

## LA DOBLE BÚSQUEDA EN UNA CANTICA DE AMIGO GALLEGO-PORTUGUESA

*Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ*

“náufrago y desdeñado sobre ausente,  
lagrimosas de amor dulces querellas  
da al mar”.  
*Luis de Góngora*

### **Ubicación del texto en el marco de la literatura europea.-**

Parece ser que la clasificación genérica no ha de abandonar nunca un estudio literario; al menos, la actividad del crítico se encamina, en un primer momento, a la ubicación ya sea formal, temática o ambas a la vez. Y este hecho —hay que reconocerlo— no deja de ser práctico aunque a muchos no nos satisfaga plenamente.

Cuando A. Sánchez Romeralo propone “partir de la generalización; precisamente de lo genérico: de los esquemas, las expresiones, fórmulas genéricas que las canciones individualmente adoptan, para llegar a conocer éstas”, no quiso afirmar otra cosa que lo que aquí hemos expuesto, ya que “el género supone la tradición”<sup>(1)</sup>.

---

(1) SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1969): *El villancico. Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid, pág. 11.

de amigo, hombres en las de amor), la sístasis simplista de las primeras frente a la complicación técnica de las otras, la abundancia de rimas sinónimas en las de amigo<sup>(9)</sup>, entre otras distinciones, hacen suponer un origen popular en las cantigas de amigo, corroborado en las formas paralelísticas con el mencionado *leixa-pren*<sup>(10)</sup>, y de ahí el considerarlas como “supervivientes modernizados de una más arcaica escuela lírica”<sup>(11)</sup>.

De todo lo dicho, la actitud quizá más prudente es la que adopta A. Várvaro al revisar la variedad de la intuición lírica tradicional, cuando advierte que “lo único que queda en firme es la fascinación multiforme y a menudo cautivadora de estas composiciones”<sup>(12)</sup>.

A continuación, y antes de abordar el estudio de la cantiga de Torneol, es preciso puntualizar algunas cuestiones relativas a la figura del trovador y al texto en sí. Nada se sabía del trovador, ni de su nacionalidad ni de sus parentescos, en el año 1904, cuando C. Michaëlis edita los dos volúmenes insuperables del *Cancioneiro da Ajuda*<sup>(13)</sup>; y aún la incógnita permanece como lo muestran C. Alvar y V. Beltrán<sup>(14)</sup>. Parece ser por sus cantigas que fue un caballero o un hombre de armas en Castilla y conocemos su estancia en algunas ciudades de este reino. Se conservan trece cantigas de amor, una de escarnio y ocho cantigas de amigo. Al problema biográfico podemos añadir al propiamente textual, al faltar una edición crítica de sus textos, a pesar de que Torneol es uno de los poetas más conocidos de la escuela gallego-portuguesa. Estos preliminares pueden concluirse —a modo de sentencia— con las clarividentes palabras del profesor M. Rodrigues Lapa:

“anda hoje é difícil, a não ser num ou noutro caso, tratar a fundo da personalidade dos trovadores. Para isso é indispensável que haja edições rigorosamente críticas dos principais autores, que vão já felizmente aparecendo, e que se investigue nos arquivos portugueses, galegos e espanhóis possível noticiário sobre a vida e ambiente de cada um— tarefa ainda por fazer metodicamente e que, a ser feita, conduzirá certamente a ténues resultados”<sup>(15)</sup>.

(9) La confluencia de términos siempre repetitivos en rima, convierte este mecanismo en uno de los generadores de los llamados “sinónimos ocasionales”.

(10) Aunque, como indican C. Alvar y V. Beltrán (1985), las composiciones que emplean esta técnica constituyen una minoría (pág. 29), no obstante gozan de la fama y del honor que el criterio selectivo impone.

(11) E. Asensio (1970), pág. 17.

(12) VÁRVARO, A. (1983): *Literatura Románica de la Edad Media*, Barcelona, pág. 164.

(13) MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, C. (1904): *Cancioneiro de Ajuda*. Edição crítica e comentada por -, Halle, 2 vols. pág. 344.

(14) C. Alvar y V. Beltrán (1985), pág. 356.

(15) RODRIGUES LAPA, M. (1973): *Lições de Literatura portuguesa. Época Medieval*, Coimbra, pág. 164.

El texto elegido es como sigue:

“Vi eu, mia madr’, andar  
 as barcas eno mar:  
 e moiro-me d’amor.  
 Foi eu, madre, veer  
 as barcas eno ler:  
 e moiro-me d’amor.  
 As barcas eno mar  
 e foi-las aguardar:  
 e moiro-me d’amor.  
 As barcas eno ler  
 e foi-las atender:  
 a moiro-me d’amor.  
 E foi-las aguardar  
 e non o pud’achar:  
 e moiro-me d’amor.  
 E foi-las atender  
 e non o pudi veer:  
 e moiro-me d’amor.  
 E non o ache i,  
 o que por meu mal vi:  
 e moiro-me d’amor.  
 E non o achei lá,  
 o que vi por meu mal:  
 e moiro-me d’amor<sup>16)</sup>.”

(16) Ha hemos anotado con anterioridad que no existe actualmente una edición crítica de las cantigas de Nuno Fernández Torneol. Para las cantigas de amigo, se puede consultar la edición de NUNES, J.J. (1926-1928): *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses*. Edic. crítica acompañada de introdução, comentário, variantes e glossário, por—, 3 vols. Coimbra. Los números 75-82; y para las cantigas de amor C. Michaëlis (1904): CA, I, n.º 75.

La cantiga que comentamos puede encontrarse (además de en la edición de Nunes arriba mencionada, con el n.º 79) en : BELTRÁN PEPIÓ, V. (1984): *O cervo do monte a augua volvia. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*. Ferrol, n.º 5; y asimismo en BELTRÁN PEPIÓ, V. (1987), n.º 5, ambos títulos son estudios acompañados de antologías de textos.

Para la cantiga de escarnio, véase la edición de RODRIGUES LAPA, M. (1965): *Cantigas de escarnho e de mal dizer dos cancioneiros galego-portugueses*, edição crítica, Vigo. N.º 301.

## La niña-actante, la madre-receptor y el amado ausente.-

Tres son los protagonistas de esta cantiga, tal como el título del epígrafe indica, y cada uno con una función poética propia que se cumple en los dos niveles de análisis, el puramente temático y el expresivo o formal. Quizás últimamente se luche en demasía contra esta dicotomía ya anquilosa en que vertebramos la obra literaria, pero es justo apreciar que, si la clave de interpretación estriba en algún punto esencial, éste precisamente la delimitación de la mayor o menor integración de ambos niveles de análisis; esto quiere decir que toda forma está al servicio de un contenido específico y viceversa, y este balance ha de sobrepesarse en la sede misma del texto artístico. Por ello, y acorde con las tendencias que pretenden disolver la dicotomía, estudiaremos la función y la forma de los tres personajes en sus niveles temático y expresivo.

La primera aparición de la niña —a través de procesos puramente morfológicos— se realiza de forma anonomal, de ahí que no aparezca nombrada por nadie sino por ella misma. Ello, acorde con el apreciado egocentrismo de la lírica gallega por oposición a la castellana, no es de extrañar. El lirismo resulta, en este caso, de la feliz unión de un estado anímico y una forma en que la situación se presenta subjetivizada. De ahí que la cantiga sea un género pobre en la presentación de datos extraídos del mundo real, esto es, concretos o referenciales. La niña, además de presentarse ella sola, nos presenta también a su confidente en el primer verso: “Vi eu, *mia madr*’;...” Si es verdad que la madre es el confidente más generalizado en la lírica peninsular<sup>(17)</sup>, no lo es menos que su naturaleza varía según los géneros. Y si en el villancico la madre es un confidente mudo, en las cantigas, madre y niña suelen dialogar, aunque el nuestro no sea el caso<sup>(18)</sup>.

Muchos han visto la aparición de este confidente como sustitución de los guardas provenzales que obstaculizaban el amor, pero los contextos resultan, desde toda óptica, muy diferentes. Al amor convencional de naturaleza cortesana, cuyas pretensiones no permanecían ocultas y configuraban asimismo parte de la convención, la aparición de un *gilos* (vigilador, celoso) supone un elemento moralizador o, cuanto menos, prohibitivo.

(17) M. Rodrigues Lapa explica este protagonismo de la madre como confidente “pelas condições da familia portuguesa da Idade-Média, na qual a supremacia da mãe como educadora das filhas era ainda justificada pela ausência do cavaleiro nos fossados contra o mouro”, (1973), pág. 164.

(18) Un ejemplo de diálogo entre madre e hija lo encontramos en una hermosa cantiga de Pero Meoño: “—Digades, filha, mya filha velida, / porque tardastes na fontana fria. / Os amores ey // Digades, filha, mya filha louçana, / porque tardastes na fria fontana / Os... // —Tardey, muya madre, na fontana fria, / cervos do monte a águia volvían. / Os..., etc.

Este elemento no escapa al convencionalismo y su función es fundamentalmente restituir el orden aparente de las cosas<sup>(19)</sup>.

La niña va presentándose a sí misma a lo largo de todo el texto, confiando sus lamentos a oídos de todos. Es usual caracterizar a la niña de la cantiga como más extrovertida y emprendedora que la castellana. Igualmente, en el villancico se traza una descripción física de pasada, aludiendo normalmente a un sólo rasgo, cuando en la cantiga la referencia es genérica, con adjetivaciones del tipo “garrida”, “lozana” o “velida”. Asimismo, la cantiga rehuye lo anecdótico y expresa el subjetivismo de unos sentimientos tópicos en situaciones similares, de ahí, que como afirma E. Asensio, la cantiga nos aleja de una concepción del arte poético en el sentido de “gaceta periodística”, en que arte y documento humano se identifican; y este enfoque constituye un punto de vista erróneo a la hora de estudiar estos géneros de la lírica medieval<sup>(20)</sup>.

El proceso psicológico interior que desarrolla la niña es su única definición y descripción posible. Y puede establecerse mediante el análisis de los verbos, mecanismo morfológico-sintáctico en que se nos aparece, y que evolucionan de la siguiente forma:

- Vi eu...andar, primer verbo que inaugura el texto, en donde la niña percibe a través del sentido de la vista un objeto material que posteriormente descifraremos en un nivel simbólico.
- Foi-las aguardar, presentado en dos estrofas sucesivas. El poeta creyó la conveniencia de insistir en la idea que el verbo expresa, en el hecho concreto de la espera. Su significación impregna al texto de la incertidumbre, tema crucial.
- E foi-las aguardar / e non pud'achar, que aparece en la quinta estrofa. Ha aumentado la acción (aunque la acción es estática) con esta confluencia verbal: se reincide en la idea de la espera y se materializa la espera en su forma negativa, sirviendo este mecanismo antitético para comunicar el resultado de la pretendida acción del primer verbo.

(19) “Convencional es esta poesía —apunta P. Salinas—. Pero la idea de convención en literatura no deja ya obligadamente una estela de desdén, tras su simple enunciación, como lo querían los críticos realistas...”, en SALINAS, P. (1981): *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Barcelona, pág. 28.

Si digo, “aparente” es por la esencia misma del amor cantado en las cortes de Provenza de naturaleza adulterina. La dama requiere como condición indispensable estar casada con un noble señor, ya que amor y matrimonio eran incompatibles, acorde con la teoría expresada en el famoso tratado de Andreas Capellanus *De amore*, Cf. la edición bilingüe a cargo de I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, 1985.

(20) E. Asensio (1970), pág. 20.

- E foi-las atender / e non o pudi veer, insistiendo de nuevo en el centro temático del texto, la espera, y sirviendo de enlace entre la primera parte del texto —la propiamente simbólica que llega a la estrofa cuarta— y la segunda, constituida por las dos últimas.

Las estrofas quinta y sexta son la transición, como podemos apreciar por los usos verbales. Las dos últimas estrofas clarifican y desambiguan todo el sentido anterior del texto y nos hacen presuponer un encuentro anterior cronológicamente, materializando o descodificando en su totalidad el nivel simbólico, abstracto y emocional.

La combinación de tiempos pasados y del infinitivo corresponde a la temática del texto: se unen la idea de describir o revivir un hecho pasado (el hipotético encuentro entre los amantes) y la idea de la espera incesante, que estaciona la acción y la estatiza en las formas de infinitivo.

La madre aparece desde el primer verso en forma de vocativo y de esta manera se repetirá en la segunda estrofa. Se presenta al lector como un receptor pasivo, no sabemos si presente o no, a quien se dirige con confianza y al mismo tiempo desesperación. Este personaje no está descrito a ningún nivel y sólo podemos llegar hasta ella por lo que no es. Su presencia muda nos confirma su desemejanza con el gilos provenzal o con la cruel confidente represora de la jarchas. Con todo, no nos parece que su presencia sea mero pretexto para el lamento, ya que éste existía desde antes, desde el infortunado encuentro de la niña con el amado. Aunque su función sea breve, desde un punto de vista formal, pues la niña parece olvidarse de ella a partir de la estrofa tercera, su papel paciente la convierte en el verdadero receptor del mensaje en un nivel primero dentro del gran mensaje que un texto literario es. Porque el amado —tengámoslo presente— aparece en una tercera persona pronominal que lo aleja y lo transfigura precisamente en lo que es: un receptor fallido, lejano, ausente.

Este último personaje cumple su función en dos niveles: uno, simbólico, que veremos posteriormente; y otro, descifrado, en la segunda parte del texto y por boca de la niña en la forma pronominal “o”.

Tan sólo nos quedaría señalar la frecuencia de aludir, en el género de la cantiga, a la persona amada ya desde el primer verso por medio de fórmulas tópicas (“senhor” o “amigo”), hecho que en la de Torneol no ocurre ciertamente, al retardarse su aparición hasta casi el final, en lo que propiamente puede llamarse exordio, especie de preámbulo que introduce el tema principal y que suele ser de naturaleza narrativa en la cantiga de amigo. Ambas cosas no se aprecian en esta cantiga de Torneol. El amado aparece al final y el exordio, como tal, es inexistente, pues cualquiera de las estrofas es indispensable para entrever el proceso de la acción, y ninguna —menos aún las primeras— pueden resumirla en sí misma.

## Hacia una poética de la cantiga.-

Este capítulo se propone el estudio del mensaje literario como tal, es decir, de nuestra cantiga en concreto, tal como R. Jakobson define la función poética del lenguaje<sup>(21)</sup>. La cantiga de Torneol pertenece al grupo de cantigas con refram y está compuesta de ocho dísticos más el estribillo al final de cada uno e idéntico para las ocho estrofas en que a partir de ahora la dividiremos, correspondiendo cada estrofa a la suma de un dístico más su estribillo.

Son precisamente estas formas estróficas las que se consideran herederas de la lírica primitiva y autóctona. Su oposición formal a las cantigas de maestría, carentes de estribillo, revela un alejamiento de las orientaciones cultistas de los provenzales. Por esta misma razón, las cantigas con refram suponen una síntesis entre tradición la trovadoresca y la autóctona popularizante. Algo que corrobora esta tesis es el hecho de que los versos son cortos, acorde con la teoría de su origen popular. Son versos hexasílabos, lo que a simple vista produce la impresión de regularidad métrica también acorde con la finalidad misma de su ejecución, el canto oral.

La función poética se nos revela a través de dos vías: 1) la vía simbólica, que constituye una anomalía propia de la lengua literaria y que consiste en la elaboración de un código lingüístico nuevo, válido para las composiciones de este tipo denominadas cantigas marineras. Y 2) la vía formal propiamente dicha, donde incluiremos las técnicas de repetición, leixa-pren, rimas y, en fin, la estructura del texto y su arquitectura como proceso de alejamiento de la norma usual.

1. Una definición admisible del símbolo nos la proporciona E. Morales Blouin, describiéndolo como un fenómeno comunitario y en relación directa a una mitología arcaica:

“Es una percepción intuitiva expresada de modo figurativo pero perceptible, cuyo poder innato y aceptabilidad residen en que está radicada y apoyada en una sociedad<sup>(22)</sup>”.

De su naturaleza forma parte el hecho de que en sí mismo un símbolo adquiera dos sentidos o interpretaciones: una centrífuga, que nos lleva-

(21) Es decir, la orientación hacia el mensaje como tal. Para ello cf. JAKOBSON, R. (1981): “Lingüística y Poética” en *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, págs. 356-395.

(22) MORALES BLOUIN, E. (1981): *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, pág. 8.

ría a su sentido exterior, y otra centrípeta, que nos conduciría hacia su significación interna. Este proceso, puramente inconsciente, se realiza a modo de revelación, intuición o sueño. De ahí que no sea erróneo admitir que obra literaria y sueño gozan de muchas similitudes<sup>(23)</sup>.

En la cantiga de Torneol nos enfrentamos a dos de los símbolos con más tradición y, al mismo tiempo, más universales como son el mar y las barcas. La inclusión de este elemento simbólico no es producto sino de un hecho capital y es que en la Edad Media el órgano de pensamiento, tal como afirma J. Huizinga, es el simbolismo. De ahí se deduce que en la cantiga todo ello se asimila a la propia falta de datos concretos. Esta es la razón principal para que la realidad aparezca velada y, por ello mismo, se nos introduce en una dimensión completamente diferente cuyos ejes edificadores son la imprecisión temporal y la inconcreción geográfica. El pensamiento simbólico rebasará los límites individuales y se introduce como conciencia colectiva. Y esto, en definitiva, es afirmar que cualquier individuo estaría dotado para descodificar un mensaje simbólico. Nuestra cantiga pertenece al grupo de cantigas marineras<sup>(24)</sup>, muy compiosas y localizadas normalmente en la ría de Vigo o ermitas costeras, aunque la de Torneol carezca de referencia geográfica alguna. El único detalle que merece su inclusión en este grupo es la presencia del mar y las barcas, unido al tema de la espera que suele repetirse en el grupo. El agua, en sus diferentes modalidades, es uno de los símbolos más persistente y difundido en la lírica tradicional. E. Morales Blouin define el sentido oculto del símbolo como “centro de cosmicidad”, “punto de densificación energética” y “mantenedora de vida”. En muchas culturas —es símbolo básico de toda mitología y folklore— representa la figura maternal o la fertilidad. Es lógico que al ser la cantiga de amigo una manifestación femenina, el contexto elegido fuese el agua por su conexión con la feminidad y la fecundidad.

Pero al mismo tiempo que el agua propicia el encuentro amoroso produce cierto pavor, bien asociado a la entrega física o, como en nuestro

(23) En un artículo titulado: “Des Dichter und das Phantasiere”, traducido como “El poeta y los sueños diurnos” en FREUD, S. (1988): *Obras Completas*, vol. 6, Barcelona, págs. 1343-1348, Trad. de L. López Ballesteros y de Torres, el autor pone de manifiesto que tres de las actividades del hombre como son el juego, el fantaseo y el sueño se encuentran muy próximas entre sí, y las tres, a su vez, muy próximas a la actividad del poeta. Si bien es cierto que al hablar de “poetas”, Freud señala a aquellos de creación libre, no por ello elimina las obras que son producto de una tradición dada porque “También en ellas goza el poeta de cierta independencia” (pág. 1347). Más explícitas son las palabras de A. Clancier (1979): *Psicoanálisis, Literatura, Crítica*, Madrid: “Nos parece que a la creación artística se le podrían atribuir unas funciones bastante aproximadas (se refiere al sueño). Aquella podría desempeñar en la vida diurna, en cierta medida, el papel que el sueño desempeña en la vida nocturna” (pág. 69).

(24) C. Michaëlis dice de la cantiga “que merece o título de Barcarola”. (1904, II, pág. 344).



caso, al temor de que el mar constituya un obstáculo para el encuentro amoroso. Es P. Dronke quien ha observado que en muchas composiciones líricas de corte tradicional y en el marco de toda la Romanía, el mar llega a adquirir el sentido de separación<sup>(25)</sup>. Y esto supone a su vez una forma de muerte o aniquilación, nada paradójica si tenemos en cuenta que uno de los caracteres definidores del símbolo como figura estilística es la coincidencia de contrarios; De ahí que el mar pueda ser vida y muerte a la vez.

La niña de nuestra cantiga busca angustiadamente al amado en los barcos que llegan. Por ello, existe un perfecto equilibrio entre escenario y sentimiento, por cuanto la niña, desde la orilla, se identifica con la misma tierra, sólida y firme, frente al desconcertante y cambiante mar. A su vez, la aparición de los barcos ha de interpretarse como la integración tierra-mar, en cuanto a que el barco supone una especie de tierra flotante en medio del mar. Todo este aparato naturalista sirve al autor para la expresión directa del sentimiento. La cantiga ha olvidado el prelude provenzal, situándose en un entorno botánico en que amor y naturaleza se identifican. Y ese entorno es el mar "elemento original de esta escuela, con poco y discutidos precedentes en Provenza"<sup>(26)</sup>.

Como consecuencia, el significado de la cantiga alude a otro código, el simbólico, que nos lleva a admitir un contenido esencialmente erótico, donde el mar representa la feminidad y el barco al amado. No puede decirse, por tanto, que se ésta una poesía desnuda de imágenes, ya que es el mecanismo simbólico la columna que vertebra su estructura y sentido. En fin, como A. Várvaro nos hace ver, la función del símbolo al mismo tiempo que clarifica<sup>(27)</sup>, poetiza.

2. La segunda vía poética nos la proporciona la forma en sí misma y los que pueden llamarse recursos literarios por excelencia: la anáfora (paralelismos y leixa-pren), la rima, la adjetivación y todo lo que se refiere a la estructura del texto y que lo hace irreplicable. Dos procedimientos básicos construyen esta cantiga: las técnicas del paralelismo y la sinoni-

(25) DRONKE, P. (1978): *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, pág. 128: "el mar es el tiempo, esperar sin resultado; el mar es la separación".

V. Beltrán observa que miedo al mar, esto es, al amor, es un motivo muy extendido en la lírica romance, y cita un texto castellano donde mar y muerte se entrelazan. Es como sigue:

"Aguas de la mar,  
miedo hé  
que en vosotras moriré". (1987, pág. 17)

(26) C. Alvar y V. Beltrán (1985), pág. 26.

(27) A. Várvaro (1983), pág. 60.

mia, consecuencia del anterior. Ambos desembocan en el recurso denominado *leixa-pren*. En la evolución de los estudios literarios medievales y en el sector lírico, se ha llegado a establecer que las anteriormente citadas son las bases de una descripción poética, tratando de ir más allá de las simplistas clasificaciones temáticas que parecieron en su día olvidar el verdadero objeto de su estudio, el lenguaje poético. Hay que analizar la técnica del paralelismo como punto de partida de la creación poética, preguntarse por qué el poeta la empleó y cómo lo hizo; adivinar dónde se halla el límite entre la rigidez esquemática y la expresión individual. Y esto sólo es posible desde un punto de vista estrictamente poético.

La cantiga de Torneol se distribuye en seis cláusulas sintácticas que resumen su contenido aparentemente:

1. Vi eu, mia madr; andar / <sup>(28)</sup> foi...veer, repetida dos veces, en los versos 1 y 4.
2. as barcas eno mar / ler <sup>(29)</sup>, repetida cuatro veces, en los versos 2, 5, 7 y 10..
3. e foi-las aguardar / atender, repetida cuatro veces, e los versos 8, 11, 13 y 16.
4. e non o pud'achar / veer // e non o achei i/lá, repetida cuatro veces, en los versos 14, 17, 19 y 22.
5. o que por meu mal vi, repetida dos veces con el orden de los elementos invertido, en los versos 20 y 23.
6. e moiro-me d'amor, repetida ocho veces, por ser el estribillo.

La sintaxis se muestra bastante simple frente a las cantigas de amor, herederas directas del lirismo provenzal. En la de Torneol, la tendencia a que cada verso constituya por sí solo una unidad formal y temática independiente se cumple con rigurosidad. Por otro lado, la relación sinonímica de términos-claves se establece en vías de un paralelismo literal, estructural y mental, según los casos.

El primer tipo, literal, se produce en cada par de estrofas. De esta forma, encontramos:

2A - 7C: as barcas eno mar<sup>(30)</sup>.  
 5B - 10D: as barcas eno ler.  
 8C - 13E: e foi-las aguardar.  
 11D - 16F: e foi-las atender.

(28) El signo gráfico / indica las variantes léxicas.

(29) Aprovechamos para indicar que el término "ler" es ajeno al gallego-portugués del siglo XIII. Significa "praia" (playa). (Cf. Glossário de las *Cantigas d'amigo...* de J. J. Nunes, vol. III, pág. 634).

(30) El número hace referencia al verso y la letra mayúscula a la estrofa, en orden alfabético.

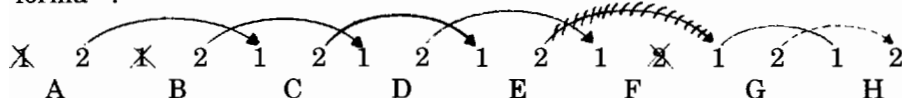
El refram se incluye en este tipo por ser una repetición literal.

Del segundo tipo, el paralelismo estructural, encontramos los siguientes casos:

- versos 1 y 4, cuya estructura es verbo-vocativo-infinitivo.
- versos 2, 5 y 7 y lo, cuya estructura es sustantivo-circunstancial de lugar.

Y finalmente, de paralelismos mentales encontramos: en los versos 14, 17, 19 y 22; y versos 20 y 23.

La variantes léxicas de los paralelismos, indicadas cuando vimos las cláusulas, además de esta distribución paralelística, ya nos hace sospechar que el texto se divide formalmente en dos mitades, en correlación, a su contenido: la primera, que consta de las seis primeras estrofas, con dos de transición, y las dos estrofas finales, que constituyen una fiinda conceptual, modalidad gallega de la tornada provenzal, cuyo fin era el envío de la poesía a un preceptor o amigo y que en nuestro caso se convierte en una conclusión temática y formal del texto. Otro rasgo que nos confirma el aislamiento de estas dos estrofas finales es el significativo hecho de que no participen en el leixa-pren de modo idéntico a las anteriores. La técnica mencionada de encadenamiento se desarrolla de la siguientes forma<sup>(31)</sup>.



Aunque 1G cumpla la norma con su correspondiente 2E, no se produce un paralelismo pleno y 1H prefiere conectar en paralelismo total con 1G antes que cumplir el esperado leixa-pren. De todo lo dicho concluimos:

Que el nivel estrictamente simbólico se codifica en las cuatro primeras estrofas, para alternarse luego con el nivel descodificador en la quinta y sexta, con la presencia, pronominal (e non o pudi veer), que nos sorprende y nos aclara a un mismo tiempo el sentido del texto. En esas dos referencias, consiguiendo —a pesar de su propósito— un efecto de desequilibrio formal resultado del juego entre la forma pronominal en masculino singular que engloba al término “barcas”, en femenino y plural. Asimismo, el corte efectuado entre las dos partes podría simplificarse en la semántica verbal; frente al uso de verbos cuya significación es la espera, las últimas estrofas muestran el resultado de esa acción, el no hallar. La acción resulta ser cro-

(31) Las flechas indican los paralelismos.

nológicamente lineal y las estrofas finales concentran el contenido: amado y espera, esto es, la espera del amado mientras el son del estribillo se ha repetido, a modo de presentimiento, constituyendo la manifestación natural de un sentimiento no correspondido cantado en muchos villancicos castellanos, la muerte por amor. Y esta muerte, en presente de indicativo, nos muestra un estado actualizado que contrasta con los tiempos descriptivos que habían imperado. La mezcla resulta ser perfecta: acción y sentimiento, recuerdo y dolor presente, causa y consecuencia.

En el análisis verbal del texto, es importante anotar la frecuencia de aparición desde el punto de vista de sus contenidos: los verbos de búsqueda se repiten en diez cláusulas y son los más frecuentes; los verbos de no-encontrar se repiten en cuatro y los de expresión subjetivizada de descripción anímica ocho veces, tantas como el estribillo (*moiro-me*). Seis esquemas sintácticos, en resumen, seis sencillas cláusulas, han logrado desarrollar veinticuatro oraciones, hecho con el que queda demostrado que el poema, además de haber alcanzado una longitud poco frecuente, logra agotar el tema; y esto sólo puede haber sido provocado por las técnicas de repetición, prisión y principio que rige la materia poética. Dos rasgos de estilo quedan por anotar. El primero es la repetición constante de la conjunción "e", que contribuye a la monotonía del texto; y el segundo, al adjetivación, de la que está exento el texto exceptuando dos ocasiones: los versos 20 y 23, en que el amado es descrito intersubjetivamente (o más subjetivizado que nunca).

Todo esto viene a reafirmar una vez más que el centro temático, lejos de parecernos el amado que no llega, es la misma niña, sus penas de amor, sus lamentos frente al mar. La aparición del amado se concentra en los versos finales, llegando a aparecer hasta seis veces, pero más que en él, la atención se fija en la propia niña, hecho éste que el refram confirma, expresando la consecuencia de las estrofas finales, que constituyen la causa (el encuentro amoroso anterior). El orden biológico aparece, de nuevo, invertido.

El recurso de la rima, considerada tal como R. Jakobson la define, esto es, como figura fónica, se presenta como un fenómeno puramente gramatical, en el sentido de que los términos rimantes conservan entre sí ciertas similitudes semánticas, dado su condición de sinónimos. Es éste uno de los rasgos definidores del género de la cantiga, precisamente la riqueza de sus relaciones semánticas, generando sinónimos en rima. Para Y. Lotman, el fenómeno de la repetición ocasionaba conexiones esporádicas entre los términos rimantes de un texto artístico pudiéndose provocar lo que él denominaba "sinonimia ocasional", por lo que

dotaba al mecanismo de la rima de una naturaleza funcional indiscutible<sup>(32)</sup>.

Tres son las rimas que vertebran la cantiga de Torneol:

- ar, rima consonante masculina que se repite en las estrofas impares 1, 3 y 5. Un caso de “agramaticalidad” semántico-fónica observamos en los términos rimados andar/achar;
- er, aparece en las estrofas pares con la misma frecuencia que la anterior (2, 4 y 6), sin casos de “agramaticalidad”.
- una tercera rima hace aparición en la última parte del texto quedando ésta así definitivamente aislada: —i (estrofa 7) / —a (última estrofa), con el significativo detalle de que en esta estrofa la rima es asonante (lá/mal). El refram queda aparte, constituyendo la cuarta rima en —or. Y este texto es ejemplo de aquella afirmación de R. Jakobson: “la rima no pasa de ser un caso particular, condensado, de un problema poético más general, e incluso podríamos decir, mas fundamental, eso es, el paralelismo”<sup>(33)</sup>.

Sólo nos queda advertir cómo esta alternancia de rimas responde al objeto del poema: el mar y sus olas, que en continuo vaivén, a modo de leixa-pren, desconsuelan y apenan a nuestra niña enamorada.

### **Cuando el estudioso se convierte en crítico.-**

Abandonada en la subjetividad, como la niña frente al mar, no quería concluir sin un juicio de valor producto de esta revisión. La cantiga de Nuno Fernández Torneol aparece como un intento fallido de modernidad. Quizás no previó su autor que la individualidad y la pretendida originalidad literaria en nada tendrían que ver cuatro —quizás tres— siglos más tarde con la descodificación de un elemento literario, el símbolo, aparentemente anquilosado, sólo aparentemente, como lo han demostrado corrientes literarias más tardías e incluso muchos de nuestros poetas contemporáneos. Más que un error, debemos atribuir a Torneol la torpeza

(32) Véase LOTMAN, Y. (1978): *Estructura del texto artístico*, Madrid, págs. 153 y ss. Al constituir la rima un mecanismo estético de primer orden para los trovadores, la elaboración de un rimario me permitió comprobar estadísticamente la frecuencia tanto de rimas como de términos rimantes. Los resultados quedaron expuestos en VIÑEZ SANCHEZ, A.: “La estética de la cantiga de amor: un Rimario del “Cancioneiro da Ajuda”, comunicación al II Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, en octubre de 1987, en prensa.

(33) R. Jakobson (1981), pág. 378. Asimismo el concepto de “agramaticalidad” o “gramaticalidad” de la rima se debe a la terminología de Jakobson.

de considerarnos torpes a todos aquellos oyentes-lectores que un día le escucharíamos descifrar un encantamiento que el mismo Don Quijote guardó bien de dejar en herencia a su querido amigo Sancho.

Y, sin embargo, estos siete siglos de espera de la niña enamorada, merecieron sobrevivir.