

¿e u era? ¿a clave da cantiga de Meendinho?

X. Bieito Arias Freixedo

RESUMO Fai Bieito Arias neste artigo un repaso das diversas hipóteses de interpretación da parte final do refrán da cantiga de Meendinho. A seguir, ofrece as solucións que considera máis convincentes para o conglomerado "eura"; dunha banda interprétao como "¿e u era?" e doutra como "eu era". Finalmente, interpreta esta ambigüidade como un procedemento de equívoco, moi do gusto dos nosos trobadores.

ABSTRACT In this article BA reviews the various interpretations of the last part of the refrain of Meendinho's famous poem. He then chooses the most convincing interpretations of the nexus 'eura' and reduces them to two: either ¿e u era? or 'eu era'. He comes to the conclusion that this is a case of conscious ambiguity, a rhetorical stratagem much used by troubadours.

77

Hai xa máis de dous anos que nun congreso realizado na Illa de San Simón, con motivo da celebración do Día das Letras Galegas –dedicado ese ano aos xograres da ría de Vigo Johan de Cangas, Meendinho e Martin Codax– presentaba unha comunicación onde pasaba revista ás diversas hipóteses de interpretación da cantiga de Meendinho derivadas da lectura da polémica parte final do verso de refrán¹. Rexeitaba a versión tradicional, con reduplicación do verso de refrán porque, entre outros motivos e como xa fixera notar G. Tavani², esta lectura implica ignorar as marcas de abreviación presentes nos manuscritos B e V.

¹ B. Arias, "Sobre o refrán da cantiga de Meendinho. Análise das varias hipóteses de lectura", in *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, pp. 5-18.

² G. Tavani, "Proposta para unha nova lectura da cantiga de Meendinho", in *Grial*, nº 99, Vigo: Galaxia, 1988, pp. 59-61.

Nese mesmo congreso da illa de San Simón, Ângela Correia fixo unha análise pormenorizada dos hábitos de escrita dos refráns e das regras de abreviación dos mesmos nos testemuños A, B e V e conclúe que hai que rexeitar tamén desde esa perspectiva a posibilidade de ler a cantiga de Meendinho co verso do refrán duplicado (vid. A. Correia, *Actas do Congreso O Mar das Cantigas*, pp. 267-290).

Esta lectura 'tradicional' co verso do refrán repetido ten a súa orixe na edición do *Cancioneirinho das Trovas* do diplomático brasileiro F. Adolfo de Varnhagen³, quen para a súa edición se baseou en parte, non en V, senón no '*Cancioneiro de um Grande de Hespanha*'⁴, cancionero desaparecido posteriormente e que parece pode identificarse co manuscrito recentemente atopado por A. Askins na Bancroft Library de Berkeley⁵, e que é considerado unha copia tardía de V.

Para editar o texto de Meendinho Varnhagen segue o cancionero de Berkeley (K), o cal si omite o signo de abreviatura que había no seu antígrafo da Vaticana, polo que o razoamento do editor de considerar esas tres letras finais como abreviatura do verso do refrán, que debería ir duplicado, ten a súa lóxica, considerando que o hábito dos cancioneros é o de abreviar os refráns a partir da segunda estrofa, reducíndoos a un fragmento máis ou menos longo do primeiro verso.

Carolina Michäelis⁶ segue a edición de Varnhagen e edita tamén a cantiga con duplicación do refrán, aínda que ela utilice posibelmente a edición paleográfica de E. Monaci, onde se transcribe V correctamente.

78

Nesa mesma comunicación a que veño aludindo (pp. 14-15) indicaba as obxeccións que podían apórsele a unha hipótese de lectura proposta por min mesmo un tempo antes⁷; obxeccións sobre todo de tipo escriptolóxico.

Tamén analizaba alí (pp. 6-7 e 9-12) a proposta de G. Tavani e apuntaba unha serie de anomalías que esta presupoñía con respecto ao *usus scribendi* dos copistas respectivos de B e V, así como algunha obxección doutra índole⁸.

³ *Cancioneirinho das Trovas Antigas colligidas de um grande cancionero da Bibliotheca do Vaticano*, Viena: Typogr. da Côte, 1870.

O profesor X. Luís Couceiro, no seu relatorio publicado nas *Actas do Congreso O Mar das Cantigas* (pp. 251-266, en especial pp. 252-253, nota 3) fornécenos pormenores de erudito sobre a figura e a obra de Varnhagen, en particular sobre a elaboración do seu *Cancioneirinho das Trovas*...

⁴ Cf. C. Michäelis, *Ajuda*, II, p. 28.

⁵ Vid. s. v. *Dicionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, dir. G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa: Caminho, 1993.

⁶ Cf. C. Michäelis, *Ajuda*, II, p. 889.

⁷ B. Arias, "Eu atend'end'o meu amig[u]", e un á; ¿E posíbel unha nova lectura da cantiga de Meendinho?, in *Boletín Galego de Literatura*, nº 18, 2º semestre, Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións da Universidade, 1997, pp. 119-123.

⁸ Unha das constatacións realizadas por min ao analiza-lo traballo do copista c no cancionero B é que este non abrevia nunca, salvo erro meu, as formas de futuro verá ou verria, e que cando unha forma

A miña conclusión, daquela, resumíase nas seguintes palabras: “tal vez o feito comentado antes de que nalgúns pasos errados o copista empregase o signo de abreviación que coincide co utilizado no refrán da cantiga de Meendinho, queira apuntar a que o copista utilizaba este signo con valor xenérico de abreviación cando tiña dúbidas sobre o verdadeiro valor que debía representar, ou o que é o mesmo, que a extraña grafía da nosa cantiga responde probabelmente a un paso confuso ou lacunoso do exemplar”. (p. 15)

E continuaba deixando clara a miña postura escéptica con respecto a todas as solucións ofrecidas: “É certamente frustrante constatar, desde a propia illa de *San Simion*, co tesouro, que é a cantiga, na man, que nos falta aínda a chave con que poidamos abri-lo cadeado da hucha ferrada que o garda”.

Transcorrido algún tempo, volvíñ sobre este interesantísimo *locus criticus* que, pensaba eu, por forza tiña que ter algunha solución máis convincente, persuadido de que as “irregularidades” detectadas en B e en V eran froito dalgunha anomalía ocorrida no proceso de transmisión manuscrita.

¿Que tipo de anomalía? Pensemos na seguinte hipótese:

Desde un punto de vista paleográfico, a distribución dos grafemas desta parte final do verso do refrán en B] *eũ a* e en V] *eũ a*, teñen unha moi posíbel explicación se se considera un antecedente común onde o copista cometeu un erro ao interpretar unha hipotética secuencia **euera* do exemplar que copiaba (posibelmente un rótulo en letra gótica onde os conglomerados de palabras son moi frecuentes, así como a práctica inexistencia, nalgúns casos, de separación entre os distintos grafemas). Ante tal secuencia o copista leu abreviando o *e* e o *r*: *eũa* ou *eũ a*, interpretando o *u* con valor consonántico, lección que

de futuro doutro verbo con vibrante múltiple aparece abreviada, as grafías correspondentes á vibrante múltiple (rr ou ir) nunca aparecen abreviadas, polo que os grafemas presentes no manuscrito no final do verso en cuestión non poderían ser a abreviatura completa de e verrá (Vid. B. Arias, “Sobre o refrán da cantiga de Meendinho...” op. cit. p. 12).

Nunha edición das cantigas dos tres xograres homenaxeados ese ano, os editores aceptan a lectura de G. Tavani, pero introducen unha emenda que solucionaría esta dificultade. A súa lectura é: *e ver[r]já* (Vid. A. Fernández Guadanes et. al. *Cantigas do Mar de Vigo*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 1998, pp. 68-70. Estes autores si rexistran unha vez o futuro abreviado *ũra*, pero hai unha diferenza importante con respecto ao noso caso que non pode obviarse, e esta é a presenza do *r*.

logo pasou a B e a V e que é a causa de tódalas nosas matinacións. O erro produciríase probabelmente no nivel do subarquetipo a⁹.

Sen embargo, a lectura que se escondía no conglomerado **euera* era estoutra: *e u era*, onde *u* é adverbio e *era* copretérito do verbo *seer*. A anomalía localizaríase así nese conglomerado de equívoca interpretación.

O encadramento conceptual da secuencia no conxunto do verso, da estrofa e da cantiga non presenta, coido eu, dificultade de ningún tipo: a moza namorada lémbrese de cómo estaba sentada *na ermida de San Simion*, soa, *atendendo o amigo* con que se citara alí mais que non chegaba. Ante esta tardanza, a pregunta era lóxica e tópica: *¿e u era?*, ¿“e onde estaba” el mentres ela, que acudira á cita no lugar e prazo acordado, o agardaba?

A mesma interrogación retórica, aínda que noutras circunstancias, atopámola en presente, tamén no refrán e en posición de rima, na peculiar cantiga de D. Denis (25, 2) en que a moza namorada, soa, interpela sobre o amigo ás flores do piñeiro:

80

¡Ai flores, ai flores do verde pino,
se sabedes novas do meu amigo!
¡Ai Deus!, ¿e u é?
(B 562, V 171)

Pode dar a impresión de que entre o *era* do refrán e as expresións en presente (*non ei [i] barqueiro*) ou en futuro (*morrerei eu, frefrosa*) das estrofas III a VI, hai unha certa incompatibilidade, mais non hai tal porque os tempos van progresando gradualmente ao longo da cantiga, nos dísticos de cada dúas estrofas, en contraste coa reiteración do pasado no refrán, que desde a cada vez máis angustiosa situación presente e a perspectiva dun fatal desenlace no futuro inminente, nos remonta, estrofa tras estrofa, á causa da desesperada situación

⁹ P. Lorenzo Gradín estudia “A transmisión das cantigas de romaría dos xogares galegos” (Vid. *Actas do Congreso o Mar das Cantigas*, pp. 155-168). Na p. 168 trata o caso concreto de Meendinho, que non formaría parte do hipotético cancionero de xogares galegos senón que, segundo esta estudiosa “a cantiga chegou nun rótulo individual que foi reproducido nos manuscritos nunha época máis recente cá do conxunto de autores mencionados [os pertencentes á compilación de xogares galegos]. (...) a súa inclusión non obedeceu a un criterio sociolóxico senón que veu determinada polo afán de reproducir todo o material que chegaba ás mans do compilador do último nivel da tradición manuscrita, ou, se se prefire, ao responsábel da última compilación xeral”.

da moza namorada, ao pasado: ela estaba alí, no lugar concertado para a cita, pero o amigo non; ¿onde estaba? ¿Onde estaba o amigo cando ela o agardaba, causa pola que agora se atopa soa, abandonada no lugar da cita? ¿Onde estaba o amigo cando ela o agardaba no lugar acordado, causa pola que agora ela, que de súpeto se atopa nunhas circunstancias absolutamente contrarias ás esperadas, morrerá sen remedio, vítima do *mar maior* da frustrada paixón amorosa?

Poida que se poñan en xogo mesmo os matices semánticos dos tres verbos empregados, aparentemente sinónimos: a precisión semántica dos verbos *seia* (v. 1 <SEDERE ‘estar sentado’) e *estando* (v. 4 <STARE ‘estar de pé’) empregados en contextos en que se concretiza con pormenor a localización física da moza, contrasta coa absoluta indeterminación do enunciado interrogativo da parte final do refrán *e u era* (<ESSE ‘ser, estar’), referido á localización do amigo.

Aínda que esa progresión temporal rexistrada nos dísticos transmite unha viva transformación externa e interna que se está a producir, a moza non pode deixar de insistir unha e outra vez, no refrán, en que ao principio, antes de que se desencadease esa espiral vertixinosa, ela si estaba no lugar acordado e o amigo non. Non se trata, logo, estrictamente, do motivo da tardanza do amigo, senón da constatación por parte da moza de que o amigo non asistiu á cita acordada e da consecuente afectación do seu estado emocional. O poema é unha descrición dese proceso de vertixinosa transformación anímica.

81

O hipotético conglomerado **euera*, do que segundo a hipótese aquí formulada derivan en última instancia as leccións de B e de V, ten aínda outra posibilidade de segmentación que dá orixe a unha nova posíbel interpretación, a saber: *eu era*. A moza namorada insiste, coa reiteración do *eu* no verso do refrán, no feito de que “ela estaba (e era ela), ela agardaba polo amigo” cando se soliviantaron as ondas (que non teñen porque perder o seu carácter simbólico): *eu atendend’o meu amig[u]’, eu era*.

Finalmente chamo a atención aínda para outra circunstancia a ter en conta: non hai dúbida de que as dúas posibilidades de segmentación na escrita do conglomerado **euera*, que acabamos de examinar (¿*e u era?* e *eu era*) e as interpretacións que ambas sustentan, poden confluír doadamente no nivel da recepción auditiva. Lembremos que este era un dos procedementos de equívoco empregados polos nosos trovadores cando se adentraban no ámbito da ambigüidade, cousa que facían máis a miúdo do que xeralmente se pensa.

Poñeremos como exemplos, por un lado, o comezo do verso de refrán da cantiga III de Roy Fernandiz, onde a secuencia *ca m' ei outra*, no nivel de recepción auditiva pode interpretarse como “ca me hei outra”= “porque teño outra”, pero tamén como “ca amei outra”= “porque amei outra”¹⁰, e por outro lado, os casos de ambivalencia semántica conscientemente buscada do grupo fonético *el vyra / Elvyra*, comentados por C. Paulo Martínez Pereiro nun recente e interesantísimo libro¹¹.

Retomando a citación metafórica a que aludía máis arriba, pregúntome se estaremos perante a chave que nos permita abrir de vez a hucha ferrada onde se garda o tesouro da *illa de San Simion* que nos legou Meendinho.

Coido que a hipótese de lectura aquí defendida debe ser tida en consideración e priorizada sobre as demais, xa que na miña opinión a explicación é totalmente viábel e, en todo caso, porque se presenta como a menos problemática das propostas.

X. Bieito Arias Freixedo
Universidade de Vigo

¹⁰ Nunha cantiga que trata o motivo do ‘cambio de senhor’. Cf. B. Arias, *O cancionero de Roy Fernandiz*, Tese de doutoramento inédita, Santiago de Compostela: 1999, p. 187.

¹¹ Vid. C. Paulo Martínez Pereiro, *A indócil liberdade de nomear (por volta da ‘interpretatio nominis’ na literatura trovadoresca)*, A Coruña: Espiral Maior, 1999, pp. 87-110.