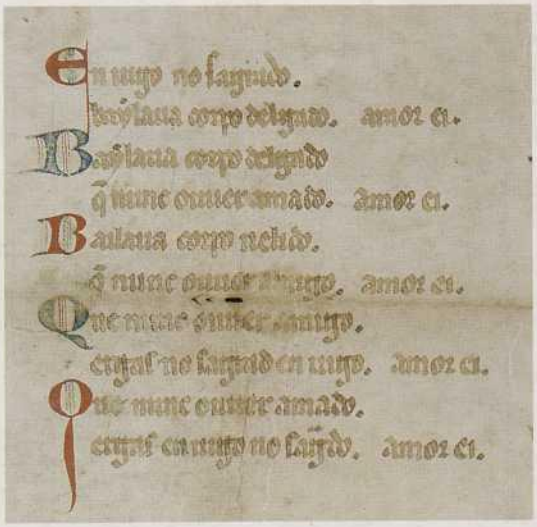
XESÚS ALONSO MONTERO (ed.)

HOMENAXE ÓS TRES POETAS MEDIEVAIS DA RÍA DE VIGO

MARTÍN CODAX, MENDIÑO, JOHÁN DE CANGAS



PUBLICACIÓNS DA REAL ACADEMIA GALEGA
A CORUÑA
1998

XESÚS ALONSO MONTERO (ed.)

HOMENAXE ÓS TRES POETAS MEDIEVAIS DA RÍA DE VIGO

MARTÍN CODAX, MENDIÑO, JOHÁN DE CANGAS

PUBLICACIÓNS DA REAL ACADEMIA GALEGA
A CORUÑA
1998

Edición subvencionada polos
Excelentísimos Concellos de Vigo,
Redondela e Cangas.

I.S.B.N.: 84-87987-12-5 Depósito Legal: VG-238-1998

LIMIAR

NO DÍA DAS LETRAS GALEGAS: DA ACADEMIA E DA POESÍA MEDIEVAL

A Real Academia Galega, en sesión plenaria do 19 de novembro de 1997, acordou, por unanimidade, dedica-lo 17 de maio de 1998 a homenaxear tres voces da nosa poesía medieval: Martín Codax, Mendiño e Johán de Cangas. O corpus poético que a Galicia culta vai festexar no próximo Día das Letras Galegas está constituído por once cantigas: tres de Johán de Cangas, sete de Martín Codax e unha, só unha —se ben xenial—, de Mendiño.

Parece claro o obxectivo da Academia, que non é outro que o de homenaxea-la lírica medieval, capítulo ilustre, moi ilustre, do noso discurso poético, ilustre tamén dentro da producción poética da Europa da Idade Media. Non é a primeira vez que a Real Academia homenaxea a nosa poesía medieval. Fíxoo en 1980, no que o Día doi dedicado á figura de Afonso X, sabio e poeta vencellado, como autor principal, a un dos grandes monumentos da poesía europea do seu tempo, ás Cantigas de Santa María, *escritas no noso idioma. Ninguén ía discutir, dezaoito anos despois, que a Academia volvese ós versos medievais, con tal de que os escollidos fosen excelsos. Ninguén, polo que sabemos, discutiu a decisión e a elección. En efecto, dos tres poetas propostos, dous, Mendiño e Martín Codax, son autores de versos excelsos, excelsos entre os excelsos. Non están nesta consideración os de Johán de Cangas, autor de tres poemas que a crítica ten asistido e gabado moi pouco. Creo, pola miña parte, que as súas tres cantigas, despois dos achegamentos que suscite a Festa Literaria do 17 de maio, van gozar, entre os lectores de poesía, dunha estimación maior. Sexa como for, a presencia de Johán de Cangas, na Festa medieval deste ano, responde a criterios literarios en boa parte moi pouco discutibles. Os tres poetas, do XIII (polo que supoñemos), teñen algún tipo de vinculación coa Ría de Vigo; os tres cultivan o mesmo xénero de cantiga, a de amigo, e os tres, dentro desa celebérrima modalidade, compuxeron cantigas de santuario.*

Era importante, de non decidírmonos por unha soa voz (Johán Airas, Paio Gomez Chariño...), propoñermos un pequeno elenco de poetas con certas características comúns, sempre que algunha ou algunhas desas voces fosen, en opinión da crítica e dos grandes lectores, voces verdadeiramente valiosas da nosa lírica medieval, que, no caso de Martín Codax e Mendiño, son, para os nosos contemporáneos de certa cultura e sensibilidade, poetas para ler, non só para estudiar.

* * *

Non é negativo que o corpus proposto sexa breve, mesmo moi breve: sete cantigas de Martín Codax (98 versos), tres de Johán de Cangas (47 versos) e unha de Mendiño (24 versos). O mellor destino dos versos, dos versos fermosos, é o de memorizárense por aqueles que queden marcados por eles, memorización que nesta ocasión pode facerse nas aulas.

É nas aulas —desde o parvulario á Universidade— onde o Día das Letras Galegas, desde 1963, ten probado a principal razón da súa existencia. Se o escritor designado pola Real Academia para protagoniza-la Festa do 17 de maio é un escritor con virtudes para ser, entusiasticamente, citado, recitado e glosado, o escritor fai que os escolares de tódalas idades protagonicen, en Galicia, o esencial da nosa Festa da Palabra. Nesa Festa, moitos alumnos (algúns, pouco proclives, nestes míseros tempos, á palabra literaria) poden contrae-lo fermoso vicio da lectura e seren, de por vida, lectores cobizosos e perseverantes.

Non sempre a Academia designa escritores tan eficaces, nas aulas, para a causa da Literatura, como o foron, nestes últimos anos, entre outros, Celso Emilio Ferreiro, Álvaro Cunqueiro, Luís Seoane, Rafael Dieste e Ánxel Fole. Que a Academia, noutras ocasións, designe a escritores de escasa ou pouco relevante obra de ficción, aínda que moi valiosos en certas ponlas da erudición, é algo que non sempre é ben entendido mesmo no gremio intelectual.

Verbo da designación para este 17 de maio, o pronunciamento dos estamentos intelectuais foi favorable e, en ocasións, entusiasta. Os que opinaron, que foron moitos, acolleron a decisión académica conscientes de que, dúas das tres voces poéticas escolleitas, lonxe de suscitaren exercicios de arqueoloxía literaria, suscitarán, entre os miles e miles de escolares novos e menos novos, a adhesión que as palabras dos poetas verdadeiros suscitan nos lectores non insensibles. Por outra parte, os versos de Mendiño, autor dunha cantiga singular e xenial, van repercutir, co encanto do seu misterio e da súa turbadora voz antiga, dun xeito especial nos lectores de hoxe. O mesmo acontecerá con esa noveliña de amor en sete capítulos que son as cantigas de Martín Codax, fermoso e suxerente heptaedro poético que, para

sorte de todos, chegounos coa música (agás a da cantiga sexta). Menos turbadores, pero excelentes, como mínimo, son as tres cantigas de Johán de Cangas, suficientes para inmortaliza-la vella ermida de San Mamede do Mar. Non tardarán os críticos en facerlles xustiza.

Porque outro dos obxectivos do Día das Letras Galegas é o de centra-la atención dos estudiosos nalgúns escritores non debidamente celebrados ou escasamente atendidos polos eruditos e os editores. Todo fai supoñer que os Tres Poetas da Ría de Vigo vanse beneficiar, en non pequena medida, de edicións, estudios, libros de divulgación, aportacións eruditas... Nestes dous meses e medio, a bibliografía ad hoc *permítenos supoñer, non sen razón, que o balanzo, á altura do 17 de maio, será rico e non escaseará en títulos valiosos.*

* * *

Cando o 19 de novembro de 1997 a Real Academia, na súa sesión plenaria, designou, como protagonistas literarios do 17 de maio, os tres poetas medievais da Ría de Vigo, o acordo foi unánime. Pero cómpre sinalar que antes de deliberaren os académicos sobre a oportunidade e a importancia dun Día dedicado á lírica medieval, debatéronse outras propostas, unha das cales, en favor de Federico García Lorca, autor "literario" dos Seis poemas galegos *(1935), acolleu algunhas importantes adhesións. Outras razóns á parte, celebramos neste ano o primeiro centenario do seu nacemento. Aquí as cousas, Salvador García-Bodaño propuxo a poesía medieval, proposta que, xa definida con certa precisión por algúns de nós, foi aprobada* nemine discrepante.

García Lorca, sen embargo, estará presente, dalgún xeito, nos fastos poéticos deste 17 de maio. Sabido é que, cando Federico vén a Galicia na primavera de 1932, xa en Santiago, no Hotel Compostela, interpretou ó piano e cantou cántigas populares e cantigas medievais, as de Martín Codax, concretamente. Carlos Martínez Barbeito, un dos admirados acompañantes do gran poeta naquelas datas, conta o sorprendente episodio nun famoso ensaio seu de 1945. Tamén o ten contado outro dos acompañantes de 1932, hoxe Presidente da Real Academia Galega, Francisco Fernández del Riego, quen, máis dunha vez, ten puntualizado que Federico, naquela sesión, preguntaba o significado de certas palabras galegas, que, axiña, apuntaba nunha libretiña ad hoc. *Interesábase, pois, tamén, polo sentido e os matices das voces galegas coas que Martín Codax, no século XIII, compuxera as súas cantigas, composicións ás que Lorca chegara, anos antes, da man de dous musicólogos vencellados á Residencia de Estudiantes, Eduardo M. Torner e Xesús Bal. A Federico os poemas de Martín Codax debérono engaiolar, como engaiolaron, anos despois, a un dos grandes examinadores de textos poéticos, a Roman Jakobson, quen, en 1970, cando descobre as canti-*

gas do noso poeta, foi capaz de afirmar que se trataba de "magníficas creacións dunha época excepcional da arte verbal europea".

* * *

A presente publicación académica quere ser, como temos dito, unha homenaxe a tres voces poéticas da nosa Idade Media, pero, sen saírmonos dos termos desta homenaxe, queremos lembrar, coa máis alta estima, a don Eladio Oviedo y Arce, autor, no seu día (1916-1917), dun valioso estudio sobre Martín Codax e dunha excelente edición crítica das súas cantigas, a mellor mentres non se publicou, xa en 1956, a de Celso Ferreira da Cunha. Don Eladio, que foi membro numerario da Real Academia Galega desde a súa fundación (1906), publicou o seu extenso e orixinal traballo no Boletín *da nosa institución.*

Na presente colectánea de textos ofrecemos unhas cantas páxinas de "El genuino Martín Codax", brevísima mostra dunha investigación que naquelas datas (1916-1917) constituía unha aportación esencial para o entendemento das cantigas do famoso xograr vigués. Non foi esta a única incursión do sabio arquiveiro no eido da lírica medieval. Entre os seus papeis inéditos, obrantes na nosa Academia, figuran unhas páxinas súas sobre unha cantiga galega de Fernando III por el mesmo descuberta. A nosa institución non tardará en exhumar e estudiar algúns dos seus inéditos.

Don Eladio Oviedo y Arce, nado en Noia no ano 1864, faleceu meses despois de publica-lo seu fundamental estudio sobre Martín Codax: o 19 de xaneiro de 1918.

XESÚS ALONSO MONTERO
Marzo de 1998

SOBRE OS TEXTOS E OS TRABALLOS DESTE VOLUME

CRITERIOS, REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS E OUTRAS ANOTACIÓNS

O espírito do presente volume responde, de cheo, ó sinalado no título do mesmo: *Homenaxe ós poetas medievais da Ría de Vigo: Martín Codax, Mendiño, Johán de Cangas*. Homenaxe é ofrece-la súa obra poética, nesta ocasión, en edición pouco problemática (pero respectuosa, no esencial, cos textos orixinais), para que chegue a tódolos letraferidos, sexan especialistas ou non neste ilustre período da nosa lírica medieval; homenaxe é ofrecer estes once poemas, algúns maxistrais, noutros idiomas, única forma de que se acheguen a eles os amantes da poesía non familiarizados coa modalidade medieval da nosa lingua, e homenaxe é ofrecer, mesmo ós moi eruditos, estudios que, por unhas ou outras razóns, foron marxinando as circunstancias ou non posúen a presencia a que teñen dereito aínda hoxe.

PRIMEIRA PARTE: MARTÍN CODAX

I. *O texto literario das sete*[1] *cantigas*

Reproducímo-la edición feita por Henrique Monteagudo nun recente estudio seu[2].

1. Como se verá noutras páxinas deste volume, hai estudiosos que entenden o cancioneiriño de Martín Codax como un macrotexto dividido en sete partes. Que nós titulemos desta maneira o apartado I, non nos compromete necesariamente.

2. *O son das ondas. Mendiño, Martín Codax, Johán de Cangas. Xograres da beiramar*, Galaxia, Vigo, 1998, pp. 93-100.

II. *Traduccións das cantigas*[3]*: ó castelán*[4]*, ó catalán*[5]*, ó italiano*[6] *e ó alemán*[7].

III. *Estudios*

1. Teodosio Vesteiro Torres, "Martín Codax", *El Heraldo Gallego*, Orense, 7-6-1876.

Trátase, en realidade, do primeiro estudio sobre o noso poeta: primicia mundial. Reprodúcese no seu volume, póstumo, *Monografías de Vigo*, Vigo, Impr. de M. Fernández Dios, 1978, pp. 12-20 (edición á que nos atemos). Moitos anos despois, en 1972, Carlos Casares exhumou este traballo no número 37 da revista *Grial*. Das *Monografías de Vigo* fixo, recentemente, o Instituto de Estudios Vigueses unha edición facsimilar. Nunha colectánea de estudios das características da presente, non podía estar ausente o pioneiro traballo de Vesteiro Torres, malogrado escritor vigués que se suicidou en Madrid na data en que cumpría 28 anos (12-6-1876), cinco días despois da publicación do seu artigo.

2. D. L. D'Orvenipe, "Las siete canciones de la enamorada. Poema musical por Martín Codax, juglar del siglo XIII", *Arte Español* (Revista de la Sociedad de Amigos del Arte), febrero, 1914.

Pseudónimo de Pedro Vindel, o famoso libreiro anticuario. Foi el quen descubriu, no forro dun manuscrito de Cicerón, *De officiis*, o pergamiño literario das sete cantigas e o musical de seis (falta a notación da sexta).

Este traballo, nunca recolleito en volume, é o que deu lugar á apresurada —e sagaz— nota de Eladio Oviedo y Arce, que reproducimos. En realidade, esa nota, "Importante descubrimiento", de 1914 (semanas despois de facer Vindel público o seu achado), é a primeira reposta do mundo científico á "revolucionaria" descuberta do benemérito libreiro).

Do artigo de Pedro Vindel non reproducímo-los fotogravados do ms. das cantigas I e V.

3. [Eladio Oviedo y Arce], "Importante descubrimiento", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 84, 1-6-1914 (V. a anotación anterior).

4. Víctor Said Armesto, [Programa para a oposición á cátedra de] "Lengua y Literatura Galaico-Portuguesa", 1914.

3. Poden consultarse no volume coordinado por min *Homenaxe a Martín Codax*, Colexio Universitario de Vigo, 1983.

O texto das cantigas reproducido é o da edición crítica de Celso F. da Cunha (*O Cancioneiro de Martin Codax*, Rio de Janeiro, 1956), que tiña moi en conta a lección do Pergamiño Vindel (agás nos grafemas palatais *nn* e *ll*, que nós recuperamos).

4. Elaborada, en 1983, por min e catro alumnos de terceiro curso de Filoloxía: Xosé Manuel Fernández González (F. Xermánica), Marisol Fernández Montoto (*id.*), Xosé Troitiño Fraiz (F. Románica) e Cristina Velasco Toepfer (F. Hispánica). Ós traductores doutras linguas proporcionóuselles, ademais do texto en galego medieval, esta versión castelá.

5. Por Ricard Salvat.

6. Por Isabel González.

7. Por Cristina Velasco Toepfer.

Ofrecemos en facsímile o de tres lecciónes: 39, 55 e 79. En breve publicaremos, comentado, a totalidade deste pioneiro Programa (110 lecciónes), obrante hoxe, con outros papeis do autor, na Fundación Pedro Barrié de la Maza. (Debo —e agradezo— a don Domingo García-Sabell a fotocopia deste interesantísimo Programa).

5. Eladio Oviedo y Arce, "El genuino Martín Codax, juglar gallego del siglo XIII. Texto literario y musical", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 109 (1-9-1916), 111 (1-11-1916), 112 (1-12-1916), 113 (1-1-1917), 117 (1-5-1917) e 118 (1-6-1917).

Estamos ante o primeiro estudio científico e a primeira edición crítica (digna de tal nome) das cantigas de Martín Codax, traballo para o que se beneficia do revelador achado de Pedro Vindel, xa exposto, *in extenso*, no seu libro *Martin Codax/ Las siete/ Canciones de Amor/ Poema musical del siglo XII/ Publícase en facsímil, ahora por primera vez,/ con algunas notas recopiladas por...*, Madrid, MCMXV. Nas "notas" mencionadas —e noutros puntos— contou coa axuda de Víctor Said Armesto, que morreu nesas datas (17-7-1914), días despois de obter, por oposición, a cátedra de Lingua e Literatura galaico-portuguesa da Universidad Central, a primeira, destas características, no mundo.

O traballo de don Eladio Oviedo y Arce (1864-1918), importantísimo no seu tempo, enfatiza, verbo de Martín Codax, a súa condición de xenuíno (xa mencionada no título): "... galaico *enxebre* del siglo XIII, no tamizado por los gramáticos lusitanos del XIV..." Décadas despois, Celso Ferreira da Cunha (1956), aínda hoxe o mellor editor do noso xograr, manifestaba a súa estima pola edición de don Eladio e confesaba, en canto ó estudio, que "é aínda o máis importante". Sen embargo, o ilustre filólogo brasileiro segue, como editor, na tradición gráfica lusitanista, a dos dígrafos de orixe provenzal *nh* e *lh*. Don Eladio atívose ós grafemas do Pergamiño Vindel, máis "xenuíno".

Do extensísimo traballo de Oviedo y Arce só reproducimos algunhas cantas páxinas: 111 (57-60), 113 (124-26), 114 (153-54). Cómpre engadir que o derradeiro capítulo do estudio que estamos a comentar non é da autoría de Oviedo y Arce, que non era musicólogo. Titulado "Texto musical de Martín Codax (interpretación y crítica)", é obra de Santiago Tafall Abad (1858-1930). Un especialista de hoxe, Manuel Pedro Ferreira, despois de recoñecer que Tafall é autor do "primeiro estudo sobre a música do Pergaminho Vindel", considera que no seu traballo hai "uma [meritoria —e arriscada] interpretação artística das melodias conservadas", se ben precisa que a "transcrição paleográfica do texto musical é má"[8].

8. *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIX)*, UNISYS, Lisboa, 1986, p. 91.

6. Aquilino Iglesia Alvariño, "Las canciones de Martín Codax", *Anuario de Vigo*, 1951.

Descoñecido artigo de Aquilino (poeta e filólogo), só tido en conta por Xosé M.ª Álvarez Blázquez na súa *Escolma de poesía medieval* (1952, 1975).

7. Roman Jakobson, "Carta a Haroldo de Campos sobre a textura poética de Martin Codax", *Grial*, 34, 1971.

Apareceu primeiro este estudio no volume *Lingüistica. Poética. Cinema*, Perspectiva, São Paulo, 1970, de onde o toma Ramón Martínez López, autor da nota preliminar á edición de *Grial*, a primeira, cremos, en España.

8. Giuseppe Tavani, "Paralelismo e iteração. Á margem do critério jakobsoniano de pertinência: a propósito das cantigas de Martin Codax".

Publicouse, primeiro, en italiano en *Cultura Neolatina*, Roma, 1973. Sigo a edición que figura no libro *Poesia e Ritmo*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1983, pp. 143, 150-53. Aconsellámo-la lectura atenta de toda a réplica (pp. 143-61) para que os estudiosos do noso poeta non se deixen deslumbrar polo nome —certamente ilustre— de Jakobson (e sexan un pouco críticos mesmo co seu método).

IV. *Poemas en lembranza, en homenaxe ou no ronsel de Martín Codax*

1. Gerardo Diego, "Entrega", 1940.

Poema mixtilingüe, de *Ángeles de Compostela*, xa aparecido na primeira edición deste libro (Ediciones Patria, Barcelona). Reprodúcese, sen variantes, na segunda (Giner, Madrid, 1961).

2. Luz Pozo Garza, "Ondas do mar de Viveiro", en Fernández del Riego, F., *Escolma da poesía galega. IV*, Galaxia, Vigo, 1955, p. 328.

3. Xesús Rábade Paredes, "Homenaxe a Martín Codax", *Faro de Vigo*, 11-11-1983.

4. Apéndice: Unha cantiga de amigo provenzal, de Raimbaut de Vaqueiras (?), que algúns eruditos teñen relacionado con dúas de Martín Codax: texto orixinal e traducción galega de Camilo Flores (1983). En *Homenaxe a Martín Codax*, Colexio Universitario de Vigo, 1983, pp. 59-60.

SEGUNDA PARTE: MENDIÑO

I. *O texto da cantiga*

V. a nota 2.

II. *Traduccións da cantiga: ó castelán*[9], *ó euskera*[10], *ó francés*[11], *ó inglés*[12], *ó ruso*[13], *ó xaponés*[14] *e ó latín*[15].

III. *Estudios*

1. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, [Mendiño], 1904.

Trátase dunha nota sobre a cantiga na súa edición do *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904. Reproduzo a nota a partir da edición facsimilar de New York, 1980, pp. 888-889.

2. Karl Vossler, [Mendiño], 1935.

Son dúas páxinas do seu libro *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München, 1935, traducido, co título *La soledad en la poesía española*, Revista de Occidente, Madrid, 1941. A traducción galega destas dúas páxinas agradézollas a Franck Meyer.

3. José Filgueira Valverde, "Cantores medievales de la ría de Vigo", *Anuario de Vigo*, 1939 (pero, dentro, marzo de 1940).

Só reproducímo-la páxina referente a Mendiño.

4. Ernesto Guerra da Cal, "Glosas superficiais ao tema do mar na nosa lírica primitiva", en *Homaxe a Ramón Otero Pedrayo*, Galaxia, Vigo, 1958.

5. Álvaro Cunqueiro, "Pleito por una isla", *El Noticiero Universal*, Barcelona. Recolleito por Xesús González no vol. *Papeles que fueron vidas. Crónicas literarias*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 207-210.

6. Xosé Filgueira Valverde, "Mendiño".

Páxina inédita —iso cremos— que foi lida por min, en ausencia do autor, na *Homenaxe a Mendiño* de 1982 (V. n. 10).

7. Pere Gimferrer, "Dos medievales sin rostro", *El País*, Madrid, 6-1-1985. Recolleito en *Los raros*, Planeta, Barcelona, 1985, pp. 191-93.

IV. *Poemas de homenaxe a Mendiño ou no seu ronsel*

1. Álvaro Cunqueiro, "Homenaxe a Mendiño", en Fernández del Riego, F., *Escolma da poesía galega. IV*, Galaxia, Vigo, 1955, p. 207.

9. Feita, *ad hoc*, por Luz Pozo Garza.

10. Por Juan San Martín (V. Alonso Montero, Xesús, ed., *Homenaxe a Meendiño*, Colexio Universitario de Vigo, 1982).

11. Adaptación de Henry Deluy en *Action Poétique*, 94, Avon, 1983-84, p. 25. Trátase dun número monográfico sobre "Troubadours Galego-Portugais". Neste número publícase outra adaptación da cantiga de Mendiño por Jean Todrani (p. 26).

12. Por Deborah Randall (V. n. 10).

13. Por Alexandra Koss (V. "Dúas versións rusas da cantiga de Meendiño: problemas da recodificación do texto orixinal", *Viceversa*, 1, Universidade de Vigo, 1995, pp. 92-93).

A traductora parte da edición de Tavani, que, no refrán, propón: "Eu atendend'o meu amigo. ¡E verrá?"

14. Feita *ad hoc* por Takekazu Asaka.

15. Por Sergio Álvarez (V. n. 10).

2. Ernesto Guerra da Cal, "Mendinho", *Futuro imemorial (Manual de velhice para principiantes)*, Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1985.

Ó final do poema, o autor consigna: Vigo, 1973.

3. Valentín Paz-Andrade, "Illa do amor, illa da morte", *Cen chaves de sombra*, Ediciós do Castro, 1979.

Escrito —consigna o autor— en 1976.

4. Xavier Seoane, "Imitación de Mendiño", *Grial*, 68, 1980.

5. Martiño de Redondela, "Sedíame eu, irmana...", *Faro de Vigo*, 11-11-1983.

Este Martiño de Redondela semella pseudónimo.

TERCEIRA PARTE: JOHÁN DE CANGAS

I. *Texto das tres cantigas*

V. a nota 2.

II. *Traduccións: ó galego moderno*[16] *e ó castelán*[17].

III. *Glosa poética das tres cantigas*[18].

Nota final

Esta terceira parte, dedicada a Johán de Cangas e ás súas tres cantigas, é a máis breve deste volume, o que expresa, con elocuencia, a atención —a desatención— que o cantor de San Mamede do Mar suscitou entre editores, críticos e eruditos. As páxinas que ofrecemos foron, en boa parte, instadas polo organizador desta colectánea: a traducción ó galego moderno de Helena Villar Janeiro e a versión ó castelán de Luz Pozo Garza. En canto á glosa poética de María do Carme Kruckenberg, é un inédito, que agradezo, proporcionado pola propia autora.

X. A. M.

16. Feita *ad hoc* por Helena Villar Janeiro.
17. Feita *ad hoc* por Luz Pozo Garza.
18. Por María do Carme Kruckenberg.

PRIMEIRA PARTE

MARTÍN CODAX

I
O TEXTO LITERARIO DAS SETE CANTIGAS

I

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

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

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

Se vistes meu amado,
por que hei gran coidado,
e ai Deus se verrá cedo?

PV 1, *B* 1278, *V* 884

II

Mandado hei comigo
ca vén meu amigo
e irei, madre, a Vigo!

Comigo hei mandado
ca vén meu amado
e irei, madre, a Vigo!

Ca vén meu amigo
e vén san e vivo
e irei, madre, a Vigo!

Ca vén meu amado
e vén vivo e são
e irei, madre, a Vigo!

Ca vén san e vivo
e del rei amigo
e irei, madre, a Vigo!

Ca vén vivo e são
e del rei privado
e irei, madre, a Vigo!

PV 2, *B* 1279, *V* 885

III

Mĩa irmãa fremosa, treídes comigo
ala igreja de Vigo, u é o mar salido
e mirarémo·las ondas!

Mĩa irmãa fremosa, treídes de grado
ala igreja de Vigo, u é o mar levado
e mirarémo·las ondas!

Ala igreja de Vigo, u é o mar salido
e verrá i, mia madre, o meu amigo
e mirarémo·las ondas!

Ala igreja de Vigo, u é o mar levado
e verrá i, mia madre, o meu amado
e mirarémo·las ondas!

PV 3, *B* 1280, *V* 886

IV

Ai Deus, se sabe ora meu amigo
como eu señeira estou en Vigo?
E vou namorada!

Ai Deus, se sabe ora meu amado
como eu en Vigo señeira maño?
E vou namorada!

Como eu señeira estou en Vigo
e nullas gardas non hei comigo?
E vou namorada!

Como eu señeira en Vigo maño
e nullas gardas migo non trago?
E vou namorada!

E nullas gardas non hei comigo
ergas meus ollos que choran migo?
E vou namorada!

E nullas gardas migo non trago
ergas meus ollos que choran ambos?
E vou namorada!

PV 4, *B* 1281, *V* 887

V

Quantas sabedes amar amigo
treídes comigo alo mar de Vigo
E bañar·nos·emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado
treídes·vos migo alo mar levado
E bañar·nos·emos nas ondas.

Treídes comigo alo mar de Vigo
e veerémo·lo meu amigo
E bañar·nos·emos nas ondas.

Treídes·vos migo alo mar levado
e veerémo·lo meu amado
E bañar·nos·emos nas ondas.

PV 5, *B* 1282, *V* 888

VI

Eno sagrado en Vigo
bailava corpo velido:
Amor hei!

En Vigo no sagrado
bailava corpo delgado:
Amor hei!

Bailava corpo velido
que nunca houvera amigo:
Amor hei!

Bailava corpo delgado
que nunca houvera amado:
Amor hei!

Que nunca houvera amigo
ergas no sagrado en Vigo:
Amor hei!

Que nunca houvera amado
ergas en Vigo no sagrado:
Amor hei!

PV 6, *B* 1283, *V* 889

VII

Ai ondas que eu vin veer,
se me saberedes dizer
por que tarda meu amigo
sen min?

Ai ondas que eu vin mirar,
se me saberedes contar
por que tarda meu amigo
sen min?

PV 7, *B* 1284, *V* 900

II
TRADUCCIÓNS

Ó CASTELÁN
(Por X. A. M. et al.)

I

Ondas del mar de Vigo,
si habéis visto a mi amigo?
Y ay Dios, si vendrá pronto!

Ondas del mar airado,
si habéis visto a mi amado?
Y ay Dios, si vendrá pronto!

Si habéis visto a mi amigo,
aquel por quien yo suspiro?
Y ay Dios, si vendrá pronto!

Si habéis visto a mi amado,
por quien tengo gran congoja?
Y ay Dios, si vendrá pronto!

II

Recado tengo conmigo
que viene mi amigo:
E iré, madre, a Vigo!

Conmigo tengo recado
que viene mi amado:
E iré, madre, a Vigo!

Que viene mi amigo
y viene sano y vivo.
E iré, madre, a Vigo!

Que viene mi amado
y viene vivo y sano.
E iré, madre, a Vigo!

Que viene sano y vivo
y del rey amigo.
E iré, madre, a Vigo!

Que viene vivo y sano
y del rey privado.
E iré, madre, a Vigo!

III

Hermosa amiga mía, venid conmigo
a la iglesia de Vigo, donde está el mar crecido:
Y contemplaremos las ondas!

Hermosa amiga mía, venid de buen grado
a la iglesia de Vigo, donde está el mar airado:
Y contemplaremos las ondas!

A la iglesia de Vigo, donde está el mar crecido,
y vendrá[n] allí mi madre y mi amigo:
Y contemplaremos las ondas!

A la iglesia de Vigo, donde está el mar airado,
y vendrá[n] allí mi madre y mi amado:
Y contemplaremos las ondas!

IV

Ay Dios, si supiese ahora mi amigo
qué sola estoy en Vigo!
Y ando enamorada!

Ay Dios, si supiese ahora mi amado
qué sola en Vigo me hallo!
Y ando enamorada!

Qué sola estoy en Vigo,
y ninguna compañía tengo conmigo!
Y ando enamorada!

Qué sola en Vigo me hallo,
y ninguna compañía conmigo traigo!
Y ando enamorada!

Y ninguna compañía tengo conmigo,
salvo mis ojos que lloran conmigo!
Y ando enamorada!

Y ninguna compañía conmigo traigo,
salvo mis ojos que lloran ambos!
Y ando enamorada!

V

Cuantas amáis ardientemente amigo,
venid conmigo al mar de Vigo:
Y nos bañaremos en las ondas!

Cuantas amáis ardientemente amado,
venid conmigo al mar airado:
Y nos bañaremos en las ondas!

Venid conmigo al mar de Vigo
y veremos a mi amigo:
Y nos bañaremos en las ondas!

Venid conmigo al mar airado
y veremos a mi amado:
Y nos bañaremos en las ondas!

VI

En el sagrado, en Vigo,
bailaba [yo] cuerpo garrido:
—Tengo amor!

En Vigo, en el sagrado,
bailaba [yo] cuerpo delgado:
—Tengo amor!

Bailaba [yo] cuerpo garrido,
que nunca había tenido amigo:
—Tengo amor!

Bailaba [yo] cuerpo delgado,
que nunca había tenido amado:
—Tengo amor!

Que nunca [yo] había tenido amigo,
salvo en el sagrado, en Vigo:
—Tengo amor!

Que nunca [yo] había tenido amado,
salvo en Vigo, en el sagrado:
—Tengo amor!

VII

Ay ondas, que yo vine a ver,
si me sabréis decir
por qué tarda mi amigo
sin mí?

Ay ondas, que yo vine a mirar,
si me sabréis contar
por qué tarda mi amigo
sin mí?

Ó CATALÁN
(Por Ricard Salvat)

I

Ones del mar de Vigo,
heu vist el meu amic?
Ai Déu, si vindrà prest!

Ones del mar irat,
heu vist el meu amat?
Ai Déu, si vindrà prest!

Heu vist el meu amic,
cell per qui jo sospir?
Ai Déu, si vindrà prest!

Heu vist el meu amat,
per qui tinc ansietat?
Ai Déu, si vindrà prest!

II

Amb mi encàrrec tinc
que ve el meu amic:
i iré, mare, a Vigo!

Rebut tinc senyal
que ve el meu amat:
i iré, mare, a Vigo!

Que ve el meu amic
i ve sa i viu:
i iré, mare, a Vigo!

Que ve el meu amat
i ve viu i sa:
i iré, mare, a Vigo!

Que ve sa i viu
i del rei amic:
i iré, mare, a Vigo!

Que ve viu i sa
i del rei privat:
i iré, mare, a Vigo!

III

Formosa germana meva, amb mi veniu
a l'església de Vigo, on hi ha mar altiu:
i mirarem les onades!

Formosa germana meva, veniu de grat
a l'església de Vigo, on hi ha mar irat:
i mirarem les onades!

A l'església de Vigo, on hi ha mar altiu,
i allí vindran ma mare i el meu caliu:
i mirarem les onades!

A l'església de Vigo, on hi ha mar irat,
allí vindran ma mare i el meu amat:
i mirarem les onades!

IV

Ai Déu, si el meu amic sabés ara
com a Vigo em sento abandonada!
Vaig enamorada!

Ai Déu, si sabés el meu amat
quan tot sola a Vigo m'he trobat!
Vaig enamorada!

Com a Vigo em sento abandonada,
i no em trobo mai acompanyada!
Vaig enamorada!

Quan tot sola a Vigo m'he trobat,
i cap companyia aquí he portat!
Vaig enamorada!

I no em trobo mai acompanyada
tret de mos ulls de fonda plorada!
Vaig enamorada!

I cap companyia aquí he portat
tret de mos ulls que ambdós han plorat!
Vaig enamorada!

V

Quantes, amic, sabeu estimar
porteu a Vigo, per anar al mar:
i ens banyarem en les onades!

Quantes en sabeu amar amat
porteu-les amb mi al mar irat:
i ens banyarem en les onades!

Veniu a Vigo per anar al mar
i, plegats, veurem a l'estimat:
i ens banyarem en les onades!

Veniu amb mi al mar irat
i, plegats, veurem al meu amat:
i ens banyarem en les onades!

VI

En el clos sagrat, a Vigo,
ballava cos ben garrit:
Amor tinc!

A Vigo, en el clos sagrat,
ballava cos abrinat:
Amor tinc!

Ballava cos ben garrit,
que mai no tingué amic:
Amor tinc!

Ballava cos abrinat,
que mai no tingué estimat:
Amor tinc!

Que mai no tingué amic,
tret del clos sagrat, a Vigo:
Amor tinc!

Que mai no tingué estimat,
tret de Vigo, al clos sagrat:
Amor tinc!

VII

Ai ones, que a veure-us vinc,
per cas em sabríeu dir
per què tarda el meu amic
sens mi?

Ai ones, que vull mirar,
per cas sabríeu contar
per què tarda el meu amic
sens mi?

Ó ITALIANO
(Por Isabel González)

I

Onde del mare di Vigo,
se avete visto il mio amico?
E oh Dio, se verrà presto!

Onde del mare infuriato,
se avete visto il mio amato?
E oh Dio, se verrà presto!

Se avete visto il mio amico,
quello per cui io sospiro?
E oh Dio, se verrà presto!

Se avete visto il mio amato,
per cui io ho grande affanno?
E oh Dio, se verrà presto!

II

Notizia ho con me
che torna il mio amico:
E ci andró, madre, a Vigo!

Con me ho notizia
che torna il mio amato:
E ci andró, madre, a Vigo!

Che torna il mio amico
e torna sano e salvo:
E ci andró, madre, a Vigo!

Che torna il mio amato
e torna salvo e sano:
E ci andró, madre, a Vigo!

Che torna sano e salvo
e del re amico.
E ci andró, madre, a Vigo!

Che torna salvo e sano
e del re favorito.
E ci andró, madre a Vigo!

III

Bella amica mia, venite con me
nella chiesa di Vigo, dov'è alta la marea:
E guarderemo le onde!

Bella amica mia, venite di buon grado
nella chiesa di Vigo, dov'è il mare infuriato:
E guarderemo le onde!

Nella chiesa di Vigo, dov'è alta la marea,
e verrà(nno) lì mia madre e il mio amico:
E guarderemo le onde!

Nella chiesa di Vigo, dov'è il mare infuriato,
e verrà(nno) lì mia madre e il mio amato:
E guarderemo le onde!

IV

Oh Dio, se sappesse adesso il mio amico
ché sola sono a Vigo!
E sono innamorata!

Oh Dio, se sappesse adesso il mio amato
ché sola a Vigo mi trovo!
E sono innamorata!

Ché sola sono a Vigo,
e nessuna compagnia ho con me!
E sono innamorata!

Ché sola a Vigo mi trovo,
e nessuna compagnia mi porto!
E sono innamorata!

E nessuna compagnia ho con me,
tranne i miei occhi che piangono con me!
E sono innamorata!

E nessuna compagnia mi porto,
tranne i miei occhi che piangono tutti e due!
E sono innamorata!

V

Quante amate ardentemente un amico,
venite con me al mare di Vigo:
E ci tufferemo tra le onde!

Quante amate ardentemente un amato,
venite con me al mare infuriato:
E ci tufferemo tra le onde!

Venite con me al mare di Vigo,
e vedremo il mio amico:
E ci tufferemo tra le onde!

Venite con me al mare infuriato
e vedremo il mio amato:
E ci tufferemo tra le onde!

VI

Nel sagrato a Vigo,
ballavo (io) corpo leggiadro:
—Ho amore!

A Vigo, nel sagrato,
ballavo (io) corpo snello:
—Ho amore!

Ballavo (io) corpo leggiadro,
che mai avevo avuto amico:
—Ho amore!

Ballavo (io) corpo snello,
che mai avevo avuto amato:
—Ho amore!

Che mai (io) avevo avuto amico,
tranne nel sagrato a Vigo:
—Ho amore!

Che mai (io) avevo avuto amato,
tranne a Vigo, nel sagrato:
—Ho amore!

VII

Ahi onde, che son venuta a vedere,
se mi saprete dire
perché tarda il mio amico
senza di me?

Ahi onde, che son venuta a guardare,
se mi saprete raccontare
perché tarda il mio amico
senza di me?

Ó ALEMÁN
(Por Cristina Velasco Toepfer)

I

Wellen des Meeres von Vigo,
habt ihr meinen Freund gesehen?
Ach Gott, daß er bald käme!

Wellen des stürmischen Meeres,
habt ihr meinen Geliebten gesehen?
Ach Gott, daß er bald käme!

Habt ihr meinen Freund gesehen,
den, um den ich seufze?
Ach Gott, daß er bald käme!

Habt ihr meinen Geliebten gesehen,
um den ich mich so ängstige?
Ach Gott, daß er bald käme!

II

Die Kunde habe ich erhalten
daß mein Freund heimkehrt:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

Ich habe die Kunde erhalten
daß mein Geliebter heimkehrt:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

Weil mein Freund heimkehrt
und gesund und frisch kommt:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

Weil mein Geliebter heimkehrt
und firsch und gesund kommt:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

Weil er gesund und frisch heimkehrt
und Freund des Königs ist:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

Weil er frisch und gesund heimkehrt
und Günstling des Königs ist:
So werde ich, Mutter, nach Vigo eilen!

III

Liebste Schwester mein, kommt mit mir
zur Kirche in Vigo, wo das Meer schwillt:
Und wir werden die Wellen anschaun!

Liebes Schwester mein, kommt willig
zur Kirche in Vigo, wo das Meer stürmisch ist:
Und wir werden die Wellen anschaun!

Zur Kirche in Vigo, wo das Meer schwillt
und meine Mutter und meinen Freund sehen werde:
Und wir werden die Wellen anschaun!

Zur Kirche in Vigo, wo das Meer stürmisch ist
und ich meine Mutter und meinen Geliebten sehen werde:
Und wir werden die Wellen anschaun!

IV

Ach Gott, ob jetzt wohl mein Freund weiß
wie allein ich in Vigo bin!
Und ich bin verliebt!

Ach Gott, ob jetzt wohl mein Geliebter weiß
wie einsam ich mich in Vigo fühle!
Und ich bin verliebt!

Wie allein ich in Vigo bin
und keinen Beschützer habe ich bei mir!
Und ich bin verliebt!

Wie einsam ich mich in Vigo fühle
und keinen Beschützer habe ich bei mir!
Und ich bin verliebt!

Und keinen Beschützer habe ich bei mir
außer meinen Augen die mit mir weinen!
Und ich bin verliebt!

Und keinen Beschützer habe ich bei mir
außer meinen Augen die beide weinen!
Und ich bin verliebt!

V

Alle die ihr den Freund zu lieben wißt
kommt mit mir ans Meer von Vigo:
Wir werden in den Wellen baden!

Alle die ihr den Geliebten herzlich liebt
kommt mit mir ans stürmische Meer:
Wir werden in den Wellen baden!

Kommt mit mir ans Meer von Vigo
und wollen meinen Freund sehen:
Wir werden in den Wellen baden!

Kommt mit mir ans stürmische Meer
und wollen meinen Geliebten sehen:
Wir werden in den Wellen baden!

VI

Auf dem Kirchplatz in Vigo
tanzte (ich) mit schönen Körper:
Ich bin verliebt!

In Vigo, auf dem Kirchplatz
tanzte (ich) mit schlankem Körper:
Ich bin verliebt!

Tanzte (ich) mit schönem Körper
der nie einen Freund gehabt hatte:
Ich bin verliebt!

Tanzte (ich) mit schlankem Körper
der nie einen Geliebten gehabt hatte:
Ich bin verliebt!

Hatte nie einen Freund gehabt
außer auf dem Kirchplatz, in Vigo:
Ich bin verliebt!

Hatte nie einen Geliebten gehabt
außer in Vigo, auf dem Kirchplatz:
Ich bin verliebt!

VII

Ach Wellen, die ich zu sehen kam,
werdet ihr mir sagen können
wo mein Freund so lange bleibt
ohne mich?

Ach Wellen, die ich zu schaun kam,
werdet ihr mir erzählen können
wo mein Freund so lange bleibt
onhe mich?

III
ESTUDIOS

TEODOSIO VESTEIRO TORRES
1876

MARTÍN CODAX

Al Sr. D. Joaquín de Avendaño

Merced al letargo en que se han dejado reposar los antiguos Cancioneros que guardan las joyas de las literaturas ibéricas, yacen por hoy olvidados los trovadores de la Edad Media que modularon sus cantares en el dulce idioma de Galicia.

Conocemos pocos, muy pocos, de los últimos pertenecientes a la escuela provenzal. Todos los anteriores, desde la formación de los romances hasta el siglo XV, son, salvas ligeras alusiones tradicionales, absolutamente desconocidos en nuestra historia.

Los últimos trabajos llevados á cabo en Portugal, Alemania e Italia, aclaran, por dicha de nuestro pais, el antes oscurísimo horizonte de nuestro pasado literario; y gracias a ellos, podremos dedicar una memoria, más concreta y precisa de lo que era de esperar, a los vates gallegos del ciclo de Alfonso el Sábio y del rey don Dionís de Portugal.

La segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV constituyen el periodo dionisiano, representado por el célebre *Cancionero,* hasta hoy inédito, de la *Biblioteca Vaticana,* entre cuyos códices figura con el número 4,803, suponiendo los literatos que es el mismo a que se refiere el marqués de Santillana en su carta al condestable del vecino reino lusitano.

Stuart, Diez, Varnhagem, Wolf, Braga, y últimamente Monaci, han prestado a la literatura un servicio inapreciable, estudiando y publicando las obras de los antiguos poetas ibéricos, sobre todo, de los que ilustraron con su fecundidad los solares gallegos y portugueses.

Hénos aquí en frente del nombre y las trovas de Martín Codax, uno de los poetas del *Cancionero del Vaticano,* diestro en la gaya ciencia a la manera provenzal.

Al folio 139 vuelto del códice, bajo el número 233 asignado por Colocci y el 984 por Monaci, aparece la primera de las siete trovas de Martín Codax, escritas en gallego.

Arregladas en su ortografía enmiendas, abreviaturas, erratas y demás circunstancias que dificultan la interpretadión de los viejos códices, damos aquí las serranillas del poeta. Dice la primera (número 884):

Ondas do mar de Vigo,
se vistes meu amigo,
¡ay Deus! se verrá cedo![1]
Ondas do mar levado,
se vistes meu amado,
¡ay Deus! se verrá cedo!
Se vistes meu amigo,
o por quem eu sospiro,[2]
¡ay Deus! se verrá cedo!
Se vistes meu amado,
por quem ey gram coidado,
¡ay Deus! se verrá cedo!

Dice la segunda (número 885):

Mandade comigo,
ca ven meu amigo:
irey, madre, vivo.[3]
Comigo mandado,
ca ven meu amado:
irey, madre, vivo.
Ca ven meu amigo,
e ven sano e vivo:
irey, madre, vivo.
Ca ven meu amado,
e ven vivo e sano:
irey, madre, vivo.
Ca ven sano e vivo,
e del rey amigo:
irey, madre, vivo.

1. Cedo: pronto.
2. O por quem eu sospiro: aquél por quien yo suspiro.
3. Vivo: pronto.

Ca ven vivo e sano,
e del rey privado:
irey, madre, vivo.

La tercera (número 886):

Miña irmana fremosa,
iredes comigo
a la igrejia de Vigo,
hu é o mar salido[4]
e miraremol-as ondas.
Miña irmana fremosa,
ires de grado
a la igrejia de Vigo,
hu é o mar levado,
e miraremol-as ondas.
A la igrejia de Vigo,
hu é o mar salido,
e verrá hy, madre, (5)
o meu amigo,
e miraremol-as ondas.
A la igrejia de Vigo,
hu é mar levado,
e verrá hy, madre,
o meu amado,
e miraremol-as ondas.

La cuarta (número 887):

¡Ay Deus! se saborá o meu amigo
como eu senlheyra estou en Vigo,[6]
e vou namorada!
¡Ay Deus! se saborá o meu amado
como eu en Vigo senlheyra manho,[7]
e vou namorada!

4. Hu: donde.
5. Hy: aquí, allí.
6. Senlheyra: palabra (ó palabras) que no nos es posible interpretar. Si es lícito aventurar que sea sen leira, significará sin su compañia. Asi pensamos, fundándonos en la significación que da el glosario de D. Francisco J. Rodriguez á leirar: "modo de tratarse los que viven juntos".
7. Manho: permanezco (?).

¡Como eu senlheyra estou en Vigo,
e nulhas guardas no son comigo[8]
e vou namorada!
¡Como eu senlheyra en Vigo manho,
e nulhas guardas migo non trago,
e vou namorada!
E nulhas guardas no son comigo,
ergas meus olhos que choran migo,[9]
e vou namorada!
E nulhas guardas migo non trago,
ergas meus olhos que choran ambos,
e vou namorada!

La quinta (número 888):

Quantas sabedes amar amigo,
iredes comigo á lo mar de Vigo,
e bañarnos hemos nas ondas.
Quantas sabedes amar amado,
iredes comigo a o mar levado,
e bañarnos hemos nas ondas.
Iredes comigo a o mar de Vigo,
e veeremo-lo meu amigo,
e bañarnos hemos nas ondas.
Iredes comigo a o mar levado,
e veeremo-lo meu amado,
e bañarnos hemos nas ondas.

La sexta (número 889):

E no sagrado Vigo
bailaba corpo belido:[10]
amor ey.
Hu bailaba corpo belido
que nunca oubera amigo:
amor ey.

8. Nulhas: ninguna.
9. Ergas: podría significar eleva ó levanta; pero no conviene el sentido del verso 14 de la trova sexta.
10. Belido: hermoso (ant. Bellido)

Bailaba corpo delgado
que nunca oubera amado:
amor ey.
Que oubera amigo,[11]
ergas no sagrado Vigo:
amor ey.
Que nunca oubera amado,
ergas no Vigo sagrado:
amor ey.

La séptima y última (número 890):

¡Ay ondas que eu vin ver,
se mi saberedes decir
porque tarda meu amigo
sen mi!

¡Ay ondas que eu vin mirar,
se mi saberedes contar
porque tarda meu amigo
sen mi!

Estas siete canciones parece que en rigor deben ser una sola, ya que es uno el asunto, por más que las estrofas presenten variadas muestras de la antigua maestria mayor y maestria menor.

Su género es el de las cantigas de amigo (amor), y ofrecen la particularidad de hablar en ellas una mujer, no el poeta, de donde podria presumirse que fueron encargo especial de una dama hecho al autor.

Dícese en ellas que el objeto de los amores tan sentidamente expresados es amigo y privado del rey; que viene vivo y sano, esto es, que viene de la guerra o de lugar donde corrió peligro; que se le espera en Vigo el sagrado, cuyo mar y cuya iglesia se citan con entusiasta cariño.

Si registramos los fastos de familia, no menos que los de la historia de Vigo en la primera mitad del siglo XIV, época de que datan las trovas de Martín Codax, hallamos dos mujeres y dos hombres que tal vez sean los héroes de esta historieta de amores.

11. Este verso debe rectificarse completándolo así: que nunca oubera amigo.

Amigo y privado del rey Pedro I, fue el ilustre gallego Suero Yañez de Parada, hijo de las riberas viguesas, casado con Mayor Perez de Sotomayor, natural de la misma comarca, y pertenecientes ambos a nobilísima alcurnia. En 1366 vino a Galicia Suero Yañez, como Adelantado del reino despues de haber asistido a las juntas de Toro (Tejadillo) en que se vieron los dos bandos que entonces agitaban a Castilla. Las citadas canciones bien pudieran ponerse en boca de Mayor Perez, esposa del famoso guerrero diplomático.

Pero pareciéndonos algo avanzada la fecha de este suceso, que algún escrupuloso intentaria quizá colocar fuera del cielo del *Cancionero del Vaticano,* señalaremos como más probable la conjetura de que las trovas sean querellas de la noble dama viguesa Aldonza Gil de Valladares, que fue esposa de Pedro de Castro, amigo y privado (y guarda mayor) del belicoso Alfonso XI, y padre del insigne Fernan de Castro, primer conde de Lemos; con cuya suposición, no infundada a nuestro parecer, quedan las cantigas perfectamente dentro de la época del Cancionero.

El epíteto sagrado que se aplica a Vigo, prueba la naturaleza de quien lo usa, pues según añeja costumbre de poetas (en especiales provenzales), se llama siempre sagrada la patria en que se nace a la luz.

Si Martin Codax habla por sí, fraguando cuentos de amores debemos creerle hijo de Vigo al estudiar sus trovas. La creencia, sin embargo, será gratuita, si con mayor fundamento presumimos que el poeta fue uno de tantos trovadores o juglares que componían la corte de nuestros feudales gallegos, prestando su lira a la expresión de los afectos de su señora.

Celebra las ondas do mar de Vigo, y habla con fruición de la igrejia de la antigua villa. Ya que la hermosura de aquellas costas besadas por el océano sea seguramente ahora la misma de entonces, recordaremos, por lo que toca a la iglesia, que el templo anterior a la moderna parroquial (ex-colegiata) era obra del siglo XIV, acabada en 1403, y acaso digna de loa como erigida en el gran periodo de la arquitectura cristiana. Vigo se despojó en 1814 de la igrejia cantada por el trovador,hijo tal vez de su suelo.

Insistimos en esto último (aun prescindiendo de lo que las mismas trovas pudieran demostrar), porque así Varnhagem, como Braga y Monaci, expresan la duda de que otro poeta del Cancionero, Martin de Byzo o de Gijzo o de Nebrizo (es dificil su lectura) sea Martin de Vigo, y este idéntico con Martin Codax, al cual precede inmediatamente en el códice del Vaticano, asignándosele trovas de igual estilo y de asunto que parece preparar el de las siguientes, fáciles de relacionar estas y aquellas. Además, hállase el nombre de Martin Codax en las del otro Martin (si es otro en efecto), y a pesar de lo nebuloso de su sentido, no sería dificil interpretarlo en favor de Vigo, como patria del poeta que aparece con dos nombres.

Haya en ello lo que haya, Martin Codax cantor de las ondas do mar de Vigo en el siglo XIV, es bien merecedor de la grata memoria debida a los inspirados trovadores que enriquecieron con sus hermosos cantares de amigo el inapreciable caudal de nuestra antigua poesía gallega.

Sin fuerzas para mas prolijos estudios, queremos ser los primeros a proclamar en nuestra querida patria el nombre de uno de sus hijos olvidados.

D. L. D'ORVENIPE [PEDRO VINDEL]
1914

LAS SIETE CANCIONES DE LA ENAMORADA
POEMA MUSICAL POR MARTÍN CODAX,
JUGLAR DEL SIGLO XIII

Un feliz descubrimiento acaba de hacerse de importancia suma para la historia de la música y la lírica españolas. Se trata de un pergamino del siglo XIII que contiene *Las siete canciones o cantigas de la enamorada.*

Este pergamino, igual al que empleaban para los privilegios y cartas pueblas en los siglos XII y XIII, mide 34 centímetros de alto por 46 de ancho, comprendidas las márgenes, porque el texto sólo mide 27 centímetros de alto por 39 de ancho, incluída la parte del centro, resultando el pergamino del tamaño de un doble folio. Está escrito por una sola cara y a cuatro columnas. Contiene 26 líneas de versos la primera, 24 la segunda, 23 la tercera y 17 la cuarta, comprendidos los estribillos en abreviatura, que, transcritos literalmente, hacen 106 versos.

La primera columna contiene cinco pentagramas con notas musicales; la segunda, seis; la tercera, otros seis; y la cuarta, cuatro. Todo el pergamino parece de la misma mano, y se halla escrito con tinta negra el texto, y los pentagramas con tinta roja. Las iniciales son de dos tamaños: una grande al principio de cada pieza musical, y algo más chicas las de cada estrofa, hechas en colores azul y rojo. La sexta canción sólo tiene los pentagramas, no habiendole puesto la música, acaso porque se cantaría con los mismos tonos o aires que alguna de las otras que contiene este pergamino.

En el *Cancionero de la Vaticana* se hallan los versos de estas siete canciones, bajo los múmeros 884 a 889 inclusive, que Teófilo Braga y otros transcribieron de un modo arbitrario y caprichoso, convirtiendo las palabras en portuguesas, gallegas, provenzales o castellanas, según sus miras de nacionalidad, según sus criterios y según el punto de vista desde el cual escribían.

Aquí damos un facsimile en tamaño exacto del original de las canciones primera y quinta, según fotograbados directos que nos ha facilitado el poseedor de tan peregrino documento literario-musical.

El verdadero texto no ha sido descubierto hasta ahora, y por él se prueba de una manera indubitable, que en Galicia hubo en los siglos XII y XIII una poesía lírica indígena que se extendio después a Portugal, Castilla y otras regiones de España.

El Marqués de Santillana decía: " Esta arte, que mayor se llama, o el arte común, creó en los reynos de Gallicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias mas que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró en tanto grado, que non ha mucho tiempo qualesquier decidores e trovadores destas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componian en lengua gallega... Acuerdome, Señor muy magnifico, seyendo yo en edat non provecta, mas assaz pequeño moço, en poder de mi abuela, doña Mencia de Cisneros, entre otros livros, aver visto un grand volumen de cantigas serranas e decires portugueses e gallegos..., cuyas obras, aquellos que las leian loavan de invenciones sotiles e de graciosas e dulces palavras. Avia obras de Johan Xoarez de Pavia, el qual se dice aver muerto en Gallicia por amores..." *(Obras;* Madrid, 1852; pag. 12)

El célebre benedictino P. Sarmiento escribe: "... He observado que en Galicia las mujeres no sólo son poetisas, sino también músicas naturales. Generalmente hablando, así en Castilla como en Potugal y en otras provincias, los hombres son los que componen las coplas é inventan los tonos ó ayres; y así se ve que en este género de coplas populares hablan los hombres con las mujeres, ó para amarlas, ó para satyrizarlas. En Galicia es al contrario. En la mayor parte de las coplas gallegas hablan las mujeres con los hombres..." *(Memorias,* pag. 238)

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en su *Antología de poetas líricos,* tomo III, dice: "La primitiva poesía lírica de Castilla se escribió en gallego antes de escribirse en castellano, y coexistió por siglo y medio con el empleo del castellano en la poesia lírica épica y en todas las manifestaciones de la prosa. Y este galleguismo no era meramente erudito, sino que transcendía a los cantares del vulgo. El mismo pueblo castellano, que entonaba en la lengua de Burgos sus gestas heroicas, se valía del gallego para las cantigas de escarnio y de maldecir."

Don José de Santiago, en la *Historia de Vigo* (Madrid, 1896), a la página 253, refiere: "... Hasta el siglo XI no se encuentra mencionado el nombre de Vigo; pero es presumible que hacia fin del siglo XII se edificase la iglesia anexa al convento y casa de los Templarios, pues ya el trovador Martín Codax, que floreció a fines del siglo XI y principios del XII, en una de sus composiciones poéticas canta la iglesia de Vigo..." En la página 171 añade: "Entre los trovadores que florecieron en la comarca de Vigo del siglo XI al XII, citaremos al juglar Matín Codax, que, como natural de esta preciosa ría,

nos dejó muchas composiciones poéticas referentes a Vigo y a sus playas; en medio de su sencillez, se revela un dulce poeta".

Martín Codax rindió culto a la costumbre de su época dividiendo su obra en siete partes, a que fueron tan aficionados los antiguos. Véanse unos ejemplos: *Los siete sabios de Grecia, Los siete sabios de Roma, Las siete colinas de Roma, Las siete virtudes, Los siete pecados mortales representados en la hidra de siete cabezas, Los siete durmientes, Los siete infantes de Lara, Las siete partidas de D. Alfonso el Sabio, Las siete maravillas del mundo, Las siete cuerdas de la lira de Apolo, Las siete notas musicales, etc.*

En conclusión, el documento literario-musical de que acabamos de dar noticia es hasta ahora la obra más antigua que de cantos y música popular ha llegado hasta nosotros, y tiene un valor inapreciable desde el punto de vista musical.

ELADIO OVIEDO Y ARCE
1914

IMPORTANTE DESCUBRIMIENTO

La revista de Madrid, *Arte Español,* publica en el número de Febrero del corriente año, un trabajo firmado por D. L. D'Orvenipe, con el título: "Las siete canciones de la enamorada, poema músical por Martín Codax, juglar del siglo XIII", en el cual se da cuenta literaria y gráfica, pues le acompaña un fotograbado, de un nuevo descubrimiento sumamente importante para el estudio de nuestra lengua y nuestra música en la edad media.

Es ello una gran hoja membranácea escrita a fines del siglo XIII, o a comienzos del siguiente, que contiene en perfecta grafía gallega de aquel tiempo, las siete lindas barcarolas del poeta Martín Codax, de Vigo, que empiezan:

Ondas do mar de Vigo

y que ya conocíamos en la grafía aportuguesada del Cancionero galaico-portugues de la Biblioteca Vaticana, y en la arbitraria interpretación de algunos críticos lusitanos, que tienen más de lusitanos que de críticos[1].

Pero lo principal y extraordinario de este hallazgo está en que el texto de Codax aparece aquí acompañado de los neumas de las dos melodías con que se cantaban sus barcarolas; melodías sencillas, de exquisito gusto, de sabor y color indígena, evocadoras del céltico alalá, que resonaba en nuestros campos en los tiempos de Silio Itálico como resuena hoy.

Conocíamos la música litúrgica y ascética de Galicia en el siglo XIII, conservada en los libros corales de nuestras catedrales y monasterios y en el

1. Nos referimos en particular al Sr. D. Joaquím Nunes, quien en su obra *Chrestomathia Archaica* sostiene que el verso copiado en el texto debe interpretarse:

Ondas do mar salido,

El pergamino ahora descubierto, de que damos cuenta, frusta totalmente esta hipótesis del crítico lusitano.

códice escuríalense de las Cántigas de Alfonso el Sabio. Mas hasta ahora no nos era dado señalar un documento auténtico de aquella época por el que pudiéramos aquilatar experimentalmente el carácter de la música popular y juglaresca de nuestra tierra en los felices días de nuestros grandes líricos de los siglos de oro de Galicia.

Bien nos podemos envanecer de este descubrimiento, que añade una bella página a la gloriosa historia de la cultura galaica de la edad media, una de las cumbres más altas de la civilización europea en los siglos XII y XIII.

V. SAID ARMESTO
1914

[PROGRAMA DE LITERATURA GALEGA MEDIEVAL]

39/ Las Càntigas paralelísticas: paralelismo perfecto é imperfecto. – La cadena tradicional desde las càntigas paralelísticas del siglo XII hasta la reaparición del género en el siglo XIX. – Cantos paralelísticos del siglo XVII que continúan la tradición poética medioeval: los cantos de Cervantes y de Rebordaiñhos. – El paralelismo en las obras de Rosalía Castro.

55/ Distribución razonada de las Càntigas 348 à 371 del Cancioneiro Colocci-Brancuti. – Examen crítico-filológico de los cantos cinegéticos. ¿Son de Don Alfonso el Leonès? – ¿Què valor cabe otorgar à las apostillas de Colocci?

79/ Martin Moxa comparado con Peire Cardinal. – Martin Codax comparado con Giraut de Riquier. – Grave problema literario que suscitan las composiciones de Martin Moxa.

ELADIO OVIEDO Y ARCE
1916-1917

EL GENUINO MARTÍN CODAX
JUGLAR GALLEGO DEL SIGLO XIII

[...]

Queda indicado atrás que D. Pedro Vindel, conocido librero-anticuario de Madrid, ha restituido a las letras y arte galaicos la preciadísima joya del genuino texto literario y musical del juglar de Vigo, del siglo XIII, Martín Codax.

Descubriólo en una hoja, infolio, de pergamino, que, partida en dos, se había utilizado, en epoca desdeñosa de los monumentos medioevales, para el forro interior de las tapas con que algún monje del siglo XVII o XVIII encuardenara un ms., en 4º, del siglo XIV, rotulado: CICERO: *De officiis*. La hoja ostentaba en la cabecera el nombre: Martín Codax, escrito en arcaicos caracteres; y en cuatro columnas, de igual modo grafiadas, siete canciones gallegas y las respectivas melodías de seis de ellas. (A la cabeza de la Cántiga VI trazóse la pauta, pero se omitió la notación.)

Aquel nombre y estas canciones fueron reconocidos como de uno de los trovadores gallegos del Cancionero galaico-portugués de la Biblioteca Vaticana; y entonces el Sr. Vindel y su colaborador en este empeño, el docto profesor de Literatura galaico-portuguesa de la Universidad Central D. Victor Sáid Armesto, pronto arrebatado por la muerte a la ciencia gallega, se han dado cuenta de que habían hallado un texto auténtico, por coetáneo, y además integral —letra y música—, de nuestro Martín Codax. Ocurría esto a principios de 1914, y en Febrero del mismo año, desde la revista madrileña *Arte Español,* daba el Sr. Vindel noticia del venturoso hallazgo —ilustrada con dos fotograbados parciales del pergamino— en artículo rotulado: "Las siete canciones de la enamorada: poema musical, por Martín Codax, juglar del sigloXIII", que firmaba con el criptónimo D. L. D' Orvenipe.

Fueron aquellos fotograbados —imperfectos y todo, como eran, pues uno reproducía el pergamino, no ingenuo, sino restaurado en lo faltoso, y torpe-

mente restaurado, tanto bajo el aspecto arqueológico como desde el punto de vista literario— los que me dieron a entender la trascendencia del afortunado caso, y así lo declaré en una nota publicada en este BOLETÍN (Junio 1914), bajo el título: "Importante descubrimiento". No pasó mucho tiempo y apareció el libro: *"Martín Codax: Las siete canciones de amor: poema musical del siglo XII: publícase en facsímil, ahora por primera vez, con algunas notas recopiladas por Pedro Vindel. (Va acompañado de nueve fotograbados.) —Madrid, MCMXV"*. —(4º, papel de hilo acartulinado, 48 páginas con anteportada y portada y hoja del colofón, y un facsímil sincero, en tamaño exacto, del pergamino—. El colofón reza: "Acabóse de imprimir esta obra en la Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Rios el día X de Diciembre de MCMXIV." En la anteportada, dice: "Tirada de muy pocos ejemplares, para distribución privada; y sólo se ponen a la venta diez.")

Uno de estos ejemplares tengo yo, y lo guardo, como oro en paño, no por lo que contiene de la labor del Sr. Vindel y del Sr. Sáid Armesto sino por el fotograbado, que tanto le avalora, de la preciadísima hoja por donde ha llegado hasta nosotros, genuino e íntegro —como en copia ingenua, ya que no del autógrafo, de la tradición oral que le representa fielmente bajo el aspecto fonético y literario— el único Cancionero gallego del siglo XIII, de caracter profano y popular.

Por lo demás, era esto —el fotograbado del *rollo* o *volumen* codaciano— lo único aprovechable de la edición príncipe del nuevo Martín Codax, tipográficamente espléndida, pero literariamente descuidada. Confrontado con el fotograbado pergamino, todo me pareció deficiente en el libro del Sr. Vindel: el título, *Las siete canciones de amor;* la asignación caprichosa de la fecha, siglo XII; la ausencia de crítica para la corrección de los yerros del manuscrito codaciano; los nuevos yerros de propia cosecha del editor; el texto literario, mal transcrito e interpretado; el texto musical, intacto. Las esperanzas, que en obras del Sr. Vindel habíamos fundado los devotos del arte regional, quedaban defraudadas. Era preciso hacer una edición completa y crítica de nuestro trovador vigués del siglo XIII; y puse manos a la tarea de estudiar el texto codaciano literario, encomendando a mi querido amigo D. Santiago Tafall, profundo conocedor de la paleografía y técnica musical de la Edad Media, la interpretación del texto melódico del mismo manuscrito. En esto fui gratamente sorprendido por el artículo de la doctísima romanista portuguesa señora Dª Carolina Michaëlis de Vasconcellos, publicado en la *Revista de Filología Española* (tom. II, Julio-Septiembre 1915) con el título: "A propósito de Martín Codax e das suas Cántigas de amor", donde la erudita escritora critica detenidamente la edición de Vindel, señalando muchos de sus numerosos defectos, y reclamando una edición en que se depure el texto literario y se interprete, para popularizarlo, el texto musical de los primeros y

únicos ejemplos profanos de la arcaica música galaico-portuguesa. De esta suerte vino la Sra. Michaëlis de Vasconcellos a autorizar mi juicio sobre la edición de Vindel y a robustecer mi propósito de enmendarla.

[...]

Pero el Sr. Vindel, impresionado por el número septenario de las Cántigas de Codax, dice que el trovador de Vigo ha rendido culto, con ese número, a la costumbre de su época, que es la de las *Siete Notas Musicales,* las *Siete Partidas* de Alfonso el Sabio, etc.

La Sra. Michaëlis de Vasconcellos, que se ha fijado en este punto, no cree en la intencionalidad del número septenario de las Cántigas Codacianas. Conjeturas como las que se basan en el número Siete, se han basado sobre otros muchos números, el Uno, por ejemplo, el Tres, etc.

Cuando nuestro Teodosio Vesteiro Torres, en *El Heraldo Gallego* de 7 de Junio de 1876, dio a conocer, el primero entre nosotros, las Cántigas Codacianas —según queda expuesto en la Nota Iª del parágrafo III— ya apuntó, en el estudio crítico con que las glosaba, la idea de que las Siete Cántigas debían ser considerarse como *una sola,* por ser *uno el asunto* de todas ellas.

Esta idea debió inspirar al Sr. Vindel —o a su colaborador el señor Sáid Armesto, conocedor del trabajo de Vesteiro— el subtítulo de poema musical, que puso en la portada de su edición del pergamino trecentista codaciano.

Contra esa afirmación de la unidad del Poema de Martín Codax, vuélvese la Sra. Michaëlis de Vasconcellos, diciendo ("A proposito de Martín Codax") que las Cántigas se refieren a "escenas aisladas y no de evolución progresiva; a episodios de la vida de una muchacha, que vivía cerca de Vigo, y simultaneamente de la del juglar".

A mi juicio está equivocada la ilustre romanista portuguesa. Creo, con Vesteiro Torres, que las Cántigas Codacianas, consideradas —como aquí se consideran— desde el punto de vista literario, están trabadas por estrechísima unidad temática que, en rigurosa gradación, se desenvuelve progresivamente a través de las siete, como si en efecto, se propusiera el trovador componer un pequeño poema. Ni esto sería una singularidad de Codax. Nuno Fernandez, *CV,* 805-808, D. Joan Méndez de Besteyros, *CV* 451 y 452, y Payo Gómez Charino, *CV* 401 y 429, etc., entre otros, son poemógrafos.

Lo que ocurre es que lo mismo en el *CV* que en el apógrafo trecentista, las partes del poema están perturbadas, y no se percibe a primera vista la conexión entre las Cántigas Codicianas; pero esta aparece manifiesta desde el punto en que damos a las Cántigas un orden distinto del que tienen en los manuscritos que nos las han transmitido, con sólo recapitular su contenido temático, ya expuesto en el comentario a las Cántigas.

He aquí como yo concibo la composición original ideológica del Poema Codiciano, cuyo título podría ser: *La Enamorada de Vigo:*

I

LA CONQUISTA DEL GALÁN

(Cántiga VI)

Una doncellita de las cercanías de Vigo, acude a la *bailada de amor* con que la gente moza, campesina y marinera, celebra en el atrio de la iglesia, égida de aquel famoso puerto, una fiesta (hipotéticamente, la de Santa María de Agosto); y allí cantando y danzando, anticipada *Gitanilla* de Cervantes, conquista su primer amor.

II

UNA ENTREVISTA

(Cántiga III)

Los Enamorados de Vigo van a entrevistarse en el mismo lugar sagrado donde por primera vez se juraron amor. Al efecto, la Enamorada, después de rogar a su hermana que la acompañe a ver el espectáculo de las movedizas olas del Oceáno, declara ingenuamente a la madre, que el verdadero motivo de acudir a aquel sitio, es que allí ha de ir su amante; él la citó ; y ella debe corresponderle.

III

HORAS TRISTES

(Cántigas IV, I y VII)

La entrevista aquella era de despedida: el amigo de la Enamorada tenía que partir para lueñas tierras y empresa tan audaz como la toma de Sevilla (hipotética, según ya se explicó).

¡Cuanto siente la Enamorada, esta forzada ausencia de su amante! —¡Dios mio! —canta— ¡si él supiera qué sola estoy! ¡si él supiera que no hay para mí otro esparcimiento sino el de pensar en su amor; y eso que no tengo más centinelas que me guarden sino mis ojos siempre llorosos...! (Cánt. IV)

¡Cómo tarda en volver el esperado *amigo!* Un día se acerca la Enamorada a aquella orilla desde donde vio alejarse la nao que él tripulaba; y pregunta a las olas si ya han visto el navío en que regresa aquél por quien ella suspira y por quien vive en perennes ansias. —¡Dios mío! —dice— ¿vendrá presto?— (Cánt. I)

Peo el deseado día no acaba de llegar: la Enamorada vuelve otra vez a orillas del mar: y de pie, sobre las rocas del acantilado su esbelta figura, contempla largo rato aquellas olas que guardan tal vez el secreto de su dicha, y pregúntalas ingenuamente si saben cual será la causa porque tarda tanto en regresar su amante, no estando ella a su lado. (Cántiga VII)

IV
LA BUENA NUEVA
(Cántiga II)

Pasó la noche oscura para la *Enamorada de Vigo.* A su hogar campesino asoma ya el alba alegre y luminosa tan ansiada: es que ha recibido un mensaje con la dulce noticia de que va a arribar a las conocidas playas el bien amado amigo. Por eso canta con alegre y ágil ritmo la canción de la buena nueva. —Mi amante regresa venturoso —canta— , y yo iré a Vigo a celebrar con él su bienvenida.

V
El DÍA FELIZ
(Cántiga V)

La Enamorada que lloró sola la ausencia del amante, invita ahora a sus amigas, que tratan también de amores, a que sean testigos de su dicha en el momento suspirado en que va a llegar su amigo. —¡Que bien! —les dice ella— ¡Como vosotras, podré ahora gozar el sano placer del baño de amor, en las limpias aguas salobres del dilatado mar de Vigo!

Aquí termina el pequeño poema de Matín Codax.

Nuestro trovador no cantó, que sepamos, el fausto himenio de su Enamorada, como el de aquella Leodegundia famosa, gallega también, celebrada por otro juglar latino del siglo X, o, por el contrario, el trágico fin de sus amores, semejante, por ventura, al de los de aquella bellísima pastora, a quien Ayras Nunes oyó cantar entre sollozos:

So lo ramo verde florido
bodas facen ao meu amigo:
¡e choran ollos, de amor! (*CV* 451)

Pero lo cierto es que, tal como lo conocemos, el poema codaciano tiene un desenlace no menos adecuado que muchos de los poemitas con que el delicado Tibulo celebró a su Delia.

[...]

Recapitulando lo escrito en los comentarios I y III a las Cántigas Codacianas, trato de fijar en este capitulo —no por ser el último de mis *cuestiones codacianas literarias,* el menos interesante— las características del texto auténtico de Codax cuanto al sistema gráfico, a la fonética y morfología y a la construcción sintáctica; ya que en estos cuatro aspectos discrepa de nuestro texto el que nos han trasmitido del trovador de Vigo los dos Cancioneros de Roma.

El texto genuino de Codax tiene un valor absoluto filológico, en cuanto refleja la lengua popular en la obra literaria de una persona culta, justipreciadora del concepto y aun del matiz expresado por la palabra —que sin esto no era posible realizar poeticamente ideas y pensamientos comunes—. No es, como el de las *Cántigas de Santa María,* de lengua aristocrática y refinada —Don Alfonso X, educado en Galicia, conocía dos hablas gallegas; la palaciana, que él usaba en sus Cántigas, y la campesina de *os galegos,* dice el rey sabio, *que chaman donosiña* (a la comadreja)—. No es, tampoco, como el de los documentos notariales, formulario, pedantesco y plebeyo, donde es preciso desbrozar mucho para descubrir las formas incontaminadas. No es en fin, como el de los escritos fronterizos, influenciados por los idiotimos de las regiones vecinas, por ejemplo, el fragmento de una versión gallega de *Las Siete Partidas,* publicado por el Sr. Martínez de Salazar en los números 31 y 32 de este BOLETÍN; versión que, a mi juicio, está elaborada en el sur de Orense. Nuestro texto codaciano es un verdadero tipo lingüistico del habla poética-popular de la mitad del siglo XIII, que puede, por lo mismo, servirnos de guía —y este es su valor relativo importantísimo— para orientarnos en el dédalo del texto, lusitanizado y mal transcripto, de los trovadores galaicos de *CV* y del *CB* —y, aunque en menor escala, también del *C. de Ajuda* —y ganar la cima del *diletoso monte* donde se nos brinda la comprensión lúcida de las peregrinas Cántigas de nuestros inspirados poetas medioevales.

Cataloguemos, pues, las características filológicas de nuestro texto, en relación con las correspondientes del CV y las de la restitución de los críticos que condensó y completó D. J. J. Nunes en su *Chrestomathía Archaica:* así, y no obstante tratarse de un texto corto, lograremos apreciar las diferencias que separan el gallego del portugués, aun en época cercana a su unidad genética; y, sobre todo, fijar la norma de interpretación y crítica de los poetas coevos de Codax, y un nuevo y seguro punto de partida para la restauración, casi palingenésica, de nuestra habla

AQUILINO IGLESIA ALVARIÑO
1951

LAS CANCIONES DE MARTÍN CODAX

Hemos hablado de los editores y comentaristas de Martín Codax, lo más externo, pero lo más urgente. Lo que se dice de uno es su dimensión más externa y caduca, pero también más tangible. Sería, sin embargo, un pecado quedarnos ahí y no hablar para nada de Martín Codax y de su poesia.

Martín Codax, como cosa segura, es el nombre, la sombra apenas perdurable de un gran poeta enamorado del mar de Vigo. Si no fuera precisamente vigués importaría poco. El nombre de Vigo repetido veintiuna vez a lo largo de sus siete cantigas le darían este título. Y Varnhagen fue el primero que propuso que se le llamase Martín de Vigo.

Por el año 1245 se armaban por Fernando III el Santo las escuadras del norte español en las que tenía su comando don Payo Gómez Charino. Se puede suponer con razón embarcado en ellas a Martín Codax y asistiendo el 1248 a la ruptura del puente del Guadalquivir, en que se distinguieron las gentes de Noya y Pontevedra.

Las dudas ya comienzan cuando se trata de determinar la condición social del poeta.

En una de las cantigas se lee: "e del rey amigo"—"e del privado", referido al galán.

En otra: "e nullas guardas non son conmigo", referido a la dama.

Por la primera cita se deduce que el amador es un alto personaje, amigo y privado del rey.

Por la segunda, que la amiga es una encopetada doncella, bien guardada de "carabinas".

Para Vesteiro Torres y C. Michaëlis no puede ser Martín Codax el noble amador de tan alta dama, por lo que lo reducen al papel de juglar asalariado, que haría sus cantigas de encargo, sin conocer la "amiga" y utilizando los lugares comunes del oficio.

Para Oviedo y Arce pudiera serlo; no hay nada que se oponga a que sea un noble trovador del séquito de Fernando III, como lo abonan la "elegancia aristocrática" de las cántigas y "la sinceridad" de las expresiones.

Los fundamentos de ambas tesis son muy flojos. Pero como no pensamos en refutarlas, nos dispensamos también de exponerlos.

En cuanto a las cantigas, ya dijimos que eran siete y que fueron objeto de cuatro ediciones, más o menos criticas: la de Vesteiro Torres, Theofilo Braga, Oviedo y Arce y J. J. Nunes, después de las que podemos estar más o menos seguros de poseer el texto de Martín Codax, al menos al divulgado en su época, ya que se supone que los códigos no proceden directamente de los autógrafos del poeta, sino de la versión popular.

De su interpretación poética, en cambio, no podemos estar tan seguros. Consideró Vesteiro las siete cántigas como un solo poema en siete tiempos. Pensaron lo mismo Said Armesto y Vindel, suponiendo además una significación mística en la división septenaria. Carolina Michaëlis, con muy buen sentido, no cree en la unidad poemática ni en el sentido particular del número de los poemas, que, a su parecer, no son otra cosa que siete escenas o momentos aislados de la vida de una enamorada.

Oviedo y Arce no cree en el valor del número septenario de las cantigas pero cree "que están trabadas por estrechísima unidad temática que, en rigurosa gradación se desenvuelve progresivamente a través de las siete, como si en efecto, se propusiera el trovador componer un pequeño poema".

Ve antecedentes en Nuno Fernández, Joan Méndez de Besteyros y en Payo Gómez Charino.

El lo ordena asi: Bajo un título común, que pudiera ser "La enamorada de Vigo", describen cinco escenas.

I. La de la cántiga VI, " En o sagrado en Vigo", que titula "La conquista del galán".

II. La de la III, "Mia yrmana fremosa", o "Una entrevista"

III. La de la IV, I, VII, " ¡Ay Deus!" "Ondas do mar de Vigo" y "¡Ay ondas que eu vin veer!" que constituyen "Horas tristes".

IV. La de la II, "Mandad'ei conmigo", o "La buena vida", y

V. La de la V, "¡Quantas sabedes amar amigo!", "El día feliz".

Faltaría aun el cantar de bodas por el estilo del de Ayras Nunes, "So lo ramo verde florido—bocas facen ao meu amigo".

No es dificil ver que se trata de una recreación más o menos feliz, pero no de una restitución.

Por lo que se refiere a la interpretación de cada cantiga, reflejada en la puntuación, el único que lo intenta a fondo es también Oviedo y Arce. Los demás, a fuerza de prudentes abstenciones —que no lo pueden ser— dejan sin resolver el problema.

Limitándonos a la primera estrofa, que es la decisiva, Oviedo interpreta así.

I

¡Ondas do mar deVigo!
¿Se vistes meu amigo?
¡E ay Deus! ¿Se verrá cedo?

II

Mandad'ei conmigo
ca ven meu amigo:
¡E irei, madr', a Vigo!

III

Mia yrmana fremosa, treides conmigo
a la ygreia de Vigo, ú é o mar salido:
E miraremos las ondas!

IV

¡Ay Deus! ¿Se sab'ora meu amigo
com'eu senneira estou en Vigo?
¡E vou namorada!

V

¡Quantas sabedes amar amigo
treides conmig'a lo mar de Vigo!
E bannar nos emos oas ondas.

VI

Eno sagrado, en Vigo,
baylara corpo velido:
¡Amor el!

VII

¡Ay ondas que eu vin veer!
¿Se me saberedes dizer
porqué tarda meu amígo,
sen mi?

No damos las interpretaciones de Braga y Nunes porque realmente no lo son, sino meras fijaciones del texto. Pero como aquí está uno de los puntos vitales, queremos aventurar la nuestra, extractada y reducida a lo mínimo.

Empezamos por separar la cántiga VI, que es una balada dramática, de las otras seis, puramente líricas, y cuya puntuación se nos antoja esta:

Solo —*Eno sagrado, en Vigo*
baylara corpo velido.
Coro —*¡Amor ei!*

Conformes con la puntuación de la I y VII cántiga, damos sólo la interpretación de las restantes:

II

Mandad'ei conmigo
ca ven meu amigo,
¿e irei, madr', a Vigo?

III

Mía yrmana fremosa, ¿treides conmigo
a la ygreia de Vigo, ú é o mar de Vigo,
e miraremos las ondas?

IV

¡Ay Deus! Se sab'ora meu amigo
cóm' eu senneira estou en Vigo,
e vou namorada?

V

Quantas sabedes amar amigo,
¿treides comig'a lo mar de Vigo
e bannar nos emos nas ondas?

Como se echa de ver, y sin intentarlo, mi interpretación uniforma la técnica de la obra de Martín Codax. Si exceptuamos la VI, que es sola por el contenido y por otras razones, y si retocamos la primera en esta forma:

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

tenemos a la vista en toda la obra de Martín Codax esa temblorosa interrogación en que reside a mi ver su fina y misteriosa vaguedad. Hechas estas canciones de tópicos de escuela, como las Coplas de Jorge Manrique o "La Ballade des Dames" de Villón, dos maravillas de lugares comunes, de "palabras aladas", como se dice en la Iliada, son, como éstas, radicalmente inefables.

Digamos ahora, para terminar, que hay pendiente sobre este asunto una cuestión ya vieja y facil de resolver si se aclaran los términos.

Cuando se trata de editar los poetas del cancionero, hay dos puntos de vista: el texto arqueológicamente más puro, y el de los literatos preocupados por aproximar el lector común a las bellezas literarias del Cancionero.

Vista así, la cuestión está clara. Al lado de las ediciones de los filólogos, apuradas, completas y objetivas, caben las de los literatos, esto es, los arreglos y refundiciones. Lo único que se prohibe es la mixtificación.

ROMAN JACOBSON
1970

CARTA A HAROLDO DE CAMPOS SOBRE A TEXTURA POÉTICA DE MARTÍN CODAX

Foi Luciana Stegagno Picchio quem, com seu indefectível gôsto literário, chamou a minha atenção para as fascinantes Cantigas do trovador galego-português. A monografia fundamental de Celso Ferreira da Cunha, *O Cancioneiro de Martín Codax* (Rio de Janeiro 1956), e uma instructiva conversa com Francis Rogers ajudaram-me a penetrar essas magníficas criações de uma época excepcional na história da arte verbal européia.

Admirador que sou da suprema acuidade para os mais íntimos elos entre som e sentido, uma acuidade que fundamenta e sustém os seus ousados experimentos poéticos e estimulantes descobertas e que inspira as suas extraordinárias transposições dos poemas aparentemente intraduzíveis das mais diversas línguas, gostaria de compartilhar com Você minhas rápidas observações sôbre um raro espécime das jóias verbais do século XIII, a quinta das sete Cantigas d'amigo de Martín Codax.

Quantas sabedes amar amigo
treydes comig' a lo mar de Vigo
e banhar nos emos nas ondas.

Quantas sabedes amar amado
treydes comig' a lo mar levado
e banhar nos emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar de Vigo
e veeremo' lo meu amigo
e banhar nos emos nas ondas.

Treydes comig' a lo mar levado
e veeremo' lo meu amado
e banhar nos emos nas ondas[1]

Cada uma das quatro estrofes contém 1) um dístico composto de dois decassílabos rimados e 2) um refrão não rimado de nove sílabas (ou, na nomenclatura portuguêsa corrente, que não conta a sílaba final átona, 1) eneassílabos graves e 2) octossílabo grave). O refrão e um verso de cada dístico apresentam imagens marinhas, enquanto que o outro verso dos dísticos trata de um motivo amoroso. A cesura divide os versos amorosos em dois cólons iguais (5+5), e. g. *Quantas sabedes / amar amigo,* ao passo que os cólons dos versos marinhos são assimétricos: (4+6) nos dísticos —*Treydes comig' / a lo mar de Vigo*— e (6+3) no refrão —*e banhar nos emos / nas ondas.*

A montagem dos componentes repetitivos móveis introduz um criterio diferente para a divisão dos versos rimados: cada um consiste em dois segmentos —o primeiro de sete sílabas, chamado "tema" *[stem],* e o segundo de três sílabas, denominado "coda".

Cada verso rimado contém quatro tempos fortes *[down-beats],* que caem na primeira, quarta, sétima, e nona sílabas: *Quantas sabedes amar amado.* Assim, a penúltima sílaba da coda e a sílaba final do tema são sempre acentuadas. Os três tempos fortes do tema sâo separados um do outro por seqüencias dissilábicas de tempos fracos *[upbeats].* A invariante estructural dos cólons, nos versos dos dísticos, é constituída por seu par de tempos fortes, enquanto que a divisão dêsses mesmos versos em temas e codas é assinalada pela diferença entre as duas seqüencias dissilábicas internas de tempos fracos do tema e os dois tempos fracos monossilábicos externos da coda.

1. Para propiciar a compreensão do poema por parte do leitor estrangeiro, acrescentou-se ao texto inglês dêste trabalho a tradução francesa de Francois Dehoucke, que, segundo refere Jakobson, "segue de perto o texto original":

Vous toutes qui savez aimer un ami,
venez avec moi à la mer de Vigo
et nous nous baignerons dans les flots.

Vous toutes qui savez aimer un aimé,
venez avec moi à la mer agitée
et nous nous baignerons dans les flots.

Venez avec moi à la mer de Vigo,
et nous verrons mon ami,
et nous nous baignerons dans les flots.

Venez avec moi à la mer agitée,
et nous verrons mon aimé,
et nous nous baignerons dans les flots.

Chansons d'ami traduites du portugais (Bruselas 1945), pag. 79.

Quanto ao refrão, o padrão *[pattern]* acentual de seu primeiro cólon, hexassilábico, reproduz o último cólon, igualmente hexassilábico, do verso marinho antecedente: *a lo mar de Vigo / e banhar nos emos.* Todo o refrão é construido sôbre uma alternância regular de quatro tempos fracos —dois dissilábicos e dois monossilábicos—, separados um do outro por três tempos fortes.

A composição das codas divide as estrofes da Cantiga em duas ÍMPARES e duas PARES. Em cada um dêsses dois grupos de duas estrofes as codas são idênticas, ao passo que as estrofes pares e ímpares apresentam dois diferentes pares de palavras na rima. Em cada um dêstes dois pares uma palavra é amorosa e a outra pertence ao motivo marinho. Assim, *amigo* rima com *de Vigo* nas estrofes ímpares, e *amado* com *levado* nas pares. Na seqüência fonêmica terminal VCVCV das codas só o segundo par de V(ogal) e C(onsoante) diferencia essas duas rimas, enquanto que o resto da seqüência permanece invariável: *am...o — ev...o.*

As duas estrofes ANTERIORES (I. e II.) da Cantiga diferem das duas estrofes POSTERIORES (III. e IV.) tanto pela composição de seus temas como pela ordem de temas e codas. O tema que em cada dístico porta a imagem marinha é invariável através das quatro estrofes *(treydes comig' a lo mar),* ao passo que o outro, de motivo amoroso, permanece inalterável em cada par de dísticos mas distingue as estrofes anteriores (I., II. *Quantas sabedes amar)* das posteriores (III., IV. *e veeremo' lo meu).* Nas estrofes anteriores o tema variável precede o tema marinho invariante, enquanto que nas estrofes posteriores a ordem dos dois temas e, correspondentemente, a ordem das duas codas que riman encontram-se invertidas. Assim, o tema invariante é seguido nas estrofes posteriores pelas mesmas codas que nas anteriores. Em contraposição à prótase amorosa subordinada *(Quantas)* e à apódose marinha dos dísticos anteriores, nos dísticos posteriores a prótase marinha é seguida por uma apódose amorosa coordenada *(e),* ou, em relação ao refrão constante, o motivo amoroso aparece envolvido pelas metáforas marinhas[2], de forma que ambas as idéias se fundem.

Os finais dos temas riman nos dísticos anteriores (amar—a *lo* mar) e compartilham uma seqüência comun de três fonemas nos dísticos posteriores *(a* lo *mar* — lo *meu).* Assim, versos de motivos dissimilares (marinho vs. amoroso) ligam-se fônicamente não só por suas codas mas também por seus temas. Por outro lado, as unidades vocabulares iniciais dos dois cólons hexassilábicos invariantes, de motivo marinho, nas quatro estrofes riman entre si: *a lo mar—e banhar.*

Além disso, nas estrofes ímpares a penúltima palavra do tema invariante (a segunda palavra acentuada a partir do fim), *comig' comigo,* forma uma

2. Sôbre a referencia, nas "metáforas marinhas" aos *banhos de amor* medievais, que remontan à tradição pagã dos banhos públicos de Roma, v. Celso Cunha, ob. cit., Glossário, s. v. *banhar.*

rima potencialmemte plena com a coda do verso adjacente amigo, ao passo que nas estrofes pares o verbo posicionalmente correspondente do tema invariável forma uma rima gramatical com o verbo do verso seguinte: II. *sabedes—trey*des e IV. *veer*emo'— emos. Assim, em meio a tôdas as variações do tema e da coda, a textura sonora liga íntimamente o verso amoroso aos versos vizinhos de imagem marinha.

O refrão, com seus traços nasais reiterados cinco vêzes e com suas quatro palavras terminadas por */s/* exibe uma confrontação trocadilhística *[punlike]* de n*o*s e n*a*s. O final *ondas* do refrão responde às palavras iniciais das quatro estrofes — I., II. *Qua*ntas e II., IV. *Trey*des. A estructura íntima de todos os versos dos quatro dísticos, com suas dezoito labionasais, apresenta uma repetição de */m/* e da vogal precedente ou de ambas as vogais circundantes: nos quatro temas invariantes —com*ig' a lo* m*ar*, e no outro verso dos quatro dísticos as estrofes anteriores exibem uma figura etimológica— I. am*ar* am*igo*, II. am*ar* am*ado* —e as estrofes III., IV. invertem a ordem das vogais adjacentes— *veer*emo' *l*o me*u*. Assim, a nasal grave une a família de palavras *amar* (I., II.), *amigo* (I., III.), *amado* (II., IV.) com a palavra *mar* (I., IV.) —metonímica, mas principalmente metafórica—, e com categorias gramaticais semânticamente subjetivas como a primeira pessoa do plural das formas do futuro em *emos* (I., II., III. bis, IV. bis) e especialmente a primeira pessoa do singular dos pronomes *comig'* (I., IV.) e *meu* (III., IV.). Quase desprovidos de outras nasais, os dísticos diferem visìvelmente do refrão ambiental com suas nasais predominantemente agudas *[high-pitched]*, os quatro */n/* e */n/*.

Se se aceitar a leitura do tema marinho proposta por J. J. Nunes em sua *Crestomatia Arcaica* (Lisboa 1906), p. 343 —*treydes vos mig'*, com uma construção verbal reflexiva paralela à forma gramatical do refrão (cf. Celso Cunha, p. 69)— a textura sonora dêsse verso ganha um nõvo elo entre o tema e a coda: *trey*des *vos*— de *Vigo / levado*. O verso parece exceler em reduplicaçoes de fonemas consonantais. Há seis grupos de dois fonemas nas variantes ímpares e seis nas variantes pares: *Tr*ey*d*es vo*s* m*ig*' a lo m*ar* d*e* V*igo* (2 /r/, 2/d/, 2/s/, 2/v/, 2/m/ e 2/g/); *t*reydes *vo*s m*ig'a l*o m*a*r l*eva*do (2/r/, 2/d/, 2/s/, 2/v/, 2/m/ e 2/l/). Em resumo, tanto nas variantes pares como nas ímpares dêsse verso doze dentre treze fonemas consonantais adjacentes a uma vogal tomam parte em pares reduplicativos.

Em contraposição ao último tempo forte do refrão —ondas—, os tempos fortes dos dísticos não caem nunca em vogais arredondadas, bemolizadas[3], e estão ligados a apenas três silábicos: doze /á/, doze /é/ e oito /í/, com uma

3. Traduzo flat por bemolizado. Mattoso Câmara prefere o têrmino rebaixado; v. R. Jakobson, *Fonema e Fonologia*, seleção, trad. e notas de J. Mattoso Câmara Jr. (R. Janeiro 1967), p. 126, n. 3. Cf., infra, p. 83.

notável distribuição simétrica dos contrastes vocálicos entre os quatro dísticos do poema e entre os quatro tempos fortes dos seus oito decassílabos:

	Internos	Externos	Anteriores	Posteriores	Pares	Ímpares
Dísticos:						
a	6	6	8	4	8	4
e	6	6	4	8	6	4
i	4	4	4	4	2	6
Tempos fortes:						
a	6	6	2	10	4	8
e	6	6	10	2	4	8
i	4	4	4	4	8	–

O par de dísticos externos (I., IV.) apresenta a mesma distribução das três vogais acentuadas que o par de dísticos internos (II., III.), i. e., exatamente metade do número total atribuído a cada uma dessas vogais nos quatro dísticos da Cantiga. Seis /á/ e seis /é/ ocorrem em cada um dos dois pares. Observamos um equilíbrio vocálico surpreendentemente similar entre os dois tempos fortes externos e os dois internos dos oito versos dos dísticos, ou em outras palavras, entre os inícios e os fins dos deus dois cólons.

As dúas outras oposições entre os dísticos, sua divisão em dois dísticos anteriores (I., II.) e dois posteriores (III., IV.) e em dois dísticos ímpares (I., III) e dois pares (II., IV.), enriquecem os dois pares correlativos com uma diferença opositiva *[contrary difference]* na freqüência do /á/ e do /é/ ou /í/. Os dísticos anteriores contêm quatro /á/ a mais e quatro /é/ a menos que os dísticos posteriores, enquanto que o número de /í/ é idêntico nos dois pares de dísticos. Paralelamente, os dísticos pares contêm quatro /á/ a mais e quatro /í/ a menos que os dísticos ímpares, ao passo que o número de /é/ permanece o mesmo nos dois pares de dísticos.

Uma oposição análoga entre a freqüencia do /á/ e a de uma das vogais palatais, agudas, determina a relação entre os tempos fortes anteriores e posteriores e entre os pares e ímpares, mas, nestes casos, a diferença na freqüência atinge oito e a orientação da prevalência numérica é invertida em comparação com a distribuição das mesmas vogais entre os dísticos anteriores e posteriores e os pares e ímpares. Os tempos fortes anteriores contêm oito /á/ a menos e oito /é/ a mais do que os tempos fortes posteriores, enquanto que o número de /í/ permanece idêntico, tal como já observamos no caso dos dísticos anteriores e posteriores. Entre os tempos fortes pares e ímpares a relação de freqüência é a mesma, quatro para oito, para /á/ e /é/, de forma que os tempos fortes pares exibem oito /á/ e /é/ a menos e oito /í/ a mais do que os tempos fortes ímpares. A ausência total de /í/ nos tempos fortes ímpares torna êsse contraste particulamente eficaz, enquanto que a alternância das

rimas finais torna evidente a prevalência dos dois fonemas duplamente opositivos, /á/ nos dísticos pares e /í/ nos ímpares.

Função significativa assumem a seleção rigorosa e a distribuição simétrica das classes framaticais. Nenhum sujeito nominal ocorre na Cantiga. Usam-se nomes no fin dos quatro versos amorosos como objetos diretos regidos por verbos transitivos, ao passo que nos oito versos marinhos os nomes comuns funcionam como adjuntos adverbiais de lugar introduzidos por uma preposição: no refrão êles fecham o verso *(nas ondas),* mas nos dísticos êles são seguidos de um adjunto adnominal final —o nome próprio *(de Vigo)* ou o adjetivo *(levado).* Cada verso contém um verbo finito, sempre no plural. Nos dísticos, o masculino singular de todos os nomes contrasta distintamente com o plural dos verbos finitos e com o feminino das interlocutoras referido por essas formas verbais e expresso pelo pronome relativo *Quantas.* Contràriamente aos versos rimados, o refrão estende o número fixado e o gênero visado pelo verbo através de todo o verso com sua forma feminina plural ondas.

Sòmente duas formas verbais finitas ocorrem no poema: a segunda pessoa do plural do presente do indicativo *(sabedes* e, talvez, com uma conotação imperativa, *treydes)* e a primeira pessoa do plural do futuro do indicativo *(veeremo'* e *banhar nos emos).* Cada uma dessas duas variedades temporais e pessoais aparece seis vêzes no poema, mas a primeira ocorre quatro vêzes nas estrofes anteriores e sòmente duas nas posteriores, enquanto que a segunda exibe a ordem inversa: duas vêzes nas estrofes anteriores e quatro vêzes nas posteriores. A distribuição dos pronomes referentes à primeira pessoa do singular (duas vêzes nas estrofes anteriores e quatro vezês nas posteriores) ostenta a mesma tendência para uma gradual inclusão e promoção do ego do remetente femino: *e veeremo; lo meu amigo / amado.* Éste verso amoroso das duas estrofes posteriores, com seus tempos fortes agudos, de tonalidade alta *[high-pitched],* e com suas vogais e soantes manifestamente preponderantes em face de um único obstrutor —/g/ ou /d/— no fim, forma uma extasiante réplica à abundância de sete obstrutores no cólon *Quantas sabedes,* o incipit da Cantiga.

GIUSEPPE TAVANI
1973

PARALELISMO E ITERAÇÃO. À MARGEM DO CRITERIO JAKOBSONIANO DE PERTINÊNCIA: A PROPÓSITO DAS CANTIGAS DE MARTÍN CODAX

Na primeira parte deste volume (cap. II) vimos como Roman Jakobson, na sua análise de textos poeticos, privilegia a iteração como portadora de pertinência específica e considera os traços iterados como elementos primários da textura poética. E foi dito que objecções se podem opor, em linha teórica, a esta metodologia, sobretudo quando com ela se enfrenta a leitura de uma cantiga paralelística.

Veremos agora, em concreto, a que distorções pode conduzir a aplicação dos instrumentos de *grammaire de la poésie* a textos medievais galego-portugueses. O motivo é-nos ofrecido pelo artigo de Jakobson "Lettre à Haroldo de Campos sur la texture poétique de Martín Codax".

O interesse do estudioso pelas "cantigas envoûtantes du troubadour galacien-portugais" foi estimulado, como ele próprio adverte preliminarmente, por sugestões e leituras que lhe abriram "une perspective sur ces créations merveilleuses d'une époque vraiment surprenante dans l'histoire de l'art verbal européen"; a destinação da "lettre" a Haroldo de Campos é, pelo contrário, uma homemagen à "extrême clairvoyance touchant les liens internes entre son et sens" que "sous-tend et nourrit l'audace" da experimentação poética e das fascinantes descobertas deste singular protagonista da literatura brasileira contemporânea.

Objeto da análise é a quinta das sete cantigas que os cancioneiros galego-portugueses Colocci-Brancuti e da Vaticana e —caso único na tradição— um rolo individual nos transmitiram em nome de um não melhor identificado jogral —tal vez galego— Martín Codax. Mas não é dada nenhuma justificação para a escolha, e não sabemos portanto porque foi preferido este e não qualquer outro dos poemas, de análoga estrutura paralelística, quer do mesmo quer de outros trovadores e jograis activos no século XIII e no âmbito da tradição mélico-lírica hispano-românica.

[...]

Tudo quanto venho ilustrando demonstra que Jakobson prescinde inteiramente do contexto cultural, da tradição técnica, numa palavra, da história, e isto já era esperado, ainda que frequentes tenham sido as suas declarações programáticas —a partir das teses de Praga— a favor de uma superação da dicotómica separação entre sincronia e diacronia e por uma revalorização do estudo diacrónico, por muito tempo transcurado por formalistas e estructuralistas. Mas o desinteresse de Jakobson pela tradição manifesta-se, no artigo de que se está discutindo, ainda mais macroscopicamente numa observação marginal, se quisermos, ainda que sinteticamente indicativo da sua posição.

Num certo momento da análise, Jakobson formula algumas correspondências textuais baseadas na "lecture de la base marine proposée por J. J. Nunes dans sa *Crestomatia Arcaica* (Lisbonne, 1906), p. 343", ísto é, num "treydes vos mig'" em lugar de "treydes comig'" do texto de Cunha. Ora, a este propósito seria necessário saber que a lição oferecida por Nunes na sua crestomatia, quando ainda não tinha sido descoberto o pergaminho Vindel —e mais tarde por ele próprio recusada na edição das *Cantigas d'Amigo*— e a dos códices quinhentistas B e V, perante a qual a lição de Cunha —baseada no pergaminho do século XIII— representa uma tradição textual muito mais prestigiosa, como é evidente para quem tenha um mínimo de conhecimentos filológicos. Ulilizar alternativamente as duas lições para enriquecer a seara das correspondências internas ao texto indica, por consequência, ou um anadmissível defeito de informação ou então, mais verosimilmente, uma absoluta indiferença pelos dados históricos.

Esta indiferença, por outro lado, está na base da própria *grammaire de la poésie* jakobsoniana: a recusa de qualquer forma de interpretação e de avaliação do texto, a predilecção pela análise descritiva em que "a equivalência do som, projectada na sequência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente a equivalência semântica", a adopção do "princípio de recorrência" pressupõem um cepticismo total acerca da possibilidade de uma interpretação "autêntica" (historica) do texto, de uma leitura que consiga alcançar a intençao do autor e, pelo contrário, admitem uma pluralidade infinita de leituras possíveis.

Relevar a não historicidade da análise jakobsoniana não teria, todavia, sentido, de tal modo são clarament não históricos os princípios a partir dos quais ela se move. Justifica-se, pelo contrário, relevar que o princípio de pertinência assumido por Jakobson para as suas análises de textos poéticos e baseado, como se disse, na iteração, não resulta universalmente aplicável; talvez não o seja nunca; decerto não o é na poesia paralelística galego-portuguesa, onde corre o risco de pôr em evidência não os traços per-

tinentes do texto analisado mas uma série de elementos comuns a toda a categoria a que pertence o texto, os quais têm portanto um coeficiente de pertinência muito fraco —se não nulo— para cada texto.

Chegados aqui e constatada a improdutividade —pelo menos neste caso— do método jakobsoniano, será lícito interrogarmo-nos que outro método de análise textual possa ser produtivo quando se deva tratar com cantigas paralelisticas do tipo da de Martín Codax.

A partir de uma leitura atenta e escrupulosa da lírica galego-portuguesa extrai-se a impressão de que as cantigas d'amigo–sobretudo as de estrutura paralelística–nem sempre possuem, singularmente consideradas, aquela plena autonomia que faz de cada texto poético um indivíduo próprio, embora no âmbito de uma bem determinada contextualidade, quer pessoal —do poeta— quer ambiental —de tradição linguística e sócio-cultural—. O carácter distintivo mais interessante das cantigas d'amigo paralelísticas é dado, com efeito, pela sua acentuada serialidade, isto é, frequentemente se distribuem em séries orgânicas —con base num género, num tema ou na experiência individual do poeta— de textos coordenados num único discurso poético, mais ou menos complexo, mais ou menos coerente, mais ou menos articulado; um discurso que pode, desenvolver-se linearmente, com andamento quase narrativo, ou que pode, contrariamente, envolver-se espiralmente sobre si próprio, ou ainda, que se organiza em secções concentricamente dispostas e sobrepostas em fusão encadenada; de qualquer maneira, trata-se sempre de um discurso único no qual cada poema assume a função de elemento constitutivo de um texto mais amplo que coincide com a série.

Nesta perspectiva, não tem obviamente sentido a análise de cada constituinte da série, tal como o não teria a de cada estrofe de um texto autónomo; será de preferência necessário examinar o "texto" completo —a série completa— e lê-lo, com efeito, como um único discurso.

Considero que este é, de facto, o caso de Martín Codax. As cantigas d'amigo que chegaram até nós com o seu nome —sete, como se disse, e transmitidas por todos os testemunhos na mesma disposição serial— formam, segundo creio, um único "texto" e não devem portanto ler-se separadamente. O perigo de que a sucessão original tenha sido manipulada no decurso da transmissão é aqui reduzido ao mínimo precisamente pela coincidência de dois testemunhos, os quais não parecem unir-se senão nos altos planos do *stemma codicum* (talvez ao nível do arquétipo de toda a tradição) e cujo acordo nos garante que a lição comum por eles transmitida é, se não original, pelo menos coeva do poeta.

IV
POEMAS EN LEMBRANZA, EN HOMENAXE OU NO RONSEL DE MARTÍN CODAX

GERARDO DIEGO
1940
ENTREGA

Martín Códax, de Vigo,
vello amigo.

Olvida ahora la cedra.
Ven a mirar la piedra
de Compostela, amigo
Martín Códax, de Vigo.

Muere en el mar la estela,
la piedra aquí riela,
vuela, yo te lo digo,
meu amigo.

Las ondas van y vienen,
lloran, no sé qué tienen,
sin consuelo ni abrigo,
Martín Códax, de Vigo.

No sé por quién preguntan,
se desvían, se juntan,
ondas do mar de Vigo,
vello amigo.

Vámonos a Santiago
alas do vento vago.
Ven conmigo,
Martín Códax, de Vigo.

La gloria de Mateo,
ondas do mar do ceo,
nos abre su postigo,
meu amigo.

Sonríe, alta, la espiga.
Llora, abajo, la amiga
saudades do seu amigo,
Martín Códax, de Vigo.

Ángeles la consuelan.
Ojos bellidos velan
ondas do mar testigo,
vello amigo.

Aguas de mi bahía
subían por tu ría
en romería,
Martín Códax, de Vigo.

Ondas de Santillana
iban una mañana
morir playa de Vigo,
meu amigo.

Iban —ondas saladas,
viento gallego—
del chubasco mojadas
las hojas que te entrego,
Martín Códax, de Vigo,
vello amigo.

LUZ POZO GARZA
1955

ONDAS DO MAR DE VIVEIRO

Ondas do mar de Vigo...
Martín Codax

Ondas do mar de Viveiro.
O hourizonte está valeiro
sin amigo.

O hourizonte está pechado,
meu amigo foi levado,
meu amigo.

A terra perdeu o vento,
eu perdín o meu contento,
sin amigo.

I o ar quedouse delgado
sin o paxaro lembrado,
meu amigo.

Ondas do mar do meu peito
afeito a ti, ben afeito,
meu amigo.

Ondas que me ven ferir,
ollade si vedes vir
meu amigo.

Ondas que me poñen medo,
si o amigo viñese cedo,
meu amigo!

Ondas para me eu morrer,
si podérades traguer
meu amigo!

XESÚS RÁBADE PAREDES
1983

"HOMENAXE A MARTÍN CODAX"

I

Irei eu, madre, a lo mar de Vigo
ca vivo e moiro por meu amigo.
E mirarémo-las ondas!

Irei eu, madre, a lo mar irado,
ca vivo e moiro por meu amado.
E mirarémo-las ondas!

Ca vivo e moiro por meu amigo
e houben mandado que é vivo e sano.
E mirarémo-las ondas!

Ca vivo e moiro por meu amado
e houben mandado que é vivo e sano.
E mirarémo-las ondas!

II

Ai mia filla, a do corpo delgado,
por que tardastes, dizédemi grado!
Eno mar as ondas!

Ai mia filla, a do corpo belido,
por que tardastes, dizede vos pido!
Eno mar as ondas!

Tardei eu, madre, diréivolo grado:
ena ribeira mañei con amado!
Eno mar as ondas!

Tardei eu, madre, par Deus volo digo:
ena ribeira mañei con amigo!
Eno mar as ondas!

III

Ai ondas do mar de Vigo,
puñei de ver meu amigo
e vou namorada!

Ai ondas do mar levado,
puñei de ver meu amado
e vou namorada!

Puñei de ver meu amigo
que ven sano do ferido
e vou namorada!

Puñei de ver meu amado
que ven sano do fosado
e vou namorada!

APÉNDICE

UNHA CANTIGA DE AMIGO EN PROVENZAL

As semellanzas entre dúas cantigas de M. C. (I e VII) e unha famosa composición atribuida, por algúns, a Raimbaut de Vaqueiras, aconsellan a reprodución desta composición provenzal. Fixo a versión galega o profesor Camilo Flores, e, en canto á traducción castelá, publicamos a de Martín de Riquer que figura en *Los trovadores,* (pp. 843-44), libro do que tamén tomámo-lo texto occitano.

TEXTO PROVENZAL

I
Altas undas que venez suz la mar,
que fay lo vent çay e lay demenar
de mun amic sabez novas comtar,
qui lay passet? No lo vei retornar!
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora'm dona joi et ad hora dolor!

II
Oy, aura dulza, qui vens dever lai
un munc amic dorm e sejorn'e jai,
del dolz aleyn un beure m'aporta'y!
La bocha obre, per gran desir qu'en ai.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora'm dona joi et ad hora dolor!

III Mal amar fai vassal d'estran pais,
car en plor tornan e sos jocs e sos ris.
Ja nun cudey mun amic me trays,
qu'eu li doney ço que d'amor me quis.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora'm dona joi et ad hora dolor!

TRADUCCIÓN CASTELÁ

I Altas olas que venís por el mar, que el viento hace mover por aquí y por allí, ¿podéis darme noticias de mi amigo, que cruzó el mar? ¡No lo veo volver! *¡Y ay Dios, el amor! Ora me da gozo y ora dolor.*

II ¡Ay, aura dulce, que vienes de allí donde mi amigo duerme, reside y yace, tráeme un sorbo de su dulce aliento! Abro la boca por el gran deseo que tengo. *¡Y ay Dios, el amor! Ora me da gozo y ora dolor.*

III Es duro amar a vasallo de extraño país, pues sus juegos y sus risas se convierten en lloro. Nunca pensé que mi amigo me traicionara, pues le di lo que de amor me pidió. *¡Y ay Dios, el amor! Ora me da gozo y ora dolor.*

TRADUCCIÓN GALEGA

I Altas ondas que vides a rentes do mar,
que o vento fai ir e vir.
¿sabédesme contar novas do meu amigo,
que pasou o mar? ¡Non o vexo volver!
¡E ai Deus, de amor!
¡Agora me dá gozo e agora door!

II ¡Ai, aura doce, que vés de alá
onde o meu amigo dorme, está e xaz,
do seu doce alento tráeme un sorbo!
A boca abro de tanto que o desexo.
¡E ai Deus, de amor!
¡Agora me dá gozo e agora door!

III Mal fai amar vasalo de estraño pais,
pois choros se volven os seus xogos e os seus risos.
Nunca coidei que o meu amigo me atraicionase,
xa que eu deille todo o que do amor me pedíu.
¡E ai Deus, de amor!
¡Agora me dá gozo e agora door!

III [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

TRADICIÓN CASTELLANA

I Allí oía que venía por el monte el vaquero lince moviendo por aquí y por allí, y gritaba diciendo palabras de su amigo, que, como el suyo, había ido a una cabra! ¡Y ay Dios, el cuerno! *Oye lo de la gente y que dice.*

II ¡Ay, esta dulce, que venía de allí donde el zorro Dorina, pedido y gacel, trasmite del antes de su dolor afanado! Mira la lepra por el grito [illegible] que sonoro. ¡Y ay Dios, el cuerno! *Oye lo de la gente y que dice.*

III Le dana acaso a vuestro de espanto pena, pena sus amigos y sus [illegible] se [illegible] en llorar. Nunca permitió que al amigo no [illegible] para lo de lo que de amor por pulido. ¡Y ay Dios, el cuerno! *Oye lo de la gente y que dice.*

TRADICIÓN GALLEGA

I ¿Dónde andaba que, dime a donde [illegible] aquí,
que le vamos [illegible] a ver
y [illegible] [illegible] de [illegible]
[illegible] [illegible] [illegible]
¡Y ay Dios, el cuerno!
¡Aquel [illegible] *[illegible]*

II ¿Al que dice, que [illegible]
[illegible] amigo [illegible]
[illegible] [illegible]
A [illegible] [illegible]
¡Y ay Dios, el cuerno!
¡Aquel [illegible] *[illegible]*

SEGUNDA PARTE

MENDIÑO

I
O TEXTO DA CANTIGA

Sedía·me eu na ermida de San Simión
e cercaron·mi·as ondas que grandes son.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo.

Estando na ermida ante o altar
cercaron·mi·as ondas grandes do mar.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo.

E cercaron·mi·as ondas que grandes son,
nen hei barqueiro nen remador.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo.

E cercaron·mi·as ondas do alto mar,
non hei barqueiro nen sei remar.
Eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo.

Non hei i barqueiro nen remador,
morrerei fremosa no mar maior
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

Nen hei i barqueiro nen sei remar,
e morrerei fremosa no alto mar
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

B 852, *V* 438

II
TRADUCCIÓNS DA CANTIGA

Ó CASTELÁN
(Por Luz Pozo Garza)

Estaba yo en la ermita de San Simión
y me cercaron las ondas que grandes son.
Yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo.

Estando en la ermita, ante el altar
me cercaron las ondas grandes del mar.
Yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo.

Y me cercaron las ondas que grandes son,
no tengo barquero ni remador.
Yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo.

Y me cercaron ondas del alto mar,
no tengo barquero ni sé remar.
Yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo.

No tengo aquí barquero ni remador,
moriré hermosa en el mar mayor
yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo!

No tengo aquí barquero ni sé remar,
y moriré hermosa en el alto mar
yo esperando a mi amigo,
yo esperando a mi amigo!

Ó EUSKERA
(Por Juan San Martín)

San Simonen ermitan negoenean ni
eta uhinak inguratu, zein diren handi.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Ermitan nengoela aldare aurrean,
itsas uhin handiak ingura nindutenean.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Eta uhinak inguru, zein diren handi:
ez dut (hemen) txalupari ez arraunlari.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Eta itsas zabaleko uhinak inguratzean:
ez dut (hemen) txalupari, ez dakit arraunean.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Ez dut hemen txalupari, ez arraunlari:
itsas handian, ederra, hilko naiz ni.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Ez dut (hemen) txalupari, ez dakit arraunlari:
itsas zabalean, ederra, hilko naiz ni.
Nire lagunaren itxaroan ni!
Nire lagunaren itxaroan ni!

Ó FRANCÉS
(Por Henri Deluy)

J'attends en la chapelle de San Simion
Et les vagues m'entourent qui sont si hautes:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

Là toute en la chapelle devant l'autel,
et m'entourent les hautes vagues de la mer:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

El les vagues m'entourent qui sont si hautes,
sans batelier, aussi sans marinier:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

Et m'entourent les hautes vagues de la mer,
sans batelier et ne suis marinier:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

Sans batelier, aussi sans marinier
m'en vais mourir, la belle, en grosse mer:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

Sans batelier et ne suis marinier
m'en vais mourir, la belle, en haute mer:
et moi j'espère là mon ami,
et moi j'espère là mon ami

Ó INGLÉS
(Por Deborah Randall)

Seated wasI the hermitage of Saint Simon
and the waves encircled me, how big they are.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

Standing in the hermitage before the altar,
the bif waves of the sea encircled me.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

And the waves encircled me, how big they are:
I have (here) neither boatman nor oarsman.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

And the waves of the high sea encircled me:
I have (here) neither boatman nor know how to row.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

I have (here) neither boatman nor oarsman:
Beautiful shall I die in the great sea.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

I have (here) neither boatman nor know how to row:
Beautiful shall I die in the high sea.
I awaiting my friend!
I awaiting my friend!

Ó RUSO
(Por Alexandra Koss)

В часовне Симеона сидела я одна,
и вот пошла с приливом высокая волна.
Я друга жду. Дождусь ли?

Я в алтаре укрылась, нет никого со мной,
вокруг прилив поднялся высокою волной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Вокруг пошла с приливом высокая волна,
грести я не умею, нет проку от челна.
Я друга жду. Дождусь ли?

Вокруг прилив поднялся высокою волной,
грести я не умею, и нет гребца со мной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Грести я не умею, нет проку от челна:
знать, в море мне, пригожей, погибель суждена.
Я друга жду. Дождусь ли?

Грести я не умею, и нет гребца со мной:
знать, в море мне, пригожей, погибнуть под волной.
Я друга жду. Дождусь ли?

Ó XAPONÉS
(Por Takekazu Asaka)

メェンディーニョ（１３世紀）

私はサン・シモン島の礼拝堂にいました
すると大波が私に押し寄せてきました。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

私が礼拝堂の祭壇に祈っていると、
海から大波が私に押し寄せてきました。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

大波が私に押し寄せてきました、
私には權もなく、渡し守もいない。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

はるか外海から大波が私に押し寄せてきました、
私は舟を漕ぐ術も知らず、渡し守もいない。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

私には權もなく、渡し守もいない、
大海原に私は美しく死んでしまうでしょう。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

私は舟を漕ぐ術も知らず、渡し守もいない、
はるか外海に私は美しく死んでしまうでしょう。
私が待っているのは恋人なの、
私が待っているのは恋人なの。

Ó LATÍN
(Por Sergio Álvarez)

In faco morantem Sancti Simonis
me fluctus presserunt prorsus immanes.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

In fano degentem propter altare
me fluctus presserrunt maris immanes.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

Me fluctus presserunt prorsus immanes:
hic mihi non datur nauta nec remex.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

Me fluctus presserunt maris profundi:
non habeo nautam, remis non utor.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

Hic mihi non datur nauta nec remex:
in magno formosa moriar mari.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

Non habeo nautam, remis non utor:
in alto formosa moriar mari.
Ego meum aspecto amicum.
Ego meum aspecto amicum.

II
ESTUDIOS E ENSAIOS

CAROLINA MICHAËLIS DE VANCONCELLOS
1904

MENDIÑO

O mesmo vale das jaculatorias em que, em soliloquio, lamenta crueldades da mãe, ou deslealdades do amante, se arrepende de, por amuo caprichoso, ter faltado a uma entrevista, ou recorda scenas que a impressionaram profundamente.

Eis uma das mais bellas, amostra unica do talento do jogral Mendinho. A namorada está sentada ao pé d'uma capellinha sobre um rochedo isolado á beiramar:

Sedia-m'eu na ermida de San Simion[1]

[...]

Jeanroy ao ouvir essa poetica confissão, julgou estar em frente de um sonho phantastico, cheio de vago mysterio, superior á bitola poetica do povo. "Perdues dans une contemplation extatique elles rêvent qu'elles sont entraînées par le flot[2]". Se elle conhecesse na costa portuguesa ermidas verdadeiras en rochedos alcantilados como o Senhor da Pedra, entre Valladares e Granja; se soubese que essa romaria é no domingo depois do Espirito Santo uma das mais concorridas, caracteristícas e populares dos suburbios no Porto[3], e que o santuario é visitado durante todo o verão por devotos enthu-

1. *Seria,* não me parece popular —O parallelismo da estrophe 2ª exige o verbo *seder,* forma gallego-castellana do português *seer.* Cfr. CV321: *Sedia a fremosa, seu fuso torcendo.*

2. Ha sonhos e visões bellas tanto no Cancioneiro medieval como nos populares. Mas sempre são claramente caracterizados como taes, e o assunto do sonho é mais realístico.

3. Os chapeus dos romeiros, enfeitados com ramos de camarinhas, dãolhe feição especial e sabor agreste.

siasticos do mar; se lá estivesse uma vez, como estive, esquecendo-me da jusante, enlevada no espectaculo grandioso do oceano, e ficando positivamente cercada das ondas, como a galleguinha de ha oito seculos; se de mais a mais reflectisse que a cada Senhor da Pedra, digo que a cada ermida em rochedo á beiramar pertence um altar de Simão-Pedro, talvez então adoptasse a opinão que tambem nesse caso a vida real foi inspiradora de poesia.

K. VOSSLER
1935

MENDIÑO

Percorrendo as 512 cancións de rapazas que José Joaquim Nunes recompilou nunha edición crítica, poderíanse engadir ás citadas do rei Denis varias ducias máis doutras semellantes. Contentarémonos con aducir unha canción extraordinariamente fermosa e misteriosa, adscrita ó non moi coñecido xograr Meendinho e conservada, desgraciadamente, nunha forma dubidosa:

Seria-m'eu na ermida de San Simion
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!
Estava eu na ermida ant'o altar,
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendend'o meu amigo...
E cercaron-mi as ondas, que grandes son,
non ei barqueiro, nem remador ar son:
eu atendend'o meu amigo...!
E cercaron-mi as ondas do alto mar;
non ei barqueiro nem ar sei remar:
eu atendend'o me amigo!
Non ei barqueiro nen ar son remador,
e morrerei, fremosa, no mar maior!
Eu atendend'o meu amigo!
Non ei i barqueiro, nen ar sei remar,
e morrer ei eu, fremosa, no alto mar!

É un soño de rapaza de medo e morriña. A rapaza vese na ermida de San Simeón, nunha illa no alto mar, e agarda en balde polo seu amigo, mentres sobe a marea e non hai ninguén en ningures que a poida salvar. A esta situación de ensoñación correspóndelle no verso inicial o condicional *Seria-m'eu* (que aparece no *Codex Vaticanus*) decididamente mellor que o imperfecto preferido polo editor: *Sedia-m'eu*.

[...]

Este estilo baixo, popular da lírica galaico-portuguesa, a mestría menor, como se lle chamaba, expresa os sentimentos de abandono e morriña no canto das rapazas e mulleres dun xeito sinxelo e agradable. Estes cantos de muller constitúen unha parte moi grande, ó redor dun tercio, das cancións portuguesas arcaicas de trobador. Ora ben, se se ten en conta cántas veces ó lado dos pensamentos no amigo e intercalados entre as palabras de amor aparecen os nomes de Deus, da morte e dos santos, facilmente se chega á convicción de que mesmo sen filosofía platónica o amor busca o eterno. Os pensamentos de amor e de eternidade conviven nas almas sinxelas e delicadas. Disto atópanse exemplos, certamente, en toda a poesía popular dos trobadores da Idade Media de todo o Occidente: pero en ningures os tons da morriña, da *saudade*, resoan con tanta forza e intensidade como naquel recuncho do noroeste da península ibérica, na terra de Galicia:

mimosa, soave,
sentida, queixosa...,

onde a gaita laia, onde a voz feminina marca o ton no canto e na vida e onde enriba do sepulcro do apóstolo español se ergue a maxestuosa igrexa de Santiago de Compostela á que afluían en fileiras sen fin os peregrinos de toda a cristiandade.

XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE
1939

MENDIÑO

De Meendinho sólo conocemos el nombre juglaresco —diminutivo de Mendo, sin apellido, o apodo revelador de su cualidad de mendigo—, y la adscripción de su poesía a la "ermida de San Simión", un santuario isleño que rodean y amenazan cubrir las ondas del mar. Su obra conocida se reduce a un solo poema: el 438 del Cancionero de la Vaticana, correspondiente al 852 del Colocci, cuya estructura paralelística, de arcaismo ingenuo, hace que se le suponga, por lo menos, coetáneo de la poética "in modo antico" de Bonaval, el más viejo de los segreles gallegos de obra conocida que trovó en la corte de San Fernando y nos recuerda la consagración de la iglesia compostelana de frailes predicadores (1230).

El escenario de la cantiga se sitúa en la isla de San Simón, frente a Redondela, al fondo de la ría de Vigo, isla que se comunica por un puente con el islote gemelo de San Antonio. Según Taboada Leal existió allí una residencia de Templarios desde 1118 a 1312, y más tarde un convento franciscano que Avila y La Cueva supone fundado en 1517, patronato del Conde de Gondomar, dos veces destruído por los ingleses y trasladado después a Agrelo.

En estas islas de las rías bajas —Cortegada, Arosa, Tambo, Ons, Cíes, Toralla, San Simón...— al lado de hallazgos de la cultura de los castros aparecen a veces sepulturas, restos de cerámica y objetos que deben identificarse como de la época sueva. Entonces fueron escogidas algunas de ellas para erigir eremitorios. De una de estas islas cuenta San Valerio en su fragante vida de San Fructuoso el milagro del santo cuando, quedando aislado y sin navecilla, caminó sobre las aguas. Yepes y Flórez sitúan esta narración en Tambo, por su proximidad a Poyo; Huerta en Arosa. Pudieron buscarse argumentos en favor de otras islas, pero aunque no se localice en esta

de San Simón, es curioso anotar la comunidad inicial de motivo entre el milagro de mitad del siglo VII y la cantiga del XIII. Cierto que lo apacible del mar y el que fuera residencia monacal, no se prestaban con rigor en la isla de San Simón al que ensoñase esta "solitaria figura de mujer rodeada por las ondas de la marea creciente y combatida por la pena infinita del amor desdeñado". Pero no ha de dejar de considerarse a la "cantiga" como una creación lírica, como un ensueño encuadrado en una realidad geográfica propicia a estimularlo. Jeanroy, que no acertó al suponerla superior a la mentalidad popular, vió con exactitud lo que hay en ella de idealización femenina —"perdues dans une contemplation extatique, elles rêvent qu'elles sont entraînées par le flot".

A esta idea se ajusta a maravilla el encadenamiento o "leixa-pren" de la forma paralelística. Desde la presentación de la escena

Sediam'eu na ermida de San Simión

a la amenaza definitiva de la muerte:

morrerei fremosa no alto mar

el encadenamiento evoca el ir y volver creciente de las ondas rodeando la figura impasible de la enamorada cuya espera reitera el refrán:

eu atendend'o meu amigo,
eu atendend'o meu amigo!

ejemplo vivísimo de la fuerza expresiva de las formas primitivas de nuestra lírica.

La cantiga aparece distribuída en seis estrofas compuestas de dístico y refrán repetido —6*(2+2)— con rima aguda en "o" las estrofas pares y en "ar" las impares. En cuanto a la medida, el criterio dominante es el de que se trata de una serie métrica regular: de decasílabos para Nunes y de endecasílabos para R. Lapa, divididos en dos hemistiquios, el primero grave y agudo el segundo, que fué mal interpretada por los copistas. Efectivamente, la versión de los apógrafos italianos es manifiestamente irregular, y aquellos autores, especialmente el segundo, de indiscutible autoridad en la materia, en una ingeniosa restitución trataron de salvar las irregularidades. Pudiera caber la sugerencia de que se tratase de irregularidades originarias. No faltan ejemplos en lo galaico-portugués, v. gr. los ritornelos o refranes de algunas cantigas (C. A. 274, C.V. 126) el zéjel de decasílabos y endecasílabos de Alfonso X "Rosa das rosas..." o la de Joan Zorro "Pela ribeira do rio..." (C. V. 760 a).

Pero aquí la irregularidad sería tan general que estaríamos ante uno de aquellos casos populares denunciados por C. Michaëlis, sin cuento de sílabas, en que las gentes del Noroeste hispánico se contentan con ciertas "altas" o "levas", cuatro en versos de arte mayor, como los de esta cantiga de Mendiño, en ninguno de cuyos versos largos faltan estos cuatro acentos típicos de la rítmica gallega. Quizás tras esta irregularidad y ahondando en las formas de esta cantiga pudiera un filólogo descubrir tendencias arcaicas que hiciesen pudiésemos utilizarla como primer ejemplo para una comparación entre los ritmos musicales de lo gallego y una métrica primitiva no isosilábica.

Tal es el nuevo interés que ofrecería este intenso poema, por tantos conceptos excepcional.

ERNESTO GUERRA DA CAL
1958

GLOSAS SUPERFICIAIS AO TEMA DO MAR NA NOSA LÍRICA PRIMITIVA

Ainda fica, porén, outra trova, relacionada con ésta na sua formulazón poética —no seu siñificado e na sua estroitura[1]. É a cantiga de amigo do xogral Mendiño— a soa composición dile que rexistan os apógrafos. Estraordinadio poema, frol das mais delicadas do noso xardín lírico medioeval —a persoalidade de cuio autor ficou, cicais para sempre, esfumada no semi-anonimato do apouquecedor diminutivo de seu nome bautismal.

Un seu breve introito narrativo situa o acontecimento da cantiga "na ermida de San Simón", que, dacordo con as opinións de Oviedo y Arce[2] e Menéndez Pidal[3], sería a pequena ínsua de San Simón, no fondo da baía de Vigo, perto de Redondela, que a mar chea isola da illota veciña de San Antonio. Lá, nun teso de cume chan, unha capeliña, arrodeada de fragosos declives; e nela unha muller soa e sofrendo, cravada na i-alma a espiña da paixón de amor. Eis o núcleo escénico dramático do poema. Que ten, como pode verse, un esceario común con certas das trovas de Codax. Daí en vante, en orixinalísimos pulos de adentramento lírico, os fugaces elementos dise sinxelo cadro esváense e sô fica o puro intimismo alucinado desa donzela, abandonada á soedade amorosa, nunha atmósfera místico-relixiosa de pregaria encendida, favorecedora da evasión do mundo circundante. A interpretazón literalmente ouxetiva, que se ten dado a iste poema polos eruditos é inadmisíbel —fora de que non o esplica—. Asegundo ela, esa figura senlleira é fisicamente cercada dentro da ermida polas ondas da maré crescente. Coisa

1. "By structure we don't mean mere mechanics of rhyme and, meter, but the organic interrelation of all tne component elements". Robert Penn Warren. "Formula for a Poem". *Saturday Review*, New York, March 22, 1958, pax. 23.

2. *Boletín Academia Gallega*, núm. 109, páx 14.

3. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, páx. 219.

chea de inverosimillanza, dado o sitio, afastado do mar aberto onde se encontra a illa —como Nunes moi acertadamente apontou[4]—. As referencias ás "ondas grandes do mar" e "mar maior" "alto mar" non son tamén, no ver do mesmo crítico, axeitadas á realidade dise logar. Disto conclue Nunes que a identificazón topográfica deve estar errada, xuizo do que descordamos. O erro está, tanto nile como nos outros, en esaminaren un poema como se fose un documento —perspeitiva esa infelizmente tan corrente entre os medioevalistas— e non o enfrentaren como o que é: un breve mito no que os dados do mundo esterior son utilizados para traducir o inefábel íntimo. O verdadeiro poeta non mora nunca no terreo das realidades imediatas. A sua creazón non é, portanto, "real". É unha "irrealidade" por meio da cal se alumean verdades inesprimíbels, i-escuras, ímposíbels de seren ouxetivamente elucidadas. Eis a orixinalísima cantiga de Mendiño:

Sedia-me eu na ermida de San Simón
e cercaron-mi as ondas, que grandes son:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

Estando na ermida ante o altar
e cercaron-mi as ondas grandes do mar:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas que grandes son;
non hei barqueiro nen remador:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

E cercaron-mi as ondas do alto mar;
non hei barqueiro nen sei remar:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

Non hei barqueiro nen remador;
morrerei, fremosa, no mar maior:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

4. *Op. cit.*, III, páx.688.

Non hei barqueiro nen sei remar;
morrerei, fremosa, no alto mar:
eu atendendo o meu amigo,
eu atendendo o meu amigo!

A estroitura do poema é curiosísima e contén procedimentos estilísticos dunha sorprendente modernidade.

Na primeira estrofe, a triste amante fala retrospeitivamente, conta —empregando tempos narrativos: sedia, cercaron-mi— uns sucesos acontescidos no pasado. Cousa que se repete na segunda. Ora, na terceira estanza xa confrontamos un curioso choque verbal, no segundo verso —"cercaron-mi as ondas, que grandes son"—. Que é o que isto quer dicer? Non certamente que as ondas sexan sempre grandes nise sitio —o que evidentemente non é certo—. Neste primeiro cruze dos elementos temporaes o poeta trata de suxerir o primeiro paso do proceso de ausentamento psíquico do que é vítima a doncela, e o ensoñode anguria de soedade e morte no cal vai mergullar, provocado polo estado de ensimesmamento amoroso do seu esprito e favorecido pola vívida lembranza da sua tristura no ambente de isolamento recollido do interior da ermida. As chamas trémulas das candeias do altar, o bater das augas nas rochas todo arredor, foron creando nela un estado de entresoño no que as ondas mansas crescen e se alzan a roda dela como imaxe da congoxa que a oprime i-a cerca. Vagas de solicitude amorosa ameanzan a engolir. O perigo da realidade alucinatoria é tan tanxíbel que xa pensa que sô o amado nunha barca a pode salvar. O choque dos tempos afirma-se. Envolvida na sua visión, indefensa perante o avanzo das ondas da sua angustia, esquece que comezou relatando unha esperiencia pretérita e fala dela como se estivese acontecendo: "non hei barqueiro nen remador". Na carta estrofe aínda se mantén a dualidade pasado < > presente —"cercaron-mi as ondas"..."non hei barqueiro". Mais dai por diante o proceso de introvertimento é tan total que desaparece o pretérito e sô fica a realidade trasposta do embebecimento na fantasmagoría mental e emocional, provocada polo reviver do pasado na ermida, soa, sen amor nen compaña, ouvindo o son do marullo cicundando-a. Nas duas últimas estrofes xa a miraxe interna é total. Ausente quen a podería salvar do mar do seu ofegante desconsolo, apreséntase-lle a imaxe da morte certa nise pélago, agora inmenso, sen hourizontes, nise mar alto, nise mar maior onde se vai abismar e desaparecer. Do tempo presente desliza para o futuro: "morrerei, fremosa, no alto mar". E asiste, desdobrando-se, ao espeitáculo da sua propia morte —fremosa e nova, e branca, como as escumas que a tragarán—. Subliñando este rico xogo de planos —pasado < > presente, realidade < > ensoño— está a repetizón dupla do refrán, que por vir espreso nunha categoría intemporal do verbo é válida para todos os momentos reaes e irreaes do poema: "eu atendendo o meu amigo!". Con ela se acrescenta a vaguedade i-o

dramatismo desta peculiar cantiga da espera e do desespero —cuio retornelo parez verdadeiramente como "unha tráxica chamada á espranza que fuxe"[5].

Como sempre acontesce na nosa poesía, esta xoia de Mendiño, é frol camponesa, i-a despeito do seu subtil requinte, de certo procede, na orixe da sua inspirazón, do mais puro celme do noso pobo[6].

O poema fica infindo, indefinido, fascinadoramente aberto a todas as posibilidades i-a todol-os camiños da imaxinazón. Pendurado nun clima crepuscular, vago —cuio feitizo reside xustamente nise non sabermos cal é o seu verdadeiro plano de realidade, ou a onde conduz—. Parte dun levísimo alicerce concreto, e logo se dispara para zonas dun alén misterioso e inquedante. I-o leitor fica nun outo ponto de tensión sen descida nen "catharsis", nun estrano e pracenteiro estado de lene tremor —como quen sentíu pasar rente de si, trasparente e ingrávido, o anxo da poesía pura.

O xogral soupo reducir a unha unidade espresiva perfeita, con a economía de materia que caraiteriza a nosa lírica primitiva, un complexo de vivencias de índole muito diversa e volátil. Realizou plenamente da forma mais pura e sinxela a fusión do mundo interno e esterno do proceso psíquico da dor de amar, deixando o seu poema pendurado do fío invisíbel que separa aqueles dous mundos. Na súa trova, utilizando ingredientes concretos da lembranza, traspostos a un plano de enlevo vaporoso e facendo interferir a corrente intelixíbel do vivido con o fluir alóxico e intemporal do imaxinado, creou unha estroitura lírica inmorredoira, sustentada nun triangulo, cuios vértices son mar, amor e morte. E con eses meios artísticos de que se valeu para o realizar antecipou recursos de estilo que sô a poesía dos nosos días viría a "descobrir".

Para resumir estes mal aliñavados apontamentos cabería dicer que non era cousa doada para istes troveiros conseguir facer transparecer a sua individualidade lírica no tratamento do tema do mar e do amor —codificado como estaba nesa poética nunha teoría de estímulos tan ríxidamente avara—. Todo o que ía alén dese microcosmos de situación que vimos era-lles defeso. Dentro dele tiñan que fiar o seu casulo —e mesmo a materia da sua seda poética viña-lles imposta—. As posibilidades de esprimir a sua identidade dependían das irisacións que a sua arte fose capaz de infundir a ise restrito esquema de incentivos.

Findamos con a espranza de que talvez fique ata certo ponto evidenciado nestas glosas que este grupo estelar de adiantados da poesía amatoria peninsuar souperon facer desabrochar, en relación con o tema oceánico algunhas das mais raras e delicadas frores de que se pode orgullar o vizoso "xardín a beiramar plantado" que é o vello lirismo galaico-lusitano.

5. Xosé Álvarez Blázquez. *op. cit.*, páx. 118.
6. Vid. *Cancionero Popular Gallego*. Vol. I, páx. 196.

ÁLVARO CUNQUEIRO
1957

PLEITO POR UNA ISLA

Dos Ayuntamientos, el de Vigo y el de Redondela, se disputan la posesión de una isla; una isla muy importante en la lírica medieval gallego-portuguesa, la isla en el fondo de la ría viguesa, donde fue la ermita de San Simón, y donde quizá se ahogó, porque la barrió enorme tempestad, la hermosa amada de Mendiño el juglar. Se ahogó literariamente, supongamos, que no realmente. En la ría hay otras islas, las Cíes, por ejemplo, donde muy bien pudiera ahogarse la bella en un día de mar mayor. Por decirlo con las palabras platónicas que concretan el hundimiento de la Atlántida, "en un oscuro día y en una larga noche terrible". En esto estamos con el *Timeo* en la mano. Quizás el *Timeo* plátonico ha tenido su inmenso prestigio renacentista por la descripción de esta catástrofe. Cuando Rafael retrata a la Escuela de Atenas, el gran Platón está en la pintura del maestro con un ejemplar del *Timeo* en la mano. Pero Mendiño, juglar —así se dice de él en el Cancionero de la Vaticana, sin añadido de patria— no podía haber leido a Platón. Que la patria suya sería cualquier lugar de la ría, como Martín Codax era de Vigo y Xohán era de Cangas de Morrazo, no hay duda, y quizá de un lugar desde el que podría contemplar cotidianamente la isla, con sus álamos, sus chopos, sus sauces, la ermita, en las quietas aguas de la ensenada redondelana, separada por un estrecho canal de la ribera de arena dorada de Cesantes. Fue más la idea de isla que la misma isla, lo que lo llevó a escribir su canción, la única canción que conservamos de él, la 438 del citado Cancionero de la Vaticana. Tuvo, quizás, un día de viento y de altas olas, el terror de la soledad en la isla y al terror le añadió la idea de la muerte. Pero todo, bien entendido, como literatura.

Como literatura, porque en la ensenada de San Simón no son posibles las grandes tormentas del océano, y a la hermosa que en la isla había puesto pie, le sobraba donde refugiarse. En los días de Mendiño acababan de llegar

los primeros franciscanos a la isla. Los hermanos de Francisco de Asis gustaron de las islas gallegas de la ribera atlántica, y en ellas construyeron casas. El hermano Océano se despertaba como una enorme bestia en las islas de afuera, pero en San Simón el mar es un animal doméstico y domesticado, pacífico, que se deja acariciar el lomo. Pues en esta paz isleña, Mendiño el juglar sitúa el drama. La hermosa está esperando la llegada del amigo, cuando repentinamente sube la marea y estalla la tempestad. Ella misma nos lo dice: "Cercáronme las ondas que grande son... Cercáronme las ondas grandes del mar". Cuando, repite insistente el refrán, está esperando a su amigo. El amigo —el amante— no llega, y ella quisiera abandonar la isla. Que la palabra "amigo" en los trovadores gallego-portugueses encierra la condición de amante, en sentido erótico carnal, no cabe duda. El "amigo" no es nunca, o casi nunca, un platónico continente. Una madre le dice a la hija que baile ante su amigo, y la hija se vuelve sorprendida hacia la madre y le pregunta:

—¿Es que quieres que mate a mi amigo...?

El amigo que morirá de incontenibles deseos viéndola girar en el baile, la cintura ceñida, las piernas largas, los pechos que saltan, la roja boca entreabierta, los ojos entornados, los brazos levantados que se curvan como cuellos de cisne, y tan blancos.

Más de una vez pensé que podía haber en la poesía medieval gallego-portuguesa un tópico de la tempestad y de los peligros de la mar —en el almirante Payo Gómez Charino, Nuno Fernández Torneol, Roi Fernández, etcétera—, al igual que ha habido el del paisaje ideal, que Curtius ha estudiado, y que desde la poesía griega y de Virgilio quedó establecido por cientos de años para la poesía. Es el *locus amoenus,* el paraje ameno, cuyos componentes son un arbol o varios, un prado y una fuente o arroyo, un canto de aves, unas flores, una suave brisa. Para el paisaje ideal, los trovadores gallego-portugueses tenían el verde prado, las ciervas, las fuentes, los avellanos floridos para que bajo ellos bailaran las meninas, el dulce cantar de las pastoras, los estorninos del avellanedo. Si fuese como yo he pensado —y quizás esté equivocado del todo—, la isla de San Simón en la ría de Vigo sería el pretexto para el desarrollo del tópico de la tempestad por el juglar Mendiño.

La hermosa se muere quejándose:

Cercáronme las ondas del mar mayor
y no tengo barquero ni remador...
Cercáronme las ondas grandes del mar
y no tengo barquero ni se remar...

Y por esperar al amigo.

Que otro punto que merece la pena considerar es que, salvo raras excepciones, es siempre ella, la amiga, la que está esperando la llegada del amigo,que viene con el rey, que regresa del mar o de la guerra, o simplemente que ha anunciado que acude a ver a la lozana. Las más de las veces, la amiga hace confidente a la madre de la tardanza del amigo, y del dolor que con ello tiene. O a las amigas. ¿Y por qué no darle lo que desea, y así retenerlo? ¿Y si es tan tímido que no osa pedirlo, como en la cantiga 600 de la Vaticana, del burgués de Santiago, Xohán Airas? Esperando, la amiga lo pasa siempre mal. Pero nunca tal como en la isla de San Simón, donde la hermosa va a morir del mar.

Pues ahora acontece que dos Ayuntamientos, ya lo dije, el de Vigo y el de Redondela, van a pleitear por la isla de San Simón. Supongo que, para tan pronto tengan uno u otro la propiedad, vender suelo para edificar. El Ayuntamiento de Vigo ha permitido edificar chalets y un rascacielos en la isla de Toralla, en el corazón de la ría, donde en tiempos de los celtas éstos amaron enterrarse. Quizá porque Toralla, aunque tan próxima a la ribera, podía ser aquel campo de los muertos dichosos, cerca de donde el sol se pone, y al que había que viajar por el mar... Por ello yo quiero recordar hoy que hay una isla que más que de cualquier ayuntamiento es propiedad de la patética amorosa de una poesía —es decir, de una lengua, de una nación, de una cierta idea sentimental, de la memoria amorosa de los gallegos.

XOSÉ FILGUEIRA VALVERDE
1982

MENDIÑO

Pra que un escritor acade postos de honra na grande e xeral historia das letras pode abondarlle un soio verso de tres verbas, ben dispostas. É o caso de Gutierre de Cetina: "ojos claros, serenos..." Se maxinamos que non houberan sido atopados os códices da nosa poesía medieval e que tivéramos unha cantiga, a de Meendiño, como testemuña única e illada, abondaría pra soster que a lingua galega chegara daquela á unha desas cumes expresivas que poucas veces se remontan. Tense dito que ese cantar de amigo é a "perla negra" da nosa lírica. Semella imposibre refrexar mellor o sentimento de afogo na soedade crecente, como un ameazador "mar levado"; cicais que nunca os recursos da "forma inmovil" —leixaprén, concatenacións, paralelística, refrán "obstinato" duplicado...— obedeceron mellor a unha ideia nin a condensaron con meirande forza.

Polo que di á "Illa dos poetas" no "Mar dos Cancioneiros" eu propuxera no 1941 a de San Cremenzo do Mar, que cantou Nuno Treez; a de San Simón leva as de gañar.

PERE GIMFERRER
1985

DOS MEDIEVALES SIN ROSTRO

Pudimos creer sombrío privilegio del que se llamó a sí mismo conde de Lautréamont el no tener rostro. Pero hace unos pocos años una imagen borrosa, insegura, de adolescente turbio, turbado y turbador, nos proponía un rostro para ese maldito. Es inquietante que un autor moderno no tenga cara, aunque las facciones no siempre desvelan el enigma (en un Rimbaud lo acrecientan); en cambio, parece casi irrelevante que de tantos antiguos no la conozcamos. De algunos sabemos apenas un nombre o un mote, poseemos contadas piezas, esquirlas de un meteoro, como los fragmentos de Heráclito, desprendidos en ignición de un torso de pensamiento. En su intemporalidad blanca, de mármol o de estuco, griegos y romanos se han convertido en pura estatuaria: su efigie es un mito moral. Penumbrosos, en las salas gélidas de piedra del Medievo, habitan los poetas más huidizos. Son sólo unas sílabas, unas líneas, un susurro a oscuras. Inaprensibles, casi inmateriales —y al mismo tiempo con nitidez de diamante en su palabra— existen sólo en el acto de la lectura. Se han fundido en sus versos.

Fue Salvador Espriu quien hace más de diez años me guió la atención hacia el poeta adusto, refinado y terrible a quien el cancionero de Ripoll llama simplemente "el capellà de Bolquera", esto es el cura de Bolquera, localidad de la Cerdeña hoy francesa, adscrita entonces —finales del siglo XIII, comienzos del XIV— al reino de Mallorca. Algunas cosa sí sabemos de este cura de Bolquera: que fue chantre y arcipreste, que viviera en Carcasona, que se le motejó de bebedor y amante sin fortuna. Conocemos de él ácidas y abigarradas piezas de misoginia y volutas de artificio verbal donde el trazado trovadoresco parece anunciar las escaleras de caracol de la poesía del rococó. Pero lo que ha atraído a algunos —desde Espriu a Riquer— en esta obra varia y breve en su dispersión es sobre todo una pieza

de sesenta y cuatro versos: un *Vers* propiamente, o composición moral, en rimas derivativas, inscrita bajo la rúbrica: *Capellani de Bolquera: cancio aiectivata* en el manuscrito de Ripoll. La influencia de esta pieza impresionante ha sido más extensa de lo que podría pensarse: de dos versos de su cuarta estrofa arranca, por ejemplo, un poema de Gabriel Ferrater no recogido hasta ahora en libro.

El capellà de Bolquera habita a solas en una punzante esquina de un mundo aristado. Es piel, hueso y esqueleto y pide hallarse en la fosa, bajo la oscura noche de los designios divinos: en invierno y estío, el mal inverna con el poeta. No son imprecaciones ni madeja retórica, sino el escueto y sobrecogedor inventario de la decrepitud y la esencial soledad y caducidad humanas. Instrumento para el jugueteo verbal, la rima derivativa se convierte aquí en acuciante cacería semántica: las ramas de un mismo árbol etimológico se abren y cierran rápidamente, se sorben unas a otras con voracidad silenciosa de ventosas o sanguijuelas, como en el territorio insaciable de la huesa.

Vayamos ahora, lejos del duro invierno de Bolquera, a un paraje norteño:la ermita de san Simón, tal vez en un islote de la ría de Vigo, en los fríos azules y claros de la luz galaica. Ni apellido tiene el poeta, sino sólo un nombre que es un diminutivo: Mendinho. Un juglar de quien poseemos únicamente una composición de veinticuatro versos, en las cimas mayores de la lírica gallego-portuguesa. Ante el altar de la ermita, las ondas marinas —"que grandes son"— requieren a una mujer que espera a su amigo. Ni barquero ni remador le valen" en alta mar morirá, en el "mar mayor".

Combinatoria sutil, girándula que va y viene de aguas y de espera y de negados remos o barquero y de amigo ausente, en la claridad del mar que avecina su balcón de espuma. Menos que un vilano en el aire límpido: palabras perdidas en una ermita desnuda, cárcava marina bajo la transparencia del cielo medieval. Palabras tan livianas y luminosas como la palabra "Mendinho" pronunciada, siglos atrás, en el instante sin tiempo que cobija el poema.

IV
POEMAS DE HOMENAXE A MENDIÑO OU NO SEU RONSEL

ÁLVARO CUNQUEIRO
1955

HOMENAXE A MENDIÑO"

Cingue o van da mar coas túas mans lizgairas,
facendo un vaso de dúas asas xemeas.
Fermosa, ven beilar aquí!

Onde pouses a mar entrando ao baile,
xira como a rodela cando se fai a cunca.
Fermosa, ven beilar aquí!

Se miras que a mar enche nos meus ollos,
dime: adeus meu amigo, xílgaro emador!
Fermosa, ven beilar aquí!

Hogano a mar é un viño quente e roxo
e a gaita polo punteiro vérquea en min.
Fermosa, ven beilar aquí!

ERNESTO GUERRA DA CAL
1973/1985

MENDINHO

Sedia-me eu na ermida de San Simón
e cercáron-me as ondas que grandes son.
E eu atendendo meu amigo!
Mendinho

Mendo
Mendinho
pequenininho
Jogral obscuro:
cítola, fome
e duro caminho
Jogral mendigo
do mar de Vigo

Ficou de ti
só essa cantiga
duma donzela
virgo que espera
e desespera
pela delonga
do seu amigo
numa ermidinha
do mar de Vigo

Que desespera
cheia de ardência

de mal de ausência
do seu amado
que nunca chega
E ela se anega
nas altas ondas
do mar maior
mortal perigo
sem ter barqueiro
nem remador
para a salvar
no mar de Vigo

Mendinho
mínimo
diminutivo
poeta antigo
tenso e intenso
superlativo
poeta imenso
poeta vivo
do ardor de morte
e
morte de amor
no mar de Vigo

VALENTÍN PAZ ANDRADE
1976/1979

ILLA DO AMOR, ILLA DA MORTE

Para Álvaro Xil Varela

Empréstame, Meendinho, tua voce meioeval,
aquela que o de Cangas e Martín tamén tiñan.
A voz que na cantiga de San Simón illeiro,
como cisne migrado do seu niñal luciras.

Empréstame, Meendinho, tua voce lembradoira,
e que doblen os sinos da ermida "ante o altar",
pol-o fin sanguiñento que un día iría a ter
a Illa que nascera baixo o sino de amare.

"Cercaron" a tua amiga "ondas que grandes son",
triste espera que foi de "amor do meu amigo"
en solpores de ouro e noites de luar,
que co tempo serían antehoras do crime.

Tua amiga "barqueiro" nin "remador" tuvera,
mais a "morrer fremosa" no "mar maior"
se aviña; os fusiles un día outras ondas levaron
transvirando pra morte o sino dos amores.

Pois viñeron os días da trinca de vermellos,
das listas amañadas pol-a mao de ninguén,
das noites desveladas a corazón batente,
dos corpos derrubados no veiral dos arcéns.

As noites de arrepío rente dos cabezales
de chaves que tilintan por corredor deserto,
das sacas a sinistra luzada dos menceres
dos disparos que estouran o xelo dos silencios.

Devolvo, meu Meendinho, tua lembranza ao sono
a páxina máis nidia que viviu San Simón.
A illa dos amores pra a morte requisada,
con predestiño a groria que o malfado crebou.

Devolvo teu amor e co-a delor eu fico,
no anceio de que volva a poesía a ser,
aquel verbo de luz que a San Simón prestaras,
ben alleo á pauliña que ainda viría a ter.

XAVIER SEOANE
1980

IMITACIÓN DE MENDIÑO

ficaba eu en Oleiros triste e só
escoitando o silencio, o seu calado son
e pechoume a escura noite
eu agardando triste a raxeira dun amor.

ficando silencioso cara o mar
pechoume a incerta onda da saudade
pechoume o incerto son dunha añoranza extraña
eu agardando o outono na follaxe!

ficando eu en Oleiros, aves mouras
ceus e nubeiros e un tristeiro sol
pecháronme a esperanza dun amor
eu escoitando a Dvorak!

e pechoume a invernía coa sua febele calor
e pechoume o arqueiro do silencioso outono
eu sen ledice xa, soño ou acougo
eu dorna ao pairo a sotavento do mar só
(a eirexa triste asobiaba nas follas)

escoitando a chuvisca, o seu calado son
un serán de outono, á queda da folla
ficaba eu en Oleiros trste e só
e voaban as agullas do reloxo!
e voaban as agullas do reloxo!

MARTIÑO DE REDONDELA
1983

SEDÍAME EU, IRMANA…

Sedíame eu, irmana, na illa do amor
e bailaba, fremosa, ante o mar maior.
Eu namorada e sen amor.

Sedíame eu, amiga, na illa de amar
e bailaba, velida, co meu cantar.
Eu namorada e sen amor.

E bailaba, fremosa, ante o mar maior,
e non sería leda desde a noite ao albor.
Eu namorada e sen amor.

E bailaba, velida, co meu cantar,
e a coita medraba como as ondas do mar.
Eu namorada e sen amor.

E non serei leda desde a noite ao albor
e morrerei, nova, do amigo na door.
Eu namorada e sen amor.

E a coita medraba como as ondas do mar
e morrerei, noviña, os ollos a chorar.
Eu namorada e sen amor.

TERCEIRA PARTE

JOHÁN DE CANGAS

I
TEXTO DAS TRES CANTIGAS

I

En San Mamede, u sabedes
que víste·lo meu amigo
hoje houvera a seer migo.
¡Mia madre, fe que devedes
leixédes·mi·o ir veer!

O que vistes esse día
andar por mi mui coitado,
chegou·me ora seu mandado.
¡Madre, por Santa María
leixédes·mi·o ir veer!

Pois el foi de atal ventura
que sofreu tan muito mal
por mi, e ren non lli val.
¡Mia madre, e por mesura,
leixédes·mi·o ir veer!

Eu serei por el coitada
pois el é por mi coitado.
Se de Deus hajades grado,
madre ben aventurada,
leixédes·mi·o ir veer!

B 1267, *V* 873

II

Fui eu madre a San Mamede, u me cuidei
que veesse o meu amigo, e non foi i.
Por mui fremosa que triste me én partí!
e dixe eu como vos agora direi:
—Pois i non vén, sei unha ren:
por mi se perdeu, que nunca lli fiz ben.

Quando eu a San Mamede fui
e non vi meu amigo, con que quisera falar
a mui gran sabor nas ribeiras do mar,
sospirei no coraçón e dixe assí:
—Pois i non vén, sei unha ren:
por mi se perdeu, que nunca lli fiz ben.

Depois que fiz na ermida oraçón
e non vi o que mi quería gran ben,
con gran pesar fillóu·xi·me gran tristén,
e dixe eu logo assí esta razón:
—Pois i non vén, sei unha ren:
por mi se perdeu que nunca lli fiz ben.

B 1268, *V* 874

III

Amigo, se mi gran ben queredes,
ide a San Mamede e veer·me·edes.
Hoje non mi mençades, amigo!

Pois mi aquí ren non podedes dizer,
ide u hajades comigo lezer.
Hoje non mi mençades, amigo!

Serei vosco en San Mamede do mar,
na ermida, se mi·o Deus aguisar.
Hoje non mi mençades, amigo!

B 1269 *V* 875

II
TRADUCCIÓNS

Ó GALEGO MODERNO
(Por Helena Villar Janeiro)

I

En San Mamede, onde vistes
aquel que é o meu amigo,
hoxe el quere estar comigo.
¡Madre!, deixádemo ir ver.

O que vistes aquel día
andar por min amoucado
pasoume agora recado.
¡Madre!, deixádemo ir ver.

Foi pouca a súa ventura
pois sufriu muito de amor
sen eu lle corresponder.
¡Madre!, deixádemo ir ver.

Ficarei del namorada
como el está namorado.
Que Deus vos pague este agrado.
¡Madre!, deixádemo ir ver.

II

Fun eu, madre, a San Mamede, pois pensaba
que iría o meu amigo, e el non foi.
Tan fermosa como triste regresei
dicindo o que agora digo:
—Eu sei a triste razón,
non veu por non lle eu querer.

Cando eu fun a San Mamede
e non estaba o amigo para falar
ás nosas anchas cabo do mar,
doeume o corazón e dixen así:
—Eu sei a triste razón,
non veu por non lle eu querer.

Despois de facer na ermida oración
sen ver a quen tanto sufrira por min
sentín a tristeza no meu corazón
dicindo o que agora digo:
—Eu sei a triste razón,
non veu por non lle eu querer.

III

Amigo, se ben me queres,
vaime ver a San Mamede.
E non me mintas hoxe.

Se aquí non podes falarme,
vai onde poidamos vernos.
E non me mintas hoxe.

En San Mamede do Mar,
xuntos se Deus así o quere;
E non me mintas hoxe.

Ó CASTELÁN
(Por Luz Pozo Garza)

I

En San Mamed, ya sabéis
donde habéis visto a mi amigo,
tendría hoy que estar conmigo
¡Madre mia, a buena fe
dejadme que vaya a verlo!

Al que visteis aquel día
por mí tan acongojado
me llegó ahora su recado.
¡Madre, por Santa María
dejadme que vaya a verlo!

Tuvo tan mala ventura
y padeció tanto mal
por mí, que no halla consuelo.
¡Madre mía, por favor,
dejadme que vaya a verlo!

Por él seré desdichada
pues él por mí es desdichado.
Si de Dios queréis agrado,
madre bienaventurada,
dejadme que vaya a verlo!

II

Madre, fui a San Mamed y procuré
ver a mi amigo allí, pero él no fue!
Aunque iba muy hermosa, que triste me volví!
Y entonces dije igual que ahora os diré:
—Ya que no viene, sólo una cosa sé:
para mí se perdió, porque nunca lo amé

Cuando fui a San Mamed
y no enontré a mi amigo, con quien quisiera hablar
y gozar libremente a la orilla del mar,
suspiré en mi interior y dije así:
—Ya que no viene, sólo una cosa sé:
para mí se perdió, porque nunca lo amé

Y después de que hice en la ermita oración
pero no vi al que era mi gran bien,
una inmensa tristeza me afligió
y dije de inmediato esta razón:
—Ya que no viene, sólo una cosa sé:
para mí se perdió, porque nunca lo amé

III

Amigo, si en verdad me queréis,
id a San Mamed en donde me veréis.
Pero no me mintáis ahora, amigo!

Y si aquí no tenéis licencia para hablar,
id a donde podáis conmigo disfrutar.
Pero no me mintáis ahora, amigo!

Y yo estaré con vos en San Mamed del Mar,
en la ermita, si Dios me quisiese ayudar.
Pero no me mintáis ahora, amigo!

GLOSA POÉTICA DAS TRES CANTIGAS
(Por Mª do Carme Kruckenberg)

Para Xoaquín Agulla

I

Déixamo ir ver, por favor,
que está a sofrir sen amor
e hoxe non o atopei.

Nai, pídocho outra vez.

Déixame que está doente
no leito sen o coidado,
e cobiza teño del.

Nai, pídocho outra vez.

Está sofrindo, coitado,
e o mal de ciumes que ten
sospeito que é por min dado.

Nai, pídocho outra vez.

Se non podo ir axiña,
rompereille o corazón
e matarei miña vida

Nai, pídocho outra vez.

II

Acudín a San Mamede
para ver o meu amante,
perdín meu soño nun intre,
e non quero velo diante.

Se non vén axiña, fai ben
porque xa non o amarei.

Fun a pé en peregrinaxe
co meu corazón na man,
non apareceu na eira
nin finou de "soedá".

Se non vén axiña, fai ben
porque xa non o amarei.

Non recei ó pé da ermida
a oración que o Santo ten,
para aquiles de alma espida
e aquiles que queren ben.

Se non vén axiña, fai ben
porque diga o que diga non o amarei.

III

A cita meu amigo,
se é que queres vir:
en San Mamede.

Non te deixo xa dicir
que hoxe non podes vir,
a San Mamede.

Pois se non che peta entrar
na igrexa, e non sintes vir
a San Mamede.

Témolo xa que asinar
no lume roxo do ar,
en San Mamede.

ÍNDICE XERAL

SEGUNDA PARTE: MENDIÑO

TERCEIRA PARTE: JOHÁN DE CANGAS

Rematouse de imprentar
nos talleres de
Obradoiro Gráfico, S. L.,
no Polig. Ind. do Rebullón, 52-D de Mos,
o día 16 de maio de 1998,
véspera do
DÍA DAS LETRAS GALEGAS

iso Montero (ed.) • HOMENAXE ÓS TRES POETAS MEDIEVAIS DA RÍA DE VIGO