

EL CANCIONERO DE PERO MEOGO: POÉTICA Y TRADICIÓN

Armando López Castro
Universidad de León

El período de florecimiento de la lírica gallego-portuguesa, el que va desde 1200, fecha aproximada de la sátira política de Johan Soarez de Paiva contra el rey Sancho VII de Navarra, hasta 1350, año del testamento de Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos, que dejó a Alfonso XI de Castilla un *Libro de canciones*, no es homogéneo ni por el contenido ni por la forma, pues el anónimo autor del *Arte de trobar*, con que se abre el *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, nos habla de cuatro géneros principales, las cantigas de amor, las cantigas de amigo, las cantigas de escarnio y las cantigas de maldecir, estando las primeras más cercanas a la tradición provenzal, mientras las restantes parecen seguir un lirismo de tipo autóctono. A pesar de que la cantiga de amigo recibió forma escrita tras la difusión de la poesía cortés, su mayor unidad temática y formal, asegurada por su vinculación a tradiciones folklóricas y la tendencia a las formas fijas, como el estribillo del *refram* y el paralelismo del *leixa-pren*, revela un claro distanciamiento de la escuela provenzal y una asimilación de las posibilidades latentes de la lírica tradicional.

De entre sus cultivadores destaca Pero Meogo, cuyo lenguaje poético expresa simbólicamente la supremacía del viejo ritualismo erótico¹.

La ausencia de datos concretos en las *cantigas de amigo* y la semejanza de sus temas y formas poéticas nos llevan a pensar en una cronología relativamente próxima. En el caso de Pero Meogo o Moogo, los documentos gallegos, que lo identifican con un clérigo del monasterio de Tambre, que vivía en Banga en 1269, y la prueba indirecta de la imitación literaria, según la cual la cantiga de don Denis («Levantou-s'a velida») induce a tomar como modelo la de Meogo («Levou-s'a louçana, levou-s'a velida»), parecen situarlo, no en el reinado de don Denis (1279-1325), sino en los de Alfonso X de León y Castilla (1252-1284) y Alfonso III de Portugal (1248-1279), es decir, en el tercer cuarto del siglo XIII, momento en que los trovadores más conocidos, como Nuno Fernandez Torneol, Meendinho, Martin Codax y Joham Zorro, son representados dentro de los cancioneros cortesanos. Este momento de madurez nos hace pensar en una elevada conciencia artística, capaz de vivificar las fórmulas de la tradición con variaciones que exigen sutileza y maestría técnica. El proceso de variaciones formularias, además de confirmar la continuidad de una escuela de origen popular, en contacto o al margen de la escuela trovadoresca, descubre el principio en que se asienta la lírica medieval: la dialéctica de la repetición y de la invención².

¹ Para el texto de las nueve cantigas, además de los dos códices que las recogen, el *Cancioneiro da Vaticana* (edición facsimilada del código 4803, Lisboa, Centro de Estudios Filológicos, 1973, núms. 789-797) y el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (edición facsimilada del código 10991, Lisboa, Biblioteca Nacional-INCM, 1982, núms. 1184-1192, que es la que aquí seguimos), tengo en cuenta las ediciones de X. L. Méndez Ferrín, *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966; V. Beltrán, *Canción de Mujer, Cantiga de Amigo*, Barcelona, PPU, 1987; y L. A. de Azevedo Filho, *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela, Laivento, 1995, que es una reedición de la publicada en Río de Janeiro en 1974.

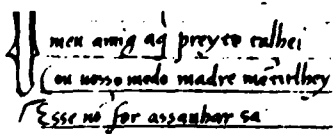
² Para los datos documentales y biográficos sobre Pero Meogo, véanse los estudios de F. Bouza Brey, «Petrus Meogo, Presbiter, no ano 1325», *Boletín de la Real Academia Gallega*, (1959), pp. 13-16; y de X. Filgueira Valverde, «Novos rastros documentais de xograres galegos», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1 (1944), recogido ahora en *Estudios sobre lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 45-51. Por su parte, L. Stegagno Picchio le atribuye la condición de notario compostelano en su artículo, «Sulla lirica galego-portoghese: un bilancio», en *Études de Philologie Romane et d'Histoire Littéraire offerts à Jules Horrent*, Liège, 1980, pp. 333-350.

Teniendo en cuenta que la lírica gallego-portuguesa refleja el gusto de la época trovadoresca, en que la *inventio* consistió en la variación formal sobre temas conocidos, lo cual nos lleva a hablar de mutuas concesiones entre el estilo autóctono y el provenzal, conviene concentrar la atención no en la materia tradicional, que es propiedad de todos, sino en la elaboración artística e individual de la forma poética. Porque la cantiga de amigo, debido a su imprecisión realista, se centra en el sentimiento, aquello que es permanente y reaparece a la luz de una palabra evocadora. En este sentido, Pero Meogo es el poeta del instinto sexual y sus canciones, caracterizadas por el encuentro de los amantes en la fuente y el símbolo fálico del ciervo que enturbia el agua, revelan fases y estados intermedios a partir de una canción de mujer en latín vulgar.

Tanto la canción de mujer mozárabe como la cantiga de amigo gallego-portuguesa hunden sus raíces en el viejo sustrato lírico de la tradición románica, que sobreentiende un ámbito sagrado en el que la mujer desempeñaba una relevante función sacerdotal. De estos ritos afrodisíacos, ligados al culto maternal de la fertilidad y de los que tal vez derivan las *choreas psallentium mulierum*, que celebran la entrada de Alfonso VII en Santiago en 1117, persiste el esquema coreográfico de la danza ritual, visible en las *bailadas* o *bailias*, y la supremacía de la madre, que ejerce su autoridad sobre la hija enamorada. A diferencia de la desencarnación de la cantiga de amor, que en gran parte se debe a la sublimación espiritualizante de la ideología cortés, en la de amigo hay una mayor relación carnal, una nostalgia física del amigo ausente («mais, se massese con meu amigo, / a luz agora seria migo», dice Juião Bolseiro). Hacer poemas, lo mismo en la época medieval que en la presente, es un trabajo de esclarecimiento, de orientación, y Pero Meogo entra en el fondo enigmático de la tradición para encontrar la música de las sílabas medidas y ritmadas, algo que es previo a todo conocimiento y condiciona su posibilidad³.

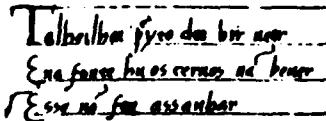
³ Según J. T. Monroe, en su artículo «Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions», *Hispanic Review*, 43 (1975), pp. 341-350, las variaciones formularias de las jarchas, las cantigas de amigo, los villancicos castellanos y los *refrains* franceses reflejan una tradición de la canción de mujer en la época del latín vulgar. A este respecto, véase también lo que dice R. Menéndez Pidal en su conocido artículo, «La primitiva lírica europea: Estado actual del problema», *RFE*, 43 (1960), pp. 279-354.

La tradicionalidad de estas canciones no influye en su procedencia culta, pues fueron resultado de la actividad creadora de un poeta que supo conectar con la corriente del sentir popular, sino en la supervivencia de ser bien conocidas y en la utilización de su simplicidad. Porque hay algo que no debe olvidarse: las nueve cantigas de Pero Meogo que hoy conservamos no son todas las que se conocían entonces, sino tan sólo las que interesaron a los recopiladores de los Cancioneros. Probablemente fue el patrón musical, con una forma ya predeterminada, el que más contribuyó a su permanencia. El texto cantado, y en el caso de la cantiga de amigo casi siempre bailado, permite ciertas libertades que no se dan en la métrica de carácter regular. A partir de estas equivalencias musicales, que no olvidan fácilmente el ritmo originario y responden a la moda dominante, es posible iniciar la lectura y el comentario de estas canciones. La primera de ellas, construida sobre el pretexto o disfraz de la mentira, dice así:


 meu amigo que preyto talhei
 (o vosso medo, madre, mentirli'ey)
 E se não fôr, assanhars'á

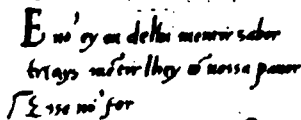
I

O meu amigo a que preyto talhei,
 con vosso medo, madre, mentirli'ey.
 E se non fôr, assanhars'á.

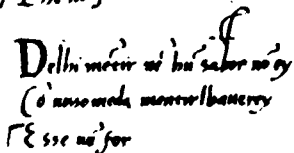

 Talheilhu eu de o hir veer
 ena fonte hu os cervos van beber
 E se não fôr, assanhars'á

5

Talheilh éu preyto de o hir veer
 ena fonte hu os cervos van beber.
 E se non fôr, assanhars'á.


 E não ey eu de lhi mentir sabor
 mays mentirli'ey con vosso pavor
 E se não fôr, assanhars'á

E non ey eu de lhi mentir sabor,
 mays mentirli'ey con vosso pavor.
 E se non fôr, assanhars'á.


 De lhi mentir não hu sabor non ey
 (o vosso med'a mentir lhaverei)
 E se não fôr, assanhars'á

10

De lhi mentir nenhum sabor non ey,
 con vosso med'a mentir lhaverei.
 E se non fôr, assanhars'á.

Dado que las cantigas de amigo son composiciones eminentemente líricas y que las nueve cantigas de Pero Meogo, recogidas en el *Cancioneiro da Vaticana* (núms. 789 a 797) y en el *Colocci-Brancuti* (núms. 1184 a 1192), no indican la puntuación del texto, el criterio gramatical no debe perturbar la musicalidad del poema, sino dar expresión a la fluencia anímica. Así, en esta primera cantiga, donde el diálogo refleja la tensión dramática entre la madre y la hija, los recursos gráficos, tales como la asimilación de la preposición por

el artículo («A meu amigo» por «O meu amigo»), la presencia en los dos *códices* de la *h* no etimológica, que sirve para marcar el carácter endecasilábico de los versos («Talheilh éu preyto de o hir veer / ena fonte hu os cervos van beber») y la separación del estribillo respecto a los dísticos mediante punto y no coma, lo cual le da mayor rotundidad, empiezan por abrir los primeros surcos de sentido en la escritura del poema. Si a ello añadimos la reiteración de la forma verbal en futuro perfecto con matiz obligatorio («mentir lhaverei»), que refuerza a la del segundo verso del primer dístico («mentirlh'ey»); la insistencia del estribillo («E se non fôr, assanhars'á»), cuyo enunciado condicional de relación necesaria expresa la firme decisión de la hija de no faltar a la cita con el amigo; y la unión de los dos símbolos eróticos («ena fonte hu os cervos van beber»), que sirve para intensificar la evocación del encuentro amoroso, comprobamos un proceso de mentira, de elusión deliberada, en el que tan importante como el respeto a la madre dentro de una sociedad fuertemente jerarquizada («con vosso medo»), lo es el no faltar a la palabra dada («De lhi mentir nenhum sabor non ey»), insinuando de este modo que, por encima de las convenciones sociales, está el deseo de ir adonde el amigo la espera. En el fondo, el lenguaje simbólico del poema revela que el enfado por amor del estribillo, motivo utilizado de manera casi exclusiva por los trovadores gallego-portugueses, se centra en poetizar el amor prohibido. Bajo la tensión que domina la cantiga, propia del lenguaje poético, lo que sugiere la unión simbólica de la fuente, asociada a la fertilidad, y el ciervo, asociado a la virilidad, es una comunicación de tipo sentimental en la que predomina el deseo sexual⁴.

En la segunda cantiga, monologada y ligada a la anterior por los mismos símbolos, el despecho de la amiga, su espera en la fuente, se debe tanto al desaire del amigo como a la conciencia de haber desobedecido a la madre:

⁴ Para la lengua y versificación de las cantigas de amigo, cuyo texto mutilado en los apógrafos exige un doble proceso de corrección e interpolación, remito a los estudios de J. J. Nunes, «Gramática e poética das Cantigas d'Amigo», en *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Vol. I, Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1973, pp. 357-440; M. Rodrigues Lapa, «O texto das cantigas d'amigo», en *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Universidade de Coimbra, 1982, pp. 141-203; y G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.

II

Por muy fremosa q' sanhuda estou
 A meu amigo q' me demandou
 Que foss' eu veer
 A la font' u os cervos na beber

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

Non facen torto de milhasanhar
 por s'atrever el de me demandar
 Que foss' eu veer

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

Affeyto me ten ja por sendia,
 que el non ven, mas envya
 que o foss' eu veer

10 Affeyto me ten ja por sendia,
 que el non ven, mas envya
 que o foss' eu veer
 a la font' u os cervos van beber.

Los comentaristas de esta cantiga han destacado la perfecta integración o equilibrio entre la tensión del dístico de la cantiga y el remansamiento del dístico del estribillo. Este tránsito visible en la segunda estrofa, cuya fluidez hace innecesaria la coma después de *assanhar* y después de *font'*, junto con la marca subjetiva de la interjección («Por muy fremosa»), la expectación en presente («non ven»), atenuada por la adversativa («mas envya»), la función receptiva del segundo verso del estribillo («a la font' u os cervos van beber»), frente a la función activa de este verso en la cantiga anterior («ena fonte hu os cervos van beber»), la combinación métrica de heptasílabo y endecasílabo en el estribillo, cuya variación permite una mayor complejidad, y la alusión a la locura de amor por boca de la propia amante («Affeyto me ten ja por sendia»), todos estos recursos dan a la cantiga una gradación y movilidad hacia la última estrofa, en la que aparece la causa de la ira: la no venida del amigo. Si en la cantiga anterior la amante se halla ante el dilema entre la obediencia materna y la promesa hecha al amigo, predominando en ella la tensión dramática, ahora la introspección del monólogo, apoyada a su vez en el efecto retórico de la suspensión, descubre que la ira de la amante es de la misma índole que su hermosura, que la situación de enfurecimiento es el resultado de la espera inútil en la fuente,

esto es, de hallarse perdidamente enamorada, según revela la unión del estribillo con el resto de la cantiga⁵.

La furia provocada por la no venida del amigo da paso, en la tercera cantiga dialogada, al distanciamiento, a la fingida ausencia que aviva la pasión de la amada por su amante:

III

Tal vay o meu amigo
 (con amor g'lh'eu dey)
 Como cervo ferido
 De monteyro d'el rey

Tal vay o meu amigo
 con amor que lh'eu dey,
 como cervo ferido
 de monteyro d'el rey.

Tal vay o meu amigo
 fridade comen amor
 (como cervo ferido
 De monteyro mayor)

5 Tal vay o meu amigo,
 madre, con meu amor,
 como cervo ferido
 de monteyro mayor.

Esse el vay ferido
 hira morrer al mar
 S'ly fara meu amigo
 Se ca del no' pensar

E se el vay ferido
 10 hirá morrer al mar.
 Sí fará meu amigo,
 se eu d'el non pensar.

E guardádevos filha
 (a ja me'u atal vi
 que sse fez coitado
 por guaanhar de min)

E guardádevos, filha,
 ca ja m'eu atal vi
 15 que sse fez coitado
 por guaanhar de min.

E guardádevos filha ca ja me'u vi atal
 que sse fez coitado
 por de mi' guaanhar

E guardádevos, filha,
 ca ja m'eu vi atal
 que sse fez coitado
 20 por de min guaanhar.

⁵ A pesar de que no se describen los rasgos físicos del amigo, la furia que produce su no venida en la amante da a entender que la infidelidad es aquí sinónimo de engaño. Sobre la infidelidad del amigo, véase el estudio de F. Nodar Manso, *La narrativa de la poesía lírica galaico portuguesa: Estudio analítico y antología narrativa*, Kassel, Reichenberger, 1985, pp. 191-197. Para el comentario de esta cantiga, tengo en cuenta el análisis de J. Ferreiro Alemparte, «La poesía de Pero Meogo. Tenue hilo narrativo y lírica efusión», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 39:104 (1991), pp. 367-391.

Las cantigas de Pero Meogo son una colección de canciones de amor, de ahí que sus formas de expresión sean siempre tan similares. Si desde el punto de vista de la estructura, el poema se divide entre la pasión de la hija enamorada (tres primeras estrofas) y la prudencia de la madre (las dos últimas), su significado gira en torno a la simbólica del ciervo, que desde el *Cantar de los Cantares* («Corre amor mío, / como un cervatillo, joven corzo / por los montes de las balsameras», 8, 14) hasta San Juan de la Cruz («¿Adónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido? / Como el ciervo huiste, / auiéndome herido, / salí tras ti clamando, y eras ydo», *Cántico espiritual*, 1), pasando por la iconografía y literatura medievales, expresa el ardor sexual, que tal vez tiene su origen en los *Salmos* («Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus», 42, 2). Además, el matiz erótico parece evidente, a la luz del símil venatorio entre el «cervo ferido» y el amigo enamorado. Tal identificación, a la que contribuyen el valor dinámico de la forma verbal («vai»), el cumplimiento anticipado por la forma verbal en futuro («*Sí fará* meu amigo, / se eu d'el non pensar»), el paralelismo de tipo convergente («monteyro d'el rey» por «monteyro mayor») y la hostilidad ante la separación del mar («E se el vay ferido / hirá morrer al mar»), se utiliza en la sugerencia de relaciones sexuales. La experiencia de la madre («que sse fez coitado / por guanhar de min»), lejos de resultar extraña, suscita el temor de un engaño que todavía perdura en el recuerdo. Apenas ha tenido lugar el encuentro en la fuente, surge de inmediato la separación, que engendra el deseo, y lo que hace la «herida de amor» es suscitar la ansiedad por lo no conseguido, liberar infinitamente el deseo en la unidad del poema⁶.

La inquietud nace del desasosiego que crea la ausencia. En la cantiga IV, el alejamiento del amigo provoca en la amante la inevitable presencia del dolor, por eso domina en ella la queja, el tono melancólico:

⁶ Sobre la imagen del ciervo herido y sediento, frecuente en la iconografía medieval, véase el estudio de E. Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1981, pp. 159-161. En cuanto al ejercicio de la caza venatoria, que alcanzó un alto grado de ritualización y maestría técnica en la época medieval, pueden verse, entre otros, el estudio de M. Thiébaux, *The Stag of Love: The Chase in Medieval Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1974; y mi artículo, «La caza de amor en Gil Vicente», en *La Literatura en la época de Sancho IV*, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 415-425.

IV

7 y cervos do monte ninug preguntar
foyso meu amigo se ala tardar
que farey velidas

Ay, cervos do monte, vinvos preguntar,
foyss'o meu amigo, e se alá tardar,
qué farey, velidas!

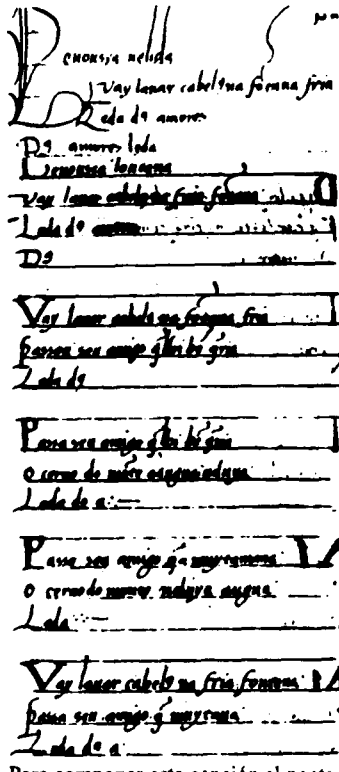
Ay cervos do monte nunuglo dizer
foyso meu amigo foria saber
que faria velidas

5 Ay, cervos do monte, vínvolo dizer,
foyss'o meu amigo, e querría saber
qué faria, velidas!

Nos hallamos ante una cantiga que presenta numerosos problemas de interpretación textual. Ante el dilema de atenerse al texto de los dos códices o seguir consideraciones motivadas por una necesidad inmanente, sigo el criterio de importantes filólogos, entre ellos R. Menéndez Pidal y M. Rodrigues Lapa, de conservar *cervos* en lugar de *cervas*, sin dejarnos llevar por la concordancia gramatical de *cervas* con *velidas*, pues el estribillo es una unidad anterior e independiente del poema, lo mismo que se debe respetar la doble variante del estribillo, *farey* y *faría*, ya que introduce la ambigüedad lírica, sin necesidad de uniformar el estribillo en una sola forma *farey*. Admitiendo, pues, que los «cervos do monte» pueden ser también los confidentes de la amante, la marca subjetiva de la exclamación apostrófica («Ay, cervos do monte»), propia de la sensibilidad popular, la doble posibilidad del futuro apodíctico («farey») e hipotético («faría»), que sitúa al mismo nivel la ausencia del amigo y el dolor de la amante, y la imprecisión del amigo ausente dada por el adverbio («alá»), revelan una búsqueda del amor con ansia tensa, creciente. Si la amante invoca a los elementos de la naturaleza en una época donde apenas hay lugar para el paisaje, es con el objeto de antropomorfizarlos, de proyectar sobre ellos la ausencia del amigo que lleva dentro con sentimiento doloroso y pasión exaltada⁷.

⁷ De la constante presencia del ciervo en la poesía de Meogo dedujo A. F. G. Bell que su autor «era un judío o, al menos, estaba familiarizado con el lenguaje e imaginaria oriental del Antiguo Testamento» (en su artículo «The Hills Songs of Pero Meogo», *Modern Language Review*, 17 (1922), p. 258) olvidando que el ciervo, símbolo fálico, delata su origen mitológico, precristiano, y que sólo más tarde sobrevive transformado en cierva. Si en las cantigas anteriores la amante se dirige al ciervo como figuración del amigo, no hay razón para asociar a las *cervas* con las confidentes de la amante en función de exigencias gramaticales o de una naturaleza feminizada, como hace P. Dronke en su estudio, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 130.

La cantiga V, situada como núcleo del conjunto, trasluce la alegría de la amante ante el instante efímero del encuentro con el amigo en la fuente. Aunque la disposición manuscrita suele oscilar entre versos de seis y doce sílabas, la composición y musicalidad del poema nos llevan a pensar en una primitiva composición en pareados:



V

Levouss'a louçana, levouss'a velida,
vay lavar cabelos na fontana fria.
Leda dos amores, dos amores leda.

5 Levouss'a velida, levouss'a louçana,
vay lavar cabelos na fria fontana.
Leda dos amores, dos amores leda.

Vay lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria.
Leda dos amores, dos amores leda.

10 Vay lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo que a muyt'amava.
Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia.
15 *Leda dos amores, dos amores leda.*

Passa seu amigo que a muyt'amava,
o cervo do monte volvia a augua.
Leda dos amores, dos amores leda.

Para componer esta canción, el poeta no recurre a la tensión del diálogo ni a la reflexión del monólogo, sino que asume el papel de narrador para distanciarse de los hechos y dar relieve al cantar mismo. La yuxtaposición lírica de tres símbolos eróticos, la fuente como lugar de encuentro amoroso, el lavado ritual del cabello como pérdida de la virginidad y el ciervo que revuelve el agua como introductor de la sexualidad, hace que sus contenidos se unifiquen en un solo enunciado y se potencien mutuamente. Su equivalencia se refleja en el lenguaje del poema, que expresa la alegría que conserva la amante después de haber vivido una gran pasión. Por eso, la aliteración evocadora del ambiente natural, alternando *fontana fria* con *fria fontana*; la simultaneidad de formas en presente («vai») y pasado («passou»), como sucede en el romancero, mostrando una

preferencia por el imperfecto («queria», «volvía», «amava»), cuyo valor durativo sirve para matizar el proceso del sentimiento amoroso; los recursos paralelísticos del estribillo («Leda dos amores, dos amores leda»), compuesto en forma quiasmática, y de la bimetración, que pauta el discurso en alternante sinonimia («passa seu amigo que a muyt'amava» y «passa seu amigo que lhi ben queria»), y el símbolo del ciervo, que aquí sugiere la impetuosa sexualidad masculina («O cervo do monte a augua volvía»), en contraste con la actitud sumisa y apacible de la amante, funcionan todos ellos como signos de fluidez anímica y musical.

Porque lo que singulariza a esta cantiga es la relación entre ritmo y sintaxis, uniendo secuencias y sensaciones, como sucede en el arte del relato oral, en una perfecta armonía. No es casualidad que el verbo *passa*, repetido hasta tres veces, sea el único verbo de acción aplicado al amigo. Si además tenemos en cuenta la ambigüedad *amigo-cervo*, comprobamos una vez más que el fluir simbólico del agua, que permite la fecundidad, va íntimamente ligado al canto poético, que debe ser líquido como el agua. Sin prescindir del contexto erótico en el que se mueve el poema, pues el agua es la que propicia la conjunción de los opuestos o el contacto sexual, lo cierto es que el amor y la palabra son experiencias de un mismo acontecer. Esa doncella, que se levanta de madrugada para reunirse con el amigo en la fuente, donde tal vez haya un recuerdo de las antiguas *albas* anónimas, representa la lengua de la poesía, el cuerpo mismo del poema, la unidad entre lo poetizado y lo vivido, que fue para los poetas cortesanos la razón del trovar. El estribillo, que insiste en la alegría del amor mediante la inversión musical de las palabras, puede ser escuchado como un cantar de amor, como el recuerdo de un diálogo junto a la fuente, que tal vez se ha roto a lo largo de su transmisión oral, dejando al poema sumido en un clima de indeterminación y sugerencia⁸.

⁸ Para la cantiga «Levouss'a louçana», que sigue el modelo de narración objetiva y que en su aspecto truncado guarda puntos de contacto con la *Belle Aaliz*, véase el estudio de E. Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed., pp. 47-49. La misma alternancia («levouss'a louçana, / levouss'a velida») se da en la cantiga del rey don Denis («Levantouss'a velida, / levantouss'a louçana»), lo cual evidencia una clara imitación. Véase V. Beltrán, «*O vento lh'as levava*': Don Denis y la tradición lírica peninsular», *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), pp. 5-25. En cuanto al motivo amoroso de la joven que lava sus cabellos junto a la fuente y del ciervo que enturbia el agua como símbolo de la acometida sexual, véanse respectivamente los estudios de S. Reckert, *Lyra Minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London, King's College, 1970, p. 17; y A. Deyermond, «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric», en *Romance Philology*, 33 (1979), pp. 265-283.

A la agresividad dominadora del ciervo se opone, dentro de la cantiga VI, la actitud receptiva de la cierva, que en su feminidad espera la llegada del amigo, ya anticipada por los ciervos en el prado. Pues de lo que se trata es de la inminencia, de la espera de ese momento en que el otro podrá aparecer por sorpresa en el espacio mágico del poema:

Mas verde ervas
 Vi andalas cervas
 Meu amigo
 Enos verde prado
 Vi os cervos bravos
 Meu amigo
 E co sabor dellos
 Lavey meus cabelos
 Meu amigo
 E co sabor d'elhas
 Lavey myhas gargetas
 Meu amigo
 Desque los lavey
 D'ouro los liey
 Meu amigo
 Desque las lavara
 D'ouro las liara
 Meu amigo
 D'ouro los liey
 E vos asperrey
 Meu amigo
 D'ouro las liara
 E vos asperava
 Meu amigo

VI

- Enas verdes ervas
vi andalas cervas,
meu amigo.
- Enos verdes prados
5 vi os cervos bravos,
meu amigo.
- E con sabor d'ellos
lavey meus cabelos,
meu amigo.
- 10 E con sabor d'elhas
lavey myhas gargetas,
meu amigo.
- Desque los lavey,
d'ouro los liey,
15 *meu amigo.*
- Desque las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.
- D'ouro los liey
20 e vos asperrey,
meu amigo.
- D'ouro las liara
e vos asperava,
meu amigo.

Esta cantiga viene a mostrarnos, como sólo sucede con ciertas vivencias fundamentales, la conciencia indecisa de la amante, sus dudas y temores ante una experiencia amorosa que no ha tenido lugar. Esta noción de sorpresa ante lo

inesperado o, lo que es lo mismo, de indeterminación, es la clave del poema. Puesto que un poema no se escribe tan sólo para ser escuchado o leído, sino que se construye para establecer unas conexiones de afectividad con el lector, que éste debe compartir, es evidente que el poeta, buen conocedor del mundo natural, busca la expresión más simple, la más directa. Lo que explica, entre otras cosas, su preferencia por una situación de armonía con el entorno natural, visible en la convivencia de ciervos y ciervas en los «verdes prados» y junto a la fuente; su identificación con la libertad de la amante, que parece dispuesta a rendirse al amigo a pesar de su alejamiento en la cantiga anterior, según revela el vocativo exclamativo del estribillo («meu amigo»); su rechazo de lo ornamental y el empleo de una brevedad métrica sobre la que se funda un ritmo alternante, que mezcla lo real y lo irreal mediante el paso de las formas verbales en indefinido («lavey», «liey», «asperey») a las de pluscuamperfecto («lavara», «liara», «asperaua»); y el encadenamiento simbólico de los «cabelos» y las «garcetas», que subrayan tanto la virginidad de la doncella como su deseo de permanecer libre.

Con tales procedimientos, expresados de acuerdo con el paralelismo contrapuesto («D'ouro los liey / e vos asperey» y «D'ouro las liara / e vos asperaua»), donde los cabellos atados prefiguran la proximidad de la entrega amorosa, el poeta intenta evocar el estado de la amante apasionada a punto de sucumbir, anular una distancia que siempre renace. Porque el movimiento del poema, que conserva en sí un núcleo inaccesible, es siempre el mismo: el del recomienzo del presente por la palabra. Surgimiento renovado del presente que no puede dejar paso más que a lo inminente, a aquello que abre la escritura a infinitas posibilidades («rabí Simeón *abrió* el versículo»), leemos en el *Zohar*. Y es que el sentido de lo poético viene precisamente de ahí: del sentimiento de una inminencia⁹.

⁹ Para las estrofas tercera y cuarta sigo el orden con que aparecen en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que presenta primero *cabelos* y después *garcetas*. Con ese mismo orden aparecen también en la cantiga de Johan Soarez Coelho («Fui eu, madre, lavar meus cabelos»), donde se cuenta explícitamente el encuentro amoroso, lo cual nos lleva a tener en cuenta la posible influencia de Pero Meogo (ver S. Reckert y H. Macedo, *Do cancionero de amigo*, Lisboa, Assirio e Alvim, 1980, 2ª ed., pp. 120-121). En cuanto a la ambientación paisajística, expresada brevemente, véase el artículo de X. Filgueira Valverde, «A paisaxe no Cancioneiro da Vaticana», separata de *Nós*, núms. 37-38, recogido ahora en *Estudios sobre lírica medieval*, ob. cit., pp. 71-95, si bien el criterio seguido para la ordenación de las cantigas carece de argumentos convincentes. En cuanto a la asociación «ervas-amor», que presenta la variante «canas-amor» a lo largo de la tradición y es recogida por Gil Vicente en el *Auto dos físicos* («Ervas do amor, ervas, / ervas do amor»), véase mi edición de la *Lírica vicentina* (Madrid, Cátedra, 1993, p. 179).

La cantiga VII vuelve a ser un monólogo, en el que la fórmula anticipatoria de la interrogación, que contiene en sí misma una respuesta negativa por parte de la madre, da paso a la firme decisión de la amante de ir al encuentro con el amigo en la fuente:

~~Preguntarvos quer'eu madre~~
~~Que mi digades verdade~~
~~Se ousara meu amigo~~
~~Antes de falar comigo~~
 Pois eu migu'ey seu mandado
 Qu'eu saiba de grado
 Se ousara meu ami
 Hirey mya madre a la fonte
 hu van os cervos do monte
 Se ousara meu

VII

Preguntarvos quer'eu, madre,
 que mi digades verdade,
 se ousará meu amigo
 ante vos falar comigo.

5 Pois eu migu'ey seu mandado,
 querria saber de grado,
 se ousará meu amigo
 ante vos falar comigo.

Hirey, mya madre, a la fonte,
 10 hu van os cervos do monte,
 se ousará meu amigo
 ante vos falar comigo.

Si en la primera cantiga la amante intenta convencer a la madre de que le permita ir a reunirse con el amigo en la fuente, ahora intenta cumplir el mandato del amigo ante la falta de respuesta materna. Por eso, el lenguaje del poema, con el paso de las formas verbales desde la atenuación del presente («quer'eu») y del condicional («querria») a la firmeza del futuro («Hirey»), con la respuesta irónica de la interrogación indirecta, que actúa como insinuación para disuadir a la madre de que la acompañe («se ousará meu amigo / ante vos falar comigo»), y con la aparición, dentro de la tercera estrofa, del doble símbolo erótico del ciervo y la fuente («a la fonte, / hu van os cervos do monte»), que ya había aparecido en las cantigas I, III y V, no hace más que evidenciar un proceso psicológico en el que la amante oscila de la inseguridad a la decisión. El hecho de que el estribillo vaya unido al cuerpo de la cantiga por la pregunta y se independice de ella por la rima, revela al mismo tiempo la aceptación de un código y el deseo de transgredirlo, la constante superación del plano literal por el simbólico. En último término, la sexualidad erótica, que está por encima

de las prevenciones de la madre y de la fidelidad al amigo, implica un deseo de ir más allá de las apariencias, un impulso hacia la integridad¹⁰.

La cantiga VIII se desarrolla en dos planos diferentes: el real de la cantiga y el simbólico del estribillo, constituyendo este último, debido a su mayor extensión, el centro de atención, pues en él se da la identificación entre el enamorado y el ciervo:

Fostes filha' eno baylar
 E rompestes hi o brial,
 Poyz o namorado y ven,
 E sta fonte seguida ben,
 Poyz o namorado y ven.

Fostes filha' eno loyr
 E rompestes hi o vestir
 Poylo cervo hi ven.

E rompestes hi o brial
 E fezes tes no meu pesar
 Poylo cervo hi ven.

E rompestes hi o vestir
 E fezes tes a pesar de min
 Poylo cervo hi ven.

VIII

Fostes, filha, eno baylar
 e rompestes hi o brial.
 Poyz o namorado y ven,
 esta fonte seguida ben,
 5 poyz o namorado y ven.

Fostes, filha, eno loyr
 e rompestes hi o vestir.
 Poylo cervo hi ven,
 esta fonte seguida ben,
 10 poylo cervo hi ven.

E rompestes hi o brial
 que fezes tes ao meu pesar.
 Poylo cervo hi ven,
 esta fonte seguida ben,
 15 poylo cervo hi ven.

E rompestes hi o vestir
 que fezes tes a pesar de min.
 Poylo cervo hi ven,
 esta fonte seguida ben,
 20 poylo cervo hi ven.

¹⁰ A pesar de que esta cantiga no es de las más analizadas por la crítica, se da en ella un intento de la amante por superar toda norma o convención, de realizarse plenamente como ser erótico. Tal vez esta revalorización de lo femenino en las cantigas, cuyo reino no es el del padre y el marido, sino el de la madre y la amante, nos convoque a recuperar el vínculo entre la sexualidad y lo sagrado. Para esta resacralización de lo sexual, véase el estudio de S. Lilar, *Aspects of Love in Wertern Society*, Londres, Panther Books, 1967. Sobre el sentido de la interrogación indirecta en esta cantiga, véase el estudio de P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p. 205. En cuanto a la figura de la madre en las cantigas de amigo, remito al artículo de P. Newan, «*Mia madre velida: A figura da mai nas cantigas de amigo e nas jarchas*», *Grial*, 55 (1967), pp. 64-70.

El *impulso* poético de la experiencia erótica es siempre algo misterioso y sorprendente, contrario a toda norma y convención. Por tanto, podría decirse que, paradójicamente, la función de la madre, consciente de la identificación del ciervo con el amigo, consiste en desenmascarar la locura de amor de la hija. El principio de la reticencia, que se constituye entre la posibilidad y la necesidad de decir, ha influido de manera muy considerable en la composición de este poema. Teniendo en cuenta el hecho de que las cantigas de amigo, en su gran mayoría, se destinaban a ser bailadas y la contraposición entre los dos planos, el de la cantiga y el del estribillo, apreciamos que el lenguaje del poema, con la reiteración de la ruptura del brial («e rompestes hi o brial»), como símbolo de la virginidad perdida; con el comentario irónico del estribillo, que sustituye *namorado* por *cervo*, dando a entender que el encuentro con el amigo se dio en la fuente y no en el baile, según indican los adverbios y demostrativos con valor deíctico («hi», «esta fonte»); con la sinonimia alternante de las formas verbales en indefinido («Fostes», «rompestes», «fezestes») y presente («ven»); y con la conjunción intensificadora del ciervo y la fuente, va descubriendo un proceso anímico a través del cual la madre pasa del rechazo a la solidaridad con la hija.

Es lógico deducir que, al proyectar su queja sobre la cita de su hija con el amigo en la fuente, según revelan las expresiones de tipo afectivo («filha», «ao meu pesar», «a pesar de min»), en realidad está reproduciendo su propia y fatal experiencia. Si ambos personajes se asocian en un destino común, es porque el motivo ritual del encuentro amoroso, sugerido por la llegada del ciervo a la fuente («Poylo cervo hi ven»), concentra la unidad erótica y es anterior a cualquier oposición, lo cual hace una vez más del estribillo la clave del poema. De ahí que, mientras los dísticos de la cantiga ofrecen el desarrollo de la tensión latente entre madre e hija, la autonomía del estribillo revela, en su uniformidad, un intercambio, una identificación más profunda entre el ciervo y el amigo. Al final de la cantiga, lo que subsiste es una mayor proximidad de la escritura a la intimidad de la experiencia amorosa, visualizada en el ciervo, símbolo del amante¹¹.

¹¹ Para las primitivas canciones de amigo paralelísticas, cuyo origen tal vez hay que buscar en los lentos y acompasados ritmos de las danzas populares, véase el artículo de Aubrey F. G. Bell, «A origem das *cantigas encadeadas* (Cosantes)», *Modern Language Review*, 27:2 (1932), pp. 175-185, recogido en *Da poesia medieval portuguesa*, Lisboa, José Ribeiro Editor, 1985, pp. 25-43. Tal interpretación debe ser encuadrada en la estructura dominante del paralelismo, que según E. Asensio, «condiciona no sólo el esquema de versificación y de rimas, sino también la retórica, el estilo, la sintaxis y el vocabulario» (Vid. *Poética y realidad*, ob. cit., p. 18). Al sistema paralelístico se han referido también, entre otros, A. Coelho, «O paralelismo na poesia popular», *Revista Lusitana*, 15 (1912), pp. 48-70; D. M. Atkinson, «Parallelism in the Medieval Portuguese Lyric», *Modern Language Review*, 50 (1955), pp. 281-287; y de modo más explícito, L. A. de Azevedo Filho, «A estrutura paralelística nas cantigas de Pero Meogo», *Boletim de Filologia*, 28 (1983), pp. 21-32.

La cantiga novena constituye una dramatización de la mentira por amor, expresada a través de un tono elegíaco y de un ritmo entrecortado, que nos hacen sentir la presencia de lo vivo:

*Digades filha myha filha velida
 Por q' tardastes na fontana fria
 Os amores ey.*

*Digades filha myha filha louçana
 P' q' tardastes na fria fontana
 Os amores ey*

*Tardei myha madre na fontana fria
 Cervos do monte a augua do monte adria
 Os . . .*

*Tardey myha madre na fria fontana
 Cervos do monte volvia a augua
 Os amores . . .*

*Mentir myha filha mentir p' amigo
 Nunca vi cervo q' volvesse o rio
 Os amores ey*

*Mentir myha filha mentir p' amado
 Nunca vi cervo q' volvesse o alto
 Os . . .*

IX

Digades, filha, mya filha velida,
 por que tardastes na fontana fria.
Os amores ey.

Digades, filha, mya filha louçana,
 por que tardastes na fria fontana.
Os amores ey.

5

Tardey, mya madre, na fontana fria,
 cervos do monte a augua volvian.
Os amores ey.

10

Tardey, mya madre, na fria fontana,
 cervos do monte volvian a augua.
Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amigo,
 nunca vi cervo que volvesse'o rio.

15

Mentir, mya filha, mentir por amado,
 nunca vi cervo que volvesse'o alto.
Os amores ey.

En esta última cantiga, concebida en forma de diálogo dramático, llegamos a la culminación del arte poético de Pero Meogo. Si a lo largo del poema pasamos de la pregunta interesada de la madre a la respuesta demorada de la hija, y de ésta nuevamente a la madre, que pone al descubierto la causa de su disculpa, lo único que permanece inalterable en el ánimo del lector es la supervivencia del ardor sexual expresada por el estribillo, que es previa a la construcción del diálogo que lo desarrolla. Desde esta perspectiva del instinto liberador, que tiene su reflejo lingüístico en la separación del punto tras los dos versos iniciales de cada estrofa, para indicar que el estribillo no se relaciona con los dísticos por la rima, y en el tono interjectivo, más que interrogativo, destinado a suscitar en el oyente una actitud tolerante con la hija enamorada, a nivel gráfico; la presencia de imperativos

(«Digades») y vocativos («mya madre», «mya filha»), que dan al lenguaje un matiz fuertemente apelativo, desde el punto de vista morfológico; la supresión del verbo *decir* ante oraciones en estilo directo y de nexos lógicos y actualizadores, que proporcionan al discurso una construcción paratáctica en la que los elementos afectivos triunfan sobre los lógicos («Tardey, mya madre, na fontana fria, / cervos do monte a augua volvian»), siendo tal vez la economía expresiva del estribillo la que, con su reiteración sintáctica, mejor concentra el triunfo del amor sobre cualquier convención; y semánticamente, una amplia gama que va desde la figura de la madre, que abre y cierra el poema, hasta la identificación del amigo con el ciervo que enturbia el agua, pasando por el juego de sinónimos («velida» y «louçana», «amigo» y «amado»), el valor durativo del imperfecto para justificar la demora en la fuente («volvian») y el valor abstracto del infinitivo para expresar una acusación directa («Mentir, mya filha, mentir por amigo»), tal vez lo más importante sea la expresión de un proceso sentimental en el que la liberación del amor se presenta poéticamente como algo verosímil.

Porque la obra de arte es una forma de pasado, un modo de recordar por el lenguaje lo que una vez fue vida sentida. De ahí que, en el ámbito amoroso de las cantigas de amigo, donde hallamos las tres modalidades básicas de diálogo entre dos personajes, de diálogo truncado y de monólogo, se dé lo que podríamos llamar una *presencia ficticia*, la de ese «ciervo que enturbia el agua», criatura huidiza e imposible de fijar, que viene de lejos y en la que Pero Meogo acertó a condensar toda su obra poética. Porque para ser poeta hay que quedarse sin voz, dar paso a esa segunda voz que opera como residuo significativo («Os amores ey»), aludiendo sin cesar a lo que permanece desconocido y llevándolo a la visión inmediata del poema. De manera que entrar en el juego de la ficción poética, pues el poema es el instante de la transfiguración, consiste en relacionar lo real con lo posible, en hacer que lo increíble resulte creíble. Si las cantigas de Meogo nos siguen fascinando no es tan sólo por su extraña mezcla de ironía y nostalgia, sino ante todo por la inminencia de una revelación que puede producirse en cualquier momento, suprema condición de lo estético, por habernos dado la lengua libre del amor¹².

¹² A este efecto liberador del sentimiento amoroso, que se da en la cantiga IX como culminación de toda la serie, se ha referido R. Senabre en su artículo, «Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos», *Anuario de Estudios Filológicos*, 3 (1980), pp. 221-241. En cuanto a la forma del diálogo dramático en las cantigas de amigo, véase el artículo de A. José Saraiva, «A poesia dos cançoneiros não é lírica mas dramática», *Em torno da Idade Média*, recopilado por H. Godinho, Lisboa, Universidade Nova, 1989, pp. 197-204, donde hace referencia a alguna de las cantigas aquí comentadas.

Aunque los poetas gallego-portugueses no se preocuparon de publicar sus poemas ni de recogerlos en un cancionero, como sucederá a lo largo del siglo XV, que es la época de los miniaturistas y en la que se produce el paso del símbolo al signo, el hecho de que las composiciones de Pero Meogo se inscriban en el género de las cantigas de amigo y formen una serie que refleja una intensa historia de amor, les confiere cierta unidad y recurrencia, de las que derivan los siguientes rasgos específicos:

1) La voz de la amante, ya dialogue con la madre ya monologue consigo misma, es siempre la voz de la mujer enamorada, que a lo largo de la lírica románica representa la lengua de la poesía, el cuerpo mismo del poema. Su comportamiento espontáneo, al no seguir reglas determinadas, tiende a la intuición, haciéndose inseparable del deseo y acogiendo en la paciente espera la posibilidad de estar con el amigo («D'ouro las liara / e vos asperaua, / meu amigo»). La pasividad constitutiva de la amante es la que engendra la revelación del otro, del amigo ausente.

2) La forma paralelística, asociada a los movimientos de la *danza* y los ritmos de la música, se sirve de la repetición y de la variación para intensificar una emoción y presentarla desde diferentes perspectivas. La insistencia en el paralelismo con *leixa-pren*, del cual es buena muestra la cantiga IX, revela una técnica de escuela y permite al poeta ampliar más el poema, combinando los principios de uniformidad silábica e isometría estrófica con el ritmo acentual exigido por la música del estribillo, que por su autonomía y condensación se convierte en el centro del poema («Leda dos amores, dos amores leda»).

3) El lenguaje gramatical es lógico, el poético analógico. La actitud de Pero Meogo es poética, de ahí que recurra al simbolismo de la naturaleza para establecer sutiles analogías entre el *amigo namorado* y el *cervo ferido*, tomando como base la relación del agua y lo femenino. La unificación de la fuente como lugar de encuentro amoroso y del ciervo que revuelve las aguas, que es tal vez lo que más singulariza las cantigas de Pero Meogo, sirve para reforzar el deseo erótico y sugerir la unión sexual. Por eso, el ciervo y la fuente se presentan como el hilo conductor de su poesía, desde la primera cantiga, en la que la hija intenta convencer a la madre para que le permita ir a ver al amigo («ena fonte hu os cervos van beber»), hasta la última, donde la madre nos descubre la causa de la demora («Mentir, mya filha, mentir por amigo, / nunca vi cervo que volvess' o rio»), pasando por la cita en la fuente de la cantiga VIII, donde la doncella pierde su virginidad («E rompestes hi o brial»). El motivo ritual de la

fuente, en el que confluyen las imágenes eróticas del ciervo, el lavado de los cabellos y la rotura del brial, convierte el encuentro amoroso al lado del agua en materia arquetípica.

4) El fragmentarismo de la canción tradicional, el hecho de aludir a un mundo desconocido, pero que permanece latente y operante, la rodea de un halo de ambigüedad y de misterio. Dado que el lenguaje poético se muestra esencialmente fragmentario, diciendo siempre menos respecto a una realidad más plena, las cantigas de Pero Meogo constituyen uno de los mejores ejemplos de técnica elusiva dentro de la poesía medieval. En ellas se dice lo esencial y lo demás se escamotea. La fuente donde los ciervos van a beber, el amigo que pasa y la disculpa del ciervo muestran una preferencia por el sistema elusivo, que tiende a acercar lo lejano, a precisarlo. Porque la tensión hacia la vaguedad es al mismo tiempo una tensión hacia la exactitud. Así, sus cantigas nacen en buena medida de una mezcla o cruce entre las imágenes más realistas del cuerpo de la cantiga y de la imprecisión del estribillo, que viene del fondo sumergido de la tradición («Os amores ey»). Por la precisión de lo indeterminado, por su «exactitud inespecífica», la palabra poética acoge a la totalidad de lo experimentable¹³.

En las cantigas de Pero Meogo asistimos a una auténtica emoción creadora, la llama del deseo y su impulso vivo e irreprimible, que desde la primera hasta la última se ha venido caracterizando por una progresiva intensificación del discurso poético. La dialéctica entre experiencia vital y poética confiere a esas creaciones un tono elegíaco y un ritmo musical que las hace intemporales. Nos hallamos ante una escritura poética de querida simplicidad, en la que lo accesorio ha ido borrándose para dar paso a lo esencial. Una vez admitida la unidad de la serie, que en gran medida se debe a la persistencia del motivo amoroso, es necesario fijarse brevemente en tres recursos expresivos, el tono elegíaco dominante, el ritmo flexible dentro del rígido esquema paralelístico y

¹³ Para el concepto de «exactitud inespecífica», que H. Domin considera como característica de la lírica, véase su estudio, *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona, Alfa, 1986. Para un análisis del lenguaje poético de Pero Meogo, en el que las nociones de vaguedad e indeterminación se complementan con las de precisión y exactitud, además del estudio de E. Guerra da Cal, «As cantigas de Pero Meogo», *Grial*, 49 (1975), pp. 378-383, hay que tener en cuenta el de L. A. de Azevedo Filho, «Para uma leitura simbólica das cantigas de Pero Meogo», en *Atas do I Encontro Internacional de Estudos Medievais (Sao Paulo, julho 1995)*, São Paulo, USP / UNICAMP / UNESP, 1996, pp. 67-79.

las analogías que establecen relaciones intertextuales, los cuales contribuyen a subrayar la coherencia del mensaje y a reavivarlo continuamente a lo largo del conjunto. Pero Meogo tiene la capacidad de sentir el amor como un perpetuo retorno de lo vivo y su lenguaje lleva la presencia de lo vivo en sus formas. La inquietud de la amante por la herida de amor, por la ausencia del amigo, se proyecta sentimentalmente sobre el mar («E se el vay ferido / hirá morrer al mar. / Sí fará meu amigo, / se eu d'el non pensar»), signo de la frontera entre la vida y la muerte, imagen transparente de la memoria. La fusión con el mar engendra el flujo del recuerdo. Y lo mismo sucede con el ritmo fluido, que a través de sucesivos encabalgamientos, simetrías y repeticiones, viene a desembocar en la uniformidad del estribillo, el cual llega de un tiempo que ya no existe y se desliza en el recuerdo con la técnica sucesiva de composición, que busca la economía artística, pues trata de variar la repetición sin romperla («Poylo cervo hi ven, / esta fonte seguida ben, / poylo cervo hi ven»). Aunque falta la anotación de la melodía, como sucede en las *Cantigas de Santa María*, el hecho de que, en los manuscritos conservados, el copista haya dejado un espacio en blanco, revela que la estructura musical debía acompañar a la estructura métrico-estrófica. Y si el texto musical va íntimamente ligado al texto poético, condicionándose mutuamente, no resultan extrañas las frecuentes asociaciones entre las cantigas. No sólo se dan analogías entre la primera cantiga y la última, que tienen como tema común la mentira, sino también entre la segunda y la tercera, donde la amante reflexiona acerca de su amor, y la quinta y la novena, en las que el ciervo enturbia el agua, lo cual nos lleva a leerlas y analizarlas como un conjunto unitario, reforzado además por el ambiente natural, los personajes arquetípicos y la recurrencia simbólica, según revela la presencia de la fuente en casi todas ellas (I, II, IV, V, VII, VIII, IX).

El poeta tiene una experiencia de lo desconocido en la medida en que su obra constituye la expresión de un poder ilimitado y enigmático. En este sentido, las cantigas de Pero Meogo componen un viaje al fondo de su tradición, un viaje, como todos los viajes verdaderos, al fondo de sí mismo. Pues sólo como fruto de una muy profunda interiorización podría interpretarse la síntesis de eros y poesía. En esa diferencia y reconocimiento entre dos seres, el deseo de la amante y la ausencia del amigo, la palabra creadora brota aquí en un proceso de progresivo desnudamiento. La poda de Meogo, para dar intensidad a sus cantigas, consistió sobre todo en prescindir de la

lógica, en sugerir una situación arquetípica y mantener el lenguaje en tensión con el objeto de que el lector se sorprendiera ante lo inesperado. Un mundo concentrado en algunos símbolos básicos, la fuente, el ciervo, el lavado de los cabellos, la ruptura del brial, que muestran la liberación del instinto sexual y desde sí mismos dicen la totalidad. Acaso la mayor eficacia de estos poemas radique en penetrar en el fondo oscuro de la tradición con la luz de la palabra más sencilla. Pero Meogo es un poeta que huye de los discursos codificados y busca la expresión más directa. Frente a producciones con trazos comunes y recurrentes, sus cantigas, creaciones únicas e individualizadas, nos transmiten ese movimiento que sube de lo más profundo de la tradición y de la lengua, ese deslumbramiento súbito en el que la agilidad dramática y la vaguedad lírica vuelven a encontrarse.