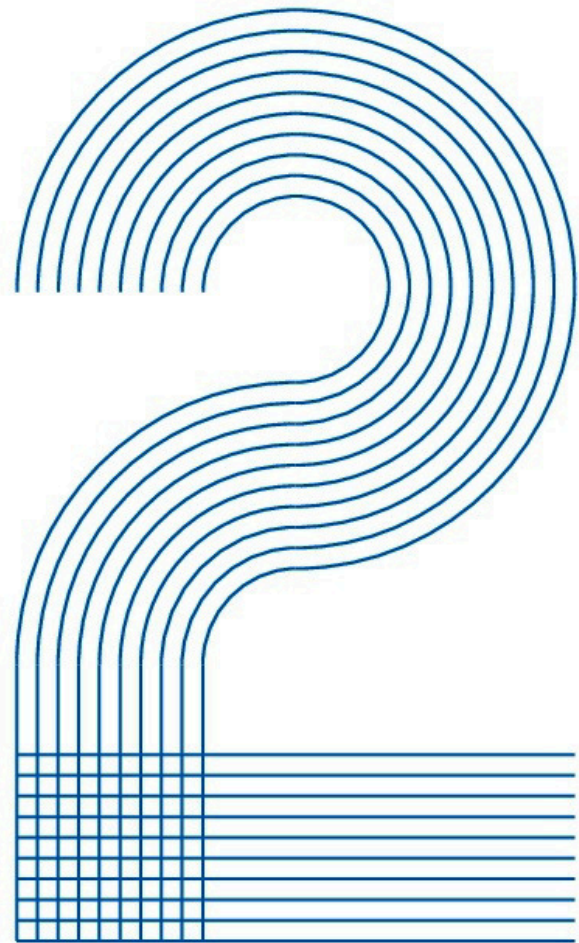


# CUMMIEIRA

## *Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega*

Departamento de Filoloxía Galega e Latina

Vol. 2 - 2017



Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

Cumieira : Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega. Vol. 2 / Xosé A. Fernández Salgado (ed.). -- Vigo: Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, 2017

156 p.; 24 cm

D.L. VG 687-2017

ISBN: 978-84-8158-757-9

1. Filoloxía Galega. I. Fernández Salgado, Xosé Antonio, ed. lit. II. Universidade de Vigo, Departamento de Filoloxía Galega e Latina, ed.

© Departamento de Filoloxía Galega e Latina (Universidade de Vigo)

© Susana Brandariz Varela, Darío Álvarez Moure, Estefanía González Álvarez, Nuria Díaz Guedella, Icíá Moreiras Villamarín, Andrea Castelo Veiga

© Xosé A. Fernández Salgado (ed.)

**Revisión científica do volume 2:**

Anxo Angueira (UVigo), Xavier G. Guinovart (UVigo), Ana Iglesias Álvarez (UVigo), Bieito Arias (UVigo), Gonzalo Navaza (UVigo) e Xosé A. Fernández Salgado (UVigo)

**Maquetación:** Xosé A. Fernández Salgado

**Corrección:** Antón Palacio

**Deseño da portada:** Tania Sueiro (Área de Imaxe da Universidade de Vigo)

**Edición:**

Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo

Facultade de Filoloxía e Tradución

Campus das Lagoas-Marcosende - 36310 Vigo

**Impresión:** Tórculo Comunicación Gráfica, S.A.

**Dep. Legal:** VG 687-2017

**ISBN:** 978-84-8158-757-9

*CUMIEIRA. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega* aparece recollida na base de datos DIALNET, no *Catálogo Italiano dei Periodici* ACNP (Università di Bologna) e en *Linguistic Bibliography* e Brillonline de BRILL.

## Índice / Index

- 9      Limiar /  
         *Introduction*
- 11     SUSANA BRANDARIZ VARELA  
         Deseño e construción dun corpus paralelo etiquetado semanticamente  
         para o galego /  
         *Design and elaboration of a parallel corpus semantically tagged for Galician  
         language*
- 33     DARÍO ÁLVAREZ MOURE  
         Vangardas e futurismo no campo literario galego /  
         *Avant-garde and futurism in the Galician literary field*
- 65     ESTEFANÍA GONZÁLEZ ÁLVAREZ  
         O *cuidar* na cantiga de amor: unha obsesión /  
         *The cuidar in cantigas d'amor: an obsession*
- 85     NURIA DÍAZ GUEDELLA  
         A influencia do ensino no proceso de adquisición lingüística /  
         *The influence of the education in the process of linguistic acquisition*
- 105    ICÍA MOREIRAS VILLAMARÍN  
         Os resultados galegos do nome latino *Caecilia* /  
         *The Galician results of the Latin name Caecilia*

*Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filloxía Galega*

- 127** ANDREA CASTELO VEIGA  
O léxico galego-berciano na obra poética de Antonio Fernández Morales  
(1817-1896) /  
*The Galician-Bercian lexicon in the poetic work of Antonio Fernández Morales  
(1817-1896)*
- 151** Autoras e autores de *Cumieira*, vol. 2 /  
*Cumieira's authors*
- 153** Normas para o envío de orixinais /  
*Manuscript submissions guidelines. Information for authors*

## O CUIDAR NA CANTIGA DE AMOR: UNHA OBSESIÓN

*The cuidar in cantigas d'amor: an obsession*

Estefanía González Álvarez

Universidade de Vigo  
[ega\\_13793@hotmail.com](mailto:ega_13793@hotmail.com)

**Resumo:** A concepción do amor na cantiga de amor da escola galego-portuguesa correspóndese cos preceptos do amor cortés creado nas cortes provenzais no século XII, aínda que coas modificacións propias do cambio de contexto sociocultural, lingüístico e literario. Ese amor, convertido nun pensamento recorrente na mente do poeta, pode chegar a converterse nunha obsesión. Neste artigo analízase o contido e as implicacións deste motivo -presente tanto na cantiga de amor coma na *cansó* provenzal e na novela artúrica- nun número significativo de cantigas que o tratan. Percórrase a produción literaria europea da Idade Media, tocando para iso a escola trobadoresca galego-portuguesa, a provenzal e as novelas artúricas, que teñen como máximo expoñente a Chrétien de Troyes e a súa extensa e brillante obra. Para iso, analízase tanto un repertorio bibliográfico coma un corpus textual representativo das tres materias mencionadas e represéntanse como unha contextualización ou introdución teórica e como comentarios de exemplos concretos, respectivamente.

**Palabras chave:** Amor platónico, *cuidar*, amor cortés, cantiga de amor.

**Abstract:** The conception of love in the *cantigas d'amor* (love poems from the Galician-Portuguese troubadour school) correlates to the courtly love precepts originated in the XII century Provençal courts, albeit with the relevant socio-cultural, linguistic and literary modifications. Such love, turned into a recurring thought inside the poet's mind, may become an obsession. In this article, content and implications will be analysed in a representative number of songs covering that subject, present not only in the *cantigas d'amor* but also in the Provençal *canso* and the Arthurian cycle. European literary production in the Middle Ages will be looked through, examining the Galician-Portuguese, the Occitan and the Portuguese troubadour schools along with the Arthurian novels, whose greatest exponent is Chrétien de Troyes and all his vast and outstanding work. For that purpose, we will study a bibliographic repertory as well as a textual corpus representing the three matters mentioned above. They will be presented respectively as a contextualization, or theoretical introduction, and as commentaries of specific examples.

**Keywords:** Platonic love, *cuidar*, courtly love, *cantiga d'amor*.

*El amor es una pasión natural que nace de la visión de la belleza del otro sexo  
y del pensamiento obsesivo de esta belleza.*

Andreas Capellanus

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Este traballo versa sobre o tratamento do amor na cantiga homónima da escola do occidente peninsular, a galego-portuguesa. O amor que os poetas senten polas súas damas é a primeira vista non corpóreo, fortemente idealizado, baseado máis nunha representación da muller creada no imaxinario colectivo do que nunha muller real e tanxible. En casos extremos, o amor por esa muller ideal pode chegar a converterse nunha obsesión. As características deste analizaranse en apartados posteriores, pero antes é preciso facer unha pequena parada para expoñer brevemente as condicións e as circunstancias reais que sufrían e polas que tiñan que pasar as mulleres da época.

O *amor cortés*, en que se basea toda a poesía trobadoresca, constrúese sobre os cimentos da vasalaxe, isto é, a dama amada é o *senhor* e o poeta, o *vasalo*, que lle debe obediencia total e absoluta; pero a realidade era moi diferente. Para ilustrar isto, nada mellor que a seguinte cita de George Duby (2000: 304): «El historiador que se pregunta por la situación real de la mujer en esta época no debe olvidar que el *fine amor*, tal y como se muestra a sus ojos, es una creación literaria». Toda a literatura trobadoresca é unha literatura de evasión, de ficción, polo que «estos poemas no muestran a la mujer. Muestran la imagen que los hombres se hacían de ella» (Duby 2000: 30).

En primeiro lugar, non todas as mulleres tiñan dereito a ser tratadas segundo os preceptos do amor cortés; só as damas e doncelas nobres podían gozar dese privilexio. Todas as demais, as que non pertencían á nobreza, non merecían tal trato e podían ata ser utilizadas e vilipendiadas como os señores, os nobres, os amos das terras... quixesen -iso inclúe tamén o (ab)uso sexual-. Un caso máis extremo é o das prostitutas, as que, nalgunhas das moitas clasificacións dos tipos de mulleres que diversos teóricos estableceron na Idade Media (véxase Casagrande 2000: 96-105),

---

<sup>1</sup> Este artigo, agora adaptado en varios aspectos, foi orixinalmente o meu Traballo de Fin de Grao, que defendín na Facultade de Filoloxía e Tradución da Universidade de Vigo en xullo de 2015. Quería agradecer a colaboración do meu titor, o profesor Bieito Arias, pola presenza e apoio dende o primeiro xermolo deste traballo, así como a de Aurora Grandal, tradutora, garantía da corrección das verbas inglesas aquí presentes.

na maioría dos casos nin sequera se lles recoñece a categoría «muller». Son todas elas seres que non merecen ser chamados como unha muller nobre, casta, modesta e recatada.

Centrando a atención só nas mulleres nobres, o único que se agardaba delas era que fosen, nalgún momento, nais e esposas. O matrimonio e a procreación era o seu único destino. Debido a que eran reservadas para os primoxénitos das familias, moitos homes, fillos menores, quedaban solteiros -era o primoxénito o que herdaba o título e as posesións-, polo que a sociedade estaba cargada cunha gran cantidade de homes cun futuro incerto e sexualmente descontrolados. A forma de establecer a orde e controlar ese furor sexual era establecer unha figura feminina que moderase eses comportamentos. O amor cortés, aínda que un exercicio literario, axudou a que na mente deses homes sen esposa se instalase a convicción de que o correcto era cortexar a unha dama e non asaltala pola forza.

## 2. Contextualización filosófica e ideolóxica

O punto en que comeza este camiño é a descrición do *amor platónico*. Este defínese como «una pasión que penetra por los ojos e inflama el corazón, como una flecha misteriosa» (García Gual 2014: 121), representado na mitoloxía grega por Eros, un «niño alado, caprichoso y juguetón» (Gallardo López 1995: 145), acompañante e servidor de Afrodita, fillo desta e de Ares, Zeus ou Hermes dependendo da tradición, que non mostra «el menor respeto ante las más excelsas divinidades» (Gallardo López 1995: 145), incluída a súa propia nai, que o teme; isto é, trátase dun semideus ou unha divindade menor que, non obstante, ten o suficiente poder como para «producir heridas muy difíciles de curar» (Falcón Martínez *et al* 1981: 225). Este é o amor humano, terreal e abstracto de que falan os poetas e que se coñece como *platónico*, que «impulsa a buscar la otra mitad, la complementaria, del ser humano primigenio que Zeus escindió, explicando que cada uno es solo medio ser añorante de su otro medio», unha «ansia amorosa que la distancia tensa y la nostalgia potencia» (García Gual 2014: 121) e «la sublimación de la pasión natural al servicio de la espiritual» (García Gual 2014: 126).

Estas ideas platónicas do amor foron recollidas por diferentes filósofos e teóricos ó longo da historia. Ó xa mencionado Platón súmaselle Ovidio, co seu *Ars amandi*, obra en que dá unha serie de consellos para seducir unha dama. Neste traballo a atención centrase na figura dun teórico do amor ideal, coetáneo dos trobadores. Considera que o amor pertence máis ó ámbito do intelecto e do espírito

que ó do corpo. Trátase de *Da arte de amar como é debido*. Nesta obra codificou as características máis importantes do amor cortés, polo que se converteu nun manual de comportamento cortesán.

«El amor [...] es una pasión natural que nace de la visión de la belleza del otro sexo y del pensamiento obsesivo de esta belleza». Esta cita do propio Capellanus (tomada de Verdon 2008: 87) é a base sobre a que se asenta o motivo do que se está a tratar. O amor, unha paixón que pertence ó ámbito do natural entre as persoas, sempre un home e unha muller -rexéitanse así as relacións homosexuais-, nace sempre cunha primeira visión; isto é, o amor comeza dende o mesmo momento en que, neste caso, o poeta ve a dama e é consciente da súa beleza. Esa visión e esa beleza repítense unha e outra vez dentro da mente do amante para converterse, logo de tanto *cuidar*, nunha obsesión.

### 3. O amor na escola galego-portuguesa: a cantiga de amor

#### 3.1. Amor cortés: tradición e concepto

A concepción do amor que se pode apreciar neste xénero literario medieval, como xa se indicou, correspóndese coa que estaba presente na *cansó* occitana, o amor cortés. Na tradición do occidente peninsular o poeta declaraba o seu amor por unha dama da que non se coñece nome, liñaxe ou aspecto. Era unha muller etérea, extremadamente idealizada e abstracta, que correspondía ó prototipo de muller nobre existente na época.

Ese amor que o poeta cantaba respondía unicamente a un xogo, xa que os sentimentos se converteran en tópicos e se fixaran nuns esquemas que respondían a unha serie de convencións sobre cal debería ser a natureza do amor dos trobadores. As fórmulas, de ascendencia provenzal e lexicalizadas xa nesa época, estaban despersonalizadas e estereotipadas. Por isto, era tamén unha composición moi aristocrática, tanto polo ton coma pola forma. A incorporeidade da dama achegaba ademais unha ausencia de dimensións espaciais e temporais, co que a cantiga se transformaba nun exercicio literario en que o poeta demostraba as súas artes e o seu dominio da retórica. O tratamento literario idealizado da figura da muller amada contrasta coa súa situación real.

Aínda que a *cantiga de amor* é un xénero que ten como centro a muller, entendida como un ente etéreo e ideal, as aparicións desta son escasas. O poeta



centra a súa atención en describir o amor que sente, a coita que lle oprime o corazón, a morte que lle é negada, maldí a Deus e a Amor, maldí tamén os seus ollos e o seu corazón por confabularse contra el, pero non culpa a dama.

A súa amada, que nos textos se identifica como a súa *senhor*, é unicamente culpable de non darlle o ben que el desexa obter dela, mais ela non é a que provoca o amor que tanto mal lle produce ó trovador. Os culpables son, na maioría dos casos, Deus, Amor ou os seus axentes, os ollos e o corazón, ós que fai responsables do seu namoramento e da súa dor.

No que ó contido se refire, hai catro campos sémicos básicos, segundo o filólogo italiano Guiseppe Tavani (1986). Os dous primeiros, considerados primarios, son a *reserva da dama* e a *coita* por un amor non correspondido. Aínda que o ideal era que a composición estivese marcada pola medida, un equilibrio entre o sentimento e a razón, ambos os dous campos estaban dominados pola desmesura. Non se trata da ruptura das normas do amor cortés, senón da incapacidade ou negativa, por motivos varios, da *senhor* para facerlle ben ó amante, privándoo do galardón que todo bo *senhor* lle debe conceder ós seus vasallos. Isto provoca un desaxuste na relación de vasalaxe, que sempre acaba por repercutir negativamente no poeta.

Era frecuente que o *segredo amoroso* fose tal que nin a dama sabía do amor do poeta cara a ela. Cando coñecía os sentimentos do trovador era cando se poñían en marcha os mecanismos que marcaban a reserva da dama dentro das composicións. Esta reserva adoitaba relacionarse cunha *prohibición*, é dicir, a dama reaccionaba negativamente á declaración de amor e non era raro que esta prohibise ó amante calquera contacto con ela, ata o punto de non permitir que a vise ou que estiveran no mesmo lugar físico. Esta reacción, e sobre todo o temor a esta reacción, era o que motivaba que o segredo do amor se mantivese non tanto ante a sociedade como ante a propia dama, que permanecía allea ós sentimentos do poeta como o simple obxecto dos seus desexos, que nunca se chegarían a concretar na realidade. Este feito leva ó namorado a unha serie de elucubracións que acaban por dirixir o seu desexo cara a unha imaxe mental da amada, coa que se se obsesiona e que é a causa do seu sufrimento.

A *coita de amor*, por outra banda, é un dos tópicos máis frecuentes, e tamén o campo que conta con máis unidade e cohesión interna, por ser precisamente o máis tratado polos poetas. Era algo inherente ó amor e comezaba no preciso momento en que este se producía, coa primeira visión da *senhor*. É paradoxal o feito de que, malia ser esa visión a que lle provoca a dor, o propio poeta agradécelle a Deus, e tamén á dona, que lle fose concedido ese don, aínda que del só proveña dor, sufrimento e ata a morte. Da mesma forma, por ser unha consecuencia que vén aparelada ó propio

amor, é inútil calquera intento por librarse dela, non importa que sexa apelar ó seu dereito como vasalo, laiarse ou acusar a Deus ou a Amor. O único que o poeta pode facer é sufrir, chorando e laiándose, perder o sentido, o sono, a fame, ata a vista e morrer, xa que é o único que o liberará desa dor.

Son precisamente os que o prestixioso medievalista italiano considera secundarios os que máis interesan no presente texto. Un deles é a *loanza da dama*, que se caracteriza por ser unha definición positiva, pero moi imprecisa, que se limita a considerar que a *senhor é fremosa* ou de *bon parecer*; isto é, non se amplía cunha descrición corpórea, a imaxe da dama mantense etérea e estereotipada. Son excepcionais os casos en que se mencionan detalles máis concretos do corpo ou das roupas da dama, como poden ser os ollos, a cor da pel ou o seu nome.

O segundo dos campos sémicos da cantiga de amor clasificados como secundarios é o que máis interesa para este traballo, xa que se trata do *amor do poeta*. Neste xénero literario, caracterízase por ser un amor que comezou a existir dende o mesmo momento en que a amada se revelou ante os ollos do poeta. É, polo tanto, un amor a primeira vista, tal e como din os ditados de Ovidio. A partir dese momento, o poeta, nun reflexo da relación feudal, convértese no máis fiel vasalo e servidor da súa amada, a *senhor*, e ela pasa a ser a súa dona. Está obrigado a servila, como debe facer un vasalo co seu amo, mentres que ela, como toda boa *senhor*, ha de coidalo e protexelo; a realidade é que non o fai. A representación textual dese sentimento condénsase en enunciados moi concretos e sintéticos, aínda que máis alusivos que os que se utilizaban para loar a beleza ou o *bon sen* da *senhor*.

### 3.2. Algúns exemplos prácticos

Son moitas as cantigas que reflicten este namoramento a primeira vista, repentino e irrevogable. Por isto é frecuente, e tamén importante, o uso do verbo *veer*. Existe unha ampla variedade de exemplos en que os poetas insisten no ben e, á vez, no mal que lles fai ver a dama ou na importancia que ten para el que a muller amada estea ó alcance da súa vista.

Un bo exemplo desta importancia que o poeta lle dá á visión da súa *senhor* é a cantiga «A dona que eu am'e tenho por senhor» (Arias Freixedo 2003: 78), de Bernal de Bonaval. Nela, o único que o poeta pode facer é sufrir, chorando e laiándose, perder o sentido, o sono, a fame, ata a vista e morrer, xa que é o único que o liberará desa dor. Pídelle podela ver pero nun sitio en que poidan falar.

A cantiga que segue, ademais de responder ó motivo do amor a primeira vista, como un frechazo, contén tamén as características esenciais do amor platónico que se mencionaron anteriormente:

¡Ai eu coitad'!, ¡¿e por que vi  
a dona que por meu mal vi?!  
Ca Deus lo sabe, poi-la vi,  
nunca ja mais prazer ar vi,  
per boa fe, u a non vi;  
ca de quantas donas eu vi,  
tan bõa dona nunca vi,  
tan comprida de todo ben,  
per bõa fe, esto sei ben,  
se Nostro Senhor me dé ben  
dela, que eu quero gran ben,  
per bõa fe, non por meu ben;  
ca pero que lh'eu quero ben,  
non sabe ca lhe quero ben,

(Arias Freixedo 2003: 414)

Como se ve, a descrición da amada, totalmente abstracta, concéntrase nun único verso, o 8. Por outra banda, no verso 14 aparece outra característica que tamén é definitoria do amor neste tipo de composicións, o amor non correspondido. Neste caso, o que ocorre é que nin sequera a amada é consciente do amor que provoca nel.

A partir desa primeira visión da dama, que orixina o desexo amoroso, comeza para o namorado un período en que non pode deixar de pensar na súa *senhor*, tal como ditan os tratados sobre o amor. Nas cantigas de amor este proceso é fundamental, considerando que en ningún caso se materializa fisicamente o desexo amoroso. Ó namorado só lle queda pensar unha e outra vez na amada; de aí que unha das palabras chave das cantigas de amor, que se rexistra centos de veces, é o verbo *cuidar*.

Esta é a primeira estrofa dunha cantiga de Roi Fernandiz de Santiago:

Desde eu vi  
a que eu vi  
nunca dormi,  
e cuidand' i  
moir' eu.

(Arias Freixedo 2003: 187)

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filloxía Galega

Nela condénsase á perfección a concepción do amor cortés na escola galego-portuguesa, que reproduce a idea de Andreas Capellanus: o *cuidar* é unha consecuencia directa e inmediata do *veer*.

Tamén Johán Soares Somesso ofrece unha cantiga (Arias Freixedo 2003: 229) en que o *cuidar* na súa *senhor* é fundamental para o contido da composición. Xa o primeiro verso, «muitas veces en meu cuidar», anticipa que este vai ser un motivo importante na composición. A este súmanselle outros, como o amor forzado ou a incredulidade da dama, secundarios, eclipsados pola importancia do *cuidar*. Tanto é así que nos tres últimos versos pódese adiviñar o futuro de obsesión por esa dama que agarda ó poeta:

ca sempr'en ela cuidarei,  
e sempr'en ela ja terrei  
o coraçon, mentre viver.

(Arias Freixedo 2003: 230)

Nos fragmentos do texto que segue de Pai Gómez Charinho está, unha vez máis, presente o motivo do *cuidar* na *senhor*, neste caso tanto na súa persoa coma no seu *ben* e o seu *bon parecer*:

E cuid'i muit'e empero non ei  
de fazela, qual merece, poder  
[...]  
oj'eu mester ei  
pera falar no que sempre cuidei:  
no seu ben e no seu bon parecer  
[...]  
e meu coraçon  
ja non sab'al fazer senon cuidar  
en mia senhor.

(Arias Freixedo 2003: 363)

A seguinte composición do rei don Denis resulta curiosa, xa que non é o poeta quen *cuida*, senón a dama. Ademais, o que a dama pensa é que o trovador ama a outra muller, motivo este e non outro polo que lle dirixe a palabra. Di así:

Nostro Senhor, ajades bon grado  
por quanto m'oje mia senhor falou;  
e tod'esto foi porque se cuidou  
que andava doutra namorado;  
ca sei eu ben que mi non falara  
se de qual ben lh'eu quero cuidara.

Porque mi falou oj' este dia,  
ajades bon grado, Nostro Senhor,  
e tod' esto foi porque mia senhor  
cuidou que eu por outra morria;  
ca sei eu ben que mi non falara  
se de qual ben lh' eu quero cuidara.

Porque m' oje falou aja Deus  
bon grado, mais desto non fora ren  
bon grado, mais desto non fora ren  
senon porque mia senhor cuidou ben  
que d' outra eran os desejos meus;  
ca sei eu ben que mi non falara  
se de qual ben lh' eu quero cuidara.

Ca tal é que ante se matara  
ca mi falar, se o sol cuidara.»

(Arias Freixedo 2003: 370)

O poeta ve, ama e pensa. Pensa constantemente na súa *senhor*, representada por esa dama idealizada da que se falou. Por veces, ese pensamento continuado convértese en obsesión, de xeito que todo o demais lle resulta alleo e chega a perder a noción de si mesmo. Para exemplificar este motivo tan peculiar e escaso falarase de dúas cantigas: «Toda-las gentes mi a mi estranhas son» de Nuno Eanes Cerzeo e «Amigos, cuido semp'r'en mia senhor», de Johán Servando.

A composición de Nuno Eanes Cerzeo correspóndese perfectamente ó alleamento con que contan as cantigas que tratan este motivo. O poeta só sente gozo cando lembra os momentos en que a pode ver, todo lle resulta estraño e non pode facer outra cousa que pensar na súa *senhor*. Pero non poderá recibir nunca o ben da súa amada, polo que ese pensamento só lle provoca pesar e a perda do interese por todo o demais. Repítense tanto o verbo *cuidar* coma o verbo *pensar*, especialmente relevantes para o contido. Tamén se repite *estranhar*, concretamente *estranhas* («toda-las gentes»), *estranho* («and'eu») e *estranhar* («vós me fazedes»), o que chama a atención aínda máis sobre o feito de que o poeta está realmente obsesionado coa súa *senhor*, ata o punto de que calquera pensamento que saia do ámbito que ela ocupa é un estorbo:

Toda-las gentes mi a mi estranhas son,  
e as terras, senhor, per u eu ando  
sen vós, e nunca d'al i vou pensando  
senon no vosso fremoso parecer;

*Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filloxía Galega*

e cuid'en vós, como vos soio veer,  
je atant'ei de ben eno meu coraçón...!

(Arias Freixedo 2003: 351)

Como se pode observar, o primeiro dos versos comeza xa con esa referencia ó estrañamento, que se estende tanto á xente que o rodea como ás terras en que habita. O motivo é que a súa *senhor* non se atopa alí e, por tanto, ó non ser algo relacionado con ela, non lle interesa o máis mínimo. Non fai outra cousa que «cuid'en vós», porque a dama está no seu corazón e xa non sairá de aí.

En nen ùa ora non poss'eu achar  
sabor sen vós, senon u vou cuidando  
en vós, pero vai-me muit'estorvando  
os que mi van falando, senhor, en al;  
e eles non saben se me fazen mal  
en me fazeren perder tan bon cuidar.»

(Arias Freixedo 2003: 351)

Está condenado a non «achar sabor», a non atopar ningún tipo de alegría nin momento agradable de absolutamente nada, se nese momento el non está a pensar na *senhor*. Tanto é así que ata a xente que o rodea e que lle fala lle resulta molesta, porque o interrompen no seu cuidar na *senhor*. E son esas mesmas persoas as que non saben se ó interromper os seus pensamentos lle fan ben ou mal, xa que só se atopa a gusto cando está a pensar nela.

Estranho and'eu dos que me queren ben,  
e dos que viven migo, todavia,  
ben como se os viss'eu aquel dia  
primeirament', e punho de lhis fogir,  
e moir'eu, senhor, por me deles partir  
por en vós cuidar, ca non por outra ren.

(Arias Freixedo 2003: 351)

Unha vez máis retoma o motivo do estrañamento, pero elévao ata un novo nivel: non só a xente anónima ou de pouca importancia que o rodea lle resulta allea, senón que ata das persoas que o queren, suponse que se trata de amigos e familiares, quere fuxir, quere que o deixen tranquilo, unicamente para poder pensar na súa *senhor* e non noutra cousa. Non desexa ningún tipo de distracción do seu labor, que consiste unicamente en pensar na amada.

Vós me fazedes estranhar, mia senhor,  
todo de quanto m'eu pagar soia,

ca pois eu cuid'en qual ben averia  
se eu ouvess'o voss'amor, e ar sei  
logu'i que nunca este ben averei,  
de tod'al do mund'ei perdido sabor.

(Arias Freixedo 2003: 351)

Retoma de novo nesta estrofa o tema do estrañamento, pero cun novo matiz: o culpable non é el, xa que nada que non estea relacionado coa súa *senhor* lle interesa. A culpable de que estrañe e rexeite todo aquilo que antes lle gustaba é ela, porque non pode pensar en nada que non sexa o feliz que sería se o seu amor fose correspondido. Como sabe que non poderá alcanzar ese *ben*, nada no mundo lle volverá producir satisfacción.

Pola súa banda, a composición de Johán Servando incide tamén nese sentimento de obsesión que o poeta ten pola súa *senhor*. Neste caso faise especialmente intenso, xa que o verbo *cuidar* en varias das súas formas (*cuido*, *cuidar*, *cuidando*, *cuidei*) aparece ata en 19 ocasións, todo un logro tendo en conta que a composición consta de 20 versos. É tamén relevante, así como estreitamente relacionado co tópico do amor do poeta pola dama, o tema da morte por amor, representado na *fiinda* que pecha a cantiga. As palabras en posición de rima son dous verbos, *viver* e *morrer*, o último deles entendido como a consecuencia directa e lóxica do continuo pensar do poeta da dama.

A continuación analizarase esta cantiga con máis detalle, xa que se considera especialmente relevante.

Amigos, cuidoo sempr'en mia senhor  
por lhi fazer prazer, [se Deus m'ampar],  
pero direi que mi aven en cuidar:  
ei a cuidar en cuida-lo mellor,  
pero cuidando non posso saber  
como podesse dela ben aver.»

(Arias Freixedo 2003: 277)

É frecuente que as cantigas comecen cun apelativo, normalmente unha perífrase que se refire á *senhor*, de forma que as palabras do poeta van dirixidas directamente á amada, aínda que ela mesma descoñeza que é a destinataria. Nesta ocasión, o poeta comeza dirixíndose ós amigos, destinatarios neste caso das súas palabras. O que lles di é que o único que fai é pensar na súa amada para poderlle «fazer prazer», isto é, causarlle un ben. Pero o que el quere é conseguir dela un ben do que, por moito que pense e pense, é incapaz de atopar unha maneira de logralo.

Cumieira 2. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega

E o cuidar que eu cuid'e cuidei  
des aquel dia en que mia senhor vi,  
logu'en cuidar sempre cuidei assi,  
por cuidar end'o mellor, e o cuidei,  
pero cuidando non posso saber  
como podesse dela ben aver.  
(Arias Freixedo 2003: 277)

Nesta segunda estrofa reconece que non puido deixar de pensar nela dende o día en que a viu por primeira vez e, de novo, por máis que pensa e pensa non sabe como poderá facer posible o seu maior desexo, que é o de conseguir o seu ben.

Tanto cuidei [i] ja que non á par:  
en mia senhor, se mi faria ben;  
en cuidar non me partiria én,  
se poderia o mellor cuidar,  
pero cuidando non posso saber  
como podesse dela ben aver.»  
(Arias Freixedo 2003: 277)

De novo insiste, utilizando repetidamente o verbo *cuidar*, tanto en infinitivo coma en xerundio e en formas conxugadas, en que nin parou, nin para, nin parará de pensar na súa dama amada, co único obxectivo de descubrir como pode conseguir que ela lle faga ben. Unha vez máis, é incapaz de dar coa solución.

Por San Servando, mentr'eu ja viver,  
por mia senhor cuid', e cuid'a morrer.  
(Arias Freixedo 2003: 277)

Estes dous últimos versos son o remate da composición, a *fiinda*, a última idea que pecha de maneira definitiva o texto e achega un significado completo. O propio comezo destes dous versos é interesante, xa que con ese chamamento a «San Servando» introdúcese indirectamente a identidade do autor e, por tanto, do namorado, Johán Servando. O que queda claro na *fiinda* é que o poeta xamais deixará de pensar na súa dama mentres viva. A consecuencia dese *cuidar*, tan intenso e incesante, é, paradoxalmente, a morte.

Como xa se indicou, o amor cara a unha dama, a vasalaxe, a coita, o desexo da morte etc., son un xogo literario que ten como única finalidade o desexo por parte do poeta de demostrar as súas habilidades. A muller á que se lle canta é unha abstracción, un prototipo, unha muller nobre, fermosa, que recibe o cortexo dun home nobre, un cabaleiro novo e solteiro. Dentro desa burbulla, na que a muller é só unha idea, é sinxelo cingirse á norma cortés que obriga á contención do desexo,



porque a amada non deixa de ser unha entelequia construída a partir dunha primeira visión.

A este respecto, é moi significativa unha cantiga de Xoán Airas de Santiago, «A por que perço o dormir», onde este autor mostra como aínda estando obrigados a usar os tópicos e procedementos requiridos pola tradición, os trobadores tiñan espazo para a orixinalidade. Na cantiga en cuestión, no canto do namorado habitual das cantigas de amor, que está sempre *cuidando* e sufrindo unha grande coita por unha dama que está lonxe, o trobador santiagués permítelle ó seu protagonista poder contemplar, de forma imprevista, a muller da que está namorado. Ademais ela está toda engalanada, montada nunha mula a punto de emprender unha viaxe. A materialización da idea da muller, que se mostra de carne e óso, real, fai que toda cortesía, toda contención e toda submisión se veñan abaixo. A última estrofa desta composición di o seguinte:

Se a podess'alongar  
quatro legoas de Crecente,  
e nos braço-la filhar,  
aperta-la fortemente...  
non lhi valria dizer «¡ai!»  
nen chamar Deus nen Santa Ovaia;  
vestida dun pres de Cambrai,  
¡Deus, que ben lh'está manto e saia!

(Arias Freixedo 2003: 435)

Esta é unha cantiga cunha marcada desviación, xa que o autor rompe o tópico do amor cortés ata o punto, como se pode observar no fragmento, de estar disposto a forzala para obter así o *ben* que desexa dela. Menciona ademais as súas roupas e a súa montura, feito nada habitual, pois a descrición que máis abunda é na que se menciona apenas a súa beleza ou a forma do seu corpo.

En contraste coa imaxe da muller idealizada das cantigas de amor, nas cantigas de escarnio e maldizer podemos atopar unha imaxe antitética da muller. Os mesmos autores que construían imaxes idealizadas das damas e que se lles entregaban como submisos servidores son os que elaboran os antirretratos paródicos. Pódese pór como exemplo a cantiga «Esta ama cujo é Joan Coelho», de Fernán García Esgaravunha (Arias Freixedo 2003: 200).

Xoán (Soárez) Coelho compuxo unha cantiga en que empregaba o termo *ama*, nun intento de demostrar o seu dominio no procedemento da *interpretatio nominis*. Fernán García Esgaravunha interpretou ese *ama* ó pé da letra e compuxo á súa vez esta cantiga, que se considera de escarnio porque leva a parodia ó extremo:

Esta ama cu' é Johan Coelho  
per bõas manhas que soub'apreder  
cada u for achará bon consello,  
ca ben sabe fiar e ben tecer  
e talha mui ben bragas e camisa.  
e nunca vistes mulher de sa guisa  
que máis limpia vida sabia fazer.

Ant' é oje das molheres preçadas  
que nós sabemos en noso lugar,  
ca lava ben e faz bõas queijadas,  
e sabe ben moer e amassar,  
e sabe muito de bõa leiteira.

(Arias Freixedo 2003: 200)

Así, esta *ama* sabe cortar pezas para confeccionar *bragas e camisa*, é capaz de *moer e amassar, capar galiões* e *ata deita ben galinha choca*. Toda unha dama de alta liñaxe.

#### 4. Contextualización literaria

A cantiga de amor galego-portuguesa ten as súas orixes na *cansó* provenzal. No proceso de adaptación, o xénero sufriu cambios, como o da simplificación conceptual e estilística, aínda que hai algún exemplo de cantigas de amor que intentan manterse máis fieis á súa raíz provenzal. Deixando á parte estas excepcións, o lóxico era que, ó tratarse a galega dunha estrutura tanto social coma lingüística e cultural diferente, os trazos máis propios da lírica provenzal se perdesen e fosen substituídos polos seus correspondentes galego-portugueses. A modo de exemplo, mentres que na escola galego-portuguesa o segredo amoroso se mantiña ata diante da amada, na escola occitana ese segredo estaba orientado a evitar o mal que os *lauzengiers* lle podían causar á parella.

A pesar destas diferenzas, os tópicos máis frecuentes, como son a *coita de amor*, a *reserva da dama* ou o *amor do poeta*, están presentes en ambas as dúas tradicións. Deste modo, tamén o motivo específico de que se fala neste traballo, o da *obsesión amorosa*, está presente nos textos compostos na Occitania. Para ilustrar isto ofrécese como exemplo una *cansó* de Rigaut de Berbezilh, un trobador occitano que desenvolveu a súa obra durante o século XII. A composición á que se fai referencia titúlase «Atressi con Persavaus» e comeza da seguinte maneira:

Atressi com Persavus  
el temps que vivia,  
que s'esbait d'esgardar  
tant qu'anc non saup demandar  
de que servia  
la lansa ni-l grazaus,  
et eu suis atrataus,  
Miels de dompna, quan vai vostre cons gen,  
qu'eissamen  
m'oblit quan vos remir  
e-us cug prejar, e non fatz, mais consir.

(Riquer 1975: 293)

A tradución que Martín de Riquer, o editor do texto, ofrece é a seguinte:

Así como Perceval, en el tiempo en que vivía, que se embelesó tanto contemplando que jamás supo preguntar para que servían la lanza y el graal, igual soy yo, Mejor que dama, cuando yo veo vuestra gentil persona, pues igualmente me ensimismo cuando os contemplo y me propongo rogaros, y no lo hago, sino que medito. (Riquer 1975: 293)

Como se pode observar, este texto trata algúns dos tópicos máis frecuentes que xa foron mencionados. O primeiro deles é o da visión da amada, que coincide co que xa se indicou. Tamén se toca a descrición vaga da dama, da que só se di «gentil persona». O poeta tamén di que non se atreve a falarlle, a «rogaros», senón que cala e medita. Pero o que realmente interesa deste texto é o ensimesmamento do poeta. Nesta estrofa en concreto, o *pensar* na dama chega cando ela se atopa diante, é dicir, cando o poeta a pode ver. No resto do texto pódese comprobar que o *pensar* prodúcese tamén cando a dama non está presente.

A importancia deste texto non se limita só ó tratamento do motivo específico -e moi escaso- da obsesión pola dama amada. O poeta comeza a composición facendo referencia a un personaxe representativo da novela artúrica, Perceval. Este personaxe encarna á perfección non só o amor ideal e idealizado de que se fala ó longo deste traballo, senón que tamén representa a imaxe de amante que, en ocasións, pensa tanto e con tal intensidade na súa amada que se esquece de todo o máis.

Na obra de Chrétien de Troyes, *Li contes del graal*, relátanse non só un, senón dous episodios significativos que poden ilustrar este motivo. Nótese a importancia e a influencia que esta obra e este personaxe deberon de ter, e sobre todo o episodio da visión do graal, que ata merece unha mención no texto dun trobador.

Un dos episodios que conforman a citada obra, *Li contes del graal*, ou *El cuento del graal* seguindo a tradución, de novo, de Martín de Riquer, é «En el castillo del grial». Nel, o protagonista, Perceval, alóxase no castelo do Rei Pescador, o gardián do graal, e observa como este obxecto pasa por diante del:

Una doncella [...] sostenía entre sus dos manos el grial. Cuando allí hubo entrado con el grial que llevaba se hizo una claridad tan grande, que las candelas perdieron su brillo [...]. El grial, que iba delante, era de fino oro puro; en el grial había piedras preciosas de diferentes clases [...]; las del grial, sin duda alguna, superaban a todas las demás piedras.» (Riquer 1975: 242)

non unha, senón ata en tres ocasións: «Y mientras tanto el grial volvió a pasar por delante de ellos» é a segunda; mentres que neste último fragmento, «ve pasar una vez más delante de él el grial completamente descubierto», menciónase a terceira.

Por se o prodixio de ver pasar unha comitiva que porta varios obxectos, entre os que se atopa o graal, non fose suficiente, tamén ve pasar, momentos antes, unha lanza que pinga sangue pola punta:

llegó un paje que llevaba una lanza blanca empuñada por la mitad [...]. Y todos los que estaban allí veían la lanza blanca y el hierro blanco, y una gota de sangre salía del extremo del hierro de la lanza, y hasta la mano del paje manaba aquella gota bermeja. (Riquer: 1975: 240-241)

Debido a que lle recomendaran non falar demasiado, só mira e non se atreve a preguntar en ningunha das ocasións en que o graal se lle mostra ante os ollos:

El muchacho que aquella noche había llegado allí, ve este prodigio, pero se abstiene de preguntar cómo ocurría tal cosa, porque se acordaba del consejo de aquel que lo hizo caballero, que le enseñó y adoctrinó que se guardara de hablar demasiado. Y teme que, si lo pregunta, se le considerará rusticidad: por esto no preguntó nada. [...] Y el muchacho los vió pasar y no osó en prohombre. [...] y el muchacho no pregunto a quién se servía. (Riquer 1975: 239-245)

Esta referencia ó graal e ó mutismo de Perceval non é a única que, ó longo da obra, trata o tema do ensimesmamento. Outro episodio, «Las gotas de sangre en la nieve» (Riquer 1975: 290-313), representa se cadra aínda mellor este motivo. A continuación reproducense algúns fragmentos que o ilustran:

La oca había sido herida en el cuello, y derramó tres gotas de sangre que se esparcieron sobre lo blanco, y pareció color natural. [...] Cuando Perceval vio hollada la nieve sobre la cual había estado echada la oca, y la sangre que aparecía alrededor, se apoyó en la lanza para contemplar aquella apariencia; pues la sangre y la nieve juntas le sugerían el fresco color de la faz de su amiga, y se ensimisma tanto que se olvida. [...] Perceval se absorbe en la contemplación de las tres gotas

[...] no profiere palabra y da la impresión de no oírlo. [...] Y Perceval se vuelve a apoyar en la lanza sobre las tres gotas. [...] el caballero, que estaba apoyado en la lanza y aún no se había cansado de su ensimismamiento, que mucho le placía. Y como el sol había derretido dos de las gotas de sangre que estaban en la nieve y la tercera iba borrándose, el caballero ya no estaba tan absorto como antes. (Riquer 1975: 292-304)

Tal e como se pode observar, Perceval é incapaz de apartar a vista das tres gotas que lle recordan, suponse, a boca e a cor das meixelas da súa amada, Blanche-flor, ata que estas desaparecen coa neve, que o sol vai derretendo.

Este cabaleiro artúrico non é o único que se ve envolto nunha situación semellante. Hai outro personaxe, frecuente nas historias ambientadas na Bretaña, que, a causa dun amor profundo e no seu caso correspondido, non pode evitar illarse do mundo cando atopa algo que pertence á súa amada. Este cabaleiro é Lanzarote. Hai unha pequena diferenza ó respecto de Perceval: a relación de Lanzarote coa súa amada, a raíña Xenebra, non é ideal, senón carnal. Non só se trata dun amor correspondido, senón que tamén é consumado, traizoando para iso a confianza do seu señor, o rei Artur.

Nunha das novelas artúricas compostas por Chrétien de Troyes, Lanzarote tamén sofre ese ensimesmamento que o leva a non pensar noutra cousa que non sexa a raíña durante un tempo indeterminado que nin sequera se pode contabilizar, xa que o cabaleiro do Lago perde totalmente a noción do tempo. En *Le chevalier de la Charrete, ou o cabaleiro da carreta* (Gutiérrez García 2001), Lanzarote atopa un peite de ouro que pertenceu á raíña e que aínda conserva algún dos cabelos dela. Non pode evitar coller eses cabelos e gardalos contra o seu peito coma se fose o máis grande tesouro:

este peite foi da raíña. [...] Cando tal oíu, de tal xeito perdeu as forzas, que tivo que apoiarse no arzón da sela para non caer. [...] pouco lle faltou para esvaecerse. Tanta dor tiña no corazón que perdeu a fala e a cor durante un bo tempo. [...] retira os cabelos con moito coidado de non romper ningún. Nunca ollos humanos verán cousa tan honrada, xa que comeza a adoralos e acarícialos cen mil veces e lévaos ó rostro, ós ollos, á boca e á fronte e non hai agarimo que non lles faga. Con eles séntese rico e feliz. Gárdaos no peito, entre a camisa e a carne, preto do corazón. (Gutiérrez García 2001: 43-44)

O motivo da idealización da dama non só se deu nas composicións dos séculos XII e XIII, como acabamos de ver nas historias de Lanzarote e Perceval e mais nas cantigas de amor, analizadas algunhas delas no apartado anterior. Ó longo da historia da literatura peninsular houbo diferentes personaxes, máis ou menos

coñecidos, que tamén se namoraron dunha dama á que máis tarde idealizaron. Un dos máis coñecidos e relevantes é don Quixote.

Trátase dunha obra que contén tres grandes materias, a amorosa, a cabaleiresca e a literaria; en todas elas se pode encadrar a caracterización de Dulcinea del Toboso. No que se refire á materia amorosa e cabaleiresca, todo cabaleiro precisa dunha amada á que adorar e na que pensar mentres vai na busca de aventuras. Canto á materia literaria, Dulcinea é a creación dunha creación, é dicir, Alonso Quijano crea a don Quixote e este, á súa vez, é o que crea a súa Dulcinea, tomando como muller real a Aldonza Lorenzo, unha campesiña. O propio nome que se lle atribúe dá fe desta dualidade do personaxe. Mentres que «Dulcinea» é un nome propio dunha dama, «del Toboso», o nome dun lugar, recolle a súa procedencia vilá. Mestúrase así de forma perfecta a idealidade e o prosaísmo.

## 5. Conclusións

Despois de analizar textos teóricos e literarios, e unha vez expostos os resultados desa análise, pódese afirmar que, aínda que a obsesión do poeta pola amada non é un motivo especialmente frecuente, si é interesante e débese ter en conta, xa que está presente en diversas tradicións, entre elas a galego-portuguesa. Os tópicos que si son abundantes son a causa, o *veer*, e a consecuencia, o *cuidar*, do amor, de forma que se converten en elementos esenciais da maioría das cantigas de amor.

Non se debe esquecer, por outra banda, que a situación de superioridade das mulleres neste tipo de composicións é unicamente un xogo literario, un exercicio retórico que pouco ou nada ten que ver coa situación real que vivían as mulleres, que eran custodiadas toda a súa vida por un home, xa fose o pai, o irmán, o marido ou ata o confesor.

## Referencias bibliográficas

- Arias Freixedo, Xosé Bieito (ed.). (2003): *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Xerais.
- Casagrande, Carla (2000): «La mujer custodiada», en George Duby / Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 93-132.
- Duby, George (2000): «El modelo cortés», en George Duby / Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*. Madrid: Taurus, 301-319.

ESTEFANÍA GONZÁLEZ ÁLVAREZ  
*O cuidar na cantiga de amor: unha obsesión*

- Falcón Martínez, Constantino / Emilio Fernández-Galiano / Raquel López Molero (1981): *Diccionario de mitología clásica*. Madrid: Alianza.
- Gallardo López, María Dolores (1995): *Manual de mitología clásica*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- García Gual, Carlos (2014): *Historia mínima de la mitología*. Madrid: Turner.
- Gutiérrez García, Santiago (2001): *Lanzarote ou o cabaleiro da carreta*. Vigo: Xerais.
- Riquer, Martín de (1975): *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- Tavani, Guisepe (1986): *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Verdon, Jean (2008): *El amor en la Edad Media*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

*Cumieira. Cadernos de investigación da nova Filoloxía Galega* é unha publicación do Departamento de Filoloxía Galega e Latina da Universidade de Vigo que recolle traballos académicos dos novos investigadores e investigadoras no ámbito da Filoloxía Galega.

Neste vol. 2 poden lerse estudos lingüísticos sobre lingüística de corpus, sociolingüística, onomástica e léxico, e literarios sobre as vangardas e a lírica medieval.

Universidade de Vigo