

os mambana tinger de...
Cidade de Tarso pia Cidade
le. Espo q y Tarso se entade
denanda os pombos e os p
lia. Ep Iherusalé aqles q de
das almas e dos corpos. Po
s pidos q effra de Tarso a se
edema os pcegradores do au
fom e que pceja aos homs
ta dos gombos e dos pceja
pode q uyr aqha to panti
a paz e ledica e pzer pi to
obae toas tempo se fin e seu
dos pidos disseu os sabe
os carnes ta duras q no p
ta aqha com os cnes as
allho qas au moles e adup
y fomo ne enenta destmago

que dos pos en seu corpo. os enteduro
e auomnde pa nica conscenty nem
fizer ne luda cousta q seia cõtra dea
e cõtra sa alma ue enadmo de ne grai.
e cõtra guardam semp ofica e fudo a
si como a Serpente guarda semp a sa
cabeca

algua dos
melhos m
las aas do
cõtempy e
home pa f
te q por el
deleyta es
fayo. que
magnua
do seu coo



Cores

Actas do VII Colóquio da
Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

[www. uab.pt](http://www.uab.pt)

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

A tendencia cromofóbica e a raridade cromofílica da discursividade trobadoresca galego-portuguesa¹

Carlos Paulo Martínez Pereiro
Universidade da Coruña

A Luciana Stegagno-Picchio, *in memoriam*.

*O none, unless this miracle have might,
That in black ink my love (may) still shine bright.*

Shakespeare, Soneto LXV

Nestas páxinas que se seguen, preténdese abordar o teor cromofóbico que, no conxunto das súas vertentes profana e relixiosa, presenta a textualidade da escola trobadoresca galego-portuguesa chegada até nós, en contraste con algúns significativos *exempla* de impronta cromofílica. En paralelo, tratarase de explicitar os diferentes pregues que explican a escasa presenza e/ou a notoria ausencia da cor que, en diferente grao, (des)–tinxe as cantigas profanas e as *Cantigas de Santa María*, de maneira certamente paradoxal, nestas últimas, cando confrontadas coa produtiva e exultante omnipresenza da cor nas complementares miniaturas marianas.

É así que, como punto de partida, tras procedermos a un levantamento exhaustivo das –relativamente escasas– ocorrencias da(s) cor(es) nos diferentes xéneros e modalidades discursivas do noso trobadorismo, emprenderemos por medio dalgúns *exempla* a análise de conxunto dos motivos literarios en que se inseren e dos procedementos retóricos en que cobran un complexo sentido funcional de teor laudatorio, denigratorio ou simbólico. Para este fin, centraremos a nosa análise na presenza relevante e/ou nuclear da cor –no motivo dos ‘ollos verdes’ relacionado co tema da identidade e/ou da identificación da amada– na cantiga de amor «*Amigos, non poss’eu negar*» (A 229 / B 419 / V 30) e na cantiga de amigo «*Por Deus, amigas, que será*» (B 742 / V 344) de Joan Garcia de Guilhade, no contundente inserimento da cor no procedemento retórico da *interpretatio nominis* na sátira «*Maria Negra vi eu, en outro dia*» (B 1382 / V 990) de Pero Garcia Burgales e, finalmente, na explícita

¹ Este relatorio é resultado do proxecto de investigación *O cancionero de Joan Garcia de Guilhade. Edición crítica* (2004-2007) [HUM2004-04307], subsidiado polo “Ministerio de Ciencia y Tecnología. Dirección General de Investigación. Subdirección General de Proyectos de Investigación”, e do subproxecto de investigación *As cantigas do segundo cancionero aristocrático galego-portugués. Edición e estudo* (2006-2009) [Código: PGIDIT06CSC20401PRI], subsidiado pola Xunta de Galicia. Dirección Xeral de Investigación e Desenvolvemento.

dimensión simbólica das cores na cantiga narrativa mariana «*Como Santa Maria levou a alma dun frade que pintou o seu nome de tres coores*» (E 384)².

Fique constancia, antes de máis nada, de que falamos de “cromofobia” e “cromofilia” cunha intención moi xeral e por comparación con outros ámbitos líricos contemporáneos, previos ou posteriores, sendo plenamente conscientes de que da parte dos nosos trobadores e xograis non houbo unha intención de “fobia” (e/ou dun masacre da cor) ou de “filia”, senón máis ben unha construción poética diversificada onde, nos principios que a rexen e por uns ou outros motivos condicionantes (entre os que desconsideramos en absoluto aqueles derivados do *genius loci*), a cor acabou ocupando, por vía de regra, un lugar pouco relevante e, con poucas excepcións, necesariamente secundario ou inevitabelmente secundarizado.

A respecto, portanto, do uso destes connotados termos-conceptos, “estou en condicións de asegurarlle que se trata dunha exaxeración”, como escribira Mark Twain dirixíndose ao xornal en que aparecera anticipadamente a súa necrolóxica. Con todo, espero que, na medida do posíbel, a verdade parcial ou a visión unilateral que supón o seu uso, non constituía unha nefanda simplificación caracterizadora ou unha incorrecta distorsión da realidade en foco, que, como convicto e confeso spinozista, debería ter evitado. De non ser así o que aquí estou a expor diante de vostedes deviría algo peor aínda do que un erro: deviría unha inadmisíbel falsidade. É por isto que, na exposición por abstracción que se segue, nos empeñaremos en utilizar de preferencia o modo descritivo mais obxectivo e, de maneira lateral, o crítico-avaliativo máis subxectivo: sen servírmonos, por tanto, da xeometría euclidiana, faremos unha parcial aproximación pragmática, non dogmática – isto é, pirroniana – e, por tanto, relativa.

No contexto dos contributos destas actas e, máis en concreto, dos traballos a respecto das “cores líricas” das meritorias colegas Ângela Correia – *Editar cantigas a cores* – e Graça Videira Lopes – *Branco, vermelho, verde: as cores na poesía galego-portuguesa* –, decidín restrinxir algúns dos aspectos a abordar, procurando obviar e secundarizar certos elementos e consideracións que – quizais nun exceso de prevención – puidesen supor repeticións de contidos ou perspectivas a respecto do que ambas, sen dúbida, teñen expresado mellor do que eu.

Por un lado, non hai dúbida algunha de que o principal proceso xerador e estruturador da poesía profana medieval galego-portuguesa asenta na relación entre os procedementos retóricos, en sentido amplo, da *repetitio* e da *variatio*³.

² Editamos os textos a partir das edicións facsimilares dos manuscritos, ponderando, tamén outras edicións previas de referencia para cada *cantiga*, para alén de partirmos das reproducidas na *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica* (Coord. de Mercedes Brea), Santiago de Compostela, C.I.L.L. ‘Ramón Piñeiro’, 1996 (2 vols.) e, para o cancionero relixioso alfonsí, na exemplar edición do de Walter Mettmann: *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María. Edición, introducción y notas de...*, Madrid, Castalia, 1986-1989 (3 vols.).

Por outro lado, na representación de todas as *cantigas* aquí reproducidas, de maneira total ou parcial, seguimos as convencións establecidas polas *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval / Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry* (AA.VV. / Ferreiro, M., Martínez Pereiro, C.P. e Tato Fonttaña, L. (eds.), A Coruña, Servizo de Publicacións da Universidade da Coruña (Col. ‘Manuais’, 26), 2007).

³ Desde outros presupostos dunha certa poética da contemporaneidade, lémbrese a postura maximalista de Poe, para quen a repetición e a variación xerarían a poesía.

Por outro lado, Giuseppe Tavani xa ten sinalado de maneira indubitábel, como características basilares xerais do conxunto da produción poética profana, a “homoxeneidade formal” (en que os diversos elementos que a constitúen son tipoloxicamente neutros), a discriminación clasificatoria por criterios (ou dicterios) de contido e de estilo e mais o “isomorfismo xenérico” no plano estilístico-semántico⁴ –tamén condicionado con toda a probabilidade pola especificidade unitarista da tradición manuscrita e polos gustos dos recompiladores e selectores da recolla inicial que a xerou.

Esta dúplice opinión común e consensual, sendo obviamente certa, foi adquirindo co paso do tempo o carácter de “verdade cansada”, de tal maneira que, se o proceso dialéctico entre os dous pólos foi desvirtuado, priorizando o da repetición e secundarizando o da variación, se abordou o innegábel carácter paradigmático da nosa poesía de maneira absolutista: non ponderando suficientemente que este non impón, de maneira necesaria, a teimosa invariabilidade ou a constante estabilidade ao seu respecto, mais permite –cando non exige para a súa completude funcional e significativa, con independencia do seu grao – a variabilidade, a irregularidade, a alteración ou a alterabilidade. E é neste espazo de sombra da *variatio* onde adquiren pleno sentido e importancia os reducidos usos cromáticos do noso corpus.

Esta concepción e conceptualización, desequilibrada e desequilibrante, trasladouse tamén ao campo que aquí nos reúne e ao aspecto de que me ocupo neste relatorio – isto é, ao da presenza/ausencia da cor no noso trobadorismo, especialmente no que di respecto á súa vertente profana. É así que, aos poucos, se instalou de maneira insidiosa entre as nosas rotinas analíticas o principio que poderíamos denominar como o da “imposición do igual”, cunhas consecuencias uniformizadoras que, na nosa opinión, por teren mudado acriticamente para un sobreposto e mecanicista modo imperativo – en que os textos nacerían, por así dicilo, “replicados”, serían produtos de deseño e resultados dunha maquinación –, teñen nivelado e empobrecido en non poucas ocasións os resultados do noso labor descritivo-avaliativo aplicado a un tan singular como extraordinario e elaborado corpus lírico galego-portugués.

Desta maneira, servíndonos da ousadía –do “ousar saber” kantiano–, decidimos pór negro sobre branco o resultado dalgunhas reflexións sobre esta significativa – en perspectiva cualitativa⁵– e problemática cuestión, que, aliás, devén diante dos nosos ollos como especialmente relevante nunha poesía que (re)vive co matiz e a modulada aportación individual como dous dos modos e medios de relevo para a expansión expresivo-significativa. Máxime de, con seriedade avaliativa, asumirmos – como quen isto di asume – a complexidade e a sutileza artística de moitas das nosas cantigas no difuso campo da aplicación á creación poética do principio de obediencia escrupulosa ás regras e preceitos *ad hoc* dunha certa *ars* isidoriana.

En principio, tendo a convicción de a individualidade autorial – derivada da apurada análise interna da obra de cada poeta – se poder constituír nun criterio avaliativo máis a acrecentar aos da textualidade do corpus ou aos derivados da colectividade escolástica, somos tamén conscientes de que, para alén doutras circunstancias derivadas da constitución

⁴ Vid.: Tavani, G., *A Poesía Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Comunicações, 1990.

⁵ Por moito que, cun limitado criterio cuantitativo, esta significación poida provocar a miraxe de ser unha realidade de menor entidade.

e formalización da unitaria tradición manuscrita, o fuxidío *usus scribendi* e/ou as esvaídas particularidades (retóricas, estilísticas e lingüísticas) de autor, en non poucos casos, foron apagadas e substituídas polos obsidiantes usos de xénero ou/e de escola. Proceso que, aliás, estivo facilitado polo feito de a individualidade e o grao de orixinalidade seren escasos nunha lírica en que os autores seguen con obstinado rigor un modelo paradigmático a que o devir do tempo conferiu toda a *auctoritas* referencial.

Nos conturbados e discutíbeis parámetros que se derivan do até agora afirmado *grosso modo*, coido que, en non poucas ocasións e no ámbito de estudo da nosa poesía trobadoresca, é preciso arriscar e traballar como os arqueólogos, sen certezas. Necesidade pola cal así procederei a seguir no exame referencial dalgúns casos concretos: movéndome no gume da navalla e contando coa xenerosa comprensión e complicidade dos avisados e informados lectores a que me estou a dirixir. E son (in)consciente desta perigosa necesidade quizais porque comparto con aquel proverbio inglés – que o comisario de policía Porfirio Petróvich, “perseguidor” do torturado criminoso Rodión Románich Raskólnikov, citaba en *Crime e castigo* – o axioma de que “nin cen coellos fan un cabalo, nin cen conxecturas unha evidencia”, quizais, tamén, porque acredito paradoxalmente, co proverbial dito francés, en que “avec de si, on construit Paris”.

É así que, no perigoso e movedizo ámbito de actuación que deseñan os presupostos anteriores, cal un Houdini do cromático, perante o fenómeno da cor a que nos enfrontamos, procederei tamén a “sherlockar” por vía dos *exempla* e co apoio do sabido papel central que, cando necesario e conveniente, a interpretación literaria (con)textual debe ter nas nosas consideracións e/ou análises.

Pois ben, tras un exhaustivo levantamento da presenza da cor na nosa textualidade trobadoresca⁶ –que, salvo (mal) radiografada en guarismos, coido carece de sentido reproducir aquí, no corpo deste relatorio, (mal) reflexada nun inventario heteróclito, con certeza xa coñecido polos presentes e que, en consecuencia, relego ás notas de rodapé –, os presupostos e as hipóteses de que partiamos – e de que, con certeza, tamén partiría calquera frecuentador pertinaz da nosa poesía medieval – víronse plenamente confirmados.

De todas as maneiras, en incompleto resumo, poderíamos condensar os resultados deste minucioso labor nas catro afirmacións seguintes:

- 1) As ocorrencias da(s) core(s) son (relativamente) escasas e presentan unha desigual distribución nos diferentes xéneros e modalidades discursivas do noso trobadorismo.
- 2) A reducida presenza das cores devén mínima – adquirindo os parámetros de peculiar raridade ocasional – no xénero das cantigas de amor, como era de esperar nun modo amoroso – rexido por unha poética expresiva da interioridade conturbada, por un *pathos* da *coita de amor* masculina – en que calquera tipo de *descriptio* da *senhor* amada – que se dá por (con)sabida – está presuposto e/ou

⁶ Hai un estudo xa clásico do “Maitre de Conférences a la Faculté des Lettres d’Aix” J. André – intitulado *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine* (Paris, Klincksieck, 1949) –, que, a pesar da súa basilar orientación lexicográfica, ofrece un excelente panorama e un apurado estudo literario da cor na poesía – e na prosa e na oratoria – latina clásica – a partir dos estudos semántico e estilístico que tamén realiza –, establecendo unha metodoloxía e conceptualización plenamente vixentes para o noso obxecto de estudo que paira sobre este noso levantamento.

apagado nunha inconcreta abstracción xeneralizadora que poderíamos sintetizar falando dunha bulimia da interioridade e unha anorexia da exterioridade, onde –é obvio– entraría de cheo o ámbito do plástico.

De feito, esta *descriptio* minorizada e acompañada das referencias cromáticas aparece non raramente nos textos anómalos, en certa medida heterodoxos, fronteirizos e/ou difusamente transxenéricos a respecto dos impositivos paradigmas canónicos.

- 3) A cromofobia vese mitigada – mais continuando no ámbito da relativa escaseza – no xénero das cantigas de amigo, como tamén era de prever, en tanto en canto o amor feminino aparece na nosa lírica profana enmarcado – sen abandonar completamente a centralidade do interiorizado – nunha maior apertura aos contornos materiais e concretos do real e do ambiental. Dun modo en certa medida peculiar, as ocorrencias de cor, ademais de apareceren asociadas á exterioridade do natural evocado-representado (péñese na redundancia dos *verde pinho*, *verde prado*...), líganse significativamente á *descriptio puellae* –ou, mellor, á fachendosa autodescrición– da *amiga* nos parámetros dun autocompracente *gap*.

- 4) Nas cantigas satíricas, paródicas e burlescas é onde as cores aparecen cunha maior intensidade e contundencia –máis tamén relativamente pobre –, acorde cos ámbitos do real contextual a que se abren sen reparos e á procura dos diversificados recursos humorístico-sarcásticos habitualmente dirixidos *ad personam*⁷.

Para alén das cores despois examinadas, aparecen máis trece (e aínda máis tres, en sentido lato) ocorrencias, noutras tantas cantigas, de *baio* (1), *berengenha* (1), *cão* (2), *escarlata* (1), *louro* (1), *mizcrado* (1), *color de moras maduras* (1), *môrece* (1), *murzelo* (1), *castanha* (1) e *veiro* (5).

- 5) No caso das *Cantigas de Santa Maria*, as súas diferentes modalidades textuais aparecen perante os nosos ollos tinxidas cun grao pouco maior de cromatismo, que, ademais, resulta de pouca relevancia e significación literaria.

Para alén das cores despois examinadas, aparecen máis dezoito ocorrencias, noutras tantas cantigas, de *amarelo* (1), *arente* (2), *cão* (2), *escarlata* (4), *jalne* (1), *louro* (2), *prata* (5) e *veiro* (1).

Atestemos, conforme xa mencionamos, que esta presenza secundarizada das ocorrencias textuais coloridas ten un aquel de paradoxal cando confrontada coa produtiva omnipresenza da cor nas complementares miniaturas marianas.

Procedamos, a seguir, a unha radiografía mínima, como mostra, só das ocorrencias das cores presentes nos catro textos visados no conxunto global do corpus (profano e relixioso):

⁷ A presenza das cores nos (mal) chamados xéneros menores é irrelevante, obedecendo en todo caso a súa aparición e significación ás mesmas consideracións e condicionantes expostos nos xéneros canónicos de que derivan ou con que se hibridan.

- *Vermelho/a* apresenta seis ocorrencias en seis cantigas profanas: na anómala ‘cantiga da guarvaia’ e en cinco sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* cinco ocorrencias máis⁸.
- *Branco(s)/a(s)* – para alén das dúas ocorrencias de *Brancafrol* nunca cantiga de amor e noutra de amigo – presenta sete ocorrencias en sete cantigas profanas: en dúas cantigas de amor heterodoxas, en catro sátiras e nunha tensón ficticia. Nas *Cantigas de Santa María* seis ocorrencias máis⁹.
- *Branco/a* e *vermelho/a*, agrupados, presenta catro ocorrencias en catro cantigas: na peculiar «cantiga da guarvaia» e en tres sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* tres ocorrencias máis¹⁰.

⁸ Na anómala cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na sátira «Non ha, meu padre, a quen peça» [B 922 / V 510] de Pero Larouco (v. 6: «*u se extrema do vermelho*»); na sátira «Da esteira vermelha cantarei» [B 1338 / V 945] de Lopo Lias; na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] de Pero de Armea (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»).

Nas CSM nas cantigas narrativas 73.2 e 104.44 («*sangue vermello*»), 115.147, 135.141, 273.18 («*vinno branc’e vermello*»).

⁹ Para alén da súa presenza no antropónimo *Brancafrol* –na cantiga de amor «Senhor fremosa e de mui loução» [B 522^a / V 115] de Don Dinis (v. 8: «*que eu poss’; e sei de Brancafrol*»); na cantiga de amigo «Per boa fe, meu amigo» [B 755 / V 358] de Joan Garcia de Guilhade (v. 10: «*cora Brancafrol e Flores*») –, aparece na anómala cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na cantiga de amor, incompleta e tardía, «Moir’, e faço dereito» [B 1605 / V 1138] de Vidal, xudeu de Elvas (v. 5-6: «*Des que lh’eu vi o peito / branco...*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Non quer’eu donzela fea» [B 476] de Alfonso X (v. 16: «*que ha brancos os cabelos*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»); na tenzón ficticia «Vi eu donas en celado» [B 142] de Pero Velho de Taveiros (v. 15: «*brancas eran come flores*»).

Ademais de *brancura* (39.33: «*nena brancura / da omagen nen ar foi afumada*»), nas CSM, nas cantigas narrativas 15.106 e 26.31 («*máis branco que un arminno*»), 45.76 e 54.13 («*monge branco com’estes da Espinna*»), 152.22 («*a branca escúdela*») e coa forma castelanizada *blanco* en 165.58.

¹⁰ Na heterodoxa cantiga de amor «No mundo non me sei parella» [A 38] de Martin Soarez (v. 4: «*mia senhor branca e vermelha*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 43: «*cavalo branco, vermelho na peteira*»); na sátira «Disse un infante ante sa companha» [B 1607 / V 1140] de Fernando Esquio (v. 4: «*nen branca, nen vermelha, nen castanha*»); na sátira «Donzela, quen quer entenderia» [B 1651 / V 1175] de Pero de Armea (v. 11: «*pero poedes branc’e vermelho*»).

Nas CSM, nas cantigas narrativas 115.147, 135.141, 273.18 («*vinno branc’e vermello*»).

- *Verde(s)* apresenta vinte ocorrências em oito cantigas: nunha cantiga de amor, en catro cantigas de amigo (unha anómala), na cantiga intercalada dunha pastorela e en dúas sátiras. Nas *Cantigas de Santa María* dúas ocorrências máis¹¹.
- *Negro(s)/a*, ademais de *touquinegra* (nunha sátira) e de catro ocorrências de *Negra* con valor antroponímico (en tres sátiras), presenta máis once ocorrências en sete cantigas satíricas (unha considerada nun sentido lato). Nas *Cantigas de Santa María* trece ocorrências máis¹².
- *Ouro*, ademais das diversas mencións do *ouro* metal, presenta cinco ocorrências en dúas cantigas (unha de amigo e unha sátira). Nas *Cantigas de Santa María* catro ocorrências máis¹³. Por outro lado *dourado* presenta outras cinco ocorrências

¹¹ No refrán da cantiga de amor «Amigos, non poss'eu negar» [A 229 / B 419 / V 30] de Joan Garcia de Guilhade (v. 5, 11 e 17: «os olhos verdes que eu vi»); na cantiga de amigo «Ai flores, ai, flores do verde pinho» [B 568 / V 1711] de Don Dinis (v. 1 «[verde pinhol]» e 4 «[verde ramol]»); na cantiga de amigo «O anel do meu amigo» [B 920 / V 5071] de Pero Gonçalves de Portocarreiro (v. 2 e 7 «[verde pinhol]», 5 e 10 «[verde ramol]»); na cantiga de amigo «Enas verdes hervas» [B 1189 / V 794] de Pero Meogo (v. 1 «[verdes hervas]» e 4 «[verdes prados]»); na anómala cantiga de amigo «Por Deus, amigas, que sera» [B 742 / V 344] de Joan García de Guilhade (v. 12: «*siquer meus olhos verdes son*»); nunha cantiga intercalada da pastorela «Oí hoje ùa pastor cantar» [B 868-869-870 / V 454] de Airas Nunez (v. 6: «*So-lo ramo verde froldo*»); na *gesta de maldizer* «Sedia-xi Don Belpelho en ùa sa maison» [B 1470 / V 1080] de Afonso Lopez de Baian (v. 29: «*campo verde, u inquire o can*»); no refrán da sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» [B 1452 / V 1062] de Joan de Gaia (v. 3, 6, 9, 12, 15 e 18: «*Vós avede-los alhos verdes, e matar-m'íades con eles*»).

Nas CSM, nas cantigas narrativas 42.17 («*un prado mui verd' assaz*») e 279.21 («*me fez máis verde mia cor / que dun cambrai*»).

¹² Para alén da *touquinegra* na sátira «As mias jornadas vedes quaes son» [B 968 / V 555] de Afonso Eanes de Coton (v. 10: «*ou touquinegra, ou monja ou freira*»), aparece nas sátiras «*Maria Negra vi eu, en outro dia*» [B 1382 / V 990] (v. 1 «[*Maria Negra vi eu, en outro dia*], 7 «[*que trago negro como ùa caldeiral*], 13 «[*É negro ben come ùu carvon*], 20 «[*Dizede-lhis ca chus negro é ca pez*]» e 27 «[*nom'hei de Negr', e muito outro mall*]»), «*Dona Maria Negra, ben talhada*» [B 1383^{bis} / V 992] e «*Maria Negra, desventurada*» [B 1384 / V 993] de Pero Garcia Burgales; na sátira «*Non quer'eu donzela fea*» [B 476] de Alfonso X (v. 4: «*e negra come carvon*»); no sirventés «*Non me posso pagar tanto*» [B 480 / V 63] de Alfonso X (v. 52: «*alacran negro nen veiro*»); no sirventés político «*Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado*» [B 1592 / V 1124] de Diego Pezelho (v. 13: «*Per meus negros pecados, tive un castelo forte*»); na sátira «*Marinha Foça quis saber*» [B 1627 / V 1161] de Pero da Ponte (v. 14: «*tan negra, ora vos eu vi*»); na sátira «*Pois vos vós cavidar lil non sabedes*» [B 1656 / V 1190] de Pero da Ponte (v. 13 «[*Direi-vos eu a negra da verdade*], 17 «[*loimais, tia, negra noite lhi dadel*]» e 23 «[*negra noite lhi dade e estirada*]»); na sátira «*O demo m'houvera ho'ja levar*» [B 1385 / V 994] de Roi Queimado (v. 10: «*un mui gran can negr'e outro veiro*»).

Nas CSM, ademais de *negral* na cantiga 8.48 («*converteu o negral monge*») e das dúas referencias toponímicas á *Montanna Negra* e á *Negra Montanna*, nas cantigas narrativas 3.47 («*ao demo máis ca pez / negro*»), 5.126 («*tornou... negra come pez*»), 47.33, 58.31, 68.44, 84.44 («*A dona tornou por esto máis negra que carvon*»), 85.45 («*Outros diabos negros mui máis que carvões*»), 115.113 («*o mui máis ca pez / negro nen que a tinta*»), 146.79 («*mui máis ca pez / tornou negra nen que carvon*»), 185.82 («*tres mouros... chus negros que Satanas*»), 199.30 («*tornou-l'l'o rosto negro muito máis que os carvões*»).

¹³ Na cantiga de amigo «Enas verdes hervas» [B 1189 / V 794] de Pero Meogo (v. 14 «[*d'ouro los liei*], 17 «[*d'ouro las liaral*], 19 «[*D'ouro los liei*]» e 22 «[*D'ouro las liaral*]»); na sátira «*Vi un coteife de mui gran granhon*» [B 479 / V 62] de Alfonso X (v. 13: «*e o cordon d'ouro fal por joeta*»).

Ademais da referencia antroponímica a *San Joan Boca d'Ouro*, nas CSM, nas cantigas narrativas 35.22 («*Ùa arca feita d'ouro*»), 46.32 («*panos d'ouro teçudos*»), 95.62 («*our'e prata*») e 369.49 («*a sortella d'ouro*»).

en tres cantigas profanas (unha de amor, un descordo e unha sátira) e catro nas *Cantigas de Santa María*¹⁴.

- Azur non presenta ningunha outra ocorrencia. Nas *Cantigas de Santa María* só a ocorrencia da cantiga visada (348.17).
- Rosa, para alén da flor así denominada que aparece nunha cantiga de amor tardía, só presenta máis unha ocorrencia – *rosa bastarda* – nunha cantiga satírica¹⁵. Para alén da cor *vermelha* – xa antes referida – a que a cor *rosa* remete, nas *Cantigas de Santa María*, só aparece a ocorrencia da cantiga visada, relacionada co apelativo mariano *Rosa das rosas* (da *cantiga de loor* 10.3) e a denominación *Rosa do mundo* (56.1 e 70.17).

Ben é certo que, a dicir verdade, esta realidade cuantitativa podería verse alterada –de maneira non moi relevante, mais significativa– de revisarmos *cum granu salis* a textualidade da *vulgata* trobadoresca. Permítanme exemplificalo en relación á cor *verde* por medio dun único problema ecdótico puntual: O derivado do condicionante interpretativo editorial a respecto do oculto pola *vulgata* textual asumida, que considera *verde* como adxectivo caracterizador dun hipotético e inidentificado insecto, na comparación do oitavo verso dunha das cantigas de Martin Soarez contra o xograr Lopo «Lopo jograr, es garganton» [B 1365/V 973] («*Come verde foucelegón*»), cando pode ser considerado como un substantivo («*Cóme verde, fouc'e legón!*»)¹⁶.

Ora ben despois destas consideracións basicamente cuantitativas, aínda que é unha evidencia consensual, van permitirmos que as contextualicemos acudindo á autoridade de Umberto Eco, cando afirma:

A propósito do sentido da cor (pedras preciosas, tecidos, flores, luz, etc.) a Idade Média manifesta, por outro lado, um gosto apuradíssimo pelos aspectos sensíveis da realidade. O gosto das proporções chega já como tema doutrinal e só gradualmente se transfere para o terreno da constatação prática e do preceito produtivo; o gosto pela cor e pela luz é, pelo contrário, um dado de reacção espontânea, tipicamente medieval [...]. A beleza da cor é uniformemente sentida como beleza simples, de imediata perceptibilidade, de natureza indivisa, não devida a uma ligação ou a uma relação, como acontecia com a beleza proporcional¹⁷.

¹⁴ Na cantiga de amor «A por que perço o dormir» [B 960 / V 547] de Joan Airas (v. 12: «*en sua sela dourada*»); no descordo «Quen hoj'houvesse» [B 1355 / V 963] de Lopo Lias (v. 12: «*faz leito dourado*»); na sátira «Suer Fernandiz, si veja plazer» [B 11613 / V 1146] de Rodrigo Eanes Redondo (v. 6 «*le no inverno, çapato dourado*»), 12 «*lque traga sempre çapato dourado*» e 18 «*sempre lhe vejo çapato dourado*»)). Nas CSM, nas cantigas narrativas 38.64 («*panos dourados*»), 88.72 («*un vaso dourado*»), 348.47 e 411.123 («*que Joaquin verria pela porta dourada*»)).

¹⁵ Como flor na cantiga de amor tardía «Faz-m'agora por si morrer» [B 1606 / V 1139] de Vidal, xudeu de Elvas (v. 31 e 32: «*que semelha rosa que ven, / quando sal d'antr'as relvas*»), e como cor só aparece na sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» [B 1452 / V 1062] de Joan de Gaia (v. 12: «*Diz el én est': – E meus narizes color de rosa bastarda?*»)).

¹⁶ Para o desenvolvemento deste problema ecdótico e a nosa posición ao lado de José Luís Pensado, considerando “palavra de papel” a lectura do insecto *foucelegon*, fixada por Teófilo Braga e seguida, entre outros, por Manuel Rodrigues Lapa, remitimos ao capítulo intitulado «Dun insecto ausente e doutro sobre o papel» do noso estudo *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa* (Vigo, Edicións A Nosa Terra, Col. 'Campus', 2, 1996, p. 107-112).

¹⁷ Cfr.: Eco, U., *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Lisboa, Presença (Col. “Dimensões”, 23), 1989, p. 57.

É así que, á escaseza e repetibilidade do vocabulario cromático – (in)esperadamente pouco variado e reducido en ocorrencias –, atestada no noso levantamento das cores trobadorescas, se acrecenta o feito de o léxico colorido funcionar, como norma, non co esperábel valor duplo de uso e simbólico, mais cun aquel de pleonasma saturante ou de tautoloxía repetida. Desta maneira podemos constatar unha correspondencia de usos – non na cantidade, mais si na cualidade – coincidente coa inmediaticidade e coa simplicidade que son as características centrais do gosto cromático medieval. Isto é, os nosos trobadores e xograis funcionan con determinacións de cor inequívocas, categóricas: a herba é verde, o sangue é vermello, o cabelo (da vellice) é *can...*¹⁸.

Trátase verdadeiramente da rotunda e *suavitas coloris*, inserida nese gosto pola cor que se revela tamén fora da arte, na vida e no uso cotián, nas roupas, nas decoracións, nas armas...

De se nos permitir a analogía coas materias colorantes, realmente as cores na nosa poesía trobadoresca funcionan de maneira maciza como “corantes” e ocasionalmente como funcionais “pigmentos”, en tanto en canto estes últimos precisan dun aglutinante para aseguraren a coesión entre as partículas do colorante e os materiais a colorir. Isto é, a maior parte das ocorrencias cromáticas na produción trobadoresca, contidamente diversiforme, son decorativas como corantes e a menor parte son esenciais como pigmentos.

Para alén de perífrases, clixés e fórmulas para expresar o cromático e desconsiderando os valores figurados, metafóricos e simbólicos que as cores poidan comportar (simplificados ou inexistentes), interéanos agora resaltar a asociación de temas e de cores que aborda, e que, *mutatis mutandis*, permanece vixente como procedemento no noso ámbito: por exemplo, no tema e no vocabulario cromático asociado á vellice ou asociado aos animais e, máis en concreto, aos équidos/persoas (in-existent) – inclusive como *cor de mentira*.

Da mesma maneira, o tema e o vocabulario asociado á identificación e, máis en concreto, aos nomes achamos que resulta peculiar, senón insolitamente caracterizador por característico.

Por vía dos *exempla*, centrarémonos só, por un lado cos dous textos amorosos “guilhadianos”, na presenza das cores inserida no núcleo temático da “identidade/identificación” e da varia construción retórica a el ligada.

- 1) A cantiga de amor «Amigos, non poss’eu negar» (A 229 / B 419 / V 30) do heterodoxo trobador Joan Garcia de Guilhade – único que utiliza o motivo nun sentido recto, non distorcido¹⁹ –, utiliza funcionalmente a referencia do primeiro verso do refrán aos olhos verdes como un indicio identificador – entre tantos outros de diferente teor (d)enunciados e/ou (des)velados no noso *corpus* – da

¹⁸ A miniatura medieval documenta con moita clareza este entusiasmo pola cor íntegra, este gosto caloroso pola aproximación de pinturas (tintas) vivaces.

¹⁹ Como acontece nos *olhos/alhos* verdes da sátira «Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha» (B 1452 / V 1062) de Joan de Gaia, cantiga interpretada con brillantismo por Luciana Stegagno Picchio (Vid.: «Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)», in *A Lição do Texto. Filologia e Literatura. I – Idade Média*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 95-110).

Van permitirme que dedique estas pobres páxinas e lembre con sincera admiración a esta extraordinaria amiga recentemente falecida, pois Luciana Stegagno Picchio foi unha desas mulleres en quen, como persoa e investigadora, todos nos podemos recoñecer e a quen todos debemos estar recoñecidos.

identidade da senhor: alguen se queixará por esta indiscreción fronte ao que Tavani rotulou como “reserva de dama”:

Amigos, non poss'eu negar
a gran coita que d'amor hei,
ca me vejo sandeu andar
e con sandece o direi:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

Pero quen-quer x'entenderá
aquestes olhos quaes son,
e dest'alguen se queixará;
mais eu, ja quer moira quer non,
*os olhos verdes que eu vi
lme fazen ora andar assil.*

Pero non dev'i a perder
home que ja o sén non ha
de con sandece ren dizer,
e con sandece dig'eu ja:
*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi.*

- 2) Xa na cantiga de amigo «Por Deus, amigas, que sera» (B 742 / V 344), tamén de Joan Garcia de Guilhade, o motivo dos *olhos* e a cor *verde* a el asociada, para alén de continuaren co seu carácter indicial de identificación da muller namorada, insírese nunha rudimentar *descriptio puellae*, cunha certa tonalidade de *gap* neste peculiar texto trespasado por elementos de sirventés amoroso-moral e do sempiterno tópico do *ubi sunt*:

Por Deus, amigas, que sera,
pois l'ja o mundo non é ren
nen quer amig'a senhor ben?
E este mundo que é ja,
pois i Amor non ha poder?
Que presta seu bon parecer
nen seu bon talh'a quen o ha?

Vedes por que o dig'assi:
porque non ha no mundo rei
que viss'ó talho que eu hei
que xe non morresse por min,
siquer meus olhos verdes son;
e meu amig'agora non
me viu e passou per aqui!

Mais dona que amig'houver
– des hoje-mais crea per Deus –
non s'esforce nos olhos seus,
ca des oimais non lh'é mester,
ca ja meus olhos viu alguen
e meu bon talh', e ora ven
e vai-se tanto que s'ir quer.

E pois que non ha de valer
bon talho nen bon parecer,
parescamos ja como quer.

Por outro lado, seguindo pola vía dos *exempla*, cunha sátira de Pero Garcia Burgales e unha cantiga narrativa mariana, atentemos á utilización da cor relacionada coa obvia importancia dos nomes –tanto no ambito restrito do noso corpus lírico²⁰, como no dilatado espazo propio do pensamento medieval²¹.

- 1) Na cantiga satírica «Maria Negra vi eu, en outro dia» (B 1382 /V 990) de Pero Garcia Burgales, o recurso retórico da *interpretatio nominis*, fai que, de maneira explícita, *Negra* conteña *in nucleo* a sátira toda, desenvolvida nun obsceno *departir* dialogado. A denigración desta María Negra ecoa, ademais, noutras dúas cantigas antes referidas, onde o seu nome xa no *incipit* prenuncia a denigración obscena e escatolóxica que emprenden:

Maria Negra vi eu, en outro dia,
ir rabialçada per ùa carreira;
e preguntei-a, como ia senlheira,
e por aqueste nome que havia.
E disse-m'ela nton: “Hei nom'assi
por aqueste sinal con que naci,
que trago negro come ùa caldeira.”

Dixi-lh'eu, u me dela partia:
“Esse sinal é suso na moleira?”
E diss-m'ela d'aquesta maneira
com'eu a vós direi, e foi sa via:
“[Aqueste sinal, se Deus mi perdon,
é negro ben come ùu carvon
e cabeludo a derredor da caldeira.”

²⁰ Repárese na notoria rendibilidade e na importante presenza da figura retórica da *interpretatio nominorum* na nosa escola trobadoresca (Vid.: Martínez Pereiro, C. P., *A indócil liberdade de nomear. Por volta da interpretatio nominis na literatura trovadoresca*, A Coruña, Espiral Maior (Col. “Ensaio”, 17), 1999).

²¹ Véxase, como un significativo exemplo, o carácter de eleito de Alfonso X, que no *Setenario* tamén se presenta como autor predestinado á escrita desta súa obra en prosa, pois o seu nome ten sete letras e iníciase por “alfa” e finaliza con “omega” (Vid.: *Alfonso el Sabio. Setenario. Edición e introducción de Kenneth H. Vanderford* [Buenos Aires, 1945]. *Estudio preliminar de Rafael Lapesa*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 7).

A grandes vozes lhi dix'eu, u se ia:
"Que vos direi a Don Fernan de Meira
desse sinal, ou é de pena veira
de como é feito? a Joan d'Ambia?"
Tornou-s'ela e dizia-m'outra vez:
"Dizede-lhis ca chus negro é ca pez
e ten sedas de que faran peneira."

E dixi-lh'eu enton: "Dona Maria,
como vós sodes molher arteira,
assi soubestes dizer, com'arteira,
esse sinal que vos non parecia."
E disse-m'ela: "Per este sinal,
nom'hei de Negr', e muito outro mal
hei per i le mall preço de peideira."

- 2) Na excelente cantiga de Santa Maria narrativa do frade que pintou de tres cores o nome da virxe [E 384], a metonímica transferencia case fetichista da persoa co nome, desata a aparición necesaria dos tres tons cromáticos asociados á hiperdulía debida á nai de Deus en ámbito simbólico cristán e medieval. De feito, como ten manifestado Manlio Brusatin:

En los contratos para la ejecución de trabajos pictóricos aparece con frecuencia una diferenciación de los tintes en relación a los diversos grados de devoción que evocan las imágenes de la pintura, en este orden: la *latría* es el máximo de adoración que corresponde a la Santísima Trinidad; la *dulía* corresponde a los santos, a los ángeles, a los padres de la Iglesia; la *hiperdulía*, que es una forma de veneración mayor que la anterior, se debe a la Madre de Dios²².

Esta transposición nominal e categorial correspóndese nos atributos cromáticos –textuais ou pictóricos – co azul e co ouro, a que se acrecenta o *rosa* da loada *Rosa das rosas* ou *Rosa do mundo*, que, no seu valor explícito como *vermelho*, devén tamén atributo cromático automatizado.

Permítannos, pois, reproducir na íntegra esta excelente cantiga narrativa mariana:

COMO SANTA MARIA LEVOU A ALMA DUN FRADE
QUE PINTOU O SEU NOME DE TRES COORES

*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

²² Cfr: Brusatin, M., *Historia de los colores*, Barcelona, Paidós (Col. "Estética", 11), 1987, p. 53.

Por outra parte, aténtese a que, como tamén ten dito este historiador das cores, «tamén en la tradición pictórica sucesiva se asociarán a la Virgen, con una alternancia puntual, el azul en cuanto reina y el rojo en cuanto Madre de Dios, con cambio y unidad de efecto. [...] El color cristiano, contrariamente al pagano, es una figura de forma ya no humana, es casi un *concolore*, según la luminosa expresión de Dante (*Paradiso*, XII, II), que 'cambia con el cambio del cielo' (A. Savinio)» (Cfr.: *op. cit.*, p. 50-51).

Desto direi un miragre, segundo me foi contado,
que avêo a un monge bõo e ben ordiñado
e que as horas desta Virgen dizia de mui bon grado,
e maior sabor havia desto que d'outros sabores²³.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Este mui bon clerigo era e mui de grado liia
nas Vidas dos Santos Padres e ar mui ben escrivia;
maísl u quer que el achava nome de Santa Maria
fazia-o mui fremoso escrito con tres colores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

A primeira era ouro, coor rica e fremosa
a semellante da Virgen nobre e mui preciosa;
e a outra d'azur era, coor mui maravillosa
que ao ceo semella quand'é con sas lelsplandores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

A terceira chaman rosa, porque é coor vermella;
onde cada ùa destas coores mui ben semella
aa Virgen que é rica, mui santa, e que parella
nunca houven fremosura, ar é mellor das meliores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Ond'aqueste nome santo o monge tragia sigo
da Virgen Santa Maria, de que era muit' amigo,
beijando-o ameude por vencer o ãemigo
diabo que sempre punna de nos meter en errores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Onde foi ùa vegada que jazia mui doente
d'ũa grand'enfermidade, de que era en possente;
e pero assi jazia, viinna-lle sempre a mente
de seer da Virgen Santa un dos seus mais loadores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

O abade e os monges todos veer-o vëeron,
e poi-lo viron maltreito, un frade con el poseron
que lle tevesse compaña; e pois ali estiveron
un pouco, foron-se logo. Mais a Sennor das sennores

²³ Ms.: «d'outras sabores».

*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Apareceu ao frade que o guardav', en dormindo,
e viu que ao leito se chegava passo indo,
e dizia-lle: "Non temas, ca te farei ir sobindo
mig'ora a paraiso, u veeras os maiores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Ca por quanto tu pintavas meu nome de tres pinturas,
levalr-l'-ei suso ao ceo, u veras as aposturas,
e eno Livro da Vida escrit'ontr'as escrituras
seras ontr'os que non morren, nen han coitas nen doores."
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Enton levou del a alma sigo a Santa Reinna.
E o frade espertou logo e foi ao leit'aginna;
e pois que o achou morto, fez sōar a campainna
segund'estableçud'era polos seus santos doctores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Mantenente o abade chegou i cono convento,
que eran i de companna ben oiteenta ou cento;
e aquel monge lles disse: "Sennores, por cousimento
o que vi vos direi todo, se m'en fordes oidores."
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

Enton contou o que vira, segundo vos hei ja dito;
e o abade tan toste o fez meter en escrito
pera destruír as obras do ãemigo maldito,
que nos quer levar a logo u sempr'hajamos pavores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

E pois souberon o feito, loaron de voontade
a Virgen Santa Maria, a Sennor de piedade;
e se en algũa cousa ll'erraran per necidade,
punlaron de se gardaren que non fossen pecadores.
*A que por gran fremosura é chamada Fror das frores,
mui mais lle praz quando loan seu nome que d'outras loores.*

En fin, para finalizar esta heteróclita e condensada exposición, diría que, avogando como avogo por non esquecer nunca as preguntas que seguen sen resolver, as preguntas referidas á avaliación e á recuperación desa historia sen fin – que é a cor como “artificio”

para colorir a imaxinación e a memoria²⁴ – precisan dunha diferente enunciación no caso do noso trobadorismo, entendendo este, ademais de como un periplo no tempo en que viaxen os séculos recuados en nós, como un espazo de representación dunha xeografía cultural e ideolóxica particular e característica – en que, ademais, aquel *inutilia truncat* que rexía o facer poético arcádico tamén adquiriría sentido para emitir novos xuízos de valor e, facilitando a mudanza de perspectiva, promover unha outra visión substancial.

Como Cioran, tamén nós nos sentimos “máis seguros xunto a un Pirro do que xunto un San Paulo”, polo cal esperamos que as anteriores consideración e observacións (moi parciais e sintetizadas) non resultasen, finalmente, desfigurantes a respecto da discursividade poética visada, senón que poidan axudar a ir deseñando máis algún camiño do mapa do tesouro que nos permita encontrar e reavaliar a inxente riqueza da escrita poética trobadoresca.

²⁴ «La couleur est toujours un art de la mémoire», como ben dixo Michel Pastoureau (Cfr. *Couleurs, images, symboles, Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'Or, s/d, p. 66).

O VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de
Literatura Medieval e as respectivas
Actas contaram com o apoio de:

