

3

Cantigas de amor
•
Cantigas de amigo



Cabaleiro nunha ilustración das Cantigas de Afonso X.

CANTIGAS DE AMOR

A *Arte de Trovar* distingue, dentro das cantigas amorosas, aquelas en que *se move a razón dele* (Cantigas de Amor), e aquelas en que *se move a razón dela* (Cantigas de Amigo). Isto quere dicir que a voz que escoitamos nas Cantigas de Amor é a do trovador cantando a súa dama, mentres que nas de Amigo o trovador crea a ficción literaria de que é unha muller a que canta.

A cantiga de amor é o xénero máis vinculado á lírica provenzal porque nel se realiza unha adaptación á sociedade, á mentalidade e á cultura galego-portuguesa da teoría do *Amor Cortés* creada pola cultura trobadoresca occitana.

O AMOR CORTÉS

Recibe este nome unha complexa concepción do Amor que consiste na

trasposición das relacións sociais do sistema feudal ás relacións amorosas, de maneira que o trovador serve a súa dama (*a senhor*) como o vasalo serve o señor feudal. Desta forma, *amar* e *servir* son sinónimos, e pasan á linguaxe amorosa fórmulas lingüísticas, mesmo xurídicas, das relacións vasaláticas. A aplicación á relación amorosa do ríxido esquema social do feudalismo, sitúa a muller no cume da pirámide social. Que se produza este fenómeno nunha sociedade en que, polo xeral, o papel da muller nas camadas superiores fica reducido a ser repouso do guerreiro e nai dos seus sucesores, levou os historiadores a dar varias explicacións, ás veces contraditorias.

Para uns, o nacemento do *amor cortés* só pode ser explicado desde a posición de privilexio que gozaban as mulleres na Provenza, posición que lles permitía ter acceso a formas de vida independente e superior. Mercé ao mantemento no Sur de Francia do dereito de Xustiniano, as mulleres tiñan unha posición xurídica da que non gozaban no resto de Europa. Podían herdar, teren bens de seu e, despois de casadas, disporen deles sen o consentimento do marido. Tendo en conta que o matrimonio se celebraba a unha idade moi temperá, estes dereitos non os tiña a meniña solteira que vivía sometida ao poder paterno, de aí que a dama á quen van dirixidas as *cansos* provenzais sexan sempre mulleres casadas. Ademais, na concepción provenzal, ao verdadeiro amor chégase coa madurez, coa plenitude psicolóxica, física e moral que a doncela aínda non alcanzara.

As teorías provenzais chegan mesmo a denunciaren a incompatibilidade do amor co casamento. No matrimonio non podería florecer o amor porque na relación entre esposos hai obrigas, *deberes*, mentres que os

amantes dan todo de *gracia*, sen contratos nin imposicións. Loxicamente, estes ataques ao matrimonio non podían ser ben vistos pola Igrexa, e isto levou a outro grupo de historiadores a interpretaren o *amor cortés* como símbolo da herexía cátara: o trovador sería o perfecto cabaleiro albixense, a dona representaría a Igrexa albixense e o marido a Roma e mais os seus cardeais. Esta hipótese estaba reforzada polo feito de existiren na Provenza vigorosas sectas deste tipo. Non obstante, a moral albixense, enraizada nas

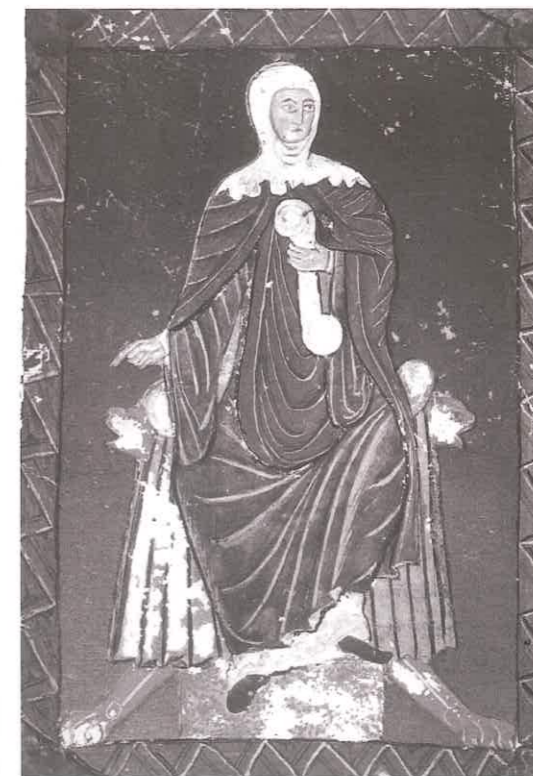
OS CABALEIROS MOZOS, CONDENADOS AO CELIBATO, XOGAN AO AMOR CORTÉS. O POSÍBEL AMOR OU DESEXO QUE POIDA EXISTIR NO XOGO É SEMPRE MASCULINO

camadas populares, era dunha grande severidade ascética e refugaba todo o que significase alegría de vivir, e non podía aceptar, por tanto, o luxo, o aristocratismo e o refinamento da cultura trobadoresca. O que acontece nas chamadas guerras albixenses, como noutras moitas guerras, é que baixo a bandeira da relixión e da defensa dos dogmas, se agachaba a vontade do monarca francés de someter os poderosos señores do Sur e fortalecer o poder de Francia. De aí que a aristocracia provenzal faga causa común cos supostos herexes.

Nunha terceira interpretación, o *amor cortés* é a actividade lúdica máis importante da sociedade cabaleiresca nas cortes aristocráticas que, na súa resistencia á aculturación eclesiástica, desafía os mandados da Igrexa contra os praceres carnis e crea este xogo en que se produce unha inversión das relacións normais da vida cotiá. Vexamos estas relacións. O poder das clases dominantes estaba baseado na riqueza e na gloria. Para que isto non se degrade debe ser transmitido de pais a fillos sen divi-

sións nen partillas e, por tanto, só un fillo pode herdar o patrimonio familiar. Os outros son destinados á Igrexa ou ás armas. A partir dos sete anos, estes últimos eran educados na residencia do señor do seu pai, que en idade adulta os armaba cabaleiros. Estes cabaleiros non casan, porque isto só o fai aquel destinado a perpetuar a liñaxe e ser dono de terras e persoas. Os cabaleiros mozos, condenados ao celibato, xogan ao *amor cortés*. As regras deste xogo consisten en que o cabaleiro solteiro escolle como

«dama» á esposa do seu señor e, parodiando as actitudes do vasalo, aspira a unha recompensa. A dama ten que se ir dando aos poucos, e neste desafío aos enormes castigos que agardan aos adúlteros, canta maior resistencia opoña ela, máis gloria gañará o troba-



Arriba, músicos con trompetas. Á esquerda, Dona Urraca, Tumbo A, Catedral de Santiago.



Elvira, irmá de Dona Urraca, Tumbo A, Catedral de Santiago.

dor. Aparentemente, a posición da muller é de superioridade, mais é un xogo entre homes. Quen o dirixe é o propio señor, que utiliza a súa dona como engado para controlar e manter en continua competición o grupo de cabaleiros que dan gloria á súa casa. O posíbel amor ou desexo que poida existir no xogo é sempre masculino.

Fose cal for a orixe do *amor cortés*, evidentemente non encaixaba totalmente na sociedade galega. De admitirmos a explicación da posición xurídica da muller occitana, esa posición non se daba na nosa sociedade. Tampouco foi Galiza un núcleo de herexía cátara e, ademais, non existía aquí a multiplicidade de cortes seño-

riais que había na Provenza. A lírica galaico-portuguesa florece, polo xeral, nunha única corte, a dos reis, e de seguiren as regras provenzais, a única dama cantada sería a Raíña. Por iso, os nosos trovadores adaptan á súa realidade social e cultural o xogo do *amor cortés*, substituindo a muller casada por unha *dona virgo*, unha doncela solteira.

Igual que o sistema feudal implicaba varios graos de vasalaxe, tamén na cuestión amorosa, para alcanzar os favores supremos da *senhor*, o trovador provenzal tiña que percorrer catro estadios: o de aspirante que se limita a suspirar (*fenhedor*), o do que xa se atreve a suplicar (*precador*), o de namorado (*entendedor*) e o de amante (*drudo*). Na lírica galego-portuguesa o grao de *drudo* só se alcanza nas cantigas de escarnio e maldicer, nunca nas de amor, e os estudiosos non se poñen de acordo a respecto de se os nosos trovadores pasaron ou non da categoría de *precador*.

O feito de que a súa *senhor* fose unha muller casada obrigaba o trovador provenzal a unha

prudencia (*mesura*) extremada, que implicaba a ocultación (*segredo*) dos sentimentos e do nome da amada. No caso galego-portugués, onde non hai marido a quen temer, estes elementos sofren unha outra alteración: a *mesura* do trovador vén imposta pola *senhor*, que caerá na *desmesura* se chega a coñecer algunha imprudencia do poeta, mesmo os seus sentimentos. A *desmesura* tradúcese en incapacidade da dama para *fazer ben* ao seu amador, para corresponderlle, e esta incapacidade maniféstase nun abano de posibilidades, que vai desde a sorpresa desagradábel perante as atencións de que é obxecto (*estranhar*), á indiferencia pola sorte de quen a ama (*desamparar, non valer, falir, enganar...*) ou a un revanchismo malévolo (*desprazer, dar penas, dar coita, tolher prazer, fazer mal...*), ata chegar a caer na ira vingativa (*a sanha*) e negar ao namorado o dereito a lle falar, mirala e incluso vivir no mesmo lugar.

Desta forma o amador ten que se protexer da propia *senhor*, non dos intrigan-

O AMOR
CORTÉS NON
ENCAIXABA
TOTALMENTE NA
SOCIEDADE
GALEGA



Anxo músico na igrexa de Santa María de Ventosa, Agolada. Abaixo, músicos con gaitas medievais.





Músicos con viola.

tes (*cousidores*), como acontecía na lírica occitana, e vivirá en continuo desasosego por temor a caer na súa *sanha*. Deberá *gardar-se* de manifestar os seus sentimentos, se é preciso mentindo e negándoos. Este *pavor* provoca no amante a perda da fala e a insomnia. Así, o amor que transpárese na nosa lírica é sempre desgraciado e a maioría das cantigas xiran en volta dese sentimento do amor non correspondido (*coita*), que se pode expresar tamén como *doo*, *dano*, *sofrer*, *pena*, *pesar*, *lazerar*, *tromentar*... Os sufrimentos da *coita* levan o amante

a andar *desnortado*, *desventurado*, *desesperado*, *cativo*, *mal día nado*... e, pasando pola loucura de amor — que se expresa a través das fórmulas *tolher / perder o sén*, *ensandecer*, *sandecer*, *sandeu*, *loucura*, *folía*, *minguar o sén*...— remata na morte de amor. Deste xeito, morrer de amor convértese no *topos* literario máis estendido da nosa lírica.

Ademais das xa indicadas existe unha outra serie de características que afastan a cantiga galego-portuguesa da *cansó* provenzal, derivadas todas elas da adaptación que os trovadores fan do

amor cortés á nosa realidade social e cultural. A dona, na nosa lírica, non é unha muller concreta, é unha abstracción ideal, e de aí que a súa descrición física (*laudatio*) se reduza a expresións como *bon parecer* ou *bon semellar* e só tardiamente aparecen *fremosura* e *beleza*, e como cualidades morais o ben falar, o siso, o creto, a medida e a dozura. Como excepcións, en Xoán García de Guilhade os ollos da dama son verdes e Roí Páez de Ribela compara a súa cun rubí:

*Com'antr'as pedras bon rubí
sodes, antre quantas eu vi.*

En íntima relación con esta abstracción e incorporeidade da *senhor*, está a ausencia total de referencias espacio-temporais e de calquera outra personaxe que non sexan o trovador, a súa dama e Deus.

Que o contido da cantiga de amor se poida reducir a un único tema (*a coita* e as súas consecuencias) levou a buscar unha explicación para tanta uniformidade. Atribuíuse ao estancamento e á escasa evolución da sociedade da época; non obstante, o máis probable é que a devandita homoxeneidade se deba a que o home medieval tiña un concepto da Arte moi diferente ao noso. O verdadeiro artista na Idade Media era aquel

capaz de traballar os matices, de engadir un novo detalle, unha nova variación, ao vello tema xa trillado. Así, a nosa lírica analiza ata o esgotamento os estados de ánimo e a psicoloxía do namorado non correspondido.

Se a isto engadimos que o máis probable é que os Cancioneiros sexan antoloxías, isto é, coleccións en que

A NOSA
LÍRICA ANALISA
ATA O
ESGOTAMENTO
OS ESTADOS DE
ÁNIMO DO
NAMORADO NON
CORRESPONDIDO

Sepulcro de Pai Gómez Charinho na igrexa de San Francisco, Pontevedra.





Relevo coa lenda dos Marinhos. Santa María de Caldas de Reis. Abaixo, músico con gaita de cinco bordóns.

se recolle o máis característico e representativo dunha escola poética, é lóxico que o compilador seguise o criterio de incluír neles as cantigas que respondesen mellor ao seu concepto de Arte. Desta forma ficarían fóra dos Cancioneiros aquelas outras composicións que se afastasen máis dos cánones. A pesar disto, consérvanse unha serie de textos que presentan desviacións da norma e, precisamente por iso, resultan na actualidade moito máis atractivos. Este é o caso de Pai Gómez Charinho cando afirma decidido que non está disposto a morrer de amor:

*Muitos dizen, con gran coita d'amor,
que querrían morrer, e que así
perderían coitas; mais eu de mí
quero dizer verdad'a mia senhor:
quería-me lh'eu mui gran ben
[querer,
mais non quería por ela morrer.*

E na mesma liña, Airas Núñez decla-

ra que o amor non o leva á coita, senón que, pola contra, a el debe a capacidade de trovar e a alegría de vivir:

*Amor faz a min amar tal senhor
que é máis fremosa de quantas sei,
e faz-m'alegr'e faz-me trobador,
cuidand'en ben sempr'; e máis vos
[darei:
faz-me viver en alegrança
e faz-me toda vía en ben cuidar.*

A desviación da norma chega a extremos insospeitados en Pero da Ponte, que reclama vinganza contra a súa dama pola coita que lle fai padecer:

*Se eu podesse desamar
a que[n] me sempre desamou,
e podess'algún mal buscar
a quen me sempre mal buscou,
assí me vingaría eu:
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu!*

Vinculado ao problema da homoxe-

neidade e uniformidade das cantigas, está o da sinceridade do amor trobadoresco. En xeral repítese que é un finximento sen nada que ver con sentimentos reais. É innegábel unha grande dose de artificio e finximento nas cantigas de amor, mais tamén é certo que, baixo a retórica da escola, latexa en moitas cantigas a vibración dun sentimento vivido. Bo exemplo disto serían as cantigas que Soares Coelho dedica a unha ama de cría, expoñéndose ás burlas dos seus colegas, ou aquelas en que Gómez Charinho compara a súa coita de amor coa coita do mar.

É INNEGÁBEL
UNHA GRANDE
DOSE DE
ARTIFICIO E
FINXIMENTO NAS
CANTIGAS DE
AMOR

CLASIFICACIÓN

Fixéronse varios intentos de clasificación das cantigas de amor e a máis universalmente aceptada é a que as divide en dous grupos:

A) Cantigas en que o trobador se dirixe directamente á dama. Estas están marcadas pola presenza dunha invocación (*exordio*): *senhor, senhor fremosa, mia senhor...*, que normalmente aparece xa nos dous primeiros versos da cantiga.

B) Cantigas en que o trobador fala da *senhor*. Nelas o poeta diríxese a unha serie de intermediarios, que poden ser os seus amigos, Deus, o Amor, os ollos da señor... e, na maioría dos casos, a un auditorio indeterminado.

ESTRUTURA FORMAL

Igual que as Cantigas de escarnio, formalmente poden ser *de meestría* ou *de refrán*.

A maior parte das cantigas de meestría están constituídas por tres

ou catro estrofas (*cobras*) de sete versos (*palavras*) da máis variada medida, e normalmente acumulan unha serie de artificios propios da poesía trobadoresca. Os máis característicos son os denominados *dobre* e *mozdobre*. Ambos os dous están baseados na repetición, e aínda que na *Arte de Trovar* a súa definición queda bastante clara, na realidade das cantigas sofren moitas variacións e son escasísimos os casos que se axustan á definición

teórica. En teoría, o *dobre* consiste na repetición dunha mesma palabra, no mesmo lugar, en cada unha das estrofas, cambiando a palabra en cada estrofa:

*Que de ben mi ora podía fazer
Deus, se quisess' —e non lhi custa
[ren!—
contar-mi os días que non passei ben
e dar-mi outro[s] tantos a meu prazer
con mía senhor, ca se Deus mi perdón,
os días que viv'om'a seu prazer
dev'a contar que viv'e outros non.
E mía vida nona devo chamar*

A lenda dos Marinhos. Santa María de Caldas de Reis.





Sitiais do Coro da Catedral de Compostela.

vida, mais mort', a que én eu passei sen mía senhor, ca nunca led'andei e non foi vida, mais foi gran pesar: por én saben quantos no mundo son: os dias que viv'ome sen pesar dev'a contar que viv'e outros non.
(Joán Airas de Santiago, B 957/V 544)

De todos os xeitos, esta cantiga de Joán Airas é un exemplo único, nas restantes o *dobre* fica máis diluído e moito menos matemático. E o

mesmo acontece co *mozdobre*, que en teoría consiste na repetición dunha palabra nos seus derivados, ao longo de toda a cantiga:

*Se eu podesse desamar
a que[n] me sempre desamou,
e podess'algún mal buscar
a quen me sempre mal buscou,
assí me vingaría eu:
se eu podesse coita dar
a quen me sempre coita deu!*

A *finda* consiste en dous ou tres versos que, despois da última estrofa, recollen o sentido xeral da cantiga. Outros artificios retóricos que abundan na cantiga de amor son: a acumulación polisindética (*o gran vic'e o gran sabor e o gran conforto*); a sinonimia amplificante (*amei e serví*); a hipérbole (*a melhor dona*); a gradación ascendente (*de quantos foron, nen son nen serán*); a anáfora (repeticións, sobre todo, en comezo de verso); a apóstrofe á *senhor* etc., etc.

As Cantigas de refrán presentan unha maior variedade métrica, porque aínda que predominan tamén as de tres ou catro *cobras*, o número de versos oscila entre os catro e os sete e os últimos repítense en todas, a modo de estribillo.

LAIS

Nos Cancioneiros copiados en Italia aparecen cinco textos baixo a denominación de *Lais de Bretaña*. Os *lais* son composicións anónimas atribuídas a personaxes lendarios que traducen libremente ou parafrasean textos franceses. Non son cantigas de amor, senón que son o resultado do intento de adaptar aos moldes das cantigas galego-portuguesas xéneros doutras



Parella de músicos con albogón e tambor.

áreas xeográficas, neste caso francesas, mais que o adaptador asimila á estrutura e contidos das cantigas de amor ou, en menor medida, ás de amigo.

VALORACIÓN

A proximidade das Cantigas de Amor á lírica provenzal e a monotonía que pode producir ler centos de cantigas sobre a *coita de amor*, fronte á variedade, frescura e espontaneidade das cantigas de Amigo, levou os investigadores a non apreciaren demasiado o xénero de Amor, do que se subliña decote a invariabilidade do tema e a mestría do artificio. Esta desvaloriza-

Baldaquin en Santa María de Dozón.





Detalle do Pórtico do Paraíso da Catedral de Ourense.

ción non é xusta, pois é o resultado de avaliar o mundo medieval con parámetros dos séculos XIX e XX.

O concepto de *orixinalidade* actual non pode ser aplicado a outras épocas. Para o trovador medieval a verdadeira arte estaba en matizar o tema xa coñecido, en esmiuzar ata o infinito os estados anímicos do que ama.



Flautins no códice "dos músicos".

Tamén se repetiu ata o saciedade que a cantiga de Amor non evolúu en 150 anos de existencia, que ao longo de século e medio os trovadores se limitaron a daren voltas e máis voltas sobre a *coita*. Non obstante, non parece demasiado lóxico que se en pintura, arquitectura e escultura a cultura medieval foi capaz de evolucionar neses 150 anos do Románico ao Gótico, permanecese estancada en literatura. Na nosa opinión, poderíamos estar unha vez máis ante un problema de descoñecemento, de falta de estudos sistemáticos e profundos que contemplan a edición de todos os trovadores e cantigas anónimas.

Evidentemente unha lectura continuada do cancionero de Amor produce unha innegábel sensación de monotonía, mais para podermos saber se houbo ou non evolución no xénero será necesario realizar unha lectura profunda, sistemática e, so-

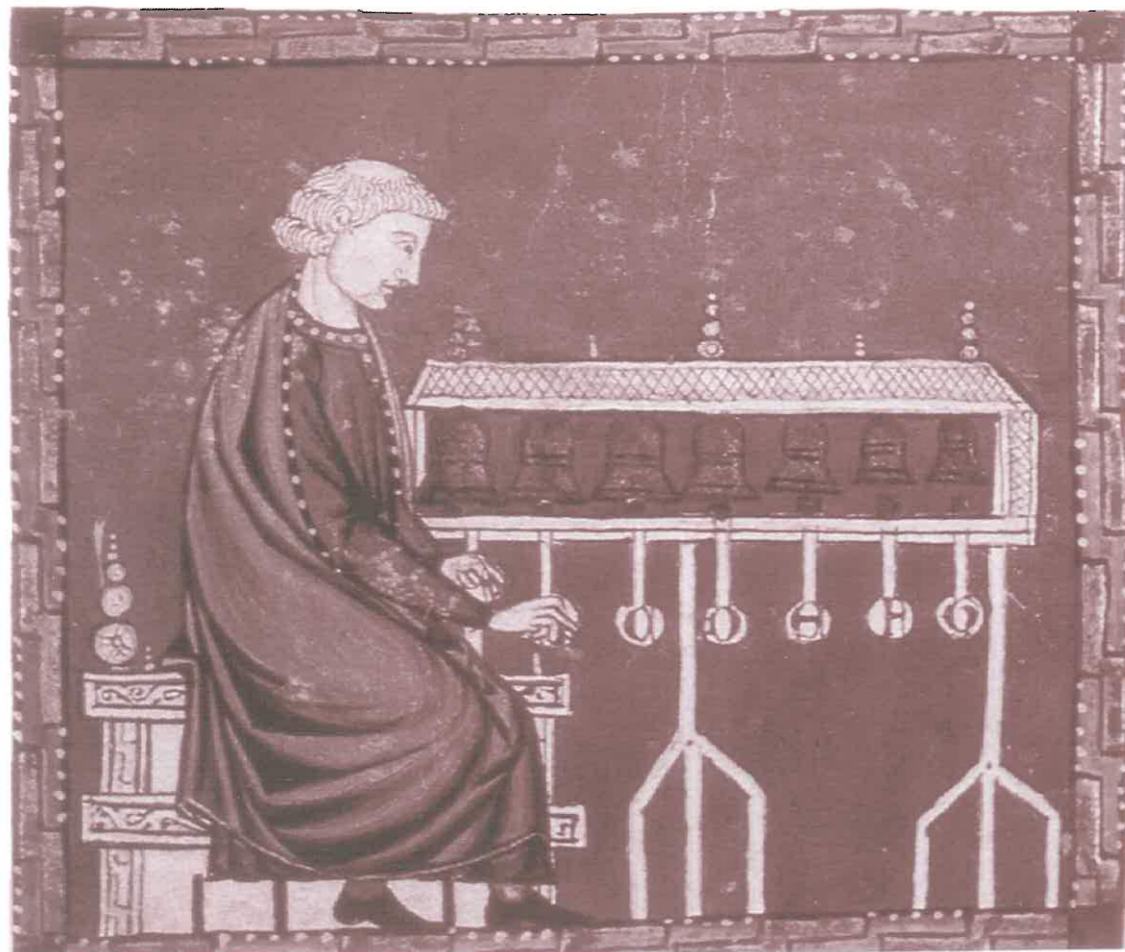
bre todo, cronolóxica das cantigas. É lugar común entre os historiadores repetiren que nos trovadores denominados "tardíos", de fins do século XIII e comezos do XIV, aparecen elementos que non se daban antes: a substitución de *Deus* por *Amor*, imprecacións a Deus que poden ser consideradas de carácter herético e (á carón dunha volta ás orixes coa composición de cantigas de amigo paralelísticas puras) a mestura dentro dunha mes-

O AMOR CON
MAIÚSCULA
ACABARÍA
SENDO CUPIDO,
O DEUS DO
AMOR

ma cantiga de características propias de dous ou dos tres xéneros. Habería que investigar a posibilidade de que a aparición destes elementos signifique que si houbo evolución, e no caso do primeiro, de que sexa un paso cara a unha concepción pre-renacentista, en que ese *Amor* con maiúscula acabaría sendo Cupido, o Deus do Amor. Hipótese que se podería ver confirmada nos poetas do *Cancioneiro de Resende*.



Miniatura na cantiga CCLX.



Instrumento medieval con sete campás.

CANTIGAS DE AMIGO

Este xénero é o máis representativo da lírica galego-portuguesa. É xeral en toda a crítica consideralo como o máis perfecto e elaborado. Vimos xa que a *Arte de Trovar* define as de amigo como aquelas cantigas amorosas en que *se move a razón dela*. Efectivamente, son composicións postas nos labios dunha muller que se dirixe ao seu *amigo*. Esta palabra, que aparece sempre nos primeiros versos (*exordio*), dá nome ao xénero.

Tradicionalmente existían dúas correntes críticas para explicar a súa orixe. Para a maior parte dos estudiosos peninsulares as cantigas de amigo

AS CANTIGAS DE AMIGO SON SUPERVIVENTES DA PRIMITIVA ESCOLA LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA

eran reelaboracións cultas dunha poesía popular autóctona. Para case toda a crítica italiana era poesía derivativa, é dicir, que procedía da lírica occitana; evidentemente, esta última teoría esquecía que o conservado nos Cancioneiros é unha literatura xa feita, adulta, madurecida, que non pode xurdir da nada. As cantigas de amigo hai que estudialas en relación con toda a poesía popular feminina que aparece noutras partes da Romanía, e da que ou-

tro exemplo peninsular serían as *carxas* mozárabes. O que diferencia a cantiga de amigo galego-portuguesa desoutra lírica popular é que a nosa alcanzou categoría de arte por mor da

estilización a que a someteron os primeiros poetas na corte compostelá. E así, as cantigas de amigo, tal como

chegaron a nós, son superviventes modernizadas da primitiva escola lírica galego-portuguesa, sobre a que,



Recreación de músicos medievais nun gravado de Luís Seoane.



Instrumentistas con alboques, representados na cantiga CCXX.

posteriormente, actuaron motivos que a modificaron. É popular porque, nun momento dado, pasa a formar parte da experiencia de toda a colectividade, mais é un produto artístico, refinado, transmisor dun lirismo culto, cunha aparente sinxeleza que é o resultado dun traballo consciente de depuración e duns grandes coñecementos de artista.

CARACTERIZACIÓN

Tematicamente é afín á cantiga de Amor, xa que en ambas as dúas o eixo central é o amor, mais diferénciase dela na perspectiva (agora é unha muller quen canta), a entoación e, por veces, nos esquemas formais en que se manifesta a situación amorosa.

Nas cantigas de amigo máis características a figura feminina que expón a súa mágoa non é a refinada *senhor* das cantigas de amor, senón unha rapaza, unha doncela, a *dona virgo*, a quen veremos pasar por todos os estados de ánimo da namorada, dando lugar a diversos tipos psicolóxicos de *amiga*: a inxenua, a narcisista, a esquiva, a vingativa, a desconfiada... Con todo, non convén esquecermos que os autores das cantigas son homes e que, por tanto, eses estados anímicos e os retratos psicolóxicos correspondentes son unicamente aqueles perceptíbeis pola perspectiva masculina.

Na primeira estrofa achamos sempre a situación precisa dos namorados ou da rapariga fronte ao seu ami-

go, con indicacións concretas do tempo e lugar en que se dá a mensaxe. Asume así esta primeira parte da cantiga un carácter narrativo que esperamos ver desenvolvido no resto da composición. Mais ese desenvolvemento non se produce, e o resto das estrofas limítanse a repetir, con pequenas variantes, a situación inicial. Toda a información está, por tanto, nos primeiros versos. A promesa inicial de acción contrasta co inmovilismo posterior, creando un lirismo fortemente concentrado, un lirismo de repetición "monocorde".

Fronte á ausencia de localización

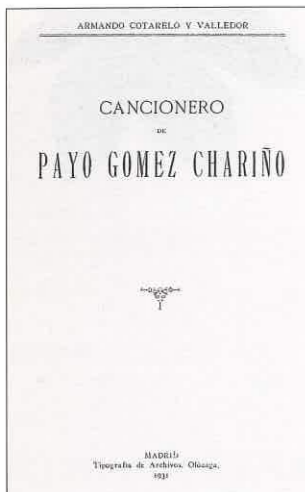
física da cantiga de amor, na de amigo máis característica a paisaxe cumpre unha función primordial, é o marco en que se ambienta a cantiga. É unha paisaxe bucólica e primaveral, dominada pola verde herba, as árbores en flor (sobre todo *abeleiras* e *piñeiros*) e salferida por ríos, fontes e, en Fernán Esquíu, un lago. Un contorno natural poboado por *aves* e, en Pero Meogo, por *cervos*. Tamén son frecuentes os nomes concretos de igrexas, ermidas e romarías. Nas que teñen como contor-

no o mar, este pode aparecer como simple escenario ou como símbolo do estado de ánimo da *amiga*.

A PAISAXE
CUMPRE UNHA
FUNCIÓN
PRIMORDIAL, É O
MARCO EN QUE
SE AMBIENTA
CANTIGA

Carballeira.





Cancioneiro de Payo Gómez Chariño, de Armando Cotarelo Valledor, 1931.

Dous chorus na cantiga CCXXX.

Neste contorno idílico, a namorada pode dirixirse directamente ao *amigo* ou a unha serie de intermedarios que asumen o papel de confidentes, cómplices ou mensaxeiros: a nai, a/s amiga/s, a irmá. No seu canto pode facer o panexírico das cualidades do *amigo* (verdadeiro contrapunto do *eloxio da dama* da cantiga de amor) ou manifestar todos os sentimentos e receos do amor insatisfeito: saudade, ciúmes, infidelidade, desilusión, coita, súplica, ameaza, aldraxe, choro... Neste campo semántico do amor insatisfeito a cantiga de amigo pódese converter no verdadeiro reverso da cantiga de amor, porque todos



os tópicos con que o trovador expresaba a súa *coita* son agora atribuídos á *amiga*. Exemplo paradigmático disto é a cantiga en que Pai Gómez Charinho a transforma na *senhor* que reflexiona sobre o mal que está a facer ao seu trovador:

Que muitas veces eu cuido no ben que meu amigo me quer, e no mal que lhi por mi de muitas guisas ven

Cando o que canta a *amiga* é un amor satisfeito, a cantiga resólvese en alegría e chega a tocar o tema do *segredo de amor* baixo a forma dun pacto de mutua discreción. En relación co



Cantiga CCCLX. Trompetas pequenas

tema do amor satisfeito aparece o da "prohibición" por parte da encargada de custodiar a namorada, xeralmente a nai, que nestas cantigas asume a voz da experiencia e das convencións sociais.

A presenza destas personaxes leva a que en moitas ocasións se establece un verdadeiro diálogo entre a namorada e elas, polo que a cantiga de amigo adquire carácter dramático. Este elemento dramático unido aos compoñentes narrativo e lírico, dan á cantiga de amigo o seu carácter sincrético. Isto quere dicir que a cantiga de amigo contén as tres posibilidades: lírica, épica (narrativa) e dramática (teatro).

CLASIFICACIÓN

Formalmente, como os outros xéneros, poden ser de *meestría* ou de *refrán*. Tanto unhas como outras son exactamente iguais que as de amor, mais dentro das de *refrán* poden presentar un esquema que non se dá na cantiga de amor e que representa o modelo máis característico das de amigo, baseadas no emprego do recurso estilístico chamado *paralelismo*.

O *paralelismo* é un sistema expresivo en que a repetición fica elevada a principio estruturador da cantiga; atendendo a isto, as cantigas de amigo poden ser *paralelísticas*

CANDO O QUE CANTA A AMIGA É UN AMOR SATISFEITO, A CANTIGA RESÓLVESE EN ALEGRÍA

Cancioneiro de Ajuda, edición de Marques Braga.



puras ou perfectas e paralelísticas imperfectas.

a) *Paralelismo perfecto.*- Este tipo de cantigas ten como unidade rítmica o par de estrofas, e o segundo par repite fielmente o contido ideolóxico do primeiro. Cando os pares de estrofas están encadeados de tal forma que o segundo verso da primeira parella é o primeiro da segunda, recibe o nome de *leixaprén*. O seu esquema métrico é: abR a'b'R / bcR b'c'R. Por exemplo, a cantiga de Martín Códax:

Ondas do mar de Vigo, (a)
 se vistes meu amigo! (b)
 E ai Deus, se verrá cedo! (R)
 Ondas do mar levado, (a')
 se vistes meu amado! (b')
 E ai Deus, se verrá cedo! (R)
 Se vistes meu amigo! (b)
 o por que eu sospiro! (c)
 E ai Deus, se verrá cedo! (R)
 Se vistes meu amado! (b')
 por que hei gran coidado! (c')
 E ai Deus, se verra cedo! (R)

b) *Paralelismo imperfecto.*- Recibe este nome cando o paralelismo

permanece isolado en cada par de estrofas, isto é, sen *leixaprén*. O esquema métrico destas pode presentar varias combinacións, mais como exemplo pode valer a cantiga B 720 / V 321 de Estevan Coelho, que responde ao seguinte: abR a'b'R / cdR c'd'R

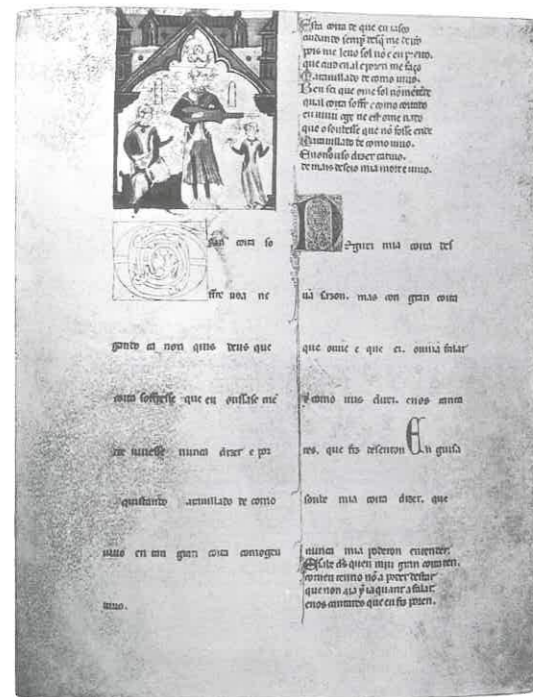
Sedia la fremosa seu sirgo
 [torcendo, (a)
 sa voz manselinha fremoso
 [dizendo (b)
 cantigas d'amigo (R)
 Sedia la fremosa seu sirgo
 [lavrando, (a')
 sa voz manselinha fremoso
 [cantando (b')
 cantigas d'amigo (R)
 — Par Deus de Cruz, dona,
 [sei eu que havedes (c)
 amor mui coitado, que tan ben
 [dizedes (d)
 cantigas d'amigo (R)
 — Par Deus de Cruz, dona, sei [eu]
 [que andades (c')
 amor mui coitado, que tan ben
 [cantades (d')
 cantigas d'amigo (R)
 — Avuitor comeste, que
 [adevinhades. (e)

Atendendo ao destinatario, clasificáronse en cantigas dirixidas directamente ao *amigo*, á nai, á amiga ou amigas (confidentes), á irmá, a un auditorio indeterminado, e con menos frecuencia, ao Amor, aos Santos e a Deus ou a elementos concretos da natureza.

A clasificación tradicional intentaba agrupalas en catro grandes ciclos temáticos:

a) *Bailadas.*- Moitas das cantigas que integran este grupo presentan paralelismo puro e *leixaprén*, e probablemente estiveran destinadas á danza coral. Isto facilita que constitúan subciclos relacionados coas romarías populares e que se presten a servir de

Páxina do Cancioneiro de Ajuda.



Mariñeiros representados nas Cantigas de Afonso X o Sabio.

base para as denominadas *cantigas de seguir*. A *Arte de Trovar* define as *cantigas de seguir* como aquelas en que un trobador crea unha composición "seguinto" os versos, o esquema métrico ou o ritmo doutra cantiga xa existente. Un exemplo deste tipo de composición é a bailada de Airas Núñez *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas*, que "segue" moi de perto a de João Zorro *Bailemos agora, por Deus, ai velidas*.

A pouca clareza das definicións da *Arte de Trovar* máis o feito de que, para nós, a arte estexa baseada na orixinalidade (e, por tanto, non nos resulta doa-

do comprender o concepto medieval de creación artística), converteron este tipo de cantigas nun dos eixos das discusións sobre a existencia doutros xéneros diferentes aos tres canónicos.

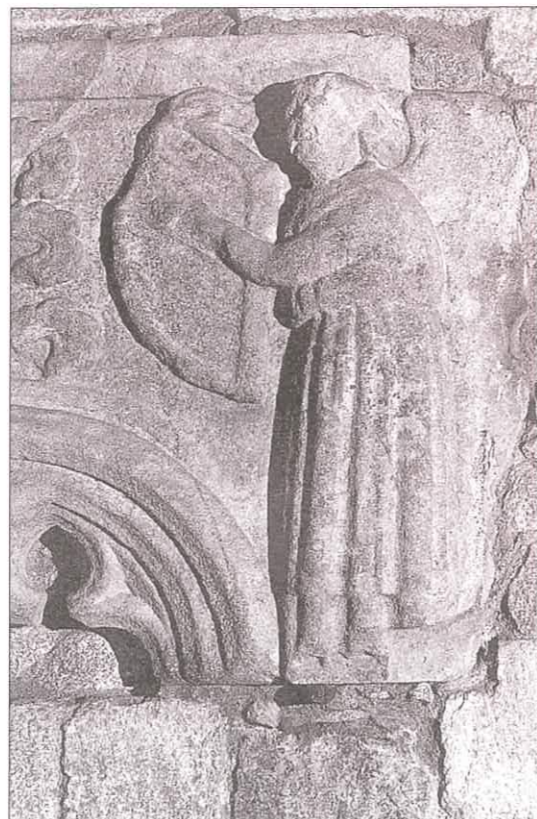
b) *Barcarolas ou mariñas.*- Conforman este ciclo aquelas cantigas que presentan o mar como elemento común. O *alto mar* que rodea a protagonista da única cantiga que conservamos de Meendinho, *Sediam'e na ermiça de San Simón*, é un símbolo do

inmenso mar do amor, un espello do estado de ánimo da muller que espera con ansia a chegada do *amigo*. Este

O ALTO MAR
 RODEA A
 PROTAGONISTA
 DA ÚNICA
 CANTIGA QUE
 CONSERVAMOS
 DE MEENDIHO



Músicos representados na igrexa de Santa María de Caldas de Reis.



mesmo mar de Vigo humanízase nas cantigas de Martín Códax para ser o confidente propicio da namorada na incerteza da espera ou o símbolo do encontro erótico. En Joán Zorro o mar adquire todos os matices, é unha realidade que dana a amiga, porque nel están as naves que levarán o amigo, mais tamén é gozo porque permite adiviñar a presenza do amado e lembrar os momentos felices.

De todos os xeitos, tampouco este ciclo pode ser admitido sen problemas, xa que algunha das súas composicións, por exemplo a de Meendinho, podería ser incluída no ciclo das romarías.

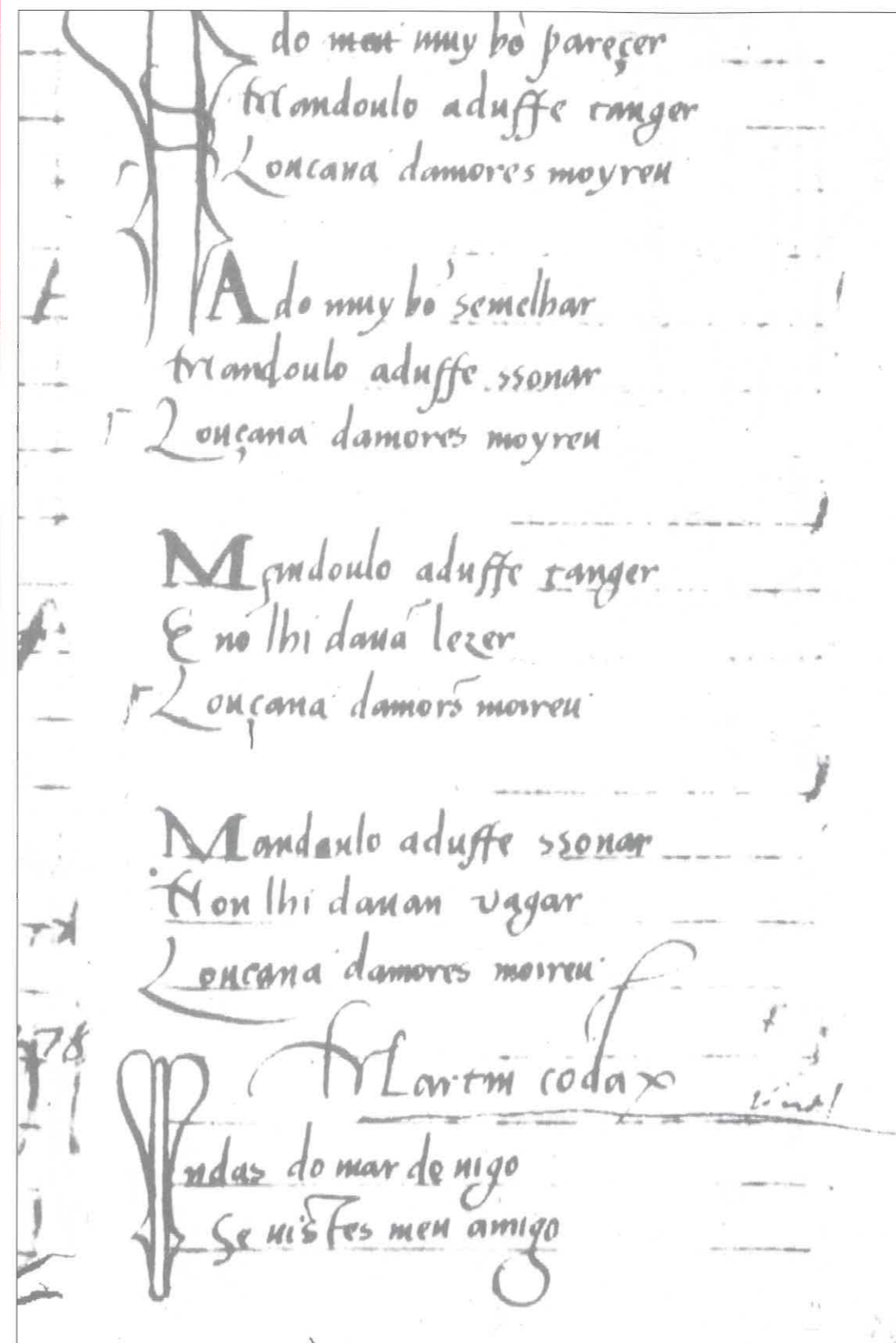
c) *Cantigas de Romaría*.- Este grupo ten en común que se desenvolven ao pé dun santuario. As máis das veces son santuarios menores, ermidas locais, e o motivo da romaría é o

pretexto para o encontro amoroso. A respecto deste ciclo apuntouse a posibilidade de que os xograres as compuxeran con fins propagandísticos e por encargo dos monxes beneficiados coa romaría correspondente.

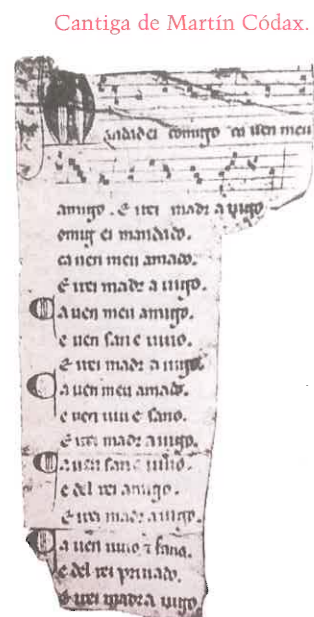
O MAR DE VIGO HUMANÍZASE NAS CANTIGAS DE MARTÍN CÓDAX

d) *Alboradas*.- Este é outro dos ciclos fortemente controvertido. A súa denominación está tomada do xénero provenzal *alva* en que a súbita chegada do día interrompe o encontro amoroso. Na Provenza este canto podía ser un monólogo da muller ou un diálogo entre os amantes. Mais esta situación non se dá nunca na cantiga galego-portuguesa e, a pesar diso, incluíronse nesta clasificación moitas cantigas de amigo polo simple feito de que nelas figura a palabra *alva*.

Nas poucas cantigas que se pode-



Páxina orixinal do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa con cantigas de Martín Códax.



Cantiga de Martín Códax.

rían denominar de *alborada*, a situación que encontramos é a da namorada que, ao romper o día, lembra a entrevista que mantivo co amigo no lusco-fusco do día anterior e lamenta que os coidados de amor non a deixen durmir. É máis, a considerada *alborada* por excelencia da nosa lírica, a cantiga *Levad', amigo, que dormides as manhãnas frías*, de Nuno Fernández Torneol, en realidade é unha me-

táfora do amor insatisfeito polas continuas ausencias do amigo.

Nunha outra clasificación fálase de subxéneros do tipo "cantigas de fonte", "cantigas de despedida", "cantigas de monteiro", etc.

Aínda que todas estas clasificacións intentan sistematizar as cantigas, non deixan de ser redutoras, porque en moitísimas ocasións a produción de poetas maxistrais fica



Sitiais do Coro da Catedral de Santiago.

deslabazada, desdebuxada e mesmo desaparece se intentamos encaixala neses moldes. Este sería o caso de Pero Meogo: unha das súas cantigas ficaría nas bailadas, outra nas barcaolas, catro entrarían nas que teñen como interlocutor á nai..., facendo perder de vista que as nove cantigas de amigo que conservamos presentan un mundo poético común, moi elaborado, en que se repiten personaxes e símbolos que permite unha dobre lectura, a literal e a simbólica. A nai

representa o punto de vista do código familiar e social que a filla parece aceptar, mais nas súas relacións co amigo transgrede ese código, e acode á fonte (símbolo da fecundidade) para lavar as *garcetas* (símbolo da virxindade) nas augas que o *cervo* revolve. Fronte a ese código social, representado pola nai, está o amigo, que ao longo das nove cantigas acaba identificado co *cervo* (símbolo da sexualidade masculina). A transgresión do código culmina co rompemento do



Frautas traveseiras.



Fernando II de León, Tumbo A, Catedral de Santiago.

brial (perda da virxindade) no *baile*, que asume así o símbolo do encontro amoroso.

As referencias continuas, a intertextualidade que se establece entre as cantigas dun trobador ou entre as de varios trobadores, aconsella non limitármonos a grandes clasificacións e centrármonos no estudo individual dos poetas. Así chegouse a descubrir que, por exemplo, as sete cantigas de Martín Códax poden ser interpretadas como unha crónica de vivencias persoais, como a historia dun amor feliz: a

A
TRANSGRESIÓN
DO CÓDIGO
CULMINA CO
ROMPEMENTO
DO *BRIAL* NO
BAILE, QUE
ASUME ASÍ O
SÍMBOLO DO
ENCANTRO
AMOROSO

amiga en Vigo, a conquista do amigo, a cita, horas tristes, a boa nova e o día feliz.

Por último, relacionado tamén coa cuestión da clasificación das cantigas fica outro problema: a contaminación ou hibridación entre xéneros dentro da tradición galego-portuguesa e mais a contaminación entre xéneros galego-portugueses e xéneros provenzais. A cantiga de Estevan Coelho que usamos como exemplo de paralelismo imperfecto vale tamén para explicar estes hibridismos: comeza como unha cantiga de amor por-



Parella con albogue e castañetas.



Don Dinis.

que fala el, mais a dona canta cantigas de amigo e cando responde, faino dentro dos esquemas da cantiga de escarnio ("avuitor comeste" = "comiches voitre"); ademais, polo seu tema (a dona tecendo), foi relacionada coa cantiga de *tear*, de procedencia francesa. Algo semellante acontece coas denominadas *pastorelas*.

Na poesía occitana as *pastorelas* respondían ao seguinte esquema: encontro do cabaleiro (que é o que fala) cunha pastora (*a pastor*); descrición da pastora; o cabaleiro solicita os seus favores; a pastora acepta ou rexeita a proposición. É, por tanto, un xénero dramático en que o diálogo adquire un relevo especial e que serve para que o narrador saliente as diferenzas de clase entre os antagonistas.

Na nosa lírica consérvanse sete textos que para un sector da crítica son *pastorelas*, para outras cantigas de amigo e para un terceiro grupo de cantigas de amor. Tres deles son do rei Don Dinis. Na primeira, *Ūa pastor se queixava*, o cabaleiro limítase a escoitar as queixas da pastora que, deitada entre as flores, chora a súa *coita*; non hai diálogo e, aínda que a paisaxe sexa a da cantiga de amigo, o tema (*a coita*) é de amor. Na segunda, *Ūa pastor ben talhada*, o diálogo establécese entre a pastora e un papagaio, a quen esta conta a súa *coita*. Na última, *Vi hoj'eu cantar d'amor*, prodúcese o requirimento por parte do cabaleiro, que é rexeitado pola pastora; mais esta non é unha verdadeira *pastora*, xa que fica *sanhuda* e, por tanto, estamos de novo na temática da cantiga de amor.

O ÚNICO
TEXTO QUE SE
AUTODENOMINA
PASTORELA É O
DE PEDRO AMIGO
QUAND'EU UN
DÍA FUI EN
COMPOSTELA

Na *pastorela* de Airas Núñez o cabaleiro observa a *pastora* que canta cantigas de amigo doutros trovadores. É unha "cantiga de cantigas". A de Joán Airas, *Pelo souto de Crecente*, é unha marabillosa síntese, culta e aristocrática, das diferentes liñas do trobar galego-portugués e do requintamento provenzal. Na de Joán Pérez de Avoín o que se podería denominar "pastorela" fica reducido á primeira estrofa: o resto é unha cantiga de amigo dialogada entre a amiga e as confidentes.

O único texto que se autodenomina *pastorela* é o de Pedro Amigo *Quand'eu un día fui en Compostela*. Esta cantiga responde totalmente ao esquema provenzal

Qanum. Cantiga CCXC.





Parella con albogues.

e mesmo utiliza termos propios da lírica occitana, mais localiza a historia no berce da lírica galego-portuguesa, Compostela.

Deste xeito, comprobamos que das sete supostas *pastorelas*, só unha, a de Pedro Amigo, responde ás regras do xénero provenzal. As restantes, o único que teñen que ver con el é a utilización da palabra *pastor*, que por enriba, en galego-portugués pode significar simplemente "moza, rapaza". O que

AS CANTIGAS DE AMIGO FORON, E SON, AS ALFAIAS DA LÍRICA MEDIEVAL; É O XÉNERO POR EXCELENCIA DA LITERATURA GALEGO-PORTUGUESA

fan as nosas pastorelas é mesturaren elementos dos tres xéneros canónicos: o punto de vista estaría tirado da cantiga de amor, a ambientación e material léxico da de amigo, e o carácter narrativo da de escarnio e maldicer.

VALORACIÓN E PERVIVENCIA

Dixemos xa que as cantigas de amigo foron, e son, as alfaias da lírica medieval; o de amigo é o xénero por excelencia

da literatura galego-portuguesa. A frescura e aparente sinxeleza das cantigas de muller seduciron os estudiosos, que viron nelas un espírito lírico independente e a xenuína expresión da alma galega. Foron as primeiras en chegaren ao público e as máis celebradas en todas as épocas.

Aínda que a existencia dos Cancioneiros era coñecida entre os nosos escritores xa no século pasado, ata a edición que fai José Joaquim Nunes en 1928 non se popularizan. O seu coñecemento vai servir de base para un dos "ismos" das vangardas, o *Neotrobadorismo*. O primeiro poema escrito imitando os trobadores medievais é de Johan Vicente Viqueira, aínda que se considera a Fermín Bouza Brei como creador do movemento.

Dentro desta vangarda, pódense distinguir tres formas de recreación do mundo lírico medieval:

a) Aquela que reproduce mimeticamente os modelos medievais, representada polo *Cancioneiro de Mon-*

*Estos cantares en lengua antigua
halla escritos en tres fojas de
pergamino en los libros deste
monesterio, y por que estaban
las fojas comidas de carcoma
y la escritura a trechos
muy sutil, purgandolos
no esme los de graziosas
sentenzias y rimas diles tras
lado en la parte que fa-
lle fopible =
Fr Ramon Barzoff
En este mone de monfero año
De 1671 =*



Ornamentación na capa de *Nao Senlleira*, Fermín Bouza Brey.

Estos cantares en lengua antigua... do pseudo Cancioneiro de Monfero.



Xosé María Álvarez Blázquez nun debuxo de Sesto.

fero de Xosé María Álvarez Blázquez (1953). Esta obra é unha reprodución tan fiel que o autor conseguiu enganar a algúns estudiosos, presentándose como un novo cancionero medieval achado en Monfero.

b) Aquela que recrea a atmosfera, ambiente, símbolos, estruturas paralelísticas, obrigando o lector a facer un confronto continuo entre estes

poemas e os medievais a que remiten. Predomina neles, por tanto, a intertextualidade. Entre os poetas que cultivaron este tipo de composición salientan Fermín Bouza Brei, Álvaro Cunqueiro e Eduardo Blanco-Amor.

c) Aquela que utiliza formas medievais para construír con elas imaxes vangardistas (simbolistas, creacionistas, surrealistas), ou para crear unha poesía que se insire nas correntes neopopulistas da vangarda. Destacan aquí, de novo, Bouza Brei e Cunqueiro.

O Neotrobadorismo ten como obra inaugural *Nao senlleira*, de Fermín Bouza Brei, e alcanza os cumes máis altos con *Cantiga nova que se chama riveira* (1933) e *Dona do corpo delgado* (1950), de Álvaro Cunqueiro. A pegada da lírica medieval non se esgotou nas xeracións de poetas anteriores á revolta do 36 e achámola tamén en Luz Pozo Garza, Cuña Novás, X. Díaz Jácome, etc.

OUTROS XÉNEROS

Fican por nomear tres tipos de cantigas sobre as que os estudiosos discuten se son xéneros *híbridos* ou *menores*: o *pranto*, o *descordo* e o *exordio*. O *pranto* é unha composición en que o trobador expresa a súa dor pola perda dunha persoa. Na nosa lírica consérvanse cinco, catro deles da autoría de Pero da Ponte. Do mesmo autor é o único *exordio* con que contamos; neste caso trátase dun poema de louvanza a Fernando III pola conquista de Sevilla. O *descordo*, xénero provenzal caracterizado pola variedade formal dentro das estrofas, tamén está representado nos Cancioneiros por unha única cantiga.

Neste apartado poderían incluírse outros tipos de cantigas das que xa falamos: a *pastorela*, a *tensón*, o *partimen* e o *lais*. ☞

Bibliografía

- AA. VV.: *Dicionário de Literatura Galega e Portuguesa*, org. e coord. por G. Lanciane e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993.
- LAPA, M. RODRIGUES: *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra Editora, 10ª ed., 1981.
- MONTOYA MARTÍNEZ, X.: *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Biblioteca de Divulgación da Universidade de Santiago de Compostela, 1991.
- OLIVEIRA, A. RESENDE DE: *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Caminho, 1994.
- PENA, X.R.: *Literatura galega medieval*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986.
- POLÍN, R.: *A poesía lírica galego-castelá*, Biblioteca de Divulgación da Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- TAVANI, G.: *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986.