

ELEMENTOS POPULARIZANTES EN LAS CANTIGAS DE AMIGO¹

Mercedes BREA
Universidad de Santiago de Compostela

Durante bastante tiempo se tendió a ver la lírica gallego-portuguesa como resultado de la confluencia de dos corrientes diferentes: una popular, autóctona, que tendría su manifestación más lograda en las *cantigas de amigo*, y otra culta, foránea (provenzalizante), expresada en las *cantigas de amor*. Ello provocaba, en cierta manera, una contraposición entre los dos géneros apoyada en la identificación de cada uno de ellos con una de esas dos vertientes; es decir:

- Cantiga de amigo = popular = autóctona
- Cantiga de amor = culta = foránea

Por fortuna, a medida que se fue profundizando en el conocimiento del corpus², se fue comprobando que ni la división entre los dos tipos de cantigas es tan tajante³ ni tampoco se

1 Hemos publicado una primera aproximación a este tema en «Das 'popularisierende' und das 'aristokratisierende' Register in den galego-portugiesischen *cantigas de amigo*», *Frauenlieder; Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin)*. Berlin 6.11.1998, Apúlia 28.-30.3.1999, herausgegeben von Th. Cramer, J. Greenfield, I. Kasten und E. Koller, S. Hirzel Verlag, Stuttgart, 2000, págs. 191-212.

2 El punto de inflexión lo marca probablemente la publicación de dos trabajos claves de G. Tavani (*Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967; y *La poesia lirica galego-portoghese*, vol. II, t. 1, fasc. 6 — completado con *La lyrique galicienne-portugaise (partie documentaire)*, vol. II, t. 1, fasc. 8— del *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Carl Winter, Heidelberg, 1980), que inician una nueva etapa en la investigación sobre la lírica gallego-portuguesa, en cuanto que el primero de ellos ofrece esquematizada y estructurada toda la variedad métrica existente, y el segundo supuso, de modo particular, un estudio de conjunto que compendia de manera clara, completa y ordenada todas las aportaciones anteriores, completándolas con una abundante investigación propia. El *Rm* facilitó enormemente los estudios sobre recursos formales, y también, por ejemplo, sobre los llamados «géneros menores» (*prantos, cantigas encomiásticas*; o los caracterizados precisamente por su organización métrica, como el *descordo*), mientras que *La poesia...* (existe una traducción gallega en Editorial Galaxia, Vigo, 1986; y otra portuguesa, de Editorial Comunicação, Lisboa, 1990) llegaría a ser una referencia obligada para aproximarse a los problemas de la tradición manuscrita, a los aspectos de conjunto y a las características particulares de cada uno de los géneros, a la cronología, ámbito cultural y espacial de esta lírica, etc.

3 Prueba de ello son, entre otras cosas, esas cantigas de amigo que funcionan como espejo de las de amor; véanse, por ej., *Amigo, veestes-m' un di' aquí*, de Johan Airas de Santiago, o *Falou-m' oj' o meu amigo*, de Don Denis, que parecen responder a sendas cantigas de amor de los mismos trovadores (*Desej' eu ben aver de mia senhor*, en el primer caso, y *Senhor, que bem parecades!*, en el segundo).

pueden caracterizar, respectivamente, de forma global por medio de esos rasgos (considerados en exclusiva)⁴.

Por una parte, el calificativo *popular* puede inducir a error, no sólo por la propia dificultad de definir ese concepto, sino también, y de manera particular, porque los textos transmitidos conjuntamente en los cancioneros no dejan de ser composiciones *de autores*⁵ (de los que, excepto para unos pocos, se conserva el nombre) con conciencia de tales, y, por consiguiente, fruto de una intencionalidad literaria en la que la presencia del acervo «popular» podría ser cualquier cosa menos espontánea. Por este motivo —y ciñéndonos a la *cantiga de amigo*—, preferimos emplear la terminología aplicada por P. Bec a la lírica galorrománica⁶ y hablar convencionalmente de vertientes *popularizante* y *aristocratizante*⁷ para intentar establecer la existencia de dos bloques bastante marcados dentro del corpus⁸; advirtiendo, sin embargo, que en buena parte de los textos los elementos configuradores de esas vertientes se encuentran tan entremezclados que resulta muy difícil establecer cuáles prevalecen, porque esa es también una de las peculiaridades de este género poético: lograr una simbiosis armónica⁹ de formas y contenidos vinculados al acervo folklórico con otros más específicos del «gran canto cortés», sin que el resultado produzca sorpresa (y, mucho menos, rechazo)¹⁰.

Por la otra, no es menos cuestionable —y cuestionada— la identificación entre lo popular y lo autóctono¹¹ (frente a lo culto como foráneo); no hay más que echar un vistazo, por ejemplo, al libro de Pilar Lorenzo sobre la canción de mujer en la Edad Media¹² para darse cuenta de cómo algunos de los motivos considerados más representativos del tipo «popularizante» de la

4 Teniendo en cuenta que pocos de los trabajos allí contenidos se centran en la lírica gallego-portuguesa o hacen referencia particularizada a ella, puede resultar útil, para conocer el planteamiento que se hace en la actualidad de este tipo de problemas, la consulta de *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, edit. por P. M. Piñero Ramírez, Universidad de Sevilla / Fundación Machado, Sevilla, 1998.

5 Incluso podríamos decir *de grupos*, atendiendo al carácter eminentemente social de la actividad trovadoresca, en la que no cabe pensar en un poeta que compone aislado para expresar sus sentimientos, sino en un colectivo que acepta un código poético en el que cada uno puede moverse dentro de unos moldes a los que aporta algún que otro rasgo de originalidad, pero en el que resulta esencial esa especie de complicidad que se establece entre los autores, y también, en ocasiones, la competitividad «profesional».

6 Vid. P. Bec, *La lyrique française au Moyen Âge (xii-xiii siècles)*, Picard, Paris, 1977.

7 Pretendemos, pues, con ello dejar claro que no nos referimos directamente a la lírica popular (o a la «aristocrática»), sino a la intención consciente de autores cultos de componer «a la manera de», es decir, de imitar, reproducir o adaptar rasgos propios de un tipo determinado de canciones.

8 De todos modos, aquí no vamos a ocuparnos más que de la primera de estas vertientes, que se ha presentado en ocasiones como la más representativa dentro de las cantigas de amigo, cuando, en realidad, los textos que se pueden adscribir a ella presentan un porcentaje relativamente reducido del corpus.

9 Puede verse un buen ejemplo de esa simbiosis (de elementos populares y cultos, autóctonos y foráneos) en la cantiga de D. Denis *Levantou-s'a velida*, a la que hemos dedicado un comentario en este sentido en «*Levantou-s'a velida*, un ejemplo de sincretismo armónico», *Estudios dedicados a Ricardo Carvalho Calero* (edit. por J. L. Rodríguez), Parlamento de Galicia-Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, II, págs. 139-151.

10 «Y es que la *cantiga de amigo* se presenta con una poética particular, en la que se mezclan y se superponen elementos heterogéneos. Se trata de una cultura pluridimensional, en la que intervienen un fondo tradicional antiguo y común a los herederos de la civilización romana; la influencia de la estética cortés, que gozaba del prestigio de la *auctoritas* provenzal, y también hay que tener muy en cuenta la dinámica del propio ejercicio literario de trovadores y juglares, que introdujeron en muchas ocasiones elementos de gran originalidad en los textos» (P. Lorenzo Gradín, «El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo», *Lírica popular / Lírica tradicional*, págs. 73-98; pág. 94).

11 Vid., por ejemplo, el resumen de la cuestión que presenta M. Frenk, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, México, 1975, págs. 64-65.

12 Vid. P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1990.

cantiga de amigo gallego-portuguesa (los elementos simbólicos procedentes de la Naturaleza¹³, entre otros) se extienden por todo el Occidente europeo. Y, del mismo modo, tampoco se puede descartar la posibilidad de hallar elementos «autóctonos», específicos, en composiciones de corte «aristocratizante». Si pasamos una rápida revista a las distintas modalidades de las que se reviste el género¹⁴, apreciaremos cómo es posible que las *cantigas de romería* (o de santuario) y las *maríñas* no tengan paralelo en las otras tradiciones románicas¹⁵ (al menos, en la producción conservada, lo que podría equivaler a decir que o bien son modalidades propias del noroeste ibérico o, si existían motivos similares en otros lugares, no despertaron el interés de los autores cultos —y, en última instancia, de los compiladores—), pero el cantar de *malmariée* de Don Denis (*Quisera vosco falar de grado*) o la *chanson de toile* de Estevan Coelho (*Sedia la fremosa seu sirgo torcendo*) tienen claros referentes en la lírica occitánica¹⁶.

En cualquier caso, es evidente que la *canción de mujer* es, en cierto sentido, la forma propia de la poesía tradicional¹⁷; pero también lo es que este tipo de canciones empieza a proliferar en el Occidente medieval a partir del siglo X¹⁸; aunque no siempre fue considerada digna de imitación o de adaptación por parte de los autores cultos (recordemos que, aparte de las jarchas y las cantigas de amigo, sólo cuenta con una representación importante en la lírica francesa, siendo muy escasas las muestras que pueden localizarse en las producciones occitana e italiana), por lo que muy difícilmente podría ser considerada «autóctona» (aunque sí pre- y paratrovadoresca)¹⁹.

En cuanto a las condiciones de transmisión de esta vena folkórica, no puede decirse que exista ningún tipo de intromisión de la lírica tradicional en la culta, pues lo que se produce es un aprovechamiento consciente —por parte de algunos trovadores²⁰— de ese filón de raigambre popular, con un objetivo claro de renovar la poética a la que se adscriben. La cantiga de amigo es siempre lírica culta, lírica de autor, que toma de la vertiente popular el recurso de la voz femenina y, con él, otros elementos que le son característicos, pero siempre efectuando con ellos

13 El propio hecho de funcionar como *símbolos* puede llevar ya a plantearse cuál fue el proceso (de carácter religioso, literario, sociológico...) que los consolidó como tales y que permitió que fueran asumidos muchas veces por ese tipo de lírica «tradicional» que circula preferentemente por vía oral, de autoría anónima o colectiva, etc.

14 Véase el capítulo que se les dedica en M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, Xerais, Vigo, 1998, págs. 215-265.

15 No olvidemos que *Altas undas que venez sus la mar*, atribuida a Raimbaut de Vaqueiras, es un *unicum* en la lírica occitana.

16 No en menor grado de lo que acontece en el registro aristocratizante con el reducido número de textos que pueden ser considerados (aunque sólo sea, parcialmente) *chansons de change* o *escondits*. Y tampoco las *pastorelas* pueden ser entendidas sin tomar en consideración los representantes occitanos y, sobre todo, oitánicos de esa modalidad.

17 «Lo que más ha llamado la atención de los estudiosos ha sido la presencia constante y sistemática de composiciones puestas en boca de mujeres: frente a lo que ocurre en la lírica culta, el sujeto de la poesía tradicional es, en la mayoría de los casos, la mujer» (C. Alvar, «Poesía culta y lírica tradicional», *Lírica popular / Lírica tradicional*, págs. 99-111; pág. 104).

18 Vid. C. Alvar, *ibidem*; también P. Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1996 (2ª ed.), y, de modo especial, P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer...* En cualquier caso, la insistencia de la Iglesia en condenar y prohibir las canciones populares desde bastantes siglos antes «revela el poco éxito que tenían las prohibiciones y la vitalidad de que gozaba el lirismo tradicional» (C. Alvar, «Poesía culta...», pág. 102).

19 Además del libro de P. Bec (*La lyrique française...*), que se ocupa con bastante amplitud de estos aspectos, vid., entre otros, M. Tyssens, «Cantigas d'amigo et chansons de femme», *O Cantar dos Trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de Abril de 1993*, Xunta de Galicia, Santiago, 1993, págs. 329-347.

20 C. Alvar recuerda que «resulta significativo que sea siempre al final de los períodos llamados «clásicos» cuando aparecen los cruces de tradiciones» («Poesía culta...», pág. 106).

una reelaboración que busca, en no pocas ocasiones, provocar un efecto de sencillez, de ingenuidad, que, sin embargo, encierra en sí misma un complicado proceso de composición²¹.

De todos modos, como señala M. Tyssens, «si les textes apparaissent souvent contaminés par les genres courtois et aristocratiques, ils conservent aussi —du moins veut-on le croire— quelque chose d'une lyrique plus ancienne»²², por lo que vamos a intentar enumerar los rasgos que consideramos relacionados con esa «lyrique plus ancienne», entendida a la vez como de corte tradicional²³, detectables en las cantigas de amigo²⁴.

1. Elementos formales

Entre los rasgos de tipo formal que suelen ponerse de relieve como próximos a las canciones populares²⁵ podemos destacar los siguientes:

21 Por lo que no es de extrañar que, en muchas ocasiones, no sea posible adscribir en su totalidad una cantiga de amigo al registro «popularizante», puesto que resuelta frecuente —como ya hemos señalado— que los trovadores introduzcan elementos representativos de esa vertiente en combinación con otros que podrían ser considerados «aristocratizantes».

22 Cfr. M. Tyssens, «Reflexions sur la chanson de femme», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander, 22-26 de septiembre de 1999)*, edit por M. Freixas y S. Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria —Año Jubilar Lebaniego— Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, I, págs. 95-114, pág. 97.

23 No podemos pretender, con todo, agotar en este panorama la totalidad de los elementos popularizantes presentes en las cantigas de amigo, pues siempre será posible encontrar alguno en particular que no hayamos mencionado, del tipo de ese tópico del «viajero enamorado» que estudia J. M. Pedrosa en una cantiga —de amor, en este caso— de Joan Airas de Santiago («Poesía trovadoresca de inspiración popular en el siglo XIII: Joan Airas de Santiago, Cielo d'Alcamo y el tópico folclórico románico de *El viajero enamorado*», *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1 de octubre de 1993)*, ed. de J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, IV, págs. 17-27). Intentaremos tan sólo prestar atención a los que parecen más significativos y mejor representados en este género poético.

24 No haremos, pues, referencia a otro tipo de rasgos (elocución oral, uso de proverbios, preferencia por el habla vulgar, etc.) localizables en las cantigas de escarnio y en otros lugares del corpus gallego-portugués en general (incluidas las *Cantigas de Santa María*), de los que se ocupa J. Filgueira Valverde, «Rasgos popularizantes en los «Cancioneros» galaico-portugueses», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiaño de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, ed. de V. Beltrán, PPU, Barcelona, 1988, págs. 73-85.

25 V. Beltrán analiza una parte de estos elementos en su introducción a *Canción de mujer, cantiga de amigo*, PPU, Barcelona, 1987 (que puede complementarse, entre otras cosas, con la introducción a su completa antología de lírica castellana de esta corriente, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Planeta, Barcelona, 1990), en el que recoge un total de cuarenta y tres composiciones de este tipo, que son las que «conservan el lenguaje, los temas y las formas del género originario, pero lo hacen con tal fidelidad y con tal calidad literaria como sólo esporádicamente podríamos encontrarla en otras áreas de la Romania» (pág. 11). Entre ellas incluye, de todos modos, tres cantigas de amor (las que llevan los números 10, 13 y 43), por considerar que presentan una clara interferencia de rasgos propios del registro de amigo popularizante: en la n^o 13 (*Quand'eu vejo las ondas*, de Roi Fernandiz de Santiago), efectivamente, está presente el mar y se utilizan los sinónimos *velida* —*fremosa*— *ben feita*, para referirse a la dama; en la 43 (*Faz-m'agora por ssy morrer*, de Vidal, judeu d'Elvas), los elementos aristocratizantes se combinan con otros popularizantes, como *cos bem talhado-fremosinha*, y la aparición en la primera estrofa de las *cervas* y el *cervo lançado*; por el contrario, en la 10 (*E já, senhor, aque-vos min aqui*, de Johan Mendiz de Briteiros), que es una cantiga de *mestría* totalmente aristocratizante, el único vínculo que podemos hallar con el resto del grupo es el último verso de la *fiúnda* («como vai *cervo lançad'* a fugir»). La antología se completa con un anexo que ofrece seis textos procedentes de otras tradiciones líricas románicas (el occitano *Altas undas que venez suz la mar*, el oitánico *Main se leva la bien faite Aelis*, los catalanes *No puch dormir soleta, no e Si-m leví de bon matt*, y los castellanos *Cerbatia, que no me la buelbas y ¡Ay! un galán de esta Villa*), que prueban la existencia en la Edad Media de esa tendencia popularizante con una serie de rasgos comunes no sólo a toda la Península Ibérica, sino también, por lo menos, a toda la Europa románica, como puede muy bien advertirse en el extenso corpus analizado pormenorizadamente en el libro ya citado de P. Lorenzo Gradín.

1º) El uso del *refrán*²⁶, que se encuentra en todas las tradiciones líricas vinculado de algún modo al registro popularizante²⁷, aunque no baste por sí sólo para definir éste²⁸, pues, si así fuese, casi todas las cantigas de amigo serían adscribibles a esta modalidad²⁹.

2º) La preferencia por las estrofas compuestas por dísticos monorrimos (en versos cortos o largos), con un refrán de un solo verso, el cual, además, puede ser de pocas sílabas, y con predominio del esquema rimático aaB³⁰:

O meu amigo, que mi dizia
que nunca máis migo viveria,
par Deus, donas, aqui é ja!

Que muito m'el avia jurado
que me non visse máis, a Deus grado!,
par Deus, donas, aqui é ja!

O que jurava que me non visse,
por non seer todo quant'el disse,
par Deus, donas, aqui é ja!

Melhor o fezo ca o non disse:
par Deus, donas, aqui é ja!
(Pai Soarez de Taveirós, 115,8)³¹

26 Queda claro que utilizamos *refrán* en el sentido que adopta habitualmente en la lírica gallego-portuguesa, que coincide con el primero de los tres que puede presentar en la producción francesa de la Edad Media (vid. al respecto el resumen que ofrece M. Tyssens, «Reflexions...», págs. 106-107), aunque las otras dos modalidades están presentes también (en mucha menor medida, especialmente el último) en los trovadores gallego-portugueses.

27 Piénsese en el uso que se hace de él, por ejemplo, en la lírica gallego-portuguesa y francesa, frente, sobre todo, a la tradición —mucho más apegada al registro aristocratizante— occitana, en la que I. Frank (*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Honoré Champion, París, 1966, II, pág. 58) registra tan sólo 63 composiciones (de las cuales 15 son anónimas) que contienen refrán, entre las que se encuentran preferentemente *albas*, *baladas* y *danças*.

28 Ni tampoco sea exclusivo, en nuestro caso, de las cantigas de amigo, puesto que se encuentra en todos los géneros poéticos gallego-portugueses. De todos modos, no deja de ser significativo que, mientras que en las cantigas de amor el porcentaje aproximado de cantigas de refrán se mueve en torno al 55% y en las de escarnio no llega al 33%, en las cantigas de amigo los números se invierten completamente, puesto que las construidas con la técnica de *mestría* rondan solamente el 7% del total (vid. *Infra* nota 29).

29 Tengamos en cuenta que, de los 501 textos etiquetados en la base de datos *MedDB* (elaborada y mantenida por el Centro Ramón Piñeiro, accesible en la dirección electrónica www.cirp.es) como «cantigas de amigo», 426 utilizan esta técnica compositiva, frente a sólo 34 que se construyen como cantigas de *mestría* (de las restantes, 26 se adscriben a la variante del *refrán intercalar*, que se corresponde, al menos parcialmente, con la segunda acepción de *refrán* que registra M. Tyssens —vid. *supra*—, y las otras 15 han sido transmitidas en su mayor parte de manera fragmentaria, pues sólo disponemos de una estrofa o, en algún caso, también de los primeros versos de la segunda, por lo que carecemos de criterio para clasificarlas como de *refrán* o de *mestría*).

30 Como variante de los dísticos, pueden ser empleados trísticos, o estrofas de mayor extensión; y el refrán puede tener una longitud variable, hasta llegar a ser, en algunos casos excepcionales, más largo que la propia estrofa. Véase, por ejemplo, *Madre, passou por aqui un cavaleiro*, de Fernán Rodríguez de Calheiros (el trovador que abre la sección de las cantigas de amigo en B y V), compuesta por tres estrofas *singulares* de dísticos endecasílabos (rima *femenina*, y asonante en la segunda estrofa) más un refrán monorrimo (con rima *masculina*) de cinco versos de diferentes medidas (9, 4, 4, 5, 9, respectivamente), que parece un cantar popular. O *Pela ribeyra do rio salido*, de Johan Zorro, que contiene dos estrofas *singulares*, también de dísticos monorrimos (en este caso, el primer verso es decasílabo y el segundo eneasílabo), seguidos de un refrán de cuatro versos tetrasílabos de rima *alternante*.

31 Citamos las composiciones por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por G. Tavani, *Repertorio métrico...*) empleados en la edición global del corpus trovadoresco gallego-portugués (*Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e*

3º) La presencia del paralelismo en cualquiera de sus variantes constituye, en palabras de E. Asensio³², «una de las más antiguas estrategias descubiertas y desarrolladas por los cantores-poetas en los lejanos tiempos cuando la poesía guardaba íntimos contactos con la música, la danza y la magia» (p. 70)³³. Su base es, naturalmente, la repetición, pero una repetición simétrica que responde a unas reglas fijas, aunque se puedan establecer distintos tipos de paralelismo, que —siempre siguiendo a Asensio³⁴— se pueden reducir a tres:

- a) paralelismo verbal, que afecta a las palabras (normalmente se repite el verso inicial cambiando sólo la palabra final por un sinónimo), como en:

Ay ondas, que eu vin *veer*,
se me saberedes *dizer*
 porque tarda meu amigo
 sen min?

Ay ondas, que eu vin *mirar*,
se me saberedes *contar*
 porque tarda meu amigo
 sen min?
(Martin Codax, 91,2)

- b) paralelismo estructural, que corresponde a la estructura sintáctica y rítmica y es probablemente el menos utilizado en las cantigas de amigo, en las que, frecuentemente, aparece combinado con el paralelismo verbal o el semántico:

Anda [mui] triste [o] meu amigo,
mia madr', e á de mi gram *despeito*,
 por que non pôde falar comigo
e non por al, e *faz gram dereito*
d' andar [mui] triste o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo

bibliografía específica. Trabajo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^a C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guíadanes e M^a C. Vázquez Pacho, coordinados por M. Brea, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro»), Santiago de Compostela, 1996). También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada, y los textos remiten a las ediciones reproducidas en ese corpus.

32 Vid. E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, 2ª ed., págs. 69-119; así como algunos otros trabajos ya clásicos sobre este procedimiento: D. N. Atkinson, «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», *Modern Language Notes*, 50, 1955, págs. 281-287; G. Tavani, «Paralelismo e iterazione. Appunti in margine al criterio di pertinenza», *Cultura Neolatina*, 33, 1973, págs. 9-32. Vid. también, entre otras revisiones recientes del recurso, V. Beltrán, *A cantiga de amor*, Xerais, Vigo, 1995, págs. 128-149; y M. Brea - P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*, págs. 186-196.

33 A pesar de ello, no deja de poner de manifiesto su sospecha de que «la fusión del provenzalismo y el casticismo y, por tanto, la creación del paralelismo semántico se cumplió primero en la cantiga de amor palaciana» (E. Asensio, *Poética...*, pág. 100).

34 Cfr. E. Asensio, *Poética...*, pág. 72. Más adelante (págs. 99-105) resume las diferencias existentes entre paralelismo semántico y literal o verbal.

Anda [mui] trist[e] o meu amigo,
 mia madr', e *tenho que seja morto*,
 por que non pôde falar comigo
 e non por al, e *non faz gram torto*
 d' andar [mui] trist[e] o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo

Anda [mui] trist[e] o meu amigo,
 mia madr', e *anda por en coitado*,
 por que non pôde falar comigo
 e non por al, e *faz mui guisado*
 d' andar [mui] trist[e] o meu amigo,
 por que non pôde falar [co]migo
 (Estevan Reimondo, 35,2)

- c) paralelismo semántico, que supone la repetición de significados o conceptos, permitiendo una mayor variedad estilística que los anteriores, pues la primera estrofa proporciona la clave temática de la cantiga y ésta se desarrolla en las posteriores con un movimiento circular que expresa una sustancia de contenido limitada:

Oje quer' eu meu amigo veer;
 por que mi diz que o non ousarei
 veer mia madre, de pram vee-lo-ei
 e quero tod' en ventura meter,
 e des i saia per u Deus quiser.

Por en qual coita mi mia madre ten
 que o non veja, no meu coraçõ
 ei oj' eu posto, se Deus mi perdon,
 que o veja e que lhi faça ben,
 e des i saia per u Deus quiser.

Pero mi-o ela non quer outorgar,
 i-lo-ei veer ali u m' el mandou
 e por quanta coita por mi levou
 farei-lh' eu est' e quanto m' al rogar,
 e des i saia per u Deus quiser.

Ca diz o vervo ca non semeou
 milho quen passarinhas receou.
 (Johan Soarez Coelho, 79,41)

4º) El recurso al *leixaprén*³⁵, con la consiguiente distribución de la composición en un número par de estrofas (en dísticos monorrimos) que se entrelazan en *cobras alternas*³⁶, se

35 «La conjunción de paralelismo y leixaprén marca con un sello personal las más bellas cantigas de amigo de los cancioneros, destinadas evidentemente a la danza coral» (E. Asensio, *Poética...*, pág. 91).

36 Son en total 43 las cantigas de amigo que presentan esta estructura (aunque el número coincide, no son exactamente las mismas que recoge V. Beltrán en *Canción de mujer, cantiga de amigo*).

combina con el paralelismo literal y presenta un encadenamiento interestrófico consistente en que el segundo verso de la primera estrofa se repite como primero de la tercera, el segundo de la segunda como primero de la cuarta, y así sucesivamente³⁷:

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo?
e ay Deus, se verrá cedo!

Ondas do mar levado,
se vistes meu amado?
e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amigo,
o por que eu sospiro?
e ay Deus, se verrá cedo!

Se vistes meu amado,
por que ey gran coydado?
e ay Deus, se verrá cedo!
(Martín Codax, 91,6)

5º) El empleo de rimas asonantes, que no estaba contemplado en el registro aristocratizante:

O anel do meu amigo
perdi-o so lo verde pino
e chor' eu, bela!

O anel do meu amado
perdi-o so lo verde ramo
e chor' eu, bela!

Perdi-o so lo verde pino;
por en chor' eu, dona-virgo,
e chor' eu, bela!

Perdi-o so lo verde ramo;
por en chor' eu, dona d' algo,
e chor' eu, bela!

(Pero Gonçalves de Portocarreiro, 128,3)³⁸

37 Es evidente que utilizamos *leixaprén* en una acepción restringida, que es la que goza de mayor tradición en la lírica gallego-portuguesa, porque cabe aplicarlo a recursos ligeramente diferentes de encadenamiento interestrófico, sobre todo si tenemos en cuenta las rúbricas y la terminología métrica utilizadas en el Cancionero de Baena; vid. al respecto V. Beltrán, «Leixa-pren», en G. Lanciani-G. Tavani (eds.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Caminho, Lisboa, 1993, págs. 386-387.

38 Éste es, de todos modos, un caso extremo en el empleo de la rima asonante, presente en todas las estrofas, pues lo más frecuente es que este tipo de rima se limite a una (a lo sumo, dos) estrofa, como puede verse en el ejemplo anterior de Martín Codax, donde sólo se detecta en la tercera estrofa. De hecho, J. M. d'Heur (*Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XIIe-XIVe siècles)*). *Contribution à l'étude du «Corpus des troubadours»*, s.l., 1975, págs. 231-247, recoge sólo cinco cantigas de amigo que extienden la asonancia a toda la composición.

6º) La aparición de ciertas irregularidades métricas, que pueden dar lugar a casos de hipometría o hipermetría que quizás se corregirían con ayuda de la música³⁹, como puede apreciarse en el siguiente texto, en el que las dos primeras estrofas se componen de versos decasílabos de rima masculina, mientras que la tercera contiene versos eneasílabos de rima femenina:

Por mui fremosa, que sanhuda estou
a meu amigo, que me demandou
que o foss' eu veer
a la font' ú os cervos van beber.

Non faç' eu torto de mi lh' assanhar
por s' atrever el de me demandar
que o foss' eu veer
a la font' ú os cervos van beber.

Afeito me ten ja por sandía,
que el non ven, mas envía
que o foss' eu veer
a la font' ú os cervos van beber.
(Pero Meogo, 134,7)

7º) La inclusión de arcaísmos léxicos o soluciones fonéticas arcaizantes, como ha sido puesto de relieve repetidas veces⁴⁰ a propósito de formas como *irmana*, *louçana*, *salido*, *velida*, *treydes*, etc.; o el controvertido *ler* o *lez*⁴¹:

Mia *irmana* fremosa, *treydes* comigo
a la igreja de Vig', u é o mar *salido*:
e miraremos las ondas!

Mia *irmana* fremosa, *treydes* de grado
a la igreja de Vig', u é o mar levado:
e miraremos las ondas!

A la igreja de Vig', u é o mar *salido*,
e verrá i mia madr' e o meu amigo:
e miraremos las ondas!

39 Vid. las indicaciones de M. P. Ferreira (*O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*), UNISYS / Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1986) a propósito de las irregularidades métricas que presentan tres de las siete cantigas de Martin Codax. Vid. también A. Fernández Guiadanes y otros, *Cantigas do mar de Vigo. Edición crítica das cantigas de Meendinho, Johan de Cangas e Martin Codax*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela, 1998, págs. 246-247.

40 Vid., especialmente, M. Rodrigues Lapa, «O texto das cantigas de amigo», *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1982, págs. 141-195 (concretamente págs. 143-155); y C. Cunha, *Cancioneiros dos Trovadores do Mar* (ed. preparada por E. Gonçalves), Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1999, págs. 214-217.

41 Sobre este término, vid. G. Tavani, «Entre *ler* e *lez*», *Ensaio portugueses. Filologia e Linguística*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1988, págs. 361-376.

A la igreja de Vig', u é o mar levado,
e verá i mia madr' e o meu amado:
e miraremos las ondas!
(Martin Codax, 91,5)

8º) La introducción directa (*narratio drammatica*) del diálogo que entabla la *amiga* con su enamorado, con la madre o con algunas confidentes⁴² (incluso con elementos de la naturaleza, aunque, en este caso, puede tratarse de meras invocaciones, sin respuesta explícita de los interlocutores⁴³). Ese diálogo puede estar distribuido de diversas maneras: cada interlocutor puede ocupar una estrofa entera (o más de una), o bien pueden alternarse ambos entre el cuerpo de la estrofa y el refrán, repartirse el interior de una estrofa, o incluso ocupar cada uno un verso (la última variante es la que proporciona a la cantiga un ritmo más dinámico). Y, de todos modos, es posible que debamos restringir la caracterización como popularizante al diálogo que tiene lugar entre la amiga y la madre, porque en los que sostiene con su enamorado, y en buena medida también con sus confidentes, aparecen a menudo elementos conceptuales propios del registro aristocratizante:

— Dizede-m' ora, filha, por Santa Maria:
qual é o voss' amigo que mi vos pedia?
— Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

— Qual é o voss' amigo que mi vos pedia?
se mi-o vós mostrasedes, gracir-vo-lo-ia
— Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.

— Se mi-o vós amostrardes, gracir-vo-lo-ia
e direi-vo-l' eu logo en que s' atrevia.
— Madr', eu amostrar-vo-lo-ei.
(Nuno Fernandez, 106,8).

9º) La utilización de sinónimos poéticos en alternancia en las estructuras paralelísticas ((*amigo-amado*, *velida-louçana*, *salido-levado*, *frolido-granado*, etc.), de los que pueden verse varios ejemplos en algunas de las cantigas reproducidas arriba⁴⁴.

10º) Uso, aunque bastante limitado⁴⁵, de términos específicos para referirse a la protagonista femenina⁴⁶: *pastor*, *moça*, *meninha*, *pequena*, *louçana*, *velida*, *delgada*, *talhada*, etc.:

Ai Deus, que doo que eu de mi ei,
por que se foi meu amigu' e fique
pequena e d' el namorada.

42 Esta tercera modalidad aparece normalmente en trovadores más recientes que las otras dos.

43 Esa respuesta, sin embargo, puede existir, aunque sea con carácter excepcional: recordemos, sin ir más lejos, aquella cantiga en la que Don Denis muestra a una amiga dirigiéndose en las cuatro primeras estrofas a las flores del verde pino (*Ai flores, ai flores do verde pino*, 25,2), y a estas tranquilizándola con las noticias esperanzadoras que le dan en las cuatro restantes.

44 Vid. al respecto E. Fidalgo, «*Corpo velido, corpo delgado*: a descripción física da amiga», en *Día das Letras Galegas 1998: Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas*, ed. de X. L. Couceiro Pérez y L. Fontoira, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1998, págs. 97-112.

45 Excepto para *louçana*, *velida* y (*ben / de corpo*) *talhada* (*o*), rara vez llegan a tres los textos en los que puede apreciarse la presencia de estos términos.

46 Vid. al respecto el libro de E. Corral Díaz, *As mulleres nas cantigas medievais*, Edicións do Castro, Sada, 1996.

Quando s' el ouve de Julhan a ir,
fiquei, *fremosa*, por vos non mentir,
pequena e d' el namorada.

Ali ouv' eu de mia morte pavor
u eu fiquei mui coitada *pastor*
pequena e d' el namorada.
(Pero de Weer, 123,1).

2. Elementos conceptuales y temáticos

Como muestra de algunos aspectos que suelen acompañar a los anteriores para contribuir a caracterizar ese registro popularizante que estamos analizando, podemos tomar en consideración los siguientes:

1º) La presencia de motivos simbólicos⁴⁷ que tienen su referente en la naturaleza (el agua, el viento, los ciervos, las aves, etc.), o bien en partes del cuerpo femenino (los cabellos, de modo particular) y en las prendas que lo cubren o adornan (camisas, cintas, brial...), así como en la realización de acciones relacionadas con esos mismos motivos (*lavar cabelos* o *camisas*, por ejemplo)⁴⁸:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m' eu d' eles
e de mi, louçãa.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m' eu d' elas
e de mi, louçãa.

A la fonte [e] paguei-m' eu d' eles,
aló achei, madr', o senhor d' eles
e de mi, louçãa.

Ante que m[e] eu d' ali partisse,
fui pagada do que m[e] el disse
e de mi, louçãa.

(Johan Soares Coelho⁴⁹, 79,25).

47 Para una visión global de todos ellos, no sólo en la lírica gallego-portuguesa sino en todo el corpus medieval de la «canción de mujer», vid. P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer ...*, págs. 193-270.

48 Curiosamente, algunos de estos símbolos, que pueden encontrarse luego en canciones castellanas, como la aparición del *vento* (el amigo) o *lavar camisas* (la relación sexual), están poco presentes en las cantigas de amigo (de hecho, éstos dos aparecen únicamente en *Levantou-s' a velida*, de Don Denis, 25,43). *Lavar cabelos*, en cambio, es más frecuente, quizás porque va asociado al valor asignado a la disposición del cabello como indicio de estado civil de la mujer en la Edad Media.

49 Y. Frateschi Vieira («Joam Soares Coelho e a moda popularizante nas cantigas de amigo», *Actas del VI Congreso Internacional de la AHLM (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, ed. a cargo de J. M. Lucía Megías, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1997, I, págs. 629-638) analiza los rasgos popularizantes de varias cantigas de este trovador y resume en él varios de los que hemos mencionado: «O refrão do tipo empregado por Joam Soares: são versos curtos que introduzem uma qualidade física descritiva da beleza da donzela, em geral através de um

2º) La aparición de la madre, normalmente como obstáculo para el encuentro de los enamorados (o como mujer más experimentada que intenta aconsejar a la hija sobre lo que debe o no debe hacer), aunque en ocasiones puede funcionar también como confidente o cómplice⁵⁰ de la amiga (y, mucho más raramente, del amigo):

— Digades, filha, mia filha velida,
porquê tardastes na fontana fría?

— Os amores ei.

— Digades, filha, mia filha louçana,
porque tardastes na fría fontana?

— Os amores ei.

— Tardei, mia madre, na fontana fría,
cervos do monte a auga volvían.

— Os amores ei.

— Tardei, mia madre, na fría fontana,
cervos do monte volvían a auga.

— Os amores ei.

— Mentís, mia filha, mentís por amigo,
nunca vi cervo que volvesse' o rio.

— Os amores ei.

— Mentís, mia filha, mentís por amado,
nunca vi cervo que volvesse' o alto.

— Os amores ei.

(Pero Meogo, 134,2).

3º) La importancia del paisaje como marco: los enamorados no se citan en un jardín o en una estancia palaciega, sino, con frecuencia, cerca de algún elemento acuático (la fuente, el mar, sobre todo), o al lado de un santuario⁵¹ (que, en algún caso bastante significativo, como los de Meendinho o Martin Codax⁵², entre otros, puede estar situado cerca del mar) y pueden aprovechar el pretexto de la celebración de una romería popular a la que la muchacha acude con permiso, o incluso en compañía, de la madre:

arcaísmo como «velida» ou «louçana» (pág. 634). Destaca también, entre otros, la presencia de elementos simbólicos: «Entre os motivos mais constantes da lírica tradicional está o do encontro amoroso junto à fonte, ao rio, ao mar, ao qual se associa o do «banho nupcial» —às vezes representado pela lavagem dos cabelos ou de peças de vestuário, numa versão mais realista. O motivo da lavagem dos cabelos, empregada por Joam Soares, associa-se ao do encontro amoroso e do auto-elogio da donzela» (pág. 636).

50 O acabar 'queriéndole bien' simplemente porque acepta que es el *amigo* de su hija, como en la cantiga de Nuno Fernandez *Aquí vej' eu, filha, o voss' amigo* (106,5).

51 Quizás uno de los casos más curiosos es el de Roi Fernandiz, *Se vos non pesar ende* (142,7), en el que la cita es, simplemente, «no monte», como se repite en el refrán.

52 En realidad, la cantiga de Meendinho y el grupo de composiciones de Martin Codax son las únicas piezas líricas gallego-portuguesas que pueden ser etiquetadas a la vez de «cantigas de romería» y de «mariñas».

Mia madre velida, e non me guardedes
d' ir a San Servando, ca, se o fazedes,
morrerei d' amores.

E non me guardedes, se vós ben ajades,
d' ir a San Servando, ca, se me guardades,
morrerei d' amores.

E, se me vós guardades d' atal perfia,
d' ir a San Servando fazer romaria,
morrerei d' amores.

E, se me vós guardades, eu ben vo-lo digo,
d' ir a San Servando veer meu amigo,
morrerei d' amores.

(Johan Servando, 77,17).

4º) En cualquier caso, probablemente lo más representativo de esta corriente sea la imagen femenina que presenta, que no se corresponde con la *dona e senhor* típicamente trovadoresca⁵³, sino con una joven (a *amiga*, a *fermosiña*, a *louçana*,...) que llora la ausencia o el engaño del amigo, que espera con ansia el momento de verlo, que expresa su alegría cuando todo acontece de acuerdo con sus deseos, que intenta convencer a la madre para que la deje acudir a la cita acordada, que pide ayuda a Dios, a la Virgen o a un santo, que invoca a la naturaleza, etc.:

— Ay, fremosinha, se ben ajades!
Longi de vila quen asperades?
— Vin atender meu amigo.

— Ay, fremosinha, se gradoedes!
Longi de vila quen atendedes?
— Vin atender meu amigo.

— Longi de vila quen asperades?
— Direy-vo-l' eu, poys me preguntades:
vin atender meu amigo.

— Longi de vila quen atendedes?
— Direy-vo-l' eu, poi-lo non sabedes:
vin atender meu amigo.

(Bernal de Bonaval, 22,5).

5º) En relación con lo anterior, la expresión del sentimiento amoroso resulta directa, viva, sintética, sin circunloquios excesivos y lejos del desarrollo conceptual que alcanza, por ejemplo, la *coita* en las cantigas de amor.

53 Una *senhor* que sí protagoniza otro grupo de cantigas de amigo (de corte más aristocratizante), como estudia E. Fidalgo, «A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)», *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1998, págs. 189-212.

Ai, meu amigo, se vós vejades
 prazer de quanto no mund'amades,
 levade-me vosc', amigo.

Por non leixardes mi, ben talhada,
 viver com' oj' eu vivo coitada,
 levade-me vosc', amigo.

Por Deus, filhe-xi-vos de min doo;
 melhor iredes migo ca soo,
 levade-me vosc', amigo.

(Johan Soarez Coelho, 79,4).

No queremos acabar sin insistir, una vez más, en que, de todos modos, ninguno de los elementos que acabamos de señalar (y a los que podríamos todavía añadir algún otro) es exclusivo de la cantiga de amigo popularizante (ni siquiera de la cantiga de amigo en general), quizás con la única excepción de la rima asonante o de la presencia de hiper- e hipometrías, que sólo podrían aparecer en los demás géneros precisamente cuando se produce una imitación clara de las estructuras que hemos indicado. Y tampoco ninguno de ellos es suficiente para adscribir una composición a ese registro, pues con frecuencia se encuentran combinados con rasgos que corresponderían al registro aristocratizante. Por ello, sólo cuando se asocian en una misma cantiga una serie de elementos del tipo comentado podemos hablar de una intención decidida por parte del autor⁵⁴ de elaborar una pieza que pudiera pertenecer a la poesía tradicional, hasta tal punto que, en algunas ocasiones, podría haber llegado a ser sentida por el pueblo como propia y a ser incorporada (olvidando su proceso creativo, y, por lo tanto, el nombre de su autor) al acervo popular, bien la composición como tal bien alguno de sus componentes.

Por otro lado, ha sido puesto de relieve por parte de bastantes estudiosos⁵⁵ el hecho de que, aun cuando efectivamente estén vinculados de forma estrecha a una poesía folklórica de raigambre antigua, una parte de esos recursos formales aparecen asimismo en la poesía litúrgica, por lo que resulta difícil establecer una relación de dependencia para las semejanzas que se pueden encontrar (también desde el punto de vista musical⁵⁶) entre las cantigas de amigo, la lírica tradicional y la poesía litúrgica, y directamente entre las dos últimas, pues tanto pudo suceder que el acervo popular se enriqueciese con elementos tomados del culto como que éste incorpo-

54 Es posible que incluso se pueda hablar de una «moda popularizante» (como recuerda Y. Frateschi Vieira en el artículo sobre Johan Soarez Coelho), circunscrita a determinadas cortes y cultivada de modo magistral por algunos de los trovadores más hábiles y originales (pensemos, por ej., en el propio rey Don Denis).

55 Véase, por ej., el repaso que realizaba hace más de medio siglo M. Rodrigues Lapa (*Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1942, 2ª ed.) de las hipótesis fundamentales que se barajaron para explicar los orígenes de la lírica trovadoresca, de manera particular el relativo a la 'tesis litúrgica', y cómo concluye al respecto: «No estado actual da investigação, pode já dar-se como certo este facto: o esquema versificatório e o elemento musical foram tirados da arte litúrgica, que continha, ao que parece, sugestões da arte popular [...]» (págs. 66-67).

56 Vid., entre otros de época reciente, los diversos trabajos de M. P. Ferreira, de manera particular *O som de Martim Codax...*

rase formas que les resultaban familiares a los fieles⁵⁷. Y tampoco resulta fácil, dado que nuestro conocimiento de la poesía popular más antigua es bastante limitado, establecer en qué medida, como acabamos de indicar, algunos de los rasgos de la cantiga de amigo popularizante fueron asumidos como propios por el folklore hasta acabar perdiéndose la conciencia de su posible origen culto.

57 Para M. Rodrigues Lapa, el proceso podría llevar de la poesía popular a las cantigas trovadorescas, pasando por la liturgia; así, señala, a propósito del paralelismo, que «a liturgia, ou por acaso ou propositadamente, imitou o processo da poesia popular, executando os salmos alternadamente, a dois coros, no chamado canto antifónico. [...] De modo que é bem de crer que a liturgia, se não formou o paralelismo da nossa cantiga, obstou pelo menos à sua deformação e desaparecimento, sancionado por uma aplicação ritual a velha usança popular» (*Lições ...*, pág. 81). Vid. también M. Rodrigues Lapa, «O paralelismo», en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1982, págs. 119-140.