

**ACTES DEL VII CONGRÉS
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

Volum III

EDITORS:
SANTIAGO FORTUÑO LLORENS
TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO



BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I. Dades catalogàfiques

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



LA GESTA DE MAL-DIZER D'AFONSO LOPES DE BAIAN: RECEPCIÓ I PARÒDIA DELS CANTARS DE GESTA

JOAQUIM VENTURA

A la memòria de Colin Smith

LA «GESTA DE MAL DIZER» d'Afonso Lopes de Baian planteja, a més de la pròpia circumstància de la sàtira a un cavaller *parvenu*, la de la presència en el Portugal del segle XIII d'una pressumible influència de la Chanson de Roland, concretament de la versió fixada pel manuscrit de la Bodleian Library d'Oxford (ms. O), ja que incorpora la forma EOY, mimètica de la clàusula AOI.

Kenneth Scholberg (1971: 55) situa Afonso Lopes de Baian en els regnats de Sancho II (*Capelho*) i del seu germà Afonso III. La seva «gesta» seria la paròdia més comentada de la literatura medieval gallego-portuguesa i hauria estat feta

[...] contra el advenedizo Mendo Rodriguez de Briteiros, hijo de Roi Gomes de Briteiros, a quien el rey Alfonso III hizo ricohombre en recompensa [...] de sus servicios en la guerra civil contra su hermano (Scholberg, 1971: 132).

La «gesta de mal dizer» incorporava una rúbrica que explicitava la circumstància de la sàtira: «*Aqui se começa a gesta que fez Don Afonso López a Don Mendo e a seus vassalos, de maldizer*». La seva gènesi demostra, segons Scholberg (1971: 133),

[...] que la epopeya francesa era conocida en Portugal hacia el siglo XIII, aunque la poesía gallego-portuguesa no hubiese producido sus propias obras heroico-populares. Se cree que Baian modeló su descripción jocosa de la reseña militar de «Belpelho» («Raposo», o Don Mendo) en la asamblea de los caballeros ante Carlomagno, en la *Chanson de Roland*, vv. 56 y sigs. [...].

En la present comunicació analitzaré dues de les circumstàncies presents en aquesta «gesta de mal dizer»: el seu caràcter paròdic i la recepció a Portugal dels cantars de gesta francesos, concretament de la *Chanson de Roland*.

Per a Scholberg (1971: 133)

La gesta es, en esencia, una descripción detalladamente ridícula de los atavíos y armas de los vasallos de don Mendo, simples campesinos más bien que guerreros. (Lopes de) Baian remedió directamente el estilo heroico con ripios [...]. La comicidad no le quita a la gesta su carácter insultante.

A més de la rúbrica explicativa, una altra cantiga de Lopes de Baian, *Deu ora el-Rei seus dinheiros* (CV 1082 CBN 1471bis) aclareix el motiu de la «gesta de mal dizer»: el rei hauria donat diners a Don Mendo perquè els seus vassalls desfileessin.

J. Horrent (1948), a propòsit del terme «gesta», ha dit que

Un désaccord finement ironique sépare le sujet réel d l'oeuvre, médiocre, chétif, du ton «heroïque» sur lequel il est chanté [...]. Afonso Lopes emploie la forme grandiose de la geste avec une gravité feinte; il intitule son oeuvre «gesta» (Horrent, 1948: 196).

També ha explicitat la seva relació amb el ms. O de la *Chanson de Roland*:

Cette volonté évidente et déclarée de mouler son poème de médisance sur la chanson de geste nous autorise à rapprocher le eoy qui achève chacune de ses laisses du AOI du ms. d'Oxford de la *Chanson de Roland* française. Avec raison D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos a remarqué que l'onomatopée eoy est tout à fait inusitée au Portugal. Nous avons feuilleté nombre chansons lyriques portugaises, [...] d'ami, [...] d'amour, [...] de médisance, jamais nous n'avons retrouvé notre eoy, nous n'avons rencontré de refrain du même type onomatopéique. Il est par conséquent permis de rapporter au AOI qui termine quelques trois cinquièmes des laisses du Roland du ms. d'Oxford (Horrent, 1948: 197).

Horrent situa (1948: 198) la hipòtesi d'una presència de la *Chanson de Roland* a Portugal de forma autònoma en relació a Castella i, fins i tot, a Galícia. Aquesta presència hauria estat motivada per la relació entre els primers reis de Portugal amb les terres de llengua francesa d'aquell moment. A més hi destaca la presència de cavallers anglesos (entre d'altres) en la conquesta de Lisboa el 1147, és a dir en els anys que fou redactat el manuscrit d'Oxford, circumstàncies que relaciona:

Nous pouvons conclure qu'au cours des dernières années du XII^e siècle ou aux débuts du XIII^e siècle (peut-être avant le règne de Sancho II), une chanson de *Roland*, poème de croisade pathétique et glorieux, a été introduite au Portugal par les Croisés normand sou anglais qui venaient aider les Portugais dans leur effort de reconquête. Elle s'est implantée et a créé une tradition qui a exercé une influence spéciale (Horrent, 1948: 199).

Pilar Lorenzo (1989: 708), sense negar explícitament la tesi de Horrent, ha considerat altres vies de penetració rolandiana, com la influència de Compostel·la i el fet que Afonso III, abans de ser proclamat rei de Portugal, residís a França en raó del seu matrimoni amb Matilde de Boulogne.

Cal fer-hi, però, algunes observacions a Horrent. Em sembla massa estret considerar que la primera presència rolandiana a Portugal no hagués tingut lloc fins a la conquesta de Lisboa. No podem pensar en una presència anterior associada a la influència compostel·lana?¹ No oblidem, com recollia el propi Horrent (1951: 83-85), la connexió entre la Carrera de Sant Jaume i l'expansió hispànica de la llegenda de Carlemany a mitjan segle XII, especialment amb el «pseude-Turpin» i el «*Liber peregrinationes*» del *Codex Calixtinus*. El segon text recollia els noms i les circumstàncies que havien d'aparèixer en el cantar:

[...] en dirección norte, está el valle llamado Valcarlos, en el que acampó el mismo Carlomagno con sus ejércitos, cuando sus guerreros murieron en Roncesvalles [...]. A continuación [...] el peñasco que el poderosísimo héroe Roldán, con su espada, partió por medio de arriba a abajo, de tres golpes. Viene luego Roncesvalles, el lugar donde tuvo el gran combate en el que perecieron el rey Marsilio, Roldán y Oliveros [...] (Bravo, 1989: 35).

A continuación, en la costa, junto a Blaye, se ha de pedir la protección de San Román, en cuya iglesia descansa el cuerpo del bienaventurado mártir Roldán, de noble estirpe, a saber, conde del rey Carlomagno, uno de los doce pares [...] (Bravo, 1989: 65).

Después de haber ganado Roldán numerosas batallas [...] herido por flechas y lanzas, se cuenta que finalmente murió de sed en el referido valle [...]. Su sagrado cuerpo lo enterraron sus compañeros con veneración en la iglesia de San Román de Blaye (Bravo, 1989: 66).

De la mateixa manera, la presència de Roland a Espanya passava a més pel cantar de *Bernardo del Carpio*, per la *Chronica Adepsonsus Imperatoris* de Lucas Rodríguez de Tui i, de forma colateral, per Gonzalo de Berceo i Guiraut de Cabrera i Guillem de Berguedà (Horrent, 1951: 85).

1. Martí de Riquer (1968: 77), recollint-ho de Roncaglia, ha insinuat que l'arquetipus del ms. O (codificat com a X en els stemma) seria anterior a l'inici del segle XII, atès el silenci de la *Chanson de Roland* sobre Compostel·la. D'altra banda, la *Nota Emilianense*, la primera referència hispànica a l'heroi franc, podem situar-la en ~1065-1075 (1968: 71).

Això no invalidaria, a priori, la tesi de Horrent respecte de la presència a Portugal d'un «germà» o d'un «fill» del ms. O, arribat amb els croats que, camí de Terra Santa, ajudaren a conquerir Lisboa. No tinc cap mena de dubte que la inclusió de les lletres *eoy* per part d'Afonso Lopes de Baian cal relacionar-la forçosament amb el ms. O, la versió més antiga conservada de la *Chanson de Roland*, atès que un tret característic n'és la presència de les misterioses lletres AOI.

Dues circumstàncies, però, farien dubtar d'una presència única i autònoma a Portugal del ressò rolandià: a) la centralitat francesa –encara que no «nacional»– de la llegenda no hauria impedit una possible doble expansió cap a Compostel·la i, a més per via borgonyona, cap al Portugal independent; i b) no resulta plausible que, tot i la provada expansió rolandiana, els portuguesos haguessin d'esperar l'ajut d'uns croats normands d'Anglaterra, cent anys després, per a conèixer-la.

D'altra banda, el manuscrit conservat a Oxford va viatjar relativament poc. Segons ha escrit Martí de Riquer en el pròleg a la seva edició de la *Chanson de Roland*, el ms. O seria una còpia i no l'original refós (que hauria actuat a manera de matriu) per un anglonormand a les acaballes del segle XI.

Por razones paleográficas se fecha entre los años 1130 y 1150 y fue copiado en Inglaterra. Su más antiguo propietario conocido fue Henry de Langley, canónigo de Bridgnorth, posible maestro por Oxford, que murió en 1263 y lo regaló a la biblioteca de la abadía agustiniana de Oseney, en Oxford, donde se encontraba en el siglo XIV; y se ignora por qué razones fue a poder del coleccionista T. Allen, quien, en su testamento de 1630, lo legó al culto diplomático sir Kenelm Digby, el qual en 1634 lo donó, con otros manuscritos, a la Biblioteca de Bodleiana de la Universidad de Oxford (Riquer, 1983: 37).

Un altre element que afavoreix la reserva a acceptar que la principal tradició (per no dir-ne l'única) a Portugal hagués vingut d'un text emparentat amb el ms. O, és el de les pròpies característiques físiques d'aquest.² Segons els autors de l'edició fotogràfica el manuscrit catalogat com a Digby 23 de la Bodleian Library, figura com a «*Liber ecclesie Sancte Marie de Oseneya, ex legato magistri Henrici de Langeleya*» (de Laborde i Samaran, 1933: 2). I la pregun-

2. És un manuscrit de petit format (17x12 cm.), de setanta-dos fulls agrupats en nou quaderns de vuit fulls (de Laborde i Samaran, 1933: 7). És escrit en minúscula romana, derivada de l'escriptura carolíngia; el copista no seria un calígraf expert (de Laborde i Samaran, 1933: 9).

ta que es feien (Laborde i Samaran, 1933: 36) era si hauria estat un manuscrit de joglar, atès que aquests serien poc nombrosos; per les dimensions creien que podria ser-ho encara que no hi ha dades suficients com per a afirmar-ho, ni com fet *per ni per a* un joglar.

La clàusula AOI només és present en el manuscrit d'Oxford. No n'hi ha rastre en la resta de manuscrits conservats de la *Chanson de Roland*: Venècia IV, Venècia VII, Châteauroux, París, Lió, Trinity College (Cambridge), fragments lorenesos i fragments Lavergne (Horrent, 1951: 31). A l'hora d'establir els respectius stemma d'aquests manuscrits, les tesis principals –Müller (cito per Bédier, 1927: 85), Stengel i Foerster (cito per Bédier, 1927: 88) i Riquer (1968: 58)– situen el ms. O com a derivat directament de l'arquetipus i separat dels altres manuscrits conservats.

El fet que les lletres AOI haguessin estat mecanitzades pel copista un cop feta la còpia del manuscrit, podria insinuar que no formaven part del corpus del text original o, si més no, que també hi eren «mecanitzades» d'igual forma. Per a Joseph Bédier (1927: 334)

AOI. Trois lettres reparaissent 172 fois dans le manuscrit (158 au bout d'un vers qui termine une strophe, 8 fois au bout d'un vers qui commence une strophe); en 6 cas, on ne discerne pas bien si elles sont écrites au bout du dernier vers d'une strophe ou au bout du premier de la strophe suivante. Pour plus de régularité, plusieurs éditeurs les ont introduites systématiquement à la fin de toutes les strophes; mais le procédé est contestable, puis que 119 strophes sur 291 ne les ont pas. Que signifient-elles?

Per a Horrent (1951: 332), les posicions errònies de la clàusula haurien estat una errada del copista, exculpable,

[...] Serait-il possible qu'un tel travail mécanique, même accompli avec attention, n'entraînât pas d'erreurs? Non.

a causa de la disposició del text copiat prèviament:

[...] rien ne sépare le dernier vers d'une laisse du premier vers de la suivante; les capitales qui ouvrent des laisses débordent sur le dernier vers de la précédente.

La presència de la clàusula AOI seria un tret característic del ms. O i no seria present en versions anteriors:

[...] et son existence indépendante du texte même dans *Oxford* permet de supposer qu'elle est destinée à l'«acteur» de cette version. Son auteur, Tuoldus,

doit l'avoir empruntée, comme le fameux mot *decliner*, au vocabulaire clérical et scolaire.³

De la presència de la clàusula, Martí de Riquer (1968: 104 n131) ha escrit que

A la fin de plus de la moitié des laisses de la chanson apparaissent les lettres AOI, pour lesquelles on a proposé diverses explications; on a même voulu y voir une exclamation ou une espèce de refrain ou d'*estribillo*. Le plus vraisemblable est qu'il s'agit d'une indication de modulations musicales, à l'intention du jongleur qui devait réciter le poème (peut-être sur les voyelles du *Pax vobis* de la messe) [...].

Entre les diverses explicacions que hom ha cercat per a la clàusula AOI, Alex de Saint-Albin, en la seva edició en francès modern de la *Chanson de Roland* (1932), la traduïa com «Dieu nous aide!». També en recollia altres versions:

M. Francisque Michel, le premier éditeur de la *Chanson de Roland*, voit dans ce mot un cri de guerre, une traduction du cri d'élan sur l'ennemi *away*. Il se demande cependant si ce ne serait pas une exclamation du jongleur pour avertir le ménestrier que la tirade finit et qu'il ait a s'arrêter. Mais cette exclamation devrait se trouver a la fin de tous les tirades, et il en est, au contraire, un grand nombre qui ne l'ont pas. En même temps, il en est d'autres qui ont cette exclamation a la fin du premier vers [...]. Il est donc difficile d'y voir, avec M. Francisque Michel, un signe d'arrêt.

J'ai bien cru reconnaître dans AOI une contraction d'*ajuder*, qui est déjà une contraction d'*adjuvare*. J'ai pu ainsi traduire AOI! Et ce cri Dieu nous aide! n'est contredit par aucun passage de la *Chanson de Roland*.

Moignet (1969: 31n) també ha recollit diverses tesis sobre la significació de la clàusula AOI, sense que cap d'elles li semblí prou convincent:⁴

3. Aquesta afirmació em sembla potencialment incoherent. Fou Turoludus l'autor del manuscrit arquetipus o del manuscrit d'Oxford? Si la resposta fos la segona opció –plausible per la singularitat del manuscrit–, no tindria sentit una acció mecànica del copista (tal vegada fóra millor dir amanuense?) en incorporar la clàusula AOI (els oblitats resultarien incomprendibles amb l'autor tan a prop). Per contra, si fos la primera opció –també plausible– cal considerar que hauria pogut haver-hi prou distància (espacial i/o temporal) entre l'autor de l'arquetipus –Turoludus– i el copista del ms. O perquè aquest hagués mecanitzat la clàusula misteriosa (l'arquetipus contindria l'AOI? Sabria el copista del ms. O què significava i quina funció tenia la clàusula?).

4. Des del moment que vaig llegir per primera vegada el text anglonormand de la *Chanson de Roland*, he tingut la intuïció –indemostrable, òbviament– que la clàusula eren les inicials d'una fórmula llatina –*Ad Onorem Imperatoris*– i que, fixada com a acrònim, hauria restat com a exclamació del joglar executant.

[...] refrain musical (G. Paris); vocalise (Spanke); indication pour le jongleur: <adange!> «augmente» (Jenkins); invitation à écouter: <adaudi!> «écoute!» (Crowley); abréviation d'*ainsi soit-il!* (Crowley); abréviation du refrain *halt sunt il pui!* (R. Louis); abréviation d'*amen* (en lisant Am au lieu de AOI: A. de Mandach); lettres gnostiques (Kahane); cri de bataille de l'ennemi, servant de timbre pour la trahison et toutes les circonstances tragiques (D. Devoto); abréviation d'*alleluia* (timbre conclusif, J. Chailley); exclamation d'encouragement ou d'enthousiasme, comme le refrain *ahoï* de certaines chansons de marche allemandes (R. Menéndez Pidal), etc.

Sorprenentment, ningú s'ha preguntat –tot i no tenir-hi resposta– si el copista del ms. O coneixeria la funció –no ja el significat– de la clàusula AOI. I, tot i que aquest no sigui el marc per a esbrinar-ho, no podem perdre de vista aquestes dues circumstàncies: la pervivència del significat intrínsec de la clàusula i del seu valor funcional.

En relació a la presència de les lletres *eoy* en la «gesta» de Lopes de Baian, Martí de Riquer indica que

[...] Au milieu du XIII^e siècle, le poète gallego-portugais Alfonso Lopez de Bayan, en parodiant la *Chanson de Roland* en des vers satiriques [...] termine les strophes monorimes par les lettres EOI, évidente imitation de l'AOI français (Riquer, 1968: 104).

Como no era admisible que Alfonso López de Baian hubiera visto el manuscrito de Oxford, hay que conceder que otros manuscritos épicos llevaban esta indicación en tres letras o que algún juglar informara de ello al poeta gallego-portugués (Riquer, 1983: 49 n9).

Pilar Lorenzo (1989: 710) considera que el model inspirador de la «gesta de mal dizer» de Lopes de Baian seria proper a la cort arribada amb Afonso III, i que el trobador portuguès

utilizó esa marca (AOI) expresamente, ya que era lo suficientemente distintiva como para remitir a un modelo arcaico, pero inconfundible, a la gesta gloriosa por excelencia.

A risc de resultar especulatiu, penso que una o altra possibilitat podria conduir-nos a conclusions força diferents. La primera constatació a fer és que la clàusula *eoy* que incloïa Lopes de Baian en la seva «gesta» servia per a identificar-la com a tal gesta. Era, però, una identificació oral o, altrament, només una identificació textual? Penso que cal optar per la primera opció, en la mesura que el públic del trobador portuguès hauria de conèixer aquesta marca, de forma que pogués associar la «gesta de mal dizer» al gènere èpic. Un públic, podem creu-

re, restringit a la noblesa del nord de Portugal, circumstància aquesta que, a efectes de la recepció de la *Chanson de Roland*, pot no resultar trivial, com veurem.

Possiblement, a mitjan segle XIII, la funció original de la clàusula AOI –ja desplaçada en el temps i, segurament, en l'espai– hauria desaparegut absolutament i hauria restat fossilitzada. Acceptem (en subjuntiu) la presència de joglars amb l'expedició de croats que ajudaren a conquerir Lisboa; acceptem la hipòtesi de Horrent respecte que un d'aquests joglars duia un manuscrit de la *Chanson de Roland* de la mateixa factoria que el ms. O.; considerem que aquest hipotètic joglar hauria restat a Portugal i hauria establert una tradició que arribaria fins Lopes de Baian. Però, un cop acceptat això com a hipòtesi, cal que també ens hi fem algunes preguntes: Quines raons haurien dut a aquest hipotètic joglar a romandre a Portugal? Fins quin moment va tenir vigència el recitat d'un text en anglonormand, sobretot després de la desaparició física d'un joglar capaç d'entendre i recitar el manuscrit? Hi hauria també una mena de fossilització en la repetició, en dialecte anglonormand, cent anys després de la redacció de la còpia que hauria dut el joglar primitiu? Per què una única transmissió de l'èpica rolandiana i en un vehicle lingüístic –l'anglonormand– que no seria plenament entès, inclús per un públic selecte com seria l'alta noblesa portuguesa, tot i considerant una «refrancesització» de la mà d'Afonso III?

Establiré, per tant, dues hipòtesis de treball: la transmissió textual i la transmissió oral. La primera de les hipòtesis ens duria a la seqüència següent: un joglar, provinent d'Anglaterra i de l'entorn dels conqueridors normands, hauria viatjat, armat amb un manuscrit de la *Chanson de Roland* emparentat amb el ms. O, amb l'expedició de croats que ajudaren a conquerir Lisboa; per raons que no podem saber, el joglar i el manuscrit resten a Portugal. Cent anys després, Afonso Lopes de Baian coneix el text del manuscrit –tot i que el trobador portuguès és establert en terres septentrionals i el manuscrit hem de situar-lo en l'entorn lisboeta– i manlleua la clàusula distintiva AOI transformant-la en *eoy*.

L'altra hipòtesi seria la de la transmissió oral, la qual no implicaria necessàriament la presència d'un manuscrit (el joglar podria haver memoritzat un text emparentat amb el ms. O). Hi hauria hagut una repetició de la clàusula AOI de forma més o menys regular al final de cada tirada, de forma que, per transmissió de successius joglars, arribés fins a Lopes de Baian. A favor d'aquesta hipòtesi tenim diverses dades.

La primera seria el caràcter onomatopèic de la clàusula AOI, que Lopes de Baian hauria fixat (i el copista collocià reproduït) amb un signe d'interjecció. Això ens porta a haver de fer el camí a la inversa en relació al paper que jugava la clàusula AOI. Resulta clar que seria una marca identificativa de cantar de gesta i que, si més no en el moment en què fou rebuda per Lopes de Baian, formava part del text oral (la gairebé total absència de suport gràfic autòcton

per a la lírica profana gallegoportuguesa palesaria el seu paper secundari). És a dir, el joglar que executaria la «gesta» de Lopes de Baian, cantaria o cridaria *eoy!*, d'igual manera que haurien fet els joglars que cantarien una hipotètica *Chanson de Roland* –parenta del ms. O– arribada a terres portugueses. Tanmateix, des de quan era així? Resulta gairebé impossible, ara per ara, de respondre-hi amb certesa però només hi cap una explicació: des del principi. L'hipotètic joglar anglonormand arribat amb els croats ja cridaria AOI, i així, sense saber-ne el significat ni la funció primigenis, hauria arribat, a través de successius joglars, fins el temps de Lopes de Baian.

Els «hereus» haurien anat repetint les tirades en un dialecte anglonormand, d'origen prestigiós al principi, cada vegada més deturpat. Podem imaginar que el cantar rolandià continuaria gaudint del favor del públic, tot i la manca d'intel·ligibilitat; l'onomatopeia *aoi/eoy* romandria com a la marca del gènere èpic francès que el públic –Lopes de Baian entre ell– percebria. En els seus recitats, els joglars (si existia, ajudant-se del manuscrit –tot i no entendre'l gaire, segurament–) acabarien cada tirada amb el crit *eo!*, el significat i funció del qual haurien restat definitivament oblidats.

En qualsevol cas, el que ens interessa és com va arribar a Lopes de Baian l'AOI: com a una clàusula d'interjecció, onomatopeica, que tancava cada tirada i, probablement, ja sense cap significació implícita. D'altra banda, per què alterar AOI en *eoy*? Per paròdia de la marca en cas de recepció per via textual? No ho crec sinó que, altrament, hi hauria hagut un tancament de la «a» àtona en el decurs de la transmissió oral.

Un segon element a favor de la recepció oral seria la no imitació que va observar Lopes de Baian en relació a la rima. El ms. O és redactat en rima assonant –com moltes obres èpiques– i, en canvi, la «gesta» del trobador portuguès ho és en rima consonant. Del gènere èpic hauria pres la forma estròfica de la tirada –inherent genèricament–, la longitud dels versos (el fet que siguin anisomètrics em sembla anecdòtic; segons Menéndez Pidal (1991: 343) l'anisomètrisme seria més propi de l'èpica castellana que de la francesa) i la clàusula de final de tirada. Sense entrar massa en les condicions de la rima, potser val la pena fer-hi alguna observació. Segons Horrent (1948: 196), Lopes de Baian reparteix la seva «gesta»

en trois laisses monorimes d'inégale longueur, construites chacune sur une rime different. Les deux premières sont oxytoniques, la dernière paroxytonique [...] Ajoutours en plus [...] qu'Afonso Lopes ne s'est pas limité aux caractères extérieurs de la geste. Il en a pénétré la technique.

No crec que la rima triada per Lopes de Baian demostrï una penetració en la tècnica de l'èpica. Si bé Menéndez Pidal (1991: 345) defensava que les re-

foses franceses tendien cap a la consonantització, mentre que l'èpica castellana conservava les assonants, no oblidem que la hipotètica font de Lopes de Baian emparentaria amb el text rolandià conservat més antic, anterior a la consonantització de la rima.

Per a Pilar Lorenzo (1989: 710-711), la rima consonant vindria obligada en la mesura que el trobador portuguès s'inscrivía en una «escola» literària que feia de la rima i del paral·lelisme formal una marca d'identitat. Per a la professora gallega, una altra seria la circumstància que reforçaria la consonantització de la rima i el seu timbre agut: la suposada coneixença (argument que no em sembla convincent) de

los códices rimados del Roland, (en los que) las rimas en *ā* i en *ō* son una de las más frecuentes. [...] las rimas asonantes resultaban caducas para un producto literario desde la segunda mitad del siglo XII (Lorenzo, 1989: 711).

A més, si ens hi fixem, la tria no hauria estat casual: la primera tirada fa la rima en *-on* i la segona, de forma semblant, en *-an* (és a dir, que sonen a «èpica»); en canvi, la tercera pren una terminació típicament gallegoportuguesa, en *-eira*.

En contra de la hipòtesi d'una transmissió textual –i, en conseqüència, a favor d'una transmissió oral– hi ha la circumstància apuntada per diversos crítics, entre ells Martí de Riquer, respecte del limitat viatge del ms. O. Entre el moment de la seva redacció i el del seu dipòsit definitiu a la Bodleian haurien transcorregut uns cinc-cents anys, però al llarg d'aquest període sempre va estar en l'entorn d'Oxford, en què hauria estat engendrat. Òbviament, això no exclou la presència d'altres manuscrits emparentats però, no sent un «manuscrit de joglar», sorprèn fins a cert punt que el seu únic parent presumible hagi deixat un rastre a Portugal i enlloc més de la Romània. Horrent ha volgut forçar la influència rolandiana a Portugal per a demostrar la presència d'un manuscrit de l'epopeia. Influència que el du a confondre (Horrent, 1948: 199) un topònim pirinenc (*poio de Roldam*) emprat per Joan Baveca en una sàtira contra Pero de Ambroa (CB 1456, CV 1066) amb una influència rolandiana. Referències que, segons Pilar Lorenzo (1989: 708), no serien sinó «*citas de carácter general –pertenecientes, además, a un trovador con una escasez de datos biográficos manifiestos– [...]*».

LA «GESTA DE MAL DIZER» I LA PARÒDIA

Carolina Michêlis considerava la «gesta de mal dizer» de Lopes de Baian la «*primeira paródia da literatura portuguesa [...] e ao mesmo tempo a imitação directa das Chansons de Geste da França do Norte [...]*».

Al meu parer, la intenció principal d'Afonso Lopes de Baian no hauria estat tant parodiar les cançons de gesta sinó emprar la forma èpica –en tant que gènere propi dels cavallers, el més alt dels registres literaris medievals–, en tot paròdic per tal de satiritzar, per diferència entre continent i contingut, el grup de nobles neòfits de Men Rodrigues de Briteiros. Però una cosa seria utilitzar la forma èpica per a satiritzar (per paròdia) algú i una altra seria fer paròdia dels cantars de gesta. En l'èpica francesa hi ha cançons de gesta còmiques, com *Le Pelérinage de Charlemagne* o el «Cicle de Guillem», que parodiaven obertament els principals trets del gènere (l'estocada èpica, l'exageració, la valentia aplicada a objectius trivials).

És cert que la «gesta» de Lopes de Baian també participa de l'exageració però no parodiant-la sinó usant-la, en tant que registre propi del gènere, per a satiritzar els cavallers de Rodrigues de Briteiros. Una sàtira que no seria casual ni gratuïta únicament per la condició adquirida de mans del nou rei, vencedor i successor del seu germà (a qui el pare de Rodrigues de Briteiros havia traït), sinó per la dependència que Men Rodrigues i els seus cavallers hi tindrien. Hi podria haver, doncs, un paral·lelisme paròdic Men Rodrigues-Afonso III, isotòpic de les relacions heroi-rei en l'èpica (Roldan-Carlemany, Rui Díaz-Alfonso VI).

Per a Pilar Lorenzo (1989: 709), la sàtira al cavaller novell no tindria una dimensió personal (entre el satiritzat i Lopes de Baian hi hauria certa relació de parentiu) sinó que

[...] si como decía J. Rychner, el cantar de gesta es, en la época de su pureza, la expresión de la sociedad e ideología feudales [...] López de Bayão⁵ va a utilizar ese cauce poético para presentar justamente el prototipo de lo que no es un señor feudal [...]. La parodia pretende rebajar al ambiente rústico y rural la persona de don Meendo [...].

Per la toponímia i les dades històriques, la sàtira hauria tingut una focalització en les terres minyotes a causa de la rivalitat que hi hauria hagut entre Lopes de Baian i Rodrigues de Briteiros, nomenat per Afonso III governador militar en les terres del trobador. Cal suposar, en conseqüència, una immediata recepció d'àmbit regional, circumstància que hauria exigít, per part del públic, una comprensió dels trets genèrics de l'èpica, si més no superficial.

Rodrigues Lapa (1970), entre d'altres crítics, ha considerat –al meu parer

5. Ignoro per quina raó J. Horrent i P. Lorenzo apliquen la terminació nasal al cognom del trobador. Aquest fenomen fonètic i la seva plasmació gràfica només s'haurien produït a partir del segle XIV i exclusivament en el centre i el sud de Portugal (cf. Paul Teyssier, *História da Língua Portuguesa*, Lisboa, Libreria Sá da Costa, 1990).

de forma errònia— que Lopes de Baian coneixia l'èpica francesa i la parodiava «[...] *com imitação parodística das gestas francesas, que ele conecia evidentemente [...]»*. No podem saber amb detall quin era el grau de coneixement que Lopes de Baian tenia dels cantars de gesta francesos i el valor que aquests tenien en el nord de Portugal del segle XIII. Tanmateix, tal vegada no seria un gènere caduc si considerem que Per Abat hauria escrit el *Poema de Mio Cid* entre 1200 i 1220, i no hauria de ser gaire diferent l'interès per l'èpica a Castella que a Portugal. D'altra banda, cal considerar que, si no hagués existit un apreci pel gènere èpic, la sàtira feta a Men Rodrigues hauria perdut força invectiva. La seriositat i solemnitat del continent èpic provocaria, per contrast d'oposició, que la sàtira resultés encara més cruel.

Horrent (1948: 200), en la seva voluntat d'acostar —i a l'ensems distanciar— les clàusules AOI del ms. O i *eoy* de la «gesta de mal dizer» de Lopes de Baian, ha arribat a afirmar que el trobador portuguès hauria fet el seu manlleu amb voluntat irònica i subjectiva:

[...] L'utilisation ironique des trois lettres énigmatiques de la Chanson de Roland d'Oxford, leur transformation en une sorte de refrain piquant et original sont bien dans l'esprit de D. Alfonso Lopes de Baião [...].

CONCLUSIONS

Resulta difícil poder afirmar de manera definitiva si Lopes de Baian hauria conegut un text èpic parent del ms. O, entre d'altres raons perquè no tenim cap nexa documentat entre aquest i la seva «gesta de mal dizer». Resulta clar que, si tothom considera la clàusula AOI com a privativa del manuscrit d'Oxford, d'alguna manera s'hi relacionaria la composició portuguesa que hem estudiat. Però, a establir aquesta relació de forma sòlida, no ajuda gens l'absència de restes documentals rolandianes a Portugal (a diferència del que s'esdevé amb altres zones peninsulars).

No descarto la presència en terres portugueses d'algun manuscrit de jocular emparentat amb el ms. O que hagués donat a conèixer la matèria èpica rolandiana (em sembla excessiu qualificar-ho de tradició). Tanmateix, considero que el ressó que n'hauria arribat a Lopes de Baian —de manera que aquest hagués pogut manllevar la clàusula AOI— no hauria estat a través d'un suport gràfic, és a dir d'un manuscrit, fonamentalment sinó de la transmissió oral del cantar. Arribat a aquest moment, el de la recepció que Lopes de Baian en faria, l'hipotètic text anglonormand resultaria relativament intel·ligible, tot i una pressumible deturpació lusitanitzant. La intel·ligibilitat del text oral

podria suposar-li tanmateix un valor afegit, per una sensació d'antigor, pròpia de la llegenda de temps remots.

Probablement, la seva marca més característica seria l'onomatopeia AOI!, exclamada pels joglars en acabar cada tirada. Una marca que, tal vegada, ja hauria arribat a Portugal sense significació i amb una funcionalitat minvada. I Lopes de Baian hauria pres aquesta fórmula prestigiosa per a bastir una burla cruel contra uns nouvinguts que, per la gràcia reial, havien adquirit el mateix nivell de gentilhome que ell.

No podem deixar de reconèixer que tant especulatiu resulta considerar, com a font de Lopes de Baian, un suposat parent del ms. O (arribat hipotèticament amb els croats el segle XII) o un còdex rimat rolandià (arribat, també hipotèticament, amb el seguici d'Afonso III, cent anys després). Tanmateix, penso que podem afirmar que hi hauria una incompatibilitat entre una i altra pel que fa a la recepció del públic. Tot i acceptar eventualment la tesi de Pilar Lorenzo sobre la presència a Portugal d'un públic –en tot cas minoritari– que entengués una hipotètica epepeia rolandiana arribada amb Afonso III (o coneguda a la cort castellana de Fernando III), resultaria molt difícil –gairebé diria que impossible– que aquest públic percebés la clàusula AOI com a marca de gènere. D'altra banda, un teòric públic «acostumat» a aquesta marca –és a dir, receptor del text anglonormand–, no hauria estat capacitat per a entendre un hipotètic text (l'arribat amb Afonso III) escrit en francès central.

Està clar que, amb la seva «gesta de mal dizer», Lopes de Baian s'adreçava a un públic galaicolumòfon, preferentment del seu entorn a les terres del Minyo. En canvi, un hipotètic text rolandià tot just arribat de França, caldria situar-lo més al sud, a Lisboa, la qual cosa hauria fet difícil que hagués arribat a la zona del nostre trobador. Aquest segon text segurament no duria la clàusula AOI i, en el cas d'haver existit (com ha insinuat Pilar Lorenzo), no hauria desbancat –com palesa l'*eoy!* de la «gesta» de Lopes de Baian– la influència d'un altre hipotètic text rolandià arribat amb anterioritat.

BIBLIOGRAFIA⁶

BÉDIER, Joseph, (ed.) (1927): *La Chanson de Roland*, L'Édition d'Art, (1921), Paris.

6. Vull expressar el meu agraïment als professors Martí de Riquer i Isabel de Riquer per facilitar-me la bibliografia de J. Horrent, i a la biblioteca del CELL «Ramón Piñero» (A Barcia-Santiago de Compostela) per enviar-me l'article de Pilar Lorenzo.

- BRAVO, Millán (1989): *Guía del Peregrino Medieval («Codex calixtinus»)*, Centro de Estudios Camino de Santiago, Sahagún.
- BREA, Mercedes, (dir.) (1996): *Lírica profana galego-portuguesa*, CELL «Ramón Piñeiro», Santiago de Compostela.
- DEYERMOND, A. D. (1992): *Historia de la Literatura española 1*, Ariel, Barcelona.
- HORRENT, J. (1948): «Un écho de la *Chanson de Roland* au Portugal», *Révue des langues vivantes*, XIV, s.l. (Bèlgica?).
- (1951): *La Chanson de Roland dans les littératures française et espagnole au moyen âge*, Société d'Édition «Les Belles Lettres», Paris.
- JUBANY, Joan (trad.) (1984): *La Cançó de Roland*. Presentació d'Isabel de Riquer, Quaderns Crema, Barcelona.
- LABORDE, Comte Alexandre de, i SAMARAN, Ch. (1933): *La Chanson de Roland. Reproduction phototypique [...]*, Société des Anciens Textes Françaises, Paris.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1970): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Galaxia, Vigo.
- LORENZO, Pilar (1989): «Don Afonso Lopez de Bayão y la épica francesa», *Actas del XIX CILFR*. (tom VII, secció IX), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1991): *Poesía juglaresca y juglares*, Espasa-Calpe, Madrid.
- RIQUER, Martí de (ed.) (1983): *Chanson de Roland. Cantar de Roland y el Roncesvalles navarro*, El Festín de Esopo, Barcelona.
- (1968): *Les Chansons de Geste françaises*, Nizet, Paris.
- RONCAGLIA, Aurelio (1947): *La Chanson de Roland*, Istituto de Filologia Romanza (Università di Roma), Modena.
- SAINT-ALBIN, Alex de (1932): *La Chanson de Roland poème de Théroutde*, Flammarion, Paris.
- SCHOLBERG, Kenneth (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*, Gredos, Madrid.
- VÀRVARO, Alberto (1983): *Literatura románica de la Edad Media*, Ariel, Barcelona.