

## A ALBA DE NUNO FERNANDEZ TORNEOL<sup>1</sup>

Vicenç Beltran Pepió  
Universidade de Barcelona

Desde o mesmo nacemento dos estudos sobre a lírica trobadoresca, a suposta alba de Nuno Fernandez Torneol ocupou un lugar privilexiado nas antoloxías e nos estudos sobre esta escola; o misterio dun argumento

indescifrábel, as anécdotas, ó parecer irrelevantes, sobre as que se apoia o seu refrán, aparentemente alegre, formaron un mosaico sobre o que se estrelaron a miúdo os intentos hermenéuticos máis sofisticados:



Frauenlob (*O enxalizador de mulleres*) fragmento dunha miniatura do manuscrito de Colmar. Século XIV.

<sup>1</sup> Este estudio forma parte do proxecto nº PB94-862 financiado pola DGICYT.

Levad', amigo que dormides as manhanas frias;  
totalas aves do mundo d'amor dizian.

*Leda mh and'eu.*

5           Levad', amigo que dormide-las frias manhanas;  
totalas aves do mundo d'amor cantavan.

*Leda mh and'eu.*

Todalas aves do mundo d'amor dizian:  
do meu amor e do voss'en ment'avyan.

*Leda mh and'eu.*

10           Todalas aves do mundo d'amor cantavan:  
do meu amor e do voss'y enmentavan.

*Leda mh and'eu.*

Do meu amor e do voss'en ment'avyan;  
vós lhi tolhestes os ramus en que siian.

15           *Leda m'and'eu.*

Do meu amor e do voss'y enmentavan;  
vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan.

*Leda mh and'eu.*

20           Vós lhi tolhestes os ramus en que siian  
e lhis secastes as fontes en que bevia.

*Leda mh and'eu.*

Vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan  
e lhis secastes as fontes hu sse banhavan.

*Leda mh and'eu*<sup>2</sup>.

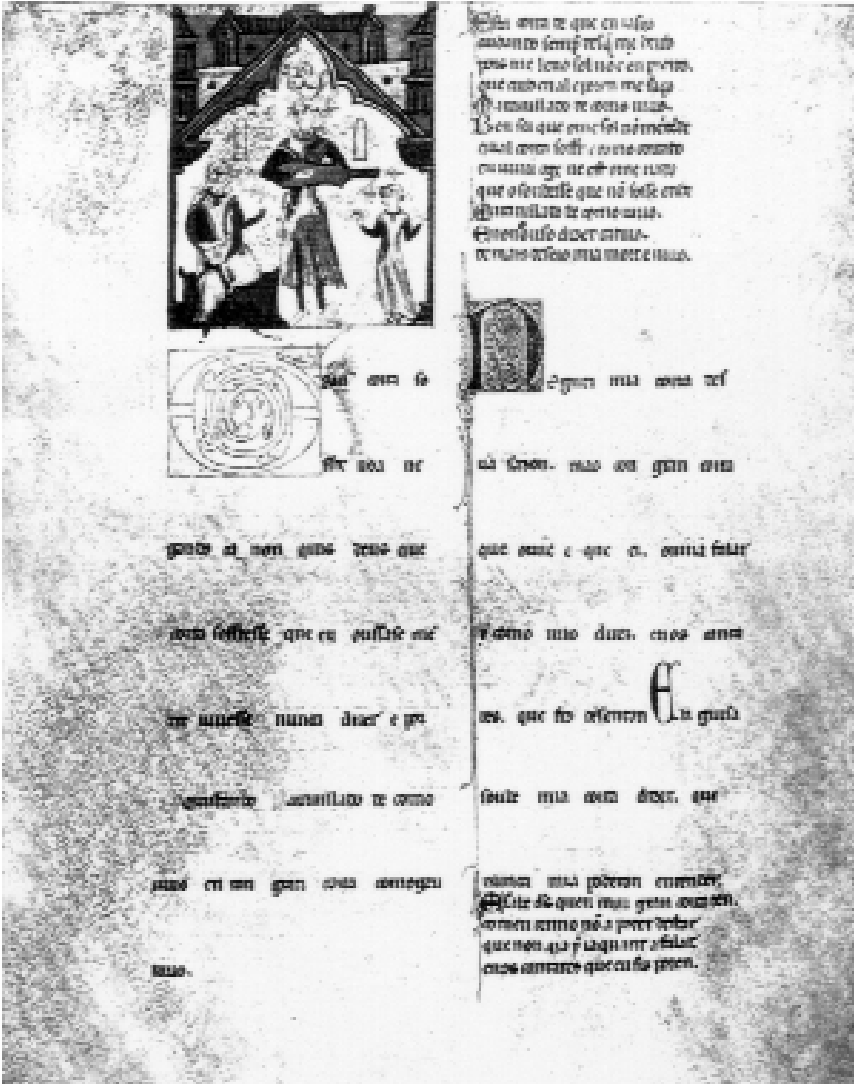
Dona Carolina Michaëlis valoraba neste poeta o seu “vago e misterioso simbolismo” e considerábo un “monólogo da amante, acordada ao amanhecer pelo canto das aves”<sup>3</sup>; pero foi previamente Alfred Jeanroy, no seu *Les origines de la poésie lyrique en France au*

*Moyen Âge*<sup>4</sup>, quen deu á vez a clave e erro fundamental na súa interpretación ó asocialo coas albas romances. Jeanroy sinalaba que esta composición podía relacionarse coas primitivas cancións de alba, aínda que non mencionaba directamente a alba provenzal, senón un tipo

2 Cito pola edición de G. Tavani, “Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol”, en *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 265-274. Previamente, en J. J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, reimpresión, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, vol. II, nº IXXV.

3 *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, reimpresión, Georg Olms Verlag, 1980, vol. II, p. 344.

4 A. Jeanroy, *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, reimpresión, París, Champion, 1969, p. 142.



Unha páxina do *Cancioneiro de Ajuda* que contén unha miniatura con xograres e dúas poesías anónimas que foron atribuídas a Fernán Gonçalves de Seabra. *Historia de la Literatura Universal*, Planeta, 1968

de alba anterior, máis primitiva e difundida por todo o mundo antigo e medieval<sup>5</sup> cá provenzal. En efecto, esta é unha concreción cinguida a uns elementos considerablemente fixados pola tradición: o relato dos namorados que acordan e se separan ó mencer, a intervención do *gaita* ou vixiante que os axuda, a presenza perigosa do marido e a repetición, nunha rima fixa de cada estrofa, da palabra *alba*. Gran parte da bibliografía posterior xirou arredor do equívoco desta adscrición xenérica e, aínda que este problema foi definitivamente aclarado por G. Tavani<sup>6</sup>, condicionou gran parte da bibliografía sobre o tema, anterior e posterior<sup>7</sup>. Por fin, nun traballo máis recente, João Dionísio sinalaba a presenza de elementos paródicos procedentes tanto da cantiga de amor coma da de amigo<sup>8</sup>.

O misterio afectou tamén á personalidade do trobador, do que non sabemos ren; mesmo espertou dúbidas a forma do seu nome: “Não encontramos quaisquer sinais da existência de um indivíduo com este nome na documentação consultada e, provavelmente, não o encontraremos nunca”, en opinión de A. R. de Oliveira, o mellor estudioso da personalidade dos trobadores galaico-portugueses e dos seus rastros documentais<sup>9</sup>; sen embargo, coñecemos un Juan Fernandez Torneol que tiña unha viña en Córdoba o ano 1244; pola súa cronoloxía e pola rareza do apelido ben puidera ser un parente do noso autor<sup>10</sup>.

A composición de Nuno Fernandez Torneol, a teor do seu éxito entre a crítica e pola suxestión da súa poderosa imaxinería, tivo presenza constan-

5 Á parte do traballo de Jeanroy, que está na orixe de toda a tradición filolóxica sobre este tema, contamos hoxe coa visión de conxunto de A. T. Hatto, *Eos. An Enquiry into the Theme of Lover's Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, The Hague, Mouton, 1965; véxase tamén o capítulo de P. Dronke en *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, cap 5. A relación da alba de Torneol no contexto das albas romances trobadorescas ou non, foi retomada por M. R. Lapa en *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade-Média*, Lisboa, Seara Nova, 1929, p. 136. A produción filolóxica sobre este tema non deixa de medrar: véxase entre os últimos títulos publicados: G. Sigal, *Erotic Dawn-Songs of the Middle Ages. Voicing the Lyric Lady*, Gainesville, University Press of Florida, 1996.

6 “Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol”, arriba citado.

7 A traxectoria deste motivo historiográfico pode verse na primeira parte do traballo de Tavani; entre os traballos posteriores véxase J. González Rodríguez, “Volviendo al alba de Nuno Fernandes Torneol”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2-6 diciembre, 1985)*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 329-336.

8 “‘Levad, amigo, que dormides as manhanas frias’ de Nuno Fernandes Torneol”, *Revista da Biblioteca Nacional*, 9, 1994, pp. 7-22. Véxanse tamén as contribucións de A. Berlanga Reyes e J. J. Bustos Tovar, “Intertextualidad y intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones de ‘alba’”, *Organizaciones textuales (textos hispánicos): Actas del III Simposio del Seminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-Le Mirail (Toulouse, Mayo 1980)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail / Universidad Complutense de Madrid, 1981, pp. 13-36, e M. de L. A. Ferraz, “Re-ler cantigas d'amor y d'amigo ou reflexión sobre a poética?”, *Nova*, Lisboa, outono, 1976, pp. 134-139.

9 *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibrí, 1994, p. 383, do que a información máis útil se retoma en *Trobadores e xograes. Contexto histórico*, da *Historia crítica da Literatura Medieval*, Vigo, Xerais, 1995, p. 159.

10 Aparece mencionado entre os veciños dunhas propiedades concedidas por Fernando III á orde de Calatrava o 18 de novembro deste ano: lémbrese que Córdoba era daquela de repoboamento recente e entre os repoboadores estaban os personaxes recompesados polo Rei. Dado que o documento está en latín, o nome aparece na súa forma latinizada “Iohanni Ferrandi Tornio!”, pero creo que non ofrece dúbida ningunha; publicado en M. González Jiménez, *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, Sevilla, El Monte. Caja de Sevilla y Huelva, 1991, nº 136.

te nas antoloxías; á parte das edicións de conxunto de cantigas de amigo e da edición do trovador<sup>11</sup>, podemos encontrala en case tódalas antoloxías, tanto nas específicas sobre os temas que a caracterizan<sup>12</sup> coma nas de tipo xeral.

Pero o cabalo de batalla no estudo da cantiga xirou arredor da interpretación pois o seu contido descritivo e narrativo, se ben connotativamente resulta ata certo nivel obvio, acaba sendo moi hermético nos seus detalles; e a cantiga carece de feito dun contido denotativo, referencial, no que se puidera sostener unha interpretación satisfactoria a un nivel moi literal, que abondaría, polo menos inicialmente, a un lector pouco dado a unha hermenéutica máis complexa. Que a cantiga ten unha intención e un sentido inequivocamente simbólicos resulta meridianamente claro pero ¿cal é esta interpretación?, ¿de onde procede o repertorio dos seus recursos significativos? Durante décadas, a crítica mergullouse neste misterio sen atopar unha resposta completa.

Coma en tantos outros aspectos relacionados coa cantiga de amigo, E. Asensio formulouse xa este problema na súa *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*: “el escenario del amor —aves que cantan en los ramos—, al alejarse el amado, igual que en una pesadilla, se convierte en un mudo espacio sin aves, frondas, ni fuentes. Paisaje simbólico que yo no sé explicar más que como equivalencia de una mudanza íntima”<sup>13</sup>. No mesmo sentido se manifesta G. Tavani no seu estudio da cantiga; o amigo que dorme significaría o cambio cara a unha situación de distanciamento desde un pasado máis satisfactorio, o arredamento dos paxaros significaría que aquel puxera fin á súa relación coa rapaza que canta<sup>14</sup>. No seu clásico estudio *Do cancionero de amigo*, S. Reckert e H. Macedo, entre outros aspectos, recordan o valor simbólico das aves na lírica medieval, relacionándoas en concreto co tema da rula viúva que foxe das pólas verdes e atolda a auga antes de bebelas<sup>15</sup> como signo de despedida do amor<sup>16</sup>. Por fin,

11 Ademais das dúas citadas na nota primeira, véxase a edición de Nuno Fernandez Torneol, *Cantigas de Nuno Fernandes Torneol*, edición de Cécilida de O. Camargo - Carlos A. Iannone - L. de Campos - M. V. Z. Gobbi - R. S. Jungueira, Araquara, Faculdade de Ciências e Letras. Dpto. de Literatura. Centro de Estudos Portugueses “Jorge Sena”, Col. Textos Medievais Portugueses, 1995.

12 Véxase a *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la península ibérica hasta 1625*, edición de Dionisia Empaytaz de Croome, Madrid, Playor, 1976 e a miña *Canción de mujer, cantiga de amigo*, Barcelona, PPU, 1987, nº 3.

13 Cito pola segunda edición de Madrid, Gredos, 1970, p. 115.

14 Véxanse en particular as pp. 269-270 do seu traballo.

15 Trala primeira edición de Lisboa, Assírio & Alvim, 1976, existe a segunda, revisada, de 1996, pola que cito; véxanse en particular as pp. 49-52, 137-141 e 194.

16 Para este motivo, realmente central na interpretación desta cantiga, témo-lo traballo de E. Asensio, “‘Fonte frida’ o encuentro del romance con la canción de mayo”, publicado na súa *Poética y realidad...* citada, pp. 230-262; previamente pode verse M. Bataillon, “La tortolica de ‘Fontefrida’ y del ‘Cántico espiritual’”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 7, 1953, pp. 291-306 e con posterioridade apareceu F. Rico, “Sobre los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco”, en *Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa, Difel, 1991, pp. 159-184.

creo que dan no cravo C. A. Iannone e R. S. Junqueira ó advertiren de que

No plano imaginético, os elementos que compoem o cenário idílico que virá a ser desmantelado polo sono indiferente do amigo —aves, ramos e fontes— são figuras propicias ao encontro amoroso, símbolos recorrentes nas cancións francesas e sobretudo nas albas, na medida em que constitúen o pano de fondo máis frecuente nas descrições de alboradas. Aquí ganhan interese especial porque o contexto de derrocada em que aparecen (as aves debandam porque os ramos das árbores são tolhidos e as fontes están secas) instaura una simbología amorosa às avessas, sugerindo interrupción do desexo do amigo após a consumación da súa conquista<sup>17</sup>

Chegamos así á construción interpretativa máis coidada entre cantas se dedicaron á nosa composición, as sucesivas aproximacións de Ria Lemaire. Na súa primeira contribución parte das interpretacións precedentes, que exemplifica así: “La primera parte —feliz— va de la primera

estrofa a la cuarta y evoca la dicha de la noche pasada con el amante, el canto amoroso de las aves. Luego hay una ruptura: la segunda parte, formada por las cuatro estrofas finales, es infeliz. El corte de las ramas y la desecación de las fuentes de agua se consideran como signos del fin del amor. Queda el problema del estribillo que, por su naturaleza, es idéntico a lo largo de todo el poema, pero que suena totalmente falso en la segunda parte del alba que nos ocupa”<sup>18</sup>. A continuación dedícase a unha crítica da interpretación de Reckert-Macedo que agora nos interesa pouco e para isto reconstrúe un paradigma simbólico da fonte e as árbores que deberemos retomar, aínda que disintamos, como imos ver, da súa interpretación da póla cortada como sinónimo de consuma-lo amor. Son os mesmos elementos que recollerá nun libro de 1988<sup>19</sup>, e co cal, no seu trazo xeral, coincidiamos en traballos destes mesmos anos<sup>20</sup>. Por fin, nun terceiro

17 “Tradição e originalidade em Nuno Fernandes Torneol”, *Anais do XV Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, São Paulo, Arte & Cultura (Assis, FCL), 1995, vol. 1, pp. 251-259, especialmente p. 255. Véxase, para outra cantiga do mesmo autor, L. de Campos, “Leitura simbólica de uma cantiga de amigo de Nuno Fernandes Torneol”, en *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (São Paulo, Julho 1995)*, São Paulo, USP / UNICAMP / UNESP, 1996, pp. 241-244.

18 R. Lemaire, “Relectura de una cantiga de amigo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, 32, 1983, 289-298, especialmente p. 290.

19 *Passions et positions. Contribution à une sémiotique du sujet dans la poésie lyrique médiévale en langues romanes*, Amsterdam, Rodopi, 1988; aínda que a este poema lle dedica só unhas breves observacións na páxina 158, para a súa comprensión debe lerse o capítulo completo.

20 Véxase o estudio preliminar a *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tarraco, 1976, así como o artigo “O vento lh’as levava: Don Denis y la tradición lírica peninsular”, en *Bulletin Hispanique*, 40, 1984, pp. 1-25, onde aproveitaba xa gran parte do material incluído despois en *Canción de mujer, cantiga de amigo*, xa citada e que na súa primeira versión, co título *O cervo do monte a augua volvíu. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*, foi publicado en Ferrol, Sociedade de Cultura Valle-Inclán, 1984. Parte destes motivos poden verse tamén no meu *Ki s’antraiment soweif dorment. 20 chansons de toile*, Barcelona, PPU, 1986, e no estudio preliminar á miña *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Barcelona, Planeta, 1990; sobre algúns deles volvíu con maior profundidade en “Fuge lo lixignolo: elementos popularizantes en la poesía del Duecento”, en *II Duecento. Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas*, Universidade de Santiago de Compostela, 1989, pp. 23-40 e en “Cueillir la rose: el Roman de la rose y la lírica tradicional del siglo XIII”, en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*, A coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, conde de Fenosa, 1994, pp. 353-388.

traballo, insiste nos puntos básicos da súa interpretación: “une femme qui, après avoir passé la nuit avec son ami, se lève, heureuse, et s’en va”<sup>21</sup>; logo ocúpase da diverxencia entre esta interpretación e as precedentes, baseadas no concepto dun amor desgraciado, que atribúe á operatividade dun modelo cultural moderno, que xulga negativamente o sexo e a natureza, de orixe cristiá e difusión moderna, contra o modelo cultural que transloce a esta cantiga de amigo e outros textos medievais, de orixe precristiá e parcialmente vixente no medioevo que sostíña perspectivas opostas.

Como se verá nas páxinas seguintes, coincidimos con gran parte das propostas interpretativas dos nosos predecesores; cremos, emporiso, que unha comprensión cabal do contido deste poema só se pode alcanzar sobre o fondo simbólico propio da canción tradicional medieval<sup>22</sup>; e este chegounos tan fragmentado que só a comparación dos mesmos motivos en tódalas literaturas romances nos dará as claves necesarias para a “traducción” dos

seus elementos simbólicos nunha linguaxe intelixible para o lector de hoxe. “Traducción” que non pode afecta-lo seu intenso efecto poético, que xeracións de lectores puideron percibir sen dificultade ningunha.

En primeiro lugar, non cabe a menor dúbida de que este poema contén numerosos elementos que o arredan da tradición trobadoresca en sentido estricto. O elemento máis alleo a este tipo de poesía é a presenza de asonancias nos seus dous primeiros dísticos: “frias / dizian”, “manhanas / cantavan”; sorprende un pouco que a asonancia falte nos dísticos seguintes, pero o mesmo sucede adoito noutro trazo arcaizante, o *-n-* intervocálico de *manhana* que debería ter desaparecido como ocorre sempre en galego e mais en portugués<sup>23</sup>.

É posible que Nuno Fernandez Torneol usara un arrinque presente en textos anteriores, aínda que o extravió definitivo das súas hipotéticas fontes extraviaríanos tamén a nós se pretendáramos seguilo por ese camiño<sup>24</sup>.

21 E. J. Brik e R. Lemaire, “Couper la branche: une question de vie ou de mort? Sur un motif de la littérature galégo-portugaise”, en *PRIS-MA. Bulletin de Liason de l'Equipe de Recherche sur la Littérature d'Imagination du Moyen Âge*, 6-1, xaneiro-xuño de 1990, pp. 25-36. A cita procede da p. 29.

22 Xa é abondosa a bibliografía que posuímos sobre este aspecto; ademais da que levo citada nas notas precedentes, véxase Stephen Reckert, *Beyond Chryantemus. Perspectives on Poetry. East and West*, Oxford, Clarendon Press, 1993, e a máis detallada na miña contribución á antoloxía *Poesía española* da editorial Crítica, vol. II, no prelo.

23 Desde ben antigo se observaron estes trazos, que tenden a identificarse como arcaísmos ou como castelanismos e que afectan a un grupo constante de termos como *placer*, *pleito*, *salido*, *irmana*, *pino*, *virgo*, *delgada*, *vado*, *sedia*, o artigo *lo*, *la* (por *o*, *a*), as formas *vaya* e *vayamos*... Véxase C. Alvar e V. Beltrán, *Antología*, p. 24. Estes trazos foron xa sinalados por C. Michaëlis, *op. cit.*, p. 927 nota, e amplamente estudiados por M. R. Lapa, *op. cit.*, pp. 177 ss.

24 Este problema foi tratado amplamente por M. R. Lapa, *op. cit.*, pp. 327-346. Mesmo non existindo dúbida respecto a que estes autores puideron reutilizar dísticos iniciais alleos, o problema é que ó non termos conservados os seus modelos resulta extremadamente aventurado tentar reconstruílos ou utilizalos como elementos interpretativos.

Do mesmo signo é a irregularidade métrica. Mentres os dous primeiros dísticos están formados por un tetradesílabo e un dodesílabo cesurados, o resto regularizan algo esta discordancia ó fixérense en dodesílabos con algún endecásílabo, conservando, en todo caso, a irregularidade silábica propia deste tipo de composicións. Tanto a asonancia coma a métrica irregular forman parte dun conxunto de técnicas literarias proscritas na estética trobadoresca e a poesía culta medieval, denunciadas por toda a tradición normativa que logo herdarían os poetas letrados da baixa idade media. As *Flors del gay saber*, unha das versións da preceptiva provenzal do século XIV, infórmanos de que “sonansa borda reproam del tot, jaciaysso que tot jorn uza hom daquesta sonansa borda en mandelas de las quals no curam, quar daquelas non vim ni trobar non podem cert actor, so es a dire que no sabem don proceziasho ni qui les fa ni podem trobar cert compas en aquelas”<sup>25</sup>; xa a finais da idade media, o marqués de Santillana afirma que “ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla

nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baixa e servil condición se alegran”<sup>26</sup>. Se atendemos a outras tradicións poéticas medievais, como a francesa, veremos que a asonancia é utilizada pola poesía de carácter popularizante no século XIII (por exemplo na *chanson de toile*) e polos cantares de xesta durante o século XII; co triunfo da poética cortesá na lírica e na novela, incluso os cantares de xesta do século XIII acollen xa a consonancia como única rima aceptada.

O mesmo sucede coa forma estrófica, demasiado simple para o gusto dos trobadores. Trátase do dístico con refrán, aínda que noutros poemas podemos atopar diversas variedades do mesmo modelo: estrofas monorrimas de dous ou máis versos, seguidas dun retrouso ou *refram* tamén monorrimo que debe conter forzosamente menos versos cá estrofa e estes deben ser de menor número de sílabas. É o modelo estrófico propio da *rotrouenge* e a *chanson de toile* francesas<sup>27</sup>, xéneros popularizantes por excelencia.

25 “Reprobamos totalmente a rima bastarda (ou sexa, a asonancia) aínda que sexa usada sempre en ‘mandelas’ (xénero descoñecido) das que non nos ocupamos, pois non as coñecemos nin podemos identificar autor seguro, é dicir, que non sabemos de onde proceden nin quen as fai nin podemos fixar nelas unha métrica determinada”. Cito pola edición de *Las flors del gay saber estier dichas las leys d’amors*, edición de M. Gatién-Arnoult, París-Toulouse, Privat, 1841-1843, reimpresión facsimilar de Genève, Slatkine, 1977, vol. I, p. 153.

26 *El Proemio e carta del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, edición de A. Gómez Moreno, Barcelona, PPU, 1990, p. 57.

27 V. Beltrán, *Ki s’entraiment soweif dorment. 20 chansons de toile*, e para a *rotrouenge*, L. Formisano, *Gontier de Soignies. Il canzoniere*, Milán-Nápoles, Ricardo Ricciardi, 1980, P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge*, París, A. & Picard, 1977, vol I (estudio), pp. 183 e ss., e vol II (textos), pp. 118 e ss., e a tese de M. O. Sánchez Macagno, *Retroencha, coblas retronchadas. Contribution à un étude*, tese de doutoramento microfichada, Barcelona, Universidade, 1989.



Pero imos ó obxecto central do noso proxecto, a análise do sistema simbólico propio da poesía tradicional do medievo tal como se manifesta nesta cantiga<sup>28</sup>. O texto comeza coa presentación da rapaza protagonista que, ó amencer, incita o amigo a erguerse (*Levad', amigo que dormides as manhanas frias*, v 1). É algo máis cá presentación do marco temporal da acción; en primeiro lugar trátase de presentar tamén un marco poético, o que caracteriza a canción tradicional de alba, do que a alba trobadoresca non foi senón a adaptación máis literaturizada dunha das súas múltiples variantes.

A cita á alba remóntase ás kharxas:

¡Alba de mew fogore!  
¡Alma de mew ledore!  
Non estand'ar-Raqibe  
esta nojte ker'amore,

[¡Alba do meu fulgor! / ¡Alma da miña ledicia! / Non estando o espía, / esta noite quero amor]<sup>29</sup>,

e reencontrámola en rondeis franceses de arredor do 1200:

Main se leva bele Aeliz,  
- dormez, jalous, ge vos en pri-  
biau se para, miex se vesti,  
desoz le raim.

*Mignotement la voi venir  
cele que j'aim*<sup>30</sup>

[Cedo se ergueu a bela Aeliz / - durmi-  
de, celoso, eu volo prego - / ben se arranxou,  
mellor se vestiu / so a ramaxe. / Xentilmente  
vexo vir / a que amo].

O tópico permanece vivo no can-  
cionero tradicional do renacemento; o  
*Cancionero Musical de Palacio*, de  
arredor do 1500, conserva este refrán:

Al alba venid, buen amigo,  
al alba venid<sup>31</sup>

e pódense rastrexar outros semellantes  
ata o século XVII<sup>32</sup>. En xeral, pode afir-  
marse que a cita ó amencer (xusto o  
contrario do núcleo argumental da alba  
trobadoresca) é un motivo esencial

28 Aínda que non se vaia citando en cada caso, baséome fundamentalmente nos meus traballos citados máis arriba.

29 E. García Gómez, *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, número 4 (véxase así mesmo o número 7).

30 N. V. Den Boogaard, *Rondeaux et refrains du Xlle au début du XlVe*, París, Klincksieck, 1969, nº 2. Este núcleo argumental é inseparable deste ciclo de poemas sobre as vicisitudes da pobre Aelis, da que non se di máis nada en ningunha das súas múltiples versións. Véxase G. Paris, "Bele Aaliz", en *Mélanges de philologie romane dédiés à Carl Wahlund à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa naissance (7 janvier 1896)*, pp. 1-12, reimpresso en *Mélanges de littérature française du moyen âge*, París, Champion, 1966, pp. 616-624 e C. Alvar, "Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de "Belle Aeliz", en *Symposium in honorem prof. M. De Riquer*, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 1986, pp. 21-50, así como P. Bec, "L'accès au lieu érotique: motifs et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours", en *Love and Marriage in the Twelfth Century*, Leuven University Press, 1981, pp. 250-299, onde pode observarse que a secuencia narrativa formada por 'erguerse cedo', 'salir ó aire libre' (ó xardín neste caso) e 'colle-la flor' (outro símbolo erótico) son elementos inherentes ó encontro amoroso na lírica francesa do século XIII, de onde evolucionaron, fosilizados, ata o folclore moderno.

31 J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, Madrid, Taurus, 1968, nº 64.

32 *Ib.*, nº 778.



Fragmento dun pergamiño con sete cancións acompañadas das súas músicas do trobador Martin Codax. *La España del Siglo XIII*, Madrid, 1986. Gonzalo Menéndez Pidal

desta tradición poética e anuncia inevitablemente unha canción de amor, xeralmente correspondido. Así o usou Pero Meogo (*Levóus'a louçana, / levóus'a velida*<sup>33</sup>) logo, seguramente por imitación súa, Don Denis (*Levantou-s'a velida*<sup>34</sup>).

O segundo verso anuncia que “todalas aves do mundo d'amor

dizian”, onde o complemento directo podería se-lo refrán: *Leda mh and'eu*. Tamén neste caso, o canto das aves desborda amplamente o que podería ser un marco ambiental ou un preludio primaveral para unha canción de amor, unha perspectiva que, con todo, resulta inseparable tanto da tradición latina do *locus amoenus*<sup>35</sup> coma da romance do preludio primaveral trobadoresco<sup>36</sup>. Non podemos esquecer a alba trobadoresca, onde acostuma se-lo canto das aves, especialmente a laverca, o que protexe os amantes anunciándolle a chegada do día<sup>37</sup>, motivo que daría lugar a unha das escenas máis belas do *Romeu e Xulieta* de Shakespeare. Na lírica provenzal atopámo-lo reiseñor convertido en mensaxeiro do amor<sup>38</sup> e tanto na lírica tradicional antiga, especialmente a francesa e a italiana, coma no folclore moderno, os paxaros en xeral e o reiseñor en particular encarnaban o símbolo do amor. Giovanni Boccaccio deunos unha versión burlesca deste motivo na novela cuarta da quinta xornada do seu *Decameron*: Caterina importuna a seu pai, Lizio de

33 Edición de X. L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966, nº V.

34 Edición de J. J. Nunes, *Cantigas de amigo*, nº 20 e H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, Max Niemeyer, 1894, reimpresión facimilár de Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1972, nº 93.

35 E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, segunda reimpresión, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, pp. 264-289.

36 Véxase para este aspecto R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, reimpresión, Genève, Slatkine, 1979, pp. 163 ss., así como E. M. Ghil, “The Seasonal Topos in the Old Provençal *canzo*: A reassessment”, en *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, vol. I, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications-Western Michigan University, 1986, pp. 87-99.

37 Véxase por exemplo, á parte das análises da alba antes mencionadas, o estudio de J. Saville, *The Medieval Erotic Alba. Structure and Meaning*, Nova York-Londres, Columbia University Press, 1972, pp. 148-150.

38 Véxase por exemplo A. del Monte, *Peire d'Alvernha. Liriche*, Torino, Loescher-Chiantore, 1955, nº I e o estudio de R. Lejeune, “Thème de l'alouette”, en “Thèmes communs de troubadours et vie de société”, en *Actes du II Congrès Internationale de Langue et de Littérature du Midi de la France*, Aix-en-Provence, 1961, pp. 76-88 e, especialmente, pp. 77-88.

Valbona, para que a deixe durmir na terraza, arrolada polo canto do reiseñor; ó día seguinte seu pai acode e atópaa co “reiseñor” de Ricciardo na man<sup>39</sup>.

Na tradición peninsular, esta visión dos paxaros non resulta descoñecida, aínda que é moi infrecuente, particularmente na lírica galaico-portuguesa, onde só parece haber un caso na poesía de Ferrand’Esquiro; o amigo vai cazar á beira do lago,

seu arco na mano as aves ferir,  
e las que cantavan lexa-las guarir<sup>40</sup>.

¿Por que ía respecta-las que cantaban? Seguramente porque *do meu amor e do voss’y enmentavan*. Na poesía tradicional castelá dos séculos XV e XVI, que en moitos aspectos e, moi en particular, no relativo ó simbolismo, continuou fielmente a escola galaico-portuguesa, este uso é algo máis frecuente, especialmente na súa variante da caza de amor, ata o punto de ter pasado ó divino nas mans de San Juan de la Cruz:

Tras de un amoroso lance,  
y no de esperanza falto,

volé tan alto, tan alto,  
que le di a la caza alcance<sup>41</sup>.

Non tódalas adaptacións destes motivos voaban tan alto; véxase, por exemplo, este texto cómico e algo tardío:

A cazar pajaritos íbase la niña  
y en los pechos del papo lleva la liga<sup>42</sup>.

Citaremos, para rematar, outro exemplo tomado da tradición oral sefardí en Saraievo, en 1911, sorprendentemente próximo á técnica da cantiga de amigo:

Tres palomas volan  
volan y dan vueltas.  
Que por el amor van.

5 Volan y van altas.  
Cogían manzanas.  
Que por el amor van.

Cogían manzanas  
para las galanas.  
Que por el amor van.

10 Volan y van altas.  
Cogían cerezas.  
Que por el amor van.

15 Cogían cerezas  
para las doncellas.  
Que por el amor van<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> O mesmo motivo pasou a unha *ballata* anónima do século XV publicada por G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, 1871, reimpresión facsimilar de Boloña, Forni Editore, 1970, nº 41, e foi imitado noutra agudeza contada por P. de Bourdeilles na súa *Les dames galantes*, edición de P. Morand, col. Le Livre de Poche, nº 2507, París, 1962, p. 524.

<sup>40</sup> Edición de F. Toriello, *Ferrand’Esquiro. Poesie*, Bari, Adriatica Editrice, 1976, nº 6, antes en J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 506.

<sup>41</sup> Cito pola edición de C. de Jesús, M. del Niño Jesús e L. del SS. Sacramento, *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, Madrid, BAC, 1964, p. 943.

<sup>42</sup> P. Alzieu, R. Jammes e Y. Lissorgues, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1984, nº 130.

<sup>43</sup> Ed. P. Díaz-Mas, *Poesía oral sefardí*, Ferrol, 1994.

Como observou a crítica anterior, e case sen excepción, as catro primeiras estrofas forman un cadro idílico de amor correspondido tecido a través destes elementos simbólicos: o encontro matinal e o canto dos paxaros. Esta interpretación intuitiva revelouse coherente cos usos da poesía do século XIII, tanto a galaico-portuguesa coma a francesa e a italiana, así como con outras escolas poéticas posteriores que herdaron con maior ou menor propiedade o seu sistema simbólico: os madrigalistas italianos do século XIV, a canción tradicional castelá e francesa dos séculos XV-XVI e as súas derivacións posteriores no folclore romance e sefardí. É o mesmo panorama revelado nos traballos de Ria Lemaire que resumiamos máis arriba. Sen embargo, non pode deixar de chamárno-la atención aquela suxestión sobre o *amigo que dormides as manhanas frias* pois, ¿como ía acudir á súa cita un namorado preguiceiro? ¿Non suxire este inciso un atraso, unha ausencia, a súa indiferencia ou calquera outra situación difícil para os namorados ou, como pouco, para a protagonista da composición?

Nas estrofas seguintes desprégase unha nova e máis intensa panoplia de suxestións ligadas tamén, coma as

anteriores, á mesma tradición simbólica dos elementos da natureza. Imos en primeiro lugar ó último,

e lhís secastes as fontes en que beviañ (...)  
e lhís secastes as fontes hu sse banhavan

Na cantiga de amigo, a auga atópase repetidamente sexa a través do mar, o río, e ata o lago, característicos da obra de autores tan coñecidos como Pero Meogo, Martin Codax, Johan Zorro e o ferrolán Ferrand'Esquio<sup>44</sup>. A frecuente desaparición de referencias explícitas á interpretación erótica deste elemento podería vela-lo seu sentido se non contasemos coas achegas da psicanálise e a antropoloxía, ou se os propios xograres non volvesen explícito, nalgúns casos, o alcance dos seus pensamentos:

Pela ribeyra do rio salido  
trebelley, madre, con meu amigo:  
*Amor ey migo  
que non ouvesse!*

5 *Fiz por amigo  
que non fezese*<sup>45</sup>

O cancionero castelán recolleu fielmente a identificación entre o amor e a auga, con interpretacións a miúdo realistas:

Enviáreme mi madre  
por agua a la fuente frida,  
vengo del amor herida<sup>46</sup>.

44 Véxase a antoloxía *...tódalas auguas*, preparada por G. Tavani, Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, 1989.

45 Edición de C. F. da Cunha, *O cancionero de Joan Zorro*, Río de Xaneiro, 1949, nº 8 e Nunes, *op. cit.*, nº 386. Tódalas cantigas de amigo que conteñen motivos simbólicos foron recollidas na miña *Canción de mujer, cantiga de amigo*, arriba citada.

46 J. M. Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, nº 250.

Outras veces o símbolo consérvase puro, desprovido de toda referencia ambiental ou interpretativa:

Alta estaba la peña  
riberas del río;  
nace la malva en ella  
y el trébol florido<sup>47</sup>

Nalgunhas cantigas de amigo, este motivo adquire unha presentación narrativa ou descritiva na que o verdadeiro sentido pode permanecer oculto sen menoscabo do seu efecto poético; así ocorre, por exemplo, coa moza de Mendinho, sitiada polo mar cheo na illa de San Simón:

Non ei barqueiro, nen remador:  
morrerei fremosa no mar maior:  
*Eu atendend'o meu amigo. E verrá!*<sup>48</sup>

O medo ó mar (ou sexa, ó amor) é un motivo non moi frecuente na lírica romance, pero si moi estendido<sup>49</sup>. Citaremos outro texto castelán:

Aguas de la mar,  
miedo hé  
que en vosotras moriré<sup>50</sup>

Outras veces é a xustificación psicolóxica a que escamotea a súa natureza tradicional e simbólica:

Quand'eu vejo las ondas  
e las muit'altas ribas,  
logo mi veen ondas  
al cor pola velida:  
5 *maldito seja l'mare  
que mi faz tanto male!*<sup>51</sup>

Nótese como o elemento naturalista, a simplicidade sintáctica, a expresión directa do sentimento e a paragoxe do *-e* no refrán inclúen esta atípica cantiga de amor no ámbito da lírica tradicional.

Tamén o feito de lavar xira arredor da auga; os testemuños abundan, tanto en castelán coma en portugués. No período trobadoresco lavábanse cousas moi concretas: Don Denis conformábase con camisas, ou sexa, prendas interiores:

Levantou-s'a velida  
*levantou-s'alva.*  
e vai lavar camisas  
*e-no alto:*  
5 *Vai-las lavar alva!*<sup>52</sup>

47 *Ib.*, nº 418.

48 Texto de G. Tavani, ...*Tódalas auguas*, nº 11; xustifica a súa a lectura do refrán en "Proposta para unha nova lectura da cantiga de Mendinho", *Grial*, 99, 1988, pp. 59-61.

49 E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Porrúa, 1981, pp. 65 e ss. Menos interese ten C. B. Lewis, "The origins of the wearing songs and the theme of the girl at the fountain", en *Publications of the Modern Language Association*, 37, 1922, pp. 141-181.

50 Alín, *El cancionero español de tipo tradicional*, nº 482.

51 Texto de G. Tavani, ...*Tódalas auguas*, nº 17; xustifica a lectura da estrofa segunda en "Per il testo de la cantiga di Roy Fernandez 'Quand'eu vejo las ondas'", en *Estudos universitários de Lingüística, Filología e Literatura. Homenagem ao prof. Dr. Sílvio Elia*, Río de Xaneiro, 1990, pp. 97-100.

52 Nunes, *op. cit.*, nº 20 e Lang, *op. cit.*, nº 93.

pero Johan Soarez Coelho<sup>53</sup> e Pero Meogo<sup>54</sup> preferían os cabelos, dos que se facía un uso literario que estivo moi estendido<sup>55</sup> e cun sentido que non escapaba a Johan Zorro:

- Cabelos, los meus cabelos,  
el-rey m'enviou por elos!  
*Madre, que lhis farey?*  
- *Filha, dade-os a el-Rey*<sup>56</sup>

Constitúen outro símbolo, de sentido erótico indubidable, ligado á auga e, moi en particular, ós labores femininos vencellados con ela nas sociedades rurais ata non hai moitos anos.

Máis coñecidos resultan os baños do amor, asociados máis tarde á noite de San Xoán. Correas citaba o refrán *La que del baño viene, bien sabe lo que quiere* e apostilaba: “juntarse con el varón”. Isto mesmo debía sucederlles ás mozas que falaban por boca de Estevan Coelho:

Se oj'o meu amigo  
soubess', iria migo:  
*eu al rio me vou banhar,*  
*al mare*<sup>57</sup>.

e Martin Codax:

Treydes comig'a lo mar levado  
e veeremo'lo meu amado:  
*E banhar-nos-emos nas ondas!*<sup>58</sup>

Tras estes exemplos, o motivo que pecha a cantiga de Torneol resulta totalmente transparente: o baño dos paxaros non é outro que o baño do amor; logo veremos qué significaba o feito de que o amigo secara a fonte, o lugar por excelencia da súa consumación.

Pero pasemos ó elemento que nos aparta da interpretación de Ria Lemaire:

vós lhi tolhestes os ramus en que siian (...)  
vós lhi tolhestes os ramus en que pousavan.

Para esta autora, “en mythologie comme dans les croyances populaires, la branche de l'arbre, détachée du tronc, est un symbole phallique (...) Dans plusieurs pays de l'Europe existait une coutume en vertu de laquelle l'homme, avant de passer à l'acte sexuel avec une jeune fille, lui présentait la branche d'un arbre. En coupant la branche et en l'offrant à la femme, non seulement l'homme offrait son amour; il mettait cet symbole de la sexualité e du pouvoir masculins entre

53 Nunes, *op. cit.*, nº 122.

54 X. L. Méndez Ferrín, ed. cit., nº 5 e 6, e Nunes, *op. cit.*, nº 415 e 416.

55 J. J. Nunes, *Cantigas de amigo dos trovadores galego-portugueses*, reimpressão, Lisboa, 1973, nº 260.

56 Edición de C. F. da Cunha, *O cancionero de Joan Zorro*, nº 11, e Nunes, *op. cit.*, nº 385.

57 Texto de J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 156, aínda que restituíu o último verso, incompreensible, relegado polo editor ó aparato crítico.

58 Edición de C. F. Cunha, *O cancionero de Martin Codax*, Rio de Janeiro, 1956, nº 3, e J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 493.

les mains de la femme, pour qu'elle en dispose"<sup>59</sup>.

A diferenca de canto nos sucedía hai unhas décadas, hoxe dispomos de información excelente e abundante para interpretar estes elementos simbólicos; a psicanálise e a antropoloxía por unha parte, os estudos sobre folclore por outra, iluminan unha área que antes se caracterizaba pola densidade e extensión das sombras; pero os símbolos tenden a ser ambiguos ou a resultar interpretables segundo claves hermenéuticas moi distintas dependendo das culturas, ás veces dentro dun mesmo ámbito cultural. A ambivalencia do mar entre o amor, o misterio e a forza da natureza e a morte, como viamos máis arriba, é un excelente exemplo destes problemas, que resultan patentes cando se consulta calquera dos dicionarios de símbolos. Neste contexto, non abonda que un posible sentido estea documentado; é necesario demostrar que resultaba operativo na tradición literaria na que se insire; e isto, que eu saiba, non ocorre coa póla esgazada, que admite outra interpretación máis coherente co texto desta cantiga.

Antes citabamos un dos rondeis da Bele Aelis onde os amantes se atopan *desoz le raim*. Semella que estes non poden goza-la súa compañía se lles falta o contorno botánico: o *glaioloi* ou o campo de gladiolos, *en mi les prez* ou *desoz l'olive*,<sup>60</sup> por non citar máis ca exemplos ben característicos. Neste contexto é onde temos que situa-la cita de Roy Fernandez:

Se vos non pensar ende,  
madr', irei u m'atende  
*meu amigo, no monte*<sup>61</sup>

o piñeiro de Pero Gonçalvez de Porto Carreyro<sup>62</sup> e Don Denis<sup>63</sup>, a invitación ó baile de Johan Zorro

sô aquestas avelaneyras frocidas<sup>64</sup>,

convertidas en *avelaneyras* ou *milagranadas* por Airas Nunez<sup>65</sup>, o *avelãal* de Nuno Fernandez Torneol

Que coita tamanha ei a sofrer  
por amar amigu'e non o veer!  
*e pousarei so lo avelãa*<sup>66</sup>

e as referencias ás flores, xa noutro contexto, por parte de Pai Gomez

59 J. Bik e R. Lemaire, "Couper la branche...", p. 28, así como R. Lemaire, *Passions et positions*, p. 155.

60 Boogaard, *op. cit.*, núms. 4, 5 e 6.

61 Nunes, *op. cit.*, nº 266.

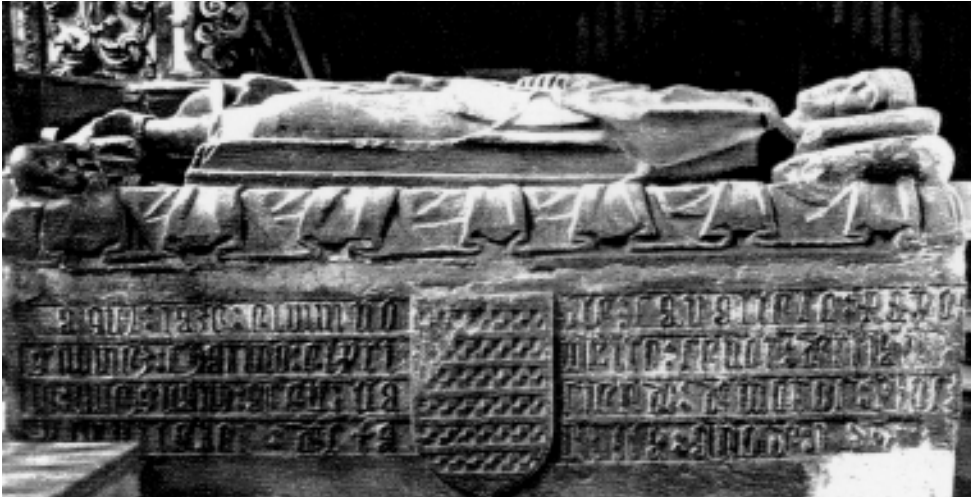
62 J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 262. Hai nova edición de M. Calderón, "Las cantigas de amigo de Pero Gonçalvez de Portocarreiro", en *La literatura en la época de Sancho IV*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, pp. 323-342.

63 J. J. Nunes, *Cantigas de amigo*, cit., nº 21, e H. R. Lang, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle, 1898, nº 94.

64 J. F. da Cunha, ed. cit. nº 9 e Nunes, *op. cit.* nº 390.

65 G. Tavani, *A poesía de Ayras Nunez*, Vigo, Galaxia, 1992, nº 7 e 9 que equivalen ós números 258 e 259 da edición de Nunes.

66 Edición de J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 78.



Sepulcro de Pai Gomez Charinho, almirante galego do século XIII e autor de vinteoito poesías. Igrexa de San Francisco. Pontevedra

Charinho<sup>67</sup>. Da identificación entre o amor e a natureza procede tamén a invocación da bela dionisiana:

Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo!  
*Ai Deus, e u é!*<sup>68</sup>

Este uso perdura tamén na lírica tradicional do século XVI. Gil Vicente, tan atento a esta poesía, usaba a ambientación paisaxística como sinónimo da relación amorosa:

En la huerta nace la rosa:  
quiérome ir allá

por mirar al ruiseñor  
cómo cantavá<sup>69</sup>

Contaminado coa morte por amores, frecuente na lírica peninsular desde a cantiga de amor, aparece así mesmo no *Cancionero Musical de Palacio*:

Dentro en el vergel  
moriré;  
dentro en el rosal  
matar m'han<sup>70</sup>.

Pero xa Ramon Llull volvera estes elementos cara á súa aplicación mística

67 Nunes, *op. cit.*, nº 220.

68 Nunes, *op. cit.*, nº 19, e Lang, ed. cit. nº 92.

69 Cito segundo M. Calderón, *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Alcalá de Henares, Universidad, 1996, nº 23; tamén en J. M. Alín, *op. cit.*, nº 175.

70 *Ib.*, nº 134.



na súa obra *Llibre d'amic e amat*, primeiro, a fonte, onde os amantes se encontran: "Vench l'amic beure a la font on hom qui no ama s'enamora com beu de la font, e doblaren sos languiments. E vench l'amat beure a la font per ço que sobredoblement doblàs a son amich ses amors, en les quals li doblàs langors". Logo, os paxaros: "Cantaren los auçells l'alba, e des-pertà's l'amich, qui és l'alba; e los auçells feniren lur cant, e l'amich murí per l'amat en l'alba"<sup>71</sup> [Veu o amigo beber á fonte onde quen non ama se namora en canto bebe da fonte, e dobrouse a súa lasitude. E veu o amado beber á fonte para redobradamente dobra-lo seu amigo nos seus amores, cos cales lle dobrou languidez"... "Cantaron os paxaros á alba e acordou o amigo, que é a alba; e os paxaros acabaron o seu canto e o amigo morreu polo amado á alba"].

Nos séculos XVI e XVII, a inversión dos motivos simbólicos tradicionais era tan frecuente que coñecemos numerosas versións burlescas:

Pero Gonçalves,  
tornóse vuestra huerta  
cuernos alvares<sup>72</sup>,

así como outras mesturadas con mofa e picardía:

Arribica, arribica  
de un verde sauze,  
luchaba la niña  
con su adorante<sup>73</sup>.

Era tan corrente que o atopamos mesmo na súa formulación negativa, o ermo como falta de amor:

Garridica soy en el yermo,  
y, ¿para qué,  
pues que tan mal me empleé?<sup>74</sup>

ou ben

Sola me dexastes  
en este yermo...<sup>75</sup>

O dato é importante pois, como sabemos, a canción tradicional era a herdeira directa do simbolismo naturalista na cantiga de amigo; pero incluso dentro desta tradición non faltan exemplos nos que, sen chegar á inversión completa do símbolo e a súa significación, alteracións turbadoras no seu funcionamento parecen contrastar coa súa función habitual, aínda que só sexa aparentemente. Cando unha moza acode á cita co seu amigo, nunha composición de Pero Meogo,

<sup>71</sup> Cito por *Llibre d'Evast e Blanquerna*, vol. III, edición de S. Galmés, col. Els Nostres Clàssics, nº 74, Barcelona, Barcino, 1954, § 22 e 26.

<sup>72</sup> *Ib.*, nº 136.

<sup>73</sup> *Ib.*, nº 766.

<sup>74</sup> *Ib.*, nº 80.

<sup>75</sup> *Ib.*, nº 109.

Passa seu amigo,  
que lhi ben queria:  
o cervo do monte  
a augua volvia<sup>76</sup>

Dalgún modo que non podemos precisar, a tradición poética do século XVI conservaba a lembranza desta escena, que se reproduciu na seguinte canción:

Cervatica, que no me la abuelbas,  
que yo me la bolberé.

Cerbatica tan garrida,  
no enturbies el agua fría,  
5 que he de lavar la camisa  
de aquel a quien di mi fe (...)<sup>77</sup>

Don Denis imitou a composición de Pero Meogo; a súa protagonista érguese cedo para lavar camisas na fonte:

E vai lavar delgadas,  
levantou-s'alva;  
o vento lh'as levava  
e-no alto.  
5 Vai-las lavar alva<sup>78</sup>.

En ámbolos casos, e sobre todo no último, a inversión do símbolo é

máis aparente ca real; o animal simbólico que enturba a auga parece ser un elemento coñecido no simbolismo erótico da lírica tradicional romance do medievo<sup>79</sup>, e o vento é frecuente na castelá do século XVI, sen que falten exemplos, aínda que sexan poucos, na francesa do XIII<sup>80</sup>. Pero podemos achar exactamente o mesmo procedemento nun texto trobadoresco francés do século XIII, o *Lai de l'oiselet*, que recolle e reelabora con fins cortesés un vello relato que vén rodando polo mundo árabe e o cristián desde remotos precedentes indios; na *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso relátasenos así: un campesiño captura un paxaro no seu xardín e sóltao a cambio de tres consellos ou ensinanzas, que resultan ser: “¡no creas en todo lo que se te diga! Segundo: ¡Lo que tuyo fuere, consérvalo siempre! y tercero: ¡No te lamentos por lo que hayas perdido!”<sup>81</sup>. Cando o vilán oíu estes consellos desesperou pensando que fora enganado, ata que o paxaro lle demostrou que non só eran preciosos de seu, senón que el os necesitaba máis ca ninguén.

76 X. L. Méndez Ferrín, *op. cit.*, nº 5 e J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 415.

77 J. M. Alín, *op. cit.*, nº 205.

78 Nunes, *op. cit.*, nº 20, e Lang, *op. cit.*, nº 23, arriba citada.

79 A parte dos exemplos citados, véxase E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, cit., cap. X e outros lugares que poden seguirse comodamente a través do índice analítico.

80 É o contido central do meu artigo “*O vento lh'as levava*: don Denis y la tradición poética peninsular”, repetidamente citado.

81 Cito por P. Alfonso, *Disciplina clericalis*, traducción de E. Ducau, introducción e notas de M. J. Lacarra, Zaragoza, Guara Editorial, 1980, p. 80. A traxectoria deste exemplo foi estudiaada por G. Paris en “Le lai de l'oiselet”, que cito polas súas *Legendes du Moyen Âge*, París, Hachette, 1912, pp. 225-291 (texto a partir da p. 274). Unha versión distinta do *lai* foi publicada por R. Weeks, “Le lai de l'oiselet”, en *Medieval Studies in Memory of G. S. Loomis*, París-Nova York, 1927, pp. 341-353. Cito polo texto de G. Paris, que non percibiu o sentido que a versión francesa en verso dera ó orixinal.

O que agora nos interesa é que a versión francesa en verso adquire un ton completamente distinto, e ofréce-nos unha nova interpretación sobre a incapacidade dos viláns para vivi-lo amor<sup>82</sup> e sobre a incompatibilidade entre o amor e a avaricia. Atopámonos agora diante dun vilán rico que mercou o xardín, antano propiedade dun xentil cabaleiro; da mesma forma que se apoderou deste símbolo do amor mediante o seu diñeiro, quixo apoderarse do outro símbolo, o paxaro, para gozar do seu canto en catividade, o cal é tamén incompatible coa esencia do amor, a liberdade de elección. Despois do episodio dos consellos, chega un remate descoñecido nas súas fontes: o paxaro

(...) si s'en vola  
 et de tel eür s'en ala  
 qu'ainc puis el vergier en revint:  
 Les fueilles cheïrent dou pint,  
 5 li vergiers failli et secha,  
 et la fontaine restancha

[así voou e desde o momento en que marchou nunca reverdeceu o verxel: as follas caeron do piñeiro, o xardín mirrou e secou e a fonte estiñou].

Coma na alba de Torneol e na canción tradicional castelá, os elementos da natureza que simbolizan o amor

esvaeecen con el. Achámonos diante do uso coetáneo desta composición na poesía francesa, unha das escolas que máis proveito souberon tirar dos materiais da canción de muller<sup>83</sup> e ante a supervivencia na canción castelá do século XVI, moito máis cerca de Torneol cás fontes alemanas e centro-europeas exhumadas por Ria Lemaire e Elisabeth J. Bik. Pero, sobre todo, esta interpretación é máis axeitada ó texto porque concorda coa fonte seca e coa desaparición dos paxaros propiciada pola mesma intervención do amigo, así como coa preguiza que, xa desde o primeiro verso, lle atribúe a protagonista, e que lle impide acudir á cita amorosa coa dilixencia que ela manifesta. Tense especulado co contraste entre o seu verbo en presente de imperativo (*Levad amigo*) e o pretérito do resto da composición; quizais se deba ó feito de que, mentres a parte narrativa se refire a sucesos do pasado, a invocación inicial pode expresa-la saudade da felicidade perdida, o desexo de recuperala a través dunha petición para que o amigo mude de actitude, acuda novamente á alba e poidan reiniciarse os amores do pasado.

Outro elemento que espertou perplexidade é o marcado contraste entre

82 Véxase a anécdota que conta Andrés el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema, 1985, p. 283.

83 Entre os *trouvères*, se ben ningún xénero vinculado á lírica tradicional obtivo o favor da cantiga de amigo galega, foron moitos os xéneros e formas creados a partir destes materiais; véxase a visión de conxunto de P. Bec, en *La lyrique française au Moyen Âge (XII et XIII siècles)*, París, A. & J. Picard, 1977.

o canto gozoso do refrán (*Leda mh and'eu*) e o desenvolvemento do relato dun amor desgraciado. Diciamos máis arriba que as dúas primeiras estrofas mostraban irregularidades métricas, arcaísmos e asonancias alleos ó resto do poema; existe a posibilidade de que o autor retomara estes elementos dunha composición anterior onde a súa funcionalidade era distinta e máis coherente, de que nos atopemos, sinxelamente, diante dunha cantiga de seguir<sup>84</sup>, pero ante a perda do seu posible modelo esta hipótese resulta estéril. Sen embargo, non é o único caso de poema tradicional no que, ante un desenvolvemento narrativo, o refrán acaba desaxustado con parte do poema; vexamos un dos máis coñecidos, debido á inspiración de Don Denis:

- Ai flores, ai flores do verde pño,  
se sabedes novas do meu amigo?  
*Ai Deus, e u é?*<sup>85</sup>

O refrán, a pregunta polo destino do amigo, resulta apropiadísima á primeira estrofa pero ¿que dicir da última, cando as flores deron a súa resposta?

E eu ben vos digo que é viv', e são  
e seerá vosc'ant'o prazo passado.  
*Ai Deus, e u é?*

Outras veces, os autores tiraron proveito estético deste desaxuste entre o refrán e a estrofa. Nunha das composicións de Pero Meogo, a nai pregúntalle á filla por qué demorou na fonte e ela contesta:

Tardei, mia madre, na fría fontana,  
cervos do monte volvían a augua.  
*Os amores ei*<sup>86</sup>.

O pretexto funciona distintamente nos dous niveis da cantiga, o referencial e o simbólico. Se a moza acudiu á fonte a lavar ou por auga, é obvio que tivo que esperar a que aclarara; pero o sentido profundo sabemos cal é, e explicitalo é función do refrán, que segue repetíndose cando a nai replica con outro argumento de sentido común:

-Mentís, mia filha, mentís por amigo,  
nunca vi cervo que volves'ó río.  
*Os amores ei.*

Sinalaremos por fin que, na *chanson de toile*, xénero lírico-narrativo como estas cantigas de amigo pero de desenvolvemento argumental moito máis acentuado, é frecuente este desaxuste. A *belle Ysabel*, namorada e casada cun vello estraño, laméntase do seu destino:

84 Para este xénero, definido na *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional* de Lisboa, véxase W. Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, Universidade, 1977, e M. P. Ferreira, *O som de Martim Codax*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

85 J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 19, e Lang, *ed. cit.*, nº 92.

86 Edición X. L. Méndez Ferrín, nº 9 e J. J. Nunes, *op. cit.*, nº 419. Para a funcionalidade deste refrán véxase a análise de R. Senabre, "Las cantigas de Pero Meogo", en *Anuario de Estudios Filológicos*, 3, 1980, pp. 281-287.

Livrée seus a une estrange gent:  
de mes amis nus secors n'en atant.

*Eamins!*

*Por medissans seus fors de mon país*<sup>87</sup>

[Entregáronme a xente estranxeira; dos meus amigos ningunha axuda espero. ¡Ai, amigo! ¡Polos maldicentes estou fóra do mei país!].

A acción segue e unha doncela compracente —rei morto, rei posto— ofrécelle consolarse co amor dun cabaleiro:

-La moi dame, je sai .l. chivelier,  
ke de ses armes est loeiz et prisiez.

Amerait vos, cui c'an poist en cui griet.

*Eamins!*

5 *Por medissans seus fors de mon país*

[-Miña señora, eu sei dun cabaleiro que é polas súas armas celebrado e querido. Amaravos, lles pese ou lles compra. Ai amigo...]

Como vemos, nesta estrofa o refrán está xa fóra de lugar pois a protagonista, que se queixaba da distancia do seu amigo, aceptou substituílo. Nalgúns casos, esta evolución no desenvolvemento do poema levou á duplicación do refrán, que cambia cando a relación entre os namorados sofre unha evolución<sup>88</sup>. Por este camiño recupérase a coherencia argumental,

aínda que por veces sexa á custa da súa eficacia estética.

Recapitulemos pois. Achámonos diante dunha alba, aínda que non sexa unha alba trobadoresca senón unha alba tradicional que, coma outras cantigas de amigo deste tipo, contén diversos motivos interpretables en clave de simboloxía erótica. A diferenza do máis usual, como, por exemplo, en Pero Meogo, a cantiga non admite unha interpretación literal de tipo narrativo ou descritivo, pois a secuencia dos feitos (a fonte que estiña, os paxaros desterrados) resulta absurda, o que induciu á busca de interpretacións simbólicas; e entre estas, as máis aceptables son as que se basean en procedementos habituais noutras escolas trobadorescas do século XIII cunha experiencia semellante, os *trouvères*, ou na lírica tradicional castelá do século XVI, que herdou o sistema simbólico da cantiga de amigo. En definitiva, atopámonos diante do lamento da protagonista por un amor roto e, probablemente, diante do desexo —quizais máis poético ca verosímil— de reuni-los lazos que o amigo rompeu. E todo isto desenvolvido segundo un conxunto de técnicas frecuentes no contexto da canción románica de muller, pero allea á tradición trobadoresca: asonancia, irregularidade métrica, dístico paralelismo con leixapren e expresión simbólica.



87 Cito pola miña edición *Ki s'antraiment soweif dormant. 20 chansons de toile*, nº 13.

88 Véxanse os números 4, 10, 12, 15 e 16 da mesma edición.