

IDENTIDADE NACIONAL E TRADICIÓN MEDIEVAL. ARREDOR DO/S NEOTROBADORISMO/S PRIMEIRAS LECTURAS DOS CANCIONEIROS: A PERSPECTIVA NACIONAL

Teresa López
Universidade da Coruña

A lírica trobadoresca galego-portuguesa é un espazo de encontro das literaturas galega, portuguesa e brasileira que acabou por instituírse en tradición compartida común. Nos tres espazos literarios, as cantigas medievais van coñecerse e difundirse no século XIX en circunstancias e condicionamentos diversos para, no século XX, daren lugar a senllas tendencias poéticas con continuidade até os nosos días.

O coñecemento e a difusión da poesía dos trobadores galego-portugueses vai beneficiarse e, ao tempo, estar condicionado polo papel que a lingua e a literatura tiveron nos procesos de construción e consolidación das identidades nacionais no século XIX e, moi singularmente, pola función que a Idade Media e o imaxinario medieval desempeñaron nos discursos nacionais de matriz orgánico-historicista.

Na Galiza, o *Rexurdimento* decimonónico ten na dignificación e na restauración de usos cultos do galego un dos seus obxectivos principais¹. A teorización sobre a identidade nacional desenvólvese ao longo do século XIX e, conforme avance o século, centrarase cada vez máis na lingua como alicerce e *summa* da identidade galega. “Lingua distinta acusa distinta nacionalidade”, repetirá unha e outra vez Manuel Murguía nos seus escritos de madurez².

A difusión dos cancioneiros medievais vai coincidir co momento inicial da afirmación da existencia da nación, da cultura, da literatura galega. Esta circunstancia explica a relevancia da tradición trobadoresca como demostración e lexitimación da reivindicación e da afirmación nacional: por vir mostrar a antigüidade da lingua e a especificidade da literatura e da cultura nacionais, en suma, da propia nación.

Nos discursos de lexitimación / construción dos estados-nación europeos, a existencia dunha lingua e dunha literatura propias van ser elementos principais. A aparición da lingua e da literatura propias van verse como máis un elemento que contribúe para a consideración da Idade Media como o momento realmente fundacional da nación, máis acusadamente no caso das nacións que teñen como lingua nacional un idioma de orixe románica. As respectivas historiografías literarias nacionais (non só as de ascendencia e metodoloxía romántica, tamén as positivistas) van contribuír á consolidación / construción do proxecto nacional. Sen saírmos da península ibérica, temos múltiples exemplos na historiografía literaria española decimonónica, no tratamento que os traballos do Marqués de Pidal, de Juan Valera, do propio Menéndez Pelayo van dar á literatura medieval, a comezar pola mesma consideración da poesía galego-portuguesa, que será asimilada ben á literatura española, ben á literatura portuguesa.

No ámbito galego-portugués, o interese e a apreciación da literatura medieval, e da poesía trobadoresca, teñen relación tamén coa función nacional. Temos exemplos non só na Galiza, tamén en Portugal ou mesmo no Brasil, pois a perspectiva nacional no achegamento á literatura medieval non só está presente no caso das nacións sen estado. O prefacio de Teófilo Braga á súa edición do *Cancioneiro Portuguez³ da Vaticana*, publicada en 1878, contén múltiples e elocuentes mostras desta función nacional.

O erudito historiador e filólogo –que foi tamén presidente da República portuguesa– fai, xa de inicio, unha revelación moi esclarecedora sobre as razóns do seu traballo:

O que a edição diplomática do Cancioneiro da Vaticana reclamava era estudo. Lançámo-nos a esse trabalho de restituição, como quem cumpria um dever de honra nacional (BRAGA, 1878, IV)⁴

O mesmo deber patriótico (“um sentimento de solidariedade nacional”) é sinalado como o motivo que impulsou o Dr. Francisco Ferraz de Macedo – “medico pela escola do Rio de Janeiro, onde exerce clínica” (BRAGA, 1878, VI) – a custear a edición do cancionero emprendida polo erudito lusitano, unha tarefa da que fuxiran as institucións responsábeis (Braga sinala reiteradamente a Academia das Ciencias).

A súa valoración da lírica da escola-trobadoresca, da existencia da propia escola, e mesmo da utilización do galego-portugués como

lingua literaria (“portugués dionisiaco”, segundo a súa denominación), vai estar chea de xuízos de valor sobre a fortaleza e pureza da propia nación portuguesa, que traspasaría estas características á propia lingua:

Não nos admira que a lingua portugueza fosse usada pelos trovadores castelhanos da corte de Affonso o Sabio, porque a constituição da nossa nacionalidade não tinha sido perturbada, e a lingua tendia para uma regularidade grammatical; além d’isso achamos trovadores portuguezes occupando os altos cargos d’aquelle reino, protegidos por Affonso o Sabio (BRAGA, 1878, LI)

Neste prefacio, e en escritos posteriores, Teófilo Braga insistirá na presenza do elemento na poesía trobadoresca, entendido, na secuencia do Romantismo, como o cerne do nacional. No popular vai afinar o carácter diferencial da lírica cancioneril a respecto doutras literaturas – do propio modelo occitano mais tamén da literatura española – e nel está tamén o elo de unión entre Portugal e Galiza, as orixes comúns.

En certa forma, esta asociación ao popular, ao primixenio, ás orixes, será a que determine a apreciación dominante de Galiza e da cultura galega por parte da intelectualidade portuguesa no século XIX e en boa parte do XX, de forma que a súa posta en valor dificilmente vai facerse desde outros parámetros que non sexan o do primitivo, mesmo nunha apreciación positiva, ligado á autenticidade.

Só desde esa identificación entre o galego e o popular podemos entender, no meu parecer, a equivalencia establecida entre “algumas canções gallegas ou *de amigo*” (BRAGA, 1878, VII).

O *Cancioneiro Portuguez da Vaticana* de Teófilo Braga foi a primeira edición “crítica” dun cancionero medieval, mais as primeiras edicións das cantigas trobadorescas foron iniciativa brasileira, viñeron do Brasil, aínda que se publicasen en lugares distantes no continente europeo.

En 1847⁵, Caetano Lopes de Moura editou en París o *Cancioneiro d’El Rei D. Diniz*, copiando as cantigas tiradas do Cancioneiro da Vaticana; en 1849 Francisco Adolfo de Varnhagen publicou en Madrid unha edición do cancionero da Ajuda mais atribuído ao Conde de Barcelos, e logo, en 1870, en Viena, unha selección de cincuenta cantigas da copia do Cancioneiro da Vaticana hoxe coñecida como Cancioneiro de Berkeley, sob o título *Cancioneirinho das Trovas Antigas*

colligidas de um grande cancionero da Biblioteca do Vaticano.

Fóra das razóns que despertaron o interese de Lopes de Moura e de Varnhagen pola lírica trobadoresca galego-portuguesa, nas súas edicións vemos unha lectura do legado trobadoresco coincidente coa realizada na Galiza. A incorporación da poesía trobadoresca como parte da tradición cultural brasileira só tiña sentido feita, tamén, desde a lingua.

No caso galego tratábase, en primeiro lugar, de mostrar como a lingua en que os trobadores escribiran as cantigas era tamén galega (non só portuguesa, como reiteradamente se sinalaba) e como, aínda que só fose por iso, a lírica trobadoresca era tan galega como portuguesa (mesmo máis). Por todo isto, colocábase na orixe dunha tradición literaria que podía lexitimar e prestixiar a literatura rexurdentista: constituía o período auroral da literatura galega.

Desde a perspectiva brasileira non se trataba de reivindicar un período da historia da literatura nin a existencia dunha literatura propia. É o recoñecemento dun período anterior á nación, á propia nacionalidade, o testemuño da fase primitiva do que logo daría en ser a lingua común a Portugal e a Brasil. Disto son mostra as afirmacións do historiador e político Francisco A. de Varnhagen nas palabras preliminares á súa edición do *Cancioneirinho*:

vimos com a maior satisfação que o chefe supremo da hoje maior nacionalidade na lingua portugueza [D. Pedro II] Se Dignou Conceder sua alta protecção para ser effeituada á sua custa, na pitoresca cidade de Petropolis por Elle fundada, uma edição condigna deste monumento quasi primitivo da nossa lingua, e da influencia nella dos antigos trovadores. As composições destes viriam, assim, do meio dos mattos virgens da outr'ora colonia portugueza a ser, como o auxilio da imprensa, propagadas nas cidades onde em mil saráus se haberiam cantado ha cinco e seis seculos (VARNHAGEN, 1870, p. 6-7)

A poesía dos trobadores representa de novo as orixes, as orixes da lingua, mais neste achegamento desde unha nova perspectiva nacional, a brasileira, está presente a idea de retorno, de reciprocidade. Os cancioneros connotan, en certa forma, a idea de civilización, de cultura, por oposición ao natural, ao primitivo. E é precisamente a través dun acto de cultura (a edición impresa) como a nova nación restitúe a poesía dos trobadores ao vello país, para a colocar de novo en

disposición de ser lida e apreciada, de volta aos seus lugares de orixe. Certamente, só desde a lingua podía a lírica trobadoresca entenderse como unha tradición propia.

Primeiras experiencias: a reescrita da cantiga

As primeiras elaboracións literarias que parten da poesía trobadoresca na Galiza, en Portugal e no Brasil son varias décadas posteriores ás primeiras edicións dos cancioneiros. Nos tres ámbitos son poemas que se escriben por volta da viraxe do século. Coinciden tamén os parámetros desde os que se realiza a creación poética: tómase como modelo unha cantiga concreta, do cancionero de amigo, e lévase a cabo unha paráfrase cun diferente grao de literalidade e con maior ou menor vontade actualizadora (no plano lingüístico, nos referentes históricos), en que o exercicio de estilo se combina coa incorporación, en medida diversa, de trazos do universo poético do autor contemporáneo.

O primeiro poema en que podemos falar de neotrobadorismo *avant la lettre* é “Desalento” do portugués João de Deus. Significativamente subtítuloado como “Retoque da lírica 505 do Cancioneiro da Vaticana”⁶, o poema reelabora a cantiga “Par Deus, coitada vivo” (V 505 / B 918) de Pero Gonçalves de Porto Carreiro. O texto oitocentista practicamente se reduce a unha paráfrase que actualiza lingüisticamente o texto medieval, mantendo o tecido simbólico da cantiga medieval que só na intención de achegar o texto ao lector portugués coetáneo, transforma as “toucas da Estela” do orixinal medieval en “toucas da serra da Estrela”.

No Brasil un dos primeiros autores en achegarse á poesía dos trobadores como tradición produtiva é Martins Fontes. De entre os poemas da súa autoría que remeten para a lírica trobadoresca⁷, merece destacarse “Solau”, que parte dunha cantiga trobadoresca concreta, “Fez ua cantiga d’amor” (B 1173 / V 779) de Juião Bolseiro. Esta bela cantiga de amigo, contaminada de elementos cortesés, introduce o louvor da amiga a través do motivo do *gap*, e fai da habilidade poética e musical do amigo a causa da (hiperbólica e metafórica) morte da moza.

“Solau” mantén, en parte, a estrutura métrico-estrófica da cantiga trobadoresca⁸. A estrofa inicial é basicamente unha paráfrase actualizadora da cantiga medieval:

Fez umas trovas de amor
 Para mim, o meu amigo,
 Que, com franqueza, vos digo
 Que não sei de trovador
 Capaz de maior primor!
 Fez umas liras no son
 Que sacon mi corazón.

Logo a seguir, na segunda e terceira estrofas, o núcleo semántico do poema desvíase a respecto da cantiga medieval: é agora a coita da moza (“as desventuras que sinto”, “meu pesar”, “a dor que me faz chorar”, “o meu padecer”), para a cal o trobar de amigo se converte nun elemento consolador. Sen renunciar ao motivo do *gap*, característico desta cantiga medieval, o poema vaise afastar do modelo na estrutura comunicativa, agora apelativa, para a voz feminina agradecer o “bem” do cantar ao amigo. Prodúcese unha inversión das convencións trobadorescas: as ‘liras no son’ deixan de ser expresión do amor e causa da coita para cantar a coita (“loando o meu padecer”), mais respéctase a ambivalencia e a condición paradoxal inherente ao amor cortés, que transforman o canto en consolo:

Agenor, folgo en dizer
 O bem que tu me fizeste.
 O consolo que me deste
 Loando o meu padecer.
 Que me dá mágua e prazer.
 Com as liras que no teu son
 Mi sacon o corazón

O terceiro poema ao que nos imos referir é a “Cantiga trobadoresca al estilo de Joan Zorro” do galego Eduardo Pondal, datada de 1905 -e inédita até a súa publicación polo profesor Manuel Ferreiro en 1998. A “Cantiga” pondaliana, como os poemas de João de Deus e Martins Fontes, toma unha cantiga medieval concreta como modelo: “Pela ribeira do rio salido” (B 1158 / V 760) de Joan Zorro.

Do texto medieval mantense a estrutura métrico-estrófica, con moi pequenas alteracións, e o uso do paralelismo literal no dístico. As maiores modificacións introdúcense no refrán, que deixa de o ser en sentido estrito, para se converter nunha estrofa construída segundo o paralelismo semántico.

Debaixo da sombra de bosco frorido
 Trebellei, madre, c'un mozo belido,
 Nunca mal hora
 Me descuidara,
 Pois cuido agora
 Que non cuidara.
 Debaixo da sombra de bosco tecido
 Trebellei, madre, c'un mozo garrido;
 E cuido agora
 Que non cuidara;
 Canto mellor fora
 Que non trebellara.

As mudanzas de maior significación e a auténtica apropiación pondaliana da cantiga medieval teñen lugar no plano semántico, na localización do encontro amoroso, no *incipit* do poema, e na insistencia nas súas consecuencias negativas, no refrán.

A ribeira do río salido (/ levado), *locus amoenus* por excelencia, é substituída por “Debaixo da sombra de bosco (frorido / tecido)”⁹, un espazo aberto por outro reservado mais que afonda as súas raíces tamén nos textos medievais, nas “avelaneiras floridas”, no “ramo florido” baixo os cales as amigas, as *velidas*, as *louçanas*, festexaban o amor en “Bailemos nós ja todas tres, ai amigas” (B 879 / V 462) de Airas Nunes¹⁰ ou no ramo verde frorido baixo o cal facían vodas ao amigo na pastorela “Oí oj'eu ua pastor cantar” (V 868-869-870 / V 454) tamén de Airas Nunes.

Esta substitución, para alén de no marco da poesía medieval, debemos colocala en relación coa preferencia no universo poético de Eduardo Pondal pola floresta e polo mar, como sinalou Manuel Forcadela. Ambas as localizacións comparten a condición de seren lugares isolados, segundo a tipoloxía do espazo de F. Bethencourt na que se baseou o estudioso pondaliano citado, e son características da aventura e da proba cabaleiresca. Esta substitución do lugar ameno da cantiga medieval por outro isolado responde á supresión da oposición entre ambos espazos: o espazo isolado é para o autor da Ponteceso, espazo do amor. O bosque, medievalizado nesta ocasión en ‘bosco’, repítese en Pondal como *locus amandi*, “esquividade segura” (por exemplo, en ‘Cando te vejo m'acordo’ de *Queixumes dos pinos*).

A voz feminina elude calquera afirmación xubilosa do amor – como acontecía na cantiga medieval – para insistir nun arrependimento

que no texto de Joan Zorro era, cando menos, ambiguo. Na cantiga pondaliana o presente é a preocupación e o penar, na cantiga medieval o presente poético é o amor, asumido e interiorizado (“amor ey migo”).

A literalidade a respecto da cantiga medieval no poema contemporáneo concéntrase no verso final do dístico (“trebelhey, madre, con meu amigo / amado”—> “trebellei, madre, c’un mozo belido / garrido”). Mantense o verbo *trebelhar* (“argallar”, eufemisticamente referido á relación sexual), fundamental na semántica do poema, mais muda a designación da figura masculina: os sinónimos de repertorio da cantiga medieval modernízanse, a adxectivación é medievalizante (“belido”) e pondalianizante (“garrido”), e a utilización do indefinido (“un”), en lugar do posesivo, apaga a relación entre a voz poética e o suxeito masculino. Un suxeito masculino que vai describirse, como vimos, en termos similares á *dona virgo* do cantar de amigo, actuando así como o seu reverso completo.

A “Cantiga trobadoresca al estilo de Joan Zorro” é máis unha mostra do interese de Eduardo Pondal por ensaiar actualizacións da tradición literaria, na que vai seleccionar cuidadosamente xéneros e autores para pólos ao servizo do seu concepto de poesía. O seu interese na literatura medieval galega vai pórse de manifesto tamén en poemas que el non chegou a publicar, como “A canción do figueiral”, ou no “Canto do vixía”, pensado para o poema épico *Os Eoas*.¹¹

Estes tres poemas supoñen un modo de aproximación similar á poesía trobadoresca galego-portuguesa: toman como modelo cantigas de amigo concretas e afrontan o ensaio neotrobadoresco como un exercicio baseado na *letra* da cantiga medieval máis do que nos seus procedementos característicos ou nos códigos xenéricos. Nen Martins Fontes, nen João de Deus, nen Eduardo Pondal buscan fixar un modelo ou unha fórmula que dea lugar a unha escola poética. Mesmo no caso de Martins Fontes, que nos deixou outros exemplos *neotrobadorescos*¹², estes seguen unha cantiga concreta que pode parafrasearse, glosarse, mesmo dar lugar a inversións da convención, mais que sempre é a que guía o poema contemporáneo. Nese sentido podemos dicir que se trata de exercicios isolados e individuais: son exemplos de aproveitamento dunha tradición que só era aínda imitadora e demoraría en converterse en produtiva. A diferenza entre ambos está en que con Pondal entramos xa no ámbito da creación poética, aínda que se trate principalmente dun exercicio de estilo, como apunta o título que, por igual, transforma e garda fidelidade ao modelo.

Novos trobadores, novas cantigas

Se avanzarmos unhas décadas, veremos como o coñecemento da poesía trobadoresca vai dar lugar a novas aproximacións poéticas na Galiza, en Portugal e no Brasil, mesmo ao surximento dun movemento poético, o neotrobadorismo. Na Galiza o seu punto de partida sería o poemario *Nao senlleira* (1933) de Fermín Bouza Brey, que vai ser promovido polo nacionalismo galego como alternativa poética, moderna e enxebre, como unha vía de renovación axeitada para unha literatura que, ante todo, debía ser exemplarmente galega.

Na literatura portuguesa vai conformarse tamén un neotrobadorismo, neste caso a partir da poesía de Afonso Lopes Vieira, que se achega á lírica medieval tamén desde unhas coordenadas nacionalistas. O neotrobadorismo (ou se se quer, a recreación medieval) nos poemas de Vieira intégrase nun programa de recuperación das tradicións literarias portuguesas que pretende, en certo modo, unha reescrita da historia da literatura portuguesa.

No Brasil prodúcense igualmente aproximacións diversas á poesía trobadoresca, que permiten falarmos tamén dun neotrobadorismo, fóra da súa articulación como movemento ou escola literaria que pensamos que non se produciu.

Agora imos centrar a atención nunha nova e singular aproximación ao cancionero medieval que van realizar contados poetas contemporáneos. Referímonos a aqueles que, propositadamente, deciden un cuase imposible: escribir auténticas cantigas trobadorescas en pleno século XX. O exemplo máis célebre é, sen dúbida, o "Cantar d'amor" do brasileiro Manuel Bandeira, composto en 1944. Mais, para alén deste poema, hai outros exemplos menos coñecidos, singularmente o *Cancioeiro de Monfero* (1953) de Xosé M^a Álvarez Blázquez, autor homenaxeado este ano no Día das Letras Galegas.

O "caso raro de imitação total" (VILHENA, 1974, p. 92) que supuxo o "Cantar d'amor" ten sido comentado e analizado¹³ frecuentemente xunto cos outros dous poemas de inspiración trobadoresca de Manuel Bandeira, "Cossante" e "Cantiga de amor". A análise conxunta marca aínda máis, se couber, a súa singularidade. Dos tres poemas, é só no "Cantar d'amor" que Bandeira tivo, segundo confesión propia, o "vão propósito de fazer um poema trecentista". Por que é un propósito van?

Do punto de vista da lingua, non hai anacronismos morfosintácticos ou léxicos: neste aspecto, o autor conseguiu reproducir

a linguaxe trecentista. É efectivamente, un poema escrito en portugués medieval (Nascimento, 1993), en “linguagem arcaica” (VILHENA, 1974, p. 92). O afastamento a respecto da cantiga de amor trobadoresca viría do seu distanciamento a respecto do espírito medieval: a angustia que leva o falante poético a pedir as oracións da amada, ou a manifestación de non entender o que pasa no seu corazón serían os elementos principais que afastan o poema do trobadorismo medieval (Vilhena, 1974; Maleval, 1998).

Mais hai tamén convencións da poética trobadoresca que, involuntaria e subtilmente, van transgredirse. Se partimos do código xenérico da cantiga de amor galego-portuguesa, os maiores desaxustes están na caracterización da voz poética, do eu masculino que fala na cantiga. A interiorización do padecemento amoroso, a figuración da morte (“nulha ren se non a morte vi”) e a metáfora da vida como prisión (“des omais o viver m’é prison”) son elementos alleos á poética trobadoresca. O considerarse non merecente da coita (“e pois tal coita non mereci”) é tamén, claramente, un elemento estraño á cantiga de amor galego-portuguesa que contravén o código xenérico da cantiga de amor, pois o falante non expresa un xuízo sobre o merecemento ou non da coita: a coita non se merece, simplemente simplemente se padece.

Se Don Dinís, na citación que precede o poema, mostra a súa vontade de facer un cantar d’amor en maneira provenzal, Manuel Bandeira pretende facelo á maneira galego-portuguesa.

O poema surxira da lectura continuada, por razóns académicas, dos cancioneiros medievais, dun continuo mergullar no mundo trobadoresco¹⁴. A nova cantiga de amor coa que o poeta contemporáneo quere inserirse no *corpus* cancioneril, convertendo o poeta do novecentos en trobador do trescentos, manifesta unha “particular capacidade de desdobraemento da personalidade” (VILHENA, 1974, p. 84) que, a pesar de todo, non consegue superar o anacronismo sentimental de que xa falara Sousa Silveira.

Esa particular capacidade de desdobraemento é a que vai manifestar, de maneira plural, Xosé M^a Álvarez Blázquez no *Cancioeiro de Monfero*, unha publicación que sae do prelo de edicións Monterrey a 28 de decembro de 1953. Esta singular circunstancia, en que logo a crítica reparou, pasou inicialmente inadvertida. O poemario preséntase como un anticipo do presunto cancioneiro que lle dá nome, e vai precedido dun prólogo do propio Álvarez Blázquez que explica as

circunstancias da ‘descoberta’ e expón sumariamente as súas principais características.

Xosé M^a Álvarez Blázquez “edita” oito cantigas (3 de amigo, 2 de amor e 3 de escaño), presuntamente “escolmadas” sobre un total de vinte e nove do manuscrito (15 de amigo, 10 de escaño e 4 de amor –“e non das máis belidas”). Seis nomes de trobador rubrican as cantigas (Riandiño, Álvaro de Soutomor, Fernand’Esquio, Pero de Armea e Pero Amigo), o “editor” propón como autores posíbeis doutras dúas a Golparro e Pero Amigo (ou Roi Paes de Ribela) e tres fican como anónimas.

No “Limiar”, a caracterización e a explicación das circunstancias do suposto achado crúzanse con afirmacións que permiten ler entre liñas a brincadeira festiva que o *Cancioeiro* é. Mais, ao tempo, contén unha concepción concreta da lírica medieval e mostra a vontade de realizar unha re-escrita (en termos de rectificación) da historia.

O carácter de brincadeira entrevese no final do limiar (“Pasade agora diante, e axiña me diredes si o CANCIOEIRO DE MONFERO está ou non ben trobado: *Venturanzas no Aninovo / con pantrigo e máis un ovo*”), absolutamente insólito nun texto destas características, por moito que se ofrezca como presente amical, na alusión a Frei Ramón Pazos (“do que coído ninguén saberá dicirme ren”) ou na intuída naturalidade tudense do autor (Golparro, no seu parecer) da cantiga dedicada a San Treeçon (“Unha íntima convinción dícame que o autor dista cantiga é tudense; ninguén me poderá afastar dela”). Mesmo a ilusión confesa de encontrar algunha mostra da poesía trobadoresca galego-portuguesa acaba nunha alusión á obsesión creadora que, de novo, dá pistas da brincadeira:

Porvoltas, a forza da fantasía levábame xa a repetir de cor versos aínda non descubertos, máis que no escuro trasfundo da propia intimidade (2007, p. 159)

Se a frecuentación por razóns docentes da poesía dos cancioneros deu orixe á “Cantiga d’amor” de Manuel Bandeira, a forza da fantasía que moveu Álvarez Blázquez explícase tamén por unha lectura continuada por motivos en parte académicos.

O *Cancioeiro de Monfero* publicouse en paralelo ao primeiro volume dos catro que comporían a *Escolma de poesía galega* editada por Galaxia, dedicado integramente á escola trobadoresca e tamén da

súa autoría¹⁵. O interese de Álvarez Blázquez pola lírica medieval deu lugar á elaboración de estudos sobre trovadores e cantigas, algúns inéditos, outros publicados en revistas especializadas¹⁶. A dimensión de estudioso, de historiador, de erudito, é a que vai guiar, ao meu entender, a concepción da lírica medieval que sintetiza o limiar e a tímida re-escrita da súa historia que propón.

En primeiro lugar, todos os trovadores citados no *Cancioeiro de Monfero* son galegos, ben coñecidos por outras composicións recollidas nos grandes cancioneiros quíñentistas (Fernand'Esquio, Pero de Armea e Pero Amigo), ben incorporados á nómina trobadoresca a partir desta nova achega (Riandiño, Álvaro de Soutomor). Estas dúas novas incorporacións certas corresponden a un fidalgo e a un xoglar que, á súa vez, se vinculan “a composición pancega de maldicer e a cantiga popular de amigo”.

A asociación entre o xénero de amigo e o medio xogralesco, e o maldicer e o medio cortés está tamén presente na explicación do criterio do recolector (o inexistente frei Ramón Pazos) no que, en realidade, é unha declaración poética do falso editor e autor:

persoa que tiña un [en?] pouco os mañeiros engados da poética proenzal; algún frade ou xograr –cicais as dúas cousas á par– que máis se pagaba do sinxelo decir popular, fresqueiro e penetrante coma o ulido das herbas do campo, e do agudo aguillón do maldicer, que ten tamén unha raigaña entoñada antre as penedas montesías (ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, 2007, p. 163)

Este xuízo estético vai guiar a propia “escolma” e encobre, no fondo, a consideración destes dous xéneros como os únicos propiamente autoctónos, galegos. A cualificación non se realiza de forma directa, mais a través dunha serie de termos asociados á idea de ‘galego’: por exemplo, o popular e a relación coa terra.

De feito, nas tres cantigas de amigo recollidas na publicación do *Cancioeiro* van estar presentes estes dous elementos. Dúas das cantigas son de autoría xogralesca (unha de “Riandiño, xograr”, outra é atribuída a Golparro), a terceira é anónima. As tres fan alusión a unha localización xeográfica concreta, en dous casos, claramente topónimos galegos (Santa Comba, S. Treeçon), no terceiro, un territorio ‘de fronteira’ (Toro). No conxunto dos tres textos óptase pola cantiga de refrán e están presentes motivos como a romaría, o baño ritual á alba, o

diálogo filla-nai, todos no ámbito da cantiga de amigo máis popularizante.

Canto á re-escrita da historia a que nos referimos antes, pode verse nas características que se lle apoñen ao suposto manuscrito. O *Cancioeiro de Monfero* é un apógrafo (como os grandes cancioneiros quíñentistas), do século XVII (como algún outro dos testemuños menores da tradición manuscrita) e, sobre todo, galego: o único manuscrito trobadoresco claramente galego de todos os conservados.

Mais a historia reescribese fundamentalmente na incorporación da tradición monacal á preservación do legado trobadoresco, unha innovación canto aos centros de elaboración e preservación da tradición manuscrita, laicos, fóra do destino final que o tempo deu a algún dos manuscritos. Neste sentido, a invención quere pór de relevo o importante papel que historicamente desempeñou a orde do Císter, a través de un dos seus mosteiros máis senlleiros, Monfero (e secundariamente, Sobrado), no desenvolvemento cultural e económico de Galiza desde a Idade Media. A ‘descuberta’ do cancionero subliñaría a importancia de Monfero¹⁷ e a súa biblioteca como centro cultural e chamaría a atención para o desleixo con que se tratara. O esplendor de Monfero na Idade Moderna faría críbel a existencia dun frei Ramón Pazos que copiaría as cantigas trobadorescas.

E de onde a vinculación coa poesía trobadoresca? Por vía xeográfica, pois a nómina de trobadores do *Cancioeiro* está dominada por trobadores vinculados á terra de Betanzos e relacionados entre si por testemuños directos e indirectos. Esta vinculación vai determinar tamén as características das cantigas propostas, de maneira moi acusada nalgún caso, por exemplo en “María Balteira, da saya çintada”, atribuída a Pero Amigo ou Roi Paes de Ribela.

Esta cantiga preséntase como máis unha no ciclo que Manuel Rodrigues Lapa denominou a “cruzada da Balteira”: unha cantiga satírica que retoma un dos motivos centrais do ciclo temático dedicado á soldadeira, a cruzada a Oriente, á cal se subordinan outros tamén presentes no cancionero medieval (o gusto polo diñeiro, a súa repentina e arrebatada relixiosidade). Á par do motivo central incorpórase un elemento circunstancial que tamén aparecía nas cantigas dedicadas á Balteira, tal a relación íntima con Pero d’Ambroa¹⁸, que serve para xustificar a conxectura autorial e reforzar o vínculo de cancioneros e cantigas á terra de Betanzos.

A unión de dos dous motivos presentes no cancionero medieval e a súa integración a través dun terceiro ausente do *corpus* cancioneril (a viaxe conxunta de Pero d'Ambroa e a Balteira a Ultramar), só postulado por investigadores contemporáneos, revelan en parte a perspectiva contemporánea: a contemplación simultánea dos textos medievais como pezas dun mosaico que só se pode completar coa cantiga achegada polo *Cancioero de Monfero*.

A atribución autorial das cantigas do falso editor faise tendo en conta concretas características concretas do *corpus* cancioneril e, ao tempo, deixando como 'pista' para o lector iniciado determinados trazos textuais. Por exemplo, o "editor" Álvarez Blázquez argumenta a atribución a Roi Paes de Ribela no sintagma 'saia cintada' presente na cantiga "–Maria Genta, Maria Genta, da saia cintada" (B 1439 / V 1049)¹⁹, mais non menciona a utilización con finalidade burlesca de elementos xenéricos propios da cantiga de amigo característica da súa produción, de preferencia localizados no refrán, como acontece tanto en "–Maria Genta, Maria Genta, da saia cintada" (B 1439 / V 1049) como en "A donzela de Biscaia" (B 1435 / V 1045) e "Mala ventura mi venha" (V 1026)²⁰.

A outra atribución proposta polo falso editor, a de Pedr'Amigo, vai en función da unión nesta cantiga dos nomes da Balteira e do trovador Pero d'Ambroa, pois ambos foran xa obxecto das súas burlas, en dúas e catro cantigas, respectivamente. As burlas a Pero d'Ambroa xiran arredor da súa suposta viaxe a Xerusalén como cruzado. A cruzada da Balteira e a cruzada do seu suposto amante veñen así a confluír nesta nova cantiga en que a autoría de Pedr'Amigo completa de maneira perfecta o quebracabezas deste peculiar triángulo amoroso medieval, confirmando, por vía poética, as hipóteses do Álvarez Blázquez erudito sobre esta relación triangular (Álvarez Blázquez, 1955)²¹.

Son só dous exemplos da dupla perspectiva presente na "cantiga", interna e externa a un tempo ao cancionero medieval. O mesmo poderíamos dicir a respecto dos códigos xenéricos.

A cantiga de Álvarez Blázquez participa dun certo hibridismo xenérico que, se ben non é insólito no cancionero medieval – e menos no xénero de burlas –, non estaba presente en ningunha das cantigas do ciclo da Balteira. "María Balteira, da saya çintada" sería unha 'bailada escarniña'. O refrán, tal e como aparece formulado na primeira estrofa ("Por én, bailemos aquesta bailada"), podería facer parte dunha

cantiga de amigo – é evidente a súa similitude con versos das célebres cantigas das ‘avelaneiras frocidas’ de Airas Nunes e Joan Zorro (B 879 / V 462 e V 761 / B 1158, respectivamente) –, mais aquí nun contexto que non é o medieval e segundo un modelo de variación que tampouco o é.

A aproximación á bailada non pode deixar de nos parecer un guiño tanto á condición de danzarina da Balteira (ignorada nas cantigas de escarño) como unha pista para o lector iniciado, pois fora un elemento reiteradamente utilizado polos poetas contemporáneos²² que cantaran a Balteira, a comezar por Lorenzo Varela. A presenza da danza, do baile na cantiga deste *Cancioeiro* apócrifo remítenos novamente a un ollar contemporáneo que interpreta, elabora e incorpora ao texto elementos que só na perspectiva actual son caracteristicamente medievais.

Finalmente a “saya çintada” que veste agora María Balteira é unha outra forma de vestir a ‘saia leda’ que a soldadeira levaba no poema de Lorenzo Varela, facendo así o camiño trobadoresco de dobre dirección.

REFERENCIAS

- ALVAR, Carlos. María Pérez, Balteira In: *Archivo de Filología Aragonesa*, 36-37, 1985, pp. 11-40.
- ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, Xosé M^a: *Escolma de poesía galega*. Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346), limiar de Manuel R. Lapa, Galaxia, Vigo, 1953.
- _____. *Poesía galega completa*. ed. de Xabier R. Baixeras, Xerais, Vigo, 2007.
- BANDEIRA, Manuel: *Poesía completa e prosa*. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1996.
- BERAMENDI, Justo G.: *De provincia a nación: historia do galeguismo político*. Xerais, Vigo, 2007.
- BRAGA, Teophilo: *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle, acompañada de um glosario e duma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses por —, Imprensa Nacional, Lisboa, 1878.
- COUCEIRO, Xosé Luís. A miña escolma. In: *Xosé M^a Álvarez Blázquez: Día das Letras Galegas 2008*, Universidade, Santiago de Compostela, pp. 13-45, 2008.
- DEUS, João de: *Campo de flores*. Lisboa, Bertrand, 1893.
- FERREIRO, Manuel. Eduardo Pondal 'ao estilo' de Joan Zorro: a primeira cantiga neotrobadoresca galega. In: *Actas do congreso O mar das cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 213-234, 1998.
- _____. *Poesía galega completa de Eduardo Pondal. V: Os Eoas*, Sotelo Blanco, Santiago de Compostela, 2005.
- FORCADELA, Manuel: *A poesía de Eduardo Pondal*, Edicións do Cumio, Vigo, 1992.
- HERMIDA, Carme: *Os precursores da normalización*, Xerais, Vigo, 1992.
- IGLESIA, Antonio de la (1886): *El idioma gallego*. Su antigüedad y vida. Biblioteca Gallega, A Coruña, 1992.
- LOPES, Graça Videira. *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Estampa, Lisboa, 1994.
- LÓPEZ, Teresa. María Balteira, señora do tempo pasado. In: *Cinguidos por unha arela común*. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero. vol. 2, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 795-811, 1999.
- MÁIZ, Ramón. *A idea de nación*, Xerais, Vigo, 1997.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Manuel Bandeira e os trovadores. In: *Boletín galego de literatura*, pp. 39-51, 1998.
- _____. *Poesía medieval no Brasil*. Ágora da Ilha, Rio de Janeiro, 2002.

MARTÍNEZ SALAZAR, Andrés (1948-1981). Una gallega célebre en el siglo XIII. In: *Algunos temas gallegos*. Moret, A Coruña, pp. 197-216, 1898.

NASCIMENTO, Dalma Braune Portugal. Neotrovadorismo em quatro tons: Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Vinicius de Moraes e Stella Leonardos. In: *Agália*, 36, pp. 443-445, 1993.

VARNHAGEN, Francisco A. de. *Cancioneirinho das Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano precedido de uma noticia critica do mesmo grande cancionero, com a lista de todos os trovadores que comprehende, pela maior parte portuguezes e gallegos*, Typographia I. e R. do E. e da Corte, 1870.

VILHENA, M^a da Conceição. As duas Cantigas Medievais de Manuel Bandeira. In: *Manuel Bandeira, Aluísio Azevedo, Graciliano Ramos, Ariano Suassuna*, Publications du Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, pp. 79-96, 1974.

NOTAS

¹ Pode verse a exemplificación, entre outros, no estudo *Os precursores da normalización* de Carme Hermida (1992).

² A este respecto resultan especialmente esclarecedores os estudos *A idea de nación* de Ramón Máiz (1997) e *De provincia a nación: historia do galeguismo político* de Justo G. Beramendi (2007).

³ A negra é miña.

⁴ Braga xustifica a súa tarefa nas palabras que Ernesto Monaci, responsábel da edición diplomática do *Cancioneiro da Vaticana* “Questa non é che una prima pietra, e voglia il cielo che tornato il libro in Portogallo, diventi presto oggetto di studi novelli. É solo nelle fonte delle tradizione patrie che lo spirito di una nazione si ringagliardisce”.

⁵ Con anterioridade só se tiña publicado, en 1823, en París e en tiraxe reducidísima, o Cancioneiro da Ajuda (coñecido aínda como do Colégio dos Nobres) por iniciativa de Charles Stuart.

⁶ Editado en 1893 en *Campo de flores*. Aínda que encontramos referencias á súa publicación con anterioridade descoñecemos en que data.

⁷ Outro exemplo da utilización da mesma técnica na aproximación á poesía medieval é “Planh por el Rey Don Denis”, composto a partir de “Os namorados que troban d’amor” (B 1117 / V 708) de Joan, xogral morador en León -seguimos a selección de *Poesía medieval no Brasil* realizada por Amparo Maleval (2002).

⁶ O poema de Martins Fontes conserva parte da estrutura métrico-estrófica da cantiga de Juião Bolseiro: tres estrofas, de cinco versos cunha estrutura similar (abbaa) á do modelo (abba) e un refrán, que se altera levemente ao respecto do orixinal e se modula na cantiga para colocarse autónomo do corpo da estrofa.

⁹ *bosco tecido*: mesto, entrelazado.

¹⁰ Esta cantiga segue “Bailemos agora, por Deus, aí velidas” (B 1158 bis / V 761) de Joan Zorro. Ambas as cantigas foran recollidas por Antonio de la Iglesia en *El idioma gallego* (1886).

¹¹ Finalmente pode lerse o poema épico pondaliano, como cuarto volume da edición da *Poesía galega completa* (2005) de Eduardo Pondal, ao cargo de Manuel Ferreiro.

¹² Referímonos, principalmente, a “Planh por el Rey Don Denis”.

¹³ Para alén do artigo de M^a Conceição Vilhena, vid. Maleval (1998).

¹⁴ Nas súas palabras: “Li tanto e tão seguidamente aquelas deliciosas cantigas que fiquei com a cabeza cheia de “velidas” e “mha senhor” e “nula ren”; sonhava com as ondas de mar de Vigo e com romarias a San Servando. O único jeito de me livrar da obsessão era fazer uma cantiga (a obsessão era sintoma de poema em estado larvar)”.

¹⁵ *Escolma de poesía galega. Escola medieval galego-portuguesa (1198-1346)*, ed., notas crítico-biográficas e glosario de Xosé M^a Álvarez Blázquez, limiar de M. Rodrigues Lapa, Galaxia, Vigo, 1953. Fragmentos da correspondencia entre Rodrigues Lapa e Álvarez Blázquez a propósito da Escolma poden lerse na páxina persoal do fillo deste último, Celso Álvarez Caccamo (<http://www.udc.es/dep/lx/cac/xmab/xmab-lapa.htm>).

¹⁶ Veñen de ser estudados por X. L. Couceiro no volume que con motivo do Día das Letras Galegas 2008 publicou a Universidade de Santiago.

¹⁷ Nos anos en volta da publicación do *Cancioeiro* de Álvarez Blázquez hai varios traballos desde o ámbito da erudición e da divulgación sobre o mosteiro: citemos, por exemplo, un ensaio de Ángel del Castillo de 1949, a tese de doutoramento de Rafael Reigosa sobre a súa colección diplomática, en 1948, un artigo de Isaac Díaz Pardo en *Galicia emigrante* en 1955.

¹⁸ Na cantiga “De qual engano prendemos” (B 1506) de Vasco Perez Pardal. De aceptarmos a identidade entre María Balteira e Marinha Mejouchi afirmada por Martínez Salazar (1948-1981, p. 204) habería aínda máis unha cantiga en que aparecerían ambos: “Marinha Mejouchi, Pero d'Ambroa” (V 1199).

¹⁹ Así, Álvarez Blázquez permítese máis unha volta de parafuso e xoga coa posibilidade de que Maria Genta fose tamén a Balteira, hipótese que apunta xa no “Limiar”.

²⁰ Graça V. Lopes sinalou a posibilidade de se trataren de refráns de cantigas de amigo anteriores que seguirían as cantigas de Roi Paes de Ribela (LOPES, 1994, p. 125).

²¹ Carlos Alvar discute a hipótese de Álvarez Blázquez dunha relación amorosa entre a Balteira e Pedro Amigo (ALVAR, 1985, p. 17).

²² Sobre a presenza da Balteira en poemas galegos contemporáneos, incluído este, pode verse López 1999.