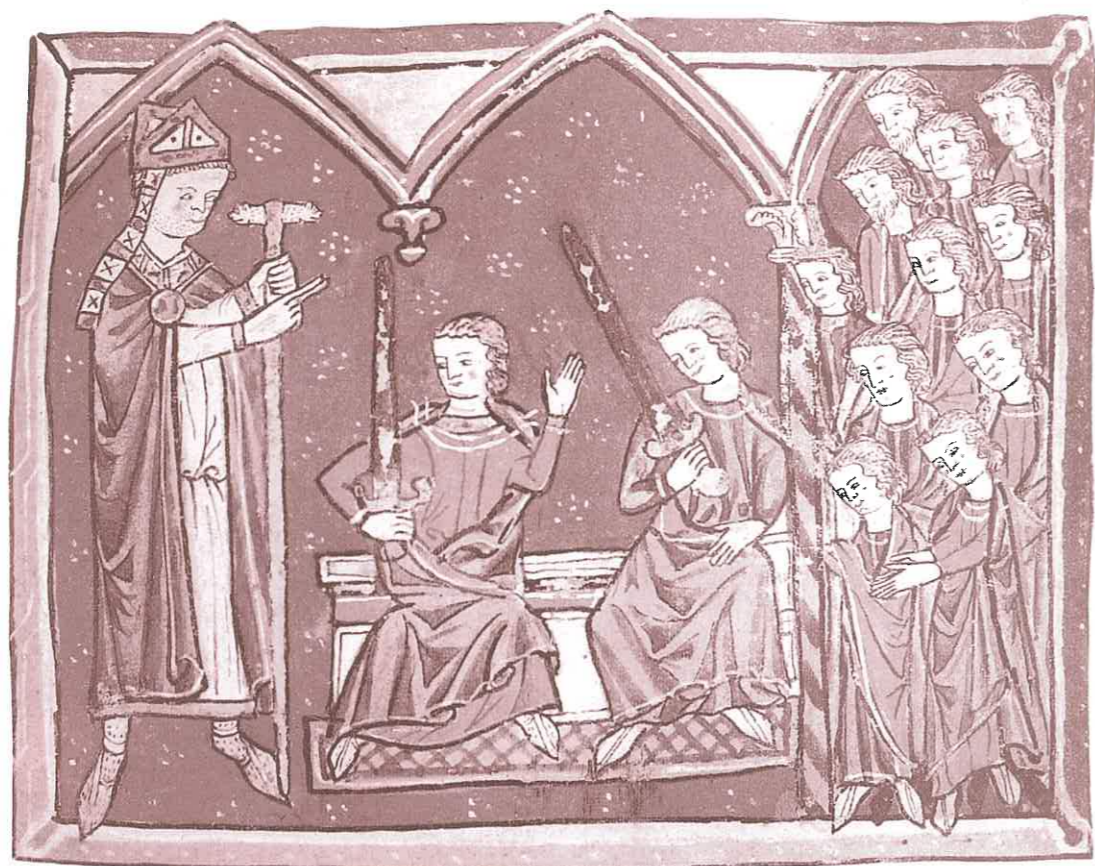


2

Caracterización
xeral

•

Cantigas de
escarnio e maldicer



Diego Xelmírez, Fruela Alonso, e Pedro Muñiz. Tumbo de Toxosoutos.

Os séculos XII–XIII comprenden o que historicamente se coñece como *Época de Xelmírez* ou *Era Compostelá*, en razón do predominio político que exerce a Galiza sobre os reinos cristiáns do occidente peninsular.

Na realidade, o comezo desta etapa remóntase a fins do século XI. Morto o rei García I de Galiza prisioneiro do seu irmán, Afonso VI de Castela e León, este encomenda o goberno de Galiza ao Conde Reimunde de Borgoña, casado coa súa filla Dona Urraca. A independencia do reino galego parece garantida porque o monarca castelán promete que o fillo de Reimunde será proclamado rei de Galiza cando el morrer. O infante foi posto baixo a custodia do Conde de Trava, D. Pedro Froilaz. Pouco máis tarde, Afonso VI encomenda o Condado de Portugal ao Conde Henrique de Borgoña, esposo da súa outra filla Tareixa.

A situación política complícase cando, en 1107, morre Don Reimunde de Borgoña e os sectores dirixentes se dividen en tres bandos. A nobreza galega, na súa maioría, opta por defender os intereses do infante Afonso Reimúndez, fillo do falecido Reimunde de Borgoña. Un sector minoritario, apoiado por leoneses e aragoneses, opta pola súa nai, Dona Urraca, herdeira das coroas de León e Castela e prometida en matrimonio con Afonso o Batallador, rei de Aragón. Por último, o alto clero, acaudillado por Xelmírez, xoga ás dúas bandas.

En 1111, o Conde de Trava e o bispo Xelmírez coroan rei de Galiza a Afonso Reimúndez, Afonso V na historiografía galega, aínda que isto non trae a paz, porque Dona Urraca, apoiada polos aragoneses, non renuncia ás súas pretensións. Neste clima de guerra, en 1116, os burgueses de Santiago

levántanse contra os privilexios do señorío episcopal, mais Xelmírez logra sufocar a rebelión coa axuda tanto de dona Urraca como do seu fillo, aliados momentaneamente mercé ás artes do bispo.

Aproveitando que chega ao Papado Calixto II, tío do rei galego, Xelmírez consegue o arcebispado para Santiago (1120). As pretensións do bispo eran que Compostela fose recoñecida como igrexa metropolitana de Galiza, contra os dereitos tradicionais de Braga. Calixto II non ousa tanto e crea unha nova xurisdición que supuña unha anomalía no poderío eclesiástico peninsular e que, ademais, exercía o seu poder non sobre os territorios galegos en que estaba localizada xeograficamente, senón na antiga xurisdición de Mérida (Estremadura actual e terras ao Sur do río Douro).

Braga fica así rodeada pola xurisdición de Compostela e, perante este perigo, convértese no centro do movemento independentista portugués, que se proclama reino en 1121, coroando rei a Afonso Henriquez, curmán do monarca galego.

En Galiza, o conflito político remata en 1126, cando á morte de Dona Urraca, o seu fillo, Afonso V de Galiza, herda as coroas de León e Castela (Afonso VII o Emperador, no historiografía castelá e leonesa). Á súa morte, Afonso V reparte os reinos entre os fillos: Fernando II herda Galiza e León, Sancho III, Castela. Os dous irmáns asinan un tratado de boa avinza e os reinos mantéñense independentes sen problemas.

Fernando II (1157–1188) fai unha política de concesión de cartas-póbo-



Dona Urraca.

as, que xa iniciara o seu pai, e funda, entre outras, as vilas de Padrón, Ribadavia, Noia e Pontevedra. Esta política é continuada polo seu fillo Afonso VI (IX de León) (1188–1230) que funda, ao longo da costa, Betanzos, A Coruña, Baiona, Ferrol e Neda. Estas vilas de realengo supoñen unha verdadeira revolución na estrutura social da época porque, por unha banda, inauguran a diversificación económica, rompendo coa autarquía dos séculos anteriores e facilitando o desenvolvemento das actividades pesqueiras e pre-industriais orientadas á elaboración de materias primas, peixe salgado sobre todo, que se comercializa a través dos

EN 1111, O
CONDE DE TRAVA
E O BISPO
XELMÍREZ
COROAN REI DE
GALIZA A
AFONSO
REIMÚNDEZ,
AFONSO V NA
HISTORIOGRAFÍA
GALEGA



Afonso VI.

portos; pola outra banda, serven para consolidar socialmente unha serie de "liñaxes" ou "casas" que teñen na súa orixe aos segundóns da grande nobreza e á fidalguía local, que se reparten os cargos municipais e administrativos (alcaldes, rexedores, xuíces, meiriños). Crease así unha protoburguesía fidalga que mesmo chega a introducir nos mosteiros rurais os seus membros: priores de nome e fidalgos de vocación, máis preocupados polos intereses das súas casas que polos ideais monásticos. É unha política de fortalecemento do elemento urbano fronte á grande nobreza.

Tamén se produce, ao longo deste século, un rápido crecemento da poboación que, no medio rural, se traduce en máis brazos para traballaren a terra e, como consecuencia, ábrese novos espazos e colonízanse e rotúranse terras virxes baixo a dirección dos grandes mosteiros. Isto, unido á mellora dos aparellos de labranza e ao

aperfeizoamento dos sistemas de cultivo, xera un aumento da produtividade que vai repercutir no nivel de vida. O reparto desa maior produtividade entre os labregos e os señores realízase mediante o establecemento dos *foros*.

As transformacións económicas e sociais conlevan cambios profundos na mentalidade e iníciase, nas vilas, unha anovación relixiosa de man das ordes mendicantes, sobre todo dos franciscanos, que traen xermolos de reformas sociais.

Con estes monarcas o centro vital dos reinos é, loxicamente, Compostela, onde reside a corte, e o seu esplendor ficou perpetuado polo Mestre Mateo no granito da Catedral e, sobre todo, nos Pórticos da Gloria e Praterías. Da prosperidade do reino dan fe tamén as innumerábeis construcións románicas que aínda salfiren o país. A outro nivel menos visíbel, a cultura da corte galega reflíctese na creación literaria, que ficou plasmada por unha



S. Pedro de Rates, Portugal.

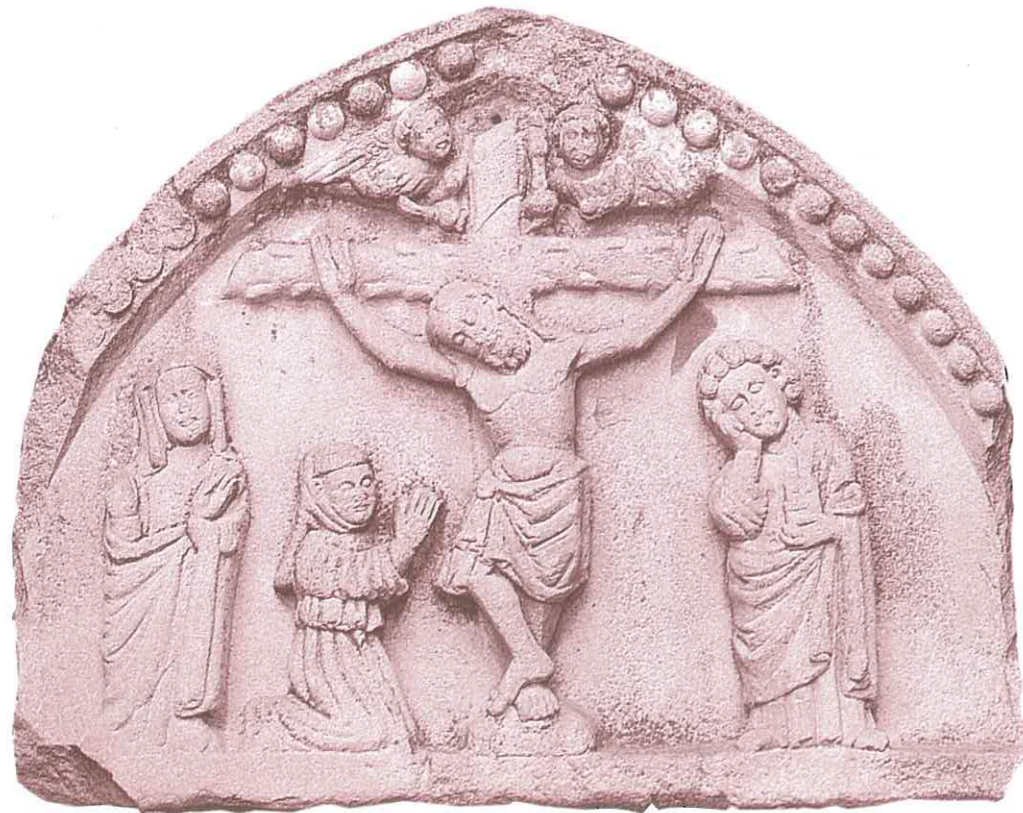
banda na redacción do *Historia Compostelá* e o *Códice Calixtino* e, pola outra, na criación dunha escola lírica que será a protagonista indiscutíbel da literatura peninsular durante os séculos seguintes.

Afonso VI casou dúas veces. Do seu primeiro matrimonio con Tareixa de Portugal tivo dúas fillas, Sancha e Dulce. Do segundo, con Berenguela de Castela, catro: Fernando, Afonso, Constanza e Berenguela. Para manter a independencia dos reinos de Galiza e León, Afonso VI, no seu testamento, aplicou o dereito galego de herdanza, que igualaba na sucesión a homes e mulleres, e desherdou o seu fillo Fernando —coroadado xa rei de Castela pola renuncia da súa nai—, nomeando herdeiras ás infantas Dona Sancha e Dona Dulce co apoio masivo dos galegos, agás os bispos de Lugo e Mondoñedo.

Non obstante, o reino de León, falto dunha cultura propia e unido a



Tareixa de Portugal.



Tímpano en San Domingos, Pontevedra.

Castela pola meseta, prefería a unión política con esta. Dona Berenguela, co apoio de Sancho II de Portugal, entrevistase con Tareixa de Portugal, primeira muller de Afonso VI, e consegue a renuncia das infantas ao troño galego.

Con Fernando III (1230–1254), que volve unir os tres reinos (Galiza, León e Castela) baixo a mesma coroa, o

centro de poder deslócase a Castela, a corte real abandona Compostela e iníciase unha política de tendencia centralizadora. O reino segue a ser monolingüe e toda a súa documentación pública (*textos tabelónicos*) está redactada na lingua de seu, a galega, aínda

que a partir de agora os documentos que cheguen da Corte virán redixidos en castelán.

A política centralizadora de Fernando III mantense durante o reinado do seu fillo Afonso X, que introduce por vez primeira un representante xudicial do Rei no goberno de Compostela, e pouco máis tarde entregará a sé compostelá a un arcebispo de Valladolid, comezando un proceso que rematará por transformar os bispos de Galiza en funcionarios de Castela.

A LÍRICA MEDIEVAL

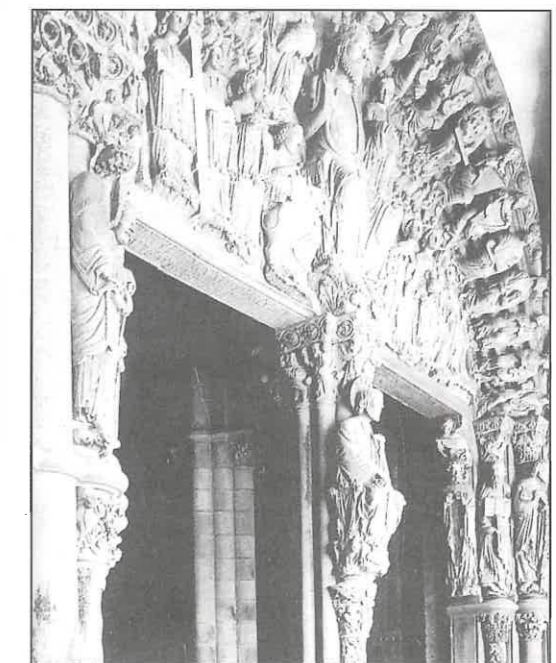
Entendemos por lírica medieval un conxunto de composicións poéticas (*corpus*) que comprende arredor de 1680 textos profanos e 420 relixiosos. Estas composicións (*cantigas*) foron escritas nunha lingua común (*koiné*) galego-portuguesa ao longo de máis de 150 anos, nun período que abrangue de fins do século XII a mediados do século XIII. Chegaron ata nós recollidas en enormes manuscritos

(*códices*) que coñecemos co nome de *Cancioneiros*.

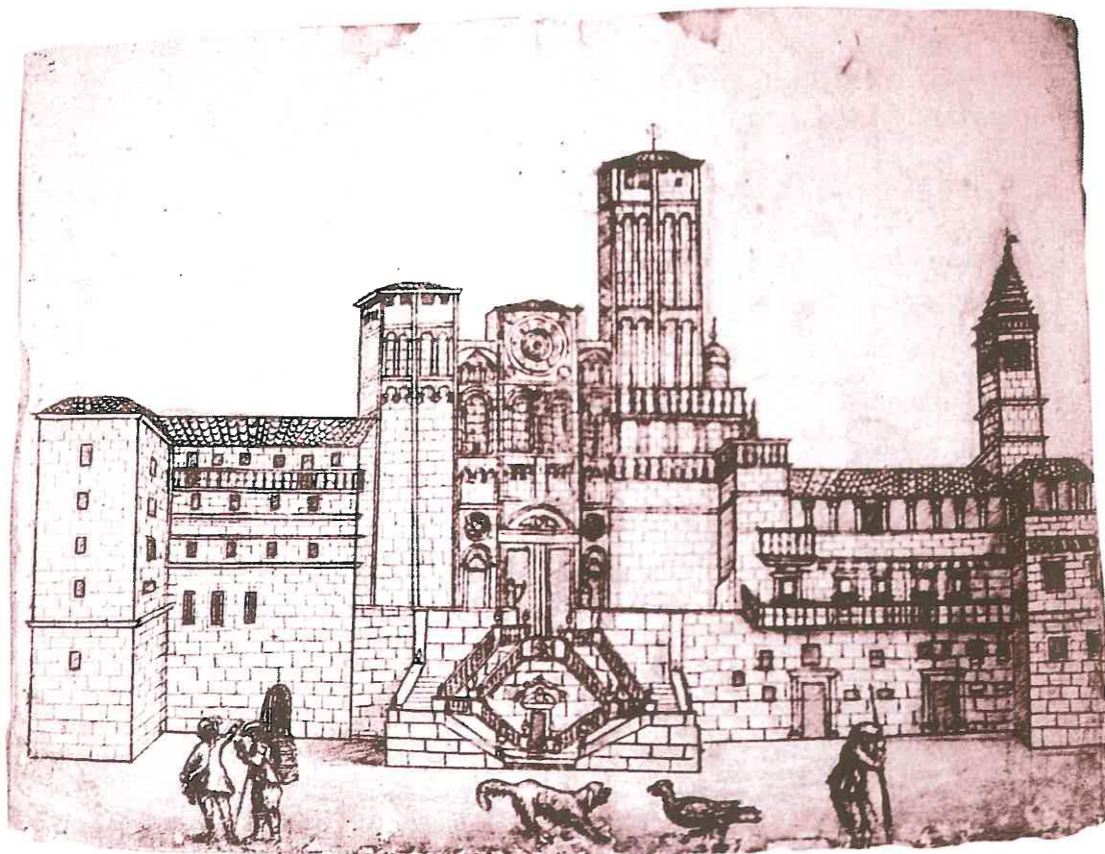
A existencia desta literatura, rica e culta, descubriuse tardiamente, a comezos do século pasado, cando foron atopados os códices que conteñen a lírica profana. Esta descuberta provocou unha grande conmoción nos círculos intelectuais porque significaba que unha lingua actualmente marxinal e periférica como a nosa, tivera unha literatura e unha cultura totalmente desenvolvida nunha época moi recuada no tempo. A lírica galego-portuguesa unicamente era comparábel á poesía trobadoresca occitana, que floreceu entre os séculos XII e XIII, na Provenza,

ao Sur de Francia, e que estaba escrita en provenzal. O feito de que a poesía provenzal nunca estivese perdida e de que estivese xa moi estudada cando se coñece a nosa, levou os eruditos e investigadores a incidiren sobre todo nas semellanzas que había entre elas e a

A
LÍRICA GALEGO-
PORTUGUESA
UNICAMENTE ERA
COMPARÁBEL
Á POESÍA
TROBADORESCA
OCCITANA



Pórtico da Gloria. Catedral de Santiago de Compostela.



Debuxo de Vega y Verdugo da antiga Catedral de Santiago.

consideraren a nosa como unha continuación ou reprodución da provenzal.

A lóxica máis elemental levou axiña a considerar desaxeitada esta teoría por moitas razóns. Os transportes máis rápidos na Idade Media eran o cabalo e o barco de vela, as vías de comunicación máis perfeccionadas non pasaban de camiños de carro e os únicos "comunicadores" con que contaba a sociedade feudal eran os xogres e xogresas, homes e mulleres que camiñaban de lugar en lugar entretendo a xente con cantos, contos e números máis ou menos circenses. Pensar que desta maneira se chegou a reproducir en Galiza toda unha literatura tan complexa como a trobadoresca, non parecía demasiado críbel. Era evidente que había relación

entre ambas, mais iso non significaba que a galego-portuguesa fose unha copia da provenzal.

CRÉASE UNHA ORGANIZACIÓN POLÍTICA BASEADA EN PEQUENAS CORTES INDEPENDENTES, EN QUE OS GRANDES SEÑORES VIVEN NUN AMBIENTE DE LUXO

A cultura trobadoresca é un fenómeno moi complexo que se produce cando a sociedade feudal, baseada na guerra e cunha economía de autoconsumo, chega a producir excedentes que, alcanzada a paz, permiten aos grandes señores vivir con luxo e substituíren os rudos exercicios propios da vida en guerra, como as xustas ou torneos, por entretamentos de salón, de corte señorial. A

esta mellora nas condicións de vida haberá que engadir unha serie de elementos culturais de diversa procedencia para que se produza a cultura trobadoresca.

As circunstancias apuntadas no parágrafo anterior (mellora económica, paz e cruzamento de elementos culturais) dánse tanto nas cidades libres da Provenza como en Santiago de Compostela e, por tanto, será nestas dúas zonas da Europa medieval onde se produza a lírica trobadoresca. Máis tarde, as condicións políticas da Provenza e de Galiza levan a que os nosos poetas coincidan cos provenzais nas cortes de León e Castela e asimilen unha serie de elementos da lírica provenzal adaptándoos á súa peculiar idiosincrasia.

As condicións económicas de que falamos antes prodúcense na Provenza a finais do século X, cando xa libre a zona do perigo sarraceno, o aumento do comercio nos portos permite o ascenso dunha burguesía urbana que xera un período de progreso e riqueza. Créase unha organización política especial baseada en pequenas cortes independentes, en que os grandes señores, os Condes, poden vivir nun ambiente de luxo que

non se dá nesa época en ningún outro lugar de Europa.

En Galiza, como xa vimos, a Compostela do século XII reúne as condicións socio-económicas e culturais necesarias para que florezca tamén unha cultura trobadoresca. Evidentemente, a situación de Galiza non ten nada que ver coas refinadas cortes provenzais, mais Compostela, afastada das fronteas de guerra, convertida en centro de peregrinaxe da Europa medieval e capital dos reinos cristiáns occidentais, permite un grande desenvolvemento cultural.

Os poetas desta primeira fase da nosa lírica (*xogres* e *segreis*) que se desenvolve en Compostela, combinan, para crearen as súas cantigas, elementos tomados da tradición popular con outros tirados da música eclesiástica e da poesía latina culta. Nace así o xénero literario que caracteriza en exclusiva a nosa literatura medieval, a *Cantiga de Amigo*. Neste tipo de composicións, postas

COMPOSTELA DO SÉCULO XII REÚNE AS CONDICIÓNS SOCIAIS, ECONÓMICAS E CULTURAIS NECESARIAS PARA QUE FLOREZA UNHA CULTURA TROBADORESCA



Fernando III. Tumbo de Toxosoutos.

en boca dunha muller, fican reflectidos a paisaxe galega e o seu mundo doméstico. A fins do século XII e polo Camiño de Santiago, chegarían a Compostela algúns trovadores occitanos dando lugar aos primeiros contactos entre as dúas líricas.

Esta poesía, refinada e culta, unicamente pode vivir nas cortes, baixo a protección dos poderosos, únicos que poden pagar os servizos dos xogares e dispoñen de lecer para escoitaren as composicións dos trovadores. Pero en Galiza hai unha única corte, a do rei, e cando Fernando III a despraza de Compostela a Castela, parten con ela ou marchan a Lisboa. Nas cortes de Castela vaise producir o contacto definitivo entre a lírica galego-portuguesa e a provenzal.

As persecucións a que se viu sometida a chamada "herexía cátara", que florecía na Provenza, deu lugar ás guerras albixenses que remataron coa destrución da cultura provenzal e le-



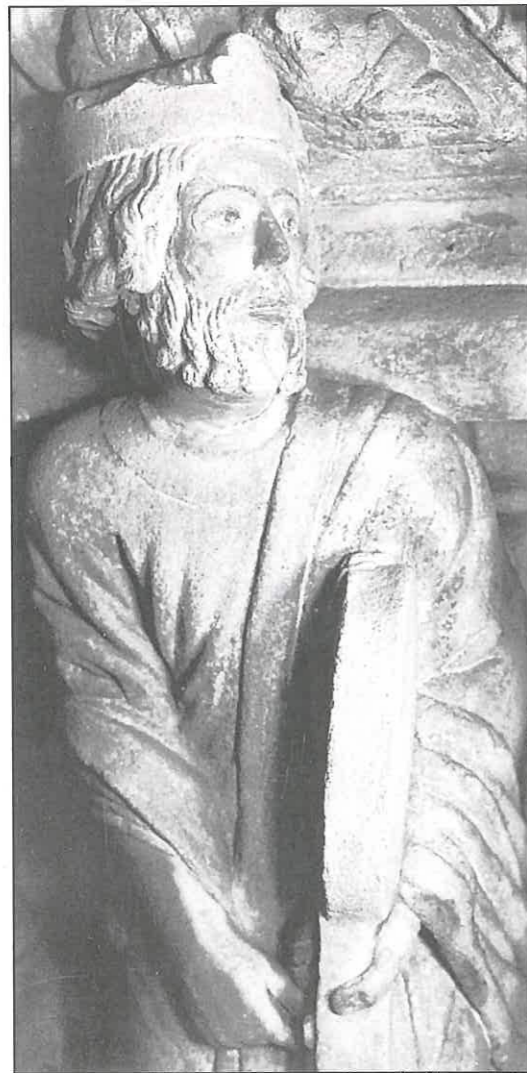
Pórtico da Gloria,
Catedral de Santiago.



Pórtico do Paraíso,
Catedral de Ourense.



Mosteiro de San
Lourenzo de Carboeiro.



Músico ancián
esculpido no Pórtico
da Gloria.

varon á diáspora os homes que crearan a poesía trobadoresca occitana. Os últimos trobadores occitanos tiveron como refuxio as cortes peninsulares e italianas. E así, a decadencia e desaparición da lírica provenzal, datada a comezos do século XIII, coincide co esplendor da galego-portuguesa.

Cómpre lembrarmos tamén que a lírica medieval era literatura destinada ao canto, literatura oral, e que cando se recolle por escrito para formar as grandes colectáneas que coñecemos co nome de *Cancioneiros* (fins do XIII), a nosa lírica é xa unha poesía madurecida, completa, e está tan recuado no tempo aquel período en que non coñecía a influencia provenzal, o período de Compostela, que sería moi

difícil para os recompiladores achar as cantigas dos primeiros trobadores.

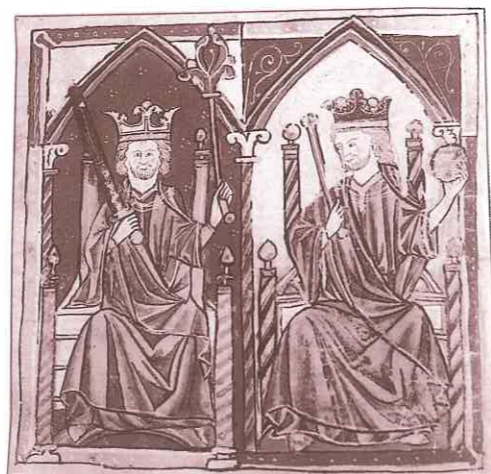
PERIODIZACIÓN DA LÍRICA

Nos *Cancioneiros* figura o nome dos trobadores, mais non aparece ningunha referencia á data de composición das cantigas nin á biografía dos autores. Cando estes son monarcas ou grandes aristócratas (por exemplo, D. Pai Gómez Charinho, señor de Rianxo, Almirante e Adiantado Maior de Galiza), é doado localizalos no tempo, mais cando non é así o noso descoñecemento sobre as súas biografías é case total.

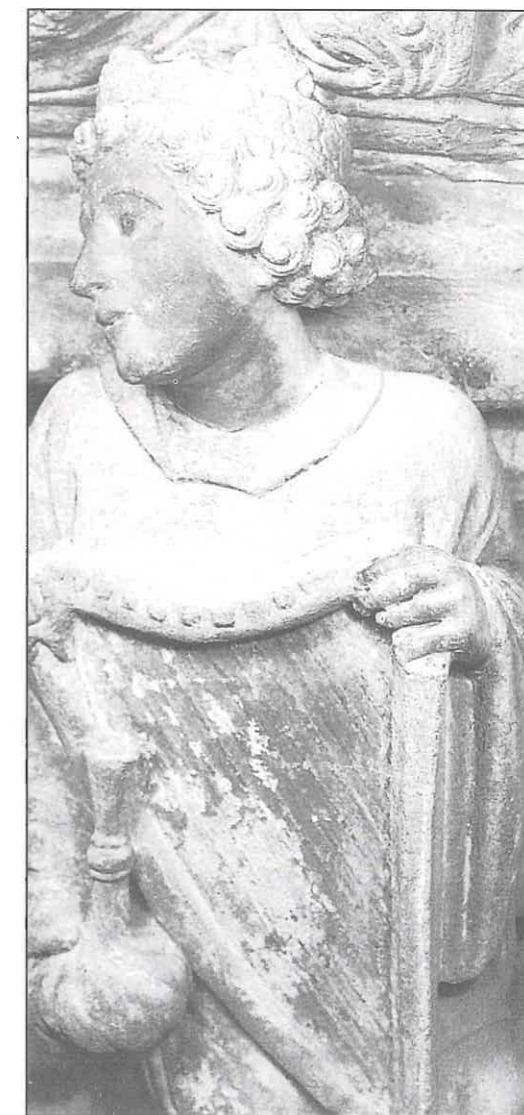
Tampouco podemos recorrer ás diferencias lingüísticas que nos puidesen indicar a procedencia dos autores, porque o que caracteriza a lingua trobadoresca é precisamente a súa homoxeneidade. Unicamente podemos botar man das poucas referencias a feitos históricos e indicacións xeográficas que poidan proporcionar as propias cantigas.

Neste estado de cousas, non se poden dar datas concretas, senón orientativas e aproximadas, sobre os límites anterior (*a quo*) e posterior (*ad quem*) entre os que se desenvolveu a nosa lírica.

Para o límite *a quo* barállanse tres posibilidades: que a cantiga máis anti-



Fernando II e Afonso VI,
Tumbo de Toxosoutos.



Trobador.

Representación dun
músico no Pórtico da
Gloria.

ga sexa *Ora faz host'o senhor de Navarra*, de Joán Soárez de Pavia, en que o trobador critica o rei de Navarra por invadir terras de Aragón, feito histórico datado pola crítica en 1196; ou que a cantiga máis recuada no tempo sexa *Ai eu, coitada como vivo en gran coitado*, atribuída ao rei don Sancho I de Portugal, que reinou entre 1185 e 1211; e, por último, que sexa a denominada *Cantiga de Guarvaia*, datada en 1189 ou 1198.

Sexa cal for a cantiga máis antiga, cómpre non esquecermos que todo o que conservamos é froito dunha

literatura xa madurecida, que non puido xurdir da nada, e que deberon existir moitas cantigas anteriores á

que hoxe consideramos "primeira"; cantigas que non foron recollidas nos *Cancioneiros*, e por tanto, o límite *a quo* ten que ficar indeterminado.

Para establecer o límite *ad quem* manéxanse as seguintes datas: 1325, data da morte do rei portugués Don Dinís; 1350,

ano en que se redixe o testamento de Don Pedro, Conde de Barcelos e fillo de D. Dinís, en que figura o *Livro das Cantigas*, hoxe perdido e do que, su-

A LÍRICA
MEDIEVAL ERA
LITERATURA
DESTINADA AO
CANTO,
LITERATURA
ORAL

pomos, se tiraron os Cancioneiros que coñecemos; e, por último, 1354, data de morte do propio Conde de Barcelos, último mecenas da nosa lírica. Fose como for, un movemento literario non morre nun ano concreto: é precisa unha etapa de decadencia e de esmorecemento máis ou menos prolongada; etapa que en Portugal comezaría en 1325 coa morte de D. Dinís, e en Castela en 1284 coa morte de Afonso X.

Entre os límites *a quo* e *ad quem* hai cento cincuenta anos ao longo dos que desenvolven a súa actividade literaria uns 153 poetas. A periodización deste tempo e a inclusión dos trovadores en cada etapa é outro dos moitos problemas sen resolver que ten a nosa lírica e case temos tantas

periodizacións como historiadores, aínda que as diferencias entre elas son de matiz.

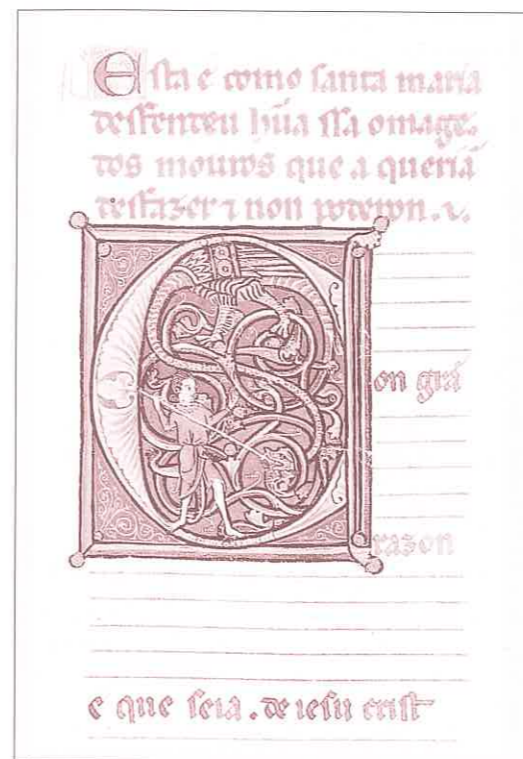
A do profesor italiano Giuseppe Tavani intenta clasificar os trovadores e xograres por xeracións:

— A primeira xeración “histórica”: comprendería desde a máis antiga das cantigas até 1217, data en que sobe ao trono de Castela Fernando III. Meendinho, Xoán Soárez da Pavia, Nuno Eanes Cerzeo e Rui Gómez, entre outros, formarían parte desta xeración.

— A xeración intermedia: comprendería os reinados de Fernando III e Afonso X (1252-1284) en Castela, León e Galiza e máis os de Sancho II (1223-1242) e Afonso III (1243-1279) en Portugal. Pai Gómez Charinho,



Fernando III. Tumbo A. Catedral de Santiago de Compostela.



abandonar o seu país despois da guerra civil entre Sancho II e Afonso III, igual que marcharían moitos para Portugal, á corte de D. Dinís, despois da morte de Afonso X. Mais no que coinciden todas as periodizacións é en localizar o período áureo na época de Afonso X.

AUTORES E INTÉRPRETES

Os autores e intérpretes de toda esta produción poética estaban divididos, segundo a súa categoría social, en tres grupos: trovadores, segreis e xograres.

Os *trovadores* eran grandes señores da nobreza, mesmo reis, que entregaban aos xograres as súas composicións para que estes as interpretasen. Os máis poderosos podían ter un xograr para o seu servizo exclusivo.

Os *segreis* pertencían á pequena nobreza, á fidalguía, e interpretaban as súas propias composicións. Esta figura do segrel é exclusiva da nosa lírica, non existía na provenzal.

Na escala máis baixa estaba o *xograr* que, en principio, era única e exclusivamente o intérprete das cantigas do trovador, máis nas cortes hispanas sabemos de xograres que interpretaban as súas propias composicións.

Coñecemos o nome de máis de 150 autores de cantigas, pero de moitos ignoramos se eran trovadores, segreis ou xograres. De todos os xeitos, ao facer as investigacións biográficas sobre eles, o primeiro que sorprendeu

Martín Códax, Pero da Ponte, Xoán García de Guilhade, Xoán Airas, Pedro Amigo, Xoán Soárez Coelho, Martín Moxa, Afonso Eanes de Cotón son algunhas das figuras máis notábeis deste grupo.

— A Corte poética de Don Dinís, que comprendería o reinado deste monarca portugués (1279-1325). Xoán Zorro, Afonso Sánchez, Xoán Méndiz de Briteiros e o propio rei figuran nesta xeración.

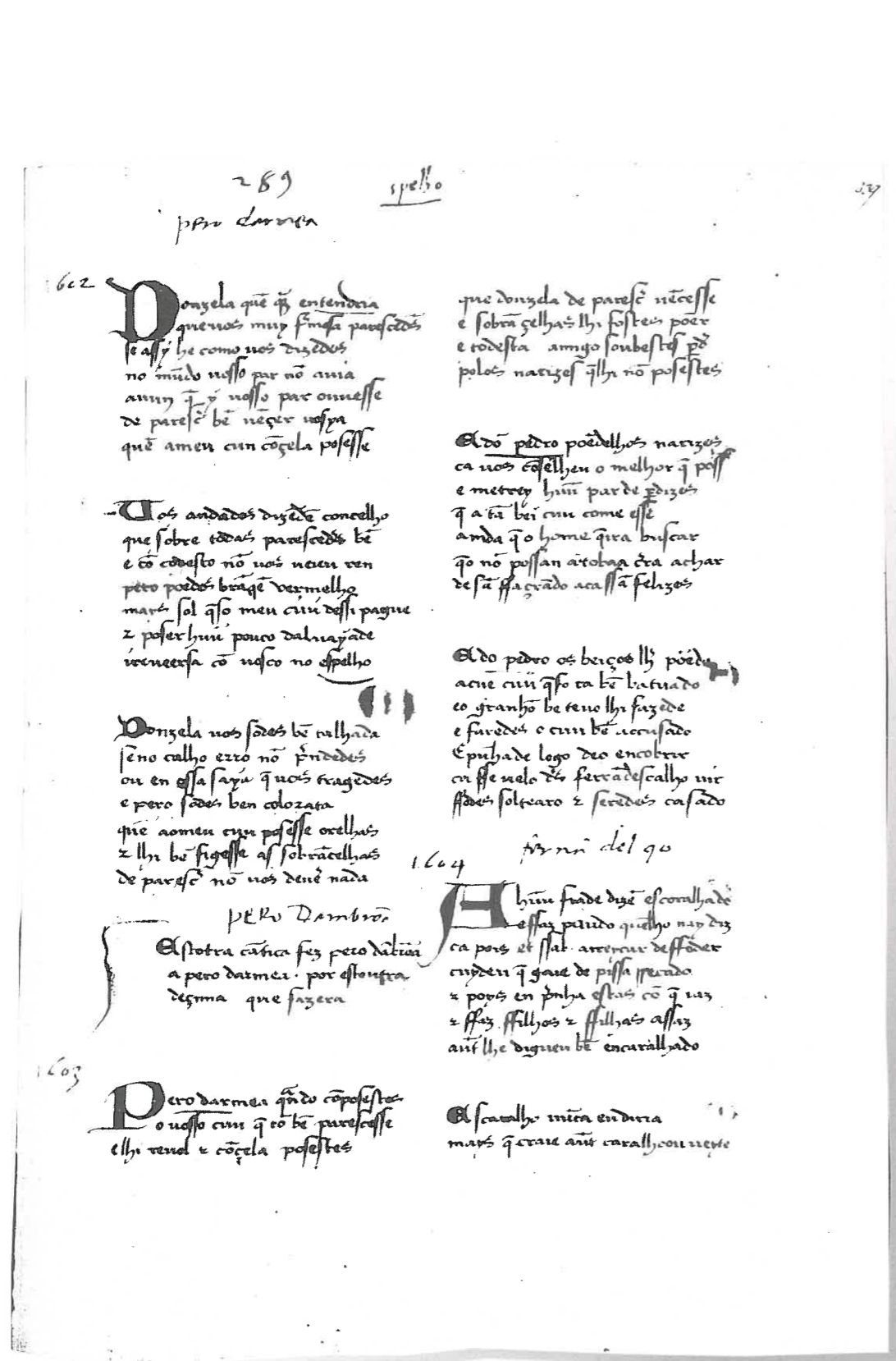
— Os Epígonos, que corresponderían aos reinados posteriores ao de Afonso X en Castela, León e Galiza e máis ao de D. Dinís en Portugal. Airas Núñez e Fernán Esquíó son os grandes trovadores desta etapa.

De todas as formas, non podemos esquecer que os trovadores e, sobre todo os xograres, se trasladaban dunha corte á outra. Moitos dos trovadores da corte de Afonso X eran exiliados portugueses que tiveron que

OS TROVADORES ERAN GRANDES SEÑORES DA NOBREZA, MESMO REIS

os estudiosos foi o feito de que escribisen en galego tanto os que eran de procedencia galega e portuguesa como os casteláns, leoneses e mesmo aragoneses. Isto unido a que o grande desenvolvemento da nosa lírica se

Capitular nas Cantigas de Sta. María.



Páxina do Cancionero da Biblioteca Nacional de Lisboa.



produce nas cortes de Portugal e Castela, provocou que os historiadores se preguntasen como era posíbel que mesmo Afonso X, creador da prosa castelá, escribise nunha lingua que hoxe é marxínada e periférica.



Signo rodado de Afonso X, Tumbo A, Catedral de Santiago.

Capitular no Tumbo A, Catedral de Santiago.

Que o galego contase cunha lírica tan rica e esplendorosa, levou a grandes sabios da literatura española, como Menéndez Pidal, a buscar desesperadamente unha lírica primitiva en castelán, que primeiramente se identificou coas *carxas* mozárabes (querendo ignorar que estaban escritas en lingua mozárabe) e despois coa lírica popular, que non ten nada que ver coa refinada e culta lírica trobadoresca. Na súa obcecación esquecían que na Idade Media o galego era unha lingua normalizada, unha lingua de cultura que contaba cunha tradición literaria, e o prestixio de Compostela influiría para que os poetas dos outros reinos a escollesen como lingua lírica, axudados ademais polo feito de que, nesa época, tal vez fose moita a transparencia das diferentes linguas da Península. Isto é, que as linguas románicas peninsulares aínda estivesen o suficientemente próximas ao latín como para que, por exemplo, un aragonés puidese enten-

der o galego sen dificultade. Tampouco tiveron en conta que na Idade Media era práctica habitual a especialización dunha lingua nun determinado xénero literario.

A TRADICIÓN MANUSCRITA

Dixemos antes que a lírica medieval chegou a nós recollida en códices. Estes códices eran escritos a man po-

do en Lisboa, que ficou sen rematar xa que lle falta o nome dos trovadores, parte das miniaturas e a notación musical.

Os outros dous, moito máis completos, son copias que mandou facer, a fins do século XV ou comezos do XVI, o humanista italiano Angelo Colocci: o chamado *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* (B), actualmente está en Lisboa; o terceiro, o *Cancioneiro da Vati-*



Músico medieval con gaita.

los *copistas* e, moitos deles, ilustrados por verdadeiros artistas con preciosas miniaturas. Recibe o nome de *Tradición Manuscrita* o proceso de recollida e copiado das cantigas que levou a producir os *Cancioneiros* que hoxe coñecemos.

A lírica profana chegou ata nós unicamente en tres códices que foron copiados en épocas diferentes. O máis antigo é o chamado *Cancioneiro de Ajuda* (A), atopado e conserva-

cana (V), permanece onde foi achado, na Biblioteca Apostólica Vaticana de Roma.

Que a lírica medieval chegase ata nós unicamente en tres *cancioneiros*, cando da provenzal se conservan 95, levou os historiadores a cualificar a nosa tradición manuscrita de pobre e estéril. Esta idea estaba ademais reforzada polo feito de que os tres códices conservados parten dunha base común, isto é, que existiu un único ma-

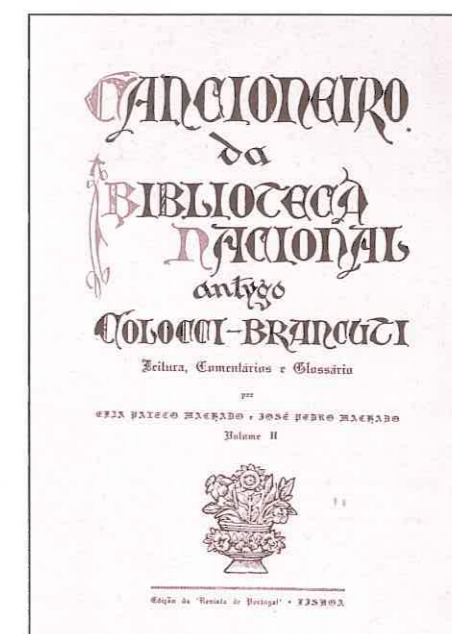
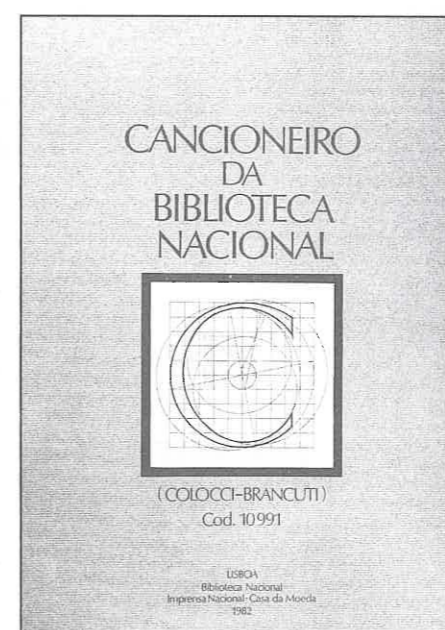
nuscrito do que se copiaría o *Cancioneiro de Ajuda* e outro, hoxe perdido, de que temos noticias polo testamento de Don Pedro, Conde de Barcelos. Deste códice de D. Pedro, saíría a copia que chegou a Italia e da que serán tirados os *Cancioneiros* da Biblioteca Nacional e o da Vaticana.

Esta pobreza ten unha explicación histórica. Na Provenza, a lírica desenvolveuse en moitas cortes e por tanto había unha serie de mecenas que podían pagar o traballo de recollida da poesía, mentres que na Península estaba limitada á corte real e, por tanto, unicamente os reis podían afrontar estes custos. Cando en Castela comeza a poñerse por escrito a cultura, a lírica trobadoresca está pasando de moda e o reino de Galiza entra na primeira fase do seu sometemento político; na corte portuguesa, a profunda crise económica e social pola que atravesaba o país á morte de Don Dinís fai que os

seus sucesores teñan preocupacións moito máis urxentes que as de recompilar a lírica trobadoresca. De todas as formas cómpre sinalarmos que esta mesma pobreza caracteriza a toda a literatura medieval da Hispania Centro-Occidental.

Giuseppe Tavani supón que o primeiro *cancioneiro*, aquel do que se copiaría o de *Ajuda*, debeu facerse nunha corte rexia, posibelmente a de Afonso X, onde se establecería a estruturación do libro agrupando as cantigas, non por autores, senón por xéneros: *Cantigas de Amor*, *Cantigas de Amigo* e *Cantigas de Escarnio e Maldicer*. O proceso de recompilación comprendería: 1º) as follas en que os trovadores escribían as súas composicións para que as interpretasen os xograres ou para empregalas como agasallo; 2º) as pequenas colectáneas en que se reunían cantigas de diversos autores, mais do mesmo xénero

A LÍRICA PROFANA CHEGOU ATA NÓS UNICAMENTE EN TRES CÓDICES QUE FORON COPIADOS EN ÉPOCAS DIFERENTES



Duas edicións do *Cancioneiro Colocci-Brancuti*.



S. Pedro de Melide.

(amor, amigo ou escarnio e maldicer); e 3º) os cancioneros individuais dos trovadores que os tivesen.

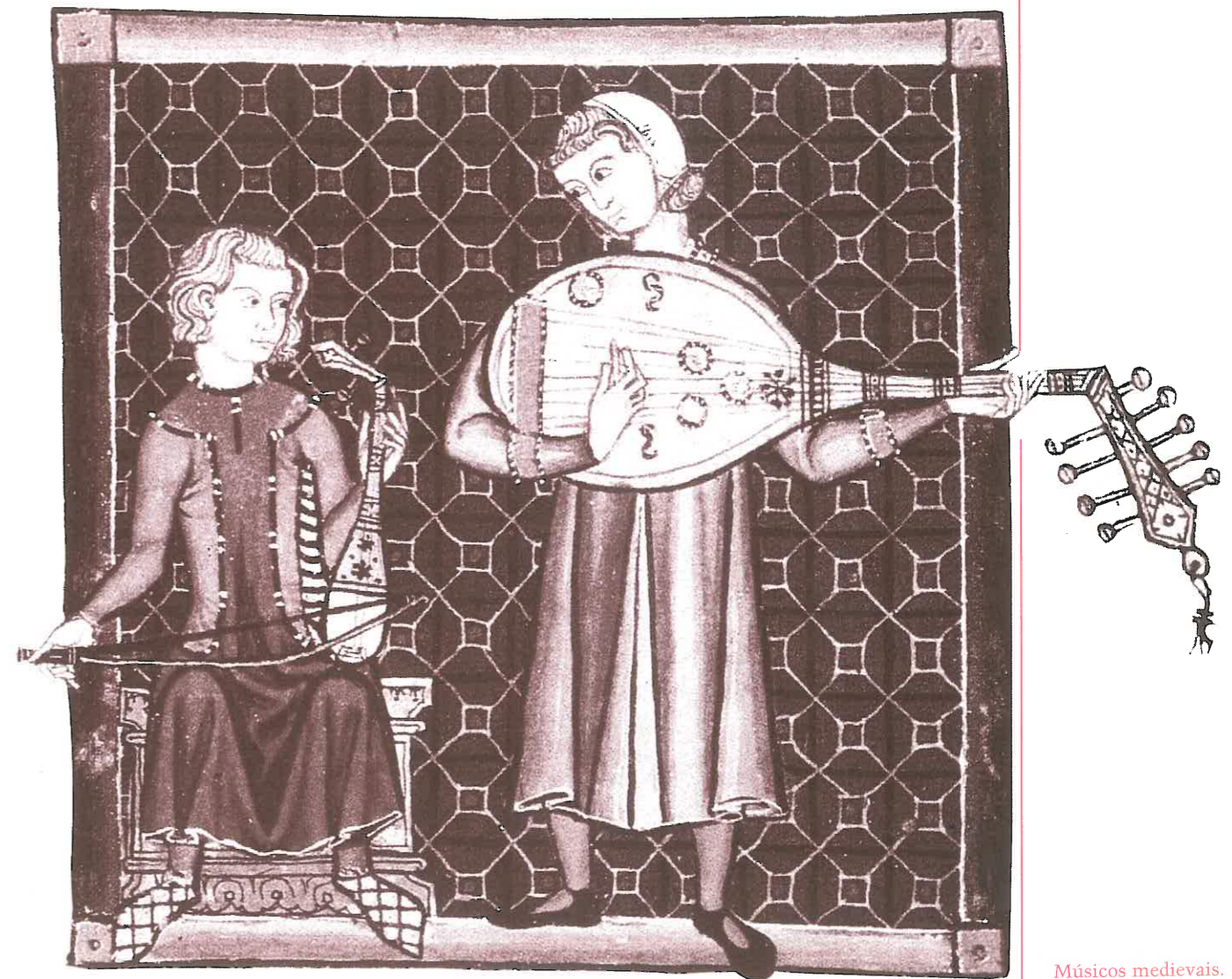
A MÚSICA

As cantigas son poemas que están destinados ao canto, non á lectura, e por tanto o trovador compuña letra e música. O feito de que o primeiro Cancioneiro ficase sen rematar privounos de coñecer a música da nosa literatura medieval. No *Cancioneiro de Ajuda*, os copistas deixaron o espazo para facer a notación musical, pero non chegaron a escribila. Este espazo aparece só nos versos da primeira estrofa da

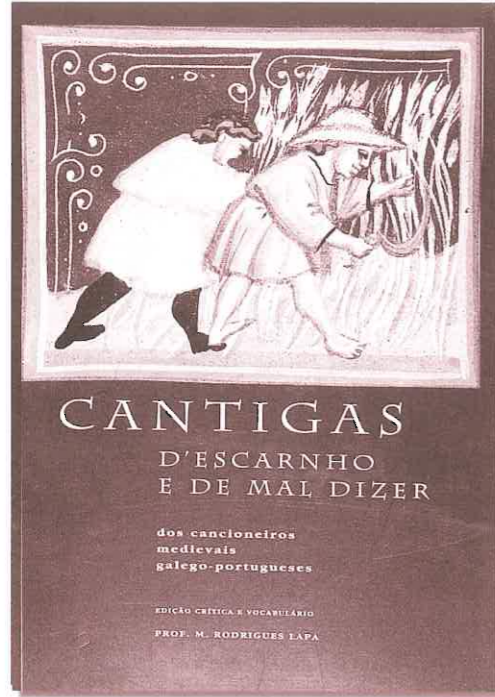
cantiga, polo que temos que imaxinar que a melodía era a mesma para as restantes estrofas.



Unicamente se conservou a música de trece cantigas profanas atopadas en dúas follas soltas: seis de Martín Códax (*Pergamiño Vindel*) e sete de Don Dinís (*Fragmento Sharrer*).



Músicos medievais.



Edición das *Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*, polo profesor M. Rodrigues Lapa.

CANTIGAS DE ESCARNIO E MALDICER

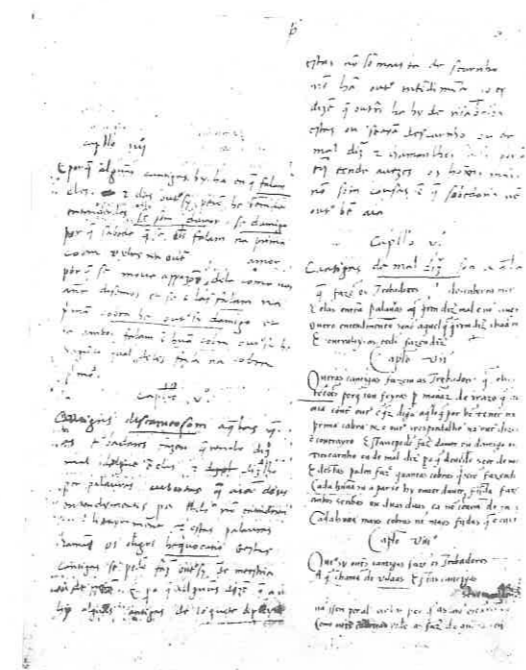
O *Cancioneiro da Biblioteca* inclúe un texto coñecido como *Poética Fragmentaria* ou *Arte de Trovar*, que é un pequeno tratado sobre as características do bo trobar, tipos de cantigas, erros que deben evitar os trobadores, etc., etc. O seu anónimo autor clasifica as cantigas en tres grandes xéneros: *Cantigas de amor*, *Cantigas de amigo* e *Cantigas de escarnio e maldicer*. As de amor e amigo teñen como tema común o amor, mentres as de Escarnio e Maldicer son satíricas e burlescas.

Segundo a *Arte de Trovar*, son cantigas de escarnio aquelas en que o trobador "*di mal de alguén con palabras encubertas*", mentres que nas de maldicer o fai "*descubertamente*". A pesar desta definición, nos *Cancioneiros* nunca aparecen cualificadas as cantigas como de escarnio ou maldicer, senón que figuran todas baixo o epígrafe común de *Cantigas de Escarnio e Maldicer*.

Porén, a definición teórica da *Arte de Trovar* levou algúns historiado-

res a afirmar que eran de escarnio aquelas en que non se nomeaba á persoa escarnecida, e de maldicer aquelas outras que si a nomeaban ou trataban temas obscenos. Non obstante, as máis recentes investigacións demostran que a diferencia radica no emprego ou non dunha determinada figura literaria: a *aequivocatio*, que consiste en xogar co significado das palabras de tal forma que a cantiga admita dúas lecturas. Exemplo paradigmático disto poden ser as tres cantiga en que o Rei Don Dinís escarnece ao cabaleiro João Bolo. Estas cantigas foron consideradas como unha "pillaría inocente" sobre as dificultades que o tal cabaleiro tiña coa súa cabalgadura, unha mula, ata que, recentemente, Elsa Gonçalves demostrou que a palabra "mula" (*múa*) tiña tamén na época o significado de "persoa de conduta sexual pouco respectábel". Este descubrimento lingüístico transformou totalmente o significado da cantiga, que deixou de ser unha "inocente pillaría".

Un caso semellante é o da cantiga de Pero Meéndiz da Fonseca, *Chegou*



Orixinal das cantigas de maldicer, Biblioteca Nacional de Lisboa.

Paio de Maas Artes. Tradicionalmente foi considerada unha sátira contra unha personaxe sen importancia, un Paio calquera, que chega a ser nomeado Comendador. As recentes investigacións, neste caso históricas, demostraron que a persoa escarnecida é o poderoso D. Paio Pérez Correa, Mestre da Orde de Santiago, e que, ademais, resulta acusado de traizoar o Rei.

Todo isto lévanos a considerar que as nosas *Cantigas de escarnio e maldicer* están, en moitos casos, deficientemente estudadas xa que, ao seren un espello da sociedade,

nunca poderemos entendelas nin interpretalas correctamente sen un coñecemento profundo da lingua e da situación social, política e económica da época que as produciu. Neste descoñecemento puido influír o feito de que os estudos da nosa lírica estiveron, basicamente, en mans de investigadores estranxeiros, italianos sobre todo, que inevitavelmente a tratan como unha reliquia arqueolóxica; é por isto que a creación dunha escola de investigación galega paliaría en boa medida este problema. Non debemos esquecer que ata 1965,

OS ESTUDIOS DA NOSA LÍRICA ESTIVERON, BASICAMENTE, EN MANS DE INVESTIGADORES ESTRANXEIROS



Músicos medievais.

data en que o profesor Rodrigues Lapa publica as *Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer*, non eran coñecidas máis que polos especialistas e investigadores, que non ousaban editalas por reparos morais.

Na orixe destas cantigas podería estar nun xénero popular galego que aínda pervive na actualidade: as composicións satíricas do Entroido. Estas formas populares, unha vez depuradas e estilizadas polos trobadores composteláns, recibirían a influencia do *serventés* provenzal, e o resultado sería as *Cantigas de Escarnio e Maldicer* que hoxe coñecemos. Nelas retrátase o mundo ao revés, *o mundo ás avessas*, satirizando todos os vicios e eivas da realidade humana así como os principios estabelecidos pola sociedade da época.

O carácter lúdico, de divertimento de salón, que tiña a lírica medieval permite que na corte rexia se críe un clima de compañeirismo entre todos os que participan nela, que explica o



Estampa medieval con músicos.



Capitel de San Pedro de Melide con representación dun gaitero, Museo de Pontevedra.

SATIRÍZANSE
TODOS OS
VICIOS E EIVAS
DA REALIDADE
HUMANA

contido daquelas cantigas en que se acusan uns a outros das vilezas máis terríbeis, ou aqueloutras en que un simple xograr ten o atrevemento de satirizar a un grande cabaleiro. Este ambiente, que poderíamos cualificar de "democrático" non se pode estender, evidentemente, ao resto da sociedade, fortemente compartimentada en estamentos.

De todos os xeitos, a permisividade no xogo literario é aproveitada ata o extremo de que será case imposible facer unha clasificación temática das cantigas de escarnio e de maldicer, porque os trobadores satirizaron practicamente toda a realidade humana da súa época. Varios foron os historiadores que o intentaron e chegaron a establecer 18 subtemas. Ningunha das devanditas clasificacións é totalmente satisfactoria pola multiplicidade de motivos e polo número de cantigas que aínda carecen dunha interpretación satisfactoria. Quizais a máis completa, por xenérica, sexa a do profesor alemán Kenneth Scholberg, que se resume en:

Cantigas dirixidas contra outros poetas

Trobadores, segreis e xograres fan alardes de arte en xustas poéticas e atácanse os uns aos outros sobre temas tan variados como a vida licen-

cioso, a *amiga*, a técnica poética ou as pretensións dos xograres de ascender na escala social. Isto último resulta de grande valor documental para sabermos, entre outras cousas, que poetas eran contemporáneos. As sátiras contra a muller que ama o trobador João Soares Coelho, deron pé a un dos ciclos temáticos máis estudado polos nosos investigadores e bautizado por M. Rodrigues Lapa como "escándalo das amas e tece-deiras". O motivo é que Soares Coelho compón cantigas de amor a un ama de cría, cando a preceptiva trobadoresca esixía que a amada (*a senhor*) fose unha doncela.

A este grupo pertencen a maior parte das denominadas *tenzóns*. A *Arte de trovar* define este tipo de cantigas como composicións dialogadas, elaboradas por dous poetas. Isto quere dicir que os dous trobadores se alternan de estrofa en estrofa defendendo as súas teses e refutando as do contrario. En teoría os trobadores están en igualdade de condicións, mais

isto é unha verdade a medias, porque o primeiro en cantar, ademais de escoller o tema, ten a posibilidade de engadir unha *fiinda* suplementar. Tamén a *Arte de Trovar* distingue entre *tenzóns* de amor, de amigo e de escarnio, mais nos Cancioneiros consérvanse vinte e cinco das que dúas son de amor e as restantes de escarnio e maldicer.

Relacionadas coas *tenzóns*, están as chamadas *partimens*. Este era un xénero provenzal en que un trobador propuña a outro un problema cunha dupla solución e permitía que o contrincante escollese a solución que quixese defender. Na tradición galego-portuguesa unicamente existen dúas.

Escarnios contra soldadeiras

As soldadeiras eran bailarinas ou cantareiras que acompañaban os xograres nas súas actuacións e os exércitos nos seus desprazamentos polos campos de batalla. A súa presenza na corte rexia está constatada polas miniaturas que ilustran os códices.

ARTE
DE TROVAR
DISTINGU E ENTRE
TENZÓNS DE
AMOR, DE AMIGO
E DE ESCARNIO



Pintura mural na Catedral de Mondoñedo.



Igrexa de Pademe, Portugal.

Coñecemos a moitas delas porque foron nomeadas nas cantigas en que os trobadores escarneían os seus vicios ou as súas "virtudes". A máis famosa, María Pérez, alcumada a Balteira, dá nome a un dos ciclos en que clasificou Lapa as cantigas de escarnio e maldicer. A longa vida desta muller e o papel que debeu xogar, como unha especie de Mata Hari medieval, ao servizo de Afonso X, convertérona en branco preferido dos nosos trobadores, que a fan obxecto das súas burlas tanto cando era nova e fermosa, como cando, xa vella e gastada, decide retirarse a un mosteiro. A suposta viaxe a Terra Santa desta singular muller, foi tamén obxecto de escarnio.

Parodias das Cantigas de amor, de amigo e da poesía heroica

Como veremos noutro momento, a cantiga de amor xiraba en torno a unha serie de tópicos: a pena de amor (*coital*), a morte por amor, a intransixencia da dama (*senhor*), os sufrimentos do namorado (perda do sono, do sentido (*sén*), da fala), louvanza da beleza da señor, etc. etc. Todos estes temas, e os artificios retóricos correspondentes, son obxecto de burla e motivo central de moitas cantigas de escarnio e maldicer. Os trobadores galego-portugueses rin de si propios e da súa arte dándonos unha lección maxistral de sentido do humor e autocrítica. Nesta liña están composicións como as que escarnecen a Roi Queimado, debido á súa insistencia en manifestar reiteradamente que "morre de amor", sen que a morte se materialice. Noutras, a louvanza da beleza da dama (*laudatio*), muda en todo o contrario (*vituperatio*) chegando a ser cualificada de: *talhada, vella, fea, sandia, barbuda, barriguda, desdentada...*



Pintura medieval. Lorvão.

Os
TROBADORES
GALEGO
PORTUGUESES
RIN DE SI
PROPRIOS
E DA SÚA ARTE

As que parodian ás cantigas de amigo e á poesía heroica son menos numerosas, mais non menos interesantes.

Sátira de clases sociais

Este grupo é o máis numeroso do corpus satírico, constituíndo para algún historiador o motivo estrutural do escarnio e o maldicer medieval. Por el pasan alfaiates, médicos, avogados, escudeiros, alguacís, teceláns e, sobre todo, as altas xerarquías eclesiásticas e mais a aristocracia. Estes dous últimos grupos sociais son os máis duramente vilipendiados: cardeais, bispos, frades, freiras, abades, abadesas e o mesmo Papa son escarnecidos polos seus costumes licenciosos.

En canto á nobreza, son os chamados *infanzóns*, fidalgos satirizados



Pintura medieval. Lorrvão.

pola miseria e fachenda coa que viven, os que sofren a maior parte dos ataques. Mais tampouco merecen mellor consideración os grandes señores, os *ricosmes*. A respecto destes últimos, non podemos esquecer a posibilidade de que moitos deles estean encubertos baixo nomes eufemísti-



Capiteis no pórtico de San Pedro de Ansemil.

cos, como apunta Elsa Gonçalves para o cabaleiro Joán Bolo ou, como xa indicamos, acontece co poderoso Mestre de Santiago.

Sátiras político-guerreiras

Este tipo de sátira, que era o máis frecuente na poesía provenzal, non é demasiado abundante na nosa lírica; con todo, deu lugar a dous ciclos verdadeiramente importantes que recollen feitos históricos: a entrega dos castelos ao Conde de Boloña e a cobardía dos cabaleiros na guerra de Granada. O primeiro escarnece aos nobres portugueses que, apoiados pola Igrexa, atraizoaron o seu rei lexítimo, Sancho III, entregando sen resistencia as prazas que gobernaban ao Conde de Boloña, que así reinou en Portugal co nome de Afonso III. O segundo escarnece a cobardía dos cabaleiros que, en 1264, abandonaron Afonso X no campo de batalla. Loxicamente, o propio Rei foi un dos tro-



Miniatura do século XIII con homes escribindo.

badores que máis contribuíu a engrosar este ciclo.

Tamén pertence a este grupo a primeira cantiga da que coñecemos a data (1196), *Ora faz host'o senhor de Navarra*, de Joán Soares de Pavia.

Sátiras morais

Neste tipo de cantigas, o trobador expresa a súa amargura ou inconformidade perante un mundo hostil. O feito de que estas composicións sexan das máis escasas dentro do corpus lírico, fronte á abundancia do *sirventés moral* da poesía occitana, levou algúns historiadores a xustificaren esta escaseza afirmando que se debía a que as nosas cantigas buscaban sobre todo o riso e a faceren con elas un grupo á parte, fóra das de escarnio e maldicer, que cualifican de *híbrido* ou *menor*. Nesta explicación identifican propósitos moralizantes con seriedade, como se a ética fose incompatible co divertimento. O aragonés Martín Moxa é o trobador máis representativo deste grupo, e a cantiga *Non me posso pagar tanto*, de Afonso X, a alfaia da serie.

ESTRUTURA FORMAL

A versificación medieval presenta certas características que a diferencian da actual. O cómputo silábico dos versos (*palavras*) facíase ata a última vocal acentuada:

○
TROBADOR
EXPRESA A SÚA
AMARGURA OU
INCONFORMIDADE
PERANTE UN
MUNDO HOSTIL

*Pelo Souto de
Crecente* (7, grave)
Par Deus, ai dona Le
[onor] (8, agudo)

Os metros máis utilizados eran os de oito, dez e sete sílabas (*octosílabo*, *decasílabo* e *redondillo*), e as estrofas (*cobras*) máis frecuentes eran as de seis, sete ou tres versos.

En canto ás rimas, aínda que a *Arte de Trovar* considera de "máis arte" que sexa a mesma para todas as estrofas (*cobras unisonans*), o habitual é que cada estrofa leve a súa propia rima (*cobras singulares*).

Formalmente, a estrutura da Cantiga de escarnio e maldicer non se afasta en nada dos outros xéneros, a de amor e amigo. Na *Arte de Trovar* clasifícanse en cantigas de *meestría* e cantigas de *refrán*.



Estampa dun funambulista portando un instrumento medieval.

Son cantigas de mestría aquelas que están formadas por tres ou catro estrofas (*cobras*), xeralmente de sete versos. Denomínanse de refrán aquelas en que o/os último/s verso/s se repiten en cada estrofa a modo de estribillo. A maior parte das cantigas de escarnio e maldicer son de mestría.

Os recursos estilísticos máis utilizados no xénero de escarnio son a **ironía** e a **aequivocatio**.

A **ironía** consiste en afirmar o contrario do que se pensa, e recibe o nome de **sarcasmo** cando chega a crueldade. A **aequivocatio**, como xa vimos, consiste en xogar co duplo sentido das palabras. Este recurso é o máis empregado nas cantigas de carácter erótico, onde palabras como *casa*, *pousada*, *maeta* (“*maleta*”), *buraco*, *arca*, que teñen en común o trazo semántico de “recinto inte-

rior”, fan referencia ao órgano sexual feminino; mentres *madeira*, *bastón* ou *peça* (“*peza*”), que teñen o trazo semántico da “dureza”, son empregadas para designar o órgano sexual masculino.

A enorme riqueza léxica das cantigas de escarnio e maldicer aínda non está estudiada de vez. Abrangue practicamente todos os campos semánticos da vida cotiá, desde as partes do corpo humano ata o vestiario, a paisaxe, a flora, a fauna e múltiples actividades do home medieval.

A
MAIOR PARTE
DAS CANTIGAS DE
ESCARNIO E
MALDICER SON DE
MESTRÍA

VALORACIÓN E PERVIVENCIA

Falamos xa do tardío que foi o coñecemento da toda a lírica medieval e, en concreto, de que ata 1965 non se editaron as Cantigas de Escarnio e Maldicer. Isto debeuse, como xa apuntamos, a que para os estudiosos



Capitel na Catedral de Tui.

de comezos de século (Carolina Michaëlis, Teófilo Braga, José Joaquim Nunes), estas cantigas non pasaban de ser un compendio de obscenidades que máis valía agachar, tanto polo bo nome dos autores (entre os que figuran varios reis) como por "orgullo nacional": Desta forma, os trobadores de escarnio e maldicer pasaron a engrosar as fileiras dos poetas malditos.

Evidentemente, os criterios morais dos séculos XIX e XX non teñen nada a ver co mundo medieval, época en que, a pesar de ser cualificada de escurantista, florece este tipo de literatura.

Na literatura galega actual a tradición desta poesía satírica foi continuada por Celso Emilio Ferreiro en *Cantigas de escarnio e maldicer* (Caracas, 1968) e *Cemiterio privado* (Xenebra, 1973) e, aínda que fican inéditos, moitos dos nosos poetas contemporáneos fan circular de boca en boca escarnios contra os seus co-

legas, revivindo así a máis pura tradición medieval, porque non só renovan o xénero, senón tamén a súa característica de literatura oral. ☞



Capitular no Tumbo A, Catedral de Santiago.

Bibliografía

- AA. VV., *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, org. e coord. por G. Lanciane e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993.
- LAPA, M. RODRIGUES, *Lições de Literatura Portuguesa*, Coimbra, Livraria Almeida, 10ª ed. 1981.
- MONTOYA MARTÍNEZ, X., *O cancionero marial de Afonso X, o Sabio*, Biblioteca de Divulgación da Universidade de Santiago de Compostela, 1991.
- OLIVEIRA, A. RESENDE DE, *Depois do Espectáculo Trovadoresco. A Estrutura dos Cancioneiros Peninsulares e as Recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Ed. Colibri, 1994.
- PENA, X. R., *Literatura galega medieval*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986.
- POLÍN, R., *A poesía lírica galego-castelá (1320-1450)*, Biblioteca de Divulgación da Universidade de Santiago de Compostela, 1994.
- TAVANI, G., *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1986.