

ACTAS

**II CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA ASOCIACIÓN
HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**

(Segovia, del 5 al 19 de Octubre de 1987)

II

Editado por:

José Manuel Lucía Megías

Paloma Gracia Alonso

Carmen Martín Daza

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

1992

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES

SERVICIO DE PUBLICACIONES

ISBN 84-86981-63-8

DEPÓSITO LEGAL: M-8718-1992

IMPRIME: Imprenta U.A.H.

LA ORALIDAD EN LA LIRICA GALLEGOPORTUGUESA

La lírica gallegoportuguesa, sacada a la luz con el descubrimiento de los cancioneros en el S. XIX, ha sido investigada por estudiosos de distintas nacionalidades. Valga recordar a Carolina Michaëlis, a J.J. Nunes, a Rodrigues Lapa, a Filgueira Valverde, a Lang, a D'Heur, a Tavani, entre otros muchos. Estos investigadores nos han puesto delante de numerosas cuestiones que debido a la época de su producción plantea su recuperación y su estudio.

Encuadrada en la época medieval los estudiosos se enfrentaron con el problema de la tradición manuscrita así como con la delimitación cronológica de su producción. Además, dada la importancia de la literatura occitánica y su penetración en Europa, surge el tan debatido tema de su influencia en la lírica gallegoportuguesa y de los orígenes de la misma. Se ha hecho referencia al camino de Santiago como vía para contactar con Europa y a través del cual penetraron novedades en el mundo gallegoportugués; ahora bien, como afirma Xosé Ramón Pena, "é pouco probábel que a influéncia provenzal fose directa; o máis doado é que viñese filtrada xa. Isto explicaría a existéncia de provenzalismos e galicismos moi cedo na nosa lírica; iso explicaría que as composicións máis antigas rexisten unha intervención maior dos esquemas de alén-Pirineus. Pero tamén explicaría o seguinte: existía na Galiza unha primeira lírica que era xa -ou estaba en fase de ser- trovadoresca. Esa lírica tiña o seu pé na canción de amigo. Cando se produce a primeira remesa provenzal, a cantiga de amigo asimila elementos daquela e, a sua vez, influi de maneira notábel na canción amorosa"¹.

La cantiga de amigo surge en una zona apartada de los avatares bélicos del momento, ya que Galicia se libera con bastante rapidez de la opresión musulmana. Por otra parte la existencia de Santiago de Compostela, como foco religioso y cultural aglutinador de lo popular y lo culto, propicia el nacimiento de la lírica gallegoportuguesa; así será conocida en el resto de la Península Ibérica al trasladarse hacia el Sur. La emigración de los juglares compostelanos y el prestigio

de esta lírica favorece la utilización del "gallegoportugués" como lengua vehículo de lo lírico fuera de sus fronteras. No sólo en León sino después en Toledo la lengua gallegoportuguesa será la lengua de la lírica peninsular.

Desde el descubrimiento de los cancioneros la investigación filológica se ha ocupado de hacer ediciones críticas como son las de C. Michaëlis, J. J. Nunes y Rodrigues Lapa, entre las más rigurosas. Si se consultan las distintas ediciones se observa que no existe un criterio ortográfico unificador, lo que manifiesta las diferencias existentes entre los distintos textos que, como observan C. Alvar y V. Beltrán, "no hacen sino reproducir la variedad y falta de unificación que persiste en estos estudios"². Si la investigación filológica hace aportaciones para el mejor conocimiento de la lengua de los cancioneros gallegoportugueses, aclarando problemas gramaticales y lexicales por medio de notas, se debe tener presente que este tipo de investigación es muy concreta y que se reduce a la indagación textual. Teniendo en cuenta que la literatura medieval se produce en un contexto determinado, se propone un planteamiento enfocado hacia la semiótica y la sociología de la literatura. Es decir si los futuros estudios de la lírica gallegoportuguesa tienen presente estos enfoques nuevos, darán la medida de una época y, probablemente, se saquen a la luz elementos que permanecen ocultos, puesto que la investigación filológica no se ha propuesto estas metas.

Para abordar el estudio de la lírica gallegoportuguesa desde la perspectiva que proponemos hay que volver la mirada a la literatura medieval poniéndola en el contexto de su producción (entiéndase producción en el sentido semiótico). Es decir ¿cómo se produce esta literatura, como forma oral o como forma escrita?. Evidentemente las cantigas gallegoportuguesas son producidas como forma oral ya que son canciones, y aunque los trovadores y juglares al crearlas las escribiesen, sólo se producen en el momento de su recitación, es decir cuando entran en contacto. Efectivamente la forma de entrar en contacto es oral, puesto que se transmitían por la voz con acompañamiento musical e iban dirigidas a un público compuesto por gente que no sabía leer ni escribir. Si se considera como oral toda comunicación poética donde transmisión y recepción al menos pasan por la voz y el oído³, las cantigas gallegoportuguesas responden a la oralidad debido a que circulaban de boca a oreja. Siguiendo a Paul Zumthor nosotros identificamos el texto con el libro que es algo material, visual; en la Edad Media el texto es objeto auditivo por ello cobra importancia la fluidez y el movimiento⁴. El carácter auditivo del texto se relaciona inevitablemente con el público al que iba dirigido. Un público analfabeto que sólo puede oír y mirar, por ello en la poesía medieval, nacida de la necesidad de comunicación colectiva⁵, se integra un doble factor: el

sonido (ya sea el canto, o los juegos de la voz) y el gesto, la mímica. Factores que hacen referencia al aspecto dramático, ya señalado también por Zumthor, de la poesía medieval. El texto recitado, cantado o leído era como la representación de un papel en una escena puesto que implicaba una comunicación con el auditorio. Lo que se valora en esta época es que el papel funcione, por ello cobran importancia como medio principal de transmisión la memoria y la voz para este tipo de representación.

La existencia de una obra literaria depende no sólo de su producción sino también del consumo. Es decir sólo cuando se realiza la lectura de la obra producida podemos hablar de su existencia, puesto que la producción de la misma está claramente vinculada a su materialización, a su consumo. Desde esta perspectiva hay que tomar en consideración la concurrencia de tipologías de consumo diferentes: el consumo de gran masa y el consumo de minorías. Esta diferenciación se relaciona con las obras que se producen con la idea de ser consumidas pero que no las puede leer cualquiera, lo que provoca su transformación en literatura de lujo. En concomitancia con toda literatura de lujo hay que aludir a la moda, es decir al gusto que, evidentemente, fluctúa de una época a otra. En la Edad Media y con respecto a la poesía provenzal el hermetismo que caracteriza al "trobar clus" es un lujo, ya que debido a su complejidad estilística sólo lo entendía una minoría ya adiestrada con las claves de sus componentes para su descodificación. Es obvio que tras la decadencia de la poesía provenzal esta forma de entender la poesía va desapareciendo. En lo que toca a la lírica gallegoportuguesa la moda trovadoresca penetra procedente de Provenza, sociedad más avanzada con costumbres refinadas y donde la mujer es el centro de todas las actividades. Por otra parte, la literatura lírica en la Edad Media es un recreo de corte, lo que favorece el nacimiento de nuevas costumbres y nuevas formas de divertimento. Surge el torneo amoroso, en él quien consiga expresar mejor su amor será el mejor caballero. Será el trovador de origen noble quien compondrá "cantigas de amor" por divertimento no por necesidad dirigidas a la corte. Así pues la poesía trovadoresca es algo lúdico e inmediato, que responde al gusto de la época y, por lo tanto, se impone como moda.

Se han estudiado los tres géneros mayores de la lírica gallegoportuguesa desde la misma perspectiva literaria. Se ha delimitado la temática y las formas estilísticas que caracteriza a cada género. Ahora bien, se debe puntualizar la diferencia existente entre las cantigas de amigo y de amor y las de escarnio y maldecir, en cuanto que éstas últimas por su contenido responden a una realidad inmediata y, por lo tanto, se deterioran con el tiempo. Desde este punto de vista

las cantigas de escarnio y maldecir responden a otra vertiente de la oralidad. Su papel es la imprecación; recuérdese la cantiga de Afonso Mendez de Besteyros "Don Foão, que eu sei que á preço de livão"⁶ en la que el autor satiriza la cobardía de Joan Peres de Vasconcellos, noble portugués refugiado en la corte castellana, que abandonó el campo de batalla al ver a los cenetes. En el momento de su producción esta cantiga tendría su repercusión en el público que la escuchaba, puesto que transmitía un hecho concreto lo que provocaría o bien la risa por la burla implícita o bien la ira; en cambio para el lector actual el interés que despiertan este tipo de cantigas puede ser filológico e histórico. Precisamente por esto se plantea la literariedad de este género, ya que su contenido circunstancial y anecdótico no responde a lo que se entiende hoy día por literariedad, concepto que va más allá de la escritura. A pesar de que son textos compuestos según una retórica consagrada, su contenido estético no supera la barrera de lo meramente circunstancial puesto en verso, de ahí su deterioro y su forma de subsistir: por medio de notas filológicas como testimonio de un detalle histórico. Por el contrario tanto las cantigas de amigo como las de amor responden a los clichés establecidos por la retórica provenzal. Además su contenido está dentro de lo requerido por la estética. Por otra parte la música, como forma de comunicación atemporal, apoya la literariedad de estos dos géneros en cuanto que sobrepasan la barrera de lo circunstancial, y también ayuda a su futura investigación desde una perspectiva basada, fundamentalmente, en su forma de producción, en su oralidad.

Si se tiene en cuenta que el texto con destino vocal tiende a instituirse como un bien común del grupo dentro del cual funciona⁷, habría que preguntarse si las cantigas gallegoportuguesas de amor y de amigo consiguen la unificación de las actividades individuales, y si todos los miembros del grupo social que participan en su representación, tanto autor como auditorio, identifican los signos producidos y los interpretan de la misma manera. Esto implicaría una misma concepción ideológica del mundo y, por lo tanto, su universalidad. Pero, como indica Zumthor, no hay que preguntarse sobre la importancia de la voz en el mundo medieval hay que probar las consecuencias de su predominio⁸, es decir si en la sociedad peninsular medieval la lírica gallegoportuguesa se establece durante siglo y medio y se representa en las cortes, además es asimilada por el auditorio por medio de la repetición y del juego de los efectos utilizados por el juglar o trovador y posteriormente conservada en la memoria colectiva, se tendrían que investigar las posibles transformaciones que sufre la colectividad por la influencia de las canciones amorosas, o bien si su repercusión se redujo a la de un juego literario musical.

Se ha subrayado continuamente la homogeneidad del lirismo gallegoportugués producto de la presión de un grupo social identificable con el ambiente de corte que imponía hasta dónde se podía llegar. Así mismo esta lírica se caracteriza por una poética que gira sobre el mismo hecho perfeccionándolo, pero no innova ni en lo que respecta al contenido ni en cuanto a la forma. Según X. R. Pena esto "é o resultado dunha determinada sociedade conservadora, escasamente evolucionada durante un século e medio e que emarca o seus patróns do ben trovar, do ben facer no máximo respecto às formas xa consagradas"⁹. Pero conviene hacer hincapié en el carácter oral de estas canciones y en la relación que se establece entre los autores y el público. El público espera algo que el autor debe hacer, de ahí que se establezca una interdependencia entre ambas actitudes. Por otro lado la oralidad de las cantigas responde a una finalidad concreta, la de que el mensaje que se comunique permanezca en la memoria de los oyentes. De lo que se induce la utilización de unos recursos estilísticos que faciliten su memorización. Concretamente el cantar trovadoresco gallegoportugués tiene elementos que marcan la composición caracterizándose ésta por su inmovilidad, lo que facilita su permanencia en la memoria colectiva. Si se ejemplifica y se toma la siguiente cantiga de Pero Meogo:

-Digades, filha, mya filha velida,
porque tardastes na fontana fria.
Os amores ey.

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

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

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

-Mentir ,mya filha, mentir por amigo,
nunca vi cervo que volvess'o rio.
Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amado,
 nunca vi cervo que volvess'o alto.
 Os amores ey¹⁰.

se observa la existencia de paralelismo con leixa-pren y la reiteración del estribillo, recursos que facilitan al oyente su memorización; si a esto se le añade el posible acompañamiento musical, claramente se puede intuir su ritmo y su melodía en boca del auditorio. Se puede decir que su inmovilismo y su homogeneidad estilística no es el resultado de un conservadurismo social, sino que se enmarca en los códigos de la oralidad. La diferencia entre la forma de la poesía oral y la escrita viene determinada por la voz, por su vocalidad. En virtud de ello esta poesía transgrede los límites del lenguaje como medio de comunicación y se incluye una producción conjunta de varios sistemas comunicativos. Ya ha sido señalado por Zumthor que la norma de esta poesía es menos definible en términos de lingüística que de dramaturgia, ya que intervienen la voz y el gesto junto al énfasis lingüístico¹¹. Desde esta perspectiva creemos que se debe estudiar e indagar la lírica gallegoportuguesa; si se considera que estas canciones medievales tenían la función de divertir a su público se puede hablar de ellas como juego ya que procuran el placer. En este juego intervienen los elementos mencionados (texto, voz, melodía, gesto, movimiento) y a la hora de ponerse a estudiar estas canciones no se deben olvidar, puesto que el medievalista tiene que interpretar la situación y no el texto aislado, como se ha venido investigando hasta ahora.

Carmen Mejía Ruiz
 Universidad Complutense de Madrid

NOTAS

1. X. R. Pena, *Literatura galega medieval: I. A Historia*, Barcelona, Sotelo Blanco Edicións, 1986, p. 103.
2. C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, p. 84.
3. Véase P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, pp. 32-33.
4. Véase P. Zumthor, "Le texte et son public", en *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 31-45.
5. *Ib.*, p. 37.
6. Reproducimos la cantiga que se ha sacado de la mencionada *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, pp. 297-299:

Don Foño, que eu sei que á preço de livão,
vedes que fez ena guerra -daquesto soo certão:
sol que viu os genetes, come boi que fer tavão,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.

Don Foño, que eu sei que á preço de ligeiro,
vedes que fez ena guerra -daquesto son verdadeiro:
sol que viu os genetes, come bezerro tenreiro,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.

Don Foño, que eu sei que á prez de liveldade,
vedes que fez ena guerra -sabede-o por verdade:
sol que viu os genetes, come can que sal de grade,
sacudiu-se e revolveu-se, al-
çou rab' e foi sa via a Portugal.

7. Véase P. Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 76.
8. *Ib.*, p. 97.
9. Véase X. R. Pena, *ob. cit.*, pp. 129-130.
10. Véase C. Alvar y V. Beltrán, *ob. cit.*, p. 365.
11. Véase P. Zumthor, *La poésie et la voix...*, ed. cit., p. 85.