

## LAS CANTIGAS DE PERO MEOGO: PROBLEMAS TEXTUALES Y HERMENÉUTICOS

Las nueve cantigas conservadas del enigmático Pero Meogo —que empieza por suscitar dudas acerca de su nombre<sup>1</sup>— se hallan en el *Cancioneiro da Vaticana* (núms. 789 a 797) y en el *Colocci-Brancuti* (números 1184 a 1192), dispuestas en el mismo orden pero con divergencias textuales que luego se han reflejado en las numerosas ediciones modernas existentes, desde la paleográfica de Monaci (1875) o las críticas de Braga (1878) y Nunes (1926-1928), hasta las de Bell (1922), Filgueira Valverde (1927), Alvarez Blázquez (1952), Paxeco-Machado (1956), Méndez Ferrín (1966), Cintra (1973) o Azevedo Filho (1974). A pesar de los considerables esfuerzos de estos investigadores, hay todavía ciertas particularidades de los textos que aguardan explicación plausible y que, en algunos casos, rebasan el ámbito puramente lingüístico hasta afectar al significado global de las composiciones. Para ejemplificar y esclarecer algunos de estos inveterados escollos se tomará aquí como base la última cantiga de la serie<sup>2</sup>. La transcripción se hace teniendo a la vista los dos manuscritos —ambos con gruesos errores— e incorporando algunas correcciones ortográficas de la edición de Nunes. Quedan eliminados los guiones indicadores de diálogo —inexistentes, claro está, en los códices—, así como los signos de interrogación que colocan en los versos 2 y 5 casi todos los editores por entender —tal vez innecesariamente— que los enunciados constituyen interrogaciones directas<sup>3</sup>. He aquí el texto:

---

<sup>1</sup> En su edic. del *Cancioneiro da Ajuda* (Halle, Max Niemayer, 1904, II, p. 622; cfr. *Revista Lusitana*, III, p. 1754), doña Carolina Michaëlis defendió la hipótesis de que Meogo era una copia errónea por Moogo, derivado de un *monachus*, lo que indicaría la condición clerical del poeta. Se trata de una opinión aceptada por muchos estudiosos (cfr., por ejemplo, Aubrey F. G. Bell, «The Hill Songs of Pero Moogo», en *The Modern Language Review*, XVII, 1922, pp. 258-262, y J. M. Piel, en *Biblos*, XIV, 1938, p. 62), aunque la propia doña Carolina Michaëlis sugiere también una base *medio loculo*, con la que se muestran de acuerdo, entre otros, L. Stegagno Picchio («Le poesie d'amore di Vidal, giudeo d'Elvas», en *Cultura Neolatina*, XXII, 1962, pp. 40-61) y X. L. Méndez Ferrín (*O cancionero de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966, p. 16). Está atestiguada por abundantes documentos la existencia de numerosos Moogos, pero también de un Pero Meogo aproximadamente coetáneo del poeta (cfr. F. Bouza Brey, «Venta de bienes de Pero Meogo en el año 1261», en *Cuadernos de Estudios Gallegos*, II, 1945, p. 475).

<sup>2</sup> Es el núm. 797 en el *Cancioneiro da Vaticana* y el 1192 en el *Colocci-Brancuti*.

<sup>3</sup> Los signos de admiración de los vv. 13 y 16 no se hallan en los manuscritos ni en las ediciones. Más adelante podrá deducirse el porqué de su inclusión aquí.

Digades, filha, mha filha velida,  
 porque tardastes na fontana fria.

Os amores ey.

Digades, filha, mha filha louçana,  
 porque tardastes na fria fontana.

Os amores ey.

Tardey, mha madre, na fontana fria;  
 cervos do monte a augua volvian.

Os amores ey.

Tardey, mha madre, na fria fontana;  
 cervos do monte volvian a augua.

Os amores ey.

Mentir, mha filha, mentir por amigo!  
 Nunca vi cervo que volvess'o rio.

Os amores ey.

Mentir, mha filha, mentir por amado!  
 Nunca vi cervo que volvess'o alto.

Os amores ey.

Se trata de una cantiga dialogada, con estructura métrica de  $6x(2+1)$  y cuyo estribillo no está vinculado por la rima a los dísticos. La disposición general obedece a los cánones de la poesía paralelística, y el diálogo entre madre e hija se organiza de modo muy simple: las dos primeras estrofas corresponden a la madre; las dos siguientes, a la hija; las dos últimas, de nuevo a la madre. Se produce así una configuración tripartita y circular, limitada por las intervenciones de la madre, que inquiere y «cerca» —hasta gráficamente— a su hija con preguntas y apelaciones. La madre abre y cierra la composición, y resulta ser la figura más importante del coloquio. No nos hallamos ante el tópico —tan común en esta lírica— de la madre-confidente, que se limita a escuchar, a veces en silencio, las quejas amorosas de la hija. Aquí, por el contrario, interviene activamente, y su actitud es el factor que desencadena las palabras de la muchacha. La cantiga no es un soliloquio, sino un diálogo entre dos personajes que mantienen actitudes contrarias, lo que proporciona a la composición una contextura dialéctica de cierta rareza.

Habrà que considerar, además, el estribillo. Puesto que aparece indistintamente al final de un parlamento y de otro, sin más función aparente que la de separar los diferentes grupos estróficos, el estribillo, que por su valor referencial sólo podría convenir al personaje de la hija, no admite su adscripción a ninguno de los dos, en vista de su colocación indiscriminada. Aunque se trate, como es bien sabido, de un elemento retórico y convencional, habrá que examinar más adelante si el poeta le asigna alguna función específica; dicho de otro modo: si su utilización en esta cantiga obedece simplemente a módulos preestablecidos o existe otra razón que la justifique.

La madre comienza utilizando una forma verbal con valor imperativo: *digades*. Esta manera un tanto abrupta de iniciar una relación comunicativa acarrea la aparición inmediata del vocativo *filha*, que no sirve únicamente para marcar el destinatario del mensaje, sino también pa-

ra atenuar la sequedad de la orden y, al mismo tiempo, justificar el mandato. En efecto: el tipo de relación que se descubre mediante el vocativo explica que el emisor del mensaje —la madre— pueda *ordenar*; pero, por otro lado, el apelativo *filha* dulcifica la orden al sugerir una relación afectiva entre ambas mujeres. Este valor se acrecienta con la aposición *mha filha velida*. A la reiteración del término *filha* se añaden el determinante posesivo y la calificación *velida*, esto es, 'hermosa'. El conjunto recalca el matiz atenuador suscitado antes por *filha*, pero el uso de *velida* responde a otros propósitos. En primer lugar, constituye un halago evidente para ganar la voluntad de la hija y obtener de ella la respuesta deseada; pero, además de esto, *velida* caracteriza a la doncella: es una muchacha hermosa, o así la presenta la madre. El sentido de esta nueva información quedará claro al final del dístico.

La organización del primer verso, con el verbo inicial desprovisto de complemento y con la interrupción de la previsible trayectoria gramatical mediante la inserción de los vocativos, crea una tensión que no se resolverá hasta el verso siguiente, cuya función básica es la de descubrir lo que la madre desea saber: la hija se ha entretenido demasiado tiempo —*tardastes*— en la fuente. Sin duda, la inquietud perceptible de la madre ante la demora de la doncella se debe al temor de que pudiera haberle sucedido algún percance, precisamente porque es *velida* y, por consiguiente, el peligro es para ella mayor. La caracterización *velida* cobra ahora su pleno sentido en el contexto.

Por otra parte, toda obra artística representa una confluencia de estímulos, se inscribe en una tradición —para aceptarla, rechazarla o modificarla— y adquiere su significado en relación con una época y una cultura. Por lo que se refiere al caso que nos ocupa, conviene recordar que en siete de las nueve cantigas de Pero Meogo aparece, de un modo u otro, el tema de la fuente. La doncella decide ir a la fuente para lavarse el cabello —y, una vez allí, se encuentra con el enamorado— o, sin más, utiliza la fuente como lugar idóneo para entrevistarse con el «amigo». Aunque el tema fuera exclusivo del poeta, su frecuencia bastaría para concederle un particular estatuto significativo. Pero es que, además, todo el ámbito románico medieval parece estar repleto de composiciones —cuyas huellas perduran durante siglos— en que la doncella acude a la fuente, con un pretexto u otro, y acaba encontrándose allí con el enamorado, casi nunca por azar. Es problemático asegurar dónde reside el origen de un tema que tan fecundo se ha mostrado en la lírica europea. En el decorado de la fuente se mezclan tal vez algunas reminiscencias bíblicas junto con ciertos ritos primitivos<sup>4</sup> y con elementos pertenecientes al tópico literario del *locus amoenus*<sup>5</sup>. Sea como fuere, la frondosa tra-

<sup>4</sup> C. S. Lewis supone que el tema deriva de un pasaje de los Evangelios apócrifos en que María se encuentra con el ángel en la fuente («The Origin of Weaving Songs and the Theme of the Girl at the Fountain», en *PMLA*, XXXVII, 1922, pp. 141-181). Cfr. la prudente reserva de E. Asensio, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 2.<sup>a</sup> ed., 1970, p. 47, y sus observaciones en p. 240.

<sup>5</sup> Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México, FCE, 1955, I, pp. 280 ss. Es imprescindible también María Rosa Lida, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», en *RFH*, I, 1939, espec. pp. 31 ss.

dición arrastrada por la *fontana fria* tiñe de connotaciones amorosas el segundo verso de la cantiga, aun antes de la irrupción del estribillo. No puede olvidarse, además, que el sintagma «fontana fria» es algo más que un cliché. En el estilizado paisaje de la lírica medieval, con sus escenas primaverales <sup>6</sup>, el frescor de la fuente hace aún más placentero el lugar; en el encuentro amoroso sirve, además, de contrapunto para sugerir el ardor erótico de los personajes.

Volvamos a la cantiga de Pero Meogo. El segundo dístico, paralelo al anterior, ofrece una progresión indudable. Como acontece en los mejores ejemplos de lírica paralelística, el elemento que impide que la repetición sea total —la última palabra del verso— añade algún rasgo más a lo ya expresado <sup>7</sup>. Si el primer verso justificaba la desazón —por ser la hija *velida*—, ahora, al recalcar el apremio de la madre con la repetición de la pregunta, se añade la información suplementaria de que la muchacha es también *louçana*; no sólo, por tanto, 'hermosa' —significado rigurosamente sinónimo de *velida* que ayudaría a configurar un paralelismo inerte y tautológico—, sino también 'joven'. Si la hija es hermosa —*velida* y *louçana*— y, además, joven —nuevo sema aportado por *louçana*—, hay que suponerle una inexperiencia que explica más cumplidamente la inquietud ante su tardanza. La obligada repetición paralelística se convierte en un sutil recurso expresivo.

El comienzo del tercer dístico inicia la respuesta de la hija: «Tardey, mha madre, na fontana fria». La presencia del vocativo se inscribe, por su correlación con el anterior *mha filha*, en el juego paralelístico general, y funciona también de nuevo para subrayar la personalidad del destinatario. Se trata, además, de una fórmula demarcativa: sirve para indicar el cambio de interlocutor en un texto escrito, desprovisto de su apoyatura musical y para el que no se dispone todavía de signos de puntuación que señalen las mutaciones. Por otra parte, los demás elementos del verso— las nociones 'tardar' y 'fontana fria'— recalcan igualmente su paralelismo con el segundo de la composición. Pero una vez más es preciso advertir que tales reiteraciones no se deben a la pura observancia de las convenciones exigidas por la técnica paralelística. No hay aquí tan sólo una dócil aplicación del mecanismo retórico. La doncella empieza por no negar aquello de que su madre la acusa —el hecho de haberse entretenido en la fuente— para no irritarla. Trata, pues, de apaciguarla y se apresura a darle la razón. La repetición del enunciado adquiere una precisa función en este sutil juego dialéctico, y constituye, además, una forma de halago, estructuralmente similar a la utilizada al principio por la madre. Pero esto no es todo. La prisa de la muchacha por aplacar a la madre determina la inserción de este verso al comienzo de su parlamento, con lo que se demora la respuesta, que debe centrarse

<sup>6</sup> Ya observó E. Asensio que «los motivos del ruiseñor y la fonte frida estaban ligados por la superstición y la poesía a las fiestas semipaganas de la primavera» (*ob. cit.*, p. 241).

<sup>7</sup> Hay que insistir en el carácter excepcional de este logro. Lo habitual es lo que E. Asensio (*ob. cit.*, p. 105) ha caracterizado así: «La pauta geométrica del paralelismo literal se resolvía en un juego de sinónimos verbales».

en la causa de la tardanza. De este modo, el verso cumple otra función, además de las ya indicadas: introduce entre la pregunta de la madre y la respuesta de la hija un tiempo; sin duda, el que ésta necesita para inventar una excusa razonable. La economía expresiva es evidente.

La hija urde, pues, una explicación falaz, que aparece ahora sin nexo conjuntivo alguno: «cervos do monte a augua volvian». La anécdota está completa: una madre pregunta a su hija por qué se ha entretenido en la fuente; la hija contesta que los ciervos habían enturbiado el agua y ha tenido que esperar para recogerla. Sabemos que se trata de un embuste; como tal, tiene su reflejo en la expresión lingüística, que sufre un leve quiebro en su articulación lógica: la omisión del nexo causal (*porque* u otro similar). Interpretar esta supresión como un rasgo expresivo que contribuye a dar agilidad al poema<sup>8</sup> supone no advertir que tal rapidez es incompatible con un contexto en el que el personaje necesita justamente aplazar la respuesta. Lo que resulta indudable es que la alteración del enunciado «lógico» delata la alteración psíquica de quien acaba de lanzar una mentira improvisada. El tiempo verbal (*volvian*) subraya con nitidez el valor durativo de la acción, que permite justificar una tardanza prolongada.

Y hay algo más en estos versos que los vincula, lo mismo que el tema de la fuente, a una tradición literaria ampliamente difundida. Una de las cantigas de Pero Meogo —número 791 en el *Cancioneiro da Vaticana* y 1186 en el *Colocci-Brancuti*— comienza así<sup>9</sup>:

Tal vai o meu amigo  
con amor que lh'eu dei  
come cervo ferido  
de monteiro del-rei.

La equiparación del ciervo con el enamorado se produce con cierta frecuencia en la poesía medieval, probablemente por influjo bíblico. No es esta la ocasión de rastrear ejemplos demostrativos de la difusión y perduración del tema<sup>10</sup>, aunque sí cabe recordar su conversión a lo di-

<sup>8</sup> Como hace X. L. Méndez Ferrín, *O cancionero de Pero Meogo* cit., p. 49.

<sup>9</sup> Cito por la ed. de J. J. Nunes, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, donde lleva el número 413.

<sup>10</sup> Lo hizo ya magistralmente María Rosa Lida de Malkiel en las páginas sobre el ciervo herido y la fuente de su artículo cit. «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» (véanse las adiciones póstumas incluidas en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 95 ss.). En prensa este trabajo, llega a mis manos el muy enjundioso de A. Deyermond, «Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric» (*RPh*, XXXIII, 1979, pp. 265-283), que no he podido aprovechar debidamente.

vino en San Juan de la Cruz<sup>11</sup> y aun su aprovechamiento posterior<sup>12</sup>, no restringido al ámbito de la poesía peninsular<sup>13</sup>. En otras canciones, quienes enturbian el agua son los patos, los caballos o los niños, meras variantes para ocultar la consabida escena amorosa junto a la fuente o al río. El caso de Pero Meogo se inscribe, en este punto, dentro de una tradición —de gran rendimiento posterior— que ha recogido la igualación entre el ciervo y el enamorado, así como el motivo del encuentro junto al agua enmascarado por la mentira acerca de los animales que la han enturbiado. En otra cantiga del mismo poeta —número 793 del *Cancioneiro da Vaticana* y 1188 en el *Colocci-Brancuti*— se habla de la muchacha «velida» y «louçana» que «vai lavar cabelos / na fontana fria» y se encuentra allí con su «amigo»:

Passa seu amigo,  
que lhi ben quera;  
o cervo do monte  
a augua volvia.

Como acontecía, pues, con la «fontana fria» del segundo verso, la aparición, en la cantiga que nos ocupa, de los «cervos do monte» acarrea inequívocas connotaciones amorosas proporcionadas por la tradición.

En el cuarto dístico —el último puesto en boca de la hija— la progresión es levísima. Sin duda es la parte más condicionada por la estructura paralelística previa; las inversiones en el orden sintáctico exigidas por los cambios de rima no producen avances significativos, puesto que la distribución de verbo y adjetivo en los respectivos sintagmas es indiferente. El valor del dístico radica precisamente en su reiteración; la hija insiste para dar mayor verosimilitud a su embuste. Reiteración sig-

<sup>11</sup> Al comentar el verso «Como el ciervo huiste» recuerda San Juan de la Cruz que «en los *Cantares* compara la esposa al Esposo al ciervo y a la cabra montesa» (ed. C. Cuevas, Madrid, Alhambra, 1979, p. 138). Y a propósito del «ciervo vulnerado» de la lira 13 escribe: «Compárase el Esposo al ciervo, porque aquí por *el ciervo* entiende a sí mismo. Y es de saver que la propiedad del ciervo es suvirse a los lugares altos, y, quando está herido, vase con gran priesa a buscar refrigerio a las aguas frías; y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia» (ed. cit., p. 190).

<sup>12</sup> Un ejemplo —entre otros posibles— que revela cómo, algo más tarde, la imagen exige ya aclaraciones precautorias para no ser groseramente interpretada: en el libro *Del vergel de la Escritura divina*, compuesto por el P. Fray Andrés Núñez de Andrada e impreso en Córdoba en 1600, se lee (fol. 75 r): «El Spiritu Sancto compara la muger casada y honrrada a cierva y el marido a ciervo, aunque les parecerá a los mundanos que es pulla y no es sino una comparación maravillosa; y así lo dice el Spiritu Sancto, *Proverb.*, cap. 5...» (se refiere, claro está, a la *cerva charissima* del versículo 19).

<sup>13</sup> A. Jeanroy ha recordado una canción gala impresa en 1597 donde se narra el encuentro de los enamorados en la fuente: «Deux ou trois fois sur l'herbe l'a jetée. / Pucelle estoit, grosse l'a relevée: / —Hélas, mon Dieu, que dira ma mère? / —Vous lui direz: la fontaine est troublée, / le rossignol a sa queue mouillée» (*Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*, Paris, Champion, 1889, p. 201). Aun desechando la teoría de Jeanroy, que postula un influjo de la canción francesa —a través de una supuesta versión primitiva— en la cantiga de Pero Meogo, es evidente la perduración del motivo folclórico.

nifica preocupación: en la madre, por obtener respuesta; en la hija, por lograr que esa respuesta no suene a falsedad. Las exigencias estructurales del paralelismo son aprovechadas en el proceso psicológico de ambos personajes.

Tras esta explicación de la doncella, volvemos a la madre para conocer su reacción:

Mentir, mha filha, mentir por amigo!

Los códices concuerdan en esta forma de verbo en infinitivo, tan aparentemente anómala que algunos editores han propuesto *mentes* —lo que se halla en contradicción no sólo con los manuscritos, sino también con el tratamiento que da la madre a la hija, establecido ya desde el «digades» inicial—, e incluso *mentís*, como reducción temprana de la forma esperable *mentides*. A esta última solución se opone tajantemente la cronología: los ejemplos más antiguos de pérdida de la —d— en las segundas personas del plural no aparecen hasta la primera mitad del siglo XV<sup>14</sup>; el fenómeno es, pues, posterior en más de una centuria a los años en que escribe Pero Meogo. Todos los datos filológicos aconsejan respetar la lectura *mentir*, como hace Nunes, aunque es discutible su interpretación según la cual el infinitivo «vale aquí por sustantivo e nome predicativo do verbo *ser* que se subentende e cujo sujeito será *isso*, referido á resposta da filha»<sup>15</sup>. La explicación de este verso, para el que se propone aquí una puntuación distinta de las que ofrecen las ediciones existentes, exigirá ciertas ineludibles consideraciones.

Como ya se ha dicho, las nueve cantigas de Pero Meogo aparecen con el mismo orden en los dos cancioneros en que se hallan recogidas. No es un caso único: el rótulo de Martin Codax estudiado por Tavani transcribía las siete cantigas en el mismo orden con que figuran en los Cancioneros de *Colocci-Brancuti* y la *Vaticana*<sup>16</sup>. Por otra parte, hay indicios abundantes de que los trovadores agruparon con frecuencia sus composiciones de acuerdo con criterios cronológicos —así, Peire Vidal, hacia 1201<sup>17</sup>— o temáticos, como se advierte en uno de los cancioneros de Cerverí de Girona, estudiado por Ugolini<sup>18</sup>. Ya Jeanroy había escrito, tratando de poner en duda el carácter popular de la poesía galaico-portuguesa: «Toutes ces nuances de sentiments, toutes ces variantes dans les situations traditionnelles ne sont pas dans l'esprit de la poésie populaire, qui ne craint jamais de se répéter: nous sommes donc en présence d'imitations savantes —et même très savantes et très adroites— de chansons populaires. Il suffirait, du reste, pour le prouver, de remarquer que nos chansons se suivent dans un certain ordre nécessaire, qu'elles forment

<sup>14</sup> «As desinências —des e —de da segunda do plural persistiram inalteradas até começos do século XV» (J. J. Nunes, *Compêndio de Gramática histórica portuguesa*, Lisboa, 7.<sup>a</sup> ed., Livraria Clássica, II, 29 a).

<sup>15</sup> Ed. cit., III, p. 359.

<sup>16</sup> Cfr. M. de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, Planeta, 1975, I, p. 16.

<sup>17</sup> Riquer, *ob. cit.*, I, p. 17.

<sup>18</sup> *Il canzoniere inedito di Cerverí di Girona*, Roma, Reale Accademia Nazionale dei Lincei, 1936.

comme les épisodes de petits romans»<sup>19</sup>. Algo similar había advertido mucho antes Diez al examinar las cantigas de D. Denis<sup>20</sup>, y no resultaría difícil invocar muchos otros casos. Por lo que se refiere a la colección de Pero Meogo, ya Filgueira Valverde creyó advertir que las composiciones «semellan mal ordeadas no Códice vaticano»<sup>21</sup>, y propuso una ordenación distinta<sup>22</sup>. Independientemente de que se acepte o no esta disposición, lo que resulta palmario es que la totalidad de las cantigas de Pero Meogo constituye un conjunto orgánico, un itinerario jalonado por leves detalles anecdóticos que cada una de las composiciones se encarga de configurar; un itinerario, además, en el que el tema amoroso central se apoya en elementos simbólicos tradicionales —el ciervo y la fuente— y desarrolla otros temas conexos: la oposición entre madre e hija y la mentira por amor. Si se acepta el supuesto de que el cancionero de Pero Meogo no es una mera colección de cantigas yuxtapuestas, hay que admitir que la ordenación de los poemas tiene un sentido y no es producto del azar. Pues bien: en la única ordenación que nos ha llegado —por partida doble, además—, la cantiga «Digades, filha, mha filha velida» es la última de la serie. No parece necesario alterar su disposición si el análisis muestra que, dentro del conjunto, la cantiga es el punto final, la culminación lírica de una breve e intensa historia amorosa. Respetando el orden que ofrecen los cancioneros, es necesario recordar, aunque sea esquemáticamente y a costa de traicionar de momento el valor poético de los textos, el contenido de las ocho composiciones anteriores.

I.—La doncella confiesa a la madre que está citada con su amigo en la fuente «u os cervos van beber»; por temor a la madre se dispone a mentir al amigo faltando a la cita, aunque «non ei de lhi mentir sabor».

II.—La doncella monologa; está enfurecida porque su amigo la ha citado en la fuente «u os cervos van beber» y no ha acudido.

III.—Cantiga dialogada: la hija compara al amigo enamorado con

<sup>19</sup> *Les origines...*, p. 315.

<sup>20</sup> *Ueber die erste portugiesische Kunst und Hofpoesie*, Bonn, 1863, p. 97.

<sup>21</sup> En su trabajo «A paisaxe no Cancioeiro da Vaticana», publicado en los núms. 37 y 38 de la revista *Nós*, enero-febrero 1927 (la cita corresponde al núm. 37, p. 7).

<sup>22</sup> Siguiendo la numeración de la Vaticana, el orden postulado por Filgueira es el siguiente: 790, 789, 795, 793, 792, 794, 797, 796, 791. En un trabajo posterior, Filgueira insiste en que «las canciones dialogadas [aparecen] formando series que reflejan una breve historia de amor», y resume su ordenación de la serie de Pero Meogo (*Historia general de las literaturas hispánicas*, I, 1949, pp. 575 s.). También Álvarez Blázquez edita las cantigas según el orden propugnado por Filgueira, aunque, inexplicablemente, omite una (*Escolma de poesía galega*, I, Vigo, Galaxia, 1952, pp. 169-172). La hipótesis de Filgueira no es aceptada por Méndez Ferrín, ya que, según éste, «faria das nove cántigas unha unidade narrativa, cousa que nós non acabamos de percibir» (*ob. cit.*, p. 128). Algo excesiva parece la opinión de L. A. de Azevedo Filho (*As cantigas de Pero Meogo*, Rio de Janeiro, Edições Gernasa, 1974, p. 87) al caracterizar la serie como «uma narrativa de transgressao do código comunitário, o que faz de Pero Meogo um precursor longínquo da própria ficção moderna».

un ciervo herido que «ira morrer al mar»; la madre le recomienda precaución: ella sabe de alguien que en cierta ocasión se fingió «coitado» para lograr sus favores.

IV.—La doncella enamorada pregunta doloridamente a los ciervos qué hará si su amigo, que está lejos, tarda en volver.

V.—La muchacha acude a la fuente a lavarse el pelo y se encuentra allí con su amigo mientras el ciervo enturbia el agua.

VI.—Contemplando en el prado a los ciervos —presagio de la aparición del enamorado—, la doncella se lava el cabello y se acicala, dispuesta a esperar a su amigo.

VII.—La doncella pregunta si el enamorado se atreverá a hablar con ella en presencia de la madre, y expresa su decisión de acudir «a la fonte / u van os cervos do monte».

VIII.—La madre se dirige a la doncella para hacerle observar que vuelve del baile con el vestido roto, en tanto que el estribillo, referido con insistencia al ciervo y a la fuente, sugiere que lo que realmente ha ocurrido es un encuentro amoroso<sup>23</sup>.

Después de estos ocho poemas aparece, para cerrar la serie, la cantiga que nos ocupa. Como se ve, el cancionero de Meogo está limitado, al principio y al final, por dos cantigas que tienen como tema la mentira. En la primera, la doncella mentirá a su amigo por temor a la madre; en la última trata de engañar a su madre «por amigo». Entre un momento y otro se inserta toda una evolución sentimental gobernada por la fuerza del amor, que va creciendo hasta producir una transferencia de afectos. La doncella enamorada, sometida aún a la voluntad materna (I), reflexiona acerca de su amor (II y III), que se acrecienta con la ausencia (IV); se entrevista con su amigo (V), se embellece para él (VI) y piensa en «oficializar» sus amores (VII); sus relaciones con el enamorado se hacen más íntimas (VIII) y finalmente, ante la única pregunta de la madre acerca de su tardanza, miente (IX). El amor se concibe, pues, como un sentimiento liberador. En sus relaciones con la madre, la doncella sumisa de la cantiga primera ha cambiado sustancialmente cuando, al final, se decide a mentir sin reparo.

Pero la progresión no es perceptible únicamente en la doncella. También el personaje de la madre, cuyo papel en el cancionero es más reducido, sufre una evolución desde su posición dominante y silenciosa del principio (I) a sus tímidas advertencias precautorias (III); posteriormente, su observación acerca del vestido roto de la hija (VIII), hecha sin acritud, en espera de una respuesta que no se produce, está teñida de leve amargura; sus sospechas han ido consolidándose hasta que, al final (IX), comprueba que la hija, primero confidente y luego reservada, ha pasado al terreno del embuste.

Era necesaria esta larga recapitulación para explicar el sentido del verso 13:

<sup>23</sup> Azevedo Filho (*ob. cit.*, p. 96) acude a la interpretación simbólica de la ropa rasgada, aunque lo cierto es que la clave indudable de la cantiga reside en el estribillo.

Mentir, mha filha, mentir por amigo!

Es evidente que la noción de 'mentir' es la más importante del enunciado —por eso es la única que se repite— y que toda la respuesta gira en torno a esta idea. El uso del infinitivo denota una escasa organización gramatical. En primer lugar porque se trata de expresar una amarga conmoción, y para ello hubiera resultado poco acorde un enunciado minuciosamente sometido a las normas (la técnica es, pues, similar a la que operaba en las estrofas tercera y cuarta); en segundo lugar, la irrupción del infinitivo escamotea la marca verbal de la segunda persona. La razón es obvia: las palabras de la madre no son, en rigor, una respuesta, sino una reflexión con la que concluye un proceso de temores, dudas y sospechas. Lo que da sentido a este verso es el hecho de que no constituye una réplica acusatoria, sino una expresión íntima y dolorida. De este modo, la inserción de la forma *mha filha* entre las dos menciones del infinitivo le proporciona un valor muy distinto del que tenía al principio de la composición. Junto a «velida» y «louçana», *mha filha* aportaba connotaciones de posesión y afecto; ahora, en cambio, representa un símbolo de alejamiento y ruptura. Se advierte con claridad que el dolor de la madre se produce porque la hija miente, pero, además —el verso no ha concluido aún, y este dato debe tenerse en cuenta—, porque miente «por amigo». Este final de verso descubre cuál es la verdadera causa que motiva la amargura de la madre: la hija ha huido de su control, se ha liberado de la dependencia materna para entregar su voluntad y su afecto al amigo, que se revela así como un competidor victorioso. Ante la fuerza del nuevo amor, la madre ha perdido su papel de confidente protectora y, por tanto, su razón de ser. No puede resultar extraño, si se recuerda el código de convenciones que gobierna la lírica galaico-portuguesa, que el cancionero de Pero Meogo concluya precisamente con esta cantiga, que representa el final de un ciclo.

La conmoción anímica de la madre no se refleja tan sólo en el uso de una forma no personal como «mentir», sino también en las sutiles alteraciones lógicas y sintácticas que articulan este verso con el siguiente: «Nunca vi cervo que volless'ó rio». La falta de nexos causales responde a necesidades similares a las que ya quedaron explicadas en la respuesta de la doncella. Y existe en estos dos versos, por otra parte, una significativa inversión del orden previsible. Lo normal sería pensar que la hija miente *después* de recordar que nunca se han visto ciervos junto al agua. En el texto, en cambio, el dolor provocado por la decepción invade el contexto y desplaza hacia atrás la expresión de la prueba —«nunca vi cervo...»—, que, en circunstancias de raciocinio normal, hubiera exigido la anteposición. Y hay algo más: la prueba resulta bastante ambigua. ¿Por qué «nunca vi cervo»? ¿Porque no existen en la comarca? ¿Porque huyen asustados cuando alguien se acerca? ¿Porque no se dedican jamás a enturbiar el agua? Se trata de un argumento deliberadamente incompleto y equívoco, y esto, unido a su situación retrasada en el enunciado, denota que, en realidad, para la madre es una explicación superflua, puesto que no ha sido gracias a ella como ha adivinado la mentira de la hija. La madre no necesita recordar previamente si hay o no ciervos, si

1192  Digades filha mha filha uchida Um!  
 p' q' tardastes na fonsana fria

Os amores ey -

Digades filha mha filha lourana  
 p' q' tardastes na fria fonsana

Os amores ey

Tardei mha madre na fonsana fria  
 (cerros do monte a augna do mo' r' adha)  
 Os

Tardei mha madre na fria fonsana  
 (cerros do monte mha' a augna)  
 Os amores

M' esmha filha m' m' p' amigo  
 N' mha vi corno q' malasse o m'is  
 Os amores ey

M' esmha filha m' m' p' amado  
 N' mha vi corno q' malasse alio  
 Os amores ey

Digades filha mha filha ne naa  
 por que tardastes na fontana fria  
 os amores ey.

Digades filha mha filha loucana  
 p' q' tardastes na fria fontana'  
 os amores ey.

Tardei mha madre na fontana fria  
 ceruas do monte a augua do mór' uolua  
 os amores ey.

Tardey mha madre na fria fontana  
 ceruas do mór' uolua a augua  
 os amores.

Mentimha filha mentir q' amigo  
 nuncai ceruo q' uoluesse orrio  
 os amores ey.

Mentimha filha mentir q' amigo  
 nuncai ceruo q' uoluesse alto  
 os amores ei.

es posible verlos, si enturbiaran el agua, porque está de sobra convencida por otros indicios —los que han ido sucediéndose a lo largo del cancionero— de que su hija miente. Por eso sabe que la doncella lo hace «por amigo», precisión impensable si se partiera de una vaga sospecha.

En la última estrofa vuelve a repetirse la habitual técnica paralelística, con la sustitución de *rio* por «alto» y de *amigo* por «amado». Las dos primeras formas son, en realidad, equivalentes. En cuanto a *amigo* y *amado*, se presentan a veces como formas sinónimas, aunque no es difícil hallar ejemplos de cantigas en que la supuesta sinonimia es discutible. En todo caso, *amigo* es término más frecuente, lo que ya introduce una diferencia. En el cancionero de Pero Meogo, la palabra *amado* aparece únicamente en esta ocasión. El dato no es desdeñable; nos hallamos no sólo al final de una cantiga, sino en el término de un ciclo, y *amado* es la potenciación y desarrollo de *amigo*, su consolidación definitiva. La queja repetida de la madre es así, en esta ocasión, más profunda y desoladora, porque el proceso sentimental de la doncella se presenta consumado e irreversible. Por amor, la hija se ha desprendido de un vínculo heredado y se ha constituido otro libremente elegido. El descubrimiento de esta verdad es doloroso.

En vista de todo lo anterior, ¿qué puede concluirse? Volvamos a los dos últimos dísticos. Tanto la madre como la doncella conocen la mentira. Ahora aparece claro un dato más: la función del estribillo, esto es, *os amores ey*, 'tengo amores'. Ya quedó indicado que la frase no podía atribuirse a ninguno de los personajes, dado que aparece al final de cada uno de los dísticos. Lo que ha hecho el poeta es teñir el diálogo con la idea expresada por el estribillo<sup>24</sup>. Nadie pronuncia esa frase, pero el ambiente creado en el texto mediante la lectura o la recitación se impregna de la profunda convicción que domina los pensamientos de madre e hija mientras dialogan. Como en la cantiga anterior de Pero Meogo, el estribillo sugiere lo que las palabras del diálogo ocultan, y adquiere una función de idea consabida y dominante que alcanza a los dos personajes y al lector u oyente de la composición. No hay, por tanto, engaño posible. Si, gracias a los sutiles recursos utilizados por el poeta, nos percatamos de que la hija miente, de que la madre no lo ignora y de que el lector ha podido también intuirlo desde el principio, ¿qué sentido tiene este delicado edificio lírico? La madre no pregunta para saber, sino para comprobar si perdura la dependencia de la hija con respecto a ella. En este sentido, se parte de una convicción para intentar luego que aflore explícitamente mediante una confesión de la doncella, de igual modo que la composición, de tipo circular, se inicia y concluye con las palabras de la madre. Retórica de noble estirpe para ilustrar, como término de un cancionero que es una trayectoria sentimental, la equivalencia entre impulso amoroso y liberación.

RICARDO SENABRE

<sup>24</sup> Azevedo Filho (*ob. cit.*, pp. 98 s.) analiza desde su peculiar enfoque la significación de los diversos estribillos, pero omite toda referencia al de esta cantiga, a pesar de la portentosa novedad funcional que introduce en la estructura de la canción paralelística.