

LA MALCASADA DE DON DENIS: LA ADAPTACIÓN COMO RENOVACIÓN

Quisera vosco falar de grado es un texto singular dentro del cancionero profano gallego-portugués, ya que es el único recogido en la tradición manuscrita que desarrolla el tema de la malcasada ¹.

Al igual que sucede con la cantiga de las flores do verde pino (Lang, *Den* 92) y la del papagai (Lang, *Den* 57) —elementos que se introducen como actantes en el discurso—, o con la de la muchacha alva que vai lavar camisas (Lang, *Den* 93) —única de la producción gallego-portuguesa en la que aparece dicha expresión para referir de modo simbólico el encuentro con el amigo—, Don Denis nos sorprende, una vez más, con la introducción de un motivo original en el círculo convencional de la cantiga de amigo.

¹ A lo largo del trabajo se hará uso de las siguientes abreviaturas:

Amigo = J. J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1973, 2.ª ed.

Amor = J. J. Nunes, *Cantigas de amor dos trovadores galego-portugueses*, Lisboa, 1972, 2.ª ed.

Appel = K. Appel, *Provenzalische Chrestomathie*, Ginebra, 1974.

Bartsch = K. Bartsch, *Altfranzösische Romanzen und Pastouellen*, Leipzig, 1870.

Lapa = M. R. Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, 1970, 2.ª ed.

Lang, Den. = H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle a. S., 1894.

Michaëlis, CA = C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, edição crítica e comentada por —, Halle, 1904, 2 vols.

Ray = G. Raynaud-H. Lavoix, *Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles*, París, 1881 (vol. 1.º) y 1883 (vol. 2.º).

Rd. (rondeau) / Rfr. (refrain) = N. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe*, París, 1969.

Riquer, Cerv. = M. de Riquer, *Obras completas del trovador Cerveri de Girona*, Barcelona, 1947.

Riquer, Los trovadores = M. de Riquer, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975, 3 vols.

A lo largo de cuatro coblas, la mujer se lamenta de no poder hablar con su enamorado ante el temor que le inspira la figura del marido, *hirado, mal bravo, sanhudo y esquivo*. Son precisamente estos epítetos —con función substantiva—, los que, junto con el último verso de las unidades métricas, desplazan el texto de un «género» a otro, de la cantiga de amigo a la canción de malcasada. Si, por una parte, se toman aisladamente los términos y expresiones que apuntan el sufrimiento de amor (*m'agravo, Gran pesar ey, amigo, sofrudo, meu mal ascondudo, cativo sodes*) y, por otra, aquellos que refieren el temor al encuentro (*non ous'oj'eu, ca ey mui gram medo*), todo podría indicar que la joven se encuentra sometida a la estrecha vigilancia materna, incluso los versos 16 y 17², que se inician con el apóstrofe *Senhor do meu coração*, fórmula que, en realidad, es una transposición del vocabulario cortés de la cantiga de amor.

Don Denis ha compuesto, por tanto, un texto híbrido, en el que mezcla los modelos literarios que tiene a su alcance (cantiga de amigo y cantiga de amor) con los de otra tradición, la de la malcasada, que, posiblemente, conocía, aunque fuese ajena a las coordenadas literarias gallego-portuguesas. Pero ¿cómo explicar la presencia de este hápax en los Cancioneiros? ¿De dónde extrajo el rey-trovador la idea para la composición del texto? Fundamentalmente, son estas las cuestiones en las que reside la problemática de la cantiga y a las que se intentará dar una respuesta en las reflexiones que a continuación se exponen.

Como se ha dicho más arriba, el argumento del texto es completamente marginal en el sistema literario gallego-portugués. En las cantigas de amor las referencias al matrimonio, bastante frecuentes en la lírica occitana³, son casi nulas, reduciéndose tan sólo a una cantiga del «jogral» Lourenço *Senhor fremosa, oy eu dizer (Amor 237)*, en la que se manifiesta el *gram pesar* causado por la noticia del matrimonio de la amiga, pero en la que no se introduce el vituperio del enemigo del amor cortés, tan común en la producción galorromance⁴.

Ni siquiera en las cantigas de escarnho y maldizer es frecuente la parodia del marido, cuando en realidad el «género» se prestaba

² Cf. una opinión diversa en A. da Costa Pimpão, *Cantigas d'El-Rei Don Dinis*, Lisboa, 1942, p. 70.

³ Sirvan, a título de ejemplo, los siguientes textos: Riquer, *Los Trovadores*, I, 6, 11, 16, 28, 30, 69, 70, 89; III, 247, 248, etc.

⁴ Cf., por ejemplo: Riquer, *Los Trovadores*, I, 7, 74, 83, 89, 102; II, 155, 163, 167; III, 311, 313, 328, 364; Bartsch I, 9, 38, 49, 51, 60; Ray *CM VI*, 17, 125, 159, 163, 179, 229, 231, 256; Rd. 30; Rfrs. 334, 894, 1666, 1693, etc.

para introducirla. Sólo en un 2,5% de los textos de este registro aparece esta figura, pero, en la mayoría de los casos, la parodia se hace a costa de la mujer, de la que se pone de relieve la infidelidad ⁵. Recuérdense, entre otras, una cantiga de Estevam da Guarda, en la que, mientras que la mujer se prostituye, el marido se ve obligado *de trager, por seu pediolo, o filho doutro no colo* (Lapa 106, rfr.); y una de Martín Soarez en la que el trovador apostrofa a un tal Pero Rodriguiz para tranquilizarlo de las acusaciones de cornudo, calificando a su mujer de leal y diciendo que dicha virtud ha tenido ocasión de comprobarla recientemente: *en outro dia, quando a fodi / mostrou-xi-mi muito por voss'amiga* (Lapa 298, vv. 6-7) ⁶.

En el momento de trazar la fuente (o fuentes) que pudieron influir en la composición del texto, el punto de referencia se centra, fundamentalmente por razones cronológicas e histórico-literarias, en la tradición galorromance, en la que los motivos del marido celoso y la malcasada —este último, sobre todo, en la producción de los «trouvères»— ya habían alcanzado un desarrollo importante cuando Don Denis escribía ⁷. Pero, si bien esta referencia soluciona, en buena parte, la génesis del texto, no despeja todas las dudas, ya que, como se verá seguidamente, a las analogías se oponen diferencias no menos notables, que sitúan al texto en cuestión en un ámbito literario diverso.

En el código de la *fin'amors*, el marido es el representante de una moral establecida y, en la mayoría de los casos, tal y como ha señalado en su ponencia el profesor Gimeno Casalduero, ha sido impuesto por conveniencias económicas y socio-políticas. En este aspecto el papel asignado a los padres es totalmente negativo, ya que son los que deciden el contrato establecido. Como prueba, tómense los siguientes versos procedentes de textos occitanos y franceses:

⁵ Exceptúense cinco cantigas que responden a la autoría de Pero da Ponte, Joan Ayras, Don Lopo Liás, Don Denis y Estevam da Guarda, en las que los trovadores atacan, mediante la parodia, la ironía o el sarcasmo, a un marido alejado de la sociedad cortés (ver, Lapa 93, 120, 177, 264 y 371). De estos cinco textos, los que mas se asemejan, desde un punto de vista conceptual, a ciertas «malmariées» francesas, son los de Don Lopo Liás, *Muito mi praz d'ũa ren*, y Pero da Ponte, *Pois vos vós cavidar i non sabedes*.

⁶ Más ejemplos en Lapa 130, 355, 362 y 363.

⁷ Con anterioridad a las líricas occitana y francesa, la presencia del celoso había sido apuntada en tres jarchas por García Gómez (E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, 1975-2, núms. III, XXVII y XXXI). Por el contrario, Solá-Solé afirma que ese «yelos» (o «ýilos») es fruto de lecturas erróneas de los manuscritos (J. M. Solá-Solé, *Corpus de poesia mozárabe (las harǧas andalusies)*, Barcelona, 1973, p. 79 y ss., p. 189 y ss., y p. 281 y ss.

qu'a un vilan sui donada
(Riquer, *Los Trovadores*, III, 247, v. 3)

Pour quoi m'avez voz douné,
Mere, mari?
(Ray *CM* 199, vv. 1-2)

A un vilain m'ont donee mi parent
(Bartsch I, 64, v. 15)

mes peres m'a un vieillart donee
(Bartsch I, 9, v. 8)

mes peres ne fu pas cortois
quant vilain me dona mari
(Bartsch I, 69, vv. 7-8)

Como ha señalado Lang en su edición crítica de Don Denis, la maldición para aquellos que han entregado la muchacha a un marido-y, en la malmonjada, para los que la han recluido en un convento—, aparece en varios textos franceses en términos bastante similares a los utilizados en el último verso de nuestro refrán (cfr. el correspondiente a la primera cobla *Hirad'aja Deus quem me thi foy dar!*). Los «trouvères» recurren una y otra vez al tono exclamativo y al uso de un pronombre con valor indefinido, bajo el que se esconde la identidad paternal:

celi qui me maria
soit de diu honnis!
(Bartsch I, 72, vv. 13-14)

honis soit qui a vilain me fist doner!
(Bartsch I, 68, v. 8)

Honis soit de Diu qui me fist nonnete!
(Ray *CM* 17, v. 71)

je le maldi, et s'ai bien droit,
qui le me dona, kels k'il soit
(Bartsch I, 36, vv. 44-45)

Asimismo, el sintagma *oser* — *ne pas oser* (*non ouso* en el texto que nos ocupa) aparece en las malmaridadas francesas con un índice de frecuencia considerable:

J'os bien
(Ray *LV* 20, v. 1)

Je n'i ose plus estre
(Bartsch I, 67, v. 23)

Dieux! je n'i os aler
A mon ami!
(Ray *CM* 104, vv. 5-6)

Mès j'ai qui tant mi chastoie
 Que n'i ose aler
 A moi ne sui je mie,
 Quant je n'ose amer

(Ray *LCl* 62, vv. 5-8)

Se j'osoie
 je ferai ami

(Rfr. 1691)

Al igual que en las canciones ultrapirenaicas, la antítesis entre los dos elementos masculinos del triángulo clásico se percibe en los sustantivos con que se designa a ambos: mientras que para el amante se utiliza el sustantivo *amigo* (en acumulación coordinante en el verso 2) y un término de la cantiga de amor (*Senhor do meu coração*), para el marido se usan términos que definen su carácter colérico e intratable (cfr. la *reduplicatio* de los versos 4.º y 5.º de cada estrofa que resalta la etopeya negativa del personaje —vide infra, el análisis métrico de la cantiga—).

Pero, frente a estas características comunes —para las que no siempre se puede postular de manera rotunda la dependencia de un modelo, ya que pueden venir determinadas por los rasgos comunes que ofrece el vocabulario de las distintas lenguas romances—, el texto presenta ciertas peculiaridades que le confieren un carácter singular. Así, el miedo de la protagonista (*non ous'oj'eu... ca ey mui gram medo*) para establecer contactos con el amigo no es, ni mucho menos, la situación más frecuente en las canciones occitanas o francesas que desarrollan el motivo aquí tratado, ya que, tanto en unas como en otras, se percibe la rebelión de la mujer contra el marido. Sirvan de ejemplo unos versos de Cadenet y otros de un «refrain» anónimo⁸:

Ya per guap ni per menassa
 que mos mals maritz me fassa
 no mudarai qu'ieu no jassa
 ab mon amic tro al dia.

(Riquer, *Los Trovadores*, III, vv. 36-40)

Quant plus me bat et destraint
 li jalous
 tant ai je pluz en amours ma pensee.

(Rfr. 1555)

Por otra parte, no deja de ser significativa la elección de los sustantivos que designan al celoso (*irado, bravo, sanhudo, esqui-*

⁸ Ver, además: Riquer, *Los Trovadores* II, 155; III, 248, 364; Bartsch I, 4, 6, 21, 23, 24, 25, 26, 35, 39, 45, 48, 49, 67, 68; Rfr 1188; Ray *CM* 112, 168, etc.

vo), términos que casi nunca son utilizados en la producción galorromance. Así, *brau* aparece tan sólo en tres ocasiones en la antología de Martín de Riquer: en Jaufré Rudel, donde, sin embargo, es aplicado a los «lauzengiers» (*Amicx, fa s'elha, gilos brau / an comensat tal batestau...*, Riquer, *Los Trovadores*, I, 11, vv. 45-46); y, en relación directa con nuestro asunto, en Gausbert de Poicibot (*de gaug camgera. I marit brau*, Riquer, *Los Trovadores*, III, 242, v. 10) y en Peire Cardenal (*ni brau gilos que m'en azir*, Riquer, *Los Trovadores*, III, 311, v. 14), dos trovadores que, con toda probabilidad, visitaron la corte de Jaime I de Aragón. Señalar también que el marido de Flamenca, Archimbaut, era *gelos e fers e braus*⁹.

Pero ¿por qué Don Denis no ha adaptado al portugués sustantivos como «celoso» o «villano», que son definitorios del personaje y mucho más frecuentes en la producción lírica de «trobadors» y «trouvères»?

Con todos estos datos dispersos se ha elaborado una hipótesis basada en informaciones literarias e históricas, que permiten explicar, en buena parte, el modo por el que pudo haber llegado a Don Denis noticia del «género» de la canción de malcasada.

Es evidente que nuestro autor tenía un conocimiento considerable de la lírica occitana, tal y como exhibe, por ejemplo, en dos de sus cantigas de amor, *Quer'eu en maneira de proença* (Lang, *Den* 43) y *Proençaes soen mui ben trobar* (Lang, *Den* 47)¹⁰.

Asimismo, la influencia provenzal parece ser la que permite explicar ciertos rasgos singulares de la obra del monarca portugués. Piénsese en el *papagai* de *Unha pastor bem talhada* (Lang, *Den* 57), cuya introducción podría venir determinada por el conocimiento directo —o, incluso, por noticia indirecta— de las *Novas del papagai* de Arnaut de Carcassès; y en las *flores do verde pino* (Lang, *Den* 92) que, según ha demostrado A. Roncaglia, podrían ser fruto de una reinterpretación paraetimológica de uno de los versos de la famosa cansó *Lanqand li jorn son lonc en mai* de Jaufré Rudel, que en uno de los manuscritos que la ha transmitido, concretamente en el *Chansonier d'Urfé*, ofrece la variante *flores dels bels pis* por *flores d'albespis*¹¹.

⁹ *Le Roman de Flamenca. Nouvelle occitane du XIII^e siècle*. Texte établi et commenté par U. Gschwind, Berna, 1976, v. 1562.

¹⁰ Para este aspecto, véanse: J.-M. D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, París, 1973, p. 301 y ss.; A. Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trovadores», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), p. 44 y ss.:

¹¹ A. Roncaglia, «Ay flores do verde pino», *Boletim de Filologia*, XXIX (1984), pp. 1-27.

Don Denis conoció sin duda la producción de trovadores y juglares que visitaron la corte de su abuelo, Alfonso X —uno de los autores más provenzalizantes de la escuela gallego-portuguesa—, donde él vivió siendo infante y donde debió de tener contactos con la lírica occitana, ya que, como se sabe, no hay testimonio que acredite la visita de algún «trovador» a Portugal ¹².

En 1269, el infante de Aragón, D. Pedro, visitó la corte castellano-leonesa, acompañado por un séquito importante de escritores e intérpretes occitanos. Entre éstos se encontraba Cerverí de Girona, quién utiliza en dos ocasiones el motivo de la malmaridada: en la famosa «viadeyra» *No.l prenatz lo fals marit* (Riquer, *Los Trovadores*, III, 328) y en la «gelosesca» *Al fals gelos don Deus mala ventura* (Riquer, *Cerv* 8), que es una de las pocas «chansons de femme» documentadas para la lírica occitana de los siglos XII y XIII.

Por otra parte, pudo muy bien haber conocido, a través de sus relaciones familiares, la obra de poetas que cultivaron el tema de la malcasada y que visitaron anteriormente la corte de Castilla y León, como es el caso de Raimon Vidal de Besalú, autor del *Castiagilos*, que vivió durante algún tiempo en la corte de Alfonso VIII.

Don Denis tendría también conocimiento de la producción de autores que fueron tomados como modelos por sus antecesores más próximos o por sus contemporáneos. Este es el caso de Cadenet, cuya alba *S'anc fui belha ni prezada* (Riquer, *Los Trovadores*, III, 247) —que tiene precisamente como protagonistas a una malcasada y al «gaita»— fue imitada en su métrica y música por Alfonso X en una de las *Cantigas de Santa María*, concretamente en la número 340 *Virgen, Madre gloriosa*, cantiga que incluso ofrece, al igual que el texto occitano, el «mot-refranh» *alba* (cfr. asimismo la cantiga de Don Denis *Levantou-s'a velida*, en la que la palabra *alva* se introduce por dos veces en el refrán).

A los datos precedentes, debemos añadir que en el año 1304 nuestro rey visita Tarragona para reconciliar a Fernando IV de Castilla con Jaime II de Aragón y, como es sabido, la corona de Aragón mantuvo siempre relaciones muy estrechas con las cortes del Midi de Francia ¹³.

Respecto a la lírica francesa, las informaciones se basan, mayoritariamente, en vínculos políticos y dinásticos. Creemos que con

¹² Cf. I. Frank, «Les Troubadours et le Portugal» en *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges le Gentil*, Lisbonne, 1949, pp. 199-226 (especialmente, pp. 219-221).

¹³ Ver, entre otros, C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, 1977, p. 18 y ss.

éstos correrían paralelos los intercambios literarios, pero, dado que buena parte de las «chansons de malmariée» son anónimas, es difícil demostrar la influencia directa que tuvieron en el texto analizado. Por otra parte, aquellas canciones atribuidas a un autor conocido (Audefroï li Bâtard, Gilles li Viniers, Moniot de Paris, Richart de Semilli, Gavaron Gratele, Moniot d'Arras, etc.) plantean las relaciones entre trovadores gallego-portugueses y «trouvères», que, realmente, nunca han sido establecidas con claridad y contundencia.

Como ya ha demostrado C. Michaëlis —en un estudio que, todavía hoy, sigue siendo en su mayoría válido—, desde el reinado de Alfonso VI, el influjo francés en Portugal es un hecho irrefutable¹⁴. Aproximándonos más a la época que nos ocupa, nuestra atención se centra, particularmente, en la estancia del padre de Don Denis en París y Boulogne (que, como se sabe, fue el centro lírico del país de oil durante buena parte del siglo XIII). A este suceso debe añadirse que el primer matrimonio de Alfonso III tuvo lugar con una francesa, Matilde de Boulogne, a cuyo padre el célebre Moniot d'Arras había enviado unos versos poco antes de la batalla de Bovines¹⁵.

Por otra parte, no se debe olvidar que el educador de Don Denis fue un francés: Aiméric d'Ebrards. Asimismo, el rey portugués debió de tener acceso a cancioneros de la lírica de oil «atraveso il matrimonio con Isabella, discendente di Pietro II d'Aragona, anch'egli grande mecenate alla cui corte è attestata un'intensa presenza trobadorica»¹⁶.

Con los datos expuestos, creemos haber indicado el canal por el que llegó a Don Denis noticia del género de la malcasada. Parece evidente que el trovador conoció el tema a través de las literaturas ultrapirenaicas. En esta adaptación, y teniendo en cuenta los textos recogidos en las tradiciones manuscritas de oc y oil, quizás haya que conceder un papel preponderante a la lírica francesa, ya que el número de «malmariées» transmitidas por los códices —más de cincuenta ejemplares— supera en una proporción considerable a las escasas muestras occitanas, insertas en una tradición lírica en la

¹⁴ Michaëlis, *CA*, vol. II, p. 684 y ss.

¹⁵ *Idem Ib.*, vol. II, p. 720. Véanse también: S. Corbin, «Notes sur le séjour et le mariage d'Alphonse III de Portugal à la cour de France», *Bulletin d'études portugaises*, X (1945), pp. 159-166; J. J. Alves Dias, «Itinerário de Don Afonso III (1245-1279)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XV (1980), pp. 453-519; J. Mattoso, *A nobreza medieval portuguesa. A família e o poder*, Lisboa, 1981, pp. 353-363; *Idem*, *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal*, Lisboa, 1988-3, p. 136 y ss.

¹⁶ Ferrari, *Linguaggi lirici*, p. 53.

que, como se recordará, imperó un fuerte proceso de selección en el momento de confeccionar los manuscritos. A los textos ya citados de Cerveri de Girona, deben añadirse cinco baladas más de carácter anónimo: *Quant lo gilos er fora* (Appel 45), *Coindeta sui, si cum n'ai greu cossire* (Appel 47), *Una donna ai auzit* (Mahn, *Gedichte* 367), *Can se reconian auzeus* (Mahn, *Gedichte* 728) y la conocida «kalenda maia» del *Roman de Flamenca*, *Cella domna ben aia*¹⁷.

Pero sigue habiendo otra cuestión que plantea no pocas incertidumbres. ¿Por qué sólo un texto de este tipo en todo el Cancionero profano gallego-portugués? Quizás porque la canción de mujer en esa lírica era únicamente concebida como cantiga de amigo —de hecho el texto figura en los manuscritos en la parte que reproduce las cantigas de amigo del rey portugués— y, por tanto, la malcasada se alejaba de las normas convencionales del «género»? Si esto fue así, podría ser válido pensar que Don Denis pretendió —del mismo modo que ya se había hecho anteriormente con el alba y la pastorela— adoptar y adaptar un motivo extranjero para ampliar y renovar la poética de la cantiga, dándole unas características formales y conceptuales propias de la tradición a la que pertenecía.

Seguramente nuestro autor no fue el único que compuso una «cantiga de malcasada», pero, teniendo en cuenta que los *Cancioneiros* no son más que antologías parciales, su texto sí fue el único digno de ser recogido en los códices, porque, sin duda, era la obra de un rey.

APÉNDICE

Edición crítica

Quisera vosco falar de grado,
 ay meu amigu'e meu namorado!
 mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
 ca ey mui gram medo do hirado.
 Hirad'aja Deus quem me lhi foy dar!

En cuydadus de mil guysas travo,
 per vos dizer o con que m'agravo;
 mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
 ca ey muy gram medo do mal bravo.
 Mal brav'aja Deus quem me lhi foy dar!

¹⁷ Gschwind, *Le Roman de Flamenca*, vol. I, vv. 3234-3247.

Gran pesar ey, amigo, sofrudo,
 per vos dizer meu mal ascondudo;
 mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
 ca ey mui gram medo do sanhudo.
 Sanhud'aja Deus quem me lhi foy dar!

Senhor do meu coraçõ, cativo
 sodes en eu viver con que vivo;
 mays non ous'oj'eu convosc'a falar,
 ca ey mui gram medo do esquivo.
 Esquiv'aja Deus quem me lhi foy dar!

Cantiga de amigo del tipo de «refram» (Tavani, *Repertorio* 33:10)
 Coblas del tipo capfinida (hirado → hirad'; mal bravo → mal brav';
 sanhudo → sanhud'; esquivo → esquiv')¹⁸.

-B 585, c. 130 r.º

-V 188, c. 26 r.º

Grafía: B

Lectura mss.:

18.—esquo BV con signo de abreviación sobre la q; 20.—esqua ia V,
 signo de abreviación sobre la q.

Ediciones precedentes: de V diplomática de Monaci 188, y lecturas de
 Braga 188 y Lang 109; de B semidiplomática de Machado 549; sobre los
 dos manuscritos Nunes, *Amigo* 36, Costa Pimpao 38 y Pellegrini, *Auswahl* 4.

Lecturas divergentes: v. 17, Pellegrini, Lapa y Costa Pimpao leen *quen*.
 Lapa justifica la lectura trayendo a colación el verso 14 de B 593-V 196
 (*Coytada vyy', amigo, porque vos non vejo*) en el que, según él, la abrevia-
 tura q equivale a «quen». El argumento no parece totalmente convincente,
 teniendo en cuenta que existen otros casos que atestiguan lo contrario y
 en los que *que* tiene el valor de «quen»: «o demo, con *que* x'ela sempr'an-
 dou» (Lanciani, *Fernan Velho*, 11, v. 7); «hun clerigo, con *que* se defen-
 der» (Idem *Ibidem*, 11, v. 13), etc.

Tema: Imposibilidad de comunicar al amigo la «coita» que se padece,
 ante el temor de ser descubierta por el marido.

¹⁸ Cf. la definición que dan las *Leys d'Amors* de ese tipo de cobla: «Capfinida
 per aquela meteysha dictio oz oratio final del premier bordo vol tostemps commen-
 sar l'autre seguen bordo per esta maniera:

Verges, sendiers verays e pons,
 Pons de salut e clara fons,
 Fons de purtat e viva dotz,
 Dotz que.ls pecatz deneja totz...»

Organización retórica

En las figuras elocutivas, hay que destacar la elección de los adjetivos que designan al marido, ya que son verdaderos epítetos con función enunciativa. Todos ellos se mantienen dentro del mismo campo semántico ¹⁹ y ponen de relieve el carácter colérico y arisco del personaje.

Por otra parte, cabe señalar las anáforas de los versos 7 y 12 *per vos dizer* —que corresponden en la métrica al artificio de las «coblas capdenals»— y la combinación de anáfora y epífora en el cuarto verso de cada una de las estrofas, así como la *reduplicatio* que tiene lugar en los dos últimos versos de cada cobla, que, como se ha señalado aquí arriba, ocasiona un tipo de «cobla capfinida».

Como figuras conceptuales, señalemos la presencia de tres apóstrofes dirigidos al amigo: uno de tipo acumulativo en el v. 2 *ay meu amigu'e meu namorado*, *amigo* en posición media (v. 11) y, por último, *Senhor do meu coraçõ* (v. 16). Como se ha dicho más arriba vide *supra*, p. 2), parece evidente que esta última fórmula es una adaptación del vocabulario del registro cortés y no, como pretendía Nunes, «por ter êle revelado a sua alta posição de rei» (*Amigo*, I, p. 179). El término *senhor* es también utilizado por la protagonista de una cantiga de Pero Gonçalves Portocarrero (*Ay meu amigu'e meu senhor*, *Amigo* 263, v. 1), y para este caso no es válida la observación del crítico portugués. Como se ha señalado en otras ocasiones, pretender reconstruir los datos biográficos a través de las situaciones expuestas en las cantigas de amigo o de amor resulta, las más de las veces, arriesgado, ya que, en casos como éste, el autor simplemente se sirve de un topos proporcionado por la tradición literaria para la composición de su texto.

Nótese, asimismo, la hipérbole del v. 6 *mil guysas* y la *exclamatio* del último verso de cada una de las estrofas, que proporciona al texto una especial carga enfática.

Respecto al orden de los elementos, cabe apuntar la anástrofe del v. 7 y el hipébaton de los versos 6 y 11, así como el «enjambement» de los versos 16-17 (cativo/sodes).

Métrica

cuatro coblas singulares: 4 + 1 ó 2 + 3, con las siguientes medidas y disposición de rimas:

¹⁹ En algunos de los glosarios de obras medievales se puede observar que algunos de los términos utilizados en el texto aparecen coordinados en ditologías sinónimas, lo que demuestra su proximidad semántica:

Lorenzo, *Crónica General y Crónica de Castilla*, «sanudo et irado», «bravo et yrado» (1338b-1339a), «bravo et esquivo» (215b).

Lapa, *Escarnho*, «sanhudo e bravo» (94a).

Mettmann, *Glossário* (IV), «sanhudo e bravo» (275a).

I.— 9' 9' 10 9' 10
 a a B a b

II.— 9' 9' 10 9' 10
 a a B A B

Coblas capdenals: v. 2.º II-III

v. 4.º

Coblas capfinidas: vv. 4.º y 5.º

Como se deduce de los esquemas reproducidos aquí arriba, la cantiga es de refrán y no de «mestria» tal y como señaló Nunes, siguiendo a Lang en la disposición del texto (*Amigo*, III, p. 42).

A la cantiga la precede en B la nota colocciana «tornel novo». Dicha apostilla puede explicarse por dos razones distintas, según se adopte uno u otro tipo de esquema métrico:

a) En el primer caso, la novedad reside en la inserción del refrán entre los versos estróficos. Haciendo un estudio de todas aquellas cantigas que presentan un único verso de refrán, ésta es la única que lo sitúa en tal posición y que vuelve a recuperar la rima de éste en el último verso de cada cobla. (En el 98% de los casos restantes, el «tornel» ocupa el último verso de la estrofa²⁰ y ofrece, por supuesto, una rima independiente).

b) Si se adopta el esquema II, la aplicación del modificador «novo» vendría determinada por las variaciones morfológicas que el refrán presenta en el paso de una estrofa a otra, y que, como ya se ha dicho, originan una modalidad especial de «cobla capfinida». Sin duda, fue esta disposición la que ocasionó la glosa del humanista italiano²¹.

PILAR LORENZO GRADÍN

Universidad de Santiago

²⁰ El único texto que contiene un verso de refrán y que lo introduce entre los versos estróficos es *Amiga, quen vos ama* (B598-V201) del propio Don Denis: a6' b6' a6' b6' c7 d6 c7.

²¹ Así lo cree también V. Bertolucci en «Le postille metriche di Angelo Colocci ai Canzonieri portoghesi», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli*, VIII (1966), p. 27.