

# LITERATURA MEDIEVAL

Volume IV

ACTAS DO IV CONGRESSO  
DA  
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de  
AIRES A. NASCIMENTO  
e  
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa  
1993

© 1993, EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÁNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL

Reservados todos os direitos  
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte  
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993  
Depósito Legal: 63841/93  
ISBN: 972-8081-07-3

Difusão

**LIVRARIA ARCO-ÍRIS**

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa  
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)  
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

**EDIÇÕES COSMÓS**

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa  
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01  
Fax: 347 82 55

## Leituras Poéticas dos Cancioneiros

Teresa López

Universidade da Coruña

Os cancioneros galego-portugueses foron desde a súa descuberta obxecto da atención do mundo filolóxico. A súa difusión non só despertou interese nos medios científicos senón que propiciou, tanto na Galiza como en Portugal e Brasil, o achegamento literario de poetas que, baixo a directa influencia da súa lectura, compuxeron obras dispares, tanto na súa concepción estética como nos resultados finais, mais todas de indubitable interese para analisarmos os cancioneros como tradición literaria re-descuberta e produtiva. Exemplos sinalados serían Afonso Lopes Vieira e João de Castro Osório, en Portugal, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida, no Brasil ou Fermin Bouza Brei e Álvaro Cunqueiro, na Galiza.

Neste, necesariamente, breve traballo pretendemos abordar un caso singular da recuperación lírica das vellas e belas cantigas na Galiza, o de *Cantiga nova que se chama riveira*<sup>1</sup> — título de seu ben expresivo — de Álvaro Cunqueiro, considerado desde a súa aparición un dos maiores logros desta recuperación que se deu en chamar neotrovadorismo<sup>2</sup>.

A pegada da lectura dos cancioneros — principalmente do xénero de amigo — vai ser tan dispar que resulta arriscado agrupar a obra destes poetas, a non ser polo propio feito da influencia cancioneril. Así imos achar desde a re-elaboración do modelo medieval á simple utilización dalgun procedemento que o caracterice, aínda que non sexa exclusivo del (por exemplo, o refrán), ou dalgun elemento identificador (certo léxico ou algúns símbolos), cun amplo abano de posibilidades intermedias entre as que non se debe desdenar a composición a imitación dun modelo non trovadoresco, senón neotrovadoresco. De todo encontramos no neotrovadorismo galego, desde que Fermin Bouza Brei publicara a primeira composición inspirada no vello cancionero galego-portugués<sup>3</sup>. Logo Carballo Calero, Cunqueiro, Díaz Jácome, Filgueira Valverde, X. M. Álvarez Blázquez e un longo etc., que chega aos nosos días, sorprenden-nos coas súas visitas á musa trovadoresca.

De todos os poetas galegos, quizais fose Álvaro Cunqueiro quen conseguiu tirar o mellor partido do arsenal lírico que son os cancioneros, e é por iso que nos imos centrar na obra súa anteriormente citada, revisando-a á luz da lírica medieval, especialmente das cantigas de amigo, pois o escritor ten confesado a fascinación que estas composicións despertaran nel ao comezo da súa andadura poética<sup>4</sup>.

O primeiro (e máis evidente) é que son poemas de amor, poemas dunha historia de amor que comezara no seu anterior libro (*Mar ao norde*) e continuaria no seguinte (*Poemas do si e non*)<sup>5</sup>. Sen dúbida sería esta unha cativa afinidade para falarmos da influencia das cantigas trovadorescas nesta obra, mais non nos parece ser mal punto de partida.

O que nos sitúa plenamente na órbita lírica do cancionero, do cancionero de amigo, é a reutilización dos seus signos xenéricos<sup>6</sup>. O esquema comunicativo do texto poético no que se inscriben estes signos reaparece invertido, xa que, se no texto das cantigas de amigo o sinal distintivo é que a voz poética sexa feminina e o apelativo *amigo* se utilice para referir-se ao amado, aquí o termo carga-se de intencións conotativas e baleira-se da súa significación inicial. Na cantiga cunqueirana o falante poético é masculino, co que a utilización do termo *amigo* como apelativo en diversos sintagmas, se ben remete inmediatamente ao xénero medieval, subverte-o, pois é un eu poético quen invoca un confidente (da súa ledicia) tamén

masculino, transformando unha das súas situacións comunicativas características da cantiga de amigo. O exemplo máis perfecto é a cantiga 10 que comeza:

*Con auga de sede vella  
namorar eu namoreina,  
meu amigo!*

aínda que tamén se poderían citar a 12 (*No niño novo do vento/ hai unha pomba dourada,/ meu amigo!/ Quen poidera namoralala!*) ou a 24 (*Quita a pucha, amigo,/ que xa o reisenōr/ vai cantando no bosque/ ferido de amor*).

Ocasionalmente o amigo/confidente converte-se en obxecto lírico:

*Meu amigo foi ruar  
ai amor! noite descida  
A noiva tiña unha sombra  
ai amor! color cantiga(4)*

Acorde coa transformación da voz poética en masculina a amiga designará non a confidente, senón a amada:

*Por oír a unha rula decir de amor,  
amiga, namorado vou!(25)*

unha amada que, excepcionalmente, se corresponde co prototipo de *senhor* desdeñosa e indiferente da cantiga de amor:

*Cinza levás nos ollos, amiga,  
daquela ollada de amore perdida.  
Nos ollos teus  
Borrallo nos ollos levás, amada,  
que non miraches a quen te ollaba.  
Nos ollos teus.(22)*

Encontramos tamén, aínda que excepcionalmente, o esquema comunicativo da cantiga de amigo, onde unha voz feminina nos fala dos «feitos» do seu amigo, cifrados nesta ocasión na súa habilidade poética<sup>7</sup>, se ben este elemento subxectivo quede reducido ao refrán, creando un efecto contrapontístico a respecto dos dísticos, onde a expresión é obxectiva:

*Amencéu bico ou onda do mar,  
ai a cantiga do dondo amar!  
Cantouna meu amigo!  
Cantouna meu amigo!(17)*

A proximidade á cantiga de amigo tamén se reflicte na forma estrófica ao estar constituída por dísticos con refrán.

O *amigo* tamén se pode transformar ludicamente, cun aquel de melancolía e ironía, en *meu nemigo* (19), transformación nada desaxustada — aínda que sexa referindo-se ao outono — se temos conta do comportamento esquivo do amigo en moitas cantigas femininas.

Pola contra a presenza de signos identificadores da cantiga de amor reduce-se á mención da *miña senōr* nunha cantiga que, polo demais, responde aos tópicos expresivos da cantiga de amigo, mesmo no calificativo *belida* que se lle apón:

*Sí miña senōr á i-alba da Arousa beilar  
poñereille, belida, un ventiño no mar(21)*

Cunqueiro tamén aproveita outro sinal expresivo caracterizador do xénero de grande rentabilidade lírica. Trata-se da utilización como engastes poéticos de sintagmas exclamativos encabezados pola interxección *ai!*. Estes forman-se sobre o modelo predominante *ai, amigo!* do cancionero medieval, aínda que nunca funcionan como entrada ritual da cantiga<sup>8</sup>, por apareceren, xeralmente, como unha ruptura de ton nun discurso poético obxectivo e funcionado

como refrán. Ao tempo serven como cita que abre o poema a un mundo de novas resonancias, xa que en non poucas ocasións aparecen incrustados nun discurso poético non medievalizante. Encontraremos exclamacións paralelas ao *ai, amigo!* como *ai, amor!* (4,8,11) ou *ai amante!* (14) e outras antónimas como *ai dolor!* (7,16) presente en cantigas onde se acumulan os elementos de conotación negativa. A exclamación utiliza-a tamén para puntear no refrán o contido positivo ou negativo dos enunciados poéticos da estrofa, aparecendo de forma alternante *ai, si!ai, non!* (9,15).

Na utilización de signos xenéricos da cantiga de amigo habería que incluír a aparición de citas cancioneris que apesar de non funcionaren como tais no código poético medieval, si o fan para o lector actual. Sen pretendemos entrar na complexa tipoloxía das relacións intertextuais, non hai dúbida de que citas como «onda do mar» (17), «Alba é, vai liero» (20), «mar maior» (21) ou alusións como «A dorna vai e ven/que meu amor ten!» (21) son marcas que remetem ao xénero de amigo, ás cantigas de Codax, D. Dinis, Meendiño ou Chariño, e nese sentido funcionan para ao lector moderno como signos xenéricos. Neste mesmo nivel habería que situar o emprego de léxico pertencente ao mundo simbólico do cancionero de amigo como a «avelaneira» (21), a «fita» e o «vento» (23) ou o «verde prado» (25) que reaparecerá no fermosísimo poema de madurez «Pero Meogo no verde prado».

Ainda sería posíbel establecer unha nova conexión coas cantigas femininas na presenza do elemento paisaxístico, na vertente mariña característica dunha pequena pero excepcional parte do cancionero que houbo quen denominou *barcarolas*. Xa desde o título (*riveira*), o río, o mar, as dornas, as illas, mesmo os únicos topónimos utilizados (Arousa, Cortegada), caracterizan unha paisaxe mariña, xa presente no neotrovadorismo galego (*Naó senlleira* de Bouza Brei) e que as citas cancioneris que vimos de mencionar reforzan.

O aproveitamento da tradición medieval manifesta-se tamén na utilización dalguns dos seus recursos formais. O primeiro, a utilización do paralelismo e da repetición que é, sen dúbida, o elemento aglutinador que máis autoriza falarmos de neotrovadorismo<sup>9</sup> á hora de afrontar composicións moi diversas. *Cantiga nova que se chama riveira* é un bon exemplo das múltiples posibilidades expresivas que ofrece a estrutura paralelística nas súas diferentes variantes<sup>10</sup>, até o punto de que en boa parte das cantigas achamos algun tipo de paralelismo, que pode aparecer só ou combinado con outros procedimentos de repetición, nomeadamente o refrán.

O predomínio do paralelismo verbal é absoluto — arrastando con el o estrutural —, aínda que en ocasións reducido á primeira e á derradeira estrofa, dando-lle unha estrutura circular ao poema, como comprobamos nas cantigas 3,4, e 8. Pode tamén chegar a converter-se nunha especie de xogo matemático ao combinar-se coa utilización de palabras-rima:

*Os nenos xogan os ollos  
nas pontas frías dos dedos  
ai sí!  
Os mozos xogan os dedos  
nos arcos mornos dos ollos  
ai non! (15)*

O paralelismo pode combinar-se con algunha forma de encadeamento, mais en nengun caso atopamos a forma canónica de leixaprén. O exemplo máis axustado á tradición medieval é a cantiga 22, onde o segundo verso da primeira estrofa é — con inversión de termos — o primeiro da segunda, e o primeiro verso da primeira estrofa é o segundo da segunda, con alternancia na posición de rima da parella tópica *amigalameda*. A terceira estrofa encadea-se ás anteriores coa repetición das palabras en rima da primeira, mentres a cuarta estrofa repite, con quiasmo, as rimas da segunda<sup>11</sup>. Ademais son paralelísticas semanticamente as estrofas 1 e 2, 3 e 4:

*Polos teus ollos quen pasou, amiga,*

*deixó unha ollada de amore perdida.  
Nos ollos teus.*

*Deixó de amore perdida unha ollada  
polos teus ollos quen pasóu, amada.  
Nos ollos teus.*

*Cinza levás nos ollos, amiga,  
daquela ollada de amore perdida.  
Nos ollos teus.*

*Borrallo nos ollos levás, amada,  
que non miraches a quen te ollaba.  
Nos ollos teus.*

De leixapren poderíamos calificar o procedemento utilizado na cantiga 10, apesar de que o verso retomado é o mesmo, por ser o segundo na parella inicial de dísticos.

A cantiga 7 ofrece-nos outro exemplo de aproveitamento do paralelismo — xogando cunha imaxinaria poética que pouco ten que ver coa medieval — através da duplicación. Formalmente son catro dísticos con refrán, onde a segunda parella repete a primeira através non só do paralelismo verbal e estrutural, senón tamén do semántico, achegando-se ao que se quixo denominar imobilismo. Realmente as únicas variacións que se introducen son a substitución do *sono* da primeira parella de dísticos pola *sombra* da segunda e a das palabras en posición de rima da segunda estrofa por «sinónimos» (*cortaba/rachaba e dormía/morría*). O mesmo procedemento de paralelismo con duplicación encontramos-lo na cantiga 16, coa particularidade de que só a terceira estrofa duplica a primeira mentres a cuarta nos ofrece un bon exemplo de paralelismo estrutural e de antagonismo semántico<sup>12</sup>.

Mais sen dúbida o procedemento de repetición máis utilizado por Cunqueiro nesta *Cantiga nova* — e polo neotrovadorismo galego en xeral — é o refrán. Desde a súa utilización convencional ao final de estrofa (7, 9, 10, 11, 14, 16, 19, 20, 22, 25) até intercalado nela (5); dos refráns alternos, que varían segundo a estrofa sexa par ou impar (15), a aqueles constituídos por dous versos (17), que poden ser idénticos (21) ou alternar a súa orde (coas consecuentes repercusións na rima) segundo a estrofa sexa par ou impar (12), até as exclamacións que funcionan como falsos refráns (4).

Canto ás fórmulas métricas, o primeiro en destacar é a preocupación métrica e rítmica que contrasta notoriamente coa anterior obra cunqueiriana<sup>13</sup>, pois os versos são medidos e rimados, con estruturas estróficas fixas. Das vintecinco cantigas que compoñen o libro, catorce aproveitarán formas estróficas que teñen correlato nalgunha composición dos cancioneiros. Fagamos un brevisimo confronto das fórmulas cancioneris coas utilizadas por Álvaro Cunqueiro<sup>14</sup>.

abcb — É o esquema das cantigas 2, 3, 4, 5, 6, 8, 12, 13 e 24. Con este esquema de rimas rexista Tavani só unha cantiga, a B 1186/V 791 de Pero Meogo, composta de versos hexasílabos (6'66'6). Este é tamén o cómputo silábico da 24, aínda que suas rimas son agudas. Nas restantes os versos heptasílabos (2,3,4,6,8) ou combinacións destes cun trisílabo (5,12) ou con dous tetrasílabos (13).

aab. — Este esquema presentan-no as cantigas 10, 20 e 22. Tavani rexista 138 composicións con este esquema de rimas. Se consideramos o cómputo silábico a cantiga 10 podería ter como modelo a B 1283/V 990 de M. Codax (7'7'3), ou, máis exactamente a A 281 de probábel autoría de Pedr'Eanes Solaz (7'7'3'), por seren as suas rimas tamén femininas. A 20, considerando o cómputo silábico (10'10'5) mais prescindindo de que as rimas sexan graves ou agudas, ten o seu posíbel modelo na celebérrima cantiga B 568/V 171 de D. Dinis ou na B 1192/V 797 de Pero Meogo. Curiosamente para esta cantiga Cunqueiro fai seu o refrán dionisiaco «Alva é, vai liero». A 22 ten o seu par nunha cantiga de Lourenço (B 1264/V 869) coa que coincide tamén en estar composta por catro dísticos con refrán (10 10 3').

Se atendemos ao cómputo silábico, dezaioito «cantigas novas» están compostas total ou, máis raro, parcialmente por octosílabos españois no que se quixo ver a influencia dalguns autores da xeración do 27 (mal etiquetados como neopopularistas) pola revitalización que, partindo de Gil Vicente, os cancioneiros quíñentistas ou o Romanceiro, levaran a cabo. Mais non podemos esquecer a súa tradición na poesía popular galega ou nos cancioneiros<sup>15</sup>, o que xustificaría falar da súa recuperación por influencia desta. En xeral a estrutura da cantiga cunqueiriana presenta non depreciabéis puntos de conexión coa cancioneril. Ademais dos aspectos métricos e estróficos xa mencionados, cabería engadir a reinvencción da cantiga de refrán — que caracterizaba polo seu predomínio absoluto a canción de amigo — ou a maioría de poemas con catro estrofas — segundo esquema cuantitativo dos cancioneiros — para afianzar unha relación non debida a simples coincidencia.

Álvaro Cunqueiro e *Cantiga nova que se chama riveira* son un magnífico exemplo de como a tradición poética se recupera e reconstruí tamén desde a poesía.

## Notas

<sup>1</sup> Publicada en 1933 pola editorial Resol de Santiago. En 1957 Edicións Monterrey de Vigo publicou unha segunda edición que acrecenta seis cantigas, da 20 á 25. Esta última é a que se reproduce na *Obra en galego completa* (Galaxia, Vigo, 1980) e a que utilizamos nas nosas referencias, co número da cantiga que citamos entre parénteses.

<sup>2</sup> En carta do 20-V-1933 dirixida a Bouza Brei acusando recibo de *Nao senlleira*, Rodrigues Lapa di: «O meu amigo é na Galiza o chefe dum movimento lírico a que se podería chamar neo-trovadorismo, que utiliza com perfeição o ritmo das velhas e lindas cantigas de amigo».

<sup>3</sup> En 1926, na revista *Nós*. Con anterioridade Carles Riba e X.V. Viqueira compuxeran poemas ao xeito cancioneril — en 1913 e 1919 —, mais as súas composicións non viron a luz até 1987 e 1930, respectivamente. Fica a dúbida de se o entusiasmo pola lírica redescoberta motivou aproximacións máis temperás.

<sup>4</sup> «Envolvéronme coma acios verdes de 'maio' as cantigas de amigo» (X. F. Arnesto, *Cunqueiro: unha biografía*, Ed. Xerais, Vigo, 1987, p. 73).

<sup>5</sup> «Estaba, en verdade, Xosé María, tan namorado como un dos namorados trobadores. Cordialmente Cunqueiro» pon na adicatoria a X. M. Álvarez Blásquez do último deles.

<sup>6</sup> Tavaní fala-nos de «un distintivo de xénero que, na *cantiga d'amigo*, se presenta baixo forma dun sintagma centrado preferentemente sobre o elemento léxico *amigo*, en tódalas súas combinacións e nas modalidades tanto de apóstrofe como de enunciado» (*A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1988, p. 144).

<sup>7</sup> «A outra serie léxica que contribúe a defini-lo campo sémico do «panexírico» (e que a *cantiga d'amigo* comparte con algunhas cancións satíricas e con certo número de tenzóns) é a da gabanza que o poeta fai da súa habelencia artística» (Ib., p. 151).

<sup>8</sup> «La entrada con ai seguido de una invocación (...) corresponde al modo de sensibilidad popular y se ha vuelto lugar común.» (E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970, p. 42)

<sup>9</sup> Por iso o prof. Filgueira titulou a primeira reflexión xeral sobre o movemento «El retorno a la forma inmóvil en la lírica gallega» (*Insula*, nº 152-153, 1959), en clara referencia á inmovilidade que Entwistle quixo facer nota distintiva do paralelismo utilizado na cantiga de amigo.

<sup>10</sup> O mellor estudo sobre o paralelismo segue sendo o xa clásico de E. Asensio «La poética del paralelismo» (Op. cit., pp. 69-119). Seguimos a tipoloxía establecida nel.

<sup>11</sup> Contodo, non se corresponde con nengun dos tipos de paralelismo establecidos por Tavaní (cfr. Repertorio métrico della lírica galego-portoghese, Edizione dell'Ateneo, Roma, 1967, pp. 33-37). Sería, en todo caso, unha variación combinando os tipos D3 e D4.

<sup>12</sup> Tampouco neste caso existe un modelo medieval, aínda que si semellanza co modelo C de Tavaní, coa salvedade de que en lugar de realizar-se en todas as estrofas, o sería de forma independente na série par e na impar. Outros exemplos de paralelismo com encadeamento: 16, 18 (con leve variación), 24 (con *versus transformati*).

<sup>13</sup> «no mesmo ano, 1934, [escribin] *Cantiga nova que se chama riveira*, xa moi preocupado pola métrica e os temas medievás, era botar viño novo en odres vellos» (*Coordenadas. Homaxe a Álvaro Cunqueiro*, 2, 1980, p. 5).

<sup>14</sup> Utilizamos o xa citado *Repertorio* de Tavani. Non atopamos posíbel modelo no noso cancioneiro medieval para as cantigas 7, 9, 11, 14, 15, 16, 23 constituídas por dísticos con refrán (abc), onde riman os segundos versos de cada dístico entre sí por parellas, nen para a 1 e algunhas estrofas da 23 (aa).

<sup>15</sup> «O mais usual desses metros é o redondilho, setessílabo, com acento na 3ª ou na 4ª sílaba, como hoje. Tipicamente galego-português [...] o redondilho foi eclipsado logo de início pelos metros cultos, para ter despois, na época de D. Dinis, melhor aceitação com Estevão da Guarda, o Conde D. Pedro e D. Afonso Sanches» (M. Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa. Época Medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1981, p. 227).