

U N I V E R S I D A D N A C I O N A L A U T O N O M A D E M E X I C O

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

"Q U I N C E C A N T I G A S D E A M I G O"

TRABAJO PARA OPTAR AL GRADO DE

L I C E N C I A D O E N L E N G U A Y L I T E R A T U R A E S P A Ñ O L A S

presenta

LAURA J. TREJO CAMPOS

México

1973



FILOSOFIA
Y LETRAS



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

I INTRODUCCIÓN

GENERALIDADES.-

En los cancioneros conocidos con los nombres de AJUDA, VATICANA y COLOCCI-BRANCUTI (1) se conservan algunas manifestaciones de la antigua poesía lírica hispánica. Hasta antes del descubrimiento de las Jarchas se consideraron como los primeros documentos líricos en lengua romance peninsular. Son composiciones de los siglos XIII y XIV, escritas en gallego-portugués, lengua que en aquel tiempo gozaba de gran prestigio. El escribir en esta lengua se convirtió en una convención poética de la lírica peninsular a partir del siglo XIII y hasta fines del siglo XIV; todavía en el siglo XV hubo poetas de Castilla y de otras regiones que escribieron en gallego-portugués.

Tradicionalmente se han clasificado estas poesías, de acuerdo con el asunto que tratan, en: CANTIGAS DE ESCARNIO Y MALDECIR, composiciones satíricas y juegos de pullas(2).

(1)

Cancioneiro da Ajuda, edição crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Max Niemeyer, 4 vol., Halle a. S., 1904. Cancioneiro da Ajuda, a diplomatic edition by Henry H. Carter (Language Association of America, New York), Oxford University Press, London, 1941. II Canzoniere Portoghesse della Biblioteca Vaticana, messo a stampa da E. Menaci, con una prefazione, con fac-sim e con altre illustrazioni, Max Niemeyer, Halle a. S., 1875. Cancioneiro da Biblioteca Nacional antygo Colocci-Brancuti, fac-simile e transcriçãõ, leitura, comentários e glossario por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, 'Revista de Portugal', 8 vol., Lisboa, 1949-1964.

(2)

Eugenio Asensio, Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1970, pág.9, opina que se evitaría la innecesaria distinción entre "escarnio y maldecir" utilizando la denominación de "Cantigas de Burla".

CANTIGAS DE AMOR y CANTIGAS DE AMIGO, ambos tipos de composiciones tienen como tema principal el amor; sin embargo se ha establecido una distinción entre ellas por el modo particular que cada una emplea al tratarlo: en las de "Amor" el trovador, hombre culto, se dirige a la mujer cortejada utilizando el lenguaje que le es propio (3); en las otras habla una mujer de su "amigo" (4) con su madre, su hermana-amiga o simplemente con ella misma (5). La distinción entre estos dos tipos de composiciones no significó una división tajante entre los géneros; por el contrario, se puede decir, que no es raro que sus características se encuentren entremezcladas. Este fenómeno se podría explicar debido a que, tanto las cantigas de amor como las cantigas de amigo, que conocemos, fueron cultivadas en una misma época y a veces por un mismo autor. (6)

(3)

Menéndez Pidal dice que las "Cantigas de Amor" son poesías "dirigidas a la amada, en que los caballeros maldicen el dolor que los atormenta, bendiciendo a la señora que los causa". Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", en Estudios Literarios, 2a. ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, págs. 197-269 (la cita en la pág. 204).

(4)

"Amigo" es el término usado en la Edad Media para designar al amado, al enamorado.

(5)

Las "Cantigas de Amigo" son composiciones de mujer, o puestas en boca de mujer, generalmente enamorada que "se queja por la ausencia o infidelidad del amado". Margit Frenk Alatorre, Lírica hispánica de tipo popular, UNAM, México, 1966 (la cita en la pág. XII). Al referirme a este libro utilizaré en lo sucesivo la abreviatura: Frenk, Lírica.

(6)

"Assim, não é raro encontrarmos na cantiga d'amor mais antiga o rasgo popular da repetição paralelística, e na cantiga d'amigo a sutileza da doutrina do amor cortês". Manuel Rodrigues Lapa, Lições de literatura portuguesa. Época medieval, 6a. ed., Coimbra, 1966 (la cita en la pág. 103).

Las cantigas de amigo a su vez han sido objeto de diversas clasificaciones. Se les ha dividido de acuerdo con su forma en: cantigas de amigo paralelísticas y no paralelísticas (7); de acuerdo con su origen en: cultas o populares, provenzales o tradicionales; de acuerdo con su tema en: cantigas de romería, de mayo, marineras, etc. (8)

El propósito de este trabajo es analizar algunas cantigas de amigo paralelísticas. Para la elección del material se tomó en cuenta el hecho de que las poesías fueran las más simples y que estuvieran constituidas a base de un paralelismo estricto, también llamado literal o verbal (9); esta característica, que imprime a las poesías un cierto aire de familiaridad(10),

(7)

M. Rodrigues Lapa, op. cit., pág. 151 dice: "a) cantigas de factura pessoal, não raro invadidas pela preocupação do amor cortês e até pelas suas expressões características, como foi notado por Lang e Lollis; o paralelismo, atenuado, é o mesmo do da cantiga d'amor; b) cantigas de molde tradicional, com carácter mais narrativo, paralelísticamente puras, levando ao infinito, por assim dizer, o tema inicial, que tem também natureza diferente".

(8)

E. Asensio, op. cit., pág. 28-55. Estas son sólo algunas de las muchas clasificaciones que existen sobre las cantigas de amigo. Utilicé las que han sido más divulgadas y generalmente aceptadas; aunque cabe señalar que cada estudioso de la materia establece su propio criterio, sobre todo con respecto a los temas.

(9)

Más adelante explico brevemente lo que es el paralelismo y los diferentes tipos de paralelismo estricto que hay en estas cantigas. Los textos de las cantigas de amigo paralelísticas que utilizo en este trabajo son los de José Joaquim Nunes, Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário (Coimbra, 1926-28), Kraus Reprint, New York, 3 vol., 1971. Al referirme a este libro usaré la abreviatura: Nunes.

(10)

"La lectura de las canciones paralelísticas nos deja un regusto de extrañeza y familiaridad, de artificio y espontaneidad, de tierra lejana en la que hemos estado antes. Nos ponemos a considerarlas como flores exóticas y de pronto nos percatamos de que en nuestra niñez hemos canturreado y hemos escuchado sonsonetes parecidos. La tradición ha salvado en diversas encarnaciones, esquemas similares; coplas y cuentos, cantinas y juegos infantiles". E. Asensio, op. cit., pág. 71.

es la base de su carácter popular, según la opinión de muchos críticos (11).

CANTIGAS DE AMIGO PARALELÍSTICAS

Las cantigas de amigo paralelísticas, son en general composiciones de tipo musical; además de cantarse estaban destinadas en su mayoría al baile (12). Son muy pocos los testimonios musicales que, de estas cantigas de amigo paralelísticas, han llegado hasta nosotros (13); sin embargo el estudio independiente de la poesía y la música es posible, ya que cada expresión tiene sus leyes artísticas propias. Cabe señalar, además de esto, que ya desde el tiempo de Alfonso X "e para o fim especial das Cantigas, se consideravam separadamente texto e música". (14).

(11)

"...las cantigas d'amigo gallego-portuguesas, concretamente las más simples, construídas con paralelismo perfecto, han sido consideradas siempre como la poesía más cercana al arte popular... la idea de una base pópular y autóctona del género se ha ido repitiendo desde Diez hasta los recientes trabajos de Bagley y Tavani..." Margit Frenk Alatorre, Las Hargas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, tesis mecanografiada, México, 1972 (la cita en la pág. 76).

(12)

M. Rodrigues Lapa, op. cit., pág. 153, nos dice que el término técnico más conveniente para este tipo de cantigas de amigo con paralelismo estricto es el "cantigas paralelísticas puras ou bailadas".

(13)

Podemos darnos alguna idea de como se conjugaban en las Cantigas la música y los textos gracias a seis de las siete cantigas de Martin Codax que se conservaron junto con su música; pero sobre todo debido a la conservación de la música de la mayoría de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X. "La música de algunas cantigas (las de "Sta. Ma.") presentó serias dificultades a los musicólogos. No ha sido sino hasta 1934 cuando Higinio Angles ofreció una edición en que las cuatrocientas cantigas lucen a ojos modernos en toda esa variedad hasta entonces insospechada. Entre esas músicas hay las que paladinamente revelan su origen trovadoresco; otras recuerdan con claridad modelos litúrgicos; los aires de danza los reconoce el más profano (en otras)...", Gonzalo Menéndez Pidal, "Las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X, el Sabio", prólogo al disco del mismo título, Hispavox/Erato, Gamma, México (Colección de Música Antigua Española, núm. 1).

(14)

M. Rodrigues Lapa, Das origens da poesia lírica em Portugal

Se dice que las Cantigas de amigo paralelísticas tuvieron su origen en la poesía popular de Galicia y Portugal (15); pero, aunque el origen de ellas se supone anterior al de la poesía trovadoresca, los poemas que se conservan son los de los "Cancioneiros" donde se encuentran entremezcladas las tendencias popular-indígena y la culta-cortesana y provenzal.

Aprovechando elementos de ambas escuelas, los poetas gallego-portugueses crearon una poesía nueva que transformaba los moldes cultos y populares (16).

(14)
na Idade-Média, Lisboa, 1929 (la cita en la pág. 19).

(15)
"...nos principios do século XIII, existiam cantos e danças no povo galego-português nos quais o sexo feminino tomava parte especial, e que de-certo eram continuadores doutros que os tinham precedido, como foram seguidos posteriormente até os nossos dias. Evidentemente que tais cantos obedeciam a ritmo e ritmo diferente do usado nos de origem provençal e seguiam uma cadência de que esta poesia não nos oferece exemplo;" Nunes, op.cit., t.1, pág. 129-130. "E a suposição que os cantares de amigo tenham origens nacionaes deverá continuar valida enquanto não fôr documentada na antiga lyrica francesa ou provençal a existencia de poesias com os caracteristicos dos cantares gallaico-portugueses", C. Michaëlis, op. cit., t.2, pág. 71.

(16)
"A nosotros hoy, que conocemos las canciones de Lope Vega, de García Lorca o Alberti, nos puede parecer natural ese aprovechamiento de la canción popular. Pero pensemos en lo que ello significó en pleno siglo XIII y en un ambiente cortesano. Era contravenir todos los preceptos y supuestos de la buena poesía, que para serlo debía ajustarse no sólo a la ideología del "amor cortés", sino a un sabio y complejo refinamiento técnico. Significaba también un curioso y casi anacrónico, "nacionalismo" poético, una franca rebelión contra la hegemonía literaria de Provenza", Frenk, Lírica, pág. XII.

Por la índole de este trabajo es imposible profundizar en el análisis de la tradicionalidad y del origen (17) de este tipo de cantigas de amigo; sin embargo es necesario mencionar algunos de los elementos considerados por varios críticos como tradicionales y de origen "popular", en cuanto que son partes constitutivas y determinantes de las estructuras de estas poesías.

a) Paralelismo

El paralelismo, como señalamos antes, constituye uno de los rasgos fundamentales de esta poesía (18).

(17)

Para los problemas del origen y la tradicionalidad de las cantigas de amigo pueden consultarse los estudios de: E. Asensio, Poética y realidad... A.F.G. Bell y W. J. Entwistle, Da poesia medieval portuguesa, Revista 'Ocidente', Lisboa, 1947. Margit Frenk Alatorre, Entre folklore y literatura. Lírica hispánica antigua, El Colegio de México, México, 1971. Nunes, Cantigas d'amigo... Manuel Rodrigues Lapa, Das origens... y Lições de literatura ...

(18)

Muchos estudiosos del tema, entre ellos Roman Jakobson, consideran al paralelismo "como la base del artificio poético" y por tanto un procedimiento desarrollado desde tiempos inmemoriales, Roman Jakobson, "Grammatical parallelism and its Russian facet", Language, tomo 42, núm. 2 (1966), págs. 399-429. Remito a los interesados, además, a los estudios de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas de la expresión literaria española, 3a. ed., Gredos, Madrid, 1963, págs. 20-74, 177-218 y E. Asensio, op. cit., págs. 69-133.

El paralelismo, en sentido estricto, es la repetición variada. Se puede dar a nivel fónico, sintáctico, morfológico y semántico, por homología o por oposición de dos o más elementos. La particularidad de estas cantigas de amigo consiste en el empleo reiterativo de un paralelismo verbal, lo que tradicionalmente se ha llamado paralelismo formal (19).

La reiteración verbal en estas cantigas puede darse de verso a verso o bien entre las estrofas: llamo al primero paralelismo interno y al segundo paralelismo a nivel de poema. El paralelismo interno más usado por los poetas en este tipo de composiciones consiste en repetir en la segunda estrofa (paralela) los versos de la primera sin más modificación que el cambio de la palabra rimante: a este tipo de paralelismo lo califico, siguiendo la denominación de Eugenio Asensio, de paralelismo por sinónimo consagrado (20); también suelen emplearse

(19)

"Llamamos paralelismo formal a la coincidencia de los miembros semejantes en la forma (casi siempre una categoría gramatical estricta); y apellidamos de conceptual al paralelismo si tales miembros coinciden sólo en una noción genérica". Carlos Bousoño, "Los conjuntos paralelísticos de Bécquer", en Seis calas ..., págs. 177-218 (la cita en la pág. 201). Para facilitar la sistematización en el análisis de estas poesías ha sido necesario utilizar la ya clásica división entre forma y contenido. Los límites entre estos elementos, como se sabe, son difíciles de fijar, ya que el contenido es expresado por medio de palabras, y éstas son a la vez forma y contenido. Sin embargo podemos decir que generalmente todo paralelismo implica un paralelismo en los conceptos, mientras que el paralelismo conceptual no necesariamente conlleva un paralelismo formal.

(20)

Generalmente se emplean sinónimos del tipo: "amigo/amado, velido/loado, salido/levado, navio/barco", etc.

palabras que funcionan como sinónimos sin serlo fuera del contexto de la poesía, este recurso recibe, entonces, el nombre de paralelismo por sinónimo alternante (21). Otro tipo de paralelismo interno utilizado en estas cantigas es el que llamo paralelismo por inversión: en él, la segunda estrofa (paralela) reproduce a la primera sin más modificación que un orden en las palabras; casi siempre ocurre que se invierten las palabras rimanantes. Ejemplo:

"Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!

En Vigo, (e)no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

Bailava corpo velido,
que nunca ouver'amigo:
amor ei!

Bailava corpo delgado,
que nunca ouver'amado:
amor ei!

Que nunca ouver'amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
amor ei!

Que nunca ouver'amado,
ergu'en Vigo, no sagrado:
amor ei!

Martin Codax
(Nunes 496)

(21)

En el paralelismo por sinónimo alternante a veces se "emparejan como equivalentes presente e imperfecto, perfecto y pluscuamperfecto: "queria/ama, lavei/lavara, liei/liara" (Nunes 415,416), usanza por otra parte, muy difundida en el Romancero. A veces hay que hermanar los sinónimos en una especie de género común de que ambos son rama; el amor se desdobra continuamente en "ver/falar"; la belleza, en "corpo velido/corpo delgado" (Nunes 496). La metonimia o la relación de parte a todo justifica relevos como los del río con sus cualidades (río/alto), sus accidentes (río/vado)..." E. Asensio, op. cit., pág. 81-82.

En el poema anterior tenemos paralelismo por inversión: "Eno sagrado, en Vigo/En Vigo, (e)no sagrado"; paralelismo por sinónimo alternante: "corpo velido/corpo delgado"; paralelismo por sinónimo consagrado: "amigo/amado". Además de estos tres tipos de paralelismo formal, podemos observar en esta poesía otros recursos utilizados por esta escuela poética: el "leixa-pren" y el estribillo.

b) "Leixa-pren"

El "leixa-pren" (toma y deja) o encadenamiento consiste en repetir el último verso de la primera estrofa como primero de la tercera estrofa y el último de la segunda estrofa (paralela) como primero de la cuarta; las estrofas se siguen encadenando así sucesivamente, dependiendo del número de estrofas de cada poesía.

c) Estribillo

El estribillo es un elemento considerado también como "tradicional". Este tipo de composiciones siempre iba acompañado de un estribillo que acostumbraba ser cantado por el coro (22). Pero independientemente de esta función musical, el estribillo en estas poesías, en cuanto elemento repetitivo es una forma de paralelismo (23). A pesar de la invariabilidad de sus palabras, repetidas a lo largo del poema,

(22)

Ver Nunes, op. cit., t. 1, pág. 12.

(23)

Eugenio Asensio, op. cit., pág. 86 ve al estribillo como "una responsión paralelística multiplicada". Rodrigues Lapa, Das origens..., pág. 269. "...paralelismo alternado, que presume a repartição do canto em coros".

el estribillo no es un elemento muerto. Si observamos detenidamente los estribillos, nos damos cuenta de que tienen diferentes funciones: pueden condensar el tema de la composición, pueden servir de contrapunto, pueden indicar expresiones afectivas, etc. Además, el estribillo puede estar perfectamente integrado a la composición, o sea, que lo expresado por él está en concordancia con lo dicho por la estrofa; puede ser indispensable para la comprensión total de un poema (ejemplos: poesía XIV y Nunes 492). Puede darse el caso de que la concordancia entre el estribillo y las estrofas sea relativa. Esta relatividad se da en dos formas diferentes en las poesías analizadas: a) el estribillo está íntimamente ligado a las primeras estrofas (en algunos casos funciona explicando, aclarando el texto); pero después es sólo una repetición sin unión con la estrofa (ejemplos: poesías VII y XI; además Nunes 20 y 200). b) el proceso inverso, esto es: la relación entre las estrofas primeras y el estribillo no es lógica; parecen dos núcleos diferentes; pero en la última o últimas estrofas del poema se unen estos dos núcleos, explicándose lo que antes era incomprensible (ejemplos: poesías XII y XV). Un tercer caso es aquel en el cual el estribillo puede no tener ninguna relación de coherencia con las estrofas, funciona sólo como elemento expresivo, repetitivo de una situación, de un sentimiento o de un clima afectivo (ejemplos: poesías V, VI y XI).

Independientemente del carácter "popular" y del carácter musical atribuible al estribillo, éste realiza una función poética específica dentro de cada poema. Lo mismo sucede con el paralelismo y con el "leixa-pren". De estos tres elementos podemos, además decir que al determinar la estructura formal (rima, ritmo, etc.) de estas poesías están, también, condicionando al contenido (24). Este condicionamiento es el que ha

(24)

Algunos críticos han sostenido que la "forma se crea un con-

hecho que muchos críticos califiquen a las cantigas de amigo paralelísticas de "inmóviles". Es innegable que estas poesías, constituidas con hábil simplicidad alrededor de un dístico inicial con su correspondiente estribillo (25), dan la impresión de estaticidad; sin embargo cabe señalar que la estructura formal de las mismas (paralelismo, "leixa-pren") "practica la progresión, aunque retardada: los escasos versos de la serie básica del poema adelantan una acción, a través de encadenamientos y responsiones. La serie responsoria combina igualdad y mudanza, persistencia y variación". (26).

La intención de este trabajo es mostrar en algunas cantigas de amigo paralelísticas cómo es este ir y venir de una situación poética, cómo se da esta "progresión-retardada".

(24) tenido"; por supuesto, esta aseveración no es absolutamente verdadera; sin embargo, la idea no es del todo arbitraria si tomamos en cuenta que el significado especial de cada poesía se establece a base de su relación con la estructura formal.

(25) Estas cantigas de amigo paralelísticas "se reducen a dos versos con estribillo y cada estrofa dística repite algo de la anterior". Ramón Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares, 4a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1956 (la cita en la pág. 118). Entwistle a su vez dice que, el núcleo central de estas poesías es el dístico inicial (Dos 'Cossantes' ás 'Cantigas de Amor', en Da poesía medieval..., págs. 73-99). Rodrigues Lapa señala el mayor arcaísmo del dístico inicial y del estribillo, en Das origens..., págs. 282-289. E. Asensio: "El pareado inicial, en los dos planos paralelos condensaba la situación o sentimiento", op. cit., pág. 90.

(26) E. Asensio, op. cit., pág. 77

Antes de pasar a clasificar y analizar las poesías desde el punto de vista de su desarrollo interno, considero necesario mencionar otras características de estas composiciones. Para ello me valdré de tres poesías de Pero Meogo (Nunes 416, 415 y 419).

Estas tres poesías, además de pertenecer a un mismo autor y de utilizar los elementos antes mencionados —o sea: a) una estructura formal casi igual: paralelismo, "leixa-pren" y estribillo; b) un mismo tema: canción de muchacha enamorada— emplean un vocabulario semejante, en el cual se utilizan palabras cargadas de un significado ambiguo. Tal característica no es, desde luego, exclusiva de estas composiciones; pero lo que llama la atención es el nivel en el que funciona. Por un lado se perciben palabras que funcionan como símbolos tradicionales: el agua, la fuente fría, el ciervo del monte, el árbol, etc., pero por otra parte estas palabras son expresiones de una realidad cotidiana, común (27); o sea, que las palabras juegan con un doble nivel de significación, real y simbólico, que llena a las poesías de un ambiente sugerente, donde prevalece la idea de fecundidad y renovación.

Esta característica, unida a la brevedad de la anécdota (devida, no sólo a la distribución en segmentos paralelos, sino a la concentración del tema en los dísticos iniciales), hace que para las poesías que aquí estudiamos el mundo externo no tenga un valor "real"; existe como un pretexto, un motivo para cantar un sentimiento. Los poetas de estas cantigas de amigo paralelísticas apenas al tocarlo lo abandonan a toda prisa, para reconcentrarse en el mundo del sentimiento;

(27)

Claro está que ningún símbolo, al menos en su primera etapa, está alejado de la realidad simbolizada. Ver Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, Era, México, 1972, pág. 19.

es por ello que, aunque la anécdota sea localizable en lugares y épocas determinados (Vigo, Estremadura, San Simón, Santa Cecilia, etc.), no pueden reconstruirse ciertas situaciones históricas a base de estos datos (28). El mundo externo es sólo un medio de que se vale el poeta para desarrollar su composición; generalmente tiende a una secuencia, a un avance, que va de lo tangible a lo sensible (29).

(28)

"La cantiga portuguesa, si algunas veces apunta al principio una situación o un lugar, prefiere, de ordinario, moverse en la geografía del sentimiento". E. Asensio, op. cit., pág. 21.

(29)

"La cantiga de amigo está imantada no hacia la anécdota sino hacia sentimientos tópicos y situaciones permanentes". "...la orientación hacia el sentir íntimo y el escaso aprecio por el contorno material y concreto". E. Asensio, op. cit., págs. 21 y 113.

II ANALISIS

1.- TRES CANTIGAS ANALIZADAS POR SU LENGUAJE SIMBÓLICO.

I

Enas verdes ervas
vi anda-las cervas,
meu amigo.

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E con sabor d'elas
lavei mias garcetas,
meu amigo.

E con sabor d'elos
lavei meus cabelos
meu amigo.

Des que los lavei,
d'ouro los liei,
meu amigo.

Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.

D'ouro los liei,
e vos asperai,
meu amigo.

D'ouro las liara,
e vos asperara,
meu amigo.

Pero Meogo.
(Nunes 416) (30).

(30)

En traducción resumida: "En las verdes hierbas vi andar las ciervas... Y con placer de verlas lavé mis cabellos... Después de lavarlos atélos con oro... y os esperé, amigo." Frenk, Lírica, núm. 33, pág. 18.

En esta composición la muchacha que narra nos va su mergiendo en un mundo íntimo.

A lo largo de la narración observamos la existencia de dos planos debidos a la disemia de las palabras utilizadas. Lo lineal, lo común, adquiere una profundidad y una ambigüedad por la utilización de algunas palabras cargadas con un doble sentido. Analicemos brevemente: (a = nivel directo, primario; b = nivel simbólico.)

Estrofas:

- 1 - 2 a) ella ve pasar unos ciervos.
b) el ciervo es un símbolo tradicional (símbolo fálico)
(31). Dentro de este plano simbólico observamos también un binomio: el paralelismo en estas estrofas se ha constituido a base de un elemento femenino "cervas" y uno masculino "cervos". Esta utilización paralelística podría implicar la pasividad, la espera como condición femenina frente a lo activo, agresivo de "cervos bravos" como condición masculina.
- 3 - 4 a) con el placer de verlos lava su pelo.
b) lavar el pelo es también un símbolo tradicional
(significa la preparación para el encuentro amoroso).
Estas estrofas integran los dos planos anteriores (nivel directo y simbólico); sólo así se explica el "sabor d'elas/elos". Hay un avance anecdótico; pero no está da do de acuerdo con el sistema tradicional, o sea, por el "leixa-pren", sino precisamente por la integración de las dos posibilidades de las estrofas 1 - 2 .

(31)

Rodrigues Lapa, Das origens..., pág. 330: "Dum tema fálico os cervos do monte".

Estrofas:

- 5 - 6 a) lava el pelo y lo trenza con cintas de oro.
b) el significado del trenzado del pelo no es muy claro, existen varias teorías; pero evidentemente aquí funciona como insistencia en la preparación, en el arreglo, para el encuentro amoroso (32).

Estas dos estrofas son una repetición variada de un mismo acto (especie de paralelismo conceptual), cuya función y sentido consiste en marcar, hacer hincapié, en el cuidado que la muchacha pone en prepararse para el amigo. Estos versos, sin embargo, no son estáticos, no rompen la progresión anecdótica, porque son un avance en la medida que la mujer siente alegría, no sólo al ver los ciervos e imaginar el placer que le espera, sino también por el hecho de arreglarse, por la posibilidad de escoger dentro de un mundo limitado (su cuerpo y los adornos para él): un color, una determinada forma de arreglo para el cabello. En cierta forma, puede equipararse este gozo femenino al del artista que escoge, en estas poesías, de un mundo limitado, de un depósito de materiales preestablecido, lo que más le conviene y lo arregla con su voluntad, de acuerdo con un propósito determinado.

(32)

Daniel Devoto, Sobre la transmisión tradicional: a propósito del romance que dicen: "De Francia partió la niña", tesis mecanografiada, Buenos Aires, 1951 "...las características del peinado informan sobre el estado civil", pág. 260. "Peinarse... es ocupación unida estrechamente a la magia erótica"., pág.257. "Los cabellos, encanto primordial, están unidos al amor (hasta en la poesía mística española)", pág. 258. Deducimos, pues, que el esperar peinando el cabello es un tópico de la literatura y, aún más, de la literatura popular.

b) El nivel simbólico consistiría en la alusión al encuentro sexual.

Si nos detenemos un poco más en esta poesía, notaremos otra ambigüedad que estriba en que, mientras que en el nivel llamado "real" no sucede nada, se queda en la espera, en el nivel "simbólico" se da un plano de realización (todos los significados apuntan una consumación del acto amoroso). Pero también debe señalarse que la poesía nos da un tercer plano: el estado psicológico de la muchacha que ha sido desde el primer momento la disposición al gozo, a la entrega amorosa.

Debido a la ambigüedad de las palabras de la estrofa, el estribillo está un poco disminuido en cuanto a su función emotiva. Los dos planos de la estrofa —directo y simbólico— hacen referencia a un encuentro amoroso y así, aunque la acción esté ligada a las palabras del estribillo —no habría en encuentro amoroso sin su "amigo"— éstas no resaltan.

En las primeras estrofas se marca un poco más el contraste entre lo que llamo narración lineal, racional de la estrofa y la función emotiva del estribillo. Ésta se puede equiparar un poco al nivel que desempeña un gesto, una mirada dentro de una conversación; es como un signo que apunta un estado de ánimo antes de que la narración termine.

II

(Levou-s'a louçana),
levou-s'a velida;
vai lavar cabelos
na fontana fria,
leda dos amores,
dos amores leda.

(Levou-s'a velida),
levou-s'a louçana;
vai lavar cabelos
na fria fontana,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fontana fria;
passa seu amigo,
que lhi ben queria,
leda dos amores,
dos amores leda.

Vai lavar cabelos
na fria fontana;
passa seu amigo,
que a muit'ama,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo,
que lhi ben queria;
o cervo do monte
a augua volvia,
leda dos amores,
dos amores leda.

Passa seu amigo,
que a muit'ama;
o cervo do monte
volvia a augua,
leda dos amores,
dos amores leda.

Pero Meogo
(Nunes 415) (33).

(33)

En traducción resumida: "Levantóse la bella, va a lavar sus cabellos en la fuente fría -alegre de amores, de amores alegre-... Pasa su amigo, que bien la quería; el ciervo del monte el agua revolvía". Frenk, Lírica, núm. 26, pág. 12.

La poesía está narrada desde una perspectiva externa; el poeta nos dice lo que una muchacha enamorada hace.

Las estrofas paralelas 1 - 2 nos cuentan, si tomamos las palabras en un sentido literal, una situación cotidiana. El estribillo, que no tiene conexión temática con la estrofa, funciona como un acercamiento del narrador a su protagonista. Sirve para completar un cuadro, porque frente a la narración más o menos lineal, "externa", descriptiva de lo que la muchacha hace, está su alegría, o sea, la expresión de un sentimiento más íntimo, más personal.

El "avance retardado" es bien patente en las estrofas paralelas siguientes 3 - 4. En ellas se repiten los versos finales de las estrofas anteriores. Creo que esta insistencia, aunque es la común, lejos de aburrirnos logra hacer fijar nuestra atención en estas palabras (34); y así, cuando aparece la figura "real" del amigo no nos sorprendemos porque en el discurso poético la insistencia repetitiva ha manifestado que las palabras no sólo hacen referencia a una "realidad" —ir a lavarse el pelo a la fuente fría— sino a un contexto literario-cultural, en el cual una acción, que al principio debió ser sólo una oportunidad de ver al amado, se ha convertido en una figura, en un símbolo de ese encuentro amoroso (una especie de sínecdoque en la cual se llama a una cosa con el nombre de otra por conexión y coexistencia y no por semejanza, conviviendo al mismo tiempo dos sentidos en la misma expresión).

(34)

Los lingüistas del "Círculo de Praga" opinan que la forma aislada muere, mientras que si se repite se hace no sólo más perdurable, sino más accesible; "La tesis del 29", en El Círculo de Praga, Anagrama, Barcelona, 1971, págs. 30-63 (el pasaje en la pág. 49).

El estribillo en esta segunda parte está más unido a lo tratado por la estrofa, aunque no integrado totalmente al sentido de la misma. La mención del amigo y del amor que éste profesa a la muchacha es en cierta forma una explicación de la alegría; pero no una consecuencia final.

El poeta no se conforma con el encuentro de los amantes, sino que en 5 - 6 insiste en que el encuentro ha sido pleno, que ha habido una unión sexual. En el interior de esta estrofa hay un contraste, porque la confirmación de esta unión se da por medio de un lenguaje simbólico. Si no aceptamos al "ciervo que revuelve el agua" como la expresión simbólica de la unión física, la poesía resultará incomprensible. Mientras que si lo hacemos, notaremos que la estructura de la poesía ha consistido en repeticiones variadas (35) de lo dicho por la primera estrofa. En la primera estrofa notamos una progresión interna: ir, arreglarse -a nivel "real"-; encontrarse, entregarse (36) -a nivel "simbólico"- que se repite después a lo largo del poema. Y que hace que la característica de "avance retardado" sea realmente sólo una matización "real y simbólica" de una idea, de una acción y de un estado de ánimo expuesto desde el primer dístico. Esta interpretación es posible sólo si nosotros aceptamos la doble función de algunas palabras (37).

El estribillo en 5 - 6 vuelve a insistir en el estado psicológico, íntimo de la muchacha. Su unión con las estrofas se apoyaría en la realización "simbólica", en la consumación física del mutuo amor de los amantes.

(35)

Es un paralelismo a nivel de poema.

(36)

"Peinarse para alguien significa destinarle su amor", D. Devoto, op. cit., pág. 260.

(37)

Para el doble valor de las palabras me remito al análisis de la cantiga anterior (Nunes 416).

A pesar de esta mayor integración del estribillo a las estrofas, que se ha ido dando en una forma progresiva, el estribillo marca a lo largo del poema una especie de contraste entre lo más o menos lineal-racional de las estrofas y lo emotivo de lo expresado por él. Sin embargo, este contraste no es tan amplio, tan total, sobre todo si lo comparamos con el de otras poesías (ejemplo: poesía III), porque, recordemos que, el estribillo se ha ido contagiando de la sustancia narrativa de la estrofa hasta culminar en una unión con ella, igual que los amantes de los cuales se nos cuenta.

Obsérvese que el estribillo está formado por dos versos unidos por un paralelismo formal del tipo "inversión".

III

-Digades, filha, mia filha velida:
porque tardastes na fontana fria?
os amores ei.

Digades, filha, mia filha louçana:
porque tardastes na fria fontana?
os amores ei.

-Tardei, mia madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvian:
os amores ei.

Tardei, mia madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a augua:
os amores ei.

-Mentir, mia filha, mentir por amigo;
nunca vi cervo que volvess'o rio:
os amores ei.

Mentir, mia filha, mentir por amado;
nunca vi cervo que volvess'o alto:
os amores ei.

Pero Meogo
(Nunes 419) (38).

(38)

En traducción resumida: "Digáisme, hija, hija mía hermosa, ¿por qué tardasteis en la fuente fría? -Amores tengo-... -Tardé, madre, en la fuente fría, porque los ciervos del monte revolviéron el agua... -Mentís, hija mía, mentís por vuestro amigo: nunca he visto yo un ciervo que revolviere el río". Frenk, Lírica, núm. 37, pág. 21.

Aunque también puede hablarse de tres personajes: madre, hija y amigo; notamos que ellos están conjugados en una forma diferente.

1.- El amigo, sólo aludido, es causante del retraso y por tanto motivo (último) de la poesía.

2.- La madre participa activamente y hace que los otros personajes pasen a un segundo término. Generalmente sucede que, en este tipo de poesías, lo que importa es la expresión íntima de un sentimiento amoroso; la madre interviene casi como un pretexto, en la mayoría como un punto de arranque para que la muchacha narre sus cuitas; pero en esta poesía la madre juega un papel muy importante: ella lleva la voz cantante. La hija parece sólo un objeto del enojo, y únicamente conocemos sus sentimientos por medio de la intervención del estribillo.

3.- La muchacha que habla directamente y la muchacha que al hablar se está poniendo una máscara: el estribillo. El estribillo puede decirse que funciona como un personaje más dentro de la obra; pero a un nivel distinto del de las dos personas que dialogan en forma más o menos dramática. Me lo imagino como un yo inconsciente y entrometido que no pierde oportunidad para hacerse notar y para poner de manifiesto el nivel lúdico de la poesía. Actúa como una máscara de la muchacha y a la vez es el que nos revela los "verdaderos" sentimientos de ella. El estribillo, antes de que termine la poesía, ha puesto de manifiesto ante nosotros, espectadores, el verdadero motivo de la tardanza y del enojo de la madre: con un sólo verso, que desde luego adquiere su valor total a la luz de los versos de las últimas dos estrofas. O sea, que frente al nivel personal del estribillo tenemos un mundo de

terceras personas (el de las estrofas) en donde dos "ellas" (madre e hija) dialogan.

A pesar de todos los rasgos comunes anotados en el análisis de cada una de estas composiciones, se pudo observar cómo elementos idénticos al desempeñar funciones específicas logran hacerse únicos, cómo en cada acto poético pueden tener funciones distintas debidas a la composición misma: estructura, intención, etc.

Lo que marca la diferencia más notoria entre estas poesías es la perspectiva de la narración: la primera (Nunes 416) podría calificarse de una poesía de tipo lírico, en el sentido de que es la expresión íntima de una muchacha; la segunda (Nunes 415) de épica, ya que hay un narrador de hechos; y la tercera (Nunes 419) de dramática, en cuanto a que casi hay una escenificación, un diálogo entre dos personajes.

Otra diferencia se establece, desde luego, en la específica utilización de las palabras cargadas de un doble significado. Un ejemplo lo tenemos en la primera y segunda poesías: ambas emplean el hecho de "lavar el pelo" tanto en un plano "real" como en el "simbólico"; pero mientras en la primera composición el símbolo hace insistencia en la preparación para el encuentro amoroso, en la segunda es evidente que la preparación lleva implícita la idea de la entrega. Estas ideas se refuerzan al relacionarlas con las otras de su propio contexto: por ejemplo, si observamos como actúan los "cervos" en cada una. En la primera el ciervo recuerda al amigo, la alusión simbólica es por tanto más o menos velada; pero en la segunda poesía sentimos una relación más directa: el amigo es igual al ciervo. Con respecto a la tercera poesía tenemos que el nivel lúdico, del cual ya hablamos, hace

que, mientras un personaje utiliza al ciervo con sus dos valores semánticos, el otro lo toma en un sentido sólomente: el literal, negándose a asociarlo con el valor simbólico.

Tenemos que el poeta, además de utilizar palabras cargadas con doble significado, haciendo que coexistan al mismo tiempo dos valores —real y simbólico—, es capaz de producir nuevas sensaciones con estos y los otros elementos comunes, mediante la diferente relación que establece entre ellos en cada caso particular.

El análisis de estas poesías lo consideré necesario ya que, aunque en estas composiciones es muy evidente el doble significado de algunas palabras, esta característica no es exclusiva de ellas, sino de muchas otras cantigas de amigo paralelísticas; pero debido a que, el propósito de este trabajo es analizar el desarrollo interno de algunos poemas, resultaría muy extenso si, en cada caso, se hiciera un desgloce de esta característica.

2.- DOCE CANTIGAS ANALIZADAS POR SU ESTRUCTURA.

En las páginas 11 y 12 señalé que el propósito de este trabajo es analizar la estructura de algunas cantigas de amigo paralelísticas; también anoté que, según la opinión de la mayoría de los críticos, la materia poética de estas obras se encuentra, generalmente, concentrada en el dístico inicial; o sea, que al analizar las estructuras tendré, necesariamente, que estudiar el desarrollo de ese dístico, cómo es el ir y venir de una situación poética expuesta por esos versos iniciales.

He encontrado que la evolución del dístico, al menos en los poemas que analizo, es básicamente de dos formas; hay, por así decirlo, dos diferentes tipos de progresión:

- A.- La evolución del dístico se da por medio de un desenvolvimiento del mismo. Los versos que siguen al dístico inicial son como un despliegue de ellos. Hay un avance, dictado no sólo por la forma, sino, a veces, por una ampliación de la anécdota; pero la situación o el sentimiento inicial no sufre cambio.
- B.- La evolución se da también por medio de una progresión formal, sólo que, en este caso, los versos siguientes a los iniciales se van apartando de su núcleo (el dístico inicial). Esta separación hace que el sentido de la poesía (planteado por el dístico) se modifique. El cambio llega, en algunas ocasiones, a modificar totalmente el primer valor del poema.

Dentro de estos dos grupos hay diversas formas de elaboración:

- A.- En el grupo de poesías en que hay una evolución sin cambio tenemos:
- 1) Los poemas que son una repetición de su primer dístico.

Son como un punto que se profundiza, un girar en torno a lo mismo (ejemplos: poesía IV y Nunes 78).

- 2) Aquellas composiciones que son una ampliación de la misma idea. No un punto, sino una especie de centro que irradia, un círculo que se expande (ejemplos: poesías II, V, VI y Nunes 492).
- 3) Las poesías que muestran una progresión, un avance en lo dicho por los primeros versos: en ellas el tono básico no cambia; pero sí se intensifica o matiza. Generalmente en el avance, en la forma progresiva, se da un acercamiento al mundo íntimo de la muchacha enamorada. El primer dístico es una presentación, una introducción a una situación determinada que luego los pareados siguientes amplían (ejemplos: poesías I, III, VII, VIII, IX, X, XI y Nunes 19).

B.- En el grupo de poesías que hay una evolución con cambio temos:

- 1) Los poemas en los que hay un cambio con una progresión dada en dos momentos, en dos episodios. En estas poesías la segunda parte da un nuevo sentido a la primera, por medio del cambio o de la sorpresa; casi siempre el estribillo anuncia desde el principio este cambio (ejemplos: poesías XII, XIII y XIV).
- 2) Aquellas poesías en las cuales hay un cambio en el sentido y cuya forma puede compararse a una serpiente que se muerde la cola, esto es: el final vuelve al principio, aunque por el lado contrario (ejemplo: poesía XV).

A. EVOLUCIÓN SIN CAMBIO

1.- Poemas que son una repetición del dístico inicial

IV

Bon dia vi amigo,
pois seu mandad'ei migo,
louçãa.

Bon dia vi amado,
pois migu'ei seu mandado,
louçãa.

Pois seu mandad'ei migo,
rogu'eu a Deus e digo!
louçãa.

Pois migu'ei seu mandado,
rogu'eu a Deus de grado,
louçãa.

Rogu'eu a Deus e digo
por aquel meu amigo,
louçãa.

(Rogu'eu a Deus de grado
por aquel namorado,
louçãa.)

Por aquel meu amigo
que o veja comigo,
louçãa.

Por aquel namorado
que fosse já chegado,
louçãa.

Rey Don Denis
(Nunes 16) (39)

(39)

En traducción resumida: "En buen día (felizmente) vi a mi amigo, puesto que tengo su recado conmigo... ruego a Dios con gusto... por aquel mi amigo... que fuese ya llegado. Bella". Un caso similar lo encontramos en la siguiente poesía: "Que coita tamanha ei a sofrer/por amar amigu'e non o veer!/e pousarei so lo avelãal.//Que coita tamanha ei endurar,/por amar amigu'e non lhi falar!/e pousarei so lo avelãal.//Por amar amigu'e non o veer, /nen lh'ousar a coita que ei dizer:/e pousarei so lo avelãal.// Por amar amigu'e non lhi falar,/nen lh'ousar a coita que ei mostrar:/e pousarei so lo avelãal.//Nen lh'ousar a coita que ei dizer/e non mi dan seus amores lezer:/e pousarei so lo avelãal.// Nen lh'ousar a coita que ei mostrar/e non mi dan seus amores vagar:/e pousarei so lo avelãal./Nuno Fernandes Torneol (Nunes 78).

Desde la primera estrofa observamos que en esta poesía existe un tono de alegría, de felicidad. Este tono está acentuado por el "louçãa", que al funcionar como estribillo, imprime también un ambiente de gracia ligera, pícara.

La estructura formal de la poesía conlleva un cierto avance anecdótico; pero éste sólo logra percibirse en las últimas estrofas, donde el tono se vuelve más ardiente e impaciente: "que fosse já chegado"; sin embargo esta urgencia no cambia el sentido de la composición establecido por el dístico inicial, por lo que, a pesar de la intensificación anecdótica-tónica señalada, me inclino a clasificarla dentro del tipo de poesía que no presenta una progresión tangible. La alegría planteada por el dístico inicial se explica e intensifica en el desarrollo de la poesía; pero más que un avance tenemos un ir y venir de una misma idea. Me la imagino como un punto que se profundiza, que se ahonda, pero que no cambia.

(39)

Como estribillo funciona una frase que nos intriga. Es probable que el "descansar debajo de la avellaneda" haya sido también un tópico cultural y por tanto una frase cargada con varios sentidos. Encontramos la presencia de los árboles en otras composiciones. El carácter protector del árbol, la sensación de seguridad, de paz que se desprende de él, es innegable; ahora, a esta sensación pueden sumársele simbolismos como la del árbol (roble, pino, etc.) testigo de amores, como lugar del encuentro amoroso ("que el árbol es frecuente símbolo amoroso se ve en los cantares populares", D. Devoto, op.cit., pág. 230.), la del "mayo", o sea, la "regeneración periódica" (Mircea Eliade, op. cit., págs. 283-286), etc.

2.- Poesías que amplían el dístico inicial

V

-De que morredes, filha, a do corpo velido?
-Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo.
Alva e vai liero.

-De que morredes, filha, a do corpo loução?
-Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado.
Alva e vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amigo,
quando vej'esta cinta, que por seu amor cingo.
Alva e vai liero.

Madre, moiro d'amores que mi deu meu amado,
quando vej'esta cinta, que por seu amor trago.
Alva e vai liero.

Quando vej'esta cinta, que por seu amor cingo,
e me nembra, fremosa, como falou comigo.
Alva e vai liero.

Quando vej'esta cinta, que por seu amor trago
e me nembra, fremosa, como falamos ambos.
Alva e vai liero.

Rey Don Denis
(Nunes 18) (40).

Las estrofas 1 - 2 establecen el tono del poema, que será de tristeza y añoranza. Plantean una situación íntima pero a la vez familiar dentro de esta escuela poética (41). Considero

(40)

En traducción resumida: "—¿De qué mueres, hija hermosa? —Madre, muero de amores que me dió mi amigo... cuando veo esta cinta que por su amor me pongo... y recuerdo, hermosa, como me habló... " "O estribilho alva, que os Cancioneiros da Vaticana e Brancuti apresentam, talvez esteja por a alva, especie de interjeição referente ao romper do dia; as restantes palavras e vai liero não sei interpretar, afigurando-se-me talvez lapso do copista; todavia Diez explica liero por ligeiro; mesmo tomando este adjectivo por advérbio, o sentido continua obscuro." Nunes, op. cit., t. 3, pág. 25.

(41)

La muerte de amor, la madre como confidente, son elementos considerados como tópicos culturales dentro de esta escuela poética. Ver los ejemplos VII, VIII y XIV.



que en esta poesía hay un juego poético entre lo que he llamado lo "tangible", o sea, la presencia de objetos materiales, externos, y lo "sensible", esto es: la expresión de sentimientos intimos.

En la primera parte la madre ve la tristeza de la hija, al preguntarle (diálogo, elemento externo) hace que ella abra su corazón y nos cuente de su dolor (de su mundo íntimo); en las estrofas 3 - 4 la muchacha continúa hablando de su amor (mundo íntimo), pero utiliza (objetos del mundo externo) la "cinta" y el "traerla puesta" para recalcar, para hacer más tangible su pena; en las estrofas 5 - 6 el poeta utiliza el "hablar" (elemento externo) como sinónimo del amor (elemento íntimo)(42). Obsérvese que los objetos del mundo externo son empleados por el poeta para hacernos comprender la tristeza de la muchacha, para facilitarnos el camino del conocimiento de su mundo íntimo.

En esta poesía, a pesar de que aparecen los tres personajes tradicionales: la madre, el amigo y la muchacha enamorada, notamos como, ya desde su disposición en la estructura del poema, los dos primeros son sólo medios, un tanto externos, aunque necesarios, que nos remiten al mundo íntimo de la mujer; la madre es la que impulsa, la que introduce la composición por medio de una pregunta; pero su presencia, a partir de este primer verso, queda relegada a un segundo plano. Importa sólo en cuanto que obliga a hablar a la hija. El amigo es el objeto de la tristeza; sin él, sin la unión de ambos, no hay posibilidad de amor: pero a pesar de esto no hay en la poesía un reproche, una reclamación al hombre, sólo está la tristeza de la mujer.

(42)

Ver nota 21.

El estribillo cuyo único verso nos intriga, ha dado lugar a muchas interpretaciones, siendo la más común la que la asocia con las "albadas francesas". Esta asociación, tal vez, se debe a que "las albas primitivas, se dice que tenían, como el "alba bilingüe, un estribillo en que figuraba la palabra designadora del género" (43).

(43)

M. Frenk Alatorre, Las Hargás ..., pág. 106. Es, sin embargo, importante señalar antes que nada la diferencia de matices que existen entre las composiciones francesas y las gallego-portuguesas. El tema de la "albada francesa" es la separación después de una noche de amor; mientras que, según opinión de muchos críticos, la canción gallego-portuguesa está llena del aire virginal de la doncella enamorada que "é em geral casta, recatada, virginal" (C. Michaëlis, op. cit., t. 2, pág. 894.) que la hace incompatible, por tanto, con esa asociación. Ver William J. Entwistle, "Dos 'Cossantes' ás 'Cantigas de amor'", en Da poesía medieval..., págs. 73-99, M. Frenk Alatorre, Las Hargás..., págs. 57, 105, 106, 107 y 184. Nunes op. cit., t. 1, págs. 13-14.

VI

Ai Deus, se sab'ora meu amigo
com'eu senlheira estou en Vigo
e vou namorada.

Ai Deus, se sab'ora meu amado
com'eu en Vigo senlheira manho
e vou namorada.

Com'eu senlheira estou em Vigo
e nulhas guardas non ei comigo
e vou namorada.

Com'eu en Vigo senlheira manho
e nulhas guardas migo non trago
e vou namorada.

E nulhas guardas non ei comigo,
ergas meus olhos que choran migo
e vou namorada.

E nulhas guardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos
e vou namorada.

Martin Codax
(Nunes 494) (44).

(44)

En traducción resumida: "¡Ay Dios!, si supiese mi amigo que estoy sola en Vigo - y voy enamorada - ... y que no hay nadie que me vigile, sino mis ojos, que lloran conmigo." Frenk, Lírica, núm. 35, pág. 20. Otro ejemplo de estas poesías, que son como un círculo que se expande, lo tenemos en el poema Nunes 492: "Mandad'ei comigo,/ca ven meu amigo:/e irei, madr', a Vigo.// Comigu'ei mandado,/ca ven meu amado:/e irei, madr', a Vigo.// Ca ven meu amigo/e ven san'e vivo:/e irei, madr', a Vigo.// Ca ven meu amado/e ven viv'e sano:/e irei, madr', a Vigo.// Ca ven san'e vivo/e d'el-rei, amigo:/e irei, madr', a Vigo.// Ca ven viv'e sano/e d'el-rei privado/e irei, madr', a Vigo." En esta poesía no hay propiamente anécdota. El deseo expresado en un principio se amplía. Contrariamente a lo que estamos acostumbrados se parte aquí de un deseo íntimo para luego llegar a lo exterior (primero ver al amigo y después desear su bienestar). El estribillo está tan integrado a lo expresado por la estrofa, que hasta la rima coincide (es el primer caso). Este estribillo no marca, como en otros casos, un estado de ánimo; sólo expresa un deseo.

Las cuatro primeras estrofas repiten la misma idea, reforzándola por medio de la utilización de una misma situación, expuesta en forma, primero positiva y luego negativa. Esta utilización recalca más enfáticamente la actitud de la muchacha, o sea, su soledad (45); pero una soledad con un cierto aire de esperanza.

Podría hablarse, también en este caso, que los objetos del mundo externo son elementos que juegan un papel preponderante, aunque no el principal, dentro de este tipo de composiciones. Hay un contraste entre la repetición de una misma idea (soledad) y el afán por fijarla en un espacio determinado (Vigo). Es como si el poeta quisiera, por medio de la utilización de estos elementos "externos", dar más verisimilitud (46) a lo expresado en su poema; parece decirnos que esta poesía no trata de expresiones aisladas, irrepetibles, sino de hechos "reales" y por tanto capaces de situarse en un espacio determinado poblado de objetos materiales conocidos (Vigo, guardas, ojos, llanto, etc.).

En las estrofas 5 - 6 varía, en cierta forma, el clima creado por los versos anteriores. La ansiedad que

(45)

La muchacha quiere que el amigo sepa que está sola, esto es: no acompañada, para que vaya con ella. Tratemos de situarnos en aquella época, e imaginarnos lo que una oportunidad semejante podía significar para una mujer que siempre estaba rodeada, custodiada.

(46)

Empleado en el sentido aristotélico o sea, la posibilidad del autor de crear apariencias de realidad, de verdad, utilizando lo factible y no necesariamente lo verídico o comprobado. "El oficio del poeta (no es) el contar las cosas como su cedieron, sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente." Aristóteles, El arte poética, 3a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (la cita en la pág. 45).

se ha ido concentrando por la repetición de la idea de soledad, se disuelve por medio del llanto; pero estas lágrimas no son desenlace en el sentido tradicional, porque no dan solución al problema planteado. Claro está que este llanto es, en sí, el fin formal de la composición; pero mi intención es hacer notar que aunque la poesía termina, la soledad de la muchacha (tema de la poesía) persiste, a pesar de que se ha convertido de soledad esperanzada en soledad dolorosa. La ocasión "preciosa", para satisfacer las angustias y anhelos amorosos, se ha desaprovechado (el amigo no llegó a enterarse); no se sabe si habrá una nueva oportunidad, sólo que este momento que pinta la poesía ha pasado dejando insatisfecha a la protagonista.

El estribillo, por su parte, no está totalmente incorporado a la composición. Está relacionado con las estrofas a manera de eco: su repetición nos vuelve a la estrofa después de haber reflejado, sintetizado, el mundo íntimo de la mujer.

3.- Poesías que muestran una evolución del dístico inicial.

VII

Non chegou, madr', o meu amigo,
e oj'est o prazo saído!
ai, madre, moiro d'amor!

Non chegou, madr', o meu amado
e oj'est o prazo pasado!
ai, madre, moiro d'amor!

E oj'est o prazo saído!
Por que mentiu o desmentido?
ai, madre, moiro d'amor!

E oj'est o prazo pasado!
Por que mentiu o perjurado?
ai, madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o desmentido
pesa-mi, pois per si é falido.
ai, madre, moiro d'amor!

Por que mentiu o perjurado
pesa-mi, pois mentiu a seu grado.
ai, madre, moiro d'amor!

Rey Don Denis
(Nunes 17) (47).

La anécdota de esta poesía es muy breve, como sucede en casi todas estas composiciones, y está expuesta desde el primer "dístico", en el cual la muchacha se queja con la madre (48) porque su amigo faltó a la cita. El estribillo aña

(47)

En traducción resumida: "No llegó, madre, mi amigo y hoy el plazo (de la cita) ha vencido... ¿Por qué mintió, el mentiroso?... pesame, pues, mintió a su gusto. -¡Ay, madre, muero de amor!-".

(48)

La utilización de la madre como confidente amoroso es considerada como un elemento tradicional de la poesía hispánica de tipo popular. Ver poesías: V, VIII, XIV.

de a la narración femenina un tono de doloroso lamento (49); en cierta forma el estribillo cubre de tristeza a la composición, porque si bien, por el sentido de las palabras de las estrofas desprendemos un sentimiento de pena, sólo cuando el estribillo actúa podemos confirmar su veracidad.

De acuerdo con la estructura formal, el desarrollo de la "anécdota" necesariamente se amplía en las estrofas siguientes: en 3 - 4 podemos observar que el "avance retardado" es más de tono, que de matiz porque, aunque hay un acercamiento, una interiorización en los sentimientos de la muchacha -al dolor se suma ahora la rabia-, este paso no varía la idea expuesta en la primera estrofa, sólo la intensifica. El estribillo de estas estrofas no funciona como una mera repetición, que nos remite a un sentimiento expresado antes, sino que se compenetra con el nuevo sentir de la muchacha y así el dolor de amor es ahora un dolor de amor rabioso (50).

(49)

"Morir de amor" es considerado un tópico cultural, sin embargo aquí tiene una función específica que lo individualiza, porque, aunque se repite exactamente igual a lo largo del poema (en el estribillo), en cada estrofa adquiere, además de su valor expresivo conocido, uno nuevo.

(50)

El estribillo funciona como un paralelismo más dentro de la poesía, sólo que a nivel de poema. En este plano podemos considerarlo como una repetición variada con su consiguiente "avance retardado" (añade pero repite).

VIII

Vi eu, mia madr', andar
as barcas eno mar:
e moiro-me d'amor.

Foi eu, madre, veer
as barcas eno ler:
e moiro-me d'amor.

As barcas (e)no mar
e foi-las aguardar:
e moiro-me d'amor.

As barcas eno ler
e foi-las atender:
e moiro-me d'amor.

E foi-las aguardar
e non o pud'achar:
e moiro-me d'amor.

E foi-las atender
e non o pudi veer:
e moiro-me d'amor.

E non o achei i,
(o) que por meu mal vi:
e moiro-me d'amor.

(E non o achei lá,
o que vi por meu mal:
e moiro-me d'amor.)

Nuno Fernandes Torneol
(Nunes 79) (51).

Esta poesía esta centrada en la expresión de una mu
chacha enamorada, sin embargo notamos que confluyen otros perso
najes: el amigo, que es el causante de la pena; la madre, confi

(51)

En traducción resumida: "Vi, madre mía, andar las barcas en
el mar; fui yo, madre, a ver las barcas en la playa, y muérome
de amor... Y fui a esperarlas y no lo pude hallar... Y no lo ha
llé ahí a aquel que por mi mal vi". Frenk, Lfrica, núm. 42.
pág. 25.

dente. Estos personajes no intervienen directamente, debido a que la poesía es un relato puesto en boca de una muchacha pero existen en cuanto motivos, uno de la pena y otro de la narración.

Se puede observar, también, en el poema un claro desarrollo estrófico: se pasa del ver, a la ansia de ver y a la angustia de haber visto; del anhelo del encuentro a la rabia por no haber encontrado; de la esperanza a la desesperanza.

Frente a esta narración que avanza en una forma lógica, coherente tenemos al estribillo que con su invariabilidad parece decirnos que, aunque el ánimo de la muchacha oscile, el amor (o la pena de amor) está siempre en el fondo como motivo último de esos cambios. O sea el estribillo representa lo emotivo, e irracional. Se puede comparar el funcionamiento de estas estrofas y su estribillo a una conversación: al oír al hablante, generalmente, vamos siguiendo su relato, digamos a un nivel consciente; pero sus gestos, su entonación, su expresión, nos llevan en una forma inconsciente, a percibir su estado de ánimo, su realidad interior. Estos dos niveles son inseparables, a pesar de ser distintos; y sólo por medio de la integración de ambos podemos conocer la verdadera intención del relato.

IX

Dizia la ben talhada:
agora viss'eu, penada,
ond'eu amor ei.

A ben talhada dizia:
penada, viss'eu un dia
ond'eu amor ei.

Ca, se o viss'eu, penada,
non seria tan coitada,
ond'eu amor ei.

Penada, se o eu visse,
non á mal que eu sentisse,
ond'eu amor ei.

Quen lh'oje por mi dissesse
que non tardass'e viesse
ond'eu amor ei.

Quen lh'oje por mi rogasse
que non tardass'e chegasse
ond'eu amor ei.

Pedro Eanes Solaz.
(Nunes 235) (52)

El poeta introduce la composición; pero inmediatamente se retira y deja que sea la muchacha la que cuenta sus penas.

(52)

En traducción resumida: "Decía la hermosa; ahora veo yo, triste de mí, -donde está mi amor-... Que si lo viera, no estaría tan triste... ¡(ojala) alguien por mi le dijese que tardase y que viniese!". "O advérbio pronominal onde está por aquela no qual (tenho o meu amor)". Nunes op. cit., t. 3, pág. 209.

La anécdota, como es costumbre, es muy breve: la mujer está triste porque no ve al amigo, pero si lo viera sus males desaparecerían. El tono de esperanza, a pesar del énfasis que se hace en la tristeza, es innegable. La pena sirve como contraste en esa visión esperanzada. La composición está impregnada de un aire ligero, casi juguetón; no hay dramatismo, y esto, tal vez, se debe a que es un relato en el que la muchacha es capaz de analizar la causa de la pena y de vislumbrar el remedio; esta esperanza, casi tangible, de que la tristeza pasará si ve al amigo, es la que borra toda huella trágica.

El estribillo, aunque no está integrado totalmente a la composición, tiene una conexión de sentido con las estrofas: está concentrado, en su único verso, toda la problemática—si es que existe—de la poesía. La pena pasará cuando encuentre a su amor.

En esta poesía se puede observar, con bastante claridad, esa progresión anecdótica de la cual he hablado: la progresión sería del tipo denominado "secuencia lógica"; aunque no deja de haber un contraste entre lo negativo (pena) y lo positivo (esperanza) que la haría, un poco, igual a aquella composición en que la madre causa pena a su hija por no dejarla ir de romería (ejemplo: XIV) y también con aquella otra que tiene el mismo tema: si supiese mi amigo (ejemplos: VI y XIV); pero en esta poesía, insisto, hay una fe en el cambio, primero en el deseo de salir de la pena y después de que alguien la ayude a encontrar a su amigo, que la hacen diferente, precisamente por su clima de esperanza.

X

Sedia-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

Estando na ermida ant'o altar,
(e) cercaron-mi as ondas grandes do mar;
eu atendend'o meu amigo!
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei (i) barqueiro, nen remador:
eu atendend'o meu amigo!
eu atendend'o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar,
non ei (i) barqueiro, nen sei remar:
eu atendend'o meu amigo!
eu atendend'o meu amigo!

Non ei i barqueiro, nen remador,
morrerei fremosa no mar maior:
eu atendend'o meu amigo!
eu atendend'o meu amigo!

Non ei (i) barqueiro, nen sei remar
morrerei fremosa no alto mar:
eu atendend'o meu amigo!
eu atendend'o meu amigo!

Meendinho
(Nunes 252) (53).

En esta poesía hay una progresión anecdótica que se da en dos planos: el primer plano sería el de la narración "lineal": la muchacha nos cuenta que estaba en la ermita cuando las olas la cercaron. No ve a nadie que la pueda salvar y siente miedo de morir sola y hermosa. El otro plano sería el "simbólico" o sea, una utilización de palabras cargadas de ambigüedad, de ideas sugerentes, de tópicos culturales. Sabemos por ejemplo,

(53)

En traducción resumida: "Estaba yo en la ermita de San Simón, y cercáronme las ondas, que grandes son -yo, esperando a mi amigo-... Y no hay barquero ni remador; no hay barquero ni sé remar: moriré hermosa, en el alto mar." Frenk, Lírica, núm. 43, pág. 26.

que ir a las ermitas, dentro de esta escuela poética al menos, era un símbolo del encuentro amoroso (54). Las olas, pueden adquirir varios sentidos, entre ellos pueden ser símbolo del mundo interior de la muchacha. La ausencia del "barqueiro" es desde luego una alusión a la ausencia del "amigo". Esta ausencia pone de manifiesto la soledad de la protagonista, tanto en lo espiritual como en lo material.

Es interesante hacer notar que la progresión narrativa va acompañada de diferentes tiempos verbales; en las estrofas 1 - 2 la narración de ella, situándonos en un punto determinado, está dada en pasado; en las estrofas 3 - 4 ella nos cuenta de su soledad, de la ausencia del amigo en presente y en las estrofas 5 - 6 la incertidumbre, el miedo al futuro está dado precisamente en este tiempo: futuro.

La función del estribillo consiste en marcar el tono ambiguo de la poesía; esa esperanza angustiada que la fuerte desazón de la muchacha nos transmite.

En el plano "real" de la estrofa el primer estribillo nos hace reflexionar sobre la verdadera intención de las palabras utilizadas. Está funcionando, pues, como un anticipo de lo que más tarde se desprende de la narración.

(54)

Eugenio Asensio nos confirma esto al decirnos que "el ambiente de las ermitas estaba encapotado de desazón erótica". Para más datos relacionados con este aspecto consultar a: E. Asensio, op. cit., págs. 28-30 (la cita en la pág. 32).

XI

Vaiamos, irmãa, vaiamos dormir
(en) nas ribas do lago, u eu andar vi
a las aves meu amigo.

Vaiamos, irmãa, vaiamos folgar
(en) nas ribas do lago, u eu vi andar
a las aves meu amigo.

En nas ribas do lago, u eu andar vi,
seu arco na mão as aves ferir,
a las aves meu amigo.

En nas ribas do lago, u eu vi andar,
seu arco na mão a las aves tirar,
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves ferir,
a las que cantavan leixa-las guarir,
a las aves meu amigo.

Seu arco na mão as aves tirar,
a las que cantavam non nas quer matar,
a las aves meu amigo.

Fernand' Esquio
(Nunes 506) (55).

(55)

En traducción resumida: "Vayamos, hermana, vayamos a dormir a las riberas del lago, donde yo vi andar a caza de aves a mi amigo... con su arco en la mano para tirarles: a las que cantan no quiere matarlas". Frenk, Lírica, núm. 51, pág. 32. En la poesía Nunes 19 notamos también ese avance, típico de este grupo. Su elaboración en dos partes: pregunta y respuesta, con lleva, además, una progresión anecdótica. La naturaleza, en esta poesía, funciona como confidente (sustituye a la madre, hermana o amiga). La personificación de la naturaleza es frecuente en estas cantigas de amigo (ejemplos: Nunes 491, 497). "—Ai flores, ai, flores do verde pño, /se sabedes novas do meu amigo? /ai, Deus, e u é? // Ai, flores, ai flores do verde ramo, /se sabedes novas do meu amado? /ai, Deus, e u é? // Se sabedes novas do meu amigo, /aquele que mentiu do que pôs comigo? /ai, Deus, e u é? // Se sabedes novas do meu amado /aquele que mentiu do que mi á jurado? /ai, Deus, e u é? // —Vós me preguntades polo voss'amigo? / E eu ben vos digo que é sã'e vivo: /ai, Deus, e u é? // Vós me preguntades polo voss'amado? / E eu ben vos digo que é viv'e sã: /ai, Deus, e u é? // E eu ben vos digo que é sã'e vivo / e seerá vosc'ant'o prazo saído: /ai, Deus, e u é? // E eu ben vos digo que é viv'e sã / e s(e)erá vosc'ant'o prazo passado: /ai, Deus, e u é?." Rey Don Denis (Nunes 19).

La composición se inicia con una invitación a divertirse "folgar" a la orilla del lago (56). En las primeras estrofas se siente el anhelo de la muchacha por encontrarse con el amigo al que vio cazando. El estribillo está perfectamente integrado; es más sigue, continúa y completa la idea de la estrofa; sin él no se entendería el final del segundo verso.

En las estrofas 3 - 4 tenemos un acercamiento al amigo; se describe su actividad; en cierta medida, esta es una descripción externa que hace posible que también nosotros veamos al cazador. El estribillo en estas estrofas no guarda la misma unión que con las anteriores, aunque no puede decirse que sea independiente.

En el último paso hay un acercamiento al mundo intimo del hombre; se nos dice que si bien es capaz de matar, de herir, también puede conmovirse con el canto de las aves y dejarlas vivir. Es casi seguro que estas aves que cantan son símbolo del amor (57). La unión conceptual entre estrofa y estribillo parece más débil; sin embargo si hemos considerado que las aves son símbolo del amor, podemos entonces pensar que las palabras del estribillo, aún siendo las mismas, han variado en su función al impregnarse del sentido del contexto anterior.

(56)

La hermana o amiga, al igual que la madre, es confidente tradicional de la poesía hispánica, aunque en menor escala. La orilla del agua es también sitio tradicional para las citas con el amado; aún más, es el lugar para el encuentro sexual; ejemplos: II, III y XII.

(57)

En otras cantigas (Nunes 76, 78) las aves funcionan también como símbolos del amor. Los pájaros son considerados como elementos tradicionales de la poesía hispánica: generalmente son "heraldos del amor". (E. Asensio, op. cit., pág. 244). Ver M. Frenk Alatorre, Las Hargás..., pág. 182.

Para mí la poesía gira alrededor de esta figura del cazador: las dos primeras estrofas son una introducción a esa promesa de alegría velada que representa al encontrar al amigo. En 3 - 4 la posibilidad de gozo se centra en la figura del hombre; se plantea sin embargo el hecho de que es un ser acostumbrado a la violencia. (Es una especie de paralelismo por oposición: la posibilidad de dolor, de muerte, hace que resalte la alegría, la posibilidad de amar); en 5 - 6 se nos acerca al interior del hombre y se nos dice que a pesar de su dureza este hombre tiene una capacidad de ternura, posee un corazón fuerte y tierno a la vez. La promesa de gozo es un poco más tangible; sin embargo no podemos quitar esa sensación de velado temor que cubre la poesía.

B.- EVOLUCIÓN CON CAMBIO

1.-

XII

Per ribeira do rio
vi remar o navio,
e sabor ei da ribeira.

Per ribeira do alto
vi remar o barco,
e sabor ei da ribeira.

Vi remar o navio;
i vai o meu amigo,
e sabor ei da ribeira.

Vi remar o barco;
i vai o meu amado,
e sabor ei da ribeira.

I vai o meu amigo,
quer-me levar consigo,
e sabor ei da ribeira.

I vai o meu amado,
quer-me levar de grado,
e sabor ei da ribeira.

Joan Zorro
(Nunes 382) (58).

(58)

En traducción resumida: "Por las riberas del río vi remar el navio, y placer me da la ribera... ahí va mi amigo; quiere llevarme consigo." Frenk, Lírica, núm. 30, pág. 15. De esta poesía hay varias interpretaciones, Manuel Alvar, Las once cantigas de Juan Zorro, Universidad de Granada, 1969, págs. 120-123. Alvar mismo propone la siguiente: "A la orilla del río (...del vado)/vi remar el navio (...su nao);/ amor tengo a la ribera.//Vi remar el navio (...la nao);/marchaba en él mi amigo (en ella va mi amado),//En ella va mi amigo (...amado),/me va a llevar consigo (...de grado)." pág. 71.

Esta cantiga se inicia con un complemento de lugar que nos situa en la "orilla de un río" (59). El segundo verso continúa y completa al primero, añadiéndole un toque personal: "vi". Siento que esta simple intervención de un yo que ve nos está llevando de una situación impersonal a un mundo más íntimo (60). Es como un toque vital que contrasta con lo espumoso (irreal, indefinido) de un barco que navega en un río.

La estrofa finaliza con el estribillo inevitable. El estribillo es una exclamación eufórica que nos intriga. Hemos pasado de una expresión declarativa (estrofa) más o menos racional, a una exclamación jubilosa emotiva e irracional. Se trata de dos oraciones diferentes que en este momento, por la estructura de la composición, se encuentran unidas, pero que no se complementan.

Las estrofas 3 - 4 son un acercamiento a ese mundo íntimo que se apuntó en los versos anteriores: se habla del amigo: pero su aparición en el navío nos intriga: ¿Por qué el tono alegre, gozoso, si él está embarcado? Esta incog

(59)

Aunque en este primer verso no se añade nada más, empezamos a sospechar que se tratará de una poesía amorosa; por otros textos sabemos que la orilla del agua (fuente, río, lago o mar) es, dentro de esta escuela, uno de los sitios tradicionales para el encuentro amoroso (ver nota 55). Nótese, una vez más, el gusto poético por utilizar palabras cargadas de un doble significado: el nivel directo, "literal" y el simbólico.

(60)

Por otras composiciones adivinamos, también, que la persona que "ve" es una muchacha; pero la poesía, hasta este momento, no revela la identidad del hablante.

nita se desvanece en las estrofas 5 - 6; en ellas encontramos la explicación del sentimiento de alegría que se ha percibido a lo largo del poema. Es como una sorpresa: ella está feliz y tiene "sabor de la ribeira" porque se irá con su amado. En esta parte, como se ve, las estrofas y el estribillo están perfectamente unidas, ya no son dos núcleos diferentes. No debemos olvidar, sin embargo, que mientras la estrofa ha ido avanzando hasta culminar en una explicación de un sentimiento, el estribillo, que marca esta alegría, ha permanecido inmutable.

XIII

Levad', amigo, que dormides as manhãas frias;
todalas aves do mundo d'amor dizian:
leda m'and'eu.

Levad', amigo, que dormide'-las frias manhãas;
todalas aves do mundo d'amor cantavan:
leda m'and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor dizian;
do meu amor e do voss'en ment'avian:
leda m'and'eu.

Todalas aves do mundo d'amor cantavan;
do meu amor e do voss'i enmentavan:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'en ment'avian;
vós lhi tolhestes os ramos en que siian:
leda m'and'eu.

Do meu amor e do voss'i enmentavan;
vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan:
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhis secastes as fontes en que bevian:
leda m'and'eu.

Vós lhi tolhestes os ramos en que pousavan
e lhis secastes as fonte u se banhavan:
leda m'and'eu.

Nuno Fernandes Torneol
(Nunes 75) (61).

(61)

En traducción resumida: "Levantáos, amigo, que dormís las

Se puede establecer una comparación entre esta poesía y la número XI (Nunes 506).

La primera observación será que aunque poseen la misma estructura formal (paralelismo, "leixa-pren, etc). La composición núm. XI tiene seis estrofas y ésta ocho. Considero que esta diferencia formal no es definitiva, ya que las estrofas 7 - 8 de esta poesía (Nunes 75) son una repetición variada de los conceptos expresados en 5 - 6 (especie de paralelismo conceptual a nivel de poema), o sea que 7 - 8 expresan la misma idea con otra imagen que hace más gráfica, más tangible y dramática la sensación producida por 5 - 6. Las estrofas 7 - 8 profundizan pero no varían el sentido e intención de la obra.

Ambas composiciones giran alrededor de la figura del hombre, presentado como un ser poderoso capaz de dar y destruir.

Las dos poesías principian de un modo similar:

506 : "Vaíamos, irmãa, vaíamos dormir
nas ribas do lago....

75 : "Levad', amigo, que dormides as manhãas frias:"
pero; qué diferencia tan grande sentimos entre una y otra. Notamos como aunque se emplean palabras y construcciones semejantes, éstas adquieren un valor totalmente distinto por su contexto específico. Frente a la orden de "levantáos" tenemos la súplica de "vayamos"; frente a "dormir" con el sentido de ir a divertirse, o sea, una promesa de gozo, está

(61)
mañanas frías: todas las aves del mundo hablan de amor. Ale gre ando yo... De mi amor y del vuestro se acuerdan ellas. Vos les quitasteis los ramos en que se posaban... y les secasteis las fuentes en que bebían". Frenk Lírica, núm. 50, pág. 31.

el "que dormides" como una reclamación por la actitud del amigo (62) frente al amigo indiferente, la amiga confidente; frente a "ribas do lago" sitio tradicional para el encuentro amoroso está la "mañana fría" con una carga de soledad, de ausencia física y espiritual; frente a la unión sintáctica entre versos y estribillo, aparece en esta composición una independencia, no sólo entre estos dos elementos, sino aún entre los versos de la misma estrofa. El segundo verso de las dos primeras estrofas no parece tener una relación con el primero, no corresponde a una sucesión de ideas; están unidos por la estructura y por el tema (amor), pero no se integran. Así pues, en este poema (Nunes 75) encontramos tres ideas, casi independientes, en las primeras estrofas. La estructura formal hace parecer aún más independientes a los versos de las primeras estrofas. Parece que la anécdota se desarrollará a partir de las "aves que cantan" y que el levantar al amigo fuera sólo un pretexto para llamarlo, para introducir su presencia y mantenerla inmóvil (asombrada) a lo largo del poema.

En 1- 2 las aves cantan de amor; en 3 - 4 cantan de su amor; en 5 - 6 las aves aletean desesperadas y en 7 - 8 las aves yacen con la cabeza truncada, o sea que la composi-

(62)

"La cantiga ha inizio con una esortazione al risveglio, rivolta dalla donna all'amico, esortazione ricorrente in un gran numero di liriche religiose e profane, latine e volgari: ... La proposizione seguente, "que dormides as manhanas frias" (in cui "frias" non mi sembra avere carattere esornativo) mette in risalto che il dormire nelle mattine fredde è un'abitudine attuale dell'amico...." Guiseppe Tavani, Poesia del Duecento nella Penisola Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese. Ateneo, Roma, 1969 (la cita en la pág. 269).

ción pasa de narrarnos un canto por un amor impersonal, a una personificación de ese amor. Al avanzar en el desarrollo de la poesía se nota con sorpresa la desesperación que este sentimiento causó en la muchacha, cómo a pesar de la lucha (aleteo), el amor parece porque el amigo, no sólo negó su ayuda, sino que hizo daño. Obsérvese que la independencia de los versos, que marcamos en un principio, no existe realmente. La poesía es una narración progresiva intensificada a base del contraste (amor-dolor).

El estribillo funcionaría como otro elemento de contraste; sólo así se explica la incompatibilidad de su expresión con el tono de la poesía. Al principio puede hablarse de una unión más o menos lógica, de sentido, entre estrofa y estribillo: estoy contenta porque las aves hablan de amor (1-2), de nuestro amor (3-4); pero cuando el desarrollo estrófico nos asombra con su cambio brusco, aunque presentido, el estribillo queda fuera, sin unión. Se ha observado que el tono del estribillo generalmente va de acuerdo a lo expresado por las estrofas; ¿cómo puede, entonces, un estribillo alegre corresponder a lo trágico de esta acción?.

XIV

Non poss'eu, madre, ir a Santa Cecilia
ca me guardades a noit'e o dia
do meu amigo.

Non poss'eu, madr', aver gasalhado,
ca me non leixades fazer mandado
do meu amigo.

Ca me guardades a noit'e o dia;
morrer-vos ei con aquesta perfia
por meu amigo.

Ca me non leixades fazer mandado;
morrer-vos ei con aqueste cuidado
por meu amigo.

Morrer-vos ei con aquesta perfia;
e, se me leixasedes ir, guarria
con meu amigo.

Morrer-vos ei con aqueste cuidado,
e, se quiserdes, irei mui de grado
con meu amigo.

Martin de Ginzo.
(Nunes 486) (63).

La progresión anecdótica en esta poesía es muy clara: en 1 - 2 la muchacha plantea la situación; en 3 - 4 la intensifica y en 5 - 6 hay un cambio, que si bien no es inesperado, sí modifica la tónica del poema (estoy triste, tristísima, pero...).

(63)

En traducción resumida: "No puedo, madre, ir a Santa Cecilia, porque me apartáis noche y día de mi amigo; no puedo tener placer, porque no me permitís mandarle un mensaje.... Yo me moriré con esta porfía, pero si me dejarais ir, me aliviaría....; y si quisierais, iré de buen grado con mi amigo." Frenk, Lírica, núm. 38, pág. 22.

Aparecen en la poesía los tres personajes tradicionales: el amigo por cuya separación la mujer está triste; la madre que en esta composición, a pesar de no hablar en ningún momento, está presente (su presencia se siente mucho más que en muchas otras composiciones en donde interviene directamente). Ella es la causante directa de la tristeza de la muchacha y también en ella se centra la posibilidad de modificar esta situación; y la muchacha que cuenta sus penas.

La primera estrofa nos sumerge en una escena doméstica, casi cotidiana; pero en la reclamación femenina, por la prohibición de ir de romería, notamos que está involucrado otro sentido; es como un nivel más íntimo y personal. Esta situación se hace evidente por el estribillo que revela el verdadero sentido de "ir a Santa Cecilia" y por la estrofa paralela donde observamos que ir de romería es sinónimo de "aver gasalhado" (64) o sea, que el deseo de ir a santo lugar está bañado de un anhelo amoroso.

En las estrofas 3 - 4 como ya señalé antes, la situación de reclamo se hace más tensa; hay como un ligero tono de amenaza, lo que llamamos comunmente "chantaje sentimental". En 5 - 6 sentimos como este acto empieza a surtir sus efectos; aunque no sabemos nada de la madre, notamos por las palabras de la muchacha cómo la actitud antes dura de ella, vacila. La chica astutamente la ha sabido conducir a este punto, y ahora con gran zalamería cambia la situación y le dice: pero si tú quisierás, iría con gusto.

El estribillo está incorporado íntegramente a las estrofas. Para lograrlo el poeta ha trasgredido, un poco, la regla, que hasta ahora habíamos observado, o sea la invariabilidad de las palabras del estribillo. Este estribillo completa y da el sentido amoroso a la composición.

(64)

Ver nota 53.

2.-

XV

Eno sagrado, en Vigo,
bailava corpo velido:
amor ei!

En Vigo, (e)no sagrado,
bailava corpo delgado:
amor ei!

Bailava corpo velido,
que nunca ouver'amigo:
amor ei!

Bailava corpo delgado,
que nunca ouver'amado:
amor ei!

Que nunca ouver'amigo,
ergas no sagrad', en Vigo:
amor ei!

Que nunca ouver'amado,
ergu'en Vigo, no sagrado:
amor ei!

Martin Codax.
(Nunes 496) (65).

La presencia de dos niveles en la elaboración de esta poesía es, también, bastante clara: por un lado las estrofas establecen una narración progresiva que en las últimas estrofas cambia sorprendiéndonos; y por otro el estribillo, en primera persona, marca un plano emotivo, que da el tono alegre a la composición.

(65)

En traducción resumida: "Frente a la iglesia, en Vigo, bailaba la hermosa -amor tengo-... que nunca tuvo un amigo, salvo frente a la iglesia en Vigo". Frenk, Lírica, núm. 25, pág. 11.

La narración estrófica está hecha por una persona que observa y cuenta; pasa de lo que llamamos el plano externo, situacional (baile, o sea la actividad de la muchacha en Vigo, frente a la iglesia) a hablarnos de la intimidad de la mujer. La sorpresa final no es tan grande debido a que el estribillo, funcionando casi como un personaje dentro del poema, se ha adelantado a ella; pero, sin embargo, es sólo a partir de la última estrofa que podemos entender plenamente lo que antes sentimos.

El poema como señalamos antes, por su estructura puede compararse con una serpiente, que se muerde la cola: el final vuelve al principio, aunque por el lado contrario, en una especie de paralelismo (a nivel de poema) por oposición.

III CONCLUSIONES.

Las cantigas de amigo paralelísticas dan la impresión de monotonía, de repetición de un número limitado de conceptos simples, expresados, también, por un número pequeño de estructuras tipo; sin embargo creo que después del análisis de estas quince cantigas (66), y sin negar lo estrecho de los conceptos y de las estructuras, se pudo apreciar cómo elementos idénticos, que desempeñan funciones similares, al conjugarse en una poesía se hacen diferentes, únicos.

Estas poesías pueden clasificarse: por la función del estribillo, por el desarrollo del dístico inicial, por los temas, por los personajes que en ella intervienen, por la perspectiva de la narración; pero notamos como en cada poesía estas funciones están combinadas de tal manera, que lo que en unas es trascendental en otras es sólo incidental.

Me gusta comparar estas poesías con la muchacha de la primera composición analizada; ella, al igual que los poetas, sólo puede escoger para su arreglo dentro de un mundo limitado; pero esto no la angustia, porque de acuerdo al propósito, a la intención determinada, al estado de ánimo, a la ocasión, etc., puede embellecerse siempre de forma distinta. Estas poesías son, en cierta forma, como una mujer que, aunque esencialmente sea la misma, puede transformarse continuamente, al grado de parecer otra cada vez.

(66) Tomando en cuenta, además, que para el anterior análisis escogí un número limitado de las cantigas de amigo paralelísticas más simples y más apegadas a estructuras formales preestablecidas.

IV TABLA DE EQUIVALENCIAS.

Nunes:	Este trabajo:
16	IV
17	VII
18	V
75	XIII
79	VIII
235	IX
252	X
382	XII
415	II
416	I
419	III
486	XIV
494	VI
496	XV
506	XI

V BIBLIOGRAFÍA

José Joaquim Nunes, Cantigas d'amigo aos trovadores galego-portugueses, edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes e glossário (Coimbra, 1926-28), Kraus Reprint, 3 vol., New York, 1971.

Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, Seis calas en la expresión literaria española, 3a. ed., Gredos, Madrid, 1963.

Manuel Alvar, Las once cantigas de Juan Zorro, Universidad de Granada, 1969.

Eugenio Asensio, Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, 2a. ed., Gredos, Madrid, 1970.

Aristóteles, El arte poética, 3a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1964 (Col. Austral, núm. 802).

A. F. G. Bell y W. J. Entwistle, Da poesia medieval portuguesa, Revista 'Ocidente', Lisboa, 1947.

Cancioneiro da Ajuda, edição crítica e comentada por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Max Niemeyer, 4 vol., Halle a. S., 1904.

Cancioneiro da Ajuda, a diplomatic edition by Henry H. Carter (Language Association of America, New York), Oxford University Press, London, 1941.

Cancioneiro da Biblioteca Nacional antygo Colocci-Brancuti, fac-símile e transcrição, leitura, comentários e glossario por Elza Paxeco Machado e José Pedro Machado, 'Revista de Portugal', 8 vol., Lisboa, 1949-64.

Daniel Devoto, Sobre la transmisión tradicional: a propósito de romance que dicen: "De Francia partió la niña", tesis mecanografiada, Buenos Aires, 1951.

Mircea Eliade, Tratado de historia de las religiones, Era, México, 1972.

Margit Frenk Alatorre, Lírica hispánica de tipo popular, UNAM, México, 1966 (Nuestros Clásicos, núm. 31).

Margit Frenk Alatorre, Entre folklóre y literatura. Lírca hispánica de tipo popular, El Colegio de México, México, 1971 (Jornadas 68).

Margit Frenk Alatorre, Las Hargas mozárabes y comienzos de la lírica románica, tesis mecanografiada, México, 1972.

Roman Jakobson, "Grammatical parallelism and its russian facet", Language, tomo 42, núm. 2 (1966), págs. 399-429.

Il Canzoniere Portoghese della Biblioteca Vaticana, messo a stampa da E. Monaci, con una prefazione, con fac-sim e con altre illustrazioni, Max Niemeyer, Halle a. S., 1875.

Gonzálo Menéndez Pidal, "Las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X, el Sabio", prólogo al disco del mismo título, Hispavox/Erato, Gamma, México (Col. Música Antigua Española, núm. 1).

Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española", en Estudios literarios, 2a. ed., Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939, págs. 197-269 (Col. Austral, núm. 28).

Ramón Menéndez Pidal, Poesía juglaresca y juglares, 4a. ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1956 (Col. Austral, núm. 300).

José Joaquim Nunes, Compêndio de Gramática Histórica Portuguesa (Fonética e Morfologia), 6a. ed., Livraria Clássica, Lisboa, 1960.

Manuel Rodrigues Lapa, Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média, Lisboa, 1929.

Manuel Rodrigues Lapa, Lições de literatura portuguesa. Época medieval, 6a. ed., Coimbra, 1966.

Manuel Rodrigues Lapa, "Vocabulário galego-português",
extraído da edição crítica das Cantigas d'escarnio e
de mal dizer, 2a. ed., Galaxia, Coimbra, 1970.

M. Said Ali, Gramática secundária e gramática histó-
rica da lingua portuguesa, 3a. ed., Universidade de
Brasília, São Paulo, 1964.

Giuseppe Tavani, Poesia del Ducento nella Penisola
Iberica. Problemi della lirica galego-portoghese, Ateneo,
Roma, 1969.

Í N D I C E

	Pág.
I.- I N T R O D U C C I Ó N: G E N E R A L I D A D E S .	1
II.- A N A L I S I S :	
1.- T R E S C A N T I G A S A N A L I Z A D A S P O R S U L E N G U A J E S I M B Ó L I C O	14
2.- D O C E C A N T I G A S A N A L I Z A D A S P O R S U E S T R U C T U R A	25
A) E v o l u c i ó n s i n c a m b i o	27
B) E v o l u c i ó n c o n c a m b i o	46
III.- C O N C L U S I O N E S	56
IV.- T A B L A D E E Q U I V A L E N C I A S	57
V.- B I B L I O G R A F Í A	58