

LAS CANTIGAS DE MARTIN CODAX Y SU SIGNIFICACION EN LA LIRICA GALAICO-PORTUGUESA

De acuerdo con las normas dictadas por el anónimo autor del *Arte de trovar* con el que comienza el *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, la poesía gallego-portuguesa suele dividirse en cuatro géneros fundamentales : cantigas de amor, cantigas de amigo, cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. Junto a éstos se señala la existencia de cantigas de *vilãos* y de *seguir*, además de las *tenções*, *pastorelas*, *descordos* y *prantos*.

Las cantigas de amor y de amigo son de carácter lírico, pero se distinguen entre sí porque en las primeras es el trovador el que habla en nombre propio para dirigirse a una dama y quejarse por su indiferencia o su hostilidad, o hacer una reflexión amorosa sobre ella, mientras que en las segundas hallamos las palabras de una muchacha enamorada acerca de su amado, de su *amigo*, término que suele aparecer en el primer verso.

Martin Codax, trovador posiblemente de la época de D. Afonso III, es autor de siete de las más célebres cantigas de amigo de los *Cancioneros*, producción que se sitúa a partir de la segunda mitad del siglo XIII.

La cantiga de amigo, de tema amoroso, se caracteriza por la presencia de una voz femenina —no como autora real sino como artificio dramático—, el empleo de la forma paralelística o encadenada, una expresión popular y arcaica y un peculiar sentimiento de la naturaleza. Pueden ser divididas en dos grandes grupos : las composiciones monologadas, las *bailadas* —vinculadas a las fiestas primaverales—, las canciones ribereñas sobre temas marineros y las de romería ; de otro lado, las canciones dialogadas, dispuestas formando series que reflejan una breve historia de amor en torno a un santuario, a la *fontana fría* donde lava la enamorada (Pero Meogo), al puerto donde se embarca el

amigo llamado por el Rey (Joan Zorro), o a un *bufurdio* caballeresco (Juan García de Guillade). Se prefiere la cantiga de *refram* a la de *meestria*. Al margen de las de tipo trovadoresco, algunas cantigas utilizan el dístico con estribillo (aaB y aaBB).

Portugueses y castellanos tienen en común la herencia del lirismo mozárabe ; tanto la jarcha como la cantiga de amigo son elaboraciones particulares de un mismo tipo lírico, tradicional en la Península : al papel de la doncella enamorada correspondía un argumento invariable que permitía la expresión convencional de los sentimientos. Ahora bien, existen suficientes rasgos diferenciadores como para no pensar en una descendencia directa : la cantiga de amigo se sirve de canciones populares pero parte de la canción trovadoresca, mientras que las jarchas parecen entroncar con un tipo de lírica más primitivo. La austeridad rústica, el diseño esquemático reduciendo las situaciones a sus elementos esenciales eliminando los pormenores eróticos, la evocación de los sentimientos mediante lugares comunes que caracterizan la lírica galaico-portuguesa, se opone a la ausencia de paisaje, la expresión de un amor más carnal —que nombra a veces partes del cuerpo— y el empleo de diminutivos y locuciones familiares que adornan las jarchas :

Meu sidi Ibrahim, ya nuemne dolche,
vent' a mib de nohte.
In non, si non queris, yireim' a tib :
garne a ob legarte.

Jarcha nº 22

Amanu ya habibi,
al-wahsha me no farás.
Bon, becha ma boquilla :
eu sé que te no irás.

Jarcha nº 39¹

Procedentes ambas de la escuela poética creada por los trovadores del Occidente hispánico en los siglos XIII y XIV y cercana ésta a las técnicas, procedimientos y espíritu de la poesía provenzal, existen también puntos de contacto entre las cantigas de amigo y las de amor, tales como la adopción de términos propios del vasallaje feudal (*fazer preito e menage*) o de la descripción de amores irredentos (*desejo, coita, soidade, ensandecer, morrer*), pero,

junto a otros procedentes de la tradición cortés (*fremosa, mesurada*), también las separan calificativos peculiares (*velida, manselinha, namorada*), la voz dulce de la joven enamorada frente a la soberbia de la dama provenzal o la presencia mágica del ciervo, la fuente o el mar, de una naturaleza con valor ambiental o simbólico, a menudo personificada, cuya contemplación suscita la emoción amorosa y la *saudade*, que hacen pensar para la cantiga de amigo, en conjunto, en una especie de compromiso entre la tradición trovadoresca y la autóctona, con unos casos particulares de predominio de una sobre la otra.

La asonancia y el gusto por las rimas atávicas, heredadas, singulariza las *bailadas* gallego-portuguesas y las sitúa en el polo opuesto al *trobar clus* y a las rimas ricas de los trovadores provenzales. La poesía de cuño popular maneja preferentemente formas de paralelismo abierto. Las infiltraciones provenzales y francesas son tan visibles como superficiales y limitadas. La cantiga de amigo no conoce ni los plurales abstractos en —*mento* ni en —*ança*, —*ença*, o —*eza* y utiliza muy poco los en —*age* o —*agen*. Esta actitud conservadora en un momento de apertura sugiere una inclinación constante al habla del pueblo y las usanzas de antaño.

El comportamiento acentual de las cantigas de amigo tiene también algunas implicaciones: la correlación entre los acentos estróficos y los apoyos melódicos significa que las acentuaciones regulares funcionaban como pilares de la construcción poético-musical. La versificación de las cantigas paralelísticas debería por tanto regirse por criterios métricos (flexibilizados por el posible uso de cesura) y acentuales: los versos tenían que presentarse rimados e iguales (lo mismo sucedería con las cantigas de amor, escarnio y maldecir compuestas según los cancioneros hispánicos). La versificación de las cantigas de amigo podrá así ser definida como básicamente acentual, pues los segmentos acentuales desempeñan un papel central en la configuración expresiva del texto y en el proceso de su descodificación.

La cantiga de amigo desapareció con la escuela gallego-portuguesa. Fueron sus principales cultivadores Joan Zorro, Pero Meogo, Meendinho, Gomes Charinho y Martin Codax. La primera escuela lírica castellana (siglos XIV-XV) desdeña los elementos folklóricos y las cantigas de amigo en favor de una poesía artificiosa y aristocrática.

La producción de Martin Codax se incluye dentro del subgénero de las cantigas marineras. En ellas hay toques de paisaje, visiones de barcos que se alejan, juegos de amor en la orilla. Suelen estar localizadas en las rías de Vigo, las riberas de Lisboa o una ermita costera. Pintan escenas de amor junto al

agua, convidan al baño común —residuo mágico de ritos paganos— o mencionan circunstancias precisas de guerra y servicio militar, y entonces el mar es símbolo de fuerzas indómitas, camino de ausencias y de retornos vanamente esperados. Meendinho, Nuno Fernandes Torneol y Martin Codax presentan a la muchacha interrogando a las olas, aguardando al amado o desesperada porque los barcos vuelven sin él. La entrada con *ai* seguido de una invocación a las ondas en Codax, a las ciervas del monte en Pero Meogo, a las flores de pino en Don Denís, así como las frecuentes *ai amigo*, *ai madre* y *ai deus* se han convertido en recurso habitual en este tipo de canciones.

Las siete cantigas de Codax pertenecen a la modalidad conocida como de *refram*. Se componen de una serie de dísticos paralelísticos : seis las pares, cuatro las impares, dos la última, y *refram* invariable. La rima es en todas femenina, grave o paroxítona, excepto en la VII², que es masculina, aguda u oxítona ; consonante en V y VII y asonante y consonante a la vez en las demás. Junto al paralelismo —común a todas—, se utilizan las estrofas *coblas alternas* y el *leixa-pren* en II, III, IV, V. Todas, excepto la VII —que lo hace con una interrogación— rematan el estribillo con una admiración con valor afectivo para reforzar la expresión del sentimiento y alternan la pareja *amigo / amado*. También se diferencia la VII de las demás en cuanto a la localización : es la única en la que no aparece « Vigo » citado de forma explícita. El mar es el escenario de las cantigas impares —caracterizadas además por el uso de la sinonimia—, mientras que está ausente de las pares —que emplean la sinonimia más la trasposición—. Respecto a la temática, no deja de resultar curiosa la estructuración del corpus codaxiano, que lleva el paralelismo hasta el extremo : a una cantiga de añoranza siguen dos de júbilo, de modo que las cantigas II-III y V-VI presentan la plenitud amorosa -y se dirigen a interlocutores humanos—, enmarcadas o encerradas por la I, IV y VII —cuyos destinatarios son el mar o el cielo—, ejemplo del desconsuelo por la ausencia del amado.

I

- | | | |
|----|---|---|
| I | | Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
E ai Deus, se verra cedo ! |
| II | 4 | Ondas do mar levado,
se vistes meu amado ?
E ai Deus, se verra cedo ! |

- III Se vistes meu amigo,
8 o por que eu sospiro ?
 E ai Deus, se verra cedo !
- IV Se vistes meu amado,
 por que ei gram coidado ?
12 E ai Deus, se verra cedo !³

Destaca la aliteración del sonido « v » (*Vigo, se vistes, se verra, levado*), quizá con la intención de emular el producido por las olas del mar. El amigo comparece obligadamente en la primera estrofa : si está en rima, alterna con *amado*, su universal sinónimo, o con *namorado*. Su papel en la acción es pasivo, limitado al que la muchacha quiera concederle. La exclamación que remata el estribillo es otro rasgo típico de la cantiga de amigo ; tiene valor afectivo y subraya la impaciencia con que se espera, pues si el centro de la canción provenzal es el *joi*, el núcleo de la de amigo es la *coita*. El interlocutor de la queja es el mar, cuya contemplación evoca el sentimiento amoroso, de ahí que aparezca, como en la cantiga final, personificado.

Silvio Pellegrini supone que el diálogo que la joven mantiene con las olas en esta cantiga representa, por su semejanza temática, una deuda personal de Martin Codax con Rimbaut de Vaqueiras. Se trataría de un tema importado que se nacionaliza. Asensio no está de acuerdo y apunta la posibilidad de que ambos autores recogieran un tópico difundido en la Romania.

II

- I Mandad' ei comigo
 ca vem meu amigo :
 E irei, madr' , a Vigo !
- II 4 Comigu' ei mandado
 ca vem meu amado :
 E irei, madr' , a Vigo !
- III Ca vem meu amigo
8 e vem san' e vivo :
 E irei, madr' , a Vigo !
- IV Ca vem meu amado
 e vem viv' e sano :
12 E irei, madr' , a Vigo !

- V Ca vem san' e vivo
 e d' el-rei amigo :
 E irei, madr' , a Vigo !
- VI 16 Ca vem viv' e sano
 e d' el-rei privado :
 E irei, madr' , a Vigo !⁴

En la lírica galaico-portuguesa, en general, el amigo carece de atributos y se limita a ser sujeto de un predicado constante : ama o es amado de una determinada manera. No se mencionan ni sus cualidades físicas ni morales ni sus logros sociales. Y ello resulta aún más extraño si lo comparamos con el elogio del amado que realiza la canción provenzal. Por eso es destacable en este poema que la joven se alegre de que su amado regrese « amigo y privado del rey ». Tal vez sea la excepción que confirme la regla.

La aliteración del sonido « m », junto con la repetición del pronombre *meu*, indican seguridad en la posesión del amigo ; la exclamación final del estribillo y la anáfora de *ca* en el segundo verso de las dos primeras estrofas y en el primero de las restantes sirve para destacar el motivo de la alegría que preside la composición : el retorno triunfante del amado. En las canciones de aire antiguo, como ésta, predominan las asonancias alternantes *io-ao*, condicionadas por los finales favoritos : *amigo / amado, río / alto, navío / barco, pino / ramo*. Siguen de cerca las asonancias *ia-aa*, fruto de los remates *amiga / amada, velida / louçana, fremosinha / ben talhada*.

III

- I Mia irmana fremosa, treides comigo
 a la igreja de Vig' , u é o mar salido :
 E miraremos las ondas !
- II 4 Mia irmana fremosa, treides de grado
 a la igreja de Vig' , u é o mar levado :
 E miraremos las ondas !
- III A la igreja de Vig' , u é o mar salido,
 8 e verri i, mia madre, o meu amigo :
 E miraremos las ondas !
- IV A la igreja de Vig' , u é o mar levado,
 e verri i, mia madre, o meu amado :
 12 E miraremos las ondas !⁵

A nivel gráfico, lo primero que llama la atención es el hecho de que el adverbio « u » aparezca hiatizado con la vocal átona precedente — «Vigo u»—, pero este fenómeno es habitual en el lenguaje trovadoresco, de ahí que aparezca igual en todos los manuscritos del poema. De nuevo la exclamación del estribillo es signo de alegría e invita a compartirla a la *irmana* y a la madre. Ciertos adjetivos rimantes ejemplifican la tendencia decorativa de las rimas ; son epítetos que realzan la talla del nombre : *mar salido*, *mar levado*, que se aplican igual al mar o al río en marea alta o baja. Tocante a lo filológico, cabe añadir que *irmana* es una forma irregular en gallego, pues la usual sería *irmã*. Este empleo puede deberse a la desaparición posterior de —ll—, —n— intervocálicas, puede tratarse de un elemento lingüístico de distanciación o de un mozarabismo.

IV

- | | | |
|-----|----|---|
| I | | Ai Deus, se sab' ora meu amigo
com' eu senheira estou em Vigo !
E vou namorada ! |
| II | 4 | Ai Deus, se sab' ora meu amado
com' eu em Vigo senheira manho !
E vou namorada ! |
| III | 8 | Com' eu senheira estou em Vigo,
e nulhas gardas nom ei comigo !
E vou namorada ! |
| IV | 12 | Com' eu em Vigo senheira manho,
e nulhas gardas migo nom trago !
E vou namorada ! |
| V | | E nulhas gardas nom ei comigo,
ergas meus olhos que choram migo !
E vou namorada ! |
| VI | 16 | E nulhas gardas migo nom trago,
ergas meus olhos que choram ambos !
E vou namorada ! ⁶ |

Además de aparecer en el estribillo, como es habitual, la exclamación se extiende ahora a los dísticos para reforzar el tono de soledad y melancolía de la invocación que la muchacha dirige al cielo. Hay cuatro anáforas dife-

rentes : *Ai Deus, Com' eu* (con las variantes *senheira* y *em Vigo*), *E nulhas gardas* y *Ergas meus olhos*, recurso frecuente en este tipo de poemas, pues las figuras que la modalidad paralelística favorece son las de simetría y amontonamiento, las que tienden a la armonía geométrica del discurso y las que multiplican, bajo ilusiones de diversidad, el mismo enunciado.

Otro aspecto a destacar es el empleo de la palabra *gardas*, término más general que *irmana* o *madre*, para subrayar el desamparo de la muchacha, sola en Vigo. A diferencia de lo que ocurre en la lírica castellana, donde las acompañantes no son deseadas porque entorpecen el encuentro con el amado, en las cantigas de Martin Codax es patente el cariño que la joven siente hacia ellas y, a veces, como en este caso, se lamenta si no están a su lado. En ausencia de las *gardas*, son sus propios ojos los únicos testigos de su pena y su desilusión. Dado que las metáforas derivan de la lengua común y apuntan más al afecto que a la visualidad, las cantigas de amigo recurren en ocasiones a otro tipo de simbolismo : un gesto metonímico, afectuoso, que reiterado en distintas perspectivas y estrofas adquiere una significación profunda. Este mimetismo de la intimidad pasional usa preferentemente los ojos, que interpretan y transmiten los mensajes de amor y dolor. Los ojos como « espejo del alma » y emblema del sentimiento se han convertido en lugar común en la tradición literaria, y a ellos aluden especialmente las mujeres —como por ejemplo las heroínas de la tragedia calderoniana— para referirse y demostrar lo profundo del sentir cuando éste no puede manifestarse verbalmente.

Es curiosa también la relación existente entre los dos amantes si la comparamos con la de la cantiga de amor, donde la indiferencia y el abandono de la dama provoca el malestar y el sufrimiento del poeta. En ésta, en cambio, la muchacha se lamenta por la ausencia de su amigo, pero no duda que si él supiera que se halla sola en Vigo acudiría a su encuentro.

V

- | | |
|----|--|
| I | Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo : |
| | E banhar-nos-emos nas ondas ! |
| II | 4 Quantas sabedes amar amado
treides comig' a lo mar levado : |
| | E banhar-nos-emos nas ondas ! |

- III Treides comig' a lo mar de Vigo
 8 e veeremo' lo meu amigo :
 E banhar-nos-emos nas ondas !
- IV Treides comig' a lo mar levado
 e veeremo' lo meu amado :
 12 E banhar-nos-emos nas ondas !⁷

Exclamación nuevamente jubilosa que amplía el círculo de las invitadas a ver al amigo : todas aquellas que saben amar. *Treides* es una forma arcaica utilizada sólo dos veces : cantigas III y V. El uso de arcaísmos no es exclusivo de Martín Codax ; otros poetas emplean palabras rimantes que conservan también una fonética arcaica ya superada por la evolución de la lengua, y con función literaria por tanto : *louçana, vado, fontana, pino, salido...* Las palabras sinónfimas ocupando un sitio estratégico al cabo de los versos —*amigo / amado, mar de Vigo / mar levado*— facilitan la alternancia y recuerdan el cerco poético convencional que caracteriza las cantigas de amigo.

El baño forma parte de la simbología erótica de este tipo de cantigas y se conserva en la lírica oral peninsular de los siglos XV y XVI. Su virtud regeneradora y purificadora es bien conocida, y atestiguada, tanto en el ámbito profano como en el sagrado, en la cultura de todos los pueblos. Podría decirse que el baño es universalmente considerado como el primero de los ritos que marca las grandes etapas de la vida : nacimiento, pubertad, muerte. La inmersión en el agua ha sido considerada una imagen de la regresión uterina. Satisface una necesidad de seguridad, de ternura, el retorno a la matriz original, a la fuente de la vida. Sumergirse voluntariamente es aceptar un momento de olvido, de renuncia a la propia responsabilidad, de vacío, pues actúa como un hiato en el tiempo vivido, una solución de continuidad, lo que le confiere un valor iniciático. El agua es también fertilizante, de ahí el baño ritual de las prometidas y el de las mujeres estériles en tal o cual lago o fuente sagrada, práctica atestada del Mediterráneo al Extremo Oriente durante más de tres mil años de historia.

VI

- I Eno sagrado, em Vigo,
 bailava corpo velido :
 Amor ei !

- | | | |
|-----|----|--|
| II | 4 | Em Vigo, no sagrado,
bailava corpo delgado :
Amor ei ! |
| III | 8 | Bailava corpo velido,
que nunca ouver' amigo :
Amor ei ! |
| IV | 12 | Bailava corpo delgado,
que nunca ouver' amado :
Amor ei ! |
| V | | Que nunca ouver' amigo,
ergas no sagrad' , em Vigo :
Amor ei ! |
| VI | 16 | Que nunca ouver' amado,
ergas em Vigo, no sagrado :
Amor ei ! ⁸ |

Si decíamos al comentar la cantiga II que el amigo carece de atributos, en ésta podemos ver que la amada, en cambio, prodiga adjetivos alusivos a su garbo físico : es *fremosa, velida, louçana, ben talhada, de corpo velido, delgado...* Se los dirige a sí misma sin pudor porque son como patrones del género, como realces obvios.

Las cantigas de amigo aplican con la mayor laxitud el concepto de sinónimo alternante. Pero Meogo y otros poetas emparejan como equivalentes presente e imperfecto, perfecto y pluscuamperfecto : *queria / ama, lavei / lavara, liei / liara*, usanza muy difundida en el *Romancero*. A veces los sinónimos se hermanan en una especie de tronco común del que ambos son rama ; el amor se desdobra continuamente en *ver / falar*, la belleza en *corpo velido / corpo delgado*. La palabra *corpo* poseía además en la lírica arcaica el sentido de « persona » o « individuo ». En los cancioneros castellanos (*Cancionero de Galanes, Cancionero de la Rosa...*) es normal encontrar epítetos idénticos. Poetas como Joan Zorro, Pero Meogo o Martín Codax dignificaron y prestigiaron la *bailada*.

VII

- | | |
|---|---|
| I | Ai ondas, que eu vim veer,
se me saberedes dizer
porque tarda meu amigo sem mim ? |
|---|---|

II 4 Ai ondas, que eu vim mirar,
se me saberedes contar
porque tarda meu amigo sem mim?⁹

Las diferencias —ya señaladas— que separan e individualizan esta cantiga respecto a las demás han hecho pensar que, en principio, no pertenecería al corpus codaxiano y que habría sido añadida a éste posteriormente por otro copista o por el mismo Martin Codax. Otros autores consideran que fue concebida desde una perspectiva o intención poética diferente, lo cual no implica una autoría distinta.

El paralelismo alcanza aquí sus cotas más elevadas, pues las únicas variaciones son las palabras rimantes, y se trata de sinónimos muy próximos dentro del mismo campo semántico : *veer / mirar, dizer / contar*. Tampoco es frecuente el infinitivo en esa posición, donde suelen predominar los sustantivos y adjetivos relacionados por una contigüidad física o moral que sugiere más que describe. Como en la cantiga I, el mar aparece personalizado ; este tipo de prosopopeya se convirtió en habitual en la poesía de características populares, pues el motivo de la invocación a la naturaleza —a las olas y el viento especialmente— forma parte de un tópico trovadoresco muy extendido.

Lo más llamativo del repertorio codaxiano es su concepción unitaria en términos de la *dispositio* retórica. Desde Vesteiro Torres (1876) a Stephen Reckert (1976), pasando por Pedro Vindel (1915), Oviedo y Arce (1917) y Giuseppe Tavani (1973), se ha considerado el conjunto de las cantigas del poeta de Vigo como un ciclo único de canciones por su profunda unidad conceptual. Y también formal : la reiteración del verso y del movimiento rítmico, variando sólo el final, en que la palabra rimante es sustituida por un sinónimo, es el recurso más empleado. Tal carácter unitario, como hemos visto, es evidente en las primeras seis cantigas ; la séptima, dadas las diferencias que la singularizan, podría haber sido añadida al Pergamino Vindel por un copista diferente, pero su brevedad hace improbable su autonomía poética, adecuandola, por el contrario, a una función de conclusión a modo de *fiinda*.

Según Martín de Riquer, en la poesía de los trovadores hay « un sinfín de elementos y de conceptos que revelan hasta qué medida la formación literaria de éstos está estrechamente vinculada a la retórica de las escuelas medievales ». ¹⁰ La lírica portuguesa no es una excepción, y Martin Codax tampoco, pues sus cantigas presentan un cierto número de figuras de retórica literarias, como la sinonimia más o menos estereotipada (*amigo / amado, levado / salido*,

amigo / privado, delgado / velido), la sinonimia amplificadora (*viv' e sano*), la inversión de palabras (*viv' e sano / san' e vivo, em Vigo senheira / senheira em Vigo, no sagrado em Vigo / em Vigo no sagrado*), la figura etimológica (*amar amado*) y la apóstrofe exclamativa (*ai Deus, madr' , ai ondas*).

Además de estos rasgos particulares, podría encontrarse un cierto paralelismo entre la disposición de las cantigas y las partes en que debía ordenarse el discurso según los tratados de retórica medievales : exordio o *proemium*, argumentación —dividida en *narratio*, *tractatio* y *probatio*—, refutación (*refutatio*) y epílogo (*epilogus*). La cantiga inicial nos introduce en la situación amorosa típica de la cantiga de amigo : ausencia del amado, ansia de la enamorada, que interroga a las olas ; la segunda cuenta el traslado a Vigo y el motivo del mismo, la vuelta del amigo ; la tercera desarrolla el acontecimiento : la muchacha invita a su hermana y a su madre a conocer al amado ; la cuarta invierte la perspectiva y muestra la *saudade* que produce el hecho contrario al deseado, esto es, la ausencia de aquél a quien se espera ; la quinta refuta la soledad y tristeza de la anterior con la invitación, a las que saben amar, a un baño ritual y a ver al amado ; la sexta, el baile, es el feliz epílogo. La séptima funciona a modo de recapitulación final. Concebida como una *fiinda*, no se le exigiría conformidad con las cantigas precedentes. La *fiinda*, remate utilizado por los trovadores gallego-portugueses para concluir el asunto de la cantiga, podía tener de uno a cuatro versos, y cada cantiga podía constar de una a tres *fiindas*. Sería el equivalente galaico-portugués de la *tornada* provenzal, del *envoi* francés o de la jarcha mozárabe, y procedería, como esta última, de una tradición poético-musical ibérica. Podía tener música propia, lo cual facilitaría un efecto de sorpresa. Hoy por hoy, no existen pruebas concluyentes para saber si el autor de esta cantiga fue Martin Codax u otro trovador, pero su música, visiblemente refinada por la acumulación de figuras retóricas —*exclamatio*, *abbreviatio*, *repetitio*, *compar*, *retrogradatio*—, eleva a sublime el artificiosismo del ciclo codaxiano. ¿ Qué mejor conclusión ?

Otro rasgo individualiza las composiciones de Martin Codax : son las únicas de las que conocemos la música, al haber sido descubierta ésta por un librero, Pedro Vindel, en el forro de un ejemplar del *De Officiis* de Cicerón. Se trata de una hoja de pergamino de 340 por 460 mm., escrita a fines del siglo XIII o principios del XIV, por un solo lado y a cuatro columnas, con iniciales ornadas en azul y en rojo, en la que se transcriben las siete cantigas con su

melodía (excepto la de la sexta, de la que sólo se trazaron las líneas del pentagrama), y en cuyo ángulo superior izquierdo va el nombre del poeta.

Existía, en definitiva, una conciencia retórico-musical en el medio trovadoresco en la época en que se escribieron estas cantigas : « la contextura de la letra de las poesías trovadorescas y gran número de recursos gramaticales y estilísticos que en ellas aparecen revelan de un modo indudable que los poetas que las compusieron tenían una sólida base retórica, que corresponde y encaja con los datos que poseemos sobre la enseñanza de la poética y del *ars bene dicendi* de su tiempo. »¹¹

Desde el punto de vista morfológico, el estilo de Martin Codax se caracteriza por una clara correspondencia entre las invariantes estructurales del texto y la diferenciación de las secciones musicales ; hay una adecuación casi total entre la acentuación musical y la acentuación estrófica. Es notable la complementariedad entre la repetición musical y la repetición poética, en el *refram*. Ello contrasta con la escasa relación encontrada entre el texto y la música en el repertorio trovadoresco en lengua *d' oc* o lengua *d' oil*, lo cual subraya el carácter típicamente hispánico del estilo musical vertido en el Pergamino Vindel.

Esta conclusión tiene sus consecuencias. Siendo la cantiga de amigo uno de los géneros más característicos de la lírica galaico-portuguesa, podremos tomar el cancionero codaxiano como representativo, tanto poética como musicalmente, de la escuela trovadoresca peninsular por su comportamiento acentual y su modo de versificación, propios ambos de aquella. Con escasos elementos decorativos, Martin Codax logra una gran condensación lírica, lo cual no es extraño en la lírica galaico-portuguesa, donde abundan las cantigas que, desnudas de ornato tropológico, producen el deseado efecto artístico mediante el simple juego de repeticiones y mudanzas, de simetrías y divergencias que desembocan en un estribillo de trama algo más compacta. Resultado del sistema paralelístico —presidido por la repetición verbal y la similaridad arquitectónica— son la escasez de metáforas y la frecuencia de las figuras acumulativas y de simetría. La obsesión repetitiva y la distribución del discurso poético en segmentos paralelos son recursos tan relevantes y eficaces que suplen otros adornos y artificios. A ello se suma la orientación hacia el sentir íntimo y el escaso aprecio por el contorno material y concreto. Así pues, un recorrido por el corto corpus de este poeta de Vigo, nos ha servido para detectar y estudiar los rasgos más característicos de un género tan impor-

tante en la lírica gallego-portuguesa como la cantiga de amigo, entre cuyos más destacados cultivadores debemos contar, sin duda, a Martín Codax.

MARIA ROSA ALVAREZ SELLERS
 Université de Valence

BIBLIOGRAFIA

- Alvar, Manuel y Beltrán, Vicente. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid, Alhambra, 1985.
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid, Gredos, 1970.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982.
- Díaz Plaja, Guillermo. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Barcelona, Vergara, 1968, vol. I.
- Ferreira, Pedro. *O som de Martim Codax*. Lisboa, IN / CM, 1986.
- Lírica española de tipo popular*. Edición de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1984.
- Lopes, Oscar y Saraiva, A. J. *História da literatura portuguesa*. Porto, Porto Editora, 1985.
- Pellegrini, Silvio. *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*. Bari, Adriatica Editrice, 1937.
- Pinheiro Torres, Alexandre. *Antologia da poesia trovadoresca galego-portuguesa (sécs. XII-XIV)*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1977.
- Riquer, Martín de. *Los trovadores*. Barcelona, Ariel, 1983, vol. I.

NOTES

¹ *Lírica española de tipo popular*, Edición de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Cátedra, 1984, p. 39. A pie de página, se traducen estas dos jarchas de la siguiente manera :

Jarcha nº 22 : « Señor mío Ibrahim, ¡oh dulce nombre!, vente a mí de noche. Si no, si no quieres, iréme a ti : dime dónde encontrarte. »

Jarcha nº 39 : « ¡ Merced, amigo mío ! No me dejarás sola. Hermoso, besa mi boquita : yo sé que no te irás. »

² Las cantigas están ordenadas correlativamente del mismo modo en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional* (nº: 1278-1284), el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (nº: 884-890) y el *Cancionero de García de Resende* (nº: 1-7). Seguimos la numeración propuesta por este último.

³ *Cancionero de la Biblioteca Nacional* : nº 1278. *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* : nº 884. *Cancionero de García de Resende*: nº 1.

⁴ *CBN* : nº 1279. *CBV* : nº 885. *CGR* : nº 2.

⁵ *CBN* : nº 1280. *CBV* : nº 886. *CGR* : nº 3.

⁶ *CBN* : nº 1281. *CBV* : nº 887. *CGR* : nº 4.

⁷ *CBN* : nº 1282. *CBV* : nº 888. *CGR* : nº 5.

⁸ *CBN* : nº 1283. *CBV* : nº 889. *CGR* : nº 6.

⁹ *CBN* : nº 1284. *CBV* : nº 890. *CGR* : nº 7.

¹⁰ Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Ariel, 1983, vol. I, p. 72.

¹¹ Martín de Riquer, *op. cit.*, p. 71.