161, V764
121,3	Pero d’Armea	<i>Amigo, mando-vos migo falar</i>	B1207, V812
95,3	Martin de Padrozelos	<i>Amig’, avia queixume</i>	B1240, V845
88,5	Lourenço	<i>Hir-vus queredes, amigo?</i>	B1260, V865
38,6	Fernand’Esquio	<i>Que adubastes, amigo, alá en Lug’u andastes</i>	B1299, V903

2.1. La mayoría de estos trovadores pueden haber desarrollado su actividad en la segunda mitad del siglo XIII, si bien los datos que se conocen de algunos de ellos los sitúan en relación con cortes y lugares diferentes a lo largo de su vida y no resulta sencillo establecer coincidencias o relaciones directas. En líneas generales, podría decirse que en ciertos períodos de su vida estuvieron en contacto con la corte de Alfonso X Men Rodriguez Tenoiro, Fernan Froiaz, Vasco Perez Pardal²⁸, Johan Airas, Roi Martinz do Casal (que también estuvo en la corte de Don Denis), Pero d’Armea o Lourenço (que previamente había estado al servicio de Johan Garcia de Guilhade, probablemente en Portugal). Por otro lado, Eanes do Coton, Pero d’Armea y Fernand’Esquio parecen haber estado vinculados en algún momento (tal vez en cronologías diferentes) con la influyente dinastía de los Traba.

28 Entre otras cosas, participó en el ciclo de escarnios dirigidos contra Fernan Diaz al que también está vinculado Estevan Faian, si bien no está claro si estos contactos se produjeron en la corte de Alfonso X o en la de Fernando III. Por otro lado, Perez Pardal está colocado en las tres secciones genéricas de los cancioneros en una posición próxima a Garcia de Guilhade.

La combinación de rimas más empleada (cantigas 25,34; 101,1; 42,1²⁹; 154,2; 121,3; 95,3; y 88,5) en estas composiciones es *abbaCC*, el frecuentadísimo (como ya se ha señalado) esquema 160 del *RM* de Tavani; y le sigue el esquema 99 (*ababCC*), presente en 25,52 y 63,36. Es, asimismo, de uso corriente la secuencia *abbacca* de 25,13 (esquema 161 del *RM*, con un total de 256 ocurrencias), y se repite —aunque aquí en la modalidad de *refrán* (es decir, *aaaBaB*)— en Afons’Eanes do Coton la distribución vista en el grupo anterior para Vasconcelos. Fernand’Esquio opta por un esquema (*aaaBB*) menos socorrido (el 16, del que no se localizan más que ocho ejemplos) y resulta totalmente original sólo la elección de Roi Martinz do Casal: *aababa*.

2.2. La distribución del diálogo en las cantigas de amigo presenta mayor variedad que en las cantigas de amor ya comentadas:

(a) Se produce alternancia verso a verso, con un resultado de mayor viveza, en la cantiga de Johan Airas de Santiago en la que la amiga pregunta a su amigo-trovador por qué compone sus cantares:

- Meu amigo, quero-vos preguntar.
 - Preguntade, senhor, ca m’ é én ben.
 - Non vos á mester de mi ren negar.
 - Nunca vos eu, senhor, negarei ren.
 - *Tantos cantares, ¿por que fazedes?*
 - *Senhor, ca nunca mi escaecedes.*
 (*estr. I*)³⁰

(b) Existen también más de dos intervenciones (lo que permite que prevalezca la voz femenina) en el interior de cada estrofa de la requintada composición paralelística de Roi Martinz do Casal, que emplea el recurso conocido como *mordobre* al inicio de los versos 4 y 5 de cada estrofa (“dessejo” – “dessejades”, I; “praz” – “prazeria”, II; “quero” – “queredes”, III), combinado con un *dobre* en posición de rima —construído con el mismo verbo que da juego al *mordobre*— en los versos 2 y 6: “dessejades”, I; “prazeria”, II³¹; “queredes”, III.

29 En este caso, no es posible determinar si se trataría exactamente de este esquema o de *abacc*, puesto que la tradición manuscrita no ha conservado más que una estrofa, bien porque se trata de un texto fragmentario (como parece, aunque *B* –a diferencia de lo que sucede con otros casos similares- no reserva aquí ningún espacio libre a continuación por si fuera posible completarlo) bien porque pudiera ser considerada una cantiga “epigramática” (vid. al respecto F. Magán Abelleira, “Sobre algunos rasgos epigramáticos en textos monoestróficos gallego-portugueses”, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, edit. por J. M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, II, pp. 957-965).

30 Las dos estrofas restantes son variaciones paralelísticas de ésta. La tornada supone una reafirmación de pregunta y respuesta: “-¿Este ben por mí vo-lo facedes? / - Por vós, mia senhor, que o valedes”. Con ello, el trovador encuentra un fuerte argumento a favor de un motivo que le preocupa en varias ocasiones: “la justificación de tanto poetizar, síntoma para algunos de minusvalía estética” (cfr. J. L. Rodríguez, *El cancionero de Joan Airas de Santiago*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1980, p. 180).

31 En esta segunda estrofa se produce una alteración, de la que no sabemos si es responsable el trovador o la tradición manuscrita, pues la primera aparición de “prazeria” tiene lugar en el verso 1 en lugar de en el 2. Por eso parece aceptable la propuesta de R. Cohen (*500 Cantigas d’ amigo*, Campo das Letras, Porto, 2003) de invertir las palabras en posición de rima en este lugar: “Dizede, amigo, se vos toda via / con a vossa morte prazeria” (p. 396).

La pregunta inicial de la dama ocupa tres versos, uno solo la respuesta del amigo, y los dos restantes sirven para corroborar que se trataba realmente de una interrogación retórica en estilo indirecto:

- Dized', amigo, se prazer vejades,
vossa morte se a dessejades,
poys non podeades falar comigo.
- Dessejo, senhor, ben-no creades!
- Dessejades!? Tan bon dia migo,
poys que o meu dessejo dessejades!
(estr. I)

(c) Don Denis, en la cantiga 25,13, destina la voz femenina a interpelar al amigo sobre sus intenciones en el primer verso, y él responde en los seis restantes:

- Amigo, queredes vos ir?
- Si, mha senhor, ca nom poss' al
fazer, ca seria meu mal
e vosso; por end' a partir
mi convem d' aqeste logar;
mais que gram coita d' endurar
me será, pois me sem vós vir!
(estr. I)

(d) Abre la estrofa la *senhor* con dos versos y la completa el amigo en los textos de Pero d'Armea, Lourenço y Fernand'Esquio, en los que los dos últimos versos constituyen el refrán³².

(e) Distribuyen equitativamente cada estrofa en dos partes la cantiga 25,34 de Don Denis, la de Fernan Froiaz y la de Martin de Padrozelos (las tres construídas con estrofas de seis versos). Al contener una única estrofa la de Fernan Froiaz, no es posible determinar su adscripción a la modalidad de *mestria* o de *refrán*, pero los otros dos textos son de refrán, lo que concede a la intervención masculina el verso previo al refrán y los dos versos de éste.

(f) La disposición 4 (dama) + 2 (amigo) es empleada por Tenoiro y Eanes do Coton, pero, mientras que en el primer caso los dos versos puestos en boca masculina configuran el refrán, Coton utiliza para esta función el último verso de cada alocución:

- Ai, meu amigu' e meu lum' e meu ben,
vejo-vos ora mui trist' e, por en
queria saber de vós ou d' alguen
que est aquest' ou porque o fazedes.

32 En Fernand'Esquio la intervención del amigo ocupa tres versos en total; en las otras, cuatro.

- Par Deus, senhor, direi-vos ûa ren
mal estou eu, se o vós non sabedes.
(estr. I)

(g) Emplean modelos diferentes Don Denis (25,52) y Vasco Perez Pardal, que conceden un peso muy desigual a las dos voces. Don Denis reserva al amigo únicamente los dos versos de la *fiinda* y Pardal opera en sentido contrario: la dama interviene sólo en los tres primeros versos de la composición, con lo que ésta se convierte casi en una cantiga de amor.

2.3. La variación en el interior de este grupo de cantigas afecta también a los “roles” desempeñados por los protagonistas.

Estos textos comparten con las cantigas de amor ya comentadas los apóstrofes empleados: *amigo* y *senhor*, respectivamente, en todos los casos³³. Y la actitud del enamorado es sustancialmente la misma: trata respetuosamente a su señora (*mia* *senhor* (*fremosa*)), adoptando la pose que corresponde a un servidor, y se somete a su mandato³⁴, a la vez que declara buscar sólo el bien de la dama y le agradece los favores concedidos. Tan sólo se puede detectar un ligero desvío de esta “norma” en la explícita declaración de una de las cantigas de Don Denis, que sustituye los apelativos canónicos por términos genéricos, de uso común³⁵:

non cuido que oj' ome quer
tam gram bem no mund'a molher
(25,34, refrán)

La dama lo trata con mayor intimidad y afecto cuando le llama “meu amigu’e meu lum’e meu ben” (Coton)³⁶, a la que vez que muestra interés por el motivo de su tristeza y sufrimiento; pero parece que lo único que busca con ello es que él reitere su entrega absoluta (“mal estou eu, se o vós non sabedes”, refrán). Algo similar se advierte en el diálogo compuesto por Fernan Froiaz:

- Amigo, preguntar-vos-ei:
en que andades cuidando,
pois que andades chorando?
- Mia senhor, eu vo-lo direi:
ei amor e quem amor á,
mal que lhi pês, de cuidar á.
(estr. I).

33 La cantiga de Fernand’Esquio presenta el femenino analógico *senhora*.

34 Por ej., “Guarrei, bem o creades, / senhor, u me mandardes” (25,52, *fiinda*).

35 Sobre el uso de *molher* en la lírica gallego-portuguesa, vid. E. Corral, *A muller nas cantigas medievals*, Edic. do Castro, Sada, 1996, pp. 19-54.

36 En la cantiga de Martin de Padrozelos es el amigo el que se dirige a ella como “mia senhor e meu lume”. Sobre este apelativo que pueden dirigirse recíprocamente enamorado y dama, vid. G. Pérez Barcala, “‘Ay lume d’estes olhos meus’: o lume, a *descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica galego-portuguesa”, *O Cancioneiro da Ajuda, cen anos despois. Congreso internacional (Santiago de Compostela – Illa de San Simón, 25 – 28 maio 2004)*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2004, pp. 595-626.

La demanda de confesión amorosa es más directa en Don Denis (25,34):

- Dizede, por Deus, amigo:
tamanho bem me queredes
como vós a mi dizedes?
(I, vv. 1-3).

La dama de Fernand'Esquio recurre a una estratagema diferente para provocar su declaración: finge sentir celos por la existencia de una posible rival que explique la tardanza del amigo en regresar ("qual he essa fremosa de que vós vus namorastes?", I, v. 2) para forzarlo a decir que

o amor que eu levei de Santiago a Lugo,
esse me aduss'e esse mh-adugo
(refrán).

Más original y alambicado resulta, como ya se ha visto, el objetivo final de la pregunta que desea plantear la amiga de Johan Airas. Después de la introducción formularia que manifiesta su pretensión de saber algo y del ruego de que no le niegue la respuesta anhelada, logra que el trovador declare abiertamente no sólo el amor que siente por ella ("que o valedes", *fiinda*) sino, sobre todo, que ese amor (más exactamente, la dama que lo provoca) es el origen de "tantos cantares" que compone.

Las amigas de Lourenço ("Hir-vus queredes, amigo?", I, v. 1) y Don Denis (que invierte los términos: "Amigo, queredes vos ir?" 25,13, I, 1) se preocupan por el deseo de partir manifestado por el amigo. La dama de Lourenço no parece tener nada que objetar a la marcha en sí misma, sino a la posibilidad de que la ausencia sea larga, por lo que le ruega³⁷ que no tarde en regresar; la respuesta ("ca nunca tan cedo verrey / que eu non cuyde que muyto tardey!", refrán) parece satisfactoria y merecedora de recompensa ("se assy for, gracir-vo-lo-ey!", último verso de la segunda *fiinda*)³⁸. Don Denis, en cambio, prefiere mostrar el desamparo y la *coita* femenina ante esa partida anunciada³⁹, así como la actitud reverente del servidor que pretende evitar, con su marcha, no tanto el propio *mal* (que no tiene remedio), como, sobre todo, el *mal* de su señora, hasta el extremo de que "por guardar / vós, mato mi que mh o busquei" (*fiinda*).

Las señoras de Men Rodriguez Tenoiro y Vasco Perez Pardal dan un paso más y se interesan por cómo será la vida de su amigo en la distancia: "quand'ora vos fordes daquen, / dizede mi, que faredes?" (101,1, I, vv. 3-4); "que cuydades a fazer, / quando vus ora partides d'aquí / e vus nenbrar algunha vez de mi?" (154,2, I, vv. 1-3). El primero, como Lourenço,

37 Claramente, en la segunda estrofa: "rogo-vus aquí"; en la tercera, el ruego se convierte en amenaza: "vossa prol será, / poys vus hides, de non tardar!", III, vv. 1-2.

38 "La struttura parallelistica si articola qui in due motivi: l'invito a tornare presto rivolto dalla donna all'amico e l'impaziente desiderio del ritorno manifestato dall'uomo; a questi si intreccia un terzo motivo, la promessa di *prol* e di gratitudine da parte della donna" (Lourenço, *Poesie e tenzoni*, edizione, introduzione e note di G. Tavani, Modenese, Modena, 1964, p. 52).

39 "e de mim que será?" (II, v. 1); "eu sem vós morrerrei" (III, v. 1); "Queredes-mh, amigo, matar?" (*fiinda*)

insiste en su voluntad (necesidad vital, más bien) de regresar pronto (“Senhor fremosa, eu volo direi: / tornar m’ei ced’ou morrerei”, refrán); el segundo, por su parte, emplea dos estrofas (“atehudas”) y media en exponer el *mal* que Dios le causa al obligarlo a partir donde no podrá conocer el *mandado* de su *senhor* ni hablar con ella, y en asegurar que el único “conforto” (II, v. 4) / “conselho” (III, v. 4) que puede hallar es:

chorar muyto e nunca fazer al,
se non cuydar como mi faz Deus mal
(refrán).

Una de las composiciones más rebuscadas (no sólo desde un punto de vista retórico, sino también temático) de este grupo es la de Roi Martinz do Casal, en la que la señora quiere saber si realmente su amigo busca la muerte al mantenerse alejado de ella y no poder, por consiguiente, hablarle. Las respuestas no parecen dejar lugar a dudas (“dessejo” (I, v. 4), “praz” (II, v. 4), “quero” (III, v. 4) la muerte), igual que la reacción de la dama, que expresa su *sanha* (o su dolor) afirmando que todo ello coincide, respectivamente, con “meus dessejos” (I, v. 6), “meu prazer” (II, v. 6), “o que eu quero” (III, v. 6).

La imposibilidad femenina de acceder por completo no sólo a los ruegos del amigo sino incluso a los propios deseos (“tam muito vós desejo”, II, v. 3) es compatible, en la cantiga 25,52 de Don Denis, con la concesión (en forma de mandato⁴⁰) de una parte de lo solicitado: “morade” (I, v. 4) / “vivede” (II, v. 4) / “guaride” (III, v. 4) “amigo, u mi possades / falar, e me vejades” (refrán)⁴¹. La misma actitud condescendiente-imperativa (“mando-vos migo falar”, I, v.1) se advierte en el texto de Pero d’Armea, que expresa alegremente su agradecimiento por tamaño favor:

- Nostro Senhor, fremosa mia senhor,
vos dé grado, que vô-lo pode dar,
de tod’este ben que mi dizedes
e de quant’outro ben mi fazedes
(121,3, I, 3-6).

También la amiga de Martin de Padrozelos se aviene a aceptar su servicio y olvidar el “queixume” que tenía de él, aunque sin dejar de recordarle que “veestes a meu poder” (I, v. 3), y que podría tomar venganza si lo deseara. A pesar de tal benevolencia, el enamorado no se atreve a otra cosa que a continuar rogando que lo perdone, si considera que la ofendió en algo:

- Ai, senhor, por al vos rogu’eu,
se de mi quexum’avedes,
por Deus que o melhoredes

40 Lo pone de manifiesto, además del uso del imperativo, la respuesta del amigo: “Guarrei, bem o creades, / senhor, u me mandardes” (*finda*).

41 Recuérdese que gozar de la visión de la dama y poder hablar con ella son dos de los favores más insistentemente reclamados por los trovadores-enamorados.

de min, que mal dia naci,
senhor, se volo mereci.
(III, vv. 4-6 y *fiinda*).

3. RECAPITULACIÓN

Todas estas cantigas en las que dialogan la dama y su enamorado funcionan como una especie de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa⁴², no sólo por dar cabida a las dos voces sino también por ofrecer en la *cantiga de amigo* un tipo femenino más afín a la *senhor* de la *cantiga de amor* que a la *amiga* representada en las canciones de mujer de vertiente tradicional⁴³. En cualquier caso, podrían ser una prueba palpable de la consideración de Tavani de que:

Na maior parte dos casos, a *cantiga d'amigo* apresenta-se como o reverso exacto da *cantiga d'amor*, seja porque os conceptos aquí expressos pelo poeta na primeira pessoa são atribuídos à mulher, seja porque esta responde, de uma maneira ou de outra, aos lamentos e às solicitações do amante⁴⁴

Las mayores diferencias que pueden encontrarse entre ellas derivan de la primera intervención, pues, si el hombre habla primero (*cantigas de amor*), suele hacerlo para presentar su dolor y sus quejas a su señora, o para intentar conocer la causa de su actitud hacia él (114,8, por ejemplo)⁴⁵. La respuesta mayoritaria de la dama insiste en mantener su posición dominante, llena de condicionantes externos que le impiden dar rienda suelta a sus sentimientos; tiene que mantener la compostura y mostrarse siempre mesurada y distante, incluso confesando el amor que profesa a su amigo (31,4), por lo que puede interesarse por su dolor (96,6) y también mostrar que se compadece de él, pero nunca actuar de modo que ocasione su propio mal.

Si, por el contrario, es la mujer quien inicia el diálogo (*cantigas de amigo*), es frecuente que lo interrogue directamente (como hace un señor con su vasallo), ya sea sobre sus intenciones de partir o la causa de su tardanza en regresar (38,6), sobre la sinceridad de su amor (25,34) o el motivo de su tristeza (42,1; 2,3), o sobre el origen último de su actividad como trovador (63,36). La composición más rebuscada de este grupo es, sin duda, la de Roi Martinz do Casal; y la aparentemente más ingenua, la 25,13 de Don Denis, en la que deplora la marcha del amigo porque a ella le provocará la muerte. La cantiga 25,52 de Don Denis y la de Pero d'Armea hacen patente el poder absoluto que, como señora, ejerce sobre su servidor:

42 A su lado podrían contemplarse aquellas composiciones construidas a modo de espejo, en las que una cantiga de amigo se presenta como respuesta a otra de amor del mismo trovador, como sucede, por ejemplo, con las cantigas 25,122 y 15,38 de Don Denis; o las "parejas" de Johan Airas de Santiago 63,13 – 63,19; 63,43 – 63,37; etc.

43 Sobre este aspecto, vid., entre otros, M. Brea, "Elementos popularizantes en las cantigas de amigo", en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional 'La lengua, la Academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos...'*, Universidad de Alicante, Alicante, 2003, II, pp. 449-463. Para la distinción entre los dos tipos de mujer que podemos distinguir en las cantigas de amigo, vid. M. Brea, "L'amiga et la senhor dans les cantigas de amigo", *Textuel*, 49, 2006, pp. 103-124.

44 Cfr. Tavani, *Trovadores e jograis*, p. 196.

45 Recuérdese algún caso particular, ya comentado, como el de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, o incluso el de Johan Lobeira, que acude a su dama para plantearle un dilema amoroso que ella debe sancionar con su juicio.

en el primer caso, se muestra condescendiente con él y lo autoriza a vivir cerca de ella, para que pueda verla y hablarle; en el segundo, utiliza expresamente la fórmula “mando-vos” (I, v.1) para permitirle esa misma proximidad; de modo semejante, la señora de Martin de Padrozelos alude a que “veestes a meu poder” (I, v. 3) / “en poder sodes meu” (III, v. 1) y, por ello, está dispuesta a perder el “queixume” que tenía de él y —aunque tendría derecho a vengarse (III, v. 2)— a perdonarlo (III, v. 3). La réplica del enamorado disipa cualquier duda que pudiera plantear la voz femenina: es siempre el servidor que se pone a los pies de su señora para acatar su voluntad y que asume el dolor de la partida o la propia muerte si es la única forma de evitarle a ella algún mal.

La existencia de estos textos dialogados permite cerrar el círculo que abre una cantiga de amor puesta sólo en boca del trovador enamorado y conocer la relación amorosa en las dos vertientes, dado que hace intervenir activamente al objeto de la adoración masculina. Es cierto que se trata sólo de una ficción poética en la que ni siquiera participan mujeres reales, pues la voz femenina forma parte de esa ficción y todos los autores de los que hay noticia eran hombres; pero también es cierto que este logro es característico de la lírica gallego-portuguesa, que sitúa en un plano paralelo los dos géneros (*amor* y *amigo*), a diferencia de lo que acontecía con los cancioneros occitanos, que sólo muy esporádicamente han dado cabida a algún representante de la *chanson de femme*, y con la propia producción en lengua de oïl, que ha relegado al anonimato y a la inserción en textos narrativos la mayoría de los ejemplos de este género. Por otra parte, el propio autor de la fragmentaria *Arte de trovar* ya citada debía de ser consciente del carácter de bisagra de estas composiciones “en que falam eles e elas” cuando se ve obligado a explicar que la adscripción de las mismas a un género o al otro depende del orden por el que intervienen en el discurso los dos protagonistas.