

Terceras Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo ¿Un milenio de contar historias?. Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas/Instituto de Filología Clásica/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2020.

El juego de puntos de vista en la cantiga gallego-portuguesa *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* de Johan Romeu de Lugo.

Gabriela Edith Striker.

Cita:

Gabriela Edith Striker (2020). *El juego de puntos de vista en la cantiga gallego-portuguesa Loavan un dia, en Lugo, Elvira de Johan Romeu de Lugo. Terceras Jornadas Internacionales de Ficcionalización y Narración en la Antigüedad, el Tardoantiguo y el Medioevo ¿Un milenio de contar historias?. Departamento de Lenguas y Literaturas Clásicas/Instituto de Filología Clásica/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gabriela.striker/14>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pGn1/zOP>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El juego de puntos de vista en la cantiga gallego-portuguesa

***Loavan un dia, en Lugo, Elvira* de Johan Romeu de Lugo**

STRIKER, Gabriela / Universidad de Buenos Aires (UBA) – gabystriker@hotmail.com

Resumen

En el presente trabajo estudiaremos desde una aproximación teórica la cantiga de escarnio *Loavan un dia, en Lugo, Elvira*, la única pieza del trovador gallego Johan Romeu de Lugo conservada en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* y en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)*. La rúbrica explicativa, que acompaña a la cantiga en los manuscritos *B* 1612 y *V* 1145, compendia los elementos mínimos de una estructura narrativa que se desarrolla en la breve pieza: la mención del autor de la cantiga, su condición social y su procedencia, la acción discursiva asociada a la burla así como también el destinatario directo del escarnio, Lopo Lías, cuya discapacidad visual (ciego de un ojo) motiva a Johan Romeu de Lugo a componer un retrato humorístico enfocado en este trovador. Asimismo, el poema ofrece la estampa femenina de Elvira que se va creando mediante puntos de vista o voces narrativas varias. Nos centraremos en el análisis de la variedad de puntos de vista desplegados en la pieza (y reforzados por la narración de la rúbrica explicativa) y, a partir de esta tarea, profundizaremos en las formas del microrretrato y del macrorretrato. Este estudio nos permitirá explicar los vínculos entre el juego de perspectivas y el recurso lírico del equívoco “el vira”/“Elvira”, asociado también a lo visual, así como comprender la recreación de la figura de Lopo Lías como “jogador”.

Palabras clave: cantiga de escarnio, puntos de vista, equívoco, Lopo Lías, “jogador”.

***Loavan un dia, en Lugo, Elvira*: texto y paratexto**

La cantiga de escarnio *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* es la única pieza del trovador gallego Johan Romeu de Lugo que se ha preservado en dos cancioneros colectivos gallego-portugueses, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)*. Seguimos aquí la edición de Manuel Rodrigues Lapa:¹

¹ En adelante citaremos también el texto lírico según la edición de Rodrigues Lapa (1970: 345).

Loavan un dia, en Lugo, Elvira
Pérez, [a filha d'] Elvira Padrõa;²
todos dizian que era mui bõa
e non tenh' eu que dizian mentira,
5 ante tenho que dizian razon;
e Don Lopo [Lias] diss' i enton,
per bõa fé, que já x' el melhor vira.

Ficou já a dona mui ben andante,
ca a loaron quantos ali siian;
10 e todos dela muito ben dizian;
mais Lopo Lias estede constante:
como foi sempre un gran jogador,
disse que [a] vira outra vez melhor,
quand' era moça, en cas da Ifante.

La autoría de Johan Romeu de Lugo se deduce de la rúbrica atributiva³ que aparece en los testimonios conservados en los dos apógrafos italianos referidos (véanse figuras 1 y 2) y de su mención en el índice de autores de la *Tavola Colocciana*,⁴ en el que la cantiga se ordena siguiendo la misma posición que en *B* (1612).

² Martínez Pereiro (2000: 460, n. 19) marca la laguna del segundo verso, “Perez, + + + Elvira Padrõa”, prefiere la integración de “Liãs” en el verso 6, siguiendo la lectura manuscrita de *V* en el verso 11, y la sílaba “el” en el verso 13, variante sobre la que volveremos en el trabajo.

³ Para conocer en detalle los distintos tipos de rúbricas que se registran en los cancioneros colectivos gallego-portugueses, véase Gonçalves (1994).

⁴ Gonçalves (1976: 432, facsímil 15).

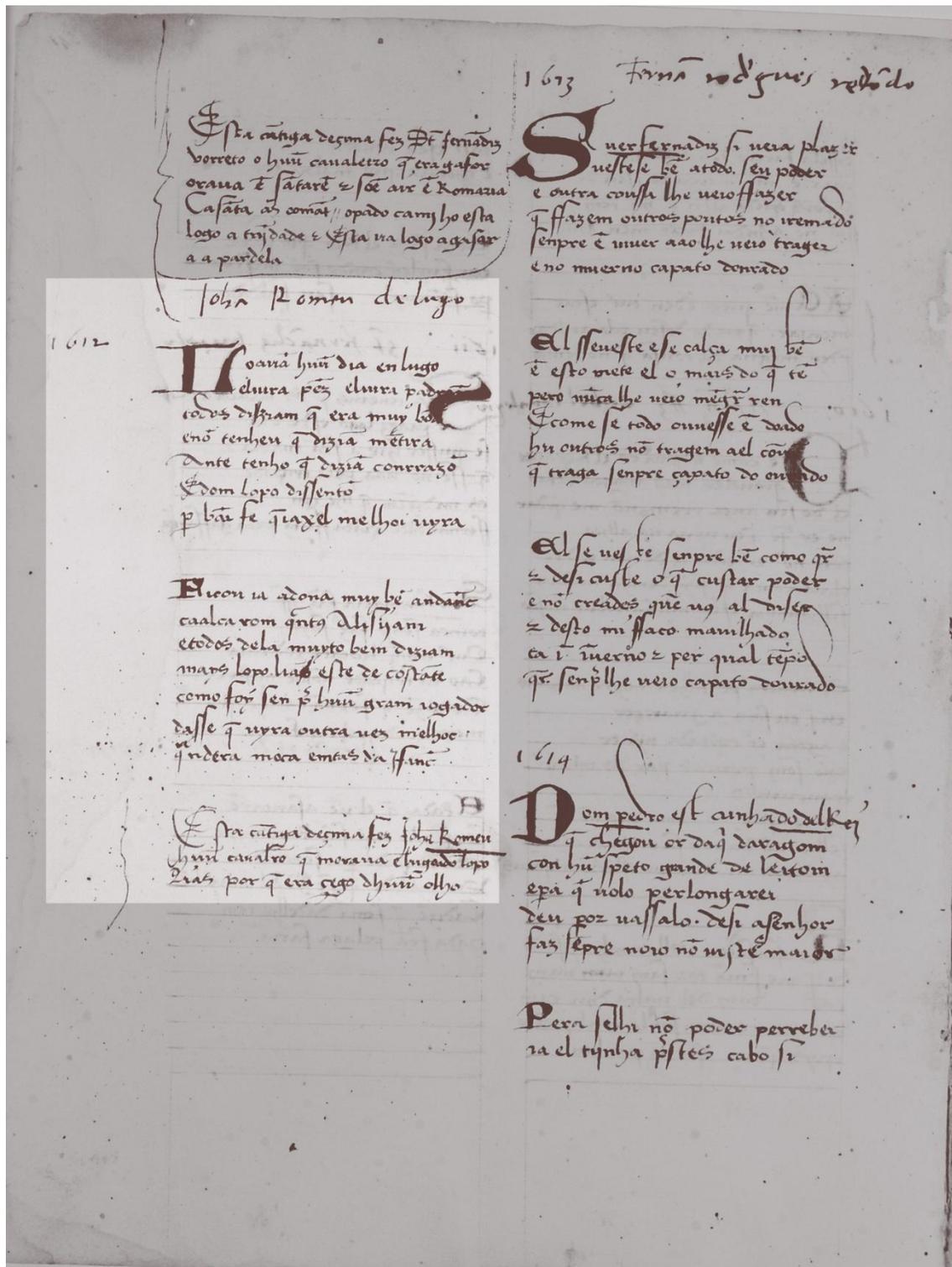


Figura 1. Reproducción facsimilar de la cantiga *Loavan un dia, en Lugo, Elvira en B 1612, f. 341v*. Fuente: *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (2011-), <http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1637&cdmanu=3225&nordem=1&x=1>.

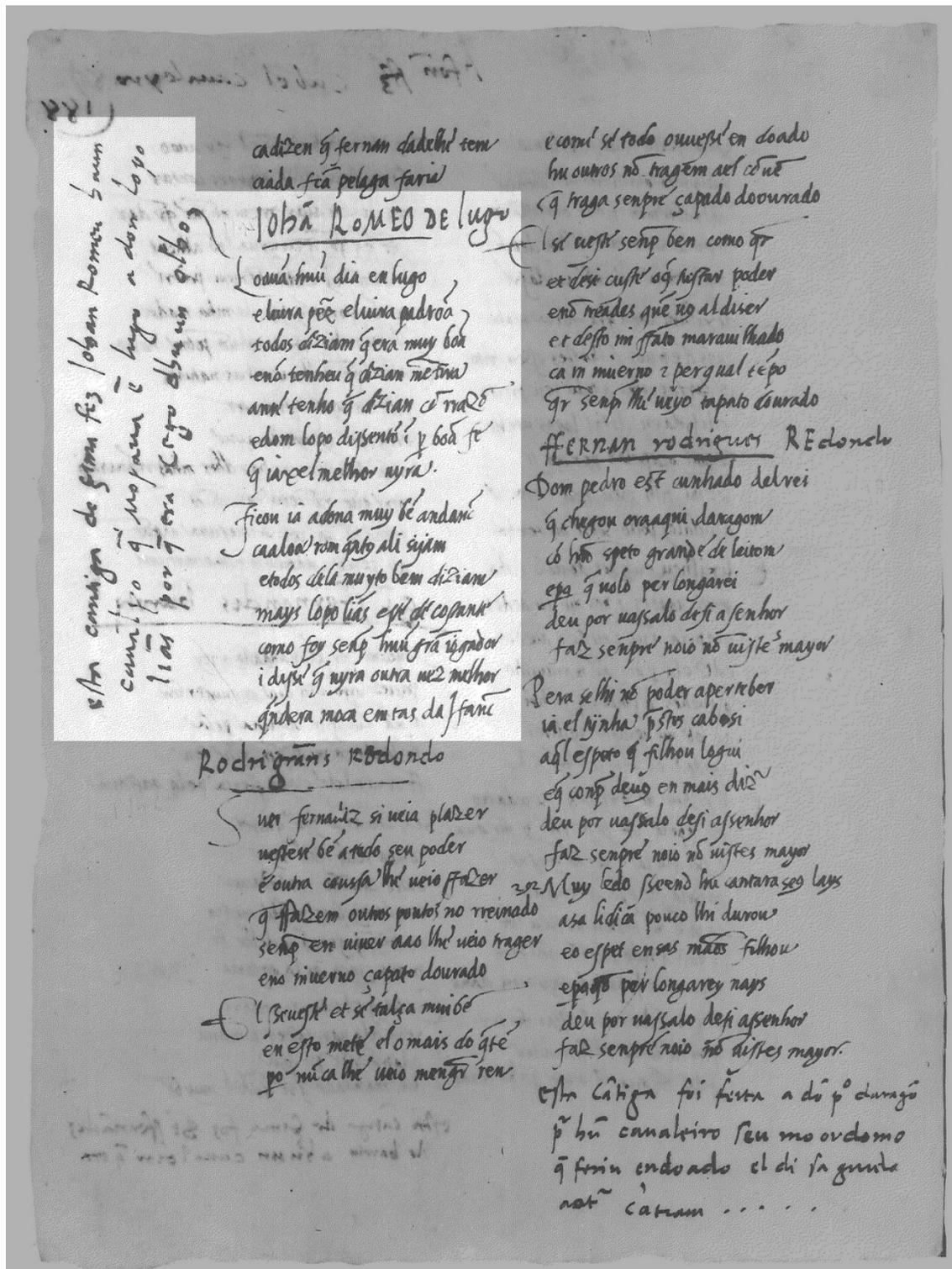


Figura 2. Reproducción facsimilar de la cantiga *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* en V 1145, f. 188v. Fuente: *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (2011-), <http://cantigas.fcsh.unl.pt/manuscrito.asp?cdcant=1637&cdmanu=3227&nordem=2&x=1>.

La pieza está acompañada de una rúbrica explicativa, que se registra también en los dos manuscritos (B 1612 y V 1145): “Esta cantiga de cima fez Johan Romeu, un cavaleiro que

morava en Lugo, a Don Lopo Lias, porque era cego d'un olho".⁵ En *B*, la mano *c*⁶ copia del modelo la *razo* ubicada en posición pospuesta al texto lírico que la rúbrica va a explicar, lo cual resulta coherente, además, con su expresión inicial "Esta cantiga de çima" (véase figura 1). En cambio, en *V* la apostilla aparece en el margen izquierdo (véase figura 2). El humanista Angelo Colocci⁷ la transcribe allí y la enlaza con un trazo a la cantiga porque procuraría corregir así este error por omisión del copista a cargo de este cancionero y aprovecharía el espacio vacío del margen.

Esta rúbrica explicativa es un breve texto en prosa que compendia los elementos mínimos de la estructura narrativa que se desarrolla en la pieza de Johan Romeu de Lugo. Pese al laconismo de la didascalia, esta nos permite identificar al autor de la cantiga, su condición social y su procedencia así como también al destinatario de la burla, Lopo Lías, y la motivación de esta cantiga de escarnio, el problema visual de este último trovador. La redacción de la *razo* sería posterior a la labor de composición del texto lírico de acuerdo con la hipótesis que plantea Mercedes Brea sobre el conjunto de las anotaciones explicativas gallego-portuguesas en los cancioneros *B* y *V*:

... pueden haber sido redactadas (sobre todo si se pueden vincular al perdido *Libro das cantigas* del conde de Barcelos) en el período final de la producción trovadoresca gallego-portuguesa, cuando ya se ha producido un distanciamiento cronológico que impediría en algunos casos una correcta comprensión de las piezas líricas, y cuando tal vez se experimentaba también una cierta sensación de nostalgia por los tiempos pasados.⁸

A estos motivos podría deberse la escueta pero significativa añadidura de información relativa a la condición tuerta de Lopo Lías en nuestra rúbrica explicativa porque promueve la deconstrucción del equívoco —una palabra que ofrece una doble interpretación, una literal y

⁵ No vamos a detenernos aquí en las variantes que se presentan en los manuscritos, pero preferimos ofrecer en el cuerpo del artículo nuestra versión de la rúbrica explicativa que difiere sintácticamente de la siguiente edición que disponemos de Rodrigues Lapa (1970: 345), "Esta cantiga de cima fez Joan Romeu a un cavaleiro que morava en Lugo, a Don Lopo Lias, por que era cego dun olho", pues leemos en *B* 1612 y *V* 1145 "un cavaleiro" (que funciona como aposición de "Johan Romeu") donde el editor lee "a un cavaleiro" (que funciona como objeto indirecto) siguiendo tal vez a *V*. Acompaña nuestra lectura el comentario biográfico que realiza Resende de Oliveira (1994: 369) acerca de la procedencia del autor de la cantiga sobre la base de la rúbrica explicativa: "Segundo esta, tratava-se de 'un cavaleiro que morava em Lugo', pertencendo, por tanto, à pequena nobreza do norte da Galiza."

⁶ Véanse las características del tipo de letra gótica bastarda que emplea la mano *c* en Ferrari (1979: 86).

⁷ Para conocer otras de las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (*V*), véase Brea (1997).

⁸ Brea (1999: 43).

otra metafórica— presente en el poema y asociado al plano visual, y sin duda contribuye, así, a la comprensión de esta cantiga de escarnio.⁹

El juego de perspectivas

Puntos de vista a nivel textual y paratextual

La propuesta del juego de perspectivas que se despliega en la composición conservada parte de considerar tanto el juego visual que se sustenta en el artificio retórico centrado en la palabra cubierta “Elvira” como el contenido visual que ofrece el texto en prosa. Este funciona como punto de vista que organiza brevemente la forma ficcional poética, aunque, según señalamos en el apartado anterior, no es el primer eslabón del juego. Como explica la rúbrica, la ceguera parcial de Lopo Lías motiva la creación de esta pieza; el caballero y poeta Johan Romeu de Lugo es quien dirige primero su mirada a este trovador al concentrarse en su tortedad, lo cual le permite componer su retrato humorístico.

Lopo Lías es un trovador gallego que habría desarrollado su actividad poética en el siglo XIII¹⁰ y de quien se conservan numerosas cantigas del género de escarnio y maldecir en los cancioneros colectivos.¹¹ Más que una sátira construida en torno a esta prolífica figura autoral, Johan Romeu de Lugo intenta recrear su tono y estilo jocoso, de modo que su cantiga *Loavan un dia, en Lugo, Elvira* sugiere un gesto estético en homenaje al “jogador” Lopo Lías, a su maestría en el arte de componer “joguetes”, es decir, chanzas, burlas, composiciones líricas burlescas.¹² Además de la referencia metapoética a la que remite el término “jogador” en esta cantiga, este puede aludir también al talento del trovador en otros “joguetes” como las relaciones amorosas y/o eróticas para con las damas cortesanas.¹³

El retrato que Johan Romeu de Lugo hace de Lopo Lías presenta dos estados temporales, un Lopo Lías en su juventud y un Lopo Lías en su adultez o vejez, según los

⁹ Para una mayor especificidad sobre las cantigas de escarnio y de maldecir así como para el recurso de la *aequivocatio*, véanse, por ejemplo, Tavani (1999: 42-43) y Lanciani y Tavani (1995: 12-13).

¹⁰ Pellegrini (1969); Rodrigues Lapa (1982); Resende de Oliveira (1994); Souto Cabo (2011).

¹¹ Véase su repertorio de cantigas junto a las reproducciones facsimilares de sus textos manuscritos conservados tanto en *B* como en *V* en *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* (2011-), <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=87&pv=sim>.

¹² Rio Riande (2012: 132-134).

¹³ Sobre la polisemia de los términos “jogar” y “joguete”, véase el artículo de Rio Riande (2012: 126-137).

podemos identificar a partir de algunos datos gramaticales ligados a la morfología verbal que nos aporta la pieza en sus tres últimos versos.

La forma “foi” (fue) que pertenece a la tercera persona del singular del pretérito perfecto simple del infinitivo “seer” acompañada del adverbio temporal “sempre” en el verso 12 (“como foi sempre un gran jogador,”) sugiere esta ambigüedad de la figura de Lopo Lías marcada por el paso del tiempo, es decir, por la continuidad de su carácter “jogador” desde un pasado hasta el presente.

Su perfil joven y la distancia con respecto a su faz adulta resultan más claras en los versos 13 y 14, “disse que [a] vira outra vez melhor,/ quand’ era moça, en cas da Ifante”, en los que su testimonio en presente, transmitido mediante el verbo de decir “disse”, introduce indirectamente las formas “vira” (había visto) que corresponde a la tercera persona del singular del pretérito pluscuamperfecto del infinitivo “veer” y “era” (era), forma de tercera persona del singular del pretérito imperfecto simple de “seer”, incluida aquí por una proposición subordinada temporal. La función memorial de estos dos versos parte de una simple marca de oralidad como “disse” que organiza la narración del recuerdo.¹⁴

Además, la imagen de un Lopo Lías maduro condice con la actualidad de la pieza y justifica el sentido del homenaje debido a la distancia entre la labor poética de estos trovadores. Según Resende de Oliveira, por la colocación tardía de la composición lírica de Johan Romeu de Lugo en las compilaciones colectivas medievales, este poeta

... poderá situar-se, cronologicamente, nos fins do séc. XIII ou inícios do seguinte, altura em que Estêvão Fernandes Barreto e Fernão Rodrigues Redondo, autores que o cercam, desenvolveram a sua actividade poética e musical. A não ser que estabelecido em círculos mais regionais e com poucos contactos com os meios cortesãos de onde partiram as compilações, a sua obra ou parte dela só tardiamente tenha sido conhecida nesses meios.¹⁵

Asimismo, algunos documentos que datan de 1276 y 1285 en los que se nombra a un “Johan Romeu”¹⁶ representan otros indicios de la ubicación cronológica de este trovador hacia finales del siglo XIII.¹⁷ Dadas las hipótesis biográficas recogidas aquí de los trabajos de

¹⁴ Para ahondar en las relaciones entre oralidad y escritura, véanse Ong (1982), Zumthor (1989) y Funes (2009).

¹⁵ Resende de Oliveira (1994: 369).

¹⁶ *MedDB* (2016-).

¹⁷ Cfr. estos datos que recoge *MedDB* (2016-) en: http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=103:13:8914826159739294800::NO::P13_IDT,P13_SEQ_ID:076%2C1. Cabe aclarar que Souto Cabo (2011: 112, n. 3) establece una conjetura cronológica anterior para Johan Romeu de Lugo, el segundo cuarto del siglo XIII, basada en dos documentos (uno de 1239 y otro de 1251) en los que aparece citado un “Johannem Romeu”. En cualquiera de los casos este podría ser el autor o un homónimo.

Resende de Oliveira¹⁸ y *MedDB*, la actividad poética de Johan Romeu de Lugo se desarrollaría probablemente entre finales del siglo XIII y principios del XIV.

Por otra parte, establecer la cronología de Lopo Lías y el momento de su producción lírica no ha sido tarea sencilla para los especialistas que abordaron estas cuestiones. Por un lado, Rodrigues Lapa¹⁹ y luego Resende de Oliveira²⁰ le atribuyen a este trovador una cronología tardía, según la cual él habría vivido entre el tercero y el último cuarto del siglo XIII y habría sido contemporáneo de Johan Romeu de Lugo. Por otro lado, Silvio Pellegrini,²¹ un estudioso y editor de Lopo Lías, considera que la colocación de este último trovador y de su obra en la primera parte de la sección de las cantigas de escarnio de *B* y *V* (junto a Fernão Pais de Tamalhancos y Martim Soares) lo situaría en la primera mitad del siglo XIII; en particular, su actividad poética se correspondería con los últimos años del reinado de Fernando III y/o inicios del de Alfonso X, es decir, entre 1240 y 1260 aproximadamente. De acuerdo con ciertos documentos que ha estudiado más recientemente José Antonio Souto Cabo,²² este investigador presume que Lopo Lías vivió entre los años 1190 y 1260 y que estuvo “poéticamente activo entre o primeiro e o segundo quartel do séc. XIII”.²³ Así, ubica también su producción en la primera fase de la poesía gallego-portuguesa, lo que coincide con el orden de sus composiciones en los cancioneros *B* y *V*. Así y todo, la distancia entre la labor poética de Johan Romeu y la de Lopo Lías varía, es decir, puede ser algo mayor o menor de acuerdo con las distintas posturas de estos especialistas de la lírica gallego-portuguesa medieval.

Además del retrato de Lopo Lías, el poema ofrece la estampa femenina de Elvira Pérez que se va creando mediante puntos de vista o voces poético-narrativas varias, las que el yo lírico-narrador se encarga de reproducir así como lo hace con el relato oral del trovador satirizado. El disenso provoca el desdoblamiento de este microrretrato femenino. Por un lado, la figura de Elvira responde a un patrón de juventud y belleza de acuerdo con los ojos de una mayoría representada por la voz de “todos” que se enuncia explícitamente en el verso 3, “todos dizian que era mui bõa”, y en el verso 10, “e todos dela muito ben dizian”. La perspectiva de esta tercera persona del plural también se presenta mediante la proposición

¹⁸ Resende de Oliveira (1994: 369).

¹⁹ Rodrigues Lapa (1982: 284).

²⁰ Resende de Oliveira (1994: 84-86 y 378-379).

²¹ Pellegrini (1969: 161).

²² Souto Cabo (2011: 111-136).

²³ *Ibid.*, p. 116.

sustantiva “quantos ali siian” (v. 9) y varias formas verbales tales como “loavan” (v. 1) y “loaron” (v. 9), que en su aspecto semántico portan un matiz religioso, y la repetición de “dizian” (vv. 3-5, 10), recurso con el cual se insiste y se busca extender la fama de la dama Elvira como un bienpreciado o un galardón en el ambiente cortesano.²⁴ Si bien la voz lírica toma distancia de esta en tercera persona del plural mediante el empleo del pronombre personal “eu” (yo, v. 4), comparte su perspectiva y autoriza el discurso de todos ellos: “e non tenh’ eu que dizian mentira,/ ante tenho que dizian razon;” (vv. 4-5).

No obstante, la propia voz lírica se pone en duda porque otra palabra autorizada y experimentada como la del trovador Lopo Lías desestabiliza esta “razon” o perspectiva que reúne tanto a la voz poética “eu” como a la representada por “todos”. Así, a esta “razon” de carácter “verdadero” de acuerdo con la primera postura, se contrapone la que podemos llamar “*razon* de Lopo Lías” en línea con su punto de vista manifestado a través del estilo indirecto: “e Don Lopo [Lias] diss’ i enton,/ per bõa fê, que já x’ el melhor vira.” (vv. 6-7). La locución adverbial “per bõa fê” (v. 7) incluida en su discurso tiene valor afirmativo. Su empleo es recurrente en el corpus de la lírica profana gallego-portuguesa según las múltiples entradas que despliega el *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*²⁵ y que siguen la acepción “certamente, sen dúbida, abofê”.²⁶ En este sentido, mediante la locución adverbial tradicional “per bõa fê”, que funciona como una fórmula oral de juramento, la voz ficcionalizada del trovador Lopo Lías busca garantizar la verdad de su enunciado, en este caso, la negación de la belleza y de la idealización amoroso-cortesana de Elvira Pérez.

Pero, teniendo en cuenta la reconstrucción que propone Rodrigues Lapa²⁷ de la laguna aparente en el segundo verso, la perspectiva y certeza de Lopo Lías podría deberse al reconocimiento de la madre (o tal vez de otra pariente femenina) de Elvira Pérez llamada Elvira Padrõa. Así, el trovador anuncia en los versos 6 y 7 su mirada al pasado, tiempo desarrollado en los versos 13 y 14 a los que ya hicimos referencia (“disse que [a] vira outra

²⁴ Si bien no es posible identificar históricamente a Elvira Pérez, no hay indicios textuales para sostener que ella fuera una “soldadeira” como algunos estudiosos de la materia lírica han planteado. En cambio, es muy probable que esta “dona” (v. 8) prestara servicio en una casa real (por ejemplo, como dama de compañía de una princesa) si tenemos en cuenta no solo sus atributos y encantos cortesanos, sino también su paralelismo con la figura de Elvira Padrõa, sobre lo cual volveremos en el cuerpo del apartado.

²⁵ Ferreiro (2014-).

²⁶ La entrada *per bõa fê* se encuentra disponible en: http://glossa.gal/glosario/termo/490#fc-loc_adv-6.

²⁷ Rodrigues Lapa (1970: 345).

vez melhor./ quand' era moça, en cas da Ifante.”),²⁸ es decir, cuando Elvira Padrõa tendría las virtudes loadas de Elvira Pérez. El microrretrato de Elvira Padrõa está atravesado entonces, como el de Lopo Lías, por el juego temporal: por un lado, una Elvira Padrõa joven y bella y, por otro lado, una Elvira Padrõa adulta o vieja que ya ha perdido sus encantos, a quien Lopo confunde por su mala visión con la alabada Elvira Pérez. Aquí es cuando se vuelve difuso el límite entre un retrato realista de esta última y otro ficcional. La deformación de esta imagen femenina es causada por la incapacidad de ver de Lopo Lías como indica la rúbrica explicativa, pero asimismo el modo de ver de este trovador —solo con un ojo— descubre otra mirada de “Elvira”, aunque no precisamente de Elvira Pérez, sino de la otra Elvira que nadie observa en ese momento. Si bien ambas están contenidas en el equívoco “Elvira” en el que se centra la cantiga de escarnio, (la vejez de) Elvira Padrõa es el objeto de burla, por lo que el juego de palabras “Elvira”/“el vira” se concentra en ella y adquiere una connotación negativa como destaca Carlos Martínez Pereiro:

... na práctica real da discursividade amorosa e satírica este xogo de palabras acumula valores negativos para os que sería preferíbel nas súas intencionalidades o rótulo de “damnatio nominis”.²⁹

En la fragmentación de la palabra cubierta (“El vira”) hallamos, por un lado, un “eco disfémico do nome propio *Elvira*”³⁰ y, por otro lado, el punto de vista —también fragmentado— de Lopo Lías enfocado en la escena del pasado. Su imagen de Elvira Pérez se construye entonces como una mentira. En este sentido, todo equívoco o palabra cubierta implica desdoblamiento, disfraz, ocultamiento y mentira. El poeta Johan Romeu de Lugo alude a este concepto retórico apelando a la desmembración del nombre a nivel sintáctico como observamos en el verso 7, “per bõa fé, que já x' *el* melhor *vira*”.³¹ Ciertas dudas sobre un posible equívoco sintáctico surgen del verso 13; Martínez Pereiro ofrece una variante significativa a la reconstrucción silábica que propone la edición de Rodrigues Lapa. En una hipotética intervención para solucionar el problema de isometría que presenta el verso 13, en lugar de “[a]” Martínez Pereiro³² preferiría agregar la sílaba “[el]”, “acorde cos sentidos da

²⁸ Beltrán (2009: 634) repara en la importancia que la corte regia tiene en la obra completa del trovador Lopo Lías y que encontramos también en esta cantiga de Johan Romeu de Lugo explícita en la construcción adverbial de lugar “en cas da Ifante” (v. 14). En este contexto real, Elvira Padrõa habría sido una dama (probablemente de compañía) al servicio de una Infanta, que podría ser Berenguela de Castilla (*Ibid.*, p. 638).

²⁹ Martínez Pereiro (2000: 449).

³⁰ *Íd.*

³¹ Usamos bastardillas para enfatizar en la cita la desmembración del nombre “Elvira”.

³² Martínez Pereiro (2000: 460, n. 19).

burla e do posíbel eco no desenvolvemento do texto do nome segmentado da satirizada”: “disse que [el] *vira* outra vez melhor”³³ (v. 13).

Además, para sostener el juego con la palabra cubierta, el trovador Johan Romeu recurre al procedimiento rimático, estableciendo la secuencia de rimantes “*Elvira*” (v.1)/“*mentira*” (v. 4)/“*vira*” (v. 7), que comparten la identidad consonante *-ira*.³⁴ A la luz del vínculo rimático que se establece entre estos ítems no podemos descartar que la visión parcial de Lopo Lías hubiera sido, incluso, un procedimiento ficcional adaptado a la figura del “jogador” y/o creado en función de la práctica de la representación escénica si pensamos en el valor que esta última tiene en el ámbito cortesano.

La voz de Lopo Lías, a quien Rodrigues Lapa define como “homem dado a jogos de palavras”,³⁵ logra borrar por completo de la segunda estrofa la voz explícita del yo lírico (“eu”), el emisor de la “razon”. Este último parece perder autoridad e integrarse —o esconderse— en la voz de “todos”, tal vez para exaltar aún más la relevancia del equívoco en el género de la cantiga de escarnio y para crear ese efecto pendular entre la realidad y la ficción en la instancia performativa.

En suma, esta amplia gama de microrretratos femeninos (las dos imágenes de Elvira Pérez, las dos caras de Elvira Padrõa) y masculinos (los dos Lopo Lías, las dos figuras autorales) que fuimos abordando conlleva la duplicidad característica de la palabra equívoca.

Puntos de vista a nivel extratextual

Desde una perspectiva extratextual y extracancioneril, es necesario resaltar otro punto de vista que se halla vinculado directamente a la praxis social de este texto lírico y de las cantigas gallego-portuguesas medievales en general. A propósito de esta práctica discursiva en la que intervienen otros “agentes”, Spiegel señala:

Todos los textos ocupan espacios sociales concretos, y como tales son, a la vez, producto del mundo social de sus autores y agentes textuales que obran en dicho mundo, con el que suelen mantener relaciones complejas y contestatarias. En este sentido, los textos reflejan y generan realidades sociales...³⁶

³³ Usamos bastardillas para enfatizar en la cita la desmembración del nombre “*Elvira*”.

³⁴ Sobre otros juegos fonéticos en esta cantiga, véase Martínez Pereiro (2000: 461).

³⁵ Rodrigues Lapa (1970: 345).

³⁶ Spiegel (1997: 150).

Dado que la poesía trovadoresca funcionó como espectáculo y forma de entretenimiento,³⁷ debemos tener en cuenta entonces la perspectiva de los receptores de la época, es decir, del siglo XIII según delimitamos aproximadamente para nuestra cantiga. Este receptor primario puede capturar los diferentes puntos de vista simultáneamente (aquellos que pasaron previamente por la mirada del poeta Johan Romeu de Lugo), de modo que su encuadre configura un macrorretrato en el que cada uno de los microrretratos está incluido. Estos destinatarios habrían conocido (aunque fuera solo de oídas) al trovador Lopo Lías, su estilo escarnecedor y su aparente defecto visual.³⁸

Por otra parte, para ayudar a los receptores del siglo XIV a comprender la cantiga y su motivación de escarnio (la “ceguera de un ojo” que caracterizaba a Lopo Lías) y a interpretar el equívoco centrado en “Elvira” fue necesario añadir una rúbrica con la explicación del marco narrativo de la pieza, en el que puntualmente se destacara la discapacidad de este trovador, dato novedoso en la medida en que no se registra en el texto lírico y cuya ausencia posiblemente provocara un efecto contrario al entretenimiento que este proponía y/o la pérdida paulatina de la lógica social del texto que hoy, pese a la distancia, sí podemos percibir. Por tanto, también a nivel extratextual el juego temporal alcanza a la obra,³⁹ ya que los destinatarios del siglo XIII y los del siglo XIV sostienen perspectivas diferentes, por ejemplo, a partir de la incorporación del paratexto que amplía la mirada de los segundos sobre el contexto de producción textual.

Siendo nosotros los receptores actuales de esta única pieza preservada de Johan Romeu de Lugo, evidentemente formamos parte del juego temporal de perspectivas creado por este poeta no solo como recurso textual para ilustrar a los personajes de su espectáculo trovadoresco, sino también como estrategia extratextual para la participación de sus destinatarios. No debemos olvidar que nuestra mirada también está limitada por la distancia porque nuestro punto de vista moderno de interpretación de los textos medievales no puede equipararse al del receptor medieval.

³⁷ Para un acercamiento a la *performance* de los trovadores en las cortes ibéricas de los siglos XIII y XIV, véase Rio Riande y Rossi (2013).

³⁸ No contamos con más información sobre su condición visual que aquella que aporta la rúbrica explicativa. Hasta ahora la conjetura sobre la pérdida de visión en un ojo se halla asociada a su posible participación en las campañas militares de la reconquista cristiana (*Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, 2011-, <http://cantigas.fcsh.unl.pt/autor.asp?cdaut=87&pv=sim>).

³⁹ Para profundizar en las diferencias entre los conceptos *opus*, *textus* y *scriptum*, véase Funes (2009: 87-108).

Además, nuestra perspectiva está mediada por ciertas huellas histórico-literarias como, por ejemplo, la didascalía que se incorpora supuestamente tarde, a comienzos del siglo XIV, y aún más, la copia de la cantiga y su rúbrica explicativa en los apógrafos italianos a inicios del siglo XVI, con todas las deficiencias que hoy observamos en los manuscritos derivadas presumiblemente de este proceso de transcripción pues, además de que la composición tendría un carácter fragmentario ligado a la presunta falta de versos, es muy probable que los copistas no percibieran en el antecedente⁴⁰ las rimas *-ira* (en *B* y *V*) y *-on* (en *V*), lo que conllevaría la errónea división versal, ni la aparente laguna en el segundo verso. En suma, como señala Funes acerca de la lectura de los textos medievales, “la comprensión no depende de un utópico ‘situarse en época’ sino de la percepción, aquí y ahora, de una instancia de sentido”.⁴¹ Para el caso de nuestra perspectiva sobre esta cantiga, nos configuramos como un eslabón más pero asimismo activos y productivos en el juego de la comunicación literaria,⁴² en el que dialogamos con el sujeto de enunciación, representado aquí por la figura autoral de Johan Romeu de Lugo, y con los receptores varios que participan de esta comunidad textual.⁴³

Consideraciones finales

En este trabajo presentamos las principales características materiales de la cantiga gallego-portuguesa de Johan Romeu de Lugo, *Loavan un dia, en Lugo, Elvira*, y observamos su copia manuscrita junto con sus elementos paratextuales (rúbricas atributivas y explicativas) en los apógrafos italianos *B* y *V*.

Luego nos centramos en el análisis de la variedad de puntos de vista desplegados en la pieza (y reforzados por la narración de la rúbrica explicativa) y, a partir de esta tarea, delimitamos retratos textuales masculinos y femeninos a los que llamamos microrretratos. De nuestro análisis se desprende la significativa operación de recursividad que emplea Johan

⁴⁰ Ferrari (1979: 80) sostiene que los códices *B* y *V* derivan de un mismo ejemplar que debía ser de proveniencia ibérica y que estuvo provisoriamente a disposición de Angelo Colocci. Véase también Lanciani y Tavani (1993: 122-123). Sería António Ribeiro –*quel da Ribera*, embajador de Portugal en el Vaticano al servicio de Clemente VII– quien probablemente le habría prestado el modelo (*Libro di portughesi*) a Lattanzio Tolomei, conocido de Colocci, *cfr.* Lanciani y Tavani (1993: 122, 163-166); Gonçalves (1984: 219-224); Gonçalves (1986). Véase el *stemma codicum* fijado por J. M. D’Heur, quien postula que *B* y *V* son códices hermanos, en Lanciani y Tavani (1993: 627- 632).

⁴¹ Funes (2009: 100).

⁴² *Ibíd.*, p. 93.

⁴³ Para mayor información sobre la cuestión de la recepción de una obra literaria más allá de su contexto de recepción original, véase Walde Moheno (2003).

Romeu de Lugo para construirse a sí mismo y a Lopo Lías como narradores ficticios así como al público ficcionalizado que observa a Elvira Pérez; por ejemplo, mediante la repetición verbal “tenho” (vv. 4-5) que introduce la palabra narrativa de un Johan Romeu ficcionalizado y las reiteraciones del verbo “decir” que introduce, de modo recurrente, los discursos indirectos empleados por este narrador poético para reproducir los puntos de vista tanto de Lopo Lías como de todos los otros testigos. Además de estos signos que dan cuenta del carácter oral de la práctica discursiva contenida en esta cantiga, distinguimos otras marcas de oralidad tales como el verbo “loar” (conjugado en más de una forma al igual que “decir”), la expresión tradicional “per bõa fê” y la apelación a la memoria.

Por otra parte, reflexionamos sobre la visión cultural de la pieza desde una perspectiva que llamamos macrorretrato, ya que consideramos que la construcción de un encuadre totalizador no puede prescindir de los receptores y de su percepción de una significación en un momento determinado. Cabe resaltar aquí la metodología para el estudio de los textos medievales que postula Funes en línea con las ideas de Spiegel. El investigador logra reunir en su enfoque tanto aspectos textuales como histórico-culturales en una perspectiva que contempla la textualidad de la historia y la historicidad de los textos.

Por último, este análisis nos permite revisar nuestra práctica moderna de lectura de los textos medievales. A nuestro parecer seguiremos atravesados, afortunadamente, por la metáfora de la “ceguera de un ojo” y el juego entre la “mentira” y la “razon” que propone el equívoco “Elvira” y esto será gracias a la alteridad de la lectura que rige, paradójicamente, la práctica literaria de la crítica textual.

Referencias bibliográficas

BASE DE DATOS DA LÍRICA PROFANA GALEGO-PORTUGUESA (=MedDB, 2016-). Versión 3.1.

Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.

Recuperado de <http://www.cirp.es/> el 26/10/2017.

BELTRÁN, V. (2009). “Lopo Liáns, em cas da ifante”. En J. Cañas Murillo, F. J. Grande Quejigo y J. Roso Días (eds.), *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media, 633-640*. Cáceres: Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones. Recuperado de

[http://www.academia.edu/9776593/Lopo Li%C3%A1ns em cas da infante](http://www.academia.edu/9776593/Lopo_Li%C3%A1ns_em_cas_da_infante) el
10/03/2018.

- BREA, M. (1997). “Las anotaciones de Angelo Colocci en el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*”. *Revista de Filología Románica*, 14, 515-519.
- (1999). “De las *vidas y razós* a las rúbricas explicativas”. *Estudios Románicos*, 11, 35-50.
- CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO PORTUGUESAS* (2011-). Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Recuperado de <http://cantigas.fcsb.unl.pt> el 26/10/2017.
- FERRARI, A. (1979). “Formazione e struttura del *Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)*: Premesse codicologiche alla critica del testo (Materiali e note problematiche)”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 27-142. París: Fundação Calouste Gulbenkian.
- FERREIRO, M. (dir.) (2014-). *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa*. Universidade da Coruña. Recuperado de <http://glossa.gal> el 26/10/2017.
- FUNES, L. (2003). “La apuesta por la historia de los habitantes de Tierra Media”. En L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, 15-34. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2009). *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- GONÇALVES, E. (1976). “La Tavola Colocciana *Autori portughesi*”. *Arquivos do Centro Cultural Português*, 10, 387-448.
- (1984). “Quel da Ribera”. *Cultura Neolatina*, 44, 3-4, 29-224.
- (1986). “Pressupostos históricos e geográficos à crítica textual no âmbito da lírica medieval galego-portuguesa: (1) ‘Quel da Ribera’; (2) ‘A romaria de San Servando’”. En *Critique textuelle portugaise. Actes du Colloque. París, 20-24 octobre 1981*, 41-53. París: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Cultural Portugais.
- (1994). “O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneros trovadorescos galego-portugueses”. En R. Lorenzo (ed.), *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas (Santiago de Compostela, 1989)*, vol. VII, 979-990. A Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza”.

- LANCIANI, G. y TAVANI, G. (coords.) (1993). *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- (1995). *As cantigas de escarnio*. Vigo: Xerais.
- MARTÍNEZ PEREIRO, C. P. (2000). “Da ‘interpretatio’ e da ‘damnatio nominis’: el vira Elvira”. En J. L. Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, II, 445-477. Santiago de Compostela: Parlamento de Galicia/Universidade de Santiago de Compostela.
- ONG, W. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PELLEGRINI, S. (1969). “Il canzonere de D. Lopo Liáns”. *Annali dell’Istituto Universitario Orientale-Sezione Romanza*, XI, 155-192.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1994). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Edições Colibrí (Faculdade de Letras).
- RIO RIANDE, G. del (2012). “¿Dezidesme joguetes o fabládesme en cordura?»: huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el *Libro de Buen Amor*. En P. Botta (coord.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, II, 126-137. Roma: Bagatto Libri.
- RIO RIANDE, G. del y ROSSI, G. (2013). “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadors*”. En *Actas de la Décima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4-6 septiembre 2013, 87-99. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- RODRIGUES LAPA, M. (ed.) (1970) [1965]. *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- (1982). *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- SOUTO CABO, J. A. (2011). “Lopo Lias: entre Orzelhão e Compostela”. *Diacrítica*, 25, 111-136. Recuperado de https://www.academia.edu/2628169/Lopo_Lias_entre_Orzelh%C3%A3o_e_Compostela el 10/03/2018.

- SPIEGEL, G. (1997). "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media". En F. Perus (comp.), *Historia y literatura*, 123-161. México: Instituto Mora/UAM.
- TAVANI, G. (1999). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Edições Colibrí.
- WALDE MOHENO, L. von der (2003). "La recepción: diversas proposiciones". En L. von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, 491-510. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ZUMTHOR, P. (1989). *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.