

TRADICIÓN DE LA LITERATURA ORAL MEDIEVAL: TRANSFERENCIA Y EXPANSIÓN CONTEMPORÁNEA TRADICIONAL

ANTONI ROSELL
Universitat Autònoma de Barcelona
antonи.rossell@uab.cat

RESUMEN

La reacción de Alfonso X, Jean Baignon o Nicolás de Piamonte viendo la evolución y transformación que han contado sus obras hasta nuestros días es impredecible. No obstante, entenderían que la tradición oral ha sido esencial para esa transformación, y quién seguro que lo comprenderían son los autores de los romances tradicionales. Nuestro objetivo es —a partir de la música, la métrica y el espectáculo— presentar tres ejemplos de literatura oral de géneros, autores y épocas distintas que han confluido en la Península Ibérica, en países y lenguas distintas y que, en alguno de los casos, han logrado una difusión más allá de su territorio de origen. En primer lugar, trataremos de los romances que cuentan con tradiciones compartidas en el ámbito portugués, castellano y catalán; en segundo lugar, abordaremos la influencia de la lírica gallega de Alfonso X en el repertorio hispánico que confluyen en la novela caballerescsa. En tercer lugar y en otro ámbito genérico, abordaremos las representaciones de tema carolingio de origen medieval vehiculadas a través de España y Portugal a otros continentes. Todo ello para demostrar que las fronteras lingüísticas en los repertorios orales no existen.

PALABRAS-CLAVE: Repertorios orales; Fronteras lingüísticas; Tradición oral medieval; Tradiciones compartidas.

ABSTRACT

The reaction that Alfonso X, Jean Baignon or Nicolas of Piedmont might have had on seeing the evolution and transformation that their works have undergone up to the present day, is unpredictable. However, they would certainly realize that the oral tradition has been essential for this transformation. And specially the authors of the traditional romances would understand it too. Our aim is —based on music, metrics and performance— to present three examples of oral literature belonging to different genres, authors and periods that have converged within the Iberian Peninsula, in different countries and languages, and which, in some cases, have achieved a diffusion beyond their territory of origin. Firstly, we will deal with the romances that have shared traditions in the Portuguese, Castilian and Catalan spheres; secondly, we will deal with the influence of the Galician lyric poetry of Alfonso X in the Hispanic repertoire that converge in the chivalric novel. Thirdly, and in another genre, we will deal with the representations of Carolingian themes of medieval origin that were conveyed through Spain and Portugal to other continents. This will prove that there are no linguistic frontiers in oral repertoires.

KEYWORDS: Oral repertoires; Linguistic frontiers; Medieval oral tradition; Shared traditions.

En el año 2014, la profesora Jerusa Pires Ferreira (Ferreira, 2014, pp. 13-142) publicaba un trabajo más ideológico que literario o antropológico en el que se refería a los espacios culturales marginados de toda identificación con el poder, sea cultural, político, religioso o artístico, y definía estos espacios como las “bordas”. Se trata de un concepto cultural de frontera en el que vivirían diferentes segmentos de las publicaciones populares (cuentos, *cordel*, romances, pliegos, ...) y que no excluye ni los territorios urbanos ni las periferias. Podríamos denominar este espacio como *marginal*, pero en realidad no lo es, porque a menudo este tipo de publicaciones, tanto en Brasil como en otros lugares del mundo, no lo son, y gozan de una difusión masiva, no solo por la misma publicación, sino porque en la mayoría de los casos estas publicaciones son fruto o van acompañadas de la oralidad, es decir, del canto y de la música. Como bien dice Jerusa Pires Ferreira se trata de una “cultura de fronteras” como una poética cosmopolita, y, por tanto, no sujeta a las fronteras convencionales.

El concepto “bordas” no es exclusivo de la cultura brasileña, en la lengua occitana encontramos la denominación de *talvera*, el límite, el margen, la orilla o borde del campo que no se puede cultivar, y que a menudo es el lugar de paso entre dos campos. En el movimiento político occitano de área francesa se dice que la cultura occitana vive en la *talvera*, es decir al margen de la oficialidad. Y es en la *talvera* o en las “bordas” como definía Ferreira, donde vive la tradición oral. A diferencia de lo que se podría pensar, “bordas” o *talveras* son lugares de contacto que favorecen la comunicación entre comunidades a menudo de diferentes lenguas y/o culturas. De la tradición oral y de la comunicación literaria y cultural trataremos en este espacio entre las comunidades de habla portuguesa, gallega y castellana tanto en el ámbito de la Península Ibérica como fuera del territorio europeo.

Indiscutibles son las relaciones literarias entre los pueblos de la Península Ibérica, se trata de vasos comunicantes en los que las diferentes lenguas han compartido patrimonio literario, tradicional y musical. La oralidad traspasa las fronteras políticas y cada cultura de la península, además de su especificidad lingüística y cultural, ha gozado del patrimonio de contacto con las culturas y lenguas vecinas, con las que ha enriquecido su propio bagaje cultural.

En la Edad Media hispánica el mismo Rey de Castilla, León y Galicia, Alfonso el Sabio (1221-1284), no habría tenido el reconocimiento cultural actual sin la lengua gallega en un universo gallego-portugués. Por citar solo algún otro ejemplo, la cultura española ha gozado de autores como el valenciano, escritor en catalán y en castellano, Joan Timoneda (1518-1583), o el catalán Joan Boscà i Almogàver (1487-1542), conocido literariamente en los medios literarios expaños como Juan Boscán; o en la cultura catalana autores que han escrito en castellano como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) o José Agustín Goytisolo (1928-1999), en el mundo literario moderno y contemporáneo. Si abordamos la cultura de tradición oral en la Edad Media o en el Renacimiento hispánico (sea tradicional o aristocrática) el ámbito literario y cultural “nacional”, en cuanto a la identificación de nación con lengua, se amplía dando paso a un universo común plurilingüístico, y plurinacional, en el que la música es uno de los factores esenciales para esa relación común y difusión.

Hemos distribuido los diferentes repertorios literarios hispánicos en diferentes lenguas y conectados entre sí en tres grupos: la tradición oral romancística hispánica en sus diferentes manifestaciones peninsulares, es decir los textos de romances o difundidos como tales; la lírica medieval cantada; y la literatura épica medieval que tuvo su continuidad en el género novelesco y que más tarde fue objeto de representaciones populares en una *performance* siempre acompañada de la música.

1. LA TRADICIÓN ORAL ROMANCÍSTICA HISPÁNICA EN SUS DIFERENTES MANIFESTACIONES PENINSULARES Y LENGUAS¹

El romancero de la tradición oral peninsular y latinoamericana alberga repertorios comunes, a menudo en diferentes lenguas y distintas melodías, pero con los mismos temas. Abordamos este repertorio a partir de los repertorios tradicionales portugués, español y catalán.

Nos detendremos, en primer lugar, en el *Romance del príncipe Don Juan* (IGR: 0006), del que contamos con versiones orales (cantadas) castellanas, sefardíes y portuguesas. Bien conocido es el tema del romance y de su protagonista, el Príncipe Don Juan, que murió en octubre de 1497 a los diecinueve años en Salamanca. Se trataba del único heredero varón de los Reyes Católicos. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, en su viaje de bodas y en Burgo de Osma, escucharon cantar el romance a una mujer, descubriendo que el romance continuaba, desde el siglo XV, transmitiéndose por tradición oral (María Goyri de Menéndez Pidal, 1904; Díaz Mas, 1994)². Numerosas son las versiones de este romance que se han conservado por tradición oral, solo hay que consultar la web de *Pan-Hispanic Ballad Project* para encontrar las 285 versiones que presenta, y un gran número de ellas de tradición oral³. Entre las versiones orales, contamos con la bellísima versión de Alicia Bendayan (Shahak, 1995)⁴.

Aunque no tan conocida ni divulgada, tenemos una versión portuguesa grabada en septiembre de 2010 en Castelo Branco, freguesía de Idanha-a-Nova, a una informante llamada Maria Clara nacida en el año 1920 y que podemos ver y oír en MEMORIAMEDIA (e-Museu do Património Cultural Imaterial)⁵:

Romance de D. João - Maria Clara, Idanha-a-Nova, Setembro de 2010

«Tristes novas, tristes novas, me chegaram da Espanha.

1 2

(Está Dom João a morrer, nas Covas de Salamanha. nas Covas de Salamanha.

Ilustración 1: Transcripción musical de la versión portuguesa del *Romance del príncipe Don Juan*

Tristes novas, tristes novas, me chegaram da Espanha.
2 Está Dom João a morrer, nas Covas de Salamanha.

¹ Tengo que agradecer encarecidamente a la profesora Sandra Boto, Investigadora de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, su generosidad al facilitarme numerosos materiales orales, grabaciones y vídeos de romances portugueses, así como su ayuda para la transcripción de los textos, y su asesoramiento filológico, tanto literario como lingüístico.

² Podemos escuchar una versión en el CD que acompaña el libro de Díaz Mas (1994 y 2005).

³ Recuperado de: <<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0006>>

⁴ *La muerte del Príncipe Don Juan* (á-a) (IGR: 0006) —NSA y 3995/3, grabado en Ashqelon (Israel, el 25 de septiembre de 1983. Ver Díaz-Mas (1994, pp. 129 y ss.); y Shahak (1995, pp. 156-165).

⁵ Recuperado de: <<https://www.memoriamedia.net/index.php/maria-clara/96-expressoes-oraes/idanha-a-nova/maria-clara/741-tristes-novas>>

- 4 Está Dom João a morrer, nas Covas de Salamanha.
5 Eram médicos e cirurgiões, sem nenhum lhe dar a vida.
6 Veio um médico mais velho, deu-lhe três horas de vida.
7 Veio um médico mais velho, deu-lhe três horas de vida.
8 Uma pra se confessar, outra pra bem da su' alma,
9 outra pra se despedir, da Dona Isabel amada.
10 Outra pra se despedir, da Dona Isabel amada.
11 Sua mãe lhe procurou: - Deves honrar mulher honrada!
12 - Devo à Dona Isabel, que me de mim anda ocupada.
13 - Devo à Dona Isabel, que me de mim anda ocupada.
14 - Deixo-lhe trinta bocados, prà ajuda da desgraçada.
15 - Deixa-lhe tu outros trinta, que a honra nunca é paga!
16 - Deixa-lhe tu outros trinta, que a honra nunca é paga!
17 Quando nesta razões 'tavam, Dona 'Sabel que chegava.
18 - Donde vens, Dona Isabel? Minha roseira abonada?
19 - Venho de pedir à Virgem que seja nossa advogada.
20 - Essas tuas pedições já te não valem de nada.
21 - Tenho meu tempo cumprido, a minha vida acabada.
22 - Tenho meu tempo cumprido, a minha vida acabada.
23 - Duas coisas te vou pedir, à hora da minha morte,
24 se for mulher seja freira, se for homem sacerdote,
25 quando estiver a dizer missa, que se lembre da minha morte.

(Maria Clara, Idanha-a-Nova, septiembre de 2010)

Otro de los romances de tradición oral que encontramos en Portugal y en las Islas Baleares es el *Romance de la Venganza del marido*, o *Romance de Bernal Francés* (IGR: 0222), en este caso refiriéndose a un capitán de los Reyes Católicos con ese nombre, en el que Francés derivaría de Don Francisco, tal como se conoce en la versión catalana de Mallorca que presentamos. El tema del romance es la venganza del marido por el adulterio de su esposa. Tenemos, indudablemente versiones españolas, pero aquí destacamos las versiones en lengua portuguesa y catalana. La versión oral portuguesa del romance procedente del proyecto *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*, fue grabada el 21 de marzo del año 2015 en Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, e interpretada por Carmen da Anunciação Pires⁶, de la que reproducimos una transcripción musical y el texto cantado:

Ó quem bate a minha porta, ó quem bate, ó quem está 'f?
 São rosas, minha senhora, e cravos lhe trago aqui.

Ilustración 2: Transcripción de la versión portuguesa del romance *Bernal Francés*

⁶Recuperada de VIMEO: <<https://vimeo.com/161065456?ref=fbshare&1&fbclid=IwAR2E1d6vC2JvY6u4N7Ddy0DdRVsgQgoP05o0g9lA2HXs3Y4aOoXfj07fFU>>

- Ó quem bate a minha porta, ó quem bate, ó quem está 'í?
 2 - São rosas, minha senhora, e cravos lhe trago aqui.
 Agarrou-o pela mão, levou-o par' o jardim,
 4 Lavou-lhe os pés e mãos e deitou-o entre si.
 - Tu que tens, João de França, pois tu não eras assim.
 6 Já vai dar a meia-noite sem te virar para mim.
 Se tens medo aos meus criados, pois eles não estão aqui;
 8 nem tão-pouco ao meu marido, qu' eu na guerra o perdi.
 - Não tenho medo aos teus criados, qu' os teus criados são de mim;
 10 Nem tão-pouco ao teu marido, que o tens ao par de ti.
 - Cala, cala, maridinho, isto é moda de sonhar.
 12 - Deixa vir a manhãzinha, já levarás que contar.
 Sacou o seu punhal, tratou logo em na matar;
 14 montou-se em seu cavalo, foi pr' à guerra batalhar.
 Lá no meio do caminho, João de França encontrou.
 16 - Onde vais, João de França, com teu cavalo a correr?
 - Vou ver a minha amada, vontades tenho de a ver.
 18 - A tua amada é morta, é morta que eu bem a vi.
 - Diz-me as senhas que levava, para m'eu fintar em ti.
 20 - Levava saia de seda, casaco de casmerim;
 o seu rosto encarnado, porque eu lho causei assim.
 22 - Anda, anda, meu cavalo, depress' e não devagar;
 Que à cova da minha amada nós lá temos de chegar.
 24 Abre-te, campa sagrada, minha amada quero ver.
 Quero-lhe beijar o rosto antes da terra comer. (bis)

(Carmen da Anunciação Pires, Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, 2015)

La versión catalana de Mallorca de este mismo romance, con el título *Romanç de Don Francisco*, con numerosos castellanismos, es interpretada por el folclorista y cantante mallorquín, Biel Majoral en una grabación de 1998, en una admirable adaptación moderna que no pierde su autenticidad ni su carácter tradicional (Majoral, 1998, track 3):

Bona nit prenda estimada Fins demà vespre no torn
 Jo me'n vaig a la caçada Jo me'n vaig a la caçada Sopa i colga't de jorn

Ilustración 3: transcripción de la versión catalana de *Bernal Francés*

Bona nit prenda estimada Fins demà vespre no torn
 2 Jo me'n vaig a la caçada Sopa i colga't de jorn.
 Ella sopa i se colga, fa allò que son marit diu.
 4 Quan va esser dins la cambreta. a les portes sent: obriu.
 Quien es que llama a la puerta que no me deixa dormir
 6 Aixeca't que som Don Francisco que te vengo a divertir.
 Ara aviso a mis criadas para que te vengan a abrir
 8 Jo no vull a tus criadas sino que te vullo a ti.
 Aquí baix han mort un home no sé si és lo teu marit.

- 10 Millor, millor, Don Francisco així més prest n'haurem sortit.
Davalla amb camisa blanca i sabateta xoquí
12 mentre que obria la porta ell li apaga el candelí.
Don Francisco, Don Francisco, vós no ho solíeu fer així.
14 Ella torna a prendre escala i ell darrera la seguí.
Com dins lo blanc llit se colguen Don Francisco fa un sospir.
16 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora, estava pensant son marit si ens deu sentir.
18 No hagueu ànsia Don Francisco és nou llegos lluny d'aquí.
Abans de la matinada Don Francisco fa un sospir.
20 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora, estava pensant quants infants teniu de mi.
22 Jo en tenc tres de Don Francisco i dos del meu bon marit.
Senyora, estava pensant son marit si és aquí dins.
24 Mal li roeguin el ossos i la vista els escorpíns.
No digueu mal senyoreta, no digeu mal del marit
26 que pensant tenir-lo fora potser el teniu dins el llit.
Com comença a trencar el dia Don Francisco fa un sospir.
28 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora estava pensant de fer-vos un bon vestit,
30 una vestidura blanca amb collaret carmesí.
L'agafà per la mà blanca i se l'emmena al jardí
32 Mon marit no em natins ara tres paraules dixam dir:
Fadrines, viudes, casades, Preniu exemple demi,
34 tenint lo marit a fora no vos aixequeu a obrir,
perquè jo m'hi he aixecada per això tenc que morir
36 i amb la punta de l'espasa ma vida acaba aquí.

(Biel Majoral, 1998)

Además de las versiones ibéricas, existen también versiones latinoamericanas de este romance, lo que demuestra la inexistencia tanto de fronteras lingüísticas como políticas o físicas, en cuanto a la transmisión del romancero de tradición oral (Ruiz, 2005, pp. 261-275).

Abordaremos otro ejemplo de sobras conocido de un mismo romance en lengua portuguesa y española, pero en este caso para hablar de su música y de una reconstrucción musical o *contrafactum*: *El Lusitano* (cast.) —*O Lusitano* (port.) (IGR: 1458)— (Rossell, 2010). A pesar de las diferencias textuales, y —por supuesto— musicales, la melodía conservada en un romance y en una lengua puede suplir la falta de la música en la versión del texto en otra lengua que no ha conservado la música. De este modo podemos cantar el texto sin música y reconstruir la melodía de uno de los romances más famosos del siglo XVI, como es *El Lusitano*, del que tenemos una versión castellana con música y una versión portuguesa sin ella. Dado el mismo esquema métrico de los textos de los dos romances, podemos plantear un *contrafactum* que nos permitirá cantar el texto portugués a partir de la versión musical castellana:

— Postos estaõ frente a frente os doux valerosos campos:
Hum delles he de Maluco, outro de Sebastiaõ o Luzitano.

— Puestos estan frente a frente los dos valerosos campos:
Uno es dei Rey Maluco, otro de Sebastiano El lusitano.

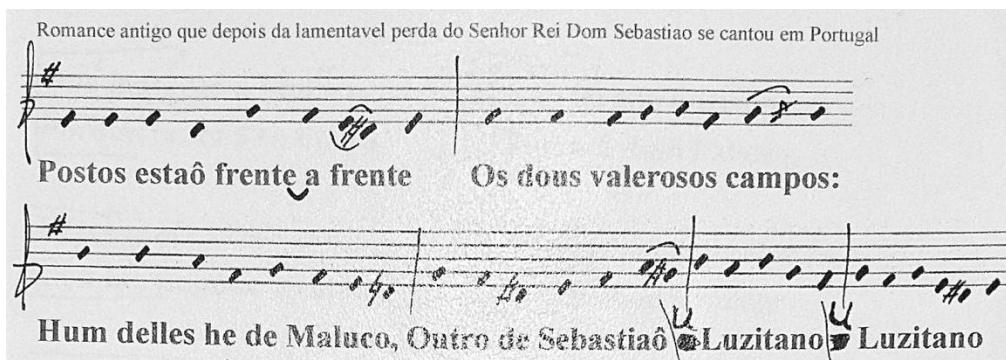


Ilustración 4: Transcripción de “Postos están frente a frente”

2. LA LÍRICA MEDIEVAL

Es frecuente, entre hispanistas, discutir sobre el origen literario del *Amadís de Gaula* del siglo XVI y con unos orígenes que se remontarían al siglo XIV, y numerosos son los argumentos que respaldan un origen portugués de esta novela de caballerías (Williams, 1909). Aunque la versión más antigua, *Los quatro libros de Amadís de Gaula*, es la de Gari Rodriguez de Montalvo de 1508, la crónica de Gomes Eanes de Azurara de 1454 menciona como su autor a Vasco de Lobeira, aunque también se atribuye a João/Johan de Lobeira. Lo que es indudable es que el Amadís de Gaula tuvo una difusión oral, sea recitada en su texto en prosa, sea cantado en sus inserciones líricas (Gallego, 1999), y de éstas tenemos que recabar en *La Leonoreta* (Laurent, 2007). En el *Amadís* de Montalvo se cita la canción *La Leonoreta* (Avalle-Arce, 1986; Realí, 1965) de la que contamos con dos ediciones del texto lírico de *La Leonoreta*, de J.M. Cacho Blecua (Cacho Blecua, 1987, t. 1, pp. 60-63) y de Vicente Beltrán (Beltrán, 1998, pp. 187-97).

El Rey del *Amadís* dice: “-Fija, dezid la canción que por vuestro amor Amadís hizo siendo vuestro caballero. La niña, con las otras sus donzellitas, la comenzaron a cantar, la cual dezía assí: Leonoreta, fin roseta...” (Cacho Blecua, 1987, cap. LIV, pp. 767).

Así mismo, y de esta composición lírica, contamos con una versión anterior en lengua galaico-portuguesa, *Senhor genta*, de Johan Lobeira (segunda mitad del siglo XIII), trovador que ejerció en las cortes de Don Alfonso III y del rey de Portugal y también trovador, Don Dinis. Aunque existen paralelismos métricos y literarios entre la poesía de Johan Lobeira y el texto de Montalvo, los textos no son idénticos, pero la relación entre ambas obras ha sido aceptada por los estudiosos. Además de la *Leonoreta* del *Amadís*, *Senhor genta* se ha relacionado por razones métricas con *O genete* (18,28) de Alfonso X (Alvar, 1993), composición que Giuseppe Tavani describe métricamente con dos números diferentes de su repertorio, 13:59 y 52:2 (Tavani, 1967) y, por tanto, le atribuye dos estructuras métricas diferentes, hecho verdaderamente inusual y que la relacionaría con las poesías citadas.

O genete	3'a
pois remete	3'a
seu alfaraz corredor,	7 b
estremece	3'a
e esmorece	3'a
o coteife con pavor.	7 b
Vi coteifes orpelados	7'a
estar mui mal espantados,	7'a
e genetes trosquiados	7'a

corriâ-nos arredor; 7 b
tinhâ-nos mal aficados, 7'a
ca perdião na color. 7 b
[...]

(Alfonso X, 18,28, Arias Freixedo, 2003, pp. 346–349)

Primera estrofa:

Tavani 13:59 3' 3' 7' 3' 3' 7'
 a a b a a b

Segunda estrofa:

Tavani 52:2 7' 7' 7' 7 7' 7
 a a a b a b

En publicaciones anteriores (Rossell, 2010 y Rossell, 2013), y aplicando argumentos métricos, se llegó a la conclusión que el modelo métrico-melódico de *Senhor genta* y de *O genete* era el canto monódico aquitano de vísperas, dedicado a festejar el año nuevo, *Novus annus* (*Conductus in secundo nocturno*) (Treitler, 1967). Se trata de una estructura métrica común de las tres composiciones en lenguas románicas y el *conductus* aquitano con un verso inicial de cuatro sílabas. La métrica de la estrofa de *Novus annus* coincide con la primera estrofa de la cantiga de escarnio del rey Alfonso (18,28), lo que nos permite plantear un *contrafactum* para la cantiga del Rey Sabio. El patrón métrico-melódico de *Novus annus* nos permite tanto una normalización o regularización métrica del texto alfonsí, como una reconstrucción musical de *O Genete*, de *Senhor genta* y de *La Leonoreta*.

A partir de la música se han establecido unas relaciones métricas que nos han permitido plantear un sangrado diferente de la composición del de Tavani —y por tanto una única estructura métrica—, que unificaría métricamente la composición alfonsí tal como podemos apreciar a continuación, siempre bajo un régimen oral de “variabilidad” que no de “irregularidad”:

1

Novus annus
dies magnus
Assit in leticia.

[...]

I

O genete 3'a
pois remete 3'a
seu alfaraz corredor, 7 b

III

estremece	3'a
e esmorece	3'a
o coteife con pavor.	7 b

I

Senhor genta,
mi tormenta
voss' amor em guisa tal,

II

que tormenta
que eu senta
outra non m' é ben nen mal,
[...]

I

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,

II

fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!

No - vus an - nus di - es mag - nus
 Lux e - ter - na de su - per - na
 Cul - pam se - ve ma - tris E - ve

As - sit in le - ti - ci - a
 Ve - nit ad nos re - gi - na
 So - la de - let gra - ti - a

Qui a sic ge ni tor Pa - ra - di - si A - dam

Pro - to - plas - ma su - um Ve - hit ad pa - tri - am

Cru - cis sup - pli - ci - o Re - pe - ran - do vi - am.

Ilustración 5: *Novus annus, reconstrucción musical*. Manuscrito de Sant Martial de Limoges, SM1 (F-Pn lat. 1139), fol. 40v

1
O ge - ne - te
es - tre - me - ce
pois re - me - te
2
seu al - fa - raz
o co - tei - fe
co con - pa - vor

Ilustración 6: *O genete*, reconstrucción musical

1
Se - nhor gen - ta
2
Ni tor - men - ta
3
Voss' a - mor em - guí - sa - tal,
4
Que tor - men - ta
5
Que eu sen - ta
6
Ou - tra non m'é ben e mal.
7
Mays la vos - sa m'é mor - tal
8
Leo - no - re - ta,
Fin ro - se - ta
9
Fin ro - se - ta,
Non me me - ta
10
Be la so - bre to - da fror,
En tal coi - ta voss' a - mor!

Ilustración 7: *Senbor genta*, reconstrucción musical

“Leonoreta, fin roseta”. (*Amadís de Gaula*) (Reconstrucción musical)

Leo - no - re - ta,
fin ro - se - ta,

fin ro - se - ta,
no me me - ta

blan - ca so - bre to - da flor,
en tal cuy- ta vues - tro a - mor.

Ilustración 8: *Leonoreta, fins roseta*, reconstrucción musical

En todos estos casos, y a partir de la música, hemos podido establecer una relación más entre repertorios castellanos, gallegos, latinos y portugueses.

2. ÉPICA, NOVELA Y PERFORMANCE

Recurrimos una vez más a la música, pero en este caso en su dimensión de representación teatral para poner en evidencia la relación de repertorios castellanos y portugueses, que surcan y cruzan el Océano Atlántico para viajar y asentarse en otras culturas y continentes, como el africano y el americano. Pensamos en los textos literarios de tradición carolingia de la Península Ibérica y sus representaciones teatrales (Rossell, 2017). Nos referimos al *Auto de Floripes* y a las representaciones de tema carolingio de Carlomagno, Fierabrás, y los Doce Pares de Francia, aún vivas hoy en Latinoamérica y en las islas de Príncipe y de Santo Tomé en África donde la representación se denomina *Txiloli* (Dumas, 2008). La tradición del caballero sarraceno Fierabrás se remonta a poemas épicos carolingios del siglo XII, y representaba al pagano converso que, después de numerosos conflictos con los Doce Pares y derrotado por Roldán, se convierte al cristianismo y lucha contra su propio pueblo y contra su propio padre, Balán.

En la literatura medieval la difusión de la leyenda de Fierabrás fue notable, pues se han conservado tres versiones: una de ellas en occitano, y dos versiones en francés antiguo, una corta de 1775 versos y otra más larga de 6.408 versos, conservada en doce manuscritos, y de estos, cinco cuentan con la versión completa. (Marc Le Person, 2003; Mandach, 1987).

Fue la versión prosificada y libre de un cantar de gesta anterior del siglo XV como relato caballeresco y obra de Jehan Bagnyon, *La Conquête du grand roy Charlemagne des Espagnes et les vaillances des douze pairs de France, et aussi celles de Fierabras*, uno de los puntos de partida del argumento y texto de las representaciones renacentistas y posteriores, que además contaban con que los personajes y sus leyendas estaban muy presente en la memoria colectiva

tanto en España (Crosas, 2005) como en la cultura de los pueblos románicos de tradición oral. En esta leyenda aparece el personaje de Floripes, hermana de Fierabréas y enamorada del caballero cristiano Guy de Borgoña. La doncella, como su hermano y por amor, también se pone de parte de los pares de Francia y, en la representación del *Auto de Floripes*, libera a los Pares cristianos. En el año 1521, Nicolás de Piemonte realizó una traducción del texto de Bagnyon publicada en Sevilla por el impresor Jacobo Cromberger, que obtuvo gran éxito y difusión: *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia, et de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabréas, rey de Alexandría, hijo del grande almirante Baán*. Y de esta obra siguió una traducción al portugués en el siglo XVIII de Jerónimo Moreira de Carvalho, *História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França* (Lisboa, 1728), de la que derivan las versiones teatrales portuguesas.

La acción se sitúa unos años antes de la Batalla de Roncesvalles, en un viaje que el Emir Balán y su hijo Fierabréas, a la vuelta del saqueo de Roma y habiéndose apoderado de varias reliquias, se enfrentan al ejército de Carlomagno y a los Doce Pares que quieren recuperarlas. Después de ser derrotado, Fierabréas se convierte al cristianismo y se une a las tropas carolingias. Balán capture a Oliveros junto a otros Pares y los encierra en una torre encantada de su fortaleza a la que se accede por el puente de Mantibe. Floripes, enamorada de uno de los Pares encarcelado, el caballero Guy de Borgoña, ayuda a su liberación por parte de Carlomagno y Fierabréas, derrotando a Balán, que es decapitado después de rechazar el bautismo. Carlomagno distribuye las riquezas de la victoria, y Floripes y Guy de Borgoña se casan y llevan las reliquias al monasterio de Saint Denis.

La más conocida de las representaciones del *Auto de Floripes* es la de localidad de Lugar das Neves (Viana do Castelo), al norte de Portugal, que se escenifica a principios de cada mes de agosto (Franco, 2010). Además de las representaciones portuguesas encontramos el *Auto de Floripes y de los Caballeros de Carlomagno* en Francia, España, Italia, Galicia, Cataluña, Inglaterra, Alemania, Croacia... y —como ya hemos dicho— en representaciones tradicionales contemporáneas, en pleno siglo XXI en África (islas de Santo Tomé y Príncipe), en diferentes países de Latinoamérica como Perú, México, Brasil (Cantel, 1970; Silva, 2012) y también en Asia (Filipinas e India)⁷, ya que la figura de Fierabréas fue utilizada por jesuitas y franciscanos para la evangelización de las poblaciones autóctonas americanas, africanas y asiáticas (Macedo, 2009). En Latinoamérica, en las representaciones teatrales o “bailes” como en Quipán y Pampacocha (Perú) podemos escuchar:

Fierabréas de Alejandría
Procúrate defender
Con esa tola ensangrentada
Con esa tola ensangrentada
¡Hillawaya llawaya!
¡Hillawaya llawalla!

(Cajavilca Navarro, 2010, p. 144)

⁷ Según José Rivair Macedo: “Data do fim do século XV a extraordinária difusão de romances de cavalaria do ciclo carolíngio na Península Ibérica. Aos personagens convencionais (Rolando, Olivério, Carlos Magno) foram acrescentados novos paladinos, como Bernardo del Carpio, Claros de Montalvão, Floresvento, Montesinos e o Marquês de Mântua. O tema sofreu sensível alteração em 1525, quando na Espanha Nicolau de Piemonte escreveu a *Historia del Emperador Carlomagno y de los Pares de Francia, y de la cruda batalla que hubo Oliveiros com Fierabréas, Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balan*, a partir da tradução de uma obra francesa anterior. Nos séculos posteriores, esse ideário correu o mundo, sendo introduzido em territórios de colonização ibérica situados na África, Ásia e América. Persiste nas ilhas de Açores e Madeira, São Tomé e Príncipe, em Goa (na Índia), na Argentina, México, Peru e Nicarágua.” (Macedo, 2009, p. 4)

En la literatura de santería brasileña, en invocaciones a San Ciprião, asociando Fierabrés a las fuerzas malignas:

A luta vencerei, com os poderes da Cabra Preta milagrosa.
Inimigo, com dois eu te vejo, com três eu te prenho,
com Caifás, Satanás, Ferrabrés.⁸

O en la importante y extensa literatura de “cordel”, en la que narradores orales recitan y cantan romances de tema carolingio —entre ellos el de Floripes y Fierabrés— y que después de la representación venden el texto impreso en pliegos tal como sucedía en la tradición oral hispánica desde los siglos XVI a principios del siglo XX con los romances (Ferreira, 1993).

He aquí un nuevo ejemplo, en este caso a partir de la música y la representación en la que la tradición oral ha traspasado fronteras políticas, físicas y lingüísticas.

4. SÍNTESIS FINAL

Hemos presentado ejemplos de textos de tradición oral cantados y en el último caso también representados, que han gozado de una transmisión a menudo lejos de donde fueron creados, quizá el ejemplo paradigmático es el de la leyenda carolingia de Floripes, Carlomagno y Fierabrés. También hemos abordado textos de origen medieval que han superado barreras cronológicas y lingüísticas, como los de la lírica gallega medieval y el *Amadís de Gaula*. Y es en el romancero donde la pluralidad de los ejemplos certifica una normalidad: la ausencia de fronteras de todo tipo bajo un concepto y práctica de variabilidad lingüística y musical. Y hemos comprobado los beneficios y rentabilidad de esta práctica oral, ya que la conservación de texto y música renacentista en el caso de *El Lusitano* español nos permite reconstruir la música de la versión portuguesa, *O Lusitano*.

Concluimos, pues, que las fronteras en los repertorios orales no existen.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A Música Portuguesa a Gostar dela Própria. Recuperado de: <https://vimeo.com/161065456>
- Alvar, C. (1993). *O genete alfonsí* (18,28). Consideraciones métricas. In A. Nascimento y C. A. Ribeiro (Orgs.). *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)* (Vol. II, p. 203–208). Lisboa: Cosmos.
- Arias Freixedo, X. B. (2003). *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicions Xerais.
- Avalle-Arce, J. B. (1986). “Leonoreta, fin Roseta” (*Amadís de Gaula*, II, liv). In *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, (Vol. II, p. 75-80). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Beltrán, V. (1998). La Leonoreta del *Amadís*. In *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago, 1985)*. Barcelona.

⁸ Invocación tanto de magia blanca como negra del culto a San Ciprião. Citado por Jerusa Pires Ferreira en un seminario en la Universidad Pontificia de São Paulo, agosto de 2011.

- Cacho Blecua, J. M. (1987). *Amadís de Gaula*. In G. Rodríguez de Montalvo (Ed., Intr. y Notas). Madrid: Cátedra.
- Cajavilca Navarro, L. (2010). El culto a Carlomagno y la fiesta de moros y cristianos en los Andes de Canta, Perú, Canta, Pampacocha. In *Primer congreso internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, Ontinyent del 15 al 18 de julio del año 2010*. Recuperado de: https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte1 y https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte2.
- Cantel, R. (1970). La persistencia de los temas medievales de Europa en la literatura popular del noreste brasileño. In *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968* (p. 175-185). México: Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México,
- Crosas, F. (2003). Fierabrés dans la Littérature espagnole. In *Le rayonnement de Fierabres dans la littérature européenne* (p. 213-235). Université Jean Moulin-Lyon 3: CEDIC.
- Díaz Mas, P. (1994 y reediciones posteriores). *El Romancero*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Díaz Mas, P. (2005). *El romancero de la tradición oral* (CD). Madrid: Tecnosaga.
- Dumas, A. G. (2008). Encruzilhada Atlântica na Rota Carolíngia – uma Breve Análise do Auto de Floripes (Príncipe-África) e da Luta de Mouros e Cristãos (Prado-Bahia-Brasil). In *IV ENECULT–Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 28 a 30 de maio de 2008. Salvador-Bahia-Brasil: Faculdade de Comunicação/UFB. Recuperado de: <http://cult.ufba.br/ene cult2008/14122.pdf>.
- Ferreira, J. P. (1993). *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas*. (1^a ed. 1979). São Paulo: Hucitec.
- Ferreira, J. P. (2014). Projeto e atitudes os vinte e cinco anos de Bordas. *Artcultura. Revista de História, Cultura e Arte* (vol. 16, n.º 29), 139-142.
- Franco, L. A. D. (2010). Auto de la princesa Floripes, entre el mito y la realidad (Largo das Neves, Portugal). In *Primer congreso internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, Ontinyent del 15 al 18 de julio del año 2010*. Recuperado de: https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte1 y https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte2.
- Gallego, L. (1999). La difusión oral del *Amadís de Gaula*. In *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, nº 2. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Tirant/gallego_amadis.htm.
- Goyri de Menéndez Pidal, M. (1904). Romance de la muerte del príncipe D. Juan. *Bulletin hispanique*, 6-1, 29-37.
- Laurent, F. (2007). *Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle*. Thèse Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société n°375 Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS), Publications Université de Limoges. Recuperado de: <http://epublications.unilim.fr/theses/2007/laurent-francois/laurent-francois.pdf>
- Le Person, M. (éd.) (2003). *Fierabres. Chanson de geste du XIIe siècle*. Paris : Champion («Les classiques français du Moyen Âge » 142).
- Macedo, J. R. (2009). Mouros e cristãos : a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | BUCEMA [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 25 janvier 2009.
- Majoral, B. (1998). *Vou veri vou per no dormir*. BLAU CD 137.

- Mandach, A. de (1987). *La Geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'invraisemblable. Niassance et Développement de la Chanson de Geste en Europe*, V. Droz: Genève.
- MEMORIAMEDIA. E-Museu do Património Cultural Imaterial. Recuperado de: <https://www.memoriamedia.net/>
- Pan-hispanic ballad Project. Recuperado de: <https://depts.washington.edu/hisprom/>
- Realli, E. (1965). *Leonoreta / Fin roseta* nel problema del *Amadís de Gaula*. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, VII (2), 237-254.
- Rossell, A. (2010). La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción. *Ars metrifica*, 2010.
- Rossell, A. (2013). La música del Amadís de Gaula: la “Leonoreta” y su tradición métrico-melódica. In I. Ravasini e I. Tomassetti (Eds.). “Pueden alzarse las gentiles palabras” per Emma Scolos (pp. 357-378). Roma: Il Bagatto.
- Rossell, A. (2017). Floripes y Fierabréas, retrotopía y contextualización. In À. Gómez Romero (Coord.). *Saberes compartidos: tradición clásica, cultura hispánica e identidades criollas en el Nuevo Mundo* (siglos XVI-XIX) (pp. 181-211). Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Ruiz María, T. (2005). *Bernal Francés*: romance de adulterio fallido. *Acta poética*, 26(1-2), abr./nov.
- Shahak, S. (1995). Los romances de Alicia Bendayan, muestra del tesoro sefardí de Tetuán (2ª parte). *Revista de Folklore* (179), 156-165.
- Silva, R. C. de L. e (2012). Narradoras encantadas da história de Carlos Magno no Maranhão. In *VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Salvador: Caderno de Resumos.
- Tavani, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Coll.Officina Romanica, 7) Roma: Ediz. dell'Ateneo.
- Treitler, L. (1967). *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries* (vol. III, transcription n° 3). Princeton.
- Williams, G.S. (1909). The Amadís Question. *Revue Hispanique* (vol. XXI).