

Literatura medieval hispánica

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26
miscelánea 13

Director de la colección: Carlos Alvar



CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA

El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente

El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza

El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual

El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar

Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)

Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela

Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE

Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín

Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)

Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco

Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad
de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*

Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.

Literatura medieval hispánica
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21_17R)
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar | 13 |
| FRÉDÉRIC ALCHABALI | |
| Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743) | 25 |
| ALBERTO ALONSO GUARDO | |
| <i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural | 43 |
| CARLOS ALVAR | |
| Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i> | 51 |
| PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES | |
| Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral | 61 |
| NURIA ARANDA GARCÍA | |
| Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales | 77 |
| CARMEN ELENA ARMIJO | |
| Alimentos de vida | 91 |
| ISABEL BARROS DIAS | |
| Romances y músicos | 105 |
| VICENÇ BELTRAN | |
| El entramado ideológico en las colecciones de refranes | 133 |
| HUGO O. BIZZARRI | |
| El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i> | 151 |
| ANNA BOGNOLO | |

| | |
|--|-----|
| La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones | 169 |
| MARÍA BOSCH MORENO | |
| El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i> | 193 |
| MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA | |
| Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria | 207 |
| MARIANO DE LA CAMPA | |
| Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones | 223 |
| AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA | |
| El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486) | 235 |
| IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA | |
| La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos | 253 |
| SOFÍA M. CARRIZO RUEDA | |
| De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero | 265 |
| ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES | |
| Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino | 281 |
| MARÍA DEL PILAR COUCEIRO | |
| Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos | 297 |
| NATACHA CROCOLL | |
| El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i> | 315 |
| MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE | |
| El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI | 333 |
| PALOMA DÍAZ-MAS | |
| Lecturas y relecturas aristotélicas | 349 |
| MARÍA DÍEZ YÁÑEZ | |

| | |
|---|-----|
| Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i> | 371 |
| ENRIC DOLZ FERRER | |
| Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna | 385 |
| VIRGINIE DUMANOIR | |
| Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración | 407 |
| ALBERTO ESCALANTE VARONA | |
| Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín | 421 |
| ANITA FABIANI | |
| Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente (<i>Confesión del amante</i> , I, XXVII) | 437 |
| MANUELA FACCON | |
| Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado) | 449 |
| RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ | |
| Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520]) | 463 |
| MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES | |
| Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria | 503 |
| MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA | |
| El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro) | 523 |
| ELVIRA FIDALGO FRANCISCO | |
| Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval | 537 |
| YARA FRATESCHI VIEIRA | |
| La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas | 547 |
| FERNANDO GÓMEZ REDONDO | |
| Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes | 581 |
| SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN | |

| | |
|---|-----|
| <i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica | 597 |
| DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA | |
| Versiones en el <i>Cancionero de romances</i> | 611 |
| ALEJANDRO HIGASHI | |
| De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo | 627 |
| JEZABEL KOCH | |
| <i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta | 639 |
| GAETANO LALOMIA | |
| El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras | 653 |
| PAOLA LASKARIS | |
| «Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i> | 669 |
| FRANCISCO J. LOBERA SERRANO | |
| Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515) | 689 |
| KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL | |
| De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i> | 709 |
| SALVATORE LUONGO | |
| La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca | 723 |
| PEDRO MÁRMOL ÁVILA | |
| Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i> | 737 |
| JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO | |
| Los ejemplares del incunable poético 87FD | 753 |
| JOSEP LLUÍS MARTOS | |
| «Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i> | 769 |
| MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA | |
| Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos | 781 |
| JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA | |

| | |
|---|-----|
| Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i> | 799 |
| PEDRO MONTEIRO | |
| Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos | 813 |
| M. ^a ISABEL MORÁN CABANAS | |
| «Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero | 829 |
| CARLOS MOTA PLACENCIA | |
| Hilando el destino de la alcahueta | 843 |
| ANDREA NATE | |
| Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado | 853 |
| MANUEL NEGRI | |
| Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i> | 869 |
| STEFANO NERI | |
| Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica? | 891 |
| YOSHINORI OGAWA | |
| Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval | 899 |
| JUAN PAREDES | |
| Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i> | 913 |
| RACHEL PELED CUARTAS | |
| Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i> | 921 |
| MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA | |
| Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facetieux discours des animaux</i> | 937 |
| MARCO PETRALIA | |
| Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana | 953 |
| FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA | |
| Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i> | 971 |
| MARIA ANA RAMOS | |

| | |
|---|------|
| Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i> | 995 |
| IRENE RINCÓN NARROS | |
| Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana | 1007 |
| MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA | |
| Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i> | 1017 |
| RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA | |
| «Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina | 1029 |
| JOSEPH T. SNOW | |
| Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii | 1039 |
| BARRY TAYLOR | |
| Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera | 1055 |
| ISABELLA TOMASSETTI | |
| De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique | 1071 |
| ÁNGELA TORRALBA RUBERTE | |
| Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i> | 1087 |
| MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN | |
| A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres? | 1097 |
| JOAQUIM VENTURA RUIZ | |
| «Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo | 1111 |
| ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA | |
| La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 (<i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i>) | 1125 |
| CARINA ZUBILLAGA | |

EL *NEOTROBADORISMO* GALLEGO: LA RECUPERACIÓN DE LA POESÍA TROVADORESCA GALLEGO-PORTUGUESA (BOUZA BREY Y CUNQUEIRO)

ELVIRA FIDALGO FRANCISCO
Universidade de Santiago de Compostela

Resumen: El *Neotrobadorismo* fue un movimiento poético que surgió entre 1930 y 1936 y que reagrupó a unos pocos poetas en torno al deseo de recrear la poesía medieval a través de la utilización de formulas, estilemas y recursos formales propios de la cantiga de amigo (paralelismo, refrán, *leixa-pren...*), así como de la recuperación de la atmósfera, ambiente poético y elementos simbólicos característicos de este género, llegando a alcanzar incluso la intertextualidad con respecto a algún trovador.

En esta contribución se hará un brevísimo repaso del marco poético de principios del siglo pasado, para poder enmarcar el análisis de algunos poemas concretos de Fermín Bouza Brey y de Alvaro Cunqueiro, que considero verdaderamente «neotrovadorescos».

Palabras clave: Neotrovadorismo, Cantiga de amigo, Pero Meogo, Don Denis, Fermín Bouza Brey, Alvaro Cunqueiro.

Abstract: The «Neotrobadorismo» was a poetic movement that emerged between 1930 and 1936 in Galicia and regrouped a few poets around the desire to recreate medieval poetry through the recovery of the use of formulas, style and formal peculiar recourses featured on the cantiga de amigo (paralelism, refrain, *leixa-pren*, etc.). Poets tried to recover as well the atmosphere, poetic ambient and symbolic elements of this genre, even reaching intertextuality with respect to some troubadours.

This paper will be a brief review on the poetic framework at the beginning of the last century, in order to place the analysis of some specific poems by Fermín Bouza Brey and Alvaro Cunqueiro, in my opinion, authentically «neotroubadouresque».

Keywords: *Neotrovadorismo*, Cantiga de amigo, Pero Meogo, Don Denis, Fermín Bouza Brei, Alvaro Cunqueiro.

1. A finales del siglo XIX la poesía gallega era, básicamente, una poesía que podríamos llamar «Naturalista»: se cantaba Galicia, su mar, sus paisajes, la calidad de sus gentes con versos emocionados que trataban de exaltar el país a través de su naturaleza y su pueblo (Nicolás, 2000). En las primeras décadas del siglo XX asistimos al despertar de una fuerte corriente nacionalista que se manifestará a través de diferentes expresiones literarias y la poesía será una de las más vigorosas. En este contexto surge la llamada «Xeración Nós», una agrupación de escritores que se conocían entre sí, que solían participar en los mismos eventos culturales, que publicaban en las mismas revistas y, lo que es más importante, que hicieron de la lengua gallega la bandera de la nueva ideología¹.

La publicación en Portugal, a cargo de José Joaquim Nunes, de la edición de las *Cantigas d'amigo* (1928) y de las *Cantigas d'Amor* (1932)², habían dado a conocer, también en Galicia, nuestra poesía más antigua o, lo que era lo mismo, las raíces poéticas de la cultura gallega, lo cual convenía perfectamente a los presupuestos de los intelectuales del grupo *Nós*. De la admiración por aquel sedimento y de la apreciación de su importancia como tradición literaria autóctona nació un impulso imitador y una nueva corriente poética que acabó siendo conocida como *Neotrobadorismo*³ que pretendía recrear la factura de la poesía trovadoresca, sobre todo el género de la *cantiga de amigo*, considerado más autóctono que el registro

1. Este grupo generacional que nace en Ourense llama a la dignificación de la cultura gallega para hacerla universal, comparable a cualquier manifestación literaria en cualquier otra lengua. Crean la revista *Nós*, un órgano de expresión cultural que habría de transformar el panorama cultural de la Galicia (CASAS, 2000: 84-96).
2. Ediciones realizadas a partir del recientemente adquirido por el Gobierno Portugués del, hasta entonces conocido como *Cancionero Colocci-Brancuti* de la lírica gallego-portuguesa y, a partir de entonces, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)*, al quedar depositado en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Con todo, fue la celebración del *I Congreso del Instituto de Estudios Gallegos* (A Coruña, 1919), en el que fueron ponentes los editores portugueses, el evento cultural que dio a conocer el contenido de estos cancioneros, al menos entre los círculos más eruditos. Inmediatamente, numerosas publicaciones vieron la luz, tanto en periódicos como en revistas de aspiraciones más intelectuales (*Boletín de la Real Academia Gallega o Nós*), extendiendo los estudios entre un público más numeroso y heterogéneo.
3. «Nos estudos de literatura galega denominase *neotrobadorismo* un movemento poético que, iniciado nos anos vinte, a raíz da redescuberta poética dos cancioneros medevais galego-portugueses, recrea as cantigas medievais (de amigo, principalmente) nun xeito novo de cantigas. Contéplase así como unha das grandes liñas de renovación da poesía galega no panorama poético do primeiro tercio deste século». Es la definición del movimiento en palabras de una de sus mejores conocedoras (LÓPEZ, 1997: 11).

de la cantiga de amor⁴ y más representativo del patrimonio cultural gallego: la recreación de ambientes naturales (con la inclusión de ríos, fuentes, el mar, los árboles, los pájaros, los ciervos, etc.) y la expresión del sentimiento amoroso planteado de forma natural resultaban conmovedores, aun desconociendo las implicaciones simbólicas de buena parte de su léxico más característico.

Nació así esta corriente poética que, vista en perspectiva, fue un movimiento que surgió entre 1930⁵ y 1936 y que reagrupó a determinados poetas (pocos)⁶ en torno al deseo de recrear la poesía medieval a través de la recuperación de la atmósfera, ambiente poético y entramado simbólico —principalmente de la cantiga de amigo—, y de la utilización de formulas, estilemas y recursos formales propios de este género (paralelismo, refrán, *leixa-pren*,...), pero que, en ocasiones, puede llegar a casos de intertextualidad con algún trovador, que es lo que considero de mayor interés.

2. Aunque, como digo, parece muy difícil establecer los límites en los que se encuadra el movimiento, la crítica coincide en señalar a Fermín Bouza Brey como el poeta que lo abandera⁷ y no es sin razón. Su primer poemario, *Nao*

4. Al ser este registro más deudor de la matriz provenzal y estar, por ello, codificado en mayor medida que el registro de amigo y responder a patrones más esquemáticos que generan textos más rígidos, más obedientes a los temas y motivos poéticos comunes a la poesía provenzal, podía producir la impresión de ser menos representativo de la idiosincrasia gallega y de exigir, además, más amplios conocimientos del código cortés y de la esencia de la *fin'amors* para ser apreciado en su justa medida. Por eso no sorprende que la publicación de buena parte del corpus de las cantigas de amor recogido por *Ajuda* hubiese causado un impacto menor.
5. Aunque, con anterioridad a esta fecha, pueden encontrarse algunos ejemplos que podrían ser adscribibles al movimiento. Me refiero a la poesía de Johán Vicente Viqueira y su «Poemeto da vida» de 1919, pero inédito hasta 1930. «O canto do vixía» de Eduardo Pondal, uno de los fragmentos más célebres de su poema épico *Os Eodas*, que dejó inacabado y no fue publicado hasta 1971, y a los «Cantares d'amigo» de Carles Ríba, compuestos en 1911, pero inéditos hasta 1987. Por otro lado, el redescubrimiento, hace relativamente poco tiempo, de un poema de Eduardo Pondal, que el propio poeta coruñés presenta como «Cantiga trovadoresca al estilo de Joan Zorro» y que, indudablemente remite a la cantiga *Pela ribeira do rio salido* del juglar portugués, adelantaría en el tiempo el inicio del movimiento poético a 1905 (FERREIRO, 1997). No obstante, si la crítica unánimemente señala a Bouza Brey como el iniciador del *neotrobadorismo* es a causa de la influencia que ejerció en poetas posteriores que, tomándolo como modelo, también intentaron imitar la poesía trovadoresca.
6. El número de integrantes del movimiento es cuestión tan discutida como la de los límites cronológicos del mismo y, lógicamente, un resultado deriva del otro. Vid. LÓPEZ, 1997: 17-26 y la extensión propuesta por MEJÍA (1997), que reconoce el consciente influjo trovadoresco en poetas contemporáneos.
7. Aunque la crítica se reparte entre quienes lo consideran el iniciador del *neotrobadorismo* y quienes ven en su poesía un ejemplo de adhesión a las corrientes vanguardistas que empezaban a surgir en Europa (Vid., DASILVA, 1992: 65).

Senlleira, publicado en 1933, se abre con un conocidísimo dístico de Mendinho (*Cercaronme as ondas que grandes son / e non hei barqueiro nen remador*) que precede el poema que da nombre al libro y que señala la vía por la que va a avanzar su trayectoria poética⁸. Los veinte poemas que componen el libro se construyen con mecanismos propios de la cantiga de amigo, entre los cuales el refrán y el paralelismo son los más reconocibles, pero, en el plano del contenido, no están ausentes otros elementos simbólicos propios del género medieval: la amiga, las referencias al agua, a la naturaleza y, abarcándolo todo, el mar que angustiaba a la muchacha cantada por Mendinho en su célebre canción⁹, sensación compartida por el poeta que la transmite apoyado en imágenes de gran belleza con las que construye un polivalente entramado simbólico en torno al barco y el mar, elementos clave de su poesía. La persistente iteración de versos, estilemas o palabras clave —factores identificadores del registro medieval inspirador— sigue siendo una de sus constantes preferidas para enmarcar la riqueza simbólica del lenguaje con que se tejen los versos de sus composiciones. Así ocurre en el poema «Lelías ao teu ouvido», uno de los más significativos del poeta:

O pumariño da noite quer froitificar estrelas.
 O tanger de ista cantiga é a sinal para alcendelas...
 —¡ai, meu amor!—
 ... é a sinal para alcendelas.

Agárdanos na ribeira, sob o descordo do mar,
 No seo dos cons, o leito de herbiñas de namorar...
 —¡ai, meu amor!—
 ... de herbiñas de namorar...

As nove ondas do ensono espreitan co seu engado
 pra enguedellar a toleira de ista noite de noivado...
 —¡ai, meu amor!—
 ... de ista noite de noivado (vv. 1-12)¹⁰.

8. Confirmada por los títulos de algunos de sus poemas que se vinculan con géneros trovadorescos concretos: «Descordo pra ben muiñar», «Tenzon co malvís amigo» o «Trova das sete naos». (El subrayado es mío).
9. Según él mismo confesaba en 1935, Johan Zorro, Airas Nunez, Pero Meogo, Mendinho, Martin Codax, Martin de Ginzo y Don Denis eran sus trovadores preferidos (LÓPEZ, 1997: 157).
10. Sigo la edición de LÓPEZ (1997a) para transcribir la poesía de Bouza Brey.

En el poema, el autor se sirve de los artificios formales con un propósito puramente instrumental¹¹, pues su deseo es construir un lenguaje poético estéticamente eficaz, puesto al servicio de una intención expresiva y literaria moderna (Casares, 1992: 9-10). La voz es masculina, la situación es común a la de muchos enamorados, el escenario no es un elemento exclusivamente poético, el raigambre tradicional tampoco es ajeno, pero creo que es innegable la deuda contraída con el género trovadoresco: el léxico teórico, la presencia de las olas del mar, los pájaros, las metafóricas flores, la noche equivalente a un amor apasionado y el peligro conjurado son imágenes que reconocemos como propias de la cantiga de amigo.

Otros textos remiten ya, sin ningún género de dudas, a composiciones concretas, inmediatamente identificables. Así, por ejemplo, los versos iniciales de «Godallo choutador» (*Espiñouse a belida / espiñouse a louzana*) indefectiblemente evocan la amiga cantada por Don Denis (*Levantou-s' a velida... / levantous-s'a louçana*, 25,43) e, indirectamente, la de Pero Meogo (*Levoue a louçana, levous' a velida*, 134,5), y el navío de «Tríadas no mar e na noite» remite sin ningún género de dudas al navío que se llevaba, briosas, las flores del amigo de Pai Gomez Charinho, aunque el texto de Bouza Brey se viste de una simbología absolutamente nueva y distinta de aquella que sostenía el texto del trovador:

Meu navío leva ao vento
 No mastro eterno da noite
 O treu do meu pensamento
Leda vai a nao na proa unba frol:
a rosa albariña
do meu corazón.

As froles do meu amigo
 Briosas van no navyo.
E vans' as frores
D' aquí ben con amores,
Idas som as frores
D' aquí ben con meus amores.
 (114, 4, vv. 1-6).

11. Lo mismo que en la «Tenzón co malvís amigo», donde se advierte la anáfora al comienzo de cada una de las tres estrofas, con la repetición de versos idénticos con la única variación del adjetivo final al modo trovadoresco (*dourado, neboento, veciño*), aunque el poeta arousano prefiere la desviación en el significado en detrimento del medieval intercambio de sinónimos. Los artificios formales propios del género son observables también en la inversión de los elementos que componen el sintético refrán de «Parranda mariñeira» («meu cachemare, louvada!» / «louvada, meu cachemare»), que recuerda en su simplicidad el complicadísimo juego de simetrías con que Bernal de Bonaval confecciona su exquisita «Fremosas, a Deus grado, tan bon dia comigo!» (22,9), cuyo *incipit* se repite, con las secuencias invertidas, en el primer verso de la estrofa siguiente («Tan bon dia comigo, fremosas, a Deus grado!»). El código numérico del ejemplo de Bonaval remite a BREA, 1996. La primera cifra señala el trovador y la segunda, la composición. Todos los textos trovadorescos serán citados por esta edición.

En el poema moderno es la voz masculina la que anuncia la partida de su nave, que representa al propio yo poético enamorado que, animado por un sentimiento correspondido, surca briosa cualquier mar (el socorrido símbolo de las dificultades), mientras que en Pai Gomez Charinho es, lógicamente, la amiga quien pone voz a la canción que acoge el lamento ante la partida del amado, pues teme que pueda encontrar la muerte después de cruzar el mar.

Es difícil escoger una única muestra de entre los numerosos poemas que exhiben una delicadeza solo comparable a las propias cantigas medievales. Me quedo en esta ocasión con el poema «Gándara», compuesto en 1932, construido sobre el característico dístico monorrímo seguido de refrán, porque, más allá de estos inequívocos rasgos formales, el texto despliega un juego de paralelismos tan complejo que la descripción de la arquitectura de la cantiga de amigo¹² serviría, sin ulteriores adaptaciones, para describir el entramado del poema de Bouza Brey:

Naquel biduído dos bidos louzanos
O páxaro Sol non pía seus raios,
E morre de amor.

Naquel biduído dos lanzales bidos louzanos
O páxaro Sol non criba seus píos,
E morre de amor.

Non criba seus ritmos, non pouosa seus raios,
E albean de frío os albres delgados
E morren de amor.

Non ceiba seus raios, non tece seus fíos
E albres e mámoas albean de frío
Ca poldra que morde no mato cativo.

Aparte de por los recursos externos mencionados, el poema recuerda la cantiga dionisíca *Non chegou, madr' o meu amigo* (25,2)¹³ al retomar el motivo de la

12. Por ejemplo: «Desde el punto de vista formal, el género destaca indudablemente por el recurrente empleo del paralelismo, procedimiento estilístico que proporciona el aspecto tan característico de estas cantigas y que repercute en niveles más profundos de la composición, pues el plano conceptual se ve igualmente afectado por su uso externo. Esta figura que consiste en la ordenada repetición de unidades más o menos extensas (desde palabras a versos enteros) en un juego simétrico de invariantes y variantes con finalidad amplificadora, afecta al léxico, al ritmo, a la sintaxis o a los conceptos, de modo que el texto alcanza una inusitada cohesión formal y conceptual» (FIDALGO, 2009: 98).

13. «Non chegou, madr' o meu amigo / E oj' est o prazo saído, / *ai, madre, moiro d' amor* » (vv. 1-3).

espera y el eco del refrán de la cantiga medieval, pero en Bouza Brey la amiga que espera el regreso del enamorado es sustituida por una naturaleza representada por los abedules (*bidos*, calificados con los adjetivos propios de la *amiga*, «lou-zanos» y «delgados») que, adormecida por el frío, espera la llegada de su amor, personificado en ese pájaro-sol. El texto dibuja el amanecer de una helada mañana, en la que el sol y los pájaros se funden en una misma imagen que anuncia la llegada del día. Recordamos el alba del homónimo género trovadoresco, delatada por el cantar de las aves y señalada en el poema de Bouza Brey por la polisemia del término «albear» que hace alusión tanto al momento preciso de la salida del sol (el alba) como al color blanco (*albus*) de la escarcha que cubre la naturaleza antes de la llegada del sol que fundirá los cristales de hielo y despertará a pájaros y a árboles con su calor¹⁴. La tranquilidad del momento viene subrayada al final de la composición a través de esa imagen de una yegua salvaje, el único elemento que muestra un atisbo de vida, al entretenerse mordisqueando los matorrales, antes de que esa naturaleza tranquila deje de ser solo suya. En ese escenario de quietud y frío solo falta la «fontana fría» de Pero Meogo (134,5) para que pueda convertirse en el cronotopo típico para el encuentro de los amantes.

3. Si Fermín Bouza fue el iniciador, Alvaro Cunqueiro será quien consagre definitivamente el *Neotrobadorismo* como movimiento poético en los años 50¹⁵. El autor reconoce abiertamente su deuda con Nunes (e, indirectamente, con Bouza Brey), pues él mismo indicó que en un viaje a Oporto había comprado los cancioneros editados por el filólogo portugués, cuyas páginas abrieron sus ojos a un mundo fascinante y desconocido por entonces, tal como declara en una entrevista publicada en el diario *Pueblo*¹⁶:

Hay que tener en cuenta que la literatura de los Cancioneros, para los poetas gallegos del siglo XIX y aún los de este siglo (Noriega Varela, Ramón Cabanillas

14. Este ambiente de frío amanecer podría evocar también la delicadísima cantiga de Nuno Fernandez Torneol, *Levad' amigo, que dormides as manhãas frias* (106,11).
15. La crítica señala a Cunqueiro como el «responsábel da fortuna do neotrobadorismo como fórmula poética» (LÓPEZ, 1997: 17), aunque, si un poeta hay que se adhiriera a las vanguardias (sin contar, lógicamente, la figura de Manuel Antonio), ese ha sido Cunqueiro con sus poemarios *Mar ao norte* (1932) y, sobre todo, *Poemas do si e do non* (1933), donde el autor va a radicalizar su lenguaje poético por la vía de la ruptura sintáctica, de imágenes irracionales, de las paradojas, etc., conformando un discurso visionario de tema erótico simétricamente estructurado, casi a modo de calígrama. La producción poética del mindoniense es muy extensa, en número (166 poemas) y en el tiempo (desde 1932 hasta 1981), como refleja la edición de COSTAS – CASTRO BUERGUER, 2011, de modo que es posible encontrar rememoraciones de la poesía trovadoresca más allá de las fechas que encierran (teóricamente) el *neotrobadorismo*.
16. Vid. MOLINA, 1981 (citado en LÓPEZ, 1997: 160).

y para el propio Manuel Antonio y Amado Carballo) eran totalmente desconocidos. Ignoraban este enorme pasado lírico de la literatura gallega. Cuando estaba leyendo el cancionero, en la edición de Nunes, absolutamente impresionado, salió a la luz *Nao Senlleira* de Bouza Brey. Entonces fue cuando a mí se me ocurrió que sería posible componer unas cuantas canciones de amor y de amigo, especialmente de esto último.

De esta fascinación surge su libro *Cantiga nova que se chama Riveira*¹⁷ que en su reedición posterior (1957), sale con cinco textos añadidos aunque, tal como reitera el autor siempre que tiene ocasión, fueron escritas más o menos por la misma época¹⁸ —y, en cualquier caso, no después de 1936—, mientras, contemporáneamente, escribía el poemario *Dona do corpo delgado* en el que incorpora el género de la cantiga de amor a su repertorio poético, renovando, de ese modo, el panorama neotrovadoresco.

Sus primeras composiciones (las de *Cantiga nova...*) todavía denuncian la admiración del autor por las vanguardias francesas. El descubrimiento de la poesía trovadoresca supuso para él un nuevo estímulo, de modo que intentó recuperar los moldes que procuraban tanta sonoridad a la cantiga medieval, pero su lengua poética tenía todavía la frialdad de la poesía vanguardista, el sentimiento amoroso no era el objeto exclusivo del canto y las imágenes de esta nueva proyección poética se sostenían sobre el simbolismo anterior: era, tal como él mismo admitía, «botar viño novo en odres vellos»¹⁹. Véanse, por ejemplo, dos muestras de textos

17. En *Cantiga nova que se chama Riveira*, publicado en 1933, además del empleo de recursos paralelísticos, el autor toma del corpus medieval los marcadores genéricos de la cantiga de amigo, con los que juega a voluntad hasta hacerlos tan suyos como de los cancioneros medievales. Esta habilidad se combina con la presencia de elementos neopopularistas y un imaginario absolutamente propio y original, a veces surrealista, que hace que la crítica vea en este poemario la obra cumbre del movimiento neotrovadorista gallego, aunque, en mi opinión, más pretende usar la poesía trovadoresca para resultar vanguardista que sumarse al movimiento más propiamente gallego. Aunque puede reconocerse la factura propia de la cantiga de amigo, el léxico y, sobre todo, las imágenes construidas con él son completamente ajenas al universo medieval.
18. Es lo que él mismo declara en las «Notas a la Segunda Edición», a la vez que justifica esa producción como fruto de un ímpetu de joven poeta, como si en el momento de escribir esas notas renegase, en cierto modo, de esa juvenil debilidad (Vid. CUNQUEIRO, 2004: 78). Esta reacción responde, sin lugar a dudas, a queunqueiro, trovador mucho más prolífico que Bouza Brey (y que muchos otros de sus contemporáneos) escribió poesía adscribible a las vanguardias de aire europeo (verificable en los títulos de la edición que acabo de referenciar) fruto de su admiración por Paul Éluard y que, probablemente, el poeta consideraba de mayor calidad artística o con las que prefería identificarse.
19. La similitud de sus tres poemarios (*Mar ao Norde*, *Cantiga nova...* y *Poemas do si e do non*) ha sido analizada en detalle en ALVAREZ CÁCAMO, 1991: 267-293.

inspirados en los cancioneros medievales; el primero se encuentra en este primer compendio *Cantiga nova...* y el segundo pertenece a uno de las cinco piezas que se añaden para la edición de 1957²⁰:

Tiña sono de cristais
Unha noiva que eu había,
Ai, dolor!

De cristais a cortaba
O sono que ela dormía,
Ai dolor!

Tiña sombra de cristais
Unha noiva que eu había,
Ai, dolor!

De cristais a rachaba
A sombra en que ela morría,
Ai dolor!

Por oír a unha rula decir de amor,
Amiga, namorado vou!

Por mirar as cerdeiras como botan fro,
Amiga, namorado vou!

Por verte e non te vere no verde prado,
Amiga, namorado vou!

Porque non me queres por teu namorado,
Amiga, namorado vou!

—No vento porei este meu lume novo
Porque ardan as rulas, as cerdeiras e todo!
Amiga, namorado vou!

Como se puede observar, ambos poemas son deudores de los moldes métricos y formales de la poesía trovadoresca: adoptan el refrán, juegan con el paralelismo llevándolo a sus extremos, pues repiten versos que serían idénticos como en numerosas cantigas de amigo, pero el simbolismo del primero no cuadra con la poética de amigo y el léxico empleado sugiere violentas imágenes, totalmente ajenas al código medieval. Sin embargo, la segunda composición, que retoma igualmente el uso del refrán y el recurso al paralelismo, con ser menos cercana formalmente a muchas composiciones *de amigo*, se mantiene en un universo simbólico más próximo al de este género. Incluye, además, vocabulario e imágenes propias del registro trovadoresco, como el apóstrofe a la amada a través del término marcado «amiga», la mención de los cerezos, el verde prado y los pájaros, que son elementos con los que se dibujaba el *locus amoenus* que acogía a los amantes o a sus ensoñaciones, aunque se inviertan las voces emisoras del canto (la mujer suele serlo en la cantiga medieval, el hombre lo es en la de Cunqueiro). El mensaje perturbador emitido desde la última estrofa en la que, ante el rechazo de su amor, el enamorado reniega de su pasión, pertenece, sin embargo, al otro registro amoroso, la cantiga de amor. Esta misma licencia poética, en virtud de la cual el

20. Transcribo ambos textos por la edición de 2004, arriba citada (n. 18).

autor fusiona ambos géneros, le permite invocar a la amada con una estrategia léxica semejante a la usada en el texto anterior y será la voz del enamorado la que se oiga en los poemas cuando se dirige a su amada, cuando describe un paisaje, una situación o, simplemente, cuando reflexiona sobre el sentimiento amoroso, al contrario de lo que sucedía en la poesía medieval, donde las canciones estaban puestas en boca femenina.

Sin embargo, serán los poemas de su otra obra, *Dona do corpo delgado*, los que asuman una deuda superior con el registro más aristocratizante y no tenido en cuenta por sus compañeros de escuela, lo cual resalta la excelencia del mindoniense al reutilizar también la cantiga de amor. El propio título indica el sincretismo que se va a producir en este poemario: ambos géneros aparecerán entremezclados en su poesía. Si el apelativo «dona» hace referencia a la «señor» de la cantiga de amor y reubica a los amantes en planos diferentes de aquellos en los que se situaban en la cantiga de amigo, la descripción física de la mujer («corpo delgado») remite indefectiblemente a este último registro, donde el adjetivo aparece constantemente repetido²¹ para identificar a la joven enamorada. El recurso había sido utilizado ya por Pero da Ponte en *Senhor do corpo delgado* (12,47), donde, precisamente, interpelaba a la señor a través de la confusión de géneros, por lo que es posible que a esta cantiga remita Cunquero. La simbiosis se evidencia en el primer poema del segundo libro que lleva el significativo título de «Cantigas do amor cortés». En él, la «dama que ía no cabalo branco» y el «cabaieiro do cabalo negro» se intercambiaron prendas de amor en un paisaje primaveral, a orillas de un río (o sea, en un escenario natural, abierto, contrario a las inexistentes referencias ambientales de la cantiga de amor), símbolo inequívoco de la pasión amorosa en el contexto de amigo. Las páginas que siguen pertenecen ya al dominio de este registro poético, reconocible a lo largo de toda la obra en los refranes, en la sonoridad de las combinaciones métricas, pero, sobre todo, en el léxico de fuerte carga simbólica: el amigo, la amiga, el río, el mar, la fuente, el alba,

21. Véase, por ejemplo, una de las cantigas más conocidas y delicadas de Martin Codax (91, 3), magnífico exponente del uso del paralelismo y el *leixapréñ* (además de otros recursos que se han ido mencionando en páginas anteriores):

| | | |
|---|---|--|
| 1 Eno sagrado, en Vigo, bailava corpo velido: <i>Amor ei!</i> | Bailava corpo velido, que nunca ouver' amigo: <i>Amor ei!</i> | Que nunc' ouver' amigo, ergas no sagrad' en Vigo: 15 <i>Amor ei!</i> |
| En Vigo, no sagrado, 5 bailava corpo delgado: <i>Amor ei!</i> | 10 Bailava corpo delgado, que nunc' ouver' amado: <i>Amor ei!</i> | Que nunc' ouver' amado, ergas en Vigo, no sagrado: <i>Amor ei!</i> |

el viento y el ciervo. Por primera vez se escucha la voz femenina tres poemas: el 3 (*O freixo está teste prá lanza labrar*)²² y el 4 (*O cabaleiro da pruma na gorra*), en los que la enamorada —como la amiga— teme la muerte del enamorado en la guerra, y el 2 (*Quechemarín da verde bandeira*)²³, que reproduce la ansiedad de aquella muchacha de la famosa cantiga de Martin Codax, *Ondas do mar de Vigo* (91,6) mientras esperaba inquieta el regreso del amigo y que no hallaba respuesta en las olas del mar interpeladas. Cunqueiro reproduce el primer verso del segundo dístico medieval como segundo verso de la estrofa («Ondas do mar levado»), con lo que la deuda es innegable, pero él construye una composición más desesperada porque la «amiga», que oye como la embarcación se aleja, comparte con la madre la certeza de que su amado no va a volver. El poema número siete juega con la imagen popular del gallo que anuncia la llegada del día²⁴ y la representación simbólica del alba de las cantigas (como hemos visto en el poema de Bouza Brey), a la que añade otros elementos que le son propios como la fuente o el «corpo delgado», así como el mismo refrán (*Alva é, vai liero*) con que Don Denis adornaba su cantiga de *De que morredes, filha, a do corpo velido?* (25, 31). Por último, la sexta composición titulada «Rondeau da dona enterrada en san Xohán de Badón, con dous anxos ós pés», recoge la ensoñación del poeta ante una mujer representada en la imagen pétreo que sus dedos recorren. Además de las innumerables referencias a la tónica de la cantiga de amigo (concentradas sobre todo en la segunda estrofa del «envoi» —terminología oitánica para la *fiinda*—), el estribillo que cierra cada una de las cuatro *cobras* se forma sobre dos versos del último refrán de la bella pastorela de Airas Nunes *Oí og' eu ùa pastor cantar* (14, 9):

Quen amores há,
como dormirá?

Pela beira do rio
cantando ía la virgo
d' amor.

Quen amores á,
como dormirá,
ai bela frol?

22. Este, en realidad, es un texto dialogado: la cobla reproduce la voz del enamorado que se prepara para la guerra, mientras que el refrán recupera el lamento de la enamorada ante la dolorosa partida: «*Si al maio vas, / fírase me chorar!*», donde el nombre del mes encierra el mismo terrible significado que en las cantigas medievales.
23. *Quechemarín da verde bandeira, / o mariñeiro, ué? / Ondas do mar levado, / o mariñeiro, u é?...* (vv. 1-4).
24. No pico do galo a ialba / *alba e vayliero!* // No bico do sono a ialba / *alba e vayliero!* // *Alba do corpo delgado, / alba e vayliero!*, etc. No hace falta señalar las equivalencias del gallo y el amanecer, el «bico do sono» con el final de la noche y el «alba do corpo delgado» con la *amiga* que es «alba».

Para finalizar, creo que pocos poemas dan testimonio del conocimiento y la admiración que sentía Cunqueiro por la lírica trovadoresca como el que ofrezco a continuación, con el que el poeta cierra este poemario, como queriendo recoger la esencia de los poemas anteriores, de los suyos nuevos y de aquellos otros pretéritos:

Agora trobo o vento e maila lúa fría,
non o cervo do monte que a ágoa volví.

Agora trobo o mare e maila nao veleira,
non a amiga que canta so da abelaneira.

Agora trobo a lúa mailo vento irado,
non o cervo do monte, meu amigo pasado.

Agora trobo a nao e maila mar maior,
e non aquela amiga, miña branca señor²⁵.

Desde el punto de vista formal, la composición está edificada sobre cuatro pares de dísticos monorrimos y se advierte la cadencia de versos paralelísticos: se repite el primer verso de cada par, que enuncia un mensaje positivo y que se recupera en cada dístico con la iteración exacta de la parte inicial del primer hemistiquio, generando comienzos anafóricos en todo el poema; las variaciones son sólo de tipo semántico y afectan a la segunda parte del verso. En su conjunto, el primer verso se opone al siguiente, que está marcado de manera negativa, generando, gracias a ese mecanismo de iteraciones, la alternancia positivo/negativo paralela a la sucesión de ahora/antes, resaltada por el uso de los verbos en presente de los primeros versos frente a los verbos en pretérito y otras referencias a tiempos pasados en los segundos.

Pero lo más interesante del poema está precisamente en su contenido, tanto en su expresión como en su significado. El léxico empleado es perfectamente reconocible, no solo en el corpus general de la cantiga de amigo sino en el recuerdo de trovadores concretos. Así el ciervo que revuelve el agua (v. 2) nos suena a aquel que hacía lo mismo en las bellísimas cantigas de Pero Meogo²⁶; la amiga que canta bajo el avellano (v.4) recuerda a las muchachas que mostraban su amor

25. Reproduzco el texto por la edición de COSTAS – CASTRO, 2011: 64.

26. *Digades, filha, mha filha velida* (134, 2), vv. 7-9: Tardei, mha madre, na fontana fria, / cervos do monte a agua volvían. / *(Os amores ei.)* o *Levous' a louçana, levous' a velida*, (134, 5), vv. 13-14: Passa seu amigo que lhi ben quería / o cervo do monte a auga volví...

cantando bajo los avellanos en *Baylemos agora, por Deus, ay velidas* de Johan Zorro²⁷; el «viento irado» es un estilema que parece reproducir el viento que contrariaba a la muchacha que se había levantado al alba para lavar las camisetas²⁸, términos todos ellos cargados con un fuerte contenido erótico; el ciervo del monte podría ser aquel «cervo ferido de monteiro maior» de la emotiva cantiga de Pero Meogo *Tal vai o meu amigo con amor que lh' eu dei* (134,9). El último dístico confirma ese abandono de la ensoñación proporcionada por los cancioneros: despide a las *amigas* y a las *señores* o, lo que es lo mismo, pasa las páginas de las cantigas de amigo y de amor para concentrarse en el entorno de su realidad significada en el barco y el mar que serán los principios inspiradores en adelante, aunque nunca consiga desprenderse del todo de los versos trovadorescos.

En efecto, aunque Cunqueiro se sintiese un poeta más vanguardista que neotrovadoresco, lo cierto es que a lo largo de veinte años no ha dejado de incluir alguna poesía de recuerdos medievales en poemarios bien distintos, en publicaciones periódicas o en periódicos locales²⁹. En su libro *Herba aquí e acolá*, su siguiente poemario, compuesto entre 1950 y 1980, figura un poema que él mismo titula «Pero Meogo no verde prado», donde volvemos a encontrar los ciervos (las *ciervas*, en realidad), los cabellos, el alba y, sobre todo, aquel verso «nunca vi cervo que volvese ao alto» que clausuraba la cantiga de Meogo *Digades, filha, mba filha velida* (134,2), sentencia con la que la madre desenmascaraba la excusa de la muchacha que mentía en su respuesta. En 1974, las mismas ciervas salen de nuevo al encuentro del poeta en «Cervas en Woburn Hills» para rememorar la cantiga de *Enas verdes ervas* (134,3) entre las que habían nacido. De 1955 es el «Homenaxe a Mendiño», que también podría serlo a Airas Nunez (14,5); de 1958 es «Madre, con Johan de Requeixo hei andar» que recupera el ambiente de romería entorno a la ermita de Nosa Señora do Faro (67,1), y muchos otros que más en la forma, pero también por algún inconfundible tópico, nos permiten divisar los antiguos cancioneros desde los versos del siempre magistral Cunqueiro, que nunca ha querido escapar a la seducción ejercida desde aquellas páginas medievales.

27. Baylemos agora, por Deus, ay velidas, / sô aquestas avelaneyras froldidas... (83, 1, vv. 1-2).

28. E vai lavar camisetas, *levantou-s'alva*; o vento lhas desvia... (Don Denis, 25, 43, vv. 11-13).

29. Incluso escritos en otras lenguas, pues en 1936 escribe en el número 4 de *Quaderns de poesia* una «Cantiga catalana» y en castellano, con refrán en francés tomado prestado de François Villon, escribe una hermosa cantiga, cuya primera estrofa reproduzco a continuación que confirma su apego al molde y los motivos de Pero Meogo (Enas verdes ervas / vi andalas lunas / meu amigo, 134,3, vv. 1-3): —¿Dónde bebieron, amigo, las ciervas? / ¿dónde durmió la luna en las hierbas? / *autant en emporte ly vent!*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ CÁCAMO, Xosé María (1991), «A poesía de Álvaro Cunqueiro: do cristal á cinza» en VV. AA., *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981. Unha fotobiografía*, Xerais, Vigo, pp. 267-293.
- BREA, Mercedes (coord.), (1996), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela (también en línea: www.cirp.es).
- CASARES, Carlos (1992), *Fermín Bouza Brey*, Publicacións da Real Academia Galega, A Coruña.
- CASAS, Arturo (2000), «A poesía galega entre 1916-1936» en Darío Villanueva (coord.), *Enciclopedia Galicia. Literatura*, vol. XXII, Hércules de Ediciones, A Coruña, pp. 84-213.
- COSTAS, Xosé Henrique y Iria CASTRO BUERGUER (2011), *Álvaro Cunqueiro, Dona do corpo delgado. Herba aquí e acolá. Outros poemas. Poesía 1933-1981*, Galaxia, Vigo.
- CUNQUEIRO, Álvaro (2004), *Mar ao Norde. Cantiga nova que se chama Riveira. Poemas de si e non. Poesía 1932-1933*, Galaxia, Vigo.
- DASILVA, Xosé Manuel (1992), «A apreciación da poesía de Fermín Bouza-Brey (Dezasete textos críticos entre 1922 e 1935)» en *Fermín Bouza-Brey. Día das Letras Galegas 1992*, Universidade, Santiago de Compostela, pp. 63-89.
- FERREIRO, Manuel (1997), «Eduardo Pondal 'ao estilo' de Joan Zorro (a primeira cantiga neotrobadoresca galega)» en *Congreso O Mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 213- 234.
- FIDALGO, Elvira (2009), *De Amor y de Burlas. Antología de la poesía medieval gallego-portuguesa*, NigraTrea, Vigo.
- LÓPEZ, Teresa (1997), *O neotrobadorismo*, A Nosa Terra, Vigo.
- LÓPEZ, Teresa (ed.), (1997a), *Fermín Bouza Brey*, Nao Senlleira, A Nosa Terra, Vigo.
- MEJÍA, Carmen (1997), «Reflexo da cantiga medieval nalgúns creadores modernos» en *Congreso O Mar das Cantigas*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, pp. 129-140.
- MOLINA, César Antonio (1981), «Alvaro Cunqueiro. Lo mío es contar por contar» en *Pueblo*, 7/3/1981.
- NICOLÁS, Ramón (2000), «A etapa agrarista (1905-1916)» en Darío Villanueva (coord.), *Enciclopedia Galicia. Literatura*, vol. XXII, Hércules de Ediciones, A Coruña, pp. 26-81.