

AL FONDO DE LA CAVERNA: LÍRICA TRADICIONAL Y CANTIGAS DE ESCARNIO GALLEGO-PORTUGUESAS

CARLOS ALVAR
Universidad de Alcalá

PROLEGÓMENOS

En el primero de estos encuentros de "Lyra Minima", que tuvo lugar aquí, en Sevilla, dedicado a la figura y a las aportaciones de D. Emilio García Gómez, concluía mi trabajo señalando el peligro que corremos al considerar populares y tradicionales muchas composiciones que nos llegan a través de textos cultos: desde las jarchas a las glosas del XVI, de los poetas de Cancionero a los maestros de vihuela, el peligro es continuo, pues esos testimonios pueden haber sido elaborados y modificados de acuerdo con los criterios estéticos de una época ¹.

Por otra parte, el simple hecho de reunir los textos en cancioneros o en volúmenes, sean del tipo que sean ya supone la aplicación de un criterio, que lleva consigo el abandono de determinados géneros en beneficio de otros, lo que nos puede provocar una visión distorsionada de la realidad lírica del momento en que se lleva a cabo la compilación.

La intervención de poetas cultos que mantienen formas que solemos considerar tradicionales en composiciones que ellos mismos han creado puede conducirnos al error de creer que los nuevos textos son claras muestras de una tradicionalidad lírica, cuando en el mejor de los casos sólo podríamos hablar de imitaciones no siempre perfectas.

Así, pienso que en no pocas ocasiones estamos juzgando como reales lo que sólo son pálidos reflejos de una realidad, y en este sentido actuamos como los cautivos del mito platónico de la caverna, que confunden las sombras que ven proyectadas al fondo de la cueva con el mundo real. Los prisioneros del filósofo griego y los estudiosos de la lírica tradicional tenemos en común la imposibilidad de acceder a los testimonios auténticos y sólo somos capaces de imaginar, suponer, a veces con un elevado grado de exactitud: pero a diferencia de ellos, nosotros sabemos que los testimonios que tenemos ante los ojos no son la realidad.

Consciente de las limitaciones que nos imponen los materiales que poseemos, en las páginas que siguen pretendo distinguir entre las sombras de la caverna algunos rasgos de una realidad de la que no nos quedan más testimonios ².

1. Organizado por P. Piñero, el encuentro tuvo lugar en Sevilla, del 25 al 27 de marzo de 1996. Algunos meses más tarde, en octubre del mismo año, hubo una reunión del mismo carácter en Londres, en el seno del Queen Mary and Westfield College, coordinada por A. Deyermond y J. Whetnall, de la que no se publicaron actas, que yo sepa.

2. Carlos Alvar, "Poesía culta y lírica tradicional", en Pedro M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla, Universidad/Fundación Machado, 1998, pp. 99-111.

POESÍA CULTA Y LÍRICA TRADICIONAL

Es hecho bien sabido que los poetas cultos —aunque no sólo ellos— recurren con frecuencia a la utilización de versos “tradicionales” en sus propias composiciones, y al obrar de este modo nos han transmitido no pocas obras que se habrían perdido irremisiblemente: en uno de los extremos de nuestra tradición medieval se encontrarían las jarchas, mientras que en el otro se puede situar el villancico del Marqués de Santillana a sus tres hijas. La técnica de inserción o de utilización de estos materiales ajenos variará según los lugares o las épocas, pero eso no resta valor a los testimonios que nos transmiten engastados o fosilizados³.

El hábito de reutilizar materiales líricos de tipo tradicional está tan generalizado que se encuentra en todas las épocas de nuestra literatura, y tanto en la poesía como en la novela⁴. Fuera del ámbito peninsular, es bien conocida la afición de los narradores franceses de los siglos XIII y XIV a la inserción de estribillos, que suelen considerarse tradicionales, en sus textos: junto con los repertorios medievales de refranes que se nos han conservado, es ésta una de las principales fuentes de información para los estudiosos tanto de la *chanson de femme* como de la *paremia*⁵.

Las posibilidades de reutilización de materiales preexistentes son muy variadas y afectan tanto a la forma como al contenido de los poemas, y por eso no extraña que los preceptistas aludan a la técnica⁶. El *Arte de trovar* que precede el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* habla de las *cantigas de seguir* y señala que es una técnica que permite utilizar la música de cantigas preexistentes, o la música y la estructura métrica, o sólo algunos elementos de la composición que sirve de base (como puede ser el estribillo, por ejemplo)⁷.

Bien es cierto que no son muchos los ejemplos de “cantigas de seguir”, a pesar de las palabras del preceptista, pero se trata de una técnica —más que de un género o un subgénero— frecuentemente aplicada. Así, Alfonso X utiliza en un escarnio lo que a mi parecer posiblemente

3. Cfr. al respecto M. Frenk, “La dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro”, *Anuario de Letras*, 2, 1962, pp. 27-54 (y también en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 47-80).

4. Cfr. A. D. Deyrmond, “Lyric Traditions in Non-Lyrical Genres”, en *Studies in Honor of Lloyd Kasten*, Madison HSMS, 1975, pp. 39-52. P. M. Cátedra, “El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV”, *Journal of Hispanic Research*, 2, 1993-94, pp. 323-354.

5. Véase N. H. J. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains du XIIe siècle au début du XIVe*. Paris, Klincksieck, 1969. El corpus reunido por el malogrado investigador holandés, toma materiales de medio centenar de textos narrativos, y más completo aún es el panorama que transmite E. Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français. Recueil et analyse*. Paris, Champion, 1985. Ejemplos concretos son estudiados por E. Baumgartner, “Les citations lyriques dans le Roman de la Rose de Jean Renart”, en *Romanic Philology*, 35, 1981-82, pp. 260-266 y, con otra perspectiva, F. Carmona, *El Roman lírico medieval*. Barcelona, PPU, 1988.

6. Uno de los ejemplos más ricos y variados lo proporciona el texto de *Belle Aeliz*; cfr. C. Alvar, “Algunos aspectos de la lírica medieval: el caso de *Belle Aeliz*”, en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 21-49.

7. J.-M. D'Heur, “L'Art de trouver du Chansonnier Colocci-Branchi: édition et analyse”, en *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9, 1975, pp. 321-398; el texto se encuentra en las pp. 337 y ss. y 376-377, pp. 337 y ss. y pp. 376-377. W. Cardoso, *Da Cantiga de Seguir no Cancioneiro Peninsular da Idade Média*. Belo Horizonte, 1977. G. Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa, Colibri, 1999, pp. 44-45; véase, además, del mismo, “La poetica del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e le altre arti poetiche peninsulari”, en *Restauri testuali*. Roma, Bagatto, 2001, pp. 233-250.

era el estribillo de una canción de mayo⁸. Y el mismo rey recurre a la técnica en varias ocasiones, aplicándola por ejemplo, a composiciones de orígenes litúrgicos o paralitúrgicos, como sucede con el escarnio *O genete/pois remete*, construido —al menos en su estrofa inicial— sobre la estructura de un *lai* lírico de tema mariano⁹; pero lo que aquí más nos interesa es que se trata de una cantiga burlesca que se cantaría con música de tipo religioso o litúrgico. No debe extrañar, pues resulta relativamente frecuente encontrar en la lírica medieval sátiras o burlas que se apoyan o “siguen” composiciones anteriores; ése era el principio del sirventés y así han sido analizados no pocos *contrafacta* y se han puesto de relieve las relaciones existentes entre algunas obras o entre algunos autores¹⁰.

A PROPÓSITO DE LOS ESTRIBILLOS

Pero debemos distinguir entre la utilización de la misma estructura métrica, con la repetición de las mismas rimas, y el empleo de un estribillo que puede parecer o ser tradicional. Resulta obvio que en el primer caso tenemos la composición que ha servido de base —o hay referencia a ella—, mientras que en el segundo ejemplo no poseemos más que las conjeturas, hipótesis que como tales son imposibles de demostrar, por más verosímiles que nos resulten.

Algunos trovadores como Guillem de Berguedà y Cerverí de Girona, distantes en el tiempo, que no en el espacio, recurrieron a estribillos populares en sus creaciones cultas o bien utilizaron los esquemas métricos que les ofrecían algunas composiciones de gran difusión; son hechos bien sabidos que no merecen mayor detenimiento, a pesar del escaso interés que los estudiosos de la lírica tradicional han prestado a estos hechos y la escasa importancia que les han concedido los provenzalistas, centrados especialmente en el carácter culto de las obras que estudiaban¹¹.

Si el *Arte de trovar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* deja de manifiesto la existencia de la *cantiga de seguir*, hay que pensar que la técnica de la reutilización de materiales preexistentes fue bien conocida por los poetas gallego-portugueses, a pesar de los escasos ejemplos conservados de este tipo de cantigas, apenas tres textos¹².

Por otra parte, la pervivencia de un género lírico de características pretrovadorescas, la *cantiga de amigo*, ha llevado a los estudiosos a considerar que numerosas composiciones que constituyen este grupo reflejan con mayor o menor exactitud un primitivo lirismo que

8. C. Alvar, “A la sombra de mayo”, en *Anuario de Letras*, 39, 2001, pp. 27-42.

9. C. Alvar, “O Genete alfonsí (18,28). Consideraciones métricas”, en *Actas do IV Congresso da AHLM*. Vol. II. Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 203-208.

10. M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona, Planeta, 1975, p. 53. *Las Leys d'Amors*, publ. par J. Anglade. Vol. II. Toulouse, Privat, 1919, p. 181. Véase, además, P. Canettieri y C. Pulsoni, “*Contrafacta* galego-portoghesi”, en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*. Granada, Universidad, 1995, pp. 479-497, especialmente, pp. 487 y ss.

11. Casi son una excepción los trabajos de S. Thiolier-Méjean, “Les proverbes et dictons dans la poésie morale des troubadours”, en *Mélanges d'histoire littéraire, de linguistique et de philologie romanes offerts à Ch. Rostaing*. Liège, 1974, pp. 1117-1128 y de E. Schulze-Busacker, “Les proverbes dans la lyrique occitane”, *La France latine. Revue d'Études d'Oc*, nouvelle série n° 129 (*Actes du colloque “La Poésie de Langue d'Oc des troubadours à Mistral”*), 1999, pp. 185-205.

12. El más antiguo, de Lopo Liáns (primera mitad del siglo XIII): *Quen oi' ouvesse*; los otros dos pertenecen al aragonés Johan de Gaia (mediados del siglo XIV) y se basan en una cantiga de “vilãos” y en una “bailada”.

se habría conservado a pesar del paso del tiempo: apreciación verosímil, aunque difícil de comprobar¹³.

Y finalmente, las cantigas de amigo con estructura paralelística y más aún las que presentan paralelismo de *leixa-pren* son, según criterio frecuentemente repetido, las más próximas a ese lirismo pretrovadoresco¹⁴.

Pero, que yo sepa, ha sido muy poco lo que se han estudiado los estribillos, considerados por lo general elemento constitutivo de la composición y, como tal, inseparable de la misma: si la cantiga nos ha llegado bajo la atribución de un poeta determinado, nadie duda de que el estribillo pertenezca a ese mismo poeta. Sin embargo, hay que empezar a considerar la posibilidad de que muchos de esos estribillos tuvieran vida con anterioridad y que los poetas los hayan utilizado o adaptado, de acuerdo con sus necesidades. En este sentido, son esclarecedoras las palabras de N. van den Boogaard, cuando señala que

*Le système poétique d'utilisation des refrains s'est généralisé assez rapidement et a persisté pendant tout le XIIIe siècle. Il a fini par entraîner la création de "refrains" nouveaux qui remplissent dans l'oeuvre les mêmes fonctions que les refrains-citations véritables. Ces nouveaux refrains, utilisés peut-être une seule fois, n'en sont pas moins des refrains, puisqu'ils furent conçus comme tels par l'auteur*¹⁵.

Es decir, tradición o creación de tipo tradicional, y de ahí la importancia que pueden adquirir los estribillos o refranes para el estudio de la primitiva lírica. No se trata de un planteamiento nuevo, en absoluto: ya Dámaso Alonso lo había indicado al reflexionar sobre las jarchas en su conocido artículo de 1949, pero las palabras del sabio maestro no surtieron el efecto que deberían haber tenido, al menos en cuanto a la lírica gallego-portuguesa¹⁶.

Es cierto que los textos nos ayudan poco, pues no hay signos que hagan pensar en la independencia de los estribillos, y quizás de ahí ha surgido la impermeabilidad de la crítica, de una profunda coherencia filológica.

EL SON VIEIL, EL VERV' ANTIGO

Es obvio que las herramientas que poseemos apenas permiten avanzar más allá de donde se llegó hace tiempo; sin embargo, podemos intentar una aproximación a los textos con otra

13. G. Tavani, "La poesía lírica galego-portoghese", en *GRLMA*, vol. II, t. 1, fasc. 6 C (*Les genres lyriques*). Heidelberg, Carl Winter, 1980, pp. 83 y ss. V. Beltrán, *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona, PPU, 1987; P. Lorenzo Gradín, *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela, Universidad, 1990. M. Brea y P. Lorenzo Gradín, *A cantiga de amigo*. Vigo, Xerais, 1998. P. Lorenzo Gradín establece una serie de características de la poesía precortés a través del análisis de las cantigas de amigo en "El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo", en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Lírica popular / lírica tradicional*, cit., pp. 73-98.

14. C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid, Alhambra, 1985, pp. 24 y ss.; M. R. Lapa, "O texto das cantigas d'amigo", en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra, Universidade, 1982, pp. 141 y ss.

15. N. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains*, cit., p. 16 ("El sistema poético de utilización de los refranes se generalizó con bastante rapidez y persistió a lo largo del siglo XIII. Acabó arrastrando a la creación de refranes nuevos que cumplieran en la obra las mismas funciones que los refranes-citas auténticos. Esos nuevos refranes, quizás utilizados una sola vez, no dejan de ser refranes, ya que fueron concebidos como tales por el autor").

16. D. Alonso, "Cancioncillas de amigo mozárabes. (Primavera temprana de la lírica europea)", *Revista de Filología Española*, 33, 1949, pp. 297-349.

perspectiva: considerando que los escarnios utilizan habitualmente la forma de las cantigas de amor, se puede deducir que en algunas ocasiones en que las burlas empleen estructuras paralelísticas y con estribillo, de las que caracterizan a las cantigas de amigo, esos escarnios habrán recurrido a cantigas de amigo preexistentes, de las que han conservado los aspectos esenciales: el paralelismo y el estribillo¹⁷. Nada podemos decir acerca de la estructura estrófica, aunque quizás se podrían analizar las rimas, pero sí que creo que algunos estribillos —obviamente no todos— pueden ofrecernos materiales suficientes para llevar a cabo una reflexión acerca de una parte de la lírica tradicional de los siglos XIII y XIV, de la que tan pocas noticias tenemos.

Cada cantiga encierra en sí misma un complejo sistema de referencias, que se incrementan en el caso de los escarnios, ya que hay que añadir referentes extratextuales para la exacta comprensión, por lo que no resulta fácil establecer un método único de aproximación.

1. En primer lugar, hay que considerar aquellas composiciones que nos indican de algún modo su vínculo con otras precedentes.

Tal es el caso del sirventés de Guillem de Berguedà que comienza *Chansson ai comensada*: nada nos haría pensar en que el belicoso trovador catalán estuviera utilizando la melodía —y por tanto la estructura— de una pieza anterior, de no ser porque él mismo lo indica en la primera estrofa:

*Chansson ai comensada
que serà loing cantada
en est son vieil antic
que fetz N'Ot de Moncada
anz que peira pausada
fos e.l clochier de Vic.*¹⁸

[He empezado una canción que será cantada lejos en esta vieja tonada antigua que hizo *n'Ot de Montcada* antes de que se pusiera piedra en el campanario de Vich]

No habrá que tomar literalmente la referencia al campanario de Vich, pues la catedral de esta localidad fue consagrada en el 1038, ciento cincuenta años antes de que Guillem de Berguedà diera rienda suelta a su cólera contra el obispo de Urgell y Pere de Berga, y la alusión a Vich pierde parte de su valor al encontrarse en rima, aunque Riquer considera que podría tratarse de una expresión popular para ponderar la vejez o antigüedad de alguien o de algo.

1.1. En dos ocasiones el escudero Johan de Gaia (muerto h. 1330) recurre a la tradición anterior, según indican las rúbricas o *razões* que las preceden:

*Diz ùa cantiga de vilão:
"a pee d'ua torre, baila corpo brioso:
vedes o cós, ai cavaleiro"*

17. G. Lanciani y G. Tavani, *As cantigas de escarnio*. Vigo, Xerais, 1995. Véase, además, P. Lorenzo Gradín "El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo", cit., pp. 73-98

18. M. de Riquer, *Guillem de Berguedà*. Vol. II. Poblet, Abadía, 1971, pp. 71 y ss. Tomo la traducción de la p. 73.

o de forma más explícita en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*:

*Esta cantiga seguiu Joan de Gaia per aquela de cima de vilãos, que diz a refran.
"Vede-lo cós, ai, cavaleiro!"...*

El escarnio está formado por tres estrofas¹⁹ de dos versos pentasílabos y estribillo octosílabo, con paralelismo:

*Vosso pai na rua,
ant'a porta sua:
vede-lo cós, ai cavaleiro!*

*Ant'a sa pousada,
en saia 'pertada:
vede-lo cós, ai cavaleiro!*

*En meio da praça,
en saia de baraça:
vede-lo cós, ai cavaleiro!*

El ejemplo es válido y podría reflejar la estructura estrófica y el estribillo de una cantiga anterior; es más, a partir de la rúbrica del *Cancioneiro da Vaticana* tendríamos el modelo utilizado —una balada— y, por tanto, estaríamos ante un testimonio de la lírica tradicional del siglo XIV que debería añadirse a los repertorios y antologías de este tipo de poesía hispánica, en los que no figura, a pesar del interés que han mostrado los antólogos en las cantigas de amigo gallego-portuguesas:

*a pee d'ua torre,
baila corpo brioso:
vedes o cós, ai cavaleiro!*

El mismo Johan de Gaia recurre a una balada en otro de sus escarnios según la información que suministra la rúbrica correspondiente:

*Esta cantiga foi seguida per ña bailada que diz:
"Vós avede-los olhos verdes
e matar-m'-edes con eles"...*

Y, en efecto, el estribillo de cada una de las seis estrofas paralelísticas (de dos versos y estribillo) de esta composición repite el verso citado, con una posible alteración burlesca, por la que los *olhos verdes* se convierten en *alhos verdes*, buenos compañeros del vino al que parecía ser tan aficionado el obispo de Viseu, víctima de la sátira²⁰.

19. Sigo el criterio de M. Brea, et al., *Lírica profana galego-portuguesa*. 2 vol. Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Ramón Piñeiro, 1996, pp. 431-432.

20. Brea, *Lírica profana*, cit., pp. 429 y ss. L. Stegagno-Picchio, "Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)" en *A lição do texto*. Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 95-110.

1.2. Por desgracia, estas referencias directas y claras no son frecuentes: a los textos citados se puede añadir el escarnio que Lopo Liáns dirige a un infanzón de Castilla, con el "sson d'un descort", y que comienza *Quen oi' ouvesse*, con una estructura métrica que contiene versos de 2 a 6 sílabas, sin estribillo²¹:

*Quen oi' ouvesse
guysad' e podesse,
hun cantar fezesse
a quen mh-ora eu sey!
e lhi dissesse,
poys pouco valvesse
e ren non desse,
que non trouxesse
leyt' en cas d'el Rey!*

Como corresponde al género del *descort*, la estructura métrica varía en cada una de las estrofas. Pero nos interesa, además, este texto porque puede mostrar los peligros que existen al confundir las sombras del fondo de la caverna con la realidad misma. La rúbrica indica que "este cantar fez en sson d'un descort", palabras que, al menos, pueden sugerir la utilización de un texto anterior, pero que en modo alguno permiten suponer que se trata de una composición de tipo tradicional. De hecho, en el caso del escarnio de Lopo Lians contra el infanzón castellano, la base debe buscarse en el *descort* en provenzal del trovador Augier de San Donat, *Ses alegatge*²².

Y, en todo caso, resulta obvia la diferencia entre las composiciones de Johan de Gaia y el *descort* de Lopo Liáns, ya que en el escarnio contra el infanzón el poeta se ha limitado a reutilizar una estructura métrica, mientras que el escudero del siglo XIV mantenía sin alteraciones el estribillo precedente.

Las cantigas de escarnio y maldecir no ofrecen más testimonios directos, de manera que hay que recurrir a otro método de identificación, que podemos considerar indirecto y, por tanto, mucho menos seguro²³.

OTRA FORMA DE SEGUIR

2.1. En 1264 o en 1272, Alfonso X, que se había visto abandonado por los nobles y los "ricos-homens insubmissos" que no acudieron a su llamada de incorporación al ejército como era su deber, escribió una sátira que comienza:

21. Brea, *Lírica profana*, p. 597.

22. Cfr. P. Canettieri, "Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico", en M^a I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la AHLM*. Salamanca, Biblioteca Siglo XV, 1994, pp. 209-217; véase, además, P. Canettieri y C. Pulsoni, "Contrafacta galego-portoghese", en J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*. Granada, Universidad, 1995, pp. 479-497, especialmente, pp. 487 y ss.

23. Está claro que me refiero a alusiones directas en cantigas de escarnio con forma de cantigas de amigo con estribillo; ejemplos hay de proverbios y refranes en cantigas de escarnio sin estribillo, como en *Don Marco, vej'eu muito queixar* (Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, n^o 148,8; Brea, *Lírica profana*, p. 922): "...aind' al diz peior / un verv'antigo, con sanha que á: / "como lhi cantardes, bailar-vos-á"..." No es mi propósito ahora ocuparme de estos casos.

*O que da guerra levou cavaleiros
e a sa terra foi guardar dinheiros,
non ven al maio.*

Se trata de una sucesión de 15 dísticos con estribillo (*non ven al maio*) y paralelismo. En otra ocasión me he ocupado de esta cantiga, en la que a mi parecer, Alfonso X utiliza una canción de mayo que expresaría la ansiedad de la joven por la tardanza del amado. No me detendré, pues, en ella²⁴.

2.2. Posiblemente, al mismo ciclo debe pertenecer un escarnio de Pero Gómez Barroso (muerto h. 1273) dirigido contra uno de los nobles que no acudieron a la llamada de guerra:

*Chegou aqui don Foão
e veo mui ben guisado;
pero non vëo ao maio,
por non chegar endoado,
demos-lhi nós ùa maia
das que fezemos no maio.*

*Per boa fé, ben guisado
chegou aquí Don Foão;
pero non vëo no maio,
mais, por non chegar en vãõ,
demos-lhi nós ùa maia
das que fezemos no maio.*

La distribución del texto en versos cortos —y no en versos de 15 sílabas como habitualmente se publica— refleja con claridad el juego paralelístico y la posible base tradicional. Parece evidente que Gómez Barroso reutiliza un estribillo de canción de mayo distinto del empleado por Alfonso X y que el paralelismo se refuerza con el recurso de repetir en el tercer verso de cada estrofa *pero non vëo ao maio* —con ligeras variantes en la preposición—, que es, además, casi idéntico al estribillo del escarnio alfonsí que acabamos de ver²⁵.

De acuerdo con mis planteamientos, podremos considerar que estas dos composiciones son algo más que el reflejo de textos anteriores. Sin embargo, parece innecesario advertir que la falta de pruebas directas obligará al investigador a acercarse con suma cautela a estos materiales y a ser consciente en todo momento de las limitaciones de los resultados obtenidos, que no podrán ser empleados nunca como pruebas concluyentes.

24. C. Alvar, "A la sombra de mayo", cit. supra. Brea, *Lírica profana*, pp. 154-155; Tavani, *Repertorio metrico*, 18,29.

25. Tavani, *Repertorio metrico*, 127,2. Brea, *Lírica profana*, p. 849. Los esquemas de las dos posibles formas de presentación son 26:16 (a15' a15' b15') y 241:1 (a7' b7' c7' b7' d7' c7').

PROVERBIOS Y PROVERBIALIZACIÓN

3. Otro nivel en la búsqueda puede venir establecido por la presencia de refranes y dichos proverbiales. En este sentido, cabe hacer dos consideraciones: por una parte, la presencia de recursos parémicos en los estribillos ya refleja un tributo a la tradición oral, pues es de suponer que el refrán existe antes que la cantiga y que ésta intenta aprovechar el potencial que surge de una expresión conocida por todos; el caso contrario, que del estribillo se haya llegado a un refrán, exige un enorme éxito, una extraordinaria difusión de la cantiga, lo que no es imposible, como ya indican Juan de Mal Lara o el maestro Gonzalo Correas²⁶.

Por otra parte, no se debe olvidar el valor estilístico o retórico de la utilización de refranes o frases hechas, aspecto ya señalado por tratadistas como Geoffrey de Vinsauf y Juan de Garlandia²⁷.

3.1. Sea como fuere, no cabe duda tampoco, y ya lo puso de relieve X. Filgueira Valverde, de la utilización de algunos refranes o frases hechas por parte de autores del siglo XIII, como Pero da Ponte (mediados del siglo) o Johan Garcia de Guilhade (m. después de 1270), que recurren al "*verv'antigo*" para usarlo como estribillo en alguna de sus sátiras²⁸; y así, Pero da Ponte censura a la vieja Marinha Crespa que siempre busca el mejor lugar junto al fuego, diciéndole:

*Marinha Crespa, sabedes filhar
eno paaço sempr'un tal logar.
en que an todos mui ben a pensar
de vós; e poren diz o verv'antigo:
"a boi velho non lhi busques abrigo"*²⁹.

La cantiga está formada por tres estrofas de cuatro versos decasílabos y estribillo, aunque hay que indicar que el cuarto verso hace de verso de vuelta, con la misma rima que el estribillo, mientras que los tres versos restantes son monorrimos. Forma estrófica que recuerda a no pocas glosas tradicionales, y estribillo que reaparece como primer texto en los *Refranes* atribuidos al Marqués de Santillana³⁰: *A buey viejo non cates abrigo*.

26. Véase M. Frenk Alatorre, "Refranes cantados y cantares proverbializados", *NRFH*, 15, 1961, pp. 155-168; M^a B. Barrio Alonso, "Refranes y canciones", en C. Alvar, C. Castillo, M. Masera y J. M. Pedrosa (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*. Alcalá, Universidad, 2001, pp. 397-407.

27. Cfr. E. Faral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIII siècle*. Paris, Champion, 1928, pp. 55 y ss. Además del libro de N. van den Boogaard, *Rondeaux et refrains*, ya cit., véanse E. Schulze-Busacker, *Proverbes et expressions proverbiales dans la littérature narrative du Moyen Age français*, ya cit.; H. O. Bizzarri, *Diccionario paremiológico e ideológico de la Edad Media (Castilla, siglo XIII)*. Buenos Aires, SECRIT, 2000.

28. X. Filgueira Valverde, "A inserción do verbo antigo na literatura medieval", *Boletín Auriense*, 6, 1976, pp. 355-366.

29. Tavani, *Repertorio metrico* 120,21; Brea, *Lírica profana*, p. 775.

30. Utilizo la edición de M^a J. Canellada, Marqués de Santillana, *Refranero*. Madrid, Novelas y Cuentos, 1980; como recopilación de refranes empleo M^a J. Canellada y B. Pallares, *Refranero español. Refranes, clasificación, significación y uso*. Madrid, Castalia, 2001 y *Thesaurus proverbiorum medii aevi. Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begründet von Samuel Singer, herausgegeben vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. 14 vols. Berlín / New York, Walter de Gruyter, 1995-1996.

3.2. Por su parte, Johan Garcia de Guilhade emplea el mismo recurso, con parecida forma de inserción y con idéntica referencia a la antigüedad de la expresión:

*Don Foan disse que partir queria
quanto lhi deron e o que avia.
E dixi-lh'eu, que o ben conhocia:
"Castanhas eixidas, e velhas per souto".*

*E disso-m'el, quando falava migo:
— Ajudar quero senhor e amigo.
E dixi-lh'eu: — Ess' é o verv'antigo:
"Castanhas saídas, e velhas per souto".*

La composición tiene una estrofa más, que no nos interesa ahora, pues la muestra ya deja claro que se trata de tres decasílabos y un verso de once sílabas que hace de estribillo.

En este caso, la estructura bimembre, yuxtapuesta (la conjunción *e* resulta expletiva) y elíptica me parecen claras marcas de tradicionalidad.

3.3. Johan Garcia de Guilhade ya había empleado un estribillo que recuerda al burlesco de Johan de Gaia, y que haría pensar en una canción anterior, aunque en este caso no se trata de un escarnio, sino de una cantiga de amor y, por tanto, no hay doble sentido, ni burla escondida:

*os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assi³¹.*

La frecuencia con que se encuentran los ojos en la lírica tradicional —casi único rasgo manifiesto de la belleza femenina— hacen innecesario cualquier comentario, por más que parece haber una inclinación hacia los ojos negros:

*Sois fermosa e tudo tendes,
senão que tendes os olhos verdes³².*

3.4. Dejando al margen este estribillo, que se encuentra en una canción de amor, hay que señalar que Garcia de Guilhade recurrió otras veces en su abundante cancionero a la utilización de refranes —o de lo que podemos presumir como refranes, frases hechas y exclamaciones lexicalizadas—, para hacer de ellos estribillos de sus composiciones. Así, la burla contra los que dan mal de comer o comen mal (*Vi eu estar noutra dia*), se cierra con un significativo "Cada casa, favas lavan", emparentado de cerca con nuestro "En todos sitios cuecen habas".

3.5. Por lo que respecta a las exclamaciones lexicalizadas, resultado probable de la fragmentación de refranes y otras formas breves, bastará recordar estribillos como

31. Tavanti, *Repertorio metrico* 70,9; Brea, *Lírica profana*, p. 442.

32. M. Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. Madrid, Castalia, 1987, n° 112.

*assi and'eu, assi and'eu.
assi and'eu, assi and'eu.
(70,10)*

que, aunque pertenece a una cantiga de amor, no resta validez a nuestro argumento, por su semejanza con el famoso *Leda m'and'eu* de la cantiga *Levad'amigo que dormides as manhas frias*, de Nuno Fernandez Torneol; o este otro de una cantiga de amigo del mismo Garcia de Guilhade:

*acá verrá,
ca verrá,
acá verrá.
(70,25)*

al que se puede añadir el *ja çafou!* que hace de estribillo de otra composición de desencuentro amoroso.

3.6. Cuando Alfonso X utiliza como estribillo en un escarnio formado por tres estrofas de dísticos con paralelismo el verso "quen leva o baio, non leixa a sela", está recurriendo sin duda a un refrán emparentado con nuestro "uno piensa el caballo y otro quien lo ensilla"; cuando el mismo rey castellano construye un zéjel contra el deán que le ha robado un perro, y se apoya en el dístico

*Penhoremos o daian
na cadela, polo can.
(18,32)*

habrá que pensar que está elaborando humorísticamente un dicho popular, aunque es simple conjetura basada en el carácter popular de la forma estrófica escogida.

3.7. En un escarnio político contra el Papa por haber intervenido en el nombramiento del arzobispo de Santiago sin contar con el rey de Castilla, el propio Alfonso X acusa al Papa de haberle quitado el paño y subraya sus palabras con el estribillo

*Quisera eu assí ora deste nosso Papa
que me talhasse melhor aquesta capa.
(18,39)*

Con frecuencia aparece en el refranero la imagen del paño robado y de la capa mal cortada. Bastará ahora recordar que Diego del Castillo en las *Coplas que hizo al cronista de don Enrique IV*, todas ellas embutidas de refranes, señala que "quien quiere cortar el paño, antes debe medirlo"³³, y Correas recoge "Cortad paso, que hay poco paño". Incluso se puede encontrar la rima *Papa: capa* en un refrán recogido también por el mismo Correas: "El Papa

33. B. Dutton, *El cancionero del siglo XV*. Vol. VII. Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1991, n° 8747; el refrán aparece en el texto 2934 de Dutton.

y el que no tiene capa"³⁴. Los ejemplos podrán multiplicarse sin grandes dificultades, pero parece claro en todo caso que el rey está recurriendo a una fraseología conocida por todos y que adapta en función de sus necesidades expresivas.

3.8. No siempre habrá que interpretar en sentido figurado los estribillos con apariencia de refranes. Cuando D. Denis se burla de Joan Bolo (25,41) que ha sido víctima del robo de su caballo por parte de un muchacho, refuerza el sentido jocoso de su composición con la repetición de un estribillo, "levou-lh'o rocin e leixou-lh'a mua", que podría ponerse en relación con dichos del tipo "el que vendió el galgo y se quedó la cadena" (Correas), pero la propia cantiga centra el asunto en su referente real; no cabe, pues, pensar en este caso concreto, en la utilización de un refrán o de una frase hecha, a menos que consideremos que el rey portugués está adaptando a una circunstancia concreta un dicho conocido por todos: al hecho real de la desaparición del rocin, se añadiría el elemento jocoso que aporta la segunda parte del dicho ("le dejó la mula"), sin más función que subrayar la burla.

3.9. Hay no pocos casos en los que salta a la vista que la incorporación de la paremia constituye uno de los recursos habituales en la técnica del escarnio; así, Pero da Ponte critica el precio de un regalo que le ha hecho Garcia Lopez del Faro repitiendo insistentemente al final de cada estrofa:

*O vosso don é mui caro pera queno á d'aver,
[e] vosso don é rafeç'a queno á de vender.*
(120,19)

que se podría poner en relación con el "¡Qué buen manjar, sinon por el escotar!" del *Libro de buen amor* (944d) o el "Caro cuesta el manjar" que aparece en el acto XIV de la *Celestina* y que documenta O' Kane³⁵.

3.10. Pero Gomez Barroso, en una de las escasas sátiras morales de la poesía gallego-portuguesa, se queja de cómo va el mundo y se lamenta al final de cada estrofa exclamando:

*ca vej' agora o que nunca vi
e ouço cousas que nunca oi.*
(127,4)

Expresiones tan frecuentes que a duras penas podríamos considerar que no sean frases hechas, y es obvio que su misma frecuencia limita considerablemente el valor probatorio que se les puede conceder.

3.11. El mismo trovador se admira de un ricohombre, pues a pesar del séquito que le acompaña, resulta imposible saber qué propósitos tiene:

34. Canellada-Pallares, *Refranero español*, 2541.

35. E.S. O' Kane, *Refranes y frases proverbiales españolas de la Edad Media*. Madrid, Real Academia Española, 1959, nº 76.

*e, con tod'est', assí mi venha ben,
non pod'el-Rei saber, per nulha ren,
quando se vai, nen sabe quando ven.*
(127, 11)

El último verso de este estribillo coincide con el motivo recurrente —una forma de *repetitio*, subrayada en la tornada³⁶— de una cantiga de amigo de Johan Ayras de Santiago:

*E por amigo non tenho
o que non sabe quando vou
nen sabe quando me venho.*

3.12. De nuevo, Pero Gomez Barroso critica a un noble que pretende haber obtenido ciertas ganancias frente a los moros de Granada; el estribillo de la cantiga alude al beneficio obtenido:

tragu'eu o our'e o mouro. (127,5)

No resultará difícil en los dos últimos ejemplos encontrar paralelismos con sendas expresiones del español actual, y que sin lugar a dudas ya existían en el siglo XIII para expresar la ambigüedad y la abundancia³⁷: Pero Gomez Barroso y Johan Ayras se habrían limitado a reutilizar frases hechas, que daban mayor alcance burlesco a sus escarnios.

CONCLUSIÓN

Al principio de este trabajo señalaba que no se debe confundir la realidad con la imagen que de esa realidad podemos apreciar al fondo de la caverna. Las conjeturas que hemos ido viendo y otras muchas que quedan por hacer —referidas a las formas métricas, a las glosas y a los temas de los estribillos, por ejemplo—, no siempre son demostrables, y de ahí que hayamos marcado tres niveles diferentes, referidos al grado de fiabilidad de las conjeturas: desde las que presentan indudables marcas de verosimilitud, con la posibilidad, incluso del rescate de algún texto, hasta las que suponen la utilización de determinadas fórmulas.

En todo caso, sí que se pueden extraer dos conclusiones perfectamente válidas:

1. A través de los testimonios aducidos y, también de las conjeturas, se puede deducir un nuevo aspecto de la técnica del escarnio en los poetas gallego-portugueses, el empleo

36. *Amigo, quando me levou*: Tavani, *Repertorio metrico*, 63,11; Brea, *Lírica profana*, pp. 376-377. Para la técnica de la *repetitio*, cfr. P. Lorenzo Gradín, "Repetitio trobadorica", en E. Fidalgo y P. Lorenzo Gradín (coord.), *Estudos galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*. Santiago de Compostela, Centro de investigación Ramón Piñeiro, 1994, pp. 79-105, el ejemplo que nos interesa se encuentra en las pp. 80-81.

37. J. M^a Iribarren, *El porqué de los dichos*. 6^a ed. Pamplona, Gobierno de Navarra, 1994, p. 68, indica sin demasiado convencimiento —y siguiendo al *Diccionario de Autoridades*— que la expresión podría proceder de un hecho ocurrido en la frontera granadina en 1426, aunque más adelante matiza que es más probable que el modismo "sea una simple fórmula de repetición en la que entra la *m* como inicial de la segunda palabra". Parece más convincente esta segunda explicación, a juzgar por nuestro testimonio; en todo caso, no creo que se trate de un ejemplo de poligénesis simultánea en castellano y gallego.

de estribillos de composiciones conocidas. Era previsible, pues en la esencia del sirventés se encuentra precisamente ese apoyo en otros textos, pero en general, no se había señalado nunca la vinculación directa de muchos de esos estribillos con una lírica preexistente.

El hecho es de envergadura suficiente como para que profundicemos más en el asunto, con más tiempo y más herramientas. Por su propia naturaleza, las cantigas de amigo habían atraído a los investigadores que han buscado y encontrado durante tiempo rasgos de esa poesía autóctona, pretrovadoresca, arcaísmos fosilizados, pero por su propia naturaleza también, las cantigas de amigo habían ocultado la presencia de estribillos que pudieran remontar a épocas anteriores.

Son las cantigas de escarnio las que nos ofrecen esa posibilidad, ya ligeramente entrevista por investigadores como Lapa, Asensio o Filguiera Valverde, pero que apenas si se acercaron a la exploración individualizada de alguno de esos testimonios.

2. Se deriva de aquí una segunda consecuencia. A partir de ahora debemos leer la lírica gallego-portuguesa con otra perspectiva considerando que detrás de cada cantiga de escarnio con forma de cantiga de amigo, es decir con estructura paralelística y estribillo, muy probablemente hay un resto de poesía tradicional, o al menos de proverbios y expresiones proverbiales.

Si es así —y si no me equivoco—, las burlas y los maldecires adquieren una nueva luz, a la vez que ponen de manifiesto la habilidad de los poetas para conjugar tradición e innovación.

Pero habrá que ir con suma cautela, para no confundir con la realidad lo que son restos volátiles, apenas sombras en el fondo de la caverna.

UNA TRADICIÓN ROMANCÍSTICA PREVIAMENTE DESCONOCIDA: ROMANCES JUDEO-ESPAÑOLES DE XAUEN

SAMUEL G. ARMISTEAD
University of California, Davis

Uno de los graves problemas que acosa el estudio de la poesía oral judeo-española es la reconstrucción de los repertorios locales de las comunidades sefardíes de Oriente y del Maghreb¹. ¿Cómo reconstruir, cómo llegar a conocer, siquiera sea sólo muy parcialmente, lo que se cantaba, digamos, al final del siglo XIX o en las primeras décadas del XX, cuando aún sobrevivía, en todo su vigor, un repertorio que hoy, por desgracia, en todas partes se nos ofrece como *in articulo mortis*, como una tradición moribunda? Una serie de eventos y factores sociales catastróficos y profundamente destructivos, a lo largo del siglo XX, acarrearón consigo la desaparición de los dialectos judeo-españoles y, con ellos, la literatura oral portadora de la cultura y del sistema de valores de aquellas comunidades. No sólo el Holocausto, sino otros numerosos factores históricos y sociales han desempeñado un papel importante en abatir y aniquilar la cultura, la literatura oral y los dialectos judeo-españoles². Entre otros varios factores, pensemos en las Guerras Balcánicas (1912–1913); la desintegración del Imperio Otomano; la modernización y occidentalización de Turquía; el desarraigo y el intercambio de poblaciones entre Turquía y Grecia; el nacionalismo balcánico y el establecimiento de nuevas fronteras nacionales, con las consiguientes dificultades para los viajes, el comercio y la libertad de comunicación; el establecimiento en los Balcanes de la *Alliance Israélite Universelle* y sus escuelas francófonas —por benévolas que fueran sus intenciones; y, en fin, la masiva emigración de sefardíes, principalmente al Occidente de

1. La presente comunicación fue leída en forma preliminar y en inglés durante el congreso de la Modern Language Association of America (Nueva Orleans, Luisiana, 28-30 de diciembre 2001).

2. Sobre los factores sociales que influyeron en el ocaso de la poesía tradicional judeo-española, véase Rina Benmayor, "Social Determinants in Poetic Transmission or a Wide-Angle Lens for *Romancero* Scholarship," *El Romancero hoy*, 3 tomos, ed. Diego Catalán et al. (Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979), III, 153-165; sobre las Guerras de los Balcanes y la caída del Imperio Otomano: Jacques Benoist-Méchin, *Turkey 1908-1938: The End of the Ottoman Empire*, Vaduz: Swan, 1989; sobre el papel europeizante de la Alliance, que obró en perjuicio de la lengua y la cultura tradicional de los sefardíes: André Chouraqui, *Marche vers l'Occident: Les juifs d'Afrique du Nord*, Paris: Presses Universitaires de France, 1953, y *L'Alliance Israélite Universelle et la renaissance juive contemporaine (1860-1960)*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965; Esther Benbassa y Aron Rodrigue, *Sephardi Jewry: A History of the Judeo-Spanish Community, 14th-20th Centuries* (Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 2000), págs. 83-89; para el problema lingüístico, véase el detallado estudio de Tracy K. Harris, *Death of a Language: The History of Judeo-Spanish*, Newark, Delaware: University of Delaware Press, 1994.