

UNHA PROVENZA HISPÁNICA

A GALICIA MEDIEVAL,
FORXA DA POESÍA LÍRICA PENINSULAR

REAL ACADEMIA GALEGA

O solemne acto académico no que foron lidos os dous discursos recolleitos
no presente volume celebrouse o día 22 de maio de 2004 no salón de actos
da Real Academia Galega, na cidade da Coruña

UNHA PROVENZA HISPÁNICA

A GALICIA MEDIEVAL,
FORXA DA POESÍA LÍRICA PENINSULAR

DISCURSO LIDO
O DÍA 22 DE MAIO DE 2004,
NO ACTO DA SÚA RECEPCIÓN COMO ACADÉMICO DE HONRA,
POLO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON

GIUSEPPE TAVANI

E RESPSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON

RAMÓN LORENZO



I.S.B.N.: 84-87987-53-2

Depósito Legal: VG-468-2004

© REAL ACADEMIA GALEGA, 2004

Produción: Editorial Galaxia, S. A.

Impresión: Obradoiro Gráfico, S. L., Polígono Industrial do Rebullón, 52 D (Puxeiros) - MOS

A CORUÑA
2004

DISCURSO
DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON
GIUSEPPE TAVANI

Excelentísimo Señor Presidente da Real Academia Galega,
señoras e señores académicos,
miñas donas e meus señores:

As primeiras palabras que sinto a necesidade de pronunciar diante de vostedes son obviamente de agradecemento por verme chamado a facer parte desta prestixiosa institución como Académico de Honra: unha distinción que non merezo, mais que me enche de alegría e de satisfacción porque me vén dunha terra e duns amigos que me axudaron a entender —a min, filólogo medievalista italiano— a verdadeira esencia da achega galega á cultura medieval. O meu é un agradecemento colectivo, mais tamén un agradecemento individual a cada un dos amigos que quixeron galardoarme con este recoñecemento que coroa dunha maneira inesperada a miña modesta actividade científica.

UNHA PROVENZA HISPÁNICA:
A GALICIA MEDIEVAL, FORXA DA POESÍA LÍRICA PENINSULAR

Cando se fala da poesía lírica peninsular da Idade Media, a tendencia predominante aínda hoxe é de privilexiar ás veces o aspecto autóctono, ás veces a débeda que o Occidente hispánico contraeu coas manifestacións homólogas da Europa central, especialmente as dos trobadores provenzais e —en proporción moito menor— dos trobeiros franceses. A actitude que os estudos das cantigas adoptaron con respecto ao problema da súa dependencia da *canso* e da *chanson* non é sempre transparente e inspirada nunha análise serena e científica dos datos textuais e das circunstancias contextuais que se poden deducir dos manuscritos e das fontes históricas. Tropezamos a miúdo con enunciacións dos problemas relativos á orixe e ao desenvolvemento da lírica occidental que repiten, sen discriminar o que é aínda bo do que xa non serve, as opinións e interpretacións dos pioneiros dos nosos estudos, desde Ernesto Monaci e Teófilo Braga ata Manuel Rodrigues Lapa pasando polas

sempre proveitosas achegas de Carolina Michaëlis. Sabido é que as ciencias, incluso as filolóxicas, coñeceron no século pasado unha evolución considerable das teorías e das prácticas metodolóxicas, coa elaboración de instrumentos de aproximación ao obxecto de estudo cada vez máis eficaces e refinados; non obstante, é sabido tamén canto pode influír negativamente na recepción das novas ideas unha certa reticencia diante das innovacións, alimentada polo que os físicos chaman “principio de inercia”, é dicir, a inclinación a deixar as cousas correr segundo a praxe consuetudinaria, rexeitando, consciente ou inconscientemente, ou simplemente ignorando, calquera hipótese de alteración desa praxe.

A ese principio de inercia obedece tamén o uso da expresión “galego-portuguesa” (ou gallego-portuguesa, ou galaico-portuguesa) para designar a produción lírica do oeste peninsular da Idade Media: unha expresión da cal eu mesmo me servín moitas veces, agora creo que por culpa dese principio de inercia, estando mesmo disposto a declarar publicamente a miña intención de corrixir unha imprecisión terminolóxica que, en efecto, non ten sentido. Nos meus últimos traballos, xa emendei en parte esa expresión cando se aplicaba aos poetas: falar de trobadores e xograr galego-portugueses ten aínda menos sentido que falar de poesía galego-portuguesa, porque os poetas eran ou galegos ou portugueses, e incluso podían ser casteláns ou doutras rexións hispánicas, sen por iso deixar de ser trobadores ou xograr en galego ou en portugués. É verdade que a denominación de “poesía galego-portuguesa” pode, ou podería, xustificarse aducindo a existencia efectiva, como mínimo ata a metade do século XIII, dunha área cultural común ás dúas modalidades lingüísticas, ou polo menos dalgunhas analoxías entre dúas áreas afíns; mais é tamén verdade que entre os poetas oriúndos dun lado ou doutro do río Miño existían diferenzas notables, por exemplo no tratamento da cantiga de amigo, desde o punto de vista temático, expresivo, simbólico e ata lingüístico, integrados como estaban —uns e outros— en sistemas sociopolíticos, e ata certo punto mesmo culturais, que non sempre coincidían perfectamente.

Polo demais, non podemos ignorar que, no mesmo período, tamén había unha comunidade cultural italo-occitana, frecuentada por trobadores e xograr provenzais e “lombardos”, cunha presenza copiosa —especialmente no século XIII— de poetas italianos que producían textos en provenzal: turineses como o xograr Nicoletto, lombardos como Sordello de Goito, boloñeses como Rambertino Buvaelli, venecianos como Bertolomé Zorzi, e sobre todo xenoveses como Lanfranco Cigala, Bonifacio Calvo, Percivalle e Simone Doria, Luca Grimaldi, Giacomo Grillo, Luchetto Gattilusio, Calega Panzano, algúns dos cales estiveron en relación persoal e poética con troba-

dores provenzais inmigrados a Italia despois da batalla de Muret (1214), que marcou a fin da civilización provenzal en terra occitana. Pero nunca os filólogos, nin os italianos, faláron dunha poesía occitano-italiana, non obstante a maior parte dos cancioneros provenzais, incluso os mellores e máis fidedignos, teñan sido transcritos na Italia setentrional, e os primeiros estudos sobre esa poesía teñan sido elaborados por humanistas italianos.

É verdade que hai outros casos de denominacións compostas utilizadas para designar manifestacións literarias compartidas ou áreas lingüisticamente próximas: mais coa expresión “literatura franco-italiana” ou “franco-véneta” identifícase un grupo de textos épico-narrativos, anónimos ou elaborados por autores italianos, nunha linguaxe híbrida a base de francés, pero con moitos elementos (fonéticos, morfolóxicos, sintácticos e, esencialmente, lexicais) de raíz lombarda ou veneciana; mais trátase de textos franceses adaptados, polos mesmos executores, ás capacidades perceptivas dun público “lombardo” mediante a inserción de palabras e de construcións lombardas, vénetas e doutros dialectos setentrionais, nun conxunto moi inestable, e a miúdo suxeito a diferenzas considerables dun texto para outro e dunha área para outra. Polo contrario, coa denominación francoprovenzal —cuñada polo lingüista italiano Graziadio Isaia Ascoli— non se pretende facer referencia a unha lingua híbrida, senón —á falta dun nome máis adecuado— a un sistema lingüístico autónomo, que algúns din derivado por dialectalización do oitánico e que non obstante é tamén caracterizado por evolucións fonéticas independentes, localizado nunha área que vai desde Lyon ata Grenoble, Aosta e Lausanne. Nin a primeira, nin a segunda expresión xustifican a de “galego-portuguesa”, que podería ser lexitimada unicamente por unha expresión simétrica “occitano-italiana”, que non obstante non existe e que ninguén se atreveu a usar.

Unha afirmación deste tipo permítame facer acto de contrición polos meus pecados de antano, e propoñer unha nova formulación do problema, diferente da convencional non soamente desde o punto de vista terminolóxico, senón tamén nunha perspectiva histórico-cultural que teña en conta algúns factores non sempre considerados coa atención que merecen. A primeira consideración que creo indispensable facer é que a maior parte da poesía lírica do occidente peninsular chegou ata nós a través de intermediarios que non eran galegos: exceptuando as 310 cantigas do *Cancioneiro da Ajuda*, case todas de amor, e as sete cantigas de amigo de Martín Codax do pergamiño Vindel, todas as outras pasaron pola peneira dunha transcripción portuguesa que debe ter obrado unha adaptación non soamente gráfica, senón tamén lingüística, coa substitución, nos textos de autores galegos, de palabras arcaicas ou xenuinamente galegas por lusismos e neoloxismos. Non son moitos os residuos dunha

hipotética pero probable camada precedente máis xenuinamente galega, e non teño eu a competencia lingüística suficiente para falar deste asunto; mais a pesar diso, creo que a presenza nos manuscritos dalgúns casos da forma do pronome persoal complemento *che* e mais das compostas *cha* e *cho*, que probablemente escaparon a esa revisión, pode ser un indicio de que unha adaptación aos parámetros lingüísticos portugueses de elementos formais galegos foi efectivamente levada a cabo polo organizador da recompilación, executada en Portugal pola metade do século XIV, que se supón ter sido o arquetipo da tradición documentada polos cancioneros coloccianos. No *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e no da *Vaticana* atopamos varios exemplos de *che*, froito dunha innovación galega, como se pode ver na introdución de Ramón Lorenzo á súa preciosa edición da *Crónica Troiana*: un destes na cantiga de maldicir “Marinha, ende folegares (nº 1617=1150) atribuída a Pero Veviaez (“Ca che tapo eu d’aquesta minha / boca a ta boca”) —outro caso no número 924 é seguramente erro de copista, pois no contexto non ten sentido, e en correspondencia o Cancioneiro da Vaticana transcribe correctamente *me*—; outros exemplos de *che* atópanse nas tenzóns entre o xograr Lourenço e varios trobadores: Johan Soarez Coelho (V 1022, v. 2 *fareich’entender*) *Quen ama Deus, Lourenç’, am’a verdade*, Rodrigu’Eanes Redondo (V 1032, vv. 11 *che* e 34 *cho*) *Rodrigu’Ianes, queria saber*, Johan Perez d’Avoín (V 1010, v. 20 *cho*) *Lourenço, soías tu guarecer*, e Johan Garcia de Guilhade (B 1494, V 1105, v. 31 *chi*) *Muito te vejo, Lourenço, queixar*; no Cancioneiro da Ajuda —segundo o glosario de Carolina Michaëlis— encóntranse un exemplo de *che* e outro da forma composta *cha*, ambos os dous no cuarto verso da cantiga de amor (A 278) *A mais fremosa de quantas vejo*, transmitida unicamente por esta recolla e polo tanto de autor descoñecido.

Pagaría a pena mencionar tamén outros casos de formas exclusivas galegas que escaparon á revisión, residuos da linguaxe orixinaria, utilizadas indiferentemente por poetas galegos e portugueses, e documentadas sexa no *Cancioneiro da Ajuda*, sexa nos apógrafos italianos, como *fige* e *figi*¹, *quige* e *quigi*², *poide* e *puide*³, etcétera. Sei perfectamente que esta documen-

1. A 23 de Johan Soares Somesso, v. 25 *fige*; A 80 de Nuno Fernandez Torneol, v. 7 *fige* substituída en B 183bis por *fi*, que provoca hipometría; cf. *figi-us* V 1010, Lourenço, tenzón con Johan Perez d’Avoín, v. 13.

2. A 89 de Pero García Bungalés, v. 13 *quige*, substituída en B 193 por *quis*, e coa inserción dun *mui* para evitar a conseguinte hipometría; A 126 de Fernan García Esgaravuña, v. 6 *quige* (en rima con “ome lige”, B 241 *quigi*; A 309 de Roi Fernandez de Santiago, v. 21 *quige*, V 486 *quigi*; *quigi* tamén en B 200 de Pero García Bungalés v. 20, V 486/B 901 e 489/B 904 de Roi Fernández de Santiago v. 21 e 6, *quig’eu* en V 1113/B 1581 de Afons’Eanes do Coton v. 4.

3. A 255 de Pai Gomez Charinho, v. 3 *poide’aver* substituída en V 428 por *puid’aver*; A 308 de Roi Fernandez de Santiago, v. 8 *puid’eu*, V 485.

tación fragmentaria e incompleta non é suficiente para facer afirmacións definitivas e que para facelas necesitaríamos de exemplos moito máis numerosos, que só un rexistro completo da linguaxe dos cancioneros, elaborado a partir dos manuscritos e que inclúa todas as variantes gráficas destes, podería proporcionarnos os elementos útiles para conclusións científicamente aceptables; mais creo que o é bastante para propoer, como hipótese de traballo, que a lingua orixinaria da lírica medieval era o galego e non un inverosímil “galego-portugués”.

A característica máis interesante destes exemplos é que moitas das cantigas onde os atopamos son de autores portugueses: portugueses en efecto son Fernán García Esgaravuña, Johan Garcia de Guilhade, Johan Perez d’Avoín, Johan Soarez Coelho, Johan Soairez Somesso, Rodrigu’Eanes Redondo, sen considerar obviamente o anónimo do *Cancioneiro da Ajuda*, que con todo, pola mención de topónimos relativos á rexión do baixo Texo, aparenta ter sido tamén el portugués; e castelán é Pero García Bungalés; galegos son pola contra Afons’Eanes do Coton, Nuno Fernández Torneol, Pai Gomez Charinho, Roi Fernández de Santiago e, segundo António Resende de Oliveira, tamén Lourenço e Pero Veviaez. A exemplificación dispoñible, como se ve, non é moita, pero paréceme suficiente para suxerir —repito, como hipótese de traballo— que os trobadores portugueses e casteláns debían de utilizar o galego nas súas composicións coa mesma competencia ca os poetas orixinarios de Galicia, así como os trobadores italianos ou cataláns manexaban a lingua d’oc á maneira dos trobadores e xogrades provenzais. Unha hipótese que confirmaría que a lingua poética do Occidente peninsular era o galego, e que as *Cantigas de Santa María* non constituían un caso illado dentro do panorama lírico da Hispania medieval: por outro lado, non me parece económico supoer que Afonso o Sabio fixese uso do galego para a poesía relixiosa e dese hipotético “galego-portugués” (e aínda menos do portugués) para as cantigas profanas. A única alternativa posible sería a de supoer a existencia dunha lingua híbrida “galego-portuguesa” empregada por trobadores e xogrades de ambas marxes do Miño, mais como anticipei, non creo na existencia de linguas híbridas na literatura medieval; a hibridación lingüística nos textos medievais resulta ser en todo caso o resultado dun disface efectuado por copistas ou executores de orixe diferente da dos autores: alén das composicións “franco-italianas”, poderíamos mencionar os *fabliaux* picardos transcritos na rexión de París, que presentan unha mestura de elementos picardos e “francianos” de que son responsables sexa os copistas, sexa os xogrades que os recitaban ou os representantes ante públicos non picardos; ou aínda as seccións en vulgar do drama

litúrxico *Sponsus* onde nos atopamos cunha lingua que non é un suposto “franco-pictavino”, que nunca existiu, senón un francés do sudoeste, da zona de transición entre oitánico e occitano, con elementos provenzais introducidos polo amanuense do único manuscrito que nos transmitiu o texto e que era probablemente un monxe da abadía de Saint-Martial ou polo menos natural da rexión de Limoges.

A mesma situación poderíase hipotizar no caso das cantigas dos trobadores e xograres galegos e portugueses, considerando que as dúas modalidades lingüísticas saían dunha base común e que a maior parte desas cantigas chegou ata nós nunha transcripción feita en Portugal, a mediados do século XIV, cando as dúas linguas e as dúas áreas culturais xa seguían, había tempo, camiños diferentes, e un amanuense portugués podía ter interese en adaptar á súa lingua elementos lingüísticos (gráficos, fonéticos, morfolóxicos e lexicais) galegos que o seu público non entendía ou non apreciaba coma no século precedente. Non teño a competencia suficiente para analizar o problema desde o punto de vista lingüístico, especialmente perante este claustro de insígnies académicos que dese problema coñecen os termos e as implicacións moito mellor ca min; con todo, examinando a cuestión desde o punto de vista sociocultural, menos alleo á miña formación esencialmente filolóxica, pregúntome que sentido tería supor, por exemplo, que Afonso o Sabio falase o “galego-portugués” e non o galego por el usado nas *Cantigas de Santa María*, e que os poetas de orixe galega que frecuentaban a súa corte ou que vivían en Galicia empregasen unha lingua híbrida en vez da súa, da cal os primeiros poetas galegos se serviron para as primeiras cantigas de amigo.

Así e todo, a miña opinión persoal sobre o problema da xénesis da poesía lírica peninsular non coincide coa dos folcloristas, como se podería inferir destas últimas palabras: a miña formación de filólogo e a tradición historicista e en certa medida positivista á cal pertenzo non admiten que unha poesía culta poida ter orixe dunha hipotética poesía popular preexistente, non documentada; en xeral, prodúcese o contrario: é a difusión da poesía culta entre usuarios non alfabetizados ou escasamente alfabetizados a que produce imitacións simplificadas, destinadas a unha transmisión oral que raras veces foi transferida á escrita e que por tanto raramente se atesta en forma tanxible, e en calquera caso o é só moito tempo despois dos seus modelos, e en formas alteradas por elementos da escrita. Así e todo, paréceme fóra de discusión que as primeiras manifestacións do lirismo hispánico foron cantigas de amigo e que os seus primeiros autores eran galegos; pero paréceme tamén fóra de discusión que obras mestras como as cantigas de

Mendiño ou de Martín Codax, que amosan unha pericia técnica, estilística e lingüística extraordinaria, ou tamén textos de boa factura como os de Xohan de Cangas, Martín de Ginzo ou Nuno Treez son produtos de artífices incultos que “improvisaban” poemas nas prazas ou nos sagrados sen o soporte previo dunha elaboración meditada feita por escrito. No inicio de calquera actividade literaria nunca hai unha comunidade impersoal e indefinida, senón sempre un individuo que compón (case sempre por escrito, diría eu) unha obra determinada, facendo servir evidentemente o patrimonio cultural común ao ambiente en que actúa, mais aplicándolle os seus coñecementos particulares, unha técnica refinada e unha habilidade estruturante que el debe ter aprendido e non recibido por inspiración divina ou popular. ¿E onde podería ese individuo ter adquirido os coñecementos literarios e musicais necesarios para compor poemas, senón no medio clerical, e máis precisamente na escola da catedral de Santiago, a única institución en que era posible non só aprender a ler e escribir, senón tamén practicar as técnicas da produción lírica? E para transferir esas nocións do latín eclesiástico e aplicalas ao vulgar dos leigos era imprescindible ter un talento comparable ao dun Guillerme IX d’Aquitania ou dun Ébolo de Ventadorn ou aínda dun Jaufré Rudel. A diferenza está unicamente na dimensión sociocultural e política do iniciador e dos primeiros elaboradores da técnica trobadoresca provenzal respecto á do anónimo iniciador da poesía galega e dos seus continuadores: eses eran personaxes públicos e gozaban dunha posición de privilexio que lles permitía ter acceso sen dificultades a unha difusión capilar dos seus poemas a través dos xograres e copistas que tiñan ao seu servizo e aos cales podían permitirse pagarlles as actuacións públicas ou as transcripcións en follas de pergamiño das súas *cansos*: e sabemos que os xograres, o pergamiño e os amanuenses eran mercadoría moi cara na Idade Media, que soamente os próceres conseguían mercar sen se arruinaren. Engádase que os primeiros trobadores provenzais pertencían aos rangos máis altos da nobreza occitana —un duque, un príncipe, un vizconde— e tiñan a autoridade necesaria para firmar as *cansos*, é dicir, composicións en vulgar que antes deles non tiñan dignidade literaria e non merecían nin ser escritas nin levar o nome do autor.

Mais os primeiros trobadores galegos non gozaban deses privilexios. Eran probablemente simples clérigos pertencentes á pequena intelectualidade e cunha limitada posibilidade económica que puña fóra do seu alcance calquera posibilidade de divulgar por escrito os seus poemas e de firmalos, nun ambiente en que a cultura predominante era clerical e latina e as manifestacións en linguaxe vulgar non tiñan dignidade literaria e os seus

responsables non merecían o título de “auctores”. Do que acabo de dicir, creo que resultará clara a miña orientación actual cara ao problema da orixe da lírica peninsular: unha orixe galega autónoma, non condicionada —polo menos no inicio— pola poesía provenzal, que só máis tarde, a fins do século XII ou nos primeiros anos do XIII, comeza a exercer a súa influencia coa introdución de xéneros novos, diferentes do que tiña estreado a tradición local, e coa dignificación do poeta vulgar, que por imitación do exemplo transpirenaico empeza tamén en Galicia a ter visibilidade, acceso á escrita e dereito a firmar os seus textos.

Que a tradición lírica peninsular teña as súas raíces en Galicia e que as manifestacións máis antigas dese lirismo sexan as cantigas de amigo, é opinión que moitos estudiosos compartiron no século pasado e que moitos comparten tamén hoxe en día: a cantiga de amigo é o xénero máis característico dese lirismo, é o que foi máis amplamente practicado polos poetas galegos, é o que amosa unha extraordinaria perfección técnica e temática, sobre todo nos textos de autores orixinarios de Galicia. É evidente que, por falta de elementos histórico-biográficos referentes a moitos trobadores e xograres, non temos a posibilidade de fixar unha cronoloxía segura, e os elementos paleográficos, cando os hai, non axudan a colocalos nun período determinado: por exemplo, a datación do Pergamiño Vindel no último terzo do século XIII nada nos di sobre a época en que Martín Codax exerceu a súa actividade profesional, porque ese pergamiño —labrado, segundo Manuel Pedro Ferreira, en tres fases distintas e en condicións análogas ás que presidiron á elaboración do *Cancioneiro de Ajuda* e das *Cantigas de Santa María*— podería ser un apógrafo, copia dun manuscrito máis antigo; e tampouco a posición dos poetas galegos nos cancioneiros italianos permite —como propuxo António Resende de Oliveira— sacar conclusións definitivas sobre a súa cronoloxía, posto que non temos ningún indicio sobre os criterios aplicados na inclusión e distribución dos textos, que parece ter sido bastante ocasional, no arquetipo da tradición italiana. Se, como parece filologicamente máis correcto, nos atemos aos datos manuscritos, sen obrigalos a dicir o que nós desexaríamos que dixesen, debemos admitir que non sabemos en que período actuaron poetas excelentes como Mendiño e Martín Codax: a pericia que amosan nas súas cantigas, en efecto, non testemuña necesariamente en favor dunha colocación tardía, porque a cantiga de amigo galega se presenta en xeral perfectamente estruturada en toda a tradición documentada, e é se acaso nas cantigas de autores portugueses da metade do século XIII (Johan García de Guilhade) e de galegos de fins do mesmo século (Airas Nunez) cando aparece a tendencia a modificar esa es-

trutura coa inserción de elementos espurios. O que non obstante podemos afirmar é que os poetas galegos encetaron unha tradición autónoma, que non ten analoxías efectivas coas outras tradicións evocadas, nin coas *kharxas* mozárabes nin coas *chansons de toile* francesas; a cantiga de amigo é unha invención galega, así como a *canso* é unha invención provenzal: a diferenza que hai entre as dúas manifestacións do lirismo romance é que o inventor da provenzal ten un nome e o inventor da galega non o ten.

A este paralelismo —a Provenza forxa da poesía provenzal, a Galicia forxa da poesía hispánica— quero referirme cando falo da cantiga de amigo como xénero fundador do trobadorismo peninsular; mais non só. A capacidade creativa dos poetas galegos non se limitou á invención dun xénero orixinal, senón que se exerceu tamén na “nacionalización” ou “localización” dos xéneros importados da área occitana, a *canso* e o sirventés, adaptados aos parámetros hispánicos na cantiga de amor e na cantiga de escarmio e maldicir. Unha adaptación que non se cinguiu á tradución da terminoloxía feudal ou á aclimatación da ideoloxía cortés implícita nos modelos transpirenaicos, mais que implicou tamén transformacións radicais da técnica métrico-rítmica provenzal. Alén da versión xenial do sintagma “midons” en “mia señor” ou da redución da “domna” —muller en carne e óso, sensualmente viva, ás veces disposta a facer concesións sexuais ao “amador”— nunha “señor” aséptica, incorpórea e friamente hostil a calquera concesión de “ben” (a única muller sexualmente activa é a “soldadeira” das cantigas de maldicir), os poetas peninsulares modificaron a tipoloxía da *canso*: en primeiro lugar na extensión do texto, mais tamén na medida dos versos e na estrutura da finda. As cantigas, como se sabe, abranguen en xeral un número de cobras reducido, menor ca o das *cansos*: das 1.143 que escriuí para a nova edición informatizada do *Repertorio métrico*, 679 —é dicir, o 59,4 por cento— contan tres estrofas, mentres que no conxunto de 2.665 textos provenzais rexístranse só 92 con 3 cobras (3,45 por cento) e a maioría da produción trobadoresca occitana, é dicir, exactamente 1.571 textos, que representan o 59 por cento do total, é formada por poemas con 5, 6 ou 7 estrofas. Unha disparidade análoga encóntrase en relación á finda: soamente o 27 por cento das cantigas escritadas teñen unha finda (de un ou dous versos), mentres que os 1.674 textos provenzais con tornada constitúen case o 63 por cento do conxunto. Estas diverxencias numéricas —e outras que non paga a pena lembrar agora— implican diferenzas cualitativas que indican como os trobadores e xograres galegos ou doutras rexións hispánicas non adoptaron pasivamente o modelo provenzal da *canso* nin o do sirventés, senón que o modificaron radicalmente adaptándoo ás súas esixencias expresivas, ela-

borando unha nova praxe poética, que mesmo sendo afín á dos “mestres” amosa características orixinais, inéditas ou polo menos non predominantes no modelo.

De modo que as razóns que me inducen a falar de Galicia como da forxa ou do berce da poesía lírica peninsular son moitas: a máis valiosa é obviamente a invención da cantiga de amigo, un produto exclusivo da creatividade galega, que non ten analoxías efectivas con ningunha das outras “cancións de muller”, nin coa *kharxa* mozárabe nin coa *chanson de toile*, unha composición que obedece a un paradigma rigoroso seguramente ideado por un poeta galego no século XII e que se mantén con poucas alteracións ao longo do XIII, caracterizando toda unha área lírica. Mais, como vimos, non é só por iso que me atrevo a falar dunha especificidade galega. Cando os galegos entraron en contacto coas culturas transpirenaicas —e ese contacto só se puido practicar en Santiago, único centro da rexión culturalmente equipado para recibir e assimilar as achegas estranxeiras—, cando, dicía, os galegos entraron en contacto coas culturas transpirenaicas, a súa reacción foi dinamicamente activa, no sentido que desas culturas eles aceptaron algunhas suxestións e rexeitaron ou reformaron outras. Aceptaron e adoptaron sen vacilacións o hábito de firmar as súas producións líricas e de transcribilas nun soporte fisicamente estable, acreditando deste modo o seu dereito á dignidade de “auctores” da que xa gozaban os trobadores provenzais e os trobeiros franceses. Aceptaron, mais modificaron, a tipoloxía dun poema onde non é a muller, como na cantiga de amigo, senón o poeta quen fala dos encantos e das mágoas dun amor inspirado agora xa non na aparente sinxeleza e espontaneidade dos sentimentos da “dona virgo”, senón nas relacións entre o trobador e a “domina”, xerarquicamente determinadas polas regras da cortesía e polos costumes feudais: e modificárona, adecuándoa a un ambiente onde a cortesía non era realmente practicada, mais apenas obxecto de elaboracións retóricas, e o feudalismo tiña características moi diferentes das do sistema socioeconómico e xurídico de alén dos Pireneos. Por iso comportou, como dixeran, a transformación da “domna”, muller fidalga, mais dotada de corporeidade e partícipe do xogo amoroso, nunha “señor” asexuada e inaccesible, que pode ser “ben tallada” e como únicos atractivos físicos amosar un “bon parecer” ou un “bon semelhar”, mais que se irrita facilmente por un ollar indiscreto ou unha palabra atrevida: a sexualidade desapareceu da poesía de amor peninsular e foi enteiramente trasposta, nas súas formas máis triviais, para a cantiga de escarnio e maldicir, onde empurro inspiradora do erotismo máis vulgar non é a “domina”, senón a soldadeira ou por veces unha monxa, evocadas sempre —ata por un rei como Afonso o Sabio— nas posturas e actividades máis lúbricas. En efecto,

na cantiga de amor non hai verxeis nin “cambras” onde os amantes cortesés se poden encontrar secretamente, é dicir, non hai unha efectiva praxe amorosa: por iso non aparece a figura do “gilos”, e mesmo os “lausengiers” son moito menos perigosos aquí ca na *canso*, porque aquí non se configuran situacións escabrosas evocadas por expresións coma a dunha *trobairitz*, a condesa de Dia, cando di que “Be volría mon cavallier / tener, un ser, en mos bratz nut”. Tamén por iso na lírica hispánica un xénero poético como a “alba” —destinado a manifestar o desgusto e o lamento dos amantes obrigados a separarse despois dunha noite de amor, pasada en verxel ou en “cambra”— non aparece senón na forma de un ou dous elementos enxertados subrepticamente na simboloxía de senllas cantigas de amigo.

O mesmo que dixeran da cantiga de amor podería repetilo respecto ao sirventés: unha composición de carácter político-moral foi substituída case enteiramente por outro tipo lírico, onde a sátira persoal, a burla ofensiva por palabras máis o menos “cobertas”, prevalece sobre a indignación e o desconforto provocados polas inxustizas e as iniquidades do mundo. Tamén aquí entran en xogo as características dun feudalismo diferente do occitano: un feudalismo rigorosamente vertical, onde o poder político lle corresponde unicamente ao rei, e onde só o rei pode satirizar os seus súbditos, mentres que o feudalismo relativamente horizontal de Provenza, de Francia e de Lombardía —coa distribución dese poder entre varias cortes señoriais— admitía unha maior difusión da sátira contra próceres, con tal de que fosen adversarios ou inimigos do protector do poeta.

En conclusión, Galicia inventa unha maneira de facer poesía distinta da transpirenaica, creando un xénero orixinal, que non ten analoxías por ningures, e adaptando á *forma mentis* e ás concepcións dunha sociedade menos movediza e buliciosa ca a provenzal, pero non menos vital e imaxinativa, algunhas suxestións —esencialmente técnicas e retóricas— que lle viñan de alén das fronteiras polo Camiño de Santiago, mais ignorando todo o que non concordaba cos parámetros elaborados neste recanto da Europa: o resultado foi un modelo poético que Galicia soubo imporlle a toda a Hispania centrooccidental e a poetas non só galegos, e que produciu un conxunto de textos de gran relevancia cultural, máis que suficiente para caracterizala coma unha “Provenza” peninsular, forxa ou berce dunha das máis importantes manifestacións líricas da Idade Media. É este un recoñecemento que lles debemos aos galegos de outrora e aos de hoxe: aos de outrora polo que fixeron, aos de hoxe polos esforzos cos que xustamente reivindicaron un dereito de primoxenitura que lles pertence.

RESPOSTA
DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON
RAMÓN LORENZO

Excelentísimo Señor Presidente da Real Academia Galega,
señoras e señores académicos,
miñas donas e meus señores:

Hoxe a Academia acolle como Membro de Honra a un investigador excepcional que merece esta distinción polo moito que fixo pola cultura galega ó longo de moitos anos de traballo. Trátase dunha acollida tardía, pero que vén culminar outras distincións que xa recibiu da nosa nación, coma o Premio da Crítica de Galicia (1987), o Pedrón de Ouro, a Medalla Castelao (1988), o título de *Doutor Honoris Causa* pola Universidade de Santiago (1991) e un libro-homenaxe (1994).

Eu coñecín a Tavani hai moitos anos, acompañado da súa xentil dona Giulia Lanciani e da súa inseparable cachimba. Foi un encontro en calquera lugar que agora non lembro, pero que me fixo experimentar de súpeto a sensación de me atopar ante un amigo de toda a vida. Naturalmente, lera as súas obras e moitos artigos e admiraba a súa sabedoría, o seu rigor na investigación, a súa meticulosidade no estudo da literatura medieval, pero cando o vin por primeira vez e conversamos, á admiración que sentía por el uniuse de contado unha profunda amizade que continuou viva ata o momento actual. Tavani destaca polas súas extraordinarias cualidades humanas, polo seu carácter afable, pola súa enorme simpatía, características que se puxeron de manifesto sempre que visitou a nosa terra e nas numerosas ocasións en que acolleu cos brazos abertos a tódolos incipientes investigadores que se achegaron á súa casa para pedirlle consello e maxisterio.

Tavani, que tamén foi algún tempo profesor das universidades de l'Aquila, Venecia e Siena, desenvolveu a maior parte da súa actividade docente na Universidade de Roma "La Sapienza" e tamén foi nesta universidade onde levou a cabo a maior parte do seu inxente labor investigador, que desde 1956 comprende máis de 300 títulos, entre libros, traducións, artigos, notas, introducións, voces enciclopédicas, recensións e noticias bibliográficas, xunto á fundación e dirección de coleccións como os *Quaderni di Romanica Vulgaria*, *Poeti e*

prosatori catalani e Poeti e prosatori galeghi, a co-dirección durante un tempo da revista *Teoria e Critica*, a participación como redactor das revistas *Cultura Neolatina* e *Rassegna Iberistica* ou a dirección e organización coa súa dona do *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (1993).

Se un lle dá un repaso a eses máis de trescentos títulos da súa bibliografía queda abraiado e decátase da gran variedade de temas que lle chamaron a atención. Tavani é un dos típicos sabios italianos que teñen como obxecto de estudo as linguas románicas medievais, pero el non se contentou só con isto, porque tamén encamiñou a súa investigación cara á cultura das linguas minorizadas ou cara á literatura actual e cara á crítica literaria. De aí que as súas publicacións traten os temas máis heteroxéneos, correspondentes á maior parte das linguas e literaturas románicas (italiana, francesa, occitana, catalana, española, galega e portuguesa), con estudos que abarcan desde a época máis recente ata a época máis primitiva das linguas e que nos ofrecen investigacións universalmente recoñecidas e da máxima relevancia.

Os seus primeiros traballos foron unha *Grammatica portoghese* e un *Corso pratico di lingua portoghese* (os dous de 1957), pero xa en 1958 apareceu un artigo sobre a palabra *ler* que se atopa en dúas cantigas e que marca o comezo dunha brillante carreira na investigación da nosa lírica medieval. Os estudos gramaticais volveu noutras ocasións, pois á súa Gramática, usada en moitas universidades italianas, uniuse outra *Grammatica portoghese* (en 1993) en colaboración con Giulia Lanciani, e ó portugués dedicoulle numerosos estudos: ós *Lusíadas*, Sá de Miranda, Fernando Pessoa, ós problemas da expresión lingüístico-literaria nos países africanos de nova independencia, á ortografía, á lingua dos xudeus portugueses de Livorno, etc., moitos deles recollidos nos *Ensaio portugueses* (1988), así como a edición dunha obra de Gil Vicente e a tradución de textos modernos, entre eles un de poesía africana de revolta. Polos seus méritos, a Universidade de Lisboa e a Universidade Nova de Lisboa fixérono doutor Honoris Causa e a Academia das Ciéncias membro correspondente.

Alén diso, puxo a punto un método novo e orixinal de aproximación á lectura dos textos poéticos, tanto modernos coma medievais, que aplicou en numerosos traballos (coma os recollidos no libro *Poesia e ritmo. Proposta para uma leitura do texto poético*, 1964); realizou importantes análises “rítmicas” de textos poéticos (de Salvador Espriu, Pessoa, Neruda ou Pavese) e ideou criterios ecdóticos específicos para a preparación de edicións de textos literarios latino-americanos do século XX, coa intención de elaboralos criticamente e dar conta dos momentos esenciais do proceso xenético (especialmente de Miguel Ángel Asturias e de Neruda).

Outro aspecto importante da súa actividade é o interese polas culturas minorizadas e iso levouno a entrar en contacto coa cultura catalá e tamén coa cultura galega actual. O primeiro que fixo foi publicar unha antoloxía da poesía catalá de protesta contra o réxime franquista (1968), á que seguíron a tradución das cancións de Raimon (1971) e xa numerosas publicacións sobre temas de lingua e literatura moderna ou medieval, tanto de autores que escribiron en catalán coma en occitano, así como de literatura comparada, historia da cultura medieval, historia da lingua, léxico, relacións literarias de Cataluña coa Provenza ou Italia, o alguerés ou traducións de autores modernos. Todo isto tivo como consecuencia que fose nomeado doutor Honoris Causa pola Universidade de Barcelona (1992), que se lle fisesen libros-homenaxe, que sexa membro correspondente do Institut d’Estudis Catalans e que recibise algúns premios, entre eles o Premio Cataluña 1986 e o Ramon Llull 2004.

En relación co galego actual, alén das súas traducións de autores modernos ó italiano, cómpre salienta-la súa postura férrea a prol do galego coma unha lingua independente e a súa convencida opinión de que a nosa normativa lingüística tamén ten que ser exclusiva da nosa lingua e non pode estar adulterada por inxerencias alleas.

Outras facetas da súa investigación son as edicións críticas de trobadores provenzais, o seu constante interese polos problemas da intertextualidade e do plurilingüismo nas literaturas románicas desde as orixes ata o século XVI, a integración do estudo de Michail M. Bachtin sobre a comicidade rabelaisiana, estendendo a análise a textos do francés antigo (varios traballos sobre os *Fabliaux*) e a textos das nosas “cantigas d’escarño e maldizer”; numerosos traballos sobre temas da cultura italiana medieval, clásica ou moderna, así como algúns sobre literatura castelá e hispanoamericana. E non esquezámo-lo seu interese polos tempos pretéritos das linguas peninsulares, como nos deixou ver no seu libro *Preistoria e protostoria delle lingue ispaniche* (1968).

Todo o que acabo de indicar sería abondo para mostra-la categoría científica da personalidade que acollemos na Academia, pero intencionadamente deixei para o final a faceta que máis nos interesa ós galegos e que en moitos aspectos está en relación con todo o que veño dicindo. Refírome ós estudos sobre a nosa lírica medieval, que o converteron no máximo especialista na materia.

Tanto os galegos coma os portugueses temos moito que agradecerlle ós investigadores italianos e isto vén de moi vello. Lembremos que foi o grande humanista Angelo Colocci quen no século XVI, debido ó seu interese

pola lírica occitana, siciliana e galego-portuguesa, mandou facer dúas copias do texto das cantigas medievais (o que hoxe coñecemos como Cancioneiro da Biblioteca Vaticana e o que antes se chamou Colocci-Brancuti). Neste último inclusive participou na copia, fíxolle anotacións e revisións e tamén elaborou a importantísima *Tavola Colocciana*. Grazas a Colocci hoxe podemos ler e estudar a nosa lírica medieval, que doutra maneira quedaría totalmente esquecida. Pero se Colocci foi o autor destas copias renacentistas, outro grande investigador moderno, Ernesto Monaci, foi quen deu a coñecer en 1875 o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* nunha edición diplomática e quen rematou e publicou en 1880, ó morrer inesperadamente Enrico Molteni, a quen lle encargara a edición, o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, aínda que só nas partes que completan o código da Vaticana. Despois de Monaci xa non desapareceu en Italia o interese pola lírica medieval, á que lle chamaban normalmente “lírica portuguesa”, e famosos investigadores coma Giulio Bertoni, Cesare de Lollis e, especialmente, Silvio Pellegrini escribiron antoloxías, repertorios ou artigos sobre ela. Pellegrini desenvolveu os estudos dunha maneira sistemática e despois del atopámonos xa cunha boa cantidade de investigadores italianos que se dedicaron ó estudo da lírica medieval e á edición de textos. Son moitos, pero o máis importante de todos eles é Giuseppe Tavani.

Debido á redacción dun artigo sobre os xograres italianos nunha *Enciclopedia dello Spettacolo* (1958), colleu interese polos temas xograrescos e volveu a vista cara á nosa literatura medieval. Entón comeza a traballar na edición das cantigas do xograr Lourenço e fíxase na falsa lectura *lez* que Paxeco-Machado propoñen na súa edición do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* por descoñeceren a forma propia *ler*. A seguir propón un novo ordenamento das cantigas de Joan Nunes Camanes, fai unha magnífica interpretación da *alba* de Nuno Fernández Torneol e en 1964 aparecen as edicións das cantigas de Lourenço e de Airas Nunez, modelos que seguiron outros investigadores. A partir de aquí, xa sen pausa, non deixou de publicar traballos sobre a lírica medieval, interesándose pola transmisión textual e pola tradición manuscrita. Desta maneira van aparecendo numerosos artigos, moitos deles recollidos posteriormente en libros, e polo medio de tantas contribucións tamén van chegando diferentes libros, como o seu monumental *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese* (1967), reelaborado nos últimos anos grazas ás posibilidades ofrecidas pola informática, un volume clave no que fai un inventario completo das fórmulas métrico-estróficas usadas polos poetas galegos e portugueses dos séculos XIII e XIV, e varias aportacións ó estudo de conxunto da lírica, que vai renovando con cada nova proposta. Lembremos

La poesia lirica galego-portoghese, que aparece en 1970 e despois en 1980 / 1983, con tradución desta última versión ó galego en 1986 e ó portugués en 1990; a ela seguen a *Arte de Trovar do cancionero da Biblioteca Nacional de Lisboa* (1999), *As cantigas de escarnio*, obra publicada en galego en 1994 en colaboración con Giulia Lanciani; *Trovadores e jograis. Introdução à Poesia Medieval Galego-Portuguesa* (2002) ou, por citar unha máis, *Tra Galizia e Provenza: saggi sulla poesia medievale galego-portoghese* (2002), que me serve para enlazar co tema que nos expuso tan brillantemente no seu discurso de ingreso.

Tavani ofrécenos nos seus libros e artigos unha visión nova e orixinal da literatura medieval galega e chega en moitas ocasións a interpretacións dos textos que ninguén antes soubera facer tan acertadamente. El parte sempre dos manuscritos e alá en Roma, instalado na súa casa-palacio, coa súa cachimba sempre ó lado, dedicouse a ler os textos sen deixarse influír polas leituras precedentes. Tamén alí foi madurando a súa idea sobre as orixes da lírica medieval, foi pensando cada vez máis na importancia de Santiago como centro difusor, para chegar tamén á conclusión de que a lingua da poesía trobadoresca primitiva era o galego e non o galego-portugués. Estamos habituados a que se fale sempre de poesía galego-portuguesa ou simplemente de poesía portuguesa. Así o facía Monaci no século XIX e así se pode ler aínda hoxe en moitos autores portugueses ou doutras nacionalidades. Eu que sempre defendín a independencia do galego e que sempre considereí que os trobadores galegos escribían en galego e non en “galego-portugués” concordo plenamente con Tavani e agrádame que tan famoso investigador chegase a esta postura tan clarividente e tan proveitosa para a nosa lingua.

Hai menos dun mes, o 30 de abril, os colegas da Universidade de Roma celebraron un seminario-homenaxe en honra de Tavani debido ó seu 80 aniversario. Tamén o presente acto podemos consideralo unha homenaxe merecida e para a Academia representa unha honra poder acoller desde agora entre os seus membros a tan ilustre estudioso da nosa cultura.

Caro Beppe, desexo que poidas gozar moitos anos da nosa compañía na Academia, que sempre que veñas a Galicia acompañado da túa inseparable Giulia poidamos seguir contando coa túa amizade e que nos sigas deleitando cos teus traballos sobre a nosa literatura medieval.

ÍNDICE

DISCURSO DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON GIUSEPPE TAVANI.....	7
RESPOSTA DO EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON RAMÓN LORENZO	21

ISBN 84-87987-53-2



9 788487 987533

Este libro,
UNHA PROVENZA HISPÁNICA.
A Galicia medieval, forxa da poesía lírica peninsular
rematouse de imprimir
o 22 de maio de 2004