

ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matière de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

Volviendo al alba de Nuno Fernandes Torneol

Jorge González Rodríguez

Los análisis propuestos para interpretar la composición de Nuno Fernandes Torneol *Levad'amigo* han sido numerosos, tanto en enfoques históricos como en los estrictamente literarios; no es intención nuestra confirmar o rebatir alguno de ellos, sino intentar esclarecer la debatida cuestión del *género* al que el poema pertenece, ateniéndonos en lo posible a los datos del propio poema y a un criterio riguroso.

Es regla que se considere la composición un alba; hay investigadores –como Costa Pimpao– que niegan la existencia del género en la lírica galaico-portuguesa; otros la consideran casi única o le añaden algún otro ejemplo, como *Sen meu amigo* de Bolseiro; el caso es dudoso porque *Levad'amigo* no parece responder a las características consideradas fundamentales del alba. Martín de Riquer¹ definió el género, con su habitual precisión, como determinado por su contenido; es característico el deseo de que el alba no llegue para que los amantes puedan proseguir su encuentro. Es cierto que esta definición se refiere particularmente al alba provenzal, que es la más característica; pero toda la lírica medieval –no lo olvidemos– está profundamente imbuida de la poesía occitana.

El análisis que pretendemos aplicar es de tipo estructural, y basado en el sistema retórico; éste nos ha permitido llegar a alguna conclusión importante, como que, de los tres tipos de alba conocidos –normal, religiosa e inversa–, la segunda no debe considerarse integrada en el género, porque la situación que propone es tan tópica y tan alejada de la mentalidad que dio origen a las albas propiamente dichas, que solamente el éxito y la calidad de éstas justifican el empleo de algunas de sus características en las religiosas; no así el alba inversa, que partía de la misma situación para modificar su lógica, estando por tanto sus

J. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

referencias perfectamente justificadas. Es éste el análisis que nos proponemos utilizar como patrón para *Levad'amigo*.

El análisis de estructuras esenciales daba los siguientes resultados:

A) PARTES ARTIS

exordium: siempre, frecuentemente narrativo

narratio: clásica

argumentatio: confundida con la *narratio* o de carácter narrativo, sustituyendo a la anterior

peroratio: de tipo muy variable

B) ANÁLISIS TÓPICO

locus a persona: 1) monólogo. 2) relación yo → tú. 3) frecuentes transposiciones de tú a él mediante autodiégesis. 4) con cierta frecuencia, apóstrofes.

locus a causa: predominio de la causa física.

locus a tempore: 1) predominio del *tempus speciale*, 2) notable importancia del carácter de *commune*

locus o modo: presencia equilibrada de *prudentia* e *imprudentia*, ésta última *in animi affectionem*

locus a loco: 1) numerosas transposiciones de *naturalis* a *positiuus*. 2) generalmente, definición de *publicus/priuatus*

locus a facultate: equilibrado

locus a finitione: 1) oposiciones muy marcadas. 2) *finitio* extraordinaria por ser el alba un *praeiudicium*

locus a simili: apenas usado

locus a comparatione: equilibrado

locus a fictione: apenas usado

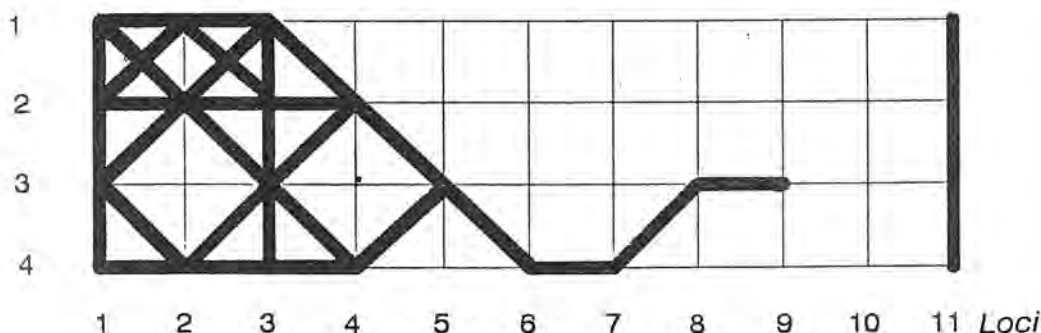
locus a circumstantia: como es lógico, *inuentio* poética

C) REPRESENTACIÓN GRÁFICA DE FRECUENCIAS

El método gráfico utilizado representa frecuencias de al menos 50 %; los ángulos de 0° son *topoi* localizados; los de 90°, relaciones directas entre sí; los de 45 °, relaciones posibles.

Hemos dado los *loci* y las *partes* en el mismo orden de aquí arriba.

Partes



Es decir, ateniéndonos a las características más llamativas, que se trata de una forma básicamente monologada, en la que debe existir, implícita o explícitamente, una pareja; la presencia del alba debe conllevar alguna modificación de la actitud de los amantes; la palabra *alba* como identificadora del género debe aparecer caracterizada como *tempus speciale commune*; debe haber una considerable concentración de *loci* naturales frente al muy escaso uso de los intelectuales.

Procedamos por tanto a analizar retóricamente *Levad'amigo* para poder confrontar los resultados sobre una base en común. Téngase en cuenta que el análisis, por muy objetivo que se pretenda, siempre es interpretable; así, diferimos de la opinión de Tavani, que considera *dormides tempus speciale*.²

A) PARTES ARTIS

Nótese que, tratándose de una estructura rígidamente paralelística, nunca podrán las *partes* estar totalmente separadas. El estribillo no es integrador -al menos, integrador clásico- de ninguna de ellas.

exordium: vv. 1 y 4

narrativo propiamente dicha: vv. 2 (=7), 5 (=10), 8 (=13), 11 (=16)

peroratio narrativa: vv. 14 (=19), 17 (=22), 20 y 23

-estribillo

B) ANÁLISIS TÓPICO

locus

partes:

exordium

narratio

peroratio

estribillo

a persona

AMIGO (deprecativo) (ellas → [yo → tú])	MEU-VOSSO ([yo ↔ tú → ellas])	VOS- LHI/LHIS	SEU (¿autodiegético o heterodiegético?)
Ø	Ø	Ø	Ø
DORMIDES (<i>generale singulare</i>) MANHANNAS (<i>speciale commune</i>)	DIZIAN, CANTAVAN, AVYAN, ENMENTE AVYAN (<i>generale</i>) EMENTAVAN (<i>semánticamente, speciale singulare; morfológ., generale singulare</i>)	TOLHESTES, SECATES, SIAN, POUSAVAN, BEVIAN, BANHAVAN (<i>generale singulare</i>)	ANDO (si es autodiegético, <i>generale singulare</i> ; si es heterodiegético, <i>speciale singulare</i>)
Ø	EN MENTE AVYAN, EMENTAVAN (<i>prudencia</i>)	Ø	LEDA (<i>prudencia</i>)
Ø	EN MENTE (<i>naturalis a qualitate positius</i>)	EN QUE SIAN, EN QUE BEVIAN, ETC (<i>naturalis a qualitate y publicus priuatus</i>)	
Ø	Ø	Ø	pars entera, implícitamente (<i>difficultas</i> : negación implícitamente en <i>an potuerint</i>)
LEVADE/DORMIDES (<i>hoc/non hoc</i>)	DE AMOR (<i>finitio</i>)	DO MEU AMOR E DO VOSSO (<i>diuisio</i>)	Ø
Ø	Ø	Ø	Ø
Ø	pars entera, implícitamente (<i>a minore ad maius</i>)	Ø	
Ø	Ø	EN QUE POUSAVAN ETC (<i>fictio ab impossibili futuro</i>)	COMPLETO (<i>fictio ab ironia</i> : dialéctica epidáctica)

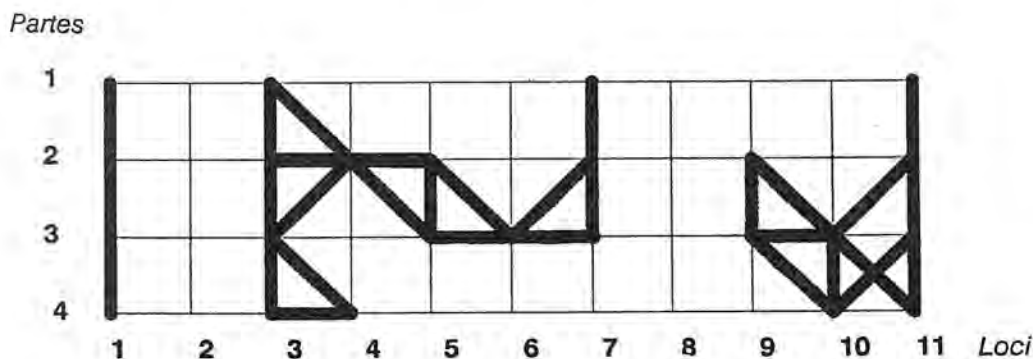
a circumstantia: OMNIA

Las estructuras que hemos visto parecen implicar una contradicción; por un lado, podemos decir que los caracteres esenciales del alba están presentes casi todos, si exceptuamos el amanecer como causalidad (al menos, explícita); por otro lado, la enorme diferencia de distribución de *loci* y sus distintas categorías parece indicar que no se trata, *desde el punto de vista del género*, de un alba. Particularmente la *fictio* resulta muy apartada del modelo, a pesar de que, como ha señalado Dronke,³ está ya presente en modelos muy anteriores.

Hoy está fuera de duda que la lírica medieval, que irrumpe en todo su esplendor hacia el siglo XII, no es un producto inmediato de su época. No se trata de hacer solamente una vaga referencia a las *hargās*; simplemente, desde un enfoque estrictamente textual, cuando poetas como algunos de los pioneros (Guilhem de Peitieu o Bernal de Bonaval, ponemos por caso), desarrollan sus temas con tal maestría, con una técnica tan acabada y unos hallazgos de temática tan perfeccionados, es imposible considerar que no hay una etapa previa que lo permita. El problema empieza al intentar fijar qué es esa lírica pretrovadoresca; tenemos en la cabeza una vaga idea de unos textos perdidos por su oralidad, ciertas referencias a textos mediolatinos, y otras pocas cosas más; y ello se debe a nuestra propia idea de literatura, que resulta por tanto anacrónica. Pensamos en el desarrollo de un género, cuando resulta más que dudoso que, en la época, se tuviera ese concepto; incurrimos en nominalismos al decir balada, pastorela o alba, por no decir otros términos técnicos que han cubierto de ridículo o más de uno, como *cos-saute/cossante*.

C) REPRESENTACIÓN GRÁFICA

GRÁFICO



Tratándose de un *alba* —y hemos dicho que es una forma delimitada por el contenido— la discusión sobre los orígenes resulta un tanto bizantina, porque el *alba* no es ningún artificio retórico; no es en absoluto necesario que haya textos que se definan a sí mismos como del género *alba*. Aunque en un contexto muy distinto, el de la épica primitiva, G.S. Kirk⁴ ha demostrado, mediante la aplicación crítica de los hallazgos de Milman Parry, que la maestría individual no necesita base autoral, sino técnica. Es evidente que un tipo de poesía surge en donde hay condiciones para ello, y realmente importa muy poco que los orígenes sean cultos, populares o lo que sea, si no podemos *aplicarlo* para *explicarlo*. Por tanto, enumeraremos los puntos a que nos lleva el análisis del poema sin ningún juicio previo.

1) Estructuralmente, la composición de Torneol presenta dos tipos de variantes: unas de tipo técnico, propias del desarrollo galaico-portugués; y otras temáticas, de carácter individual; éstas caben perfectamente en la definición de *alba*; pero pueden deberse *o no* al influjo provenzal.

2) La seguridad con que el poeta desarrolla un poema condicionado por su contenido puede explicarse si tiene detrás una tradición técnica (que, en este caso, es lo mismo que decir temática) sólidamente basada; y ello puede estar en común con la poesía provenzal *o no*.

3) Un poeta que presente estas características debe ser en principio un poeta cultivado, que trabaja con técnicas y temas cultos; lo que no quiere decir que el origen de esas técnicas y esos temas sean del mismo carácter; en todo caso, el poeta no podría ser consciente de ello; nuestro propio concepto está mediatizado por la investigación filológica.

4) Torneol es un poeta del siglo XIII; su poesía bien pudo estar influida por la occitana, *pero no por su codificación*, posterior en al menos un siglo;⁵ se puede decir más: que es casi imposible que no se viera influido por esta lírica, pero no tenemos ni idea de cuáles fueron sus modelos; pueden haber sido los mismos que tomaron los tratadistas posteriores, a partir de los que nosotros hemos tomado nuestro propio concepto del género; no obstante, la casi contemporánea *Gaite de la tor* francesa está casi calcada del modelo occitano; pero en Francia norte ni había lírica tan rica como la del oeste peninsular ni quedaba geográficamente tan lejos. Hablar de influencias por ser una mujer quien habla,⁶ o por su simbolismo externo, es muy arriesgado. Dronke nos ha prevenido⁷ muy convincentemente contra la tentación de limitar la poesía a su aspecto puramente externo.

5. Si *Levad'amigo* fuera un *alba* estricta, desde nuestro punto de vista de lo que es un *alba*, y a la vista de todo lo anterior, los topoi se hubieran inclinado mucho más hacia la variante provenzal, ya que ésta hubiera sido su modelo; piénsese que este tipo no impedía en absoluto las variantes propias de la lírica galaico-portuguesa. Tampoco se puede jugar con la posibilidad de que se trate de una obra «abierta»: ni las *albas* provenzales lo son, ni sería posible en este caso porque el *leixaprén* queda cortado con la conjunción de los vv. 20 y 23.

Así pues, mientras no definamos con claridad a qué nos referimos cuando hablamos de *alba*, no podremos encuadrar *Levad'amigo* más que en el grupo de canciones de aurora, género de muy antiguas raíces y cuyo éxito principal fueron las albas provenzales, con las que tienen grandes semejanzas por la misma razón que las tienen dos hermanos: por su origen; varias de estas semejanzas son, por otra parte, independientes en su desarrollo, y obedecen al mismo fondo de técnica y temática comunes; es posible que haya habido un contacto estrecho, pero eso no nos autoriza a darle un carácter que es propio de una época y una zona determinadas; el estudio que nos permita definir de una vez si llamamos *alba* al concepto que hemos venido manejando siempre o bien a cualquier poesía amorosa en la que tenga que ver el amanecer, no pasará tanto por el estadio de hipótesis como por el estudio sistemático de los fenómenos que originan toda la lírica medieval; siendo el tema del amanecer universal y pancrónico, no hay ninguna justificación para incluir en el género el poema de Torneol y no hacerlo con desarrollos anteriores tan paralelos como el *Phebi claro* o la *ħarġa Ben, ya saħhara*, cuyas técnicas de alborada están tan claras como las composiciones de dos siglos después.

Notas

1. Riquer, M. de: *Los trovadores. Historia literario y textos*, Planeta, Barcelona, 1975.
2. Tavani, G.: «Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandez Torneol», en *Atti del I Convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani*, Pisa, 1960 (pp. 199-205).
3. Dronke, P.: *La lírica en la Edad Media*, Seix-Barral, Barcelona, 1978.
4. Kirk, G.S.: *Los poemas de Homero*, Paidós, Barcelona, 1985 (reimpr.).
5. Zumthor, P.: «Rhétorique et poétique latines et romanes», en *GRLMA vol. I*, Heidelberg, 1968 (ss.), p. 57-91.
6. Várvaro, A.: *Literatura románica de la Edad Media*, Ariel, Barcelona, 1983.
7. Dronke, P.: *La individualidad poética en la Edad Media*, Alhambra, Madrid, 1981.