

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

El cancionero de Joan Nunes Camanes y el teatro poliescénico castellano¹

Francisco NODAR MANSO

El análisis inmanente de los cancioneros galaicoportugueses revela que los juglares y los trovadores creaban textos dramáticos combinando las formas lírico-dramáticas de la canción: monólogo (M), diálogo lingüístico (DL), diálogo unimembre (DU) y texto referencial o analéptico. Con las cantigas del cancionero de Joan Nunes Camanês he reconstruido el texto poliescénico que se pasa analizar. El texto dramático reconstruido se ha cotejado con el teatro poliescénico castellano; el análisis comparativo he permitido percibir que los autores del teatro medieval castellano² creaban el texto dramático-literario combinando las formas lírico-dramáticas de la canción. G. Tavani³ también utilizó las mismas canciones para proponer la existencia de un modelo dramático-narrativo en los cancioneros galaicoportugueses; no obstante, la reconstrucción que aquí ofrezco difiere de la realizada por el estudioso italiano.

Este es el texto dramático-literario del cancionero de Joan Nunes Camanês.

ESCENA I

AMIGO: Rogaria eu miá senhor,
 Por Deus, que me fezesse bem;
 mais hei dela tam gram pavor
 que lhe nom ouso falar rem
 com medo de se m'assanhar
 e me nom querer pois falar.
 Diria-lh'eu, de coraçom,
 como me faz perder o sem
 o seu bom parecer; mais nom
 ous'e tod'aquesto mi avem
 com medo de se mi-assanhar
 e me nom querer pois falar.

10

¹ El contenido de esta ponencia procede de Francisco Nodar Manso, *Reconstrucción del teatro menor galaicoportugués (siglo XIII)*, Kassel: Edition Reichenberguer, 1990.

² Sigo la división de las escenas propuestas por Ronald E. Surtz, ed., *Teatro medieval castellano*, Madrid: Taurus, 1983.

³ «Spunti narrativi e drammatici nel canzoniere di Joan Nunes Camanês», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 2 (1960), págs. 47-70. sigo su edición.

Pois me Deus tal ventura deu
 que m'em tamanha coita tem
 amor, já sempre serei seu
 mais nom a rogarei por em,
 com medo de se m'assanhar
 e me nom querer pois falar.(CA 113; CB 226)

.....

ESCENA II

MADRE: Se eu miá filha, for
 20 voss'amigo veer,
 porque morre d'amor
 e nom pode viver,
 iredes comigu'i?

AMIGA: Par Deus, miá madr', irei!

MADRE: Pois vos quer tam gram bem
 que nom pode guarir,
 dizede-m'~ua rem:
 pois eu lá quero ir
 iredes comigu'i?

30 AMIGA: Par Deus, miá madr', irei!

MADRE: Sempre lh'eu coita vi
 por vós e mort'há i.
 Filha, pois eu vou i
 e mig'outrem nom vai
 iredes comigu'i?

AMIGA:Par Deus, miá madr', irei! (CV 252; CB 65)

.....

Id', ai miá madre, vee-lo meu amigo
 que é coitado porque nom fala migo;
 e irei eu convosco, se vós quiserdes.
 40 Tam coitado que morrerá, se me nom vir;
 id', ai miá madre, vee-lo polo guarir;
 e irei eu convosco, se vós quiserdes.
 Porque marr'e me quer gram bem de coraçom,
 ide vee-lo, miá madre: guarrá entom,
 e irei eu convosco, se vós quiserdes.
 (CV 255; CB 654)

.....

Par Deus donas, quando veer
 meu amigu', e migo falar,
 nunca no mund',-a meu cuidar,
 foi outra tam leda molher
 50 com'eu serei des que o vir.
 Mais pero triste serei.(CV 256; CB 655)

.....

ESCENA III

AMIGO: De vós, senhor, querria eu sabor,
 pois desejades miá mort'a veer
 e eu nom moir'e querria morrer,
 que me digades que farei eu i.

- 60 Com miá morte me seria gram bem
 porque sei ca vos prazeria em;
 e pois nom moiro, venh'a vós por em,
 que me digades que farei eu i.
 Por miá morte, que vos vi desejar,
 rogu'eu a Deus sempr', e nom mi-a quer dar;
 e venho-vos, miá senhor, preguntar
 que me digades que farei eu i.
 Por miá morte roguei Deus e amor,
 e nom mi-a dam, por me fazer peor
 estar convosqu'; e venh'a vós, senhor,
 que me digades que farei eu i.(CA 111; CB 224

- 70 Nom me queredes, miá senhor,
 fazer bem enquant'eu viver,
 e pois eu por vós morto for
 nom mi o poderedes fazer,
 ca nom vi eu quem fezesse
 nunca bem, se nom podesse.
 Poderedes vos nembrar bem leu
 de mim que sofro muito mal
 por vós, e digo-vo-l'ant'eu,
 que pois me nom faredes al:
 ca nom vi eu quem fezesse
 nunca bem, se nom podesse.
- 80 Poderedes vos nembrar de mim
 depois miá mort', e sem al rem:
 e se eu faça b-oa fim
 nom me faredes outro bem:
 ca nom vi eu quem fezesse
 nunca bem, se nom podesse.
 Fazedemi, e gracir-vo-l'-ei,
 bem mentrando vivo; ca nom
 mi-o faredes, eu bem o sei,
 pois eu morrer, por tal razom:
- 90 ca nom vi eu quem fezesse
 nunca bem, se nom podesse.(CA 112; CB 225)

- AMIGA: Par Deus, amigo, muit'há gram sazom
 qe vos nom vi, e vedes porque nom:
 porque vos nom quis miá madre veer.
 Defendeu-mi que per nenh-ua rem
 nunca vos visse,-nem vos vi por em:
 porque vos nom quis miá madre veer.
 Vira-vos eu, nom fezera end'al
 poi-lo roguei; mais estar-m'-ia mal,
 porque vos nom quis miá madre veer.
- 100 Roguei-lh'eu que vos visse; nom quis Deus
 que vos vissem aquestes olhos meus,
 porque vos nom quis miá madre veer.

Nom mi deveades vós culpa p~oer,
amiga, ca vos nom ousei veer.(CV 254; CB 653)

.....
ESCENA IV

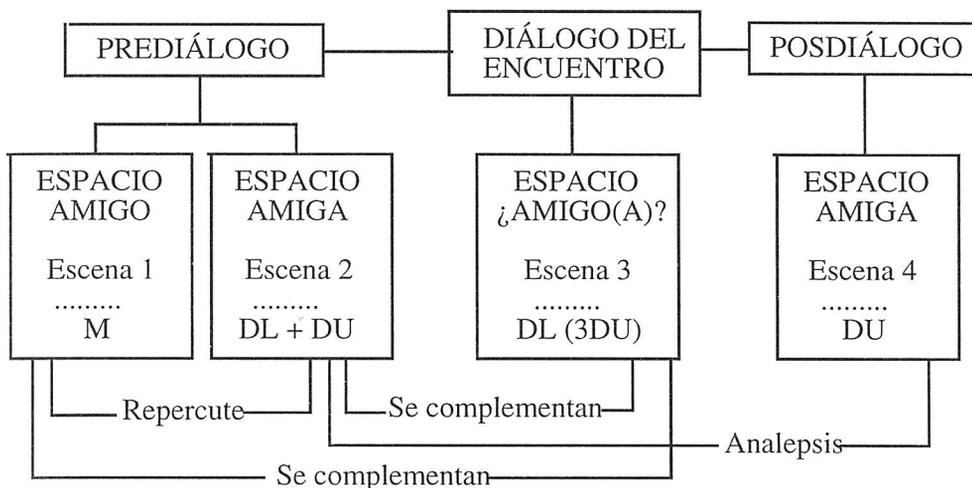
MADRE: Vistes, filha, noutro dia
u vos dix'eu que gram prazer
eu havia d'irdes veer
voss'amigo que morria?
110 Nom vo~lo dix'eu por seu bem,
mais porque mi dissera quem
no viu que já nom guarria.
Por al vos nom mandaría
vee~lo; mais oi dizer
a quem no viu assi jazer
que tam coitado jazia
que já nom guarria per rem.
Mando~vo~lo veer por em,
por mal que vos dele sería.
120 E porque nom poderia
falar~vos nem vos conhecer
nem de vós gasalhad'haver,
pero vos gram bem queria,
mandei~vo~lo veer entom.
Por aquesto, que por al nom,
filha, par Santa Maria.(CV 253; CB 652)

El texto dramático reconstruido se adecúa al sistema que impera en la etapa «coita dizer» del relato arquetípico de los cancioneros galaicoportugueses⁴. En el relato arquetípico todas las canciones que entran en una etapa sentimental se orientan hacia la presencia física (encuentro) del Amigo y la Amiga, hecho que sólo ocurre cuando dialogan. La orientación de las canciones hacia el encuentro Amigo-Amiga adopta dos modalidades crono-espaciales. En unos casos se presenta el encuentro como un suceso que ya ha ocurrido, y en otros el enunciador se refieren a él concibiéndole como un evento que acaecerá en un futuro más o menos inmediato; en consecuencia, la oposición ausencia/presencia de los enamorados proporciona la estructura tempo-narrativa de la etapa sentimental, que consta de: PREDIALOGO, que se proyecta hacia el futuro; ENCUENTRO, que se expresa por medio del diálogo lingüístico Amigo-Amiga; y posdiálogo, impregnado siempre de referencias analépticas, de alusiones explícitas o veladas al prediálogo y al encuentro.

Durante el prediálogo y el posdiálogo el Amigo y la Amiga no están juntos; sus vidas transcurren en espacios diferentes: uno lo ocupa la Amiga y los personajes con los que dialoga; y el otro, el Amigo y los personajes que se relacionan con él. En cada espacio sentimental los personajes se comunican

⁴ Véase Francisco Nodar Manso, *La narratividad de la poesía lírica galaicoportuguesa*, Kassel: Edition Reichenberger, 1985.

utilizando las formas lírico-dramáticas de la canción. En el esquema siguiente se ha sintetizado la aplicación del sistema descrito al cancionero de Joan Nunes Camanês:



Una vez definido el diseño escénico del cancionero de Joan Nunes Camanês, para conseguir la reconstrucción contextual basta con ubicar cada canción en el lugar que exige la estructura esbozada. El texto así reconstruido es «coherente». La coherencia textual de la reconstrucción la proporcionan: 1) La identidad de los personajes emisores y referenciales. Téngase presente que «senhor» es el término utilizado por el Amigo para subrayar su auto-idealización de la Amiga. 2) La lógica de las acciones que acaecen en el nivel referencial y en el nivel de la enunciación. 3) La homogeneidad de los tópicos y la adecuada ramificación de los «momentarios» o subtópicos a que éstos dan lugar. 4) La homogeneidad de los grupos léxicos, todos ellos regidos por la isotopía polisémica /ver/. «Ver» significa «visitar», «contemplar» y «hacer el amor». Los equívocos a que da lugar el uso de «ver», y otros eufemismos, confieren a la obra un carácter tragicómico. 5) La evolución tempo-espacial de la acción. Por ejemplo, el Amigo, en la primera escena, emplea el futuro hipotético para referirse al diálogo del encuentro: «Rogaria miá Senhor que me fezesse bem», vv. 1-2; en el diálogo-encuentro, Escena III, ese futuro hipotético se transforma en el presente de la enunciación: «Nom me queredes, miá Senhor fazer bem», vv. 66. El paso de un tiempo a otro implica un cambio en la actitud sentimental del Amigo, que pasa de no atreverse a comunicar sus cuitas a confesarlas abiertamente. Es obvio que la fusión entre las evoluciones crono-espaciales, el sistema agencial, los grupos léxicos y la acción jamás se produciría si las canciones utilizadas para reconstruir la pieza poliescénica no hubiesen pertenecido a un texto dramático, del

que los antólogos han extirpado únicamente las canciones que hoy constituyen el cancionero de João Nunes Camanês.

El texto dramático-literario se reconstruyó engarzando las siguientes formas lírico-dramáticas: Escena I: Monólogo de amigo.

Escena II: Diálogo lingüístico + Diálogo unimembre. Escena III: Diálogo lingüístico. Escena IV: Diálogo unimembre analéptico. Todas estas combinaciones están presentes en el teatro poliescénico castellano.

Las dos escenas iniciales se forjaron combinando el monólogo y el diálogo lingüístico Amiga-Madre. Una combinación comúnmente utilizada en el teatro castellano para construir las primeras escenas se reduce a aplicar la fórmula: MONOLOGO(S) + DIALOGO LINGUISTICO. Esta combinación representa el 75% de la extensión del *Auto de los Reyes Magos* (Escenas I, II, III y IV); la utilizaron Lucas Fernández y Juan del Encina. Juan del Encina comienza la *Egloga de Plácida y Vitorino* con la combinación: MONOLOGO DE PLACIDA + MONOLOGO DE VITORIANO + DIALOGO LINGUISTICO (entablado entre Vitoriano y Suplicio). La combinación MONOLOGO + MONOLOGO + DIALOGO LINGUISTICO abarca 438 versos.

La segunda escena se reconstruyó con el diálogo lingüístico Madre-Amiga y el diálogo unimembre que la Amiga dirige a las Donas. Las escenas novena y décima del *Auto de la huida a Egipto* se construyeron uniendo idénticas formas lírico-dramáticas.

El diálogo Amigo-Amiga se erigió sobre tres diálogos unimembres, dos de amigo y uno de amiga. Los diálogos lingüísticos entablados por el Amigo y la Amiga siguiendo el modelo: INICIATIVA DE UN ENAMORADO (CANCION A) / RESPUESTA DEL OTRO ENAMORADO (CANCION B) fueron destrozados por los antólogos, porque, inexplicablemente, ordenaron la poesía sentimental por orden alfabético de autor; y por si fuera poco, la clasificaron en dos géneros muy pelones: «cantigas de amigo» y «cantigas de amor». Afortunadamente, la técnica de dialogar los enamorados canción a canción está documentada en los cancioneros castellanos, como puede apreciarse en este bello diálogo lingüístico Galán-Galana:



porque no me quieres di?
 a malas lançadas muera
 si otra amo mas que a ti
 Esfuerçate coraçon
 no te muestres impossible
 que de la passion terrible
 sale justo gualardon:
 pues de ti sale y espera
 el galardon para mi,
 a malas lançadas muera
 si otra amo mas que a ti.
 Gentil graciosa en mirar
 quiereme pues por ti muero
 que si no me quies amar
 ni viuir mandó ni quiero:
 sus plazer es fuera fuera
 que alos pesares me di
 a malas lançadas muera
 si otra amo mas que a ti.
 Sola soys vos quien podeys
 hazerme alegre de triste
 sola soys vos quien deueys
 amar al que amar bien visto:
 para vos hecho de cera
 soy despues que os conoci
 a malas lançadas muera
 si otra amo mas que a ti.

assi como os quiero a vos
 gran querer es de los dos.
 Ninguna pena me halla
 ni doblada ni senzilla
 ni suffro por no dalla
 ni la do por no suffrilla:
 si pena nos da renzilla
 y quereys qual quiero a vos
 gran querer es de los dos.
 Iusto es querer al querido
 y apiadarse del llagado
 y animar al que ha caydo
 y alabar al esforçado:
 temor, passion y cuydado
 si no habita mas en vos
 gran querer es de los dos.
 Si presumo de olvidar
 lo que veros aprendi
 no puedo que no hay lugar
 ni quiero que no es en mi:
 no ser en mi desque os vi
 y no pensar sino en vos
 gran querer es de los dos⁵.

Como puede apreciarse, la oposición entre la voz del Amigo y la de la Amiga es un desafortunado e inútil útil crítico.

Escena XI del *Auto de la huida a Egipto* se forjó con un diálogo unimembre analéptico, y por lo tanto es formalmente idéntica a la escena cuarta de la reconstrucción.

En lo que sigue se expone que los autores del teatro poliescénico castellano creaban el texto dramático-literario utilizando la misma técnica que la empleada por João Nunes Camanês; esto es, combinando las formas lírico-dramáticas de la canción. Las combinaciones de las formas lírico-dramáticas estructuran la evolución de las escenas y la forma dramática de cada una de ellas. A las dos funciones que desempeñan las formas lírico-dramáticas en la elaboración del texto dramático-literario las he denominado: *combinación primaria*, si se

⁵ Cancionero llamado «Flor de enamorados», ed. Rodríguez Moñino, Oxford: The Dolphin books, 1956, págs. 71-72.

responsabiliza de estructurar la evolución tempo–espacial de las escenas; y *subcombinación*, si actúa sobre las formas lírico–dramáticas con las que se construía una determinada escena. La combinación primaria proporciona el sintagma formal del texto; las subcombinaciones, el paradigma. Si se aplican los conceptos expuestos al *Auto de los Reyes Magos* y a la reconstrucción, se aprecia que ambos textos dramáticos se construyeron combinando las formas lírico–dramáticas sintagmática y paradigmáticamente:

A) AUTO DE LOS REYES MAGOS

| COMBINACIÓN PRIMARIA (PARADIGMA FORMAL) | | | | |
|--|----------|----------|----------|-------------------------|
| Escena 1 | Escena 2 | Escena 3 | Escena 4 | Escena 5 |
| M | M | M | DL | M + DU + DL |

(SUBCOMBINACIÓN)

B) RECONSTRUCCIÓN:

| COMBINACIÓN PRIMARIA (SINTAGMA FORMAL) | | | |
|---|---------------|----------|----------|
| Escena 1 | Escena 2 | Escena 3 | Escena 4 |
| M | DL + DU | DL | DU |

(SUBCOMBINACIÓN)

En el teatro poliescénico medieval las subcombinaciones no son frecuentes; pese a ello, en el *Auto de la pasión*, de Alonso del Campo, la segunda escena se ha construido con: un diálogo unimembre + un diálogo lingüístico + un diálogo unimembre.

La técnica dramática descrita permitía que se construyesen escenas utilizando únicamente o un monólogo o un diálogo unimembre o un diálogo lingüístico. Con el monólogo se crean escenas independientes en el *Auto de los Reyes Magos*; *La representación del nacimiento de Nuestro Señor*, las *Lamentaciones hechas para la Semana Santa*, de Gómez Manrique, el *Auto de la pasión*, de Alonso del Campo, *Auto de la huida a Egipto*, y en la reconstrucción contextual. El diálogo unimembre se utiliza exhaustivamente en el teatro medieval castellano. Uno de sus usos consistía en crear con él escenas autónomas, como sucede, por ejemplo, en la primera escena del *Auto de la huida a Egipto*.

En la actualidad, texto dramático es sinónimo de diálogo escenificado, de acción dialogada; sin embargo, en el teatro menor galaicoportugués y en el teatro medieval castellano el diálogo es tan sólo uno de los componentes formales del texto dramático; es más, en la Edad Media se creaban textos dramáticos sin utilizar el diálogo lingüístico, como sucede en los *Momos de doña Isabel para du hermano don Alfonso*, o la *Salutación de las Virtudes a un sobrinillo de don Gómez*, de Gómez Manrique.

El origen de la técnica dramática utilizada en la escuela galaicoportuguesa y el teatro medieval castellano lo proporciona la canción misma. Por ejemplo, en esta canción⁶, la evolución de las estrofas genera lo que pudieramos llamar estructura mínima textualizada del teatro poliescénico:

MONOLOGO DE AMIGA: LA FEMME: Mon mari m'aime trop;
 Il est bon pour moi;
 + Mais je ne puis l'aimer:
 Il faut que j'écoute mon amant.
 MONOLOGO DE AMIGO: LE MARI:
 Ma femme ne me plait point,
 Je suis las d'elle;
 + J'en choisirai une autre
 Qui es fort jolie.
 LA FEMME
 MONOLOGO DE AMIGA: Mon amant me tente par ses douces paroles;
 Mais mon mari me traite toujours bien.
 Ainsi donc je dois l'aimer
 + El lui rester fidèle.
 DIALOGO LE MARI:

⁶ *Les origines du théâtre moderne*, París: Hachette, 1838, pág. 27. Véase sobre la *cantica* y la *diverbia* F. Dupont, *L'acteur-roi*, París: Les Belles Lettres, 1985.

UNIMEMBRE

Jeune fille, vous êtes plus jolie que ma femme;
Mais je ne puis vous donner ce nom.
Une femme ne veut plaire qu'à son mari;
Quand je vous quitte, vous chercher à plaire
à d'autres.

Siguiendo la estela de las formas lírico–dramáticas se ha reconstruido un texto dramático coherente, expuesto que los juglares, los trovadores y los autores del teatro poliescénico castellano construían el texto dramático combinando sintagmática y paradigmáticamente las formas lírico–dramáticas de la canción. Es, pues, la poesía lírica el semen y el vientre del teatro poliescénico de nuestra Edad Media.

Conclusión

En este estudio se ha perfilado un método que ha permitido reconstruir el teatro menor galaicoportugués. De los textos dramáticos estudiados, así como de los datos extraliterarios proporcionados, se concluye que en el siglo XIII hubo actividad dramática; que los juglares y los trovadores creaban el texto dramático–literario combinando las formas lírico–dramáticas de la canción, y que el sistema utilizado por los juglares y los trovadores pervive en el teatro castellano de la Edad Media y en muchos textos renacentistas.