

tico adecuado. En realidad, más que la persona del Quijote y su obra lo que aquí se analiza es *el tiempo del Quijote*, esto es, la temprana época moderna cuyos textos sirven de base a la mayor parte de las investigaciones. Este es, en efecto, otro punto de cohesión de la obra.

JOCHEN HAFNER
Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich

Estudos sobre léxico dos trovadores. Edición a coidado de ANTONIO F. GUIADANES, GERARDO PÉREZ BARCALA, MIGUEL ÁNGEL POUSADA CRUZ; baixo a coordinación de Mercedes Brea, Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2008, 332 pp. (*Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, Anexo, ISSN 1137-6759).

¿Cómo conocer de manera extensa y profunda las múltiples vías expresivas por las que transitaron los trovadores gallego-portugueses? ¿Cómo adentrarse en esa espesura conceptual orquestada en palabras? A estos y a otros apasionantes interrogantes sobre la lírica medieval gallego-portuguesa trata de responder este conjunto orgánico de estudios, reunidos en torno a un cometido investigador común: el estudio del léxico de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico.

En verdad, el cometido investigador no podía resultar más estimulante y pertinente, si tenemos presente la perennidad y vigencia de las disciplinas asociadas, de una manera u otra, a la Lingüística Románica¹. En efecto, en una rápida ojeada al índice general de esta miscelánea, uno puede hacerse una idea lo suficientemente exacta de la naturaleza y tipología de las investigaciones que allí se recogen. De este modo, el enfoque más transitado en este conjunto de estudios consiste en partir de un concepto de la lírica medieval gallego-portuguesa (denominaciones de la dama, descripción física, etc.) y estudiar en profundidad los reflejos formales en forma de voces románicas que ha dejado tal concepto en el corpus mencionado de lírica medieval.

Por otra parte, no extraña que este conjunto de estudios haya sido abordado por un grupo de investigación de Filología Románica; concretamente, por el Departamento de Filoloxía Románica de la Universidade de Santiago de Compostela, puesto que los objetivos mismos del proyecto exigen necesariamente un tratamiento filológico de conjunto que tenga en

¹ E, incluso, más allá de la Lingüística Románica, hemos encontrado un precioso proyecto de divulgación musical sobre las cantigas de amigo, fruto de la cooperación entre diferentes instituciones culturales españolas y portuguesas, titulado *Cores do Atlántico*. Se puede ver una presentación del libro-disco en <<http://www.coresdoatlantico.com/>>.

cuenta la varia realidad lingüística de la Romania. En este sentido, habría que hacer referencia a los sucesivos proyectos de investigación emprendidos en el Departamento mencionado, dirigidos todos ellos por Mercedes Brea, como *El vocabulario bélico en la lírica cortés románica* (1992-1995), *El léxico del sufrimiento en los trovadores* (2001-2004) o el *Vocabulario de los trovadores gallego-portugueses en su contexto románico* (2005-2008), en cuyo marco institucional se publica este libro.

En una primera lectura de cada uno de los trabajos, uno tiene la sensación de estar frente a estudios lexicológicos y lexicográficos desde una perspectiva histórica, y en parte no deja de ser cierto, puesto que la descripción referida a tales voces y expresiones utiliza de manera constante los datos lexicográficos y la atención a la evolución semántica, principalmente. Así, podemos adentrarnos en el conocimiento de voces tan representativas del imaginario amoroso de la lírica medieval gallego-portuguesa como *desamparo*, *dona*, *senhor*, *cousir*, *coita* o *conorto*, y poder advertir en ellas su estructura léxica, sus diferentes valores significativos o sus varios parientes románicos.

Con todo, de acuerdo con Mercedes Brea, coordinadora de la miscelánea, hay que advertir que tales estudios sobre lírica medieval gallego-portuguesa no conciben la información procedente de la Lexicografía Histórica como un fin en sí misma, sino que, más bien, el interés lexicográfico de tales voces constituye uno de los puntos de partida necesarios hacia una verdadera comprensión global de tal voz en el código poético en el que se inserta. Se trata, pues, de estudios literarios orientados hacia un análisis estilístico de cada una de las voces, con el fin de poder descubrir, quizás, relaciones entre distintos trovadores, demostrar la existencia de ciclos temáticos o de modalidades genéricas. En este sentido, los datos referidos a presencia lexicográfica, etimología, variación textual, etc., se conforman como información auxiliar de gran valor en el conjunto de la valoración crítica de cada voz.

En el primero de los artículos ofrecidos, “Cantar et cantiga idem est”, Mercedes Brea estudia en profundidad las rúbricas explicativas denominadas *razós* del corpus de lírica profana gallego-portuguesa, puesto que en tales espacios textuales se concentran las denominaciones metatextuales. De este modo, la autora constata, en el marco de la lírica occitana, una diversidad de denominaciones, tales como *cansó*, *chansoneta*, *chanson*, *canzone* o *vers*, en las que se muestra de manera evidente la unión íntima entre el texto poético como tal y la melodía asociada a él. Asimismo, llega a diferentes evidencias científicas de interés: por un lado, constata la poca vitalidad de la denominación *cansó* en el conjunto de la lírica gallego-portuguesa, a favor de las denominaciones *cantar* y *cantiga*. Ahora bien, su estudio permite establecer una distribución constante entre ambas denominaciones en el corpus de lírica gallego-portuguesa. Se advierte, pues, una

mayor presencia de la voz *cantiga* en las rúbricas explicativas, mientras que la denominación de *cantar* aparece con mayor frecuencia en los textos poéticos como tales; distribución, dicho sea de paso, reproducida también en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Asimismo, en tercer lugar, la autora constata que la denominación más antigua y extendida es la de *cantar*, documentada a partir del siglo XIII; tiende así un puente temporal con el reinado de Alfonso X el Sabio y su obra literaria, en el sentido de proyectar la hipótesis de que es probable que la sustitución del término *cantar* por el de *cantiga* se consumase en época del rey Sabio en razón de una evolución semántica de esta última voz. Finalmente, la autora destaca la documentación de una variante interesante, la voz *cantigo*, referida a cantos religiosos o litúrgicos.

El segundo artículo, “*Dona e senhor nas cantigas de amor*”, escrito por la misma autora, se adentra en las denominaciones de la persona amada en el marco del código poético del amor cortés. La autora se ocupa en primer lugar de las denominaciones usuales en la tradición literaria ultrapirenaica; en tal estudio, afirma que la voz poética *midons* (¿es resultado de una variante métrica de *ma domna*?) no es, al contrario de lo que pudiera parecer, la más frecuente en el corpus de la lírica occitana, sino que la voz poética más prestigiada resulta ser *domna*, que constituye, en el marco de la poesía amorosa clásica, un claro reflejo formal del latín DÓMINA. Asimismo, tal voz también se documenta en la poesía amorosa de la Edad Media, en la que DÓMINA resulta ser la esposa del señor feudal, aunque también se refería a una religiosa de origen noble. De hecho, en correspondencia con la información precedente, la voz *domina* se reservaba para los himnos religiosos, mientras que en otras composiciones de carácter amoroso, los poetas medievales apelaban a voces como *puella*, *virgo*, *mulier*, *amica*, *cara* o *caríssima*.

Descrito el panorama referido a la lírica occitana, lo esperable sería encontrar en la lírica medieval gallego-portuguesa un reflejo formal derivado asimismo del latín DÓMINA. Sin embargo, de acuerdo con Mercedes Brea, la denominación más frecuente en el corpus lírico analizado es la de *senhor*, que se configura gramaticalmente como voz de género femenino. Asimismo, en relación con la voz poética *senhor*, hay que destacar una serie de sintagmas lexicalizados, fijados en torno de la voz en cuestión, como *fremosa mha senhor* (o las variantes sintagmáticas *mha senhor fremosa* o, simplemente, *senhor fremosa* y *fremosa senhor*), *senhor ben talhada*, *senhor do meu coração*, *boa senhor*, *mha senhor de bon ssen*, *mha senhor e meu ben*, *mha senhor e quanto ben ey*, *senhor de mi e d’estes olhos meus*, *senhor fremosa e do mui loucao coração*, *senhor fremosa de bon parecer*, *senhor genta* o, finalmente, *senhor, a que el non fez par*. Con todo, aparte de la representatividad de esta voz, M. Brea recoge otras denominaciones, provistas de matices semánticos lo suficientemente significativos como para diferenciarlas unas de otras. Así, algunas de estas

denominaciones son *moça* (o la forma diminutiva *moçelinha*), que presenta como particularidad ser mujer de menor edad y soltera; *molher*, que puede considerarse como voz sinónima a *domna* y *senhor*; finalmente, *amiga* y *donzela* constituyen denominaciones marcadas. Finalmente, queda por desentrañar por qué la lírica medieval gallego-portuguesa, en lo que a denominación genérica referida a la amada, se aleja de la tradición literaria occitana. La respuesta que aporta Mercedes Brea, esto es, la diferente estructura social del feudalismo en el occidente peninsular, puede resultar la causa de tal divergencia.

En el tercer artículo, “Corpo belido, corpo delgado: a descripción física da amiga”, escrito por Elvira Fidalgo, se aborda otro tema recurrente en la poesía trovadoresca, la descripción física de la dama. Así, en el marco de la *beutat* de la lírica occitana, se describen las diferentes expresiones que hacen referencia a la descripción física, como *fremosa de bon semellar*, *fremosa de bon parecer* o *la ben talhada*. Del mismo modo, la autora, aparte de destacar el carácter abstracto de la mayor parte de tales descripciones, señala la documentación del término *alva* para sugerir la blancura.

Estrechamente relacionado con la descripción física, el cuarto artículo, “*Ay lume d’estes olhos meus: O lume, a descriptio amantium* e o sufrimento amoroso na lírica gallego-portuguesa”, escrito por Gerardo Pérez Barcala, se ocupa de la luz como metáfora en la *descriptio puellae*. Tal recurso expresivo concibe los ojos como elementos generadores del sentimiento amoroso, de ahí que el concepto de *lumen*, aparte de evocar la claridad, también haga referencia a la perfección, en términos de una transposición profana de la divinidad. Del mismo modo, el autor destaca que tal metáfora, materializada en múltiples series léxicas mediante polisíndeton (*Mia senhor, lume dos olhos meus; Meu lum’e e meu ben; Lume destes meus olhos e coita do meu coração* u *Os meus olhos e o meu coração e o meu lume*), fue utilizada con bastante frecuencia entre el segundo cuarto del siglo XIII y mediados del siglo XIV. De manera especial, destaca la figura de Johan García de Guilhade, frecuentador de diferentes cortes poéticas peninsulares y, en especial, de la corte poética de Alfonso X el Sabio. En ese tránsito formativo, pues, revitalizó este recurso expresivo en forma de metáfora *in praesentia*, entendido como marca de autor.

En otro orden de cosas, en el marco de las múltiples interacciones entre el amante-vasallo y la dama-senhor, se encuentran algunos conceptos relacionados en el conjunto de la dialéctica amorosa. De este modo, en el artículo titulado “*O (des)ensandecemento* trovadoresco”, escrito por A. F. Guadianes y G. Pérez Barcala, el hecho de enloquecer puede estar originado por causas diversas: *ensandecemento* provocado por la *coita* amorosa, por la dama, por la separación o como consecuencia de la liberación de la *coita*. De hecho, tal como se apunta, la locura es utilizada como argumento persuasivo para tratar de convencer a la despiadada dama. Por otra

parte, en lo que respecta exclusivamente al estudio de la voz *ensandecer*, los autores destacan que, en vista de las escasas ocurrencias documentadas, se trata de una voz de creación autorial, limitada a tres ocurrencias. Finalmente, aparte de la documentación de la voz *ensandecer*, también se registra en el corpus de lírica profana gallego-portuguesa la construcción semifraseológica *perder o sen*, con idéntico valor semántico.

Otro capítulo apasionante de las interacciones entre vasallo-amante y dama-senhor se concretan en la voz *desamparo*. En su artículo “El *desamparo* amoroso en la lírica gallego-portuguesa”, Mercedes Brea nos hace ver de manera muy pertinente el puente de unión que traza tal voz entre el ámbito feudal y religioso y el ámbito ficcional amoroso del texto poético. Hay que tener presente, pues, que las voces *amparo/desamparo* corresponden con la esfera temática de las relaciones feudales y en ellas, pues, se adivinan los deberes y derechos tanto del *senhor* como del vasallo². De este modo, en relación con los fines que aquí nos interesan, uno de los deberes más importantes del *senhor* consistía en proporcionar amparo al vasallo, y tal obligación se entendía en términos de un pacto estipulado, no solo entre ellos dos, sino ante el escenario público de una comunidad social determinada. La ruptura de ese pacto por parte del *senhor*, pues, equivalía a perder el honor ante esa sociedad. Pues bien, teniendo en cuenta tales presupuestos teóricos, el marco ficticio entre vasallo-amante y dama-senhor se desenvuelve en estos mismos términos de protección o desamparo. De este modo, el yo que habita el poema implora amparo ante maldicientes, ante la dama o ante el Amor. De hecho, estos dos últimos agentes, la dama y el Amor, constituyen causas primeras del desamparo del yo poético y, por este motivo, es el amante mismo el que implora a Dios que desampare a la amada.

Otro motivo temático estrechamente relacionado lo constituye el tema de la reputación de la dama. Así, el estudio llevado a cabo por Elvira Fidalgo (“*E desmesura fazedes/que de min non vos doedes*: la reputación de la dama”) resulta otro espléndido capítulo de esas intensas relaciones entre el amante-vasallo y la dama-senhor. Partiendo de la base teórica descrita anteriormente, en el sentido de que el *senhor* –la dama– puede perder su reputación u honor por no cumplir el pacto de protección estipulado, trovadores como Roi Queimado, Pero da Ponte, Martín Soarez o Nuno Fernández Torneol, entre otros, tienen en sus manos, pues, una poderosa arma dialéctica para persuadir a la dama de su amor. En este escenario dialéctico, pues, entran en juego múltiples actitudes y condiciones diversas. Con todo, uno de los primeros obstáculos en relación con esa arma persuasiva consiste en la actitud imperante de guardar el secreto de los senti-

² En el dominio occitano y francés, aparte de la voz *emparar*, se utilizan otros términos para referirse al concepto “amparo”. De este modo, voces como *dreit*, *garen*, *mantenensa*, *mantench*, *mantener*, *ben*, *ficu* u *onor* evocan tal derecho del vasallo.

mientos, pues se supone que tal relación amorosa es secreta. Del mismo modo, otro impedimento con que topan tales trovadores se concentra en el sentimiento de pavor del enamorado, en el sentido de molestarla, y conseguir así no poder verla más.

Pero, por encima de tales impedimentos, se sitúa un concepto de enorme alcance en el marco de las relaciones amorosas. Así, la voz *mezura* simboliza uno de los muchos escalafones (*jovens, mezura, jois, pretz, valors y donars*) que la dama-senhor debe ascender para llegar a la cualidad global por excelencia, la *cortezía*. La *mezura* o *mercè* supone, pues, la correspondencia moral de la dama con el amante, en términos de protección y beneficio. Por todo ello, *fazer desmesura* supone quebrantar las leyes de la *cortezía* y tal comportamiento supone, en última instancia, no poder recibir el título de *fin'amant*.

Con todo, pese a que en el *Cancioneiro da Ajuda* la dama nunca accederá al amor del trovador, y ni tan siquiera dejará asomar una mínima concesión, la evolución de la escuela gallego-portuguesa se orientará a una redefinición de las relaciones con la dama-senhor, en el sentido de recuperar, en el marco de la lírica occitana, nuevos tópicos, como el célebre *joi* de Bernat de Ventadorm.

Otra de las variaciones a las que atiende este libro la constituye el desarrollo del tópico de la muerte por amor. Así, en el artículo titulado “*Pero sei que me quer matar... aquel matador*. A conceptualización de matar no *Cancioneiro da Ajuda*”, escrito por Esther Corral, se abordan, de manera extensa, las múltiples posibilidades expresivas de la voz *matar* y de su familia etimológica, como es la voz *matador*.

Para empezar, hay que destacar que la familia etimológica de *matar* se concentra en el género poético de la cantiga de amor, en la que se desarrolla de manera extensa el tópico de la muerte por amor. Asimismo, hay que tener presente también que el tema de la muerte presenta evoluciones románicas en forma de tipologías líricas, provenientes todas ellas de la tradición literaria clásica del *planctus* latino, base del *planh* occitano.

Por otra parte, el significado que adopta la voz *matar* en el conjunto de la lírica profana gallego-portuguesa se corresponde con una muerte ficticia, lírica, teatralizada como golpe de efecto. De este modo, *matar* se concibe como un motivo configurador de la muerte del trovador. Asimismo, la vitalidad de la forma *matar*, usada de manera constante desde el primer cuarto del siglo XIII, contrasta con la ausencia generalizada de *matador*, constituido verdaderamente como rareza dentro del corpus de la lírica profana gallego-portuguesa. De hecho, a propósito de la presencia generalizada de la voz *matar*, la autora traza una posible conexión con la corte poética de Alfonso X el Sabio, puesto que la mayor parte de los trovadores que la utilizan frecuentó tal escenario poético. Con todo, aparte de estas voces, la autora documenta en el corpus mencionado otras posibilidades

expresivas en forma de estructuras gramaticales semifijadas, como *prender morte* o *sofrir morte*.

De manera paralela al estudio referido a la voz *matar*, Esther Corral intenta desentrañar semánticamente el par léxico *matar-morrer*. Así pues, llega a la conclusión de que el valor sémico de la voz *matar* es más fuerte y contundente que el valor de *morrer*. Para terminar, hay que apuntar que la muerte se concibe, en líneas generales, como placer o liberación, aunque también puede concebirse como aversión; en tal situación, se recurre al amparo.

El artículo titulado “*Irse quer o meu amigo d’aquí. Dialéctica de una actividad*”, escrito por X. Ron Fernández, se centra en el motivo temático de la partida del amante. El trabajo se estructura inteligentemente en las dos maneras posibles de concebir la partida: desde la perspectiva femenina y desde la masculina. En el caso de la primera, los estados de ánimo que pueden aflorar ante la partida son la tristeza, el enfado, la venganza y el perdón. Asimismo, hay que contar que tal partida, en líneas generales, conlleva la promesa de volver *cedo*. Desde el punto de vista de la visión masculina, se distinguen las diferentes fases por las que pasa tal dialéctica: el “*conselho*” de la partida, la prueba de la partida, la partida predicha y la partida consumada.

La característica común de la serie de artículos que siguen consiste en partir de una voz (o expresión pluriverbal) poco estudiada en el marco de la lírica profana gallego-portuguesa. Así pues, a partir del estudio particular de voces como *cousir*, *endurar*, *coita*, *conorto* o *demo*, se llega a profundizar en el conocimiento del universo literario de la primera gran escuela poética peninsular.

En el artículo titulado “*Cousir en la lírica gallego-portuguesa*”, Mercedes Brea traza la evolución semántica de la familia léxica de la voz *cousir* a partir del estudio contrastado de diferentes tradiciones literarias en juego. Para empezar, la autora constata una incógnita inicial: la voz *cousir* y su familia léxica no pertenecen al acervo léxico ni del gallego ni del portugués actuales, sino que tal voz queda reservada a la lírica trovadoresca. De acuerdo con esta constatación, la autora parte de la tradición literaria occitana, en la que la voz *chausir* –y su correspondiente deverbial *chauziment*–, proveniente del gótico KAUSJAN ‘probar’, ‘elegir’, se conformaban como conceptos positivos, relacionados estrechamente con las voces *mesura* y *mercè* ‘ponderación’, ‘juicio’. De este modo, partiendo de este significado primero, se desarrolla un nuevo valor semántico de signo negativo en el contexto de la corte poética de Alfonso X el Sabio, que desemboca en la acepción ‘criticar’, ‘murmurar’. Finalmente, del mismo modo que se ha advertido con anterioridad, hay que destacar la documentación de algunas estructuras semifraseológicas, como *prender cousimento/fazer cousimento*, débilmente fijadas, pero con una presencia notable en el conjunto del corpus de la lírica medieval gallego-portuguesa.

En el artículo titulado “*Que gran coita d’endurar. Anotacións sobre o uso lírico de endurar*”, Mercedes Brea estudia en profundidad los valores significativos de la voz *endurar* y de expresiones gramaticales fijadas con tal voz. Así, la voz *endurar* se inscribe en una dialéctica amorosa caracterizada por el amor no correspondido. Del mismo modo, esta falta de correspondencia repercute en el comportamiento y la forma de concebir el amor, en el sentido de soportar estoicamente la *coita* con el silencio, con el fin de no provocar un desaire implacable y verse así privado de su visión. Asimismo, hay que destacar las estructuras semifraseológicas *endurar a coita/mal/afán/cuidado/pavor*, concebidas como expresiones semifraseológicas sinónimas. Finalmente, tal como destaca la autora, hay que tener presente la poca fortuna, en el espacio lingüístico de la Rumania, de la voz latina INDURARE ‘sufrir’, ‘soportar’, con descendientes solamente en rumano.

En el artículo titulado “Coita do mar, coita de amor”, Mercedes Brea demuestra que tal recurso expresivo constituye una paronomasia, en el sentido de considerar la *coita* de amor superior a los peligros del mar. De este modo, la tendencia general es no insistir demasiado en las causas de la *coita*, sino en su intensidad y en sus múltiples efectos. Finalmente, del mismo modo que se ha podido comprobar en descripciones anteriores, también en este artículo se recogen estructuras gramaticales en vías de fijación como la serie gramatical [*aver, levar, sufrir, padecer, passar* o *endurar*] *coita*.

En el estudio de la voz *conorto* (“*Conorto* na tradición da lírica galego-portuguesa”), Esther Corral demuestra que la voz *conorto* constituye un reflejo formal de la voz occitana *conortz*, sin olvidar la influencia indirecta de la literatura francesa. Como apoyo al resultado enunciado, la autora destaca el carácter intertextual en el uso de esta voz, en el sentido de que no se documenta con carácter exclusivo en un solo género. Asimismo, la autora destaca, por un lado, las variantes formales *conforto* y derivados *confortar* y *desconfortado* y, por otro lado, las expresiones semifraseológicas *aver conorto, dar conorto* y *leixar conorto*, junto con las expresiones formadas con la voz *conforto, aver conforto* y *prender conforto*.

En el artículo titulado “O *demo* na lírica profana galego-portuguesa”, Déborah González Martínez constata el predominio de la voz *demo* frente a su forma sinónima *diaboo*. Por su parte, la voz *demo* se localiza en cuarenta y dos cantigas, y la mayor parte de ellas pertenece al género textual de “escarnio e de maldizer”. En el contexto de estas cantigas, el significado de la voz oscila entre su significado primario ‘ser maligno’ y un significado connotado con intención paródica, que hace referencia al órgano sexual masculino. De acuerdo con tales significados, lo prohibido, la sexualidad y las cantigas de escarnio conforman una tríada formidable en la evocación de la voz *demo* y sus resonancias múltiples. Finalmente, hay que destacar la fórmula pragmática *Demo lev*, documentada asimismo en el galle-

go moderno, que presenta oscilaciones de significado en virtud de su inserción en un género u otro.

En el artículo “Reflexións sobre algúns elementos léxicos empregados por Fernan Fernández Cogominho”, Déborah González hace referencia a un conjunto de voces recurrentes en la obra poética de Fernández Cogominho, que se sitúa en el último cuarto del siglo XIII. De este modo, la autora destaca las voces *sobrinha*, como denominación muy poco frecuente; *demo*, adscrita al género de “escarnio e maldizer”; *mal*, como voz sinónima de *coita*; las expresiones semifraseológicas *aver/viver/sofrer/tolher soidade* o la voz *fazenda*, con las acepciones ‘batalla’ y ‘situación’.

La última agrupación de artículos gira en torno al concepto de intertextualidad y a la permeabilidad de voces de un género a otro, en virtud de sus potencialidades significativas en el conjunto de una composición poética. De acuerdo con este principio, cobra gran importancia en este contexto la atención a las condiciones pragmáticas de recepción literaria.

En el artículo titulado “Lo que nos dice la cantiga 130”, escrito por Elvira Fidalgo, se aborda la producción mariana de Alfonso X El Sabio, materializada en las *Cantigas de Santa María*. Para la autora, la cantiga 130 constituye una auténtica “chanson de change”, pues en ella el rey sabio tiene gran interés en que se le considere trovador mariano. De hecho, Alfonso X se erige como *entendedor*, etiqueta trovadoresca que aúna entendimiento y razón. Desde una perspectiva interdiscursiva, en la cantiga citada se observa muy claramente la destrucción de cada uno de los tópicos del amor cortés, como el secreto, el amor mundano o la locura, pero al mismo tiempo esa destrucción guarda un fondo de tradición que permite tender un puente reconocible con los géneros predilectos de la lírica profana.

En el análisis del vocabulario bélico en las cantigas de amor (“O vocabulario bélico na cantiga de amor”), Esther Corral apunta, en primer lugar, la dificultad de diferenciar entre el vocabulario bélico propiamente dicho y el vocabulario feudal: *prender*, *prisión*, *matar*, *ferir*, *amena*, *guerra*, *guerrrear*, *amparar* o *defender*, entre otras. Si a esta constatación se añade la poca presencia de vocabulario bélico en las cantigas de amor, la dificultad anterior se agranda considerablemente. Por otro lado, la dialéctica amorosa en que se integra esta esfera semántica es la del amor no correspondido, que desemboca en la tríada obsesiva de la coita, la locura y la muerte.

Finalmente, el artículo “A parodia de xéneros a través do léxico do sufrimento nos escarnios de amor galego-portugueses”, escrito por Santiago Gutiérrez, incide en la dificultad de identificar el mecanismo principal que propicia el hipertexto. Para ello, el autor se apoya en el marco teórico de la Pragmática, puesto que la base de la parodia constituye la ruptura del horizonte de expectativas del receptor. Asimismo, Santiago Gutiérrez destaca que la manifestación discursiva de los diferen-

tes tópicos del amor cortés descansan en el plano léxico, por lo que se desprende una doble organización discursiva: una referida al género amoroso y otra referida al registro paródico. La conclusión final de todo ello es la negación de una poética monolítica y estable y, por tanto, propone como alternativa analizar series de procedimientos discursivos que se encuentren vinculados a la reformulación de los preceptos cortesés.

A lo largo de este recorrido por el universo poético de la lírica medieval gallego-portuguesa, se ha podido rastrear la historia léxica de voces como *endurar*, *coita*, *conorto*, *cousir*, que reclamaban una atención por parte de los investigadores. Una de las evidencias más relevantes a las que se ha llegado ha consistido en comprobar la interconexión entre las diferentes tradiciones literarias en juego. Por todo ello, en el ámbito de estudio de la literatura medieval, se hace necesario partir de un concepto de tradición literaria en un sentido amplio, en el que se integren manifestaciones discursivas de muy distinto signo. A este respecto, nos interesa destacar especialmente la idoneidad de este principio teórico, pues su aplicación en el ámbito de la Historia de la Literatura puede evidenciar relaciones estrechas entre universos creativos alejados en el tiempo. Un ejemplo paradigmático en el marco de la historia literaria española lo constituye la obra literaria de don Íñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, asentada, a modo de superposición, en un conjunto exuberante de tradiciones literarias integradas, entre las que se cuenta la tradición lírica gallego-portuguesa.

Asimismo, hay que destacar la presencia, en la mayor parte de las investigaciones reseñadas, de numerosas manifestaciones de naturaleza semi-fraseológica, entendidas como parcela lingüística susceptible de ser estudiada en toda su complejidad. Pues bien, en el ámbito de estudio de la Historia de la Lengua, es importante recordar que uno de los cometidos más innovadores y reveladores recientemente formulados lo constituye el estudio histórico de las unidades fraseológicas del español. Así pues, tomando como referencia lo anteriormente descrito, el rastreo sistemático de unidades fraseológicas (y su descripción histórica) en el corpus de lírica medieval gallego-portuguesa, podría resultar un excelente indicador lingüístico del conjunto de tradiciones literarias en superposición.

En todo caso, el material fraseológico acopiado en el conjunto de este libro, si bien de manera testimonial e indirecta, constituye una muestra espléndida del interés creciente de este tipo de unidades en el ámbito de la historia cultural y literaria, todo lo cual resulta esperanzador, habida cuenta de que el estudio histórico de las unidades fraseológicas del español requiere necesariamente una línea plural de investigación, en la que armonicen diferentes canales de información filológica y lingüística.