

La tradición gallego-portuguesa en la cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino *Triste soy por la partida* (ID0405)

The Galician-Portuguese tradition in the cantiga of
Alfonso Álvarez de Villasandino *Triste soy por la partida* (ID0405)

María Isabel Toro Pascua

Universidad de Salamanca, España
mtoro@usal.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4323-38033>

Gema Vallín

Universidade da Coruña, España
g.vallin@udc.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8563-0076>

RESUMEN

Escrita por Alfonso Álvarez de Villasandino entre los años 1379 y 1381, la cantiga *Triste soy por la partida* es una pieza destacada del denominado corpus gallego-castellano que presenta la particularidad de estar puesta en boca de una mujer, en concreto de doña Leonor, la hermana de Juan I de Trastámara. Aquí analizamos el contenido, el léxico y la retórica de sus versos a la luz del temprano lirismo peninsular, una tradición que conocía a la perfección Villasandino; de hecho, encontramos en esta pieza modelos de inspiración muy concretos, donde ocupa un lugar destacado la cantiga gallego-portuguesa *Non á ome que m'entenda*, compuesta por el trovador Fernan Rodríguez de Calheiros.

Palabras Clave: Alfonso Álvarez de Villasandino; corpus gallego-castellano; lírica gallego-portuguesa; poética; *Cancionero de Baena*.

ABSTRACT

Written by Alfonso Álvarez de Villasandino between 1379 and 1381, the cantiga *Triste soy por la partida* is an outstanding piece of the so-called Galician-Castilian corpus that has the particularity of being put by a woman's mouth, specifically by Doña Leonor, the sister of Juan I of Trastámara. Here we analyse the content, lexicon and rhetoric of its verses in the light of early peninsular lyricism, a tradition that Villasandino knew perfectly well; in fact, we find in this piece very specific models of inspiration, where the Galician-Portuguese cantiga *Non á ome que m'entenda*, composed by the troubadour Fernan Rodríguez de Calheiros, occupies a prominent place.

Keywords: Alfonso Álvarez de Villasandino; Galician-Spanish corpus; Galician-Portuguese lyric poetry; poetics, *Cancionero de Baena*.

Recibido: 19-07-2023. Aceptado: 20-12-2023. Publicado: 13-02-2025.

Cómo citar este artículo / Citation: Toro Pascua, María Isabel y Gema Vallín. 2024. «La tradición gallego-portuguesa en la cantiga de Alfonso Álvarez de Villasandino *Triste soy por la partida* (ID0405)», *Revista de Literatura*, 86 (172): e34. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.02.034>

Copyright: © 2024 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Escrita en un periodo de transición y a caballo de tan varias tradiciones, la vasta obra de Alfonso Álvarez de Villasandino debe leerse con una especial atención al detalle y con una notable anchura de perspectivas. Su labor para incorporar la tradición trovadoresca a los moldes poéticos de la primera lírica culta castellana es una de las claves en que exige hacerse esa lectura, pues no podemos ignorar que una parte significativa de sus poemas se dicen cantigas y están lingüísticamente hibridadas con el gallego. Un sesgo que impone a la producción con más savia trovadoresca de su excelsa y dilatada obra poética una íntima asociación con la lírica gallego-portuguesa; de hecho, tal declaración de principios no puede más que asentarse en un buen conocimiento de los textos, de los autores y, en definitiva, de la tradición literaria en que se reconoce el autor en las veintidós piezas de que consta su corpus de cantigas.

Aunque, se han publicado varios estudios sobre las concomitancias léxicas y temáticas que existen en las cantigas de Villasandino con sus precedentes gallego-portugueses (Toro Pascua y Vallín: 2006, 2021, 2023b; Vallín: 2003, 2010, 2023), en esta ocasión queremos poner el foco de atención en la pieza *Triste soy por la partida* (ID0405), cuya mayor peculiaridad es que los versos están puestos en boca de una mujer, como acontece en las cantigas de amigo. Además, y seguramente en parte debido a ello, el texto gozó de una singular fama póstuma, pues algunos de sus versos fueron copiados y remedados en varias ocasiones, de modo tal, que es el segundo poema de toda la obra del autor que llegó a tener una mayor difusión (Mota 1990, LXXXV).

La rúbrica que acompaña a la cantiga en el *Cancionero de Baena* permite identificar la voz femenina con Leonor de Trastámara, reina de Navarra por su matrimonio con Carlos III, acaecido el 27 de mayo de 1375: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino quando desposaron la Reina de Navarra con don Carlos porque se iba*¹. No podemos tomar al pie de la letra, en cambio, lo que afirma respecto a que la cantiga fuera escrita a raíz de los esponsales, –como parece desprenderse de la última frase–, porque a la sazón Juan I no era aún el «muy alto Rey de Castella» al que dirige su «querrela» y ruega que la juzgue por ella en buen criterio Leonor en el verso 20 del poema². Por tanto, la pieza solo puede adscribirse al periodo en que su hermano ostentaba la corona castellana, que fue entre los años de 1379 y 1390. Sáez Durán (2023, 227-230) considera que la partida mencionada en el poema se corresponde con la marcha de su marido a Francia en 1378 como comisionado de su padre; una misión que se torcerá y le obligará a permanecer como rehén en la corte francesa hasta 1381³. Para este investigador, la cantiga sería testigo nuclear de las gestiones que habría llevado a cabo Leonor ante su hermano para conseguir el regreso de Carlos; gestiones que no fueron determinantes,

¹ Citamos la rúbrica y el texto por la edición de Dutton y González Cuenca (1993, 42-43). De acuerdo con Brufani (2024a y 2024b) esta sería una de las composiciones del ciclo que Villasandino dedica a los amores de doña Leonor y don Carlos de Navarra, transmitidas en el *Cancionero de Baena*, aunque en un orden erróneo que dificulta la interpretación de tales piezas como un conjunto temáticamente coherente.

² Dutton y González Cuenca (1993, 42) la fechan en 1373, o sea en el año en que se celebraron los esponsales.

³ Es de notar que ya Gaibrois de Ballesteros (1947, 41, nota 8) advirtió la incoherencia entre el dato de la rúbrica y lo expresado en los versos de la cantiga: «que esta cantiga no se compuso en 1375, ni en la ocasión que señala el epígrafe, se ve claramente en la invocación de Leonor al rey de Castilla, “meu hermano, meu señor”. Su hermano Juan I no empieza a reinar hasta el 29 de mayo de 1379, fecha en que muere su padre Enrique II. Además, el tono patético de las súplicas de Leonor corresponde al dramatismo de la prisión de Carlos en Francia, y no a una simple separación por un viaje del marido a Navarra. Como Carlos parte del reino francés en octubre de 1381, la cantiga ha de situarse, cronológicamente, entre mediados de 1379 y mediados de 1381».

si bien la mención al rey de Castilla no responde tanto en el contexto poético a la excepcional identidad de la dama o al posible trasfondo político del texto como al peso que la figura del *mandadeiro* o recadero adquiere en la escuela gallego-portuguesa⁵, como veremos más adelante.

El quebranto amoroso a causa de la separación de los enamorados si bien es una queja recurrente de la joven cuando el amigo parte o cuando ansía y no vislumbra su regreso, no lo podemos considerar como «el motivo típico de la canción de mujer» (Sáez Durán 2023, 224), porque también lo plasma con frecuencia la cantiga de amor, que ya sabemos que comparte o intercambia con la de amigo muchos de los elementos característicos del código amoroso⁶. De este modo se plasma también la mixtura en la cantiga de Villasandino, porque si el poeta del *Cancionero de Baena* se inspiró, como creemos, en un modelo en concreto para poner sus versos en voz femenina, este tiene el contorno de una cantiga de amor. El tema, algunos de los versos y el léxico nos remiten, a nuestro juicio, a una cantiga de amor y no de amigo. En concreto a *Non á ome que m' entenda*⁷, donde la presencia del motivo nos lleva a los inicios de la lírica gallego-portuguesa, pues se trata de una pieza compuesta por uno de los primeros trovadores, Fernan Rodríguez de Calheiros⁸. Su lectura nos permite ver que algunos de sus versos guardan interesantes concomitancias con la cantiga de Villasandino, tanto en frases como en el léxico que concurre en una signifi- cada posición de rima:

Non á ome que m' entenda
com' oj' eu vivo coitado
nen que de min doo prenda,
ca non é cousa guisada,
ca non ous' eu dizer nada
a ome que seja nado
de com' oj' é mia fazenda. 5

Nen á, per quant' eu atenda,
conselho, mao pecado,
tanto Deus non me defenda,
po[i]-la que non fosse nada
por mí é tan alongada
de min que non sei mandado
dela nen de mia fazenda. 10

Nen m' ar conven que én prenda
con outra, nen é guisado,
pero sei ben, sen contenda,
da que me faz tan longada-
mente viver, en coitada 5

⁵ Sobre su uso y función véase Corral Díaz 2008.

⁶ La «contaminación» entre ambos géneros ha sido señalada en múltiples ocasiones. Una visión amplia de esta cuestión la ofrece Tavani (1986); pero véanse asimismo las consideraciones que aportan al respecto en relación a a cantiga de amigo Brea y Lorenzo Gradín (1998, 70-75).

⁷ Citamos el texto por Ferreiro 2014-, s.v. *Fernan Rodriguez de Calheiros*.

⁸ Sobre su cronología véase Resende de Oliveira (1994, 344), y en particular la documentación que aporta Souto Cabo (2012, 114-116), que permite ubicarlo en los albores de la escuela gallego-portuguesa, con una obra cuya extensión y calidad le sitúan en un lugar privilegiado para comprender y valorar en la historia literaria el origen del movimiento trovadoresco gallego-portugués.

vida, e non mi dá grado, 20
e perece mia fazenda.

Mais, se m' ela non emenda
o afán que ei levado,
ben cuid' eu que morte prenda
con atan longa espada, 25
poi-la mia senhor nembrada
non quer aver outorgado
que melhor' én mia fazenda.

Los cuatro primeros versos, que Villasandino dedica a presentar el tema principal que va a tratar a continuación, cumplen la función de preámbulo a todo el poema. Es en la siguiente estrofa donde el texto muestra las similitudes que guarda con las dos primeras coplas de la cantiga de Calheiros. Los primeros versos apenas difieren en leves matices en esa especie de proclamación que se hace ahí del dolor por la separación de ambos amantes. Así, en «Todo el mundo ben entenda / que non poso leda ser» (vv. 5-6), frente a «Non á ome que m' entenda / com' oj' eu vivo coitado (vv. 1-2)», vemos que se ha sustituido «ome» por «mundo» y «coitado» por su contrario «leda» –vocablo de raigambre genuinamente gallega⁹. Nos encontramos, pues, con el mismo planteamiento expresado de forma similar, reforzado a su vez por la repetición en posición de rima del término «entenda» en las dos cantigas.

Más señalado aún es el paralelismo que se establece en los versos que vienen a continuación de las dos, particularmente entre «máis novas d' esta fazenda» (v. 8) y el verso de Calheiros «de com' oj' é mia fazenda» (v. 7). En casi todas las cantigas gallego-portuguesas el término *fazenda* está asociado al discurso que gira en torno a la *coita* amorosa del amante, de aquí que venga precedido por el pronombre *mia* en la mayoría de los textos. Un ejemplo palmario lo encontramos en *Dized, amigo, en que vos mereci*, de Joan Perez d' Avion, donde la moza enamorada lamenta que el amigo no quiera estar a su lado o prefiera morar lejos de ella, vicisitud que expresa en los siguientes términos¹⁰:

vv. 19-24

Pois entendedes, amigo, com' é
a mha *fazenda*, por Nostro Senhor,
vivede migo, se Deus vos perdón,
ca non poss' eu viver per outra ren
e, pois se vós viver non poderei,
vive de mig' amig', e viverei

Las variantes de significado que adquiere este término según el contexto, tales como 'situación, asunto, estado, condición, intereses' (Ferreiro 2014-, s.v. *fazenda*), confluyen en Calheiros y Villasandino en uno solo, pues la tal «fazenda» en ambos no expresa otra cosa que la incertidumbre ante la distancia y la falta de noticias de sus respectivos enamorados; es decir, no alude el término a una cuestión o a un asunto concreto, como considera Sáez Duran (2023, 225) respecto al poema de Villasandino o Lopes, Ferreira y

⁹ Sobre la utilización del léxico trovadoresco en el corpus gallego-castellano sigue siendo un estudio de referencia obligada el que elaboró Perinián en 1969-1970.

¹⁰ Citamos el texto por la edición de Cohen 2003, 156.

Júdice (2011, *s.v. Fernão Rodrigues de Calheiros*)¹¹ para la cantiga del trovador. Ninguna de las cantigas nos da detalles. Tampoco hay ironía o ambigüedad en el contexto de las dos que nos pueda inducir a sospecha. La ausencia de «novas» (v. 8) o noticias en un caso y de un «mandado» o recado en el otro (v. 13) es la única explicación que ambas ofrecen sobre la tal «fazenda».

Nos importa subrayar que el juego poético que realiza Calheiros en torno a este vocablo, que hace la función de palabra rima en el último verso de todas las estrofas de *Non á ome que m' entenda*, parece haber llamado la atención del poeta de Illescas. Es, nada más y nada menos, el primer autor castellano en utilizarlo en un texto literario (CORDE, *s.v. fazenda*); una circunstancia esta que unida a la de que ambas cantigas tratan el mismo asunto nos anima a considerar que su aparición en *Triste soy por la partida* no obedezca a una mera casualidad, sin ignorar además que Villasandino conocía al dedillo el léxico más específico de la añeja tradición lírica¹². De hecho, la riqueza de matices lingüísticos, e incluso su capacidad para incorporar nuevos términos al acervo poético –como veremos en este caso concreto– es una característica esencial para apreciar su obra en la encrucijada poética en que se encuadra, decisiva como pocas en la historia de la poesía española.

Ambas cantigas coinciden asimismo en relacionar el tema de la separación de los amantes con el del mensajero o intermediario que medie entre los dos. A partir de los versos de la última estrofa de *Triste soy por la partida* se infiere que la protagonista otorga esa función al rey de Castilla, su hermano. Le pide Leonor que escuche su queja o «querrela» (v. 24) y ponga fin a «tanto mal» (v. 27). En definitiva, que le proporcione las «novas d' esta fazenda» (v. 8), y que, como dice al comienzo del poema, ella desea escuchar para estar «leda». Más brevemente expone Calheiros el asunto: «é tan alongada / de min que non sei mandado / dela nen de mia fazenda» (vv. 12-14). Pero por fugaz que nos parezca la exposición del motivo aquí en relación a la extensión que alcanza en el poema de Villasandino –quien incluso nos ofrece la identidad del mensajero en cuestión–, lo interesante es que también lo asocia con la incertidumbre amorosa que provoca la falta de noticias. Sigue, de hecho, un patrón muy habitual en la lírica gallego-portuguesa. Aquí la labor que cumplen como mensajeras las aves de la tradición traspirenaica¹³ ha sido bruscamente aniquilada y sustituida por una persona de confianza del enamorado: el *mandadeiro* o la *mandadeira*, que es, en verdad, la función que asigna Leonor a su hermano.

Así, nos encontramos que el mensajero asociado al tema de la separación incluso lo desarrolla el mismo Calheiros en otra de sus composiciones, en concreto en la cantiga de amor *Par Deus, senhor, ora tenh' eu guisado* (Ferreiro 2014-, *s.v. Fernan Rodriguez de Calheiros*), donde el sufrido amante condiciona su vida a la llegada de un *mandado*, que enfatiza en el estribillo: «com' eu entou mui preto de morrer / e mui longi d' oir vosso mandado» (vv. 5-6).

¹¹ Consideran que la repetición del término *fazenda* le imprime a la cantiga de amor «un intuito satirico», pese a tratarse a todas luces de una cantiga de amor donde, en todo caso, solo en el verso 25 «con atan longa espada» se permite el trovador una licencia, si admitimos que el término *espada* resulta demasiado específico para formar parte del léxico genérico y abstracto de que hace gala este género.

¹² Nos referimos a los términos *gualdrapa* y *galdrapa*, documentados por vez primera en una cantiga gallego-portuguesa y luego en Villasandino, según la investigación llevada a cabo por Vallín 2023.

¹³ En la lírica gallega el pájaro como mensajero de amor brilla por su ausencia, al contrario que en los textos trovadorescos franceses, para cuya relevancia remitimos a los estudios de Beltran (2009), Lejeune (1961) y Evans (1965). El mismo Villasandino sigue esta tradición del motivo en su cantiga *Entre Doiro e Miño estando* (Dutton y González Cuenca 1993, 25-26); véase el comentario que le dedica Pampín Barral 2001.

En fin, la llegada o no de un *mandado* constituye el paso previo para desarrollar un discurso abierto a todo tipo de casuísticas y a las situaciones amorosas más imaginativas. Baste traer a colación algunos ejemplos, y que nos permiten apreciar mejor la función que desempeña el mensajero. En *Madre velida, meu amigo vi* (Cohen 2003, 143), compuesta por Arias Carpancho, la joven confiesa a la madre que se arrepiente de haber estado con su amigo porque le trató con desdén y no quiso *falar* con él; arrepentida y temerosa de que no querrá volver a verla, le ruega que interceda en el conflicto: «Madre velida, ide lhi dizer / que faça ben e me venha veer» (vv. 11-12). Pero este mismo trovador nos muestra en la cantiga de amigo *Chegades [vós, aí] amiga du é meu amigo* (Cohen 2003, 141) que la moza, en cambio, no le otorgaría esa potestad a una amiga, una vez que se tomó la licencia de ir a *falar* con su mozo:

vv. 5-8

Du é meu amigo ben sei que chegades
e con el falastes, mais per min creades
que falarei vosco tod' aqieste dia,
pois falastes con quen eu falar queria

Es decir, los celos consuetudinarios de la muchacha le impiden elegir a la amiga como *mandadeira*. De aquí que Don Denis dé una vuelta de tuerca más a esta cuestión en la cantiga *Por Deus, punhade de veerdes meu / amig', amiga, que aquí chegou* (Cohen 2003, 634), de modo que la rival se convierta en aliada. En estos versos vemos que la amiga le permite a su amiga ir a *falar* con su amigo porque la madre le ha prohibido volver con él y, por consiguiente, da por terminada la relación. Es decir, la elección del mensajero es una labor delicada. Con más nitidez se expresa aún en la cantiga de amor de Pero García Buralés *Cuidava-m' en que amigos habia*¹⁵. Aquí el trovador realiza una larga reflexión sobre el papel que ha de desempeñar este personaje, pues tengamos en cuenta que, aunque no se le nombre, tiene una entidad de peso en la vida del enamorado. Buralés comienza lamentando no tener amigos que eventualmente pudieran hablar con su dama porque se ve incapaz de confesarle su amor; pero, al final del poema, se da cuenta de que delegar en otro esa tarea es una mala idea, ya que si alguno de esos hipotéticos amigos se mostrara disponible cuando llegara junto a su *senhor* y descubriera su belleza, al momento dejaría a un lado su misión y abogaría solo por defender su causa:

vv. 22-24

E ben coid' a quant' é meu connoçer,
que pois fosse u a podesse ver,
que ren do meu nen do seu non dissesse.

No nos vamos a demorar trayendo a colación más ejemplos, porque vendrían a redundar en la consideración, más que razonable a la vista de todos ellos, de que si Villasandino combina el tema de la distancia de los enamorados con el del interlocutor que pueda ayudar a mitigar el dolor de la separación de uno de los dos amantes se tuvo que inspirar en los textos de este nutrido y vigoroso corpus, donde el motivo arraiga desde los inicios de esta escuela trovadoresca. Por otro lado, no podemos ignorar la afinidad que guarda *Triste soy por la partida* con la cantiga de Fernan Rodriguez de Calheiros.

¹⁵ Citamos el texto según la edición de Blasco 1984, 73.

Aunque el cancionero de Don Denis sea el más prolífico y por consiguiente se multipliquen en él el vocabulario y las fórmulas expresivas genuinamente trovadorescas, es un buen indicador, en todo caso, para observar su presencia en la pieza de Villasandino. Asimismo, nada habría de extraño en que encontrara inspiración ahí, pues las cantigas del trovador portugués están en las bibliotecas contemporáneas a Villasandino, como la de doña Mencía, la abuela del Marqués de Santillana, tal y como se ha recordado hasta la saciedad a través de la declaración del propio don Íñigo. De hecho, en la cantiga de amor *Pois que vos Deus, amigo, quer guisar* (Ferreiro 2014-, s.v. *Don Denis*), vemos, por ejemplo, que el rey desarrolla el mismo tema. Aquí el enamorado pide a un amigo que vaya a la «terra d' u é» su «senhor» (v. 2) para rogarle desde el *refram* que se «doida» de su «mal» (vv. 5, 10 y 15). También se implora al mensajero con fórmulas y palabras, tales como «vosa merçed seja atal» (v. 26), que nos remiten a las empleadas por doña Leonor con el propósito también de ser atendida en su súplica: «pedide-lhi [vós] mercee por mi» (v. 14).

Si nos ceñimos al vocabulario, encontramos en el extenso corpus del portugués el término *sobejo / sobeja* (excesivo, abundante); un vocablo que concurre solo en diez cantigas en su forma masculina y en cinco como adjetivo femenino (Ferreiro 2014-, s.v. *sobejo* y *sobeja*). Seis de las ocurrencias pertenecen a la pluma de Don Denis, quien además es el único que emplea el sintagma «coita sobeja» (en *Senhor, que ben parecades*) o «sobeja coita» (en *Amor fez a mi amar*), retomado por Villasandino en el verso «por miña coita sobeja» (v. 15). Asimismo, «sobejo» despunta en el íncipit de la cantiga de amor de Calheiros *O gran cudad' e o afán sobejo* (Ferreiro 2014-, s.v. *Fernan Rodriguez de Calheiros*), cantiga que además se enmarca en la temática de la separación y la incertidumbre ante el regreso del ser amado que expresa el trovador en la citada *Non á ome que m' entenda*:

vv. 13-15

Pero eu viver como vivo coitado
des quando m' eu parti de mia senhor,
de tal vida non poss' eu aver grado

A su vez, la afirmación sucinta, pero densa, en el poema de Villasandino «por miña coita sobeja / tempo ha que tempo perdi» (vv.15-16) resume en pocas palabras, pero muy bien seleccionadas, un cliché en torno al cual los trovadores compusieron cantigas como *Gran temp' á, meu amigo, que non quis Deus* (Cohen 2003: 623), donde el rey Denis subraya el desgaste afectivo que causa al amante la dilatada separación de su dama: «Que vos non vi á muito, e nula ren / non vi des aquel tempo de nen un ben» (vv. 13-14); o estos otros de Juião Bolseiro (Cohen 2003: 414), rematados por un estribillo donde se enfatiza el lamento por el tiempo perdido frente a la propia *coita*:

vv. 1-4

Non perdi eu, meu amigo, des que me de vós parti,
do meu coração gran coita nen gran pesar, mais perdi
quanto tempo, meu amigo,
vós non vivestes comigo

Esta idea de entender el tiempo de separación como tiempo baldío la encadena aquí Villasandino a la oración «que por un solo placer / he pesar toda mi vida» (vv. 19-20). El binomio *prazer / pesar* forma parte siempre del léxico de las cantigas que giran en torno a la separación de la pareja de enamorados. Ambos términos podrían considerarse como

connaturales a este discurso, pues reflejan la dicotomía anímica que provoca esta vicisitud amorosa. Para documentarlo no podríamos acudir a mejor testimonio que la cantiga *Quant' á, senhor, que m' eu de vós parti* (Ferreiro 2014-, s.v. *Don Denis*), donde el trovador portugués –una vez más– dice haber perdido el juicio a causa del bamboleo al que le sometieron ambos sentimientos. Es decir, fuerza el asunto para llevarlo hasta el límite de sus consecuencias:

Quant' á, senhor, que m' eu de vós parti,
 atan muit' á que nunca vi prazer
 nen pesar, e quero-vos eu dizer
 como prazer nen pesar nen er [vi]:
perdi o sén e non poss' estremar 5
o ben do mal nen prazer do pesar.

E des que m' eu, senhor, per bõa fe,
 de vós parti, creed' agora ben
 que non vi prazer nen pesar de ren;
 e aquesto direi-vos por que [é]: 10
perdi o sén e [non poss' estremar
o ben do mal nen prazer do pesar],

ca, mia senhor, ben des aquela vez
 que m' eu de vós parti, no coraçõ
 nunca ar ouv' eu pesar, des entõ, 15
 nen prazer; e direi-vos que mi-o fez:
perdi o sén e [non poss' estremar
o ben do mal nen prazer do pesar].

En los versos «fasta que possa entender / máis novas d' esta fazenda» (7-8) el verbo *entender* nos remite a *novas*, en concreto a oír o escuchar las noticias que la protagonista desea oír a propósito de su señor –que en rigor no pueden ser más que el anuncio de su pronto regreso–. Porque *entender* con la acepción de ‘oír’ (Ferreiro 2014-, s.v. *entender*) aparece en varias cantigas gallego-portuguesas; así, por ejemplo, en los versos de amigo de la pieza de Joan Soarez Coelho *Filha, direi vos ùa ren* (Cohen 2003, 172):

vv. 1-4

Filha, direi vos ùa ren
 que de voss' amig' entendi
 e filhad' algún conselh' i:
 digo vos que vos non quer ben

El empleo del adjetivo *novas* (‘nuevas, noticias’) –siempre en la forma plural–, alcanzó una cierta difusión en la lírica gallego-portuguesa. Aparece en veinte cantigas y lo usaron quince trovadores (Ferreiro 2014-, s.v. *novas*). La locución más común en que aparece es la de *oir novas*, como dice Joan Perez d' Avoín en los versos «Que bõas novas que oj' oirá / o meu amigo, quando lh' eu disser» (Cohen 2003, 154). Pero el término nos recuerda siempre a la pieza dionisiaca «Ai, flores, ai flores do verde pino / se sabedes novas do meu amigo» (Cohen 2003, 601); aunque Denis también lo utiliza en la cantiga de amigo *Dos que ora son na oste* (Cohen 2003, 589).

Otro caso significativo de infiltración trovadoresca en el texto de Villasandino nos lo aporta la rima *-ança* del vocablo «esperança» –y del neologismo «magança»¹⁶–, pues, como advirtió Eugenio Asensio (1970, 11-112) respecto a su uso en gallego-portugués:

El antiguo francés y provenzal enriquecieron el portugués con una abrumadora cantidad de términos en *-ança*, *-ença*. La boga europea de la lírica occitánica los desparramó por la poesía amorosa de los pueblos románicos. [...] En los cancioneros, los poemas cortesanos echan mano de estos sufijos que dan un colorido trovadoresco y facilitan la rima. Joan Lobeira aconsonanta *asperança*, *andança*, *antolhansa* [...] Las cantigas de amigo ni siquiera conocen la palabra *esperança*, cuanto menos las otras. *Asperança*, que parece ser el vocablo más importante poéticamente, rima en D. Denis con *viltança*.

En efecto, el término *asperança*, rimando con *viltança* –en *refram* intercalar– lo utiliza el rey portugués en su cantiga de amor «Sempr' eu, mia senhor, desejei» (Ferreiro 2014-, s.v. *Don Denis*), tal como vemos en la estrofa inicial:

vv. 1-6

Sempr' eu, mia senhor, desejei
vosso ben que mui servid' ei,
mais non con asperança
d' aver de vós ben, ca ben sei
que nunca de vós averei
senon mal e viltança.

Ausente en las cantigas de amigo, como señala Asensio, en las de amor solamente el rey de Portugal y el trovador Airas Nunez utilizan en sus piezas el vocablo *asperança*; este último para asonantarlo con *antolhança* y *dultança* en *Amor faza mui amar tal senhor* (Tavani 1992, 99-103). Resulta evidente, en cualquier caso, que Villasandino ha querido dar especial relieve en su cantiga a los términos sufijados rimantes *esperança* y *magança*, tanto porque los evoca mediante la sugerente antítesis que establece en los versos donde ocupan posición de rima, esto es, «en esquivia maginança» (v. 10) y «con deleitosa esperança» (v. 11), como porque ha acuñado el término *magança* para adaptarlo a este contexto de «neologismos con ecos de provenzal y gallego a la vez, privativos del lenguaje poético» (Periñán 1969-1970, 51); esto le permite no tener que recurrir a otra palabra de probada raíz trovadoresca y combinar así el gallego y el castellano¹⁷.

Asimismo, conviene señalar que aunque el adjetivo femenino *esquivia* –con el significado de ‘áspera, dura’ o ‘abrupta’ que aquí tiene el término– sea también palabra castellana, en la lírica gallego-portuguesa tan solamente el rey Dionisio –y en su forma masculina– se hizo eco de la misma para acentuar en el contexto de los versos el valor genérico y más vago del término *mal*; así, en la cantiga de *Amor fez a mí amar* (Ferreiro 2014-, s.v. *esquivivo/a*) en los versos «por én rog' e rogarei / a Deus, que sabe que vivo / en tal mal e tan esquivo» (36-38), y en la de amigo *Coitada viv', amigo, por que vos non vejo* (Cohen 2003, 630): «sofrendo tan esquivo / mal, ca mais mi valrria de non seer nada» (vv. 12-13). Del mismo modo, *fallida* («pois non só nin fui fallida», v. 28), con valor de ‘remisa, falsa’ (Dutton y González Cuenca 1993, 43), nos remite a la pieza de Don Denis *Non chegou, madr', o meu amigo* (Cohen 2003, 599), donde aquí es al mozo a quien se le tilda de falso

¹⁶ A propósito de los términos en *-ança* y el elenco completo de estas palabras sufijadas rimantes en todo el corpus gallego-castellano véase Periñán 1969-1970, 51-53.

¹⁷ Sobre las formas del verbo imaginar y sus derivados (maginar, magín, etc.) y el uso de los mismos en textos castellanos medievales véase Gil Fernández 2019, 409.

o desleal («Por que mentiu o desmentido / pesa mi, pois per si é falido», vv. 13-14); y el otro ejemplo que nos ofrece el corpus trovadoresco en su discurso amoroso pertenece a la cantiga de amor de Airas Engeitado *A ren que mi a mí máis valer* (Ferreiro 2014-, s.v. *falido, falida*), aplicado también aquí a un personaje masculino, en concreto al marido de la dama; alarde de originalidad que se permite este trovador que expresa en los versos «mais diga a seu marido / que a non guarde de min ja, / ca sera i falido / se mi-a tener guardada» (21-24).

De lo hasta aquí expuesto podemos considerar que la incorporación del primitivo lirismo peninsular al afamado poema de Alfonso Álvarez de Villasandino *Triste soy por la partida* no se circunscribe tan solo al acopio en él de léxico y motivos de la lírica gallego-portuguesa, sino que además el autor del cancionero recopilado por Juan Alfonso de Baena se inspiró para su escritura –como bien parece– en modelos muy concretos, tales como la pieza de Fernan Rodrigues de Calheiros *Non á ome que m' entenda*, que presenta el tema de la separación de los amantes y el motivo del mensajero de amor o *mandadeiro*, cuya misión consiste en mitigar la incertidumbre o el dolor que a uno de ellos le provoca no tener noticias del otro. Una figura que, a su vez, pertenece a la vieja escuela casi por derecho propio, si nos rendimos a la evidencia de que desplazó a la tradición traspirenaica de las aves como mensajeras de amor. A su vez, los vocablos y los ardidés expresivos en que lo expresa Calheiros en su cantiga de amor nos instiga a pensar que Villasandino tuvo en el ojo de mira sus versos para componer la suya, aunque a través de esa mezcla de gallego y castellano que, en definitiva, caracteriza a *Triste soy por la partida*; sin olvidar que la trama del poema en su conjunto demuestra por parte del poeta castellano un excelente conocimiento del cancionero del rey portugués Don Denis.

En fin, si el marqués de Santillana tuvo acceso a tantas cantigas del autor más prolijo de la vieja escuela trovadoresca, lo mismo cabe pensar de Villasandino. Con más razón incluso. No en vano, si hubo un testigo y al tiempo protagonista excepcional de una encrucijada decisiva como pocas en la historia de la poesía peninsular, este fue, sin duda, el poeta del *Cancionero de Baena*, a quien el antólogo le otorga el singular papel de precursor de la lírica en castellano, como ya se ha indicado en otras ocasiones¹⁸. La riqueza en los matices léxicos y la adaptación métrica y retórica de los modelos gallego-portugueses resultan evidentes en esta su afamada cantiga, como en otras ya estudiadas (Beltran 2016; Toro Pascua y Vallín 2021; Vallín 2023), pero ninguna duda cabe de que el ejemplo es extensible a buena parte del resto de sus cantigas, tanto gallego-castellanas como castellanas, que también merecen una lectura atenta como la que aquí ofrecemos de su *Triste soy por la partida*.

FUENTES DE FINANCIACIÓN

Esta publicación es parte de los proyectos de I+D+i PID2019-104393GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ (OLíriCas, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas») y PID2022-140488NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE «una manera de hacer Europa» (OLíri-Cas 2, «El origen de la lírica castellana desde las fuentes gallego-portuguesas: poética y retórica»).

¹⁸ La bibliografía al respecto es prolija; remitimos, sin más, a la recogida en Toro Pascua y Vallín 2023a y 2023b.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Asensio, Eugenio. 1970. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos.
- Beltran, Vicenç. 2009. «Fuge lo lixignolo: elementos popularizantes en la lírica musical del Trecento», en *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, 163-185. Kassel: Edition Reichenberger.
- Beltran, Vicenç. 2016. «El cómputo silábico». En *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. Fernando Gómez Redondo, 445-468. San Millán de la Cogolla: CiLengua.
- Blasco, Pierre, ed. 1984. *Les chansons de Pero Garcia Burgalés. Troubadour galicien- portugais du XIII siècle. Introduction, édition critique, notes et glossaire*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian.
- Brea, Mercedes y Pilar Lorenzo Gradín. 1998. *A cantiga de amigo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Brufani, Martina. 2024a. «La separación de Leonor de Trastámara y Carlos III de Navarra en ocho textos de Villasandino: reordenación del ciclo poético», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 13: 29-56. [https://doi: 10.14198/rcim.2024.13.03](https://doi.org/10.14198/rcim.2024.13.03)
- Brufani, Martina. 2024b. «Leonor de Trastámara y Carlos III de Navarra en cuatro cantigas de Villasandino: historia de una separación». En *Tradiciones poéticas de la Rumania. Lírica y cancioneros*, dirigido por María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, editado por Antonia García Garrido e Inés Velázquez Puerto, 21-34. Salamanca: Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/0AQ0359>
- Cohen, Rip, ed. 2003. *500 Cantigas d' Amigo*. Porto: Campo das Letras.
- Cohen, Rip. 2005. «In the beginning was the strophe: origins of the Cantigas d' Amigo revealed!». En *Actas do X Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, editado por Ana Sofia Laranjinha y José Carlos Miranda, 243-255. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Cohen, Rip. 2013. «aaB: Strophic Desing and Cognition», *Cognitive Philology* 6. https://rosa.uniroma1.it/rosa03/cognitive_philology/article/view/11198.
- Cohen, Rip. 2016. «aaBBB: The Strophic Form of Fernan Rodriguez de Calheiros 7», *Revista Galega de Filoloxía* 17: 33-51. <http://hdl.handle.net/2183/20121>
- CORDE, *Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española, <http://corpus.rae.es/cordenet.html>
- Corral Díaz, Esther. 2008. «O modelo actancial do mandadeiro na lírica galego-portuguesa». En *A mi dicen quantos amigos ey». Homenaxe ao profesor Xosé Luís Couceiro*, editado por Esther Corral Díaz, Lydia Fontoira Suris y Eduardo Moscoso Mato, 111-120. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Corral Díaz, Esther. 2009. «Vocabulario trovadoresco: el motivo del mandado en la lírica gallego-portuguesa». En *La lirica romanza del Medioevo, storia, tradizioni, interpretazioni: atti del VI convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza. Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006*, editado por Furio Brugnolo y Francesca Gambino, 583-600. Padova: Università di Padova.
- Dutton, Brian y Joaquín González Cuenca, eds. 1993. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor.
- Evans, Dafydd. 1965. «Les oiseaux dans la poésie des troubadours». En *Actes et Mémoires du IIIe Congrès International de Langue et Littérature d'oc (Bordeaux 3-8 septembre 1961)*, 13-20. Bordeaux: Université de Bordeaux 2.
- Ferreiro, Manuel, dir. 2014-. *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. Accesible en: <http://glossa.gal> [consulta: 04/05/2023].
- Gaibrois de Ballesteros, Mercedes. 1947. «Leonor de Trastámara, reina de Navarra», *Príncipe de Viana* 8 (26): 35-70. Accesible en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2252389.pdf>
- Gil Fernández, Juan. 2019. *Los últimos grecolatinos en español*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lejeune, Rita. 1961. «Thème de l'ouette». En *Thèmes communs de troubadours et vie de société», Actes du II Congrès Internationale de Langue et de Littérature du Midi de la France*, 76-88. Aix-en-Provence.
- Lopes, Graça Videira, Manuel Pedro Ferreira y Nuno Júdice. 2011. *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Accesible en: <http://cantigas.fcs.unl.pt> [consulta: 04/05/2023].
- Mota, Carlos, ed. 1990. *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 3 vols.
- Oliveira, António Resende de. 1994. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibri.
- Pampín Barral, Mercedes. 2001. «"Cantan ruiseñores cantares más de ciento": la evolución del canto del ruiseñor en la poesía cancioneril». En *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, editado por C. Alvar, C. Castillo, M. Maseda y J. M. Pedrosa, 63-72. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares.

- Periñán, Blanca. 1969-1970. «Lengua y forma poéticas en el *Cancionero de Baena*. Inventario descriptivo de la escuela gallego-castellana». En *Miscellanea di studi ispanici*, 25-89. Pisa: Instituto di Lingua e Letteratura Spagnolla dell' Università di Pisa.
- Sáez Durán, Juan. 2023. «Discurso y coautoría femeninos en la primera poesía de cancionero: sobre la cantiga “Triste soy por la partida” (PN1.26, ID0405) de Alfonso Álvarez de Villasandino y Leonor de Trastámara». En *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: orígenes y pervivencias*, editado por María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, 217-233. Kassel: Edition Reichenberger.
- Souto Cabo, José António. 2012. *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximación às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*. Niterói: Editora UFF.
- Tavani, Giuseppe. 1986. *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia.
- Tavani, Giuseppe, ed. 1992. *A poesía de Airas Nunez*. Vigo: Galaxia.
- Toro Pascua, María Isabel. 2023. «“Ben dizer / se foi perder”»: Villasandino y los novísimos», *Revista de cancioneros impresos y manuscritos* 12: 152-168. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.1207>
- Toro Pascua, María Isabel y Gema Vallín. 2006. «Lírica culta, lírica popular: intercambios “Ver y desear”: un villancico popular de origen trovadoresco». En *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dirigido por Pedro M. Cátedra, 169-189. Salamanca: SEMYR-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura.
- Toro Pascua, María Isabel y Gema Vallín. 2021. «Modelos gallego-portugueses de uso retórico: la personificación de los ojos en la escuela castellana», *Revista de Filología Española* 101, 2: 489-508. <https://doi.org/10.3989/rfe.2021.017>
- Toro Pascua, María Isabel y Gema Vallín, coords. 2023a. *Los poetas de Baena y el contexto literario en la época de los primeros Trastámara*, número monográfico de *Revista de cancioneros impresos y manuscritos*, 12: 119-210. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12>
- Toro Pascua, María Isabel y Gema Vallín. 2023b. «La lírica cortesana en el siglo XIV: corpus híbridos». En *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: orígenes y pervivencias*, editado por María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín, 65-90. Kassel: Reichenberger.
- Vallín, Gema. 2003. «Villasandino y la lírica gallego-portuguesa». En *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena. In memoriam Manuel Alvar*, editado por Jesús L. Serrano Reyes, 2, 79-85. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- Vallín, Gema. 2010. «Hacia una nueva experiencia poética: los últimos trovadores gallego-portugueses». En *Convivio. Cancioneros peninsulares*, editado por V. Beltran y J. Paredes, 235-249. Granada: Universidad de Granada.
- Vallín, Gema. 2023. «Gualdrapa y ¿galdrapa? en la lírica gallego-portuguesa y en Villasandino». *Revista de cancioneros impresos y manuscritos* 12: 168-181. <https://doi.org/10.14198/rcim.2023.12.08>
- Whetnall, Jane. 1984. «Lírica femenina in the Early Manuscript Cancioneros. En *What's Past in Prologue: A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, editado por Salvador Bacarise, Bernard Bentley, Mercedes Clarasó y Douglas Gifford, 138-150. Edinburgh: Scottish Academy Press.