

*Poesía, poéticas y cultura literaria*

a cura di Andrea Zinato e Paola Bellomi



In copertina: carta moderna della Spagna di Nicolò Germanico, in Claudio Tolomeo, *Geografia*, Ulm, 1482.

La pubblicazione di questo volume è stata finanziata parzialmente dai contributi della Oficina Cultural de la Embajada de España en Roma e del progetto E.S.THE.R. (Enquiry on Sephardic Theatrical Representation – SIR 2014, RBSI14IBE8; responsabile scientifico: Paola Bellomi).

© Ibis, Como – Pavia 2018  
[www.ibisedizioni.it](http://www.ibisedizioni.it)  
I edizione: luglio 2018  
ISBN 978-88-7164-587-2

- 9 Andrea Zinato, *Tabla de los dezidores*
- 17 *Poesía, poéticas y cultura literaria*
- Prefatio*
- 19 Anna Bognolo, *Poesía de cancionero y poesía italianizante en los libros de caballerías. Entre Feliciano de Silva y Pedro de la Sierra*
- Autores*
- 41 Álvaro Bustos, *Poetas de cancionero (s. XV) y personajes literarios (s. XVI): un nuevo testimonio de la Historia de Juan Rodríguez*
- 57 Laura López Drusetta, *Algunas notas sobre la obra poética de García de Pedraza*
- 75 Isabella Tomassetti, *“Do serví más sin error / resçebí pena y desgrado”: la poesía de Diego de Valera entre ideología cortés y denuncia política*
- Filología y crítica textual*
- 93 Vicenç Beltran, *Un cancionerillo jocoso o casi burlesco (MP2/TP2): la poesía castellana en el albor del siglo XVI*
- 125 Antonio Chas Aguión, *Avatares de una azarosa transmisión textual: poesía y poetas en la sección nuclear de Juan Alfonso de Baena en PNI*
- 147 Leticia A. Magaña, *Problemas de transmisión textual en el Panegírico a la Reina doña Isabel (1509), de Diego Guillén de Ávila*

- 161 Miguel Ángel Pérez Priego, *El problema de la selectio en textos poéticos cancioneriles*
- 181 Isabella Proia, *Morfología de las tradiciones textuales en el Cancionero de San Román (MHI)*
- 201 Ana M. Rodado Ruiz, *Un decir de atribución dudosa: el Combate de Amor [ID 1731]*
- 213 Marcial Rubio Árcuez, *Hacia una edición crítica del Cancionero de obras de burlas provocantes a risa (Dutton, 19OB)*
- 223 Sara Russo, *Historia del manuscrito M 32-13 de la Biblioteca Lázaro Galdiano de Madrid (ML3)*

*Géneros*

- 235 Lucía Mosquera Novoa, *El cuerdo y el loco: un intercambio poético entre Álvaro de Luna y Juan de Torres*
- 249 Óscar Perea Rodríguez, *La anónima elegía a la muerte del Rey Católico (Dutton 18\*EF): poesía funeral en memoria de un monarca postergado*
- 277 Cleofé Tato, *Los comienzos del género del mote en la poesía de cancionero*

*Léxico poético*

- 295 Francisco Javier González Candela, *Los semas del siglo XV: análisis léxico-semántico de las Coplas de Jorge Manrique*
- 307 Juan Paredes, *Le gran beutatz e.l fis ensenhamens. El discurso del género y del cuerpo en la poesía de los trovadores*

*Poesía galaico-portuguesa*

- 319 Roger Boase, *Is Diego de San Pedro's Tractado de amores a Roman à Clef?*
- 331 Geraldo Augusto Fernandes, *Uma possível arte poética no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende (1516)*
- 345 Yara Frateschi Vieira, *Uma inclusão problemática nos cancioneiros galego-portugueses: o inusitado retrato feminino nas cantigas de Vidal, Judeu d'Elvas*
- 361 Maria Isabel Morán Cabanas, *A figuração do poder real no Cancioneiro Geral: o caso de D. João II*
- 375 Stephen Parkinson, *Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a "cantiga de seguir" e a "cantiga de vilãos"*
- 391 André B. Penafiel, *Cadernos irregulares: meias-folhas e sua contribuição para o estudo do Cancioneiro da Ajuda*
- 413 Harvey L. Sharrer, *Um poeta do Cancioneiro Geral e as poesias intercaladas na novela sentimental Naceo e Amperidónia*

*Proyectos colectivos*

- 427 Patrizia Botta, *Proyecto Cancioneros Españoles conservados en Roma (PRIN 2012)*
- 439 Aviva Garribba, *Algo más sobre el manuscrito Ottoboniano 2882*

- 447 Massimo Marini, *El léxico del cuerpo en el Ms. Corsini 970*
- 465 Debora Vaccari, *El pliego de los folios 50-51 del Ms. Barberini Latini 3602 de la Biblioteca Vaticana*
- 489 Francesco Zimei, *Acerca del contexto musical del Cancionero Corsini 625*
- Repertorios*
- 497 Virginie Dumanoir, *Inventario de romances y textos romanceriles en LB1: la identidad textual en juego*
- 523 Josep Lluís Martos, *Fuentes poéticas incunables: el cancionero 87FD y Juan Tallante*
- Varia*
- 535 Mina Apić, *La dialéctica amorosa en la lírica popular serbia*
- 551 Susana Sarfson Gleizer y Rodrigo Madrid Gómez, *Símbolos, poesía y música en tres cantadas virreinales españolas del siglo XVIII*
- 561 Djordjina Trubarac Matić, *¿Son las nueve Cantigas de Meogo una secuencia o no? Una aportación comparatista al debate*
- 575 Índice alfabético de los autores

¿Son las nueve Cantigas de Meogo una secuencia o no?  
Una aportación comparatista al debate\*

Djordjina Trubarac Matić

Instituto Etnográfico – Academia Serbia de Ciencias y Artes

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es unirse al debate sobre si existe un hilo narrativo entre las nueve *cantigas d'amigo* de Pero Meogo o no y sobre si el orden según el cual figuran en los cancioneros es bueno. A base de investigación comparada de un grupo de cantos tradicionales europeos (que pertenecen a la misma familia que Meogo 5 y Meogo 9), se demuestra que las cantigas Meogo 5 y Meogo 9 están relacionadas intertextualmente a nivel de narración. Se observa, también, que existe una lógica narrativa en la forma en la que el resto de las cantigas de Meogo está dispuesto con respecto a las Meogo 5 y Meogo 9, lo cual indicaría que el orden en que las cantigas de Meogo figuran en los cancioneros es correcto. Puesto que el material europeo revela que esta familia de textos está vinculada a ritos mágico-religiosos, se discute la posibilidad de que las cantigas de Meogo, podrían presentar un tipo de 'guión mágico-ritual' (dentro de alguna costumbre primaveral, prenupcial o nupcial), lo cual implicaría que forman una secuencia.

ABSTRACT

The aim of the paper is to take part in the debate on whether there is a narrative link between the nine *cantigas d'amigo* of Meogo or not, and, if there is, whether the order in which they appear in the *cancioneiros* is correct. The author presents and discusses the results of previous comparative research of a group of traditional songs (Breton, Bulgarian, Lithuanian and Serbian), which belong to the same family of texts as Meogo 5 Meogo 9. These results demonstrate that the Meogo 5 Meogo 9 are intertextually related on a narrative level and that there is a narrative logic in the

\* Este artículo es resultado del trabajo en el proyecto *Investigación interdisciplinaria del patrimonio cultural y lingüístico de Serbia. Creación del portal multimedial 'Diccionario de la cultura serbia'*, n. 47016, realizado por el Instituto Etnográfico de la Academia Serbia de Ciencias y Artes y financiado en su totalidad por el Ministerio de Educación y Ciencia de la República de Serbia.

way the rest of the *cantigas* of Meogo is arranged with respect to Meogo 5 and Meogo 9. This implies that the order in which they appear in *cancioneiros* is correct. As the European material reveals connection between this family of texts and ritual linked to mythical contents regarding the ideas about the rebirth of nature, it is discussed the possibility that the *cantigas* of Meogo might present a kind of 'ritual script' linked to some spring, prenuptial or nuptial custom, i.e. that they form a sequence.

#### PALABRAS CLAVE

Meogo, *cantiga d'amigo*, secuencia, literatura comparada, poesía tradicional

#### KEYWORDS

Meogo, *Cantiga d'Amigo*, Sequence, Comparative Literature, Traditional Poetry

Hace ya casi un siglo que perdura el debate sobre si existe un hilo narrativo entre las nueve *cantigas d'amigo* de Pero Meogo o no y (en el caso afirmativo), si el orden según el cual figuran en los cancioneros (Mss. *V* y *B*) es 'correcto'. Lo abrió Xosé Filgueira Valverde al expresar la opinión de que las cantigas de Meogo forman series que "reflejan una breve historia de amor"<sup>1</sup>, con "unidade de asunto"<sup>2</sup> pero "mal ordenadas"<sup>3</sup>, abogando por cambiar el orden en que aparecen en los dos cancioneros<sup>4</sup>. Mientras que su idea sobre la necesidad de cambiar el orden de las cantigas no ha tenido mucha acogida en la crítica<sup>5</sup>, la consideración de que

<sup>1</sup> X. FILGUEIRA VALVERDE, *Lírica medieval gallega y portuguesa en Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. de G. Díaz-Plaja, Barcelona, Editorial Barna, vol. I (1949), pp. 545-642 (p. 575).

<sup>2</sup> X. FILGUEIRA VALVERDE, *A Paisaxe no Cancioneiro da Vaticana*, "Nós", XXXVII-XXXVIII (1927), pp. 4-8; pp. 10-14. Citado por: X. FILGUEIRA VALVERDE, *A Paisaxe no Cancioneiro da Vaticana en Estudos sobre la lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 71-95 (p. 81).

<sup>3</sup> Ivi, p. 81.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 81-85. Filgueira Valverde postula por la siguiente ordenación de las cantigas: II, I, VII, V, IV, VI, IX, VIII, III. Este orden fue respetado unos años más tarde por X. M. ÁLVAREZ BLÁZQUEZ en su *Escolma de la poesía galega*, Vigo, Galaxia, vol. 1, 1952.

<sup>5</sup> La mayoría de los críticos simplemente no la comenta, a pesar de que hay unos pocos que se pronuncian en contra. Véanse: R. SENABRE, *Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos*, "Anuario de estudios filológicos", III (1980), pp. 229-241 (p. 237); L. A. DE AZEVEDO FILHO, *As cantigas de Pero Meogo*, Santiago de Compostela, Laivento, 1995, p. 96.

las nueve cantigas están unidas por un mismo hilo narrativo ha sido compartida por la mayoría, pero tampoco unísonamente. Desde las primeras observaciones de Asensio<sup>6</sup>, Guerra da Cal<sup>7</sup> y Senabre<sup>8</sup>, quienes se han expresado a favor de esa posibilidad (o, por lo menos, han notado indicaciones de influencia de géneros narrativos, como es el caso de Deyermond<sup>9</sup>), ha seguido una serie de críticos que los ha apoyado (Leodegário de Azevedo Filho<sup>10</sup>, John Gornall<sup>11</sup>, Telênia Hill<sup>12</sup>, Armando López Castro<sup>13</sup>), y otra, que se ha opuesto, defendiendo la opinión de que la unidad entre las cantigas es meramente estilística y producto de un lirismo específico, característico de Meogo (Xosé Luis Méndez Ferrín<sup>14</sup>, Jaime Ferreiro Alemparte<sup>15</sup>).

El debate entre estos dos bandos no ha llegado a resultados convincentes para ninguno de ellos. Lo que los primeros intuían, o les parecía “palmario”<sup>16</sup>, para los segundos no ha sido más que resultado de lecturas subjetivas y sin mayor fundamento y, hasta recientemente, allí se ha quedado estancado el asunto.

<sup>6</sup> Al final de su análisis de la cantiga Meogo 9 y las canciones francesas con las que la compara, Eugenio Asensio concluye que todas ellas “revelan [...] fases y estados intermedios de un relato en vía de asimilación a la cantiga de amigo” (E. ASSENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, p. 57).

<sup>7</sup> E. GUERRA DA CAL, *As cantigas de Pero Meogo*, “Grial”, IL (jul.-ago.-sep. 1975), pp. 378-383 (p. 381).

<sup>8</sup> R. SENABRE, *op. cit.*, p. 236.

<sup>9</sup> Deyermond advierte que la falsa excusa en la cantiga Meogo 9 es tan transparente que le parece que pertenece más a la anécdota de una *fabliau* que a un motivo propiamente lírico. Véase: A. DEYERMOND, *Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric*, “Romance Philology”, XXXIII (Nov. 1979), pp. 265-283 (p. 280).

<sup>10</sup> L. A. DE AZEVEDO FILHO, *A narrativa simbólica na lírica de Pero Meogo*, “Coloquio/Letras”, LXXX (julio 1984), pp. 49-55 (p. 50); L. A. DE AZEVEDO FILHO, *As cantigas* cit., pp. 43, 95-112.

<sup>11</sup> J. GORNALL, *Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: A Motif Overlooked?*, “Modern Language Notes”, CIII (marzo 1988), pp. 436-439 (p. 438).

<sup>12</sup> T. HILL, *Uma leitura das cantigas de Pero Meogo*, en *Actas do II Congreso internacional da lingua galego-portuguesa na Galiza. 1987 (Santiago de Compostela, 23 de Setembro – Ourense, 27 de Setembro)*, Corunha, AGAL, 1989, pp. 399-405 (p. 402).

<sup>13</sup> V. su edición de las cantigas de Meogo, en la que se pronuncia a favor de la unidad narrativa y en que respeta el orden con que las cantigas figuran en los mss. V y B: A. LÓPEZ CASTRO, *El cancionero de Pero Meogo*, “Incipit”, IXX (1998), pp. 81-105. Lo mismo está reimpresso en: *El cancionero de Pero Meogo: poética y tradición*, “Revista de poética medieval”, III (1999), pp. 85-105.

<sup>14</sup> Véase: X. L. MÉNDEZ FERRÍN, *O Cancioneiro de Pero Meogo*, Vigo, Galaxia, 1966, p. 27.

<sup>15</sup> Véase: J. FERREIRO ALEMPARTE, *La poesía de Pero Meogo. Tenue hilo narrativo y lírica efusión*, “Cuadernos de estudios gallegos”, IXL (1991), pp. 367-391 (p. 368).

<sup>16</sup> R. SENABRE, *op. cit.*, p. 236.

Hacía falta encontrar nuevas fórmulas y métodos de investigación, que resultarían en la apertura de la visión hacia una perspectiva basada en criterios más objetivos. Recientemente, se han hecho aportaciones que, a pesar de tener distintos puntos de partida y de usar distintos métodos (el estructuralista de Rip Cohen y los míos, comparatistas) han dado resultados que confluyen hacia el mismo tipo de respuesta, dando a la vez crédito a la línea crítica de Filgueira Valverde y Asensio.

En mis estudios comparativos entre la cantiga Meogo 9 y una serie de cantos tradicionales europeos<sup>17</sup> (franceses<sup>18</sup>, gascones<sup>19</sup>, lituanos<sup>20</sup>, serbios<sup>21</sup>, croatas<sup>22</sup> y búlgaros<sup>23</sup>) – todos pertenecientes a la misma familia de textos (con el motivo

<sup>17</sup> Dj. TRUBARAC, *La novena cantiga de Pero Meogo y los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal: análisis comparado*, “Analecta Malacitana Electrónica”, XXVIII (2010), pp. 3-57; Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo: paralelos ibéricos y balcánicos*, Madrid, E-Prints Complutense, 2011, pp. 81-110.

<sup>18</sup> Para consultar las variantes francesas, véanse: P. COIRAULT, *Formation de nos chansons folkloriques*, vol. II, Paris, Éditions du Scarabée, 1955, pp. 328-337; C. LAFORTE, *Chansons de facture médiévale retrouvées dans la tradition orale*, Québec, Nuit blanche, 1997, pp. 546-549.

<sup>19</sup> J. CÉNAC MONCAUT, *Littérature populaire de la Gascogne*, Paris, E. Dentu, 1868, pp. 325-326.

<sup>20</sup> S. WESTFAL, *Lithuanian*, en *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, ed. y estudio preliminar Arthur T. Hatto, The Hague, Mouton, 1965, pp. 680-692 (pp. 687-688, n. 429).

<sup>21</sup> *Manuscrito de Erlangen (MsE) n. 36: Pesme Erlangenskog rukopisa*, ed. M. Detelić, S. Samardžija, L. Delić, <http://www.erl.monumentaserbica.com/> (Título original: *Песме Ерлангенског рукописа*); “Bosanska vila”, pp. 21-22 (1907), p. 346 (Título original de la revista: “Босанска вила”); *Srpske narodne pesme (ženske)*, ed. Dj. Rajković, Novi Sad, Matica srpska, 1869, pp. 65-66, n. 91 (Título original: *Српске, народне песме (женске)*). Пр. Ђорђе Рајковић. Нови Сад, Матица српска.

<sup>22</sup> Véase: A. T. HATTO, *Eos* cit. n. 384b.

<sup>23</sup> Véanse: A. BUKORESHTLIEV, n. 258, p. 120, en *Sredno-rodopski pesni – notirani ot Angel Bukoreshtliev, zapisani NN<sup>o</sup> 1–106 ot N. Vranchev i NN<sup>o</sup> 107–461 ot S. Iv. Boianov*, ed. y notación musical, A. BUKORESHTLIEV, “Sbornik za narodni umotvorenia i narodopis”, XXXIX (1934), parte 1, pp. 1-213 (Título original: A. Букорештливъ. *Средно-родопски пѣсни – нотирани отъ Ангелъ Букорештливъ, записани NN<sup>o</sup> 1–106 отъ Н. Вранчевъ и NN<sup>o</sup> 107–461 отъ С. Ив. Бояновъ*, “Сборникъ за народни умотворения и народописъ”, XXXIX (1934), част 1, pp. 1-213); el texto original en cirílico puede encontrarse transliterado en: V. DE SOLA PINTO, *Bulgarian in Eos*, pp. 642-657 (p. 655). Sobre la misma variante comparada con Meogo 9 y MsE 36, véase Dj. TRUBARAC MATIĆ, *Meogo 9 Versus Texts with the Motif of a Transparent Excuse of Water Clouded by Stags or Horses: Outlining the Proto-Model*, “Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric: Articles”, II (2014), pp. 1-27 (pp. 8-9). Para otra variante búlgara, Stoin 378, v. *Rodopski pesni – notirani i zapisani ot Vasil Stoin*, ed. y notación musical V. STOIN, “Sbornik za narodni umotvorenia i narodopis”, XXXIX (1934), parte 2 (Título original: Васил Стоин. 1934. *Родопски песни нотирани и записани от Васил Стоин*. “Сборникъ за народни умотворения и народописъ”,

de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal) – he advertido sobre los paralelos, a nivel de narración, entre el conjunto de las nueve cantigas de Meogo y una balada serbia, *MsE* 36<sup>24</sup>, en la que se cuenta la forma en la que un joven consiguió la mano de una doncella (a la que había pretendido tres años en vano, por la oposición de los padres de la muchacha) – los jóvenes se citaron antes del amanecer, en el monte, al lado de una fuente y pasaron un tiempo juntos; por la mañana el joven instruyó a la muchacha cómo justificar la tardanza a la madre: un ciervo había enturbiado el agua y ella tuvo que esperar para que el agua se aclarase; al regresar a casa, la joven se lo dice a la madre, pero ésta se da cuenta inmediatamente de lo que realmente ocurrió en la fuente, le dice a la hija que miente y se lo reprocha. Después del análisis comparado, que ha mostrado un gran número de solapamientos entre la cantiga Meogo 9 (compuesta del diálogo entre la madre y la hija) y la parte final de la balada (también diálogo madre-hija), intenté mostrar que hay base para relacionar el contenido de insinuaciones narrativas dispersas en las primeras ocho cantigas de Meogo con el resto de la balada serbia.

En cuanto a los textos europeos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal (al que Meogo 9 definitivamente pertenece), no había duda de que eran parte de una misma familia lírico-baladística y que todos ellos derivaban de un proto-modelo europeo común<sup>25</sup>. Sin embargo, eso no confirmaba que podríamos estar seguros de que ese proto-modelo, o algún derivado suyo ibérico (también perdido) sea el eje alrededor del que giran *todas* las cantigas de Meogo. En un trabajo anterior me he expresado a favor de esa hipótesis<sup>26</sup>, a pesar de que en ese momento probablemente fuera prematuro hacerlo. En el caso de los paralelos entre la balada serbia y las “insinuaciones narrativas” observables en las cantigas de Meogo, se podría pensar en que la coexistencia de un cúmulo de motivos eje (fuente, monte, ciervo, amantes que se anhelan, madre que se opone) en las Penínsulas Ibérica y en la Balcánica, ha podido resultar en la composición de cantos líricos o baladas temáticamente muy semejantes – se podría tratar, pues, de una coincidencia curiosa, nada más. A esta idea podrían reducirse objeciones recibidas por parte de los colegas en nuestras conversaciones personales.

XXXIX (1934), част 2). Sobre esta variante respecto a Meogo 9 y *MsE* 36, véase Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., p. 10.

<sup>24</sup> Dj. TRUBARAC, *La novena cantiga* cit., pp. 29-36; Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., pp. 99-107; Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., pp. 5-6.

<sup>25</sup> El primero en notarlo ha sido A. T. HATTO, v. *Eos* cit., pp. 73, 84-86.

<sup>26</sup> Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., p. 119.

Esta vez, me propongo exponer con más detalle las razones que apoyan la hipótesis del hilo narrativo común, notadas tanto en los textos en los que se basaban mis anteriores análisis, como en otros, para mí nuevos y recogidos en los últimos cuatro años.

### *Meogo 5 y Meogo 9 versus la familia europea de textos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal*

En cuanto a la cantiga Meogo 9, todos los críticos que defendían la hipótesis de un hilo narrativo común, han sido unánimes de que ella representa la culminación y el desenlace de la “historia”. La Meogo 9 pertenece a la familia de textos, con un motivo central, que es el de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal. Por su estructura, todos estos textos se podrían dividir en cinco grupos, dependiendo del tipo de diálogo que en ellos aparece:

- 1) diálogo doncella-amigo A (él la instruye cómo engañar a la madre); las tradiciones: francesa, gascona, bretona, búlgara, croata, serbia; grupo dominante en los territorios de Francia y de los Balcanes
- 2) diálogo doncella-amigo B (se instruyen mutuamente sobre cómo engañar cada uno a su madre/padre/hermano); las tradiciones: lituana, búlgara, serbia;
- 3) diálogo madre-hija; la tradición gallega
- 4) diálogo padre-hijo: la tradición lituana
- 5) dos diálogos, el doncella-amigo A y el madre-hija; las tradiciones: lituana, búlgara, serbia.

Por su estructura, la cantiga Meogo 9 parece solitaria, pero no lo es, porque, como lo han mostrado los análisis comparativos<sup>27</sup>, los textos del subgrupo 5 (el doncella-amigo y el madre-hija) están claramente relacionados con Meogo 9 en su parte final: el diálogo entre la madre y la hija. Especialmente es ese el caso de los paralelos con la balada serbia *MsE* 36, notados a niveles estructural, temático, simbólico y sintáctico<sup>28</sup>. De ahí que podamos saber con seguridad que el prototipo tradicional de la cantiga Meogo 9 era vinculado a un contexto narrativo más amplio. Ese contexto narrativo sobreentendía la historia acerca de un encuentro amoroso matutino en la fuente entre una doncella y un joven; durante ese en-

<sup>27</sup> A. DEYERMOND, *op. cit.*, pp. 281-282; Dj. TRUBARAC, *La novena cantiga* cit., pp. 16-24, 29-39; Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., pp. 87-94, 99-110; Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit. pp. 19-20.

<sup>28</sup> Dj. TRUBARAC, *La novena cantiga* cit., pp. 32-34; Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., pp. 4-8.

cuentro, el joven habla de sí mismo como de un ciervo (caso serbio) o algún otro animal (casos lituano y búlgaro) que ha enturbiado el agua. Justamente ese es el contenido narrativo de la cantiga Meogo 5 (un encuentro matutino erótico-amoroso en la fuente, entre una doncella y su amigo-ciervo) lo que quiere decir que las cantigas Meogo 5 y Meogo 9 sí tienen vínculos intertextuales a nivel de narración. Se trata de cantigas en las posiciones central (Meogo 5) y final (Meogo 9), lo que creemos indicativo, puesto que las cantigas anteriores a la Meogo 5 hablan de las motivaciones de la doncella para ir a la fuente (la duda sobre ir o no, anhelo amoroso, miedo al abandono por parte del amigo), mientras que en las cantigas después de Meogo 5 desaparece ese tipo de preocupación y la atención se fija a las consecuencias del encuentro. Ello indica que existe una *lógica narrativa* en la forma en la que están ordenadas todas las nueve cantigas de Meogo (tal como aparecen en los cancioneros).

Si regresamos a la pregunta de si los paralelos notados entre las cantigas de Meogo y la balada serbia son resultado de una casualidad, la posibilidad de que la respuesta sea positiva se reduce al tomar en cuenta otros textos (los lituanos y búlgaros) que en si incluyen tanto el diálogo madre-hija, como el doncella-amigo, porque ya son cuatro tradiciones europeas, ubicadas en tres puntos extremos y diametralmente opuestos del continente, en las que aparece el tipo de diálogo presente en Meogo 9. A esas cuatro tradiciones probablemente habría que añadir una más, la bretona, porque hay indicaciones de que ese tipo de texto tradicional también existía allí. En una variante del famoso *gwerz La fuente de Wasc'halek*<sup>29</sup>, los jóvenes se encuentran en la fuente, sigue el diálogo entre la doncella y el joven (él la instruye cómo “mentir” a la madrastra) y ella regresa a casa; ahí, en vez de iniciarse el diálogo entre la joven y su madrastra (como en los casos lituano, búlgaro y serbio), siguen sólo dos versos (vv. 17-18), en los que se dice que al regresar, la joven fue regañada por la madrastra y echada de casa. La supresión del diálogo madre/madrastra-hija, en el que la hija repite literalmente los versos con las instrucciones del amigo, probablemente ha ocurrido por la economía del texto. Lo que ha conservado el texto bretón es sólo la información nueva, eso es, la relevante para la narración, que, en el caso bretón, se desarrolla adicionalmente.

<sup>29</sup> Para consultar la fuente original, v. el archivo de Le Centre de Recherche Bretonne et Celtique, Fond Le Braz, ALB4 M 70, pp. 200-203. El texto original en bretón y su traducción al francés, hecho por Éva Guillourel (E. GUILLOREL, *La complainte et la plainte. Chansons de tradition orale et archives criminelles: deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles)*. Thèse de doctorat. Directeur de recherche: Philippe Hamon, 2008, pp. 215-216) lo transcribo en Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., pp. 11-14.

Esa podría también ser la llave para comprender la razón y la forma en que se han creado los textos prevalentes tanto en los Balcanes, como en Francia en general, en los que aparece sólo un diálogo, el de la doncella con el amigo.

### *El problema estructural de Meogo 5*

La cantiga Meogo 5, sin embargo, plantea un problema. Dentro de la historia común reconstruida, Meogo 5 está ubicada en el mismo lugar que los cantos tradicionales en los cuales el amigo instruye a la amiga sobre cómo “mentir”. Por ello se esperaría que tuviera especialmente marcados paralelos justamente con ese grupo de textos, pero, por lo menos en cuanto a la estructura (narración o diálogo) y motivo central (falsa excusa) ese no es el caso. Los textos europeos mencionados son compuestos de dos partes, la primera (narrativa), en que se habla de la doncella que sale al alba/antes del amanecer, se va a la fuente y allí se encuentra con el amigo, y la segunda (el diálogo entre los amantes), en que la joven se preocupa por sobre cómo justificar su tardanza y el amigo la instruye. A diferencia de ellos, Meogo 5 no incorpora ningún diálogo y no aparece ninguna excusa falsa: en tercera persona se habla sobre una doncella que va a la fuente al amanecer, allí se encuentra con el amigo “que bien la quiere”, ese amigo se relaciona con el ciervo que “vuelve el agua”. Además, los textos tradicionales tienen un marcado carácter dramático-narrativo, mientras que la cantiga Meogo 5 es impregnada de un lirismo muy acentuado. Este último rasgo también difiere la cantiga Meogo 9 del resto de textos comentados que tienen el motivo de la falsa excusa<sup>30</sup>.

Ahora bien, ¿hay textos tradicionales que se asemejen más a Meogo 5? Sí, los hay y, por ahora, conocemos dos variantes de un *son* bretón y un canto ritual serbio. En las variantes bretonas, la doncella narra sobre cómo fue mandada por la madre a la fuente antes del amanecer y allí encontró el agua enturbiada por los caballos de un joven que los abrevaba<sup>31</sup>; una de las variantes ahí termina<sup>32</sup>, mientras que en

<sup>30</sup> Meogo 9 es un texto lírico-dramático, estrófico, con estribillo y rasgos estilísticos que lo separan claramente de los demás textos europeos comentados. Para más detalles del análisis comparado, v. Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., pp. 19-23.

<sup>31</sup> Para consultar estas variantes bretonas, v. *Guerzenneu ha soñnenneu Bro-Gueded / Chansons populaires du Pays de Vannes*, L. HERRIEU (ed.) – M. DUHAMEL (trans. musical), Paris, Rouart, Lefolle et Cie, 1911, pp. 76-77; É. GUILLOREL, *La complainte et la plainte. Chansons de tradition orale et archives criminelles: deux regards croisés sur la Bretagne d'Ancien Régime (16e-18e siècles)*. Thèse de doctorat. Directeur de recherche: Philippe Hamon, 2008, p. 759, Web.

<sup>32</sup> É. GUILLOREL, *op. cit.*, p. 759.

otra, el joven pregunta a la doncella si está casada, y ella le contesta que no; él le da 500 escudos y le dice que regrese a casa y le diga a la madre que se ha casado con el hombre que abrevaba sus caballos<sup>33</sup>. El canto ritual serbio se asemeja más a Meogo 5: en tercera persona se habla sobre doncellas (en el estribillo se menciona sólo una) que van al agua al amanecer y al llegar se encuentran con un ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos (Vuk I, 199<sup>34</sup>). Sobre los asombros paralelos entre este canto serbio y Meogo 5 ya hemos escrito anteriormente<sup>35</sup>.

Lo que llama la atención en cuanto a los textos bretones y serbios mencionados es que su semejanza con Meogo 5 no es sólo temático-estructural, sino también estilístico-formal: 1) el canto serbio y una de las variantes del *son* bretón tienen estribillo<sup>36</sup>; 2) las dos variantes bretonas están organizadas en dísticos (igual que Meogo 5) y presentan repeticiones indicativas: cada segundo verso del dístico se repite como primer verso del siguiente dístico – procedimiento presente entre la segunda y la tercera y entre la cuarta y quinta estrofa en Meogo 5. En cuanto al canto serbio, sabemos que se cantaba acompañando una danza, pero no tenemos su grabación, ni tampoco transcripción musical, de forma que desconocemos el nivel de repeticiones que presentaba a la hora de ser cantado –en la mayoría de los casos, los recolectores no apuntaban repeticiones, puesto que no eran conscientes de su importancia<sup>37</sup>. Sin embargo, sabemos que en muchos casos ellas existían, puesto que son típicas de la forma en la que tradicionalmente se canta en Serbia. Según señala Radinović, las investigaciones etnomusicológicas muestran que en la tradición serbia los cantos no suelen estar ‘cerrados’ en estrofas, sino que mantienen una forma ‘abierta’, no estrófica, que permite modelaciones del texto cantado: en vez de cantar unas simples cadenas de versos enteros, en 30%

<sup>33</sup> HERRIEU – DUHAMEL, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>34</sup> *Srpske narodne pjesme*, Knjiga prva u kojoj su različne ženske pjesme. Vuk S. KARADŽIĆ (anot. y ed.), V. ĐURIĆ (reed.), Belgrado, Prosveta, 1953 (Título original: *Српске народне пјесме*. Књ. прва у којој су различне женске пјесме. Сакупио их и на свијет издао Вук С. Караџић. (Пр. В. Ђурић), Београд, Просвета, 1953).

<sup>35</sup> Véanse: Dj. TRUBARAC, *La novena cantiga* cit., pp. 45-51; Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., pp. 181-184; Dj. TRUBARAC, *La alborada ibérica y la serbia: apertura hacia nuevas perspectivas*, en *Estudios sobre el Cancionero general (Valencia 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, ed. de M. Haro Cortés *et all.*, Valencia, Universitat de València, vol. 2 (2012), pp. 725-739 (pp. 731-734).

<sup>36</sup> La variante en HERRIEU – DUHAMEL, *op. cit.*, pp. 76-77.

<sup>37</sup> Los primeros recolectores de la poesía tradicional serbia eran filólogos, etnógrafos o simples aficionados, que no percibían la importancia de ese fenómeno. Había que esperar las primeras anotaciones por parte de etnomusicólogos, que se dieron cuenta de la importancia de esta característica del canto tradicional serbio.

de los casos ocurre el fenómeno que Golemović ha nombrado *el trabajar con el texto*<sup>38</sup>, es decir, al cantar, se realizan varias repeticiones de ciertas partes de versos, o su aparición parcial, o diferentes formas de cadenas incompletas, o estribillos de diferente longitud e incorporados en diferentes partes del texto<sup>39</sup>. De ello se deduce que el canto ritual serbio, a la hora de ser cantado, fácilmente podía haber presentado ese tipo de repeticiones y modificaciones de versos, a pesar de que en el mismo texto, tal como aparece en Vuk, eso no se nota. El tema de las repeticiones es especialmente importante si tenemos en cuenta que Meogo 5 es una composición basada en el *leixaprén*. No sería demás mencionar aquí los resultados de las investigaciones del material balcánico hechas por Oskár Elschek: según este etnomusicólogo, la construcción del verso es la semilla de la construcción de las formas estróficas; encuentra pruebas de ello justamente en aquellas melodías con la forma estrófica del dístico, en las que la construcción es todavía monotemática, porque ambas secciones tienen como eje el mismo motivo<sup>40</sup>.

### *Los textos del tipo Meogo 5 versus la familia de la excusa transparente*

Como acabamos de ver, los textos del tipo Meogo 5 presentan características estructurales y estilísticas que los diferencian claramente de los textos pertenecientes a la familia europea de la falsa excusa, a pesar de que podemos estar seguros de que están estrechamente vinculados a ella. La razón para ello, creemos, habría que buscar en la *función pragmática* de estos dos grupos de textos. Mientras que

<sup>38</sup> Véanse: D. GOLEMOVIĆ, "Rad" sa tekstom u pesmi – razvoj ili degradacija narodnog pevanja? en *Simpozijum "Mokranjčevi dani" 1994-1996 – Zbornik radova*, Negotin, Mokranjčevi dani, 1997, pp. 237-246 (Título original: Д. Големовић, "Рад" са текстом у песми – развој или деградација народног певања? у Симпозијум «Мокрањчеви дани» 1994-1996. – Зборник радова, Неготин, Мокрањчеви дани).

<sup>39</sup> Sanja Radinović aquí resume resultados de trabajo de Dimitrije Golemović, Marija Vitás y los suyos propios. Véase pp. 6-7 en: S. RADINOVIĆ, *Oblik i reč. Zakonomernosti melopoetskog oblikovanja srpskih narodnih pesama kao osnova za metodologiju formalne analize*, Belgrado, FMU, 2011 (Título original: С. Радиновић, *Облик и реч. Закономерности мелопоеетског обликовања српских народних песама као основа за методологију формалне анализе*. Етномузиколошке студије – дисертације, св. 3/2011. Београд, ФМУ).

<sup>40</sup> O. ELSCHKE, *Stratigrafski problemi u narodnoj muzici Karpata i Balkana – zapadna i istočna Evropa*, "Музички талас", V (1998), fasc. 2-4, pp. 43-50 (p. 46) (Título original: О. Елшек, *Стратиграфски проблеми у народној музици Карпата и Балкана – западна и источна Европа*, "Музички талас", V/2-4 (1998): pp. 43-50).

los de la falsa excusa tienen forma adecuada para *contar* historia, los del tipo de Meogo 5 toman un detalle de la narración y aprovechan su *potencial emocional para condensarlo lírica y rítmicamente*. ¿Servía esto sólo para un mayor goce? Pues no, porque sabemos que el canto serbio es de tipo ritual, pertenece a una costumbre primaveral llamada *ranilo* y, dentro de la costumbre, acompaña un tipo de danza.

En trabajos anteriores ya hemos mostrado que el nivel de separación textual entre el canto serbio y la cantiga Meogo 5 es mínimo<sup>41</sup>, lo cual indica que también era mínimo el nivel de separación textual entre el *prototipo tradicional* de Meogo 5 y el canto ritual serbio. Esto indica que en el siglo XIII, cuando fue compuesta la cantiga, todavía no había empezado el proceso de dessemantización textual del prototipo de Meogo 5, que es inevitable, si un texto ritual se separa del contexto ritual dentro del cual cumple la plenitud de su significado. Eso quiere decir que el prototipo de Meogo 5, en algún momento del pasado, probablemente también era un canto ritual. Esto puede explicar su naturaleza gemela con respecto al canto serbio: su carácter mágico-ritual causaría un alto nivel de petrificación de sus fórmulas y su resistencia a cambios textuales a lo largo de los siglos.

El *ranilo* es una costumbre anual, vinculada a la idea del renacer primaveral de la naturaleza, el despertar de la fertilidad y el comienzo del nuevo ciclo agrícola<sup>42</sup>. En los rituales anuales, según explica Mirchea Eliade, lo que se hace es evocar una escena mítica ocurrida *in illo tempore*: aludiendo verbalmente a esa escena, el acontecimiento mítico se reactualiza en el mismo acto de realizar la canción, con el fin de actuar sobre la realidad de forma mágica, para así reiniciar un nuevo ciclo de tiempo<sup>43</sup>. Como afirma Eliade, los mitos pueden degradar en leyendas épicas y baladas y así sobrevivir en formas menores sin perder su estructura<sup>44</sup>. Justamente es esto lo que probablemente haya ocurrido con los prototipos tradicionales de las cantigas Meogo 5 y Meogo 9: al separarse del resto de la historia mitológica, los fragmentos se fueron modelando como cantos líricos con estribillo y repeticiones abundantes de diferente índole, consiguiendo así un marcado ritmo, que es especialmente importante si el canto acompaña una danza (como es el caso del canto serbio Vuk I 199). En una comunidad, estos cantos líricos (cantados con fines rituales) podían coexistir con sus prototipo narrativo (basado en la his-

<sup>41</sup> V. la nota 34.

<sup>42</sup> Véase Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., pp. 171-180.

<sup>43</sup> M. ELIADE, *Tratado de Historia de las religiones*, Madrid, Ediciones Cristianidad, 2000, pp. 547, 552-557, 562-567, 599 (Título original de la 1ª ed.: *Traité d'histoire des religions*. París, Éditions Payot, 1949).

<sup>44</sup> Ivi, p. 601.

toria mítica) –como es el caso serbio–, o podían existir separadamente (si el ritual persistía), incluso en los casos cuando la historia mitológica en verso ya se había olvidado (el caso gallego).

¿Y qué pasa con el resto de las cantigas de Meogo y sus propios prototipos? Ya hemos visto que podemos estar seguros de que Meogo 5 y Meogo 9 están relacionados intertextualmente a nivel de narración y que, además, existe una *lógica narrativa* en la forma en la que el resto de las cantigas de Meogo está ordenado con respecto a las Meogo 5 y Meogo 9. Esto indica una fuerte posibilidad de que los prototipos tradicionales de *todas* las cantigas de Meogo pertenecían a una misma costumbre, ora similar a *ranilo*, ora de tipo nupcial o prenupcial<sup>45</sup>. Es más: una serie de nueve cantos rituales que, cronológicamente dispuestos dentro de un mismo rito, se refieren a una misma historia mitológica, supondría la existencia de algo parecido a un “guión dramático-lírico” de tipo ritual<sup>46</sup>.

Reflexionando en esta dirección, Rip Cohen ha analizado las nueve cantigas de Meogo, tomadas como una unidad y siguiendo el orden en que figuran en los cancioneros. Se ha centrado en su forma y su estructura, por considerar que son los rasgos más objetivos<sup>47</sup>. Los resultados de su análisis han mostrado que existe una firme base que apoya la probabilidad de que las cantigas de Meogo –esta vez a nivel *estructural-estilístico*– crean una *secuencia* y que, dentro de ella, la imagen del ciervo en la fuente está ubicada en posiciones que marcan su principio, su centro y su final; además, las posiciones en las que este motivo aparece y el número de veces que se repite están acumulados de tal manera que marcan los puntos culminantes dentro de la secuencia<sup>48</sup>.

### *Conclusiones finales*

Los resultados de los análisis comparativos de las cantigas Meogo 5 y Meogo 9 con respecto a los cantos tradicionales y baladas europeas que pertenecen a la misma familia de textos ha mostrado lo siguiente:

<sup>45</sup> Un considerable número de motivos existentes en los cantos de *ranilo* reaparece en los cantos de boda serbios, lo cual indica la proximidad de ideas subyacentes en el *ranilo* y en costumbres nupciales. Dj. TRUBARAC, *La falsa excusa* cit., pp. 425-449.

<sup>46</sup> Esta posibilidad ya la comentamos anteriormente, v. Dj. TRUBARAC, *Meogo 9* cit., pp. 22-23.

<sup>47</sup> V. pp. 74-79 en: R. COHEN, *The Cantigas of Pero Meogo. Edited with Introduction and Commentary*. Virtual Center for the Study of Galician-Portuguese Lyric: Editions, 2014. Web.

<sup>48</sup> V. el esquema gráfico y su análisis R. COHEN, *The Cantigas of Pero Meogo* cit., pp. 77-79.

1) Las cantigas Meogo 5 y Meogo 9 definitivamente están relacionadas intertextualmente a nivel de narración, para lo que existen pruebas en varias tradiciones europeas.

2) Si tomamos como correcto el orden en que las cantigas de Meogo figuran en los cancioneros V y B y los observamos con respecto a las cantigas Meogo 5 y Meogo 9, se percibe la existencia de una lógica narrativa en la forma en la que están dispuestas, lo que indicaría que todas ellas están relacionadas a nivel de narración, y que, además, probablemente formen una secuencia *bien pensada en cuanto a la composición*, puesto que el análisis estructural-estilístico de Cohen lo demuestra claramente.

3) Los prototipos tradicionales de las cantigas de Meogo deberían de ejercer su función pragmática como cantos rituales dentro de alguna costumbre primaveral, prenupcial o nupcial todavía vigente en la Galicia del siglo XIII (cuando fueron escritas las cantigas de Meogo) o, por lo menos, apenas iniciaban su separación del contexto ritual al que originariamente pertenecían. Como una secuencia de cantos lírico-dramáticos rituales, ellos formaban un conjunto parecido a algún tipo de “guión mitológico-ritual”, que probablemente incluía elementos de danza y, quizás, actuación o algún tipo de simulación de su contenido narrativo.

4) El orden en que las cantigas de Meogo aparecen en los cancioneros V y B, por lo tanto, no es casual, ni tampoco erróneo. Es correcto y tiene su propia lógica, basada en el orden que había de seguir al cantarlas, puesto que ese orden también tenía que ser respetado a la hora de cantar sus prototipos tradicionales.