

DEL DESAFÍO IMPROVISADO A LA CANCIÓN TRADICIONAL EN EL NOROESTE PENINSULAR

Domingo Blanco

No se me ocultan los problemas que encierra la consideración como un conjunto unitario de dos culturas próximas pero con evidentes rasgos diferenciales como son las de Galicia y el Norte de Portugal (aunque, en este caso, sólo se trate de ciertos aspectos de su cultura literaria); pero, a despecho de las diferencias que a lo largo del tiempo se han ido acumulando al Norte y Sur del Miño, un examen detenido de sus respectivos cancioneros tradicionales no puede dejar de sorprender por la gran abundancia de formas, temas, motivos, expresiones y actitudes que presentan una notable afinidad y, en muchos casos, una identidad casi total entre la producción poética popular de ambas zonas¹. Es, pues, su tradición literaria popular de los dos últimos siglos (y sólo secundariamente la tradición literaria gallego-portuguesa medieval) lo que me inclina a tratar a esa área noroccidental como un espacio culturalmente unitario.

1. Pervivencia de la tradición literaria popular en Noroeste de la Península.

Aunque el tópico de la decadencia de la canción popular tradicional (quizá el más persistente de cuantos se le han aplicado) y de su progresiva e inexorable desaparición en la civilizada Europa se ha dejado oír en Galicia, al menos desde 1867², el elevado número

¹ Sobre afinidades literarias entre ambos países pueden verse, entre otros: Fermín Bouza-Brey, "Analogías gallego-portuguesas en el Cancionero popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* II (1946) pp. 69-97; Fernando de Castro Pires de Lima, "Afinidades galaico-minhotas co Cancioneiro popular", *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos* IV (1931) pp. 239-256; Pires de Lima, "Nova contribuição para o estudo das 'afinidades galaico-portuguesas' do cancionero popular", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* III (1947) pp. 323-369; y, más recientemente, María Aliete Farinho das Dores Galhoz, "Pequena reflexão a algumas constantes líricas na poesia popular galega e portuguesa: relação a outros testemunhos hispánicos", *Actas I Congresso Internacional da Língua Galego-Portuguesa na Galiza (Ourense, 1984)*, (Santiago: Agal, 1986) pp. 679-690; y Domingo Blanco, "Sobre a Tradición Común do Cancioneiro Popular Moderno de Galicia e do Norte de Portugal", *Boletim Cultural* 14 (1996) Vila Nova de Famalicão, pp. 17-28.

² En esta fecha, el escritor, lexicógrafo y recopilador de canciones populares Marcial Valladares expresaba sin ambages el temor de que este género acabara sucumbiendo ante el avance de las canciones

de canciones populares recogidas, sin embargo, durante el último tercio del siglo XIX y todo a lo largo del XX tanto en Galicia como en Portugal ha contribuido a relativizar la visión pesimista de una buena parte de la crítica. Todavía entre 1979 y 1981 llevaron a cabo Dorothe Schubarth y Antón Santamarina el último gran trabajo de campo que dio lugar al *Cancioneiro Popular Galego*, en 7 volúmenes, donde se recogen y sistematizan casi cinco mil textos y cerca de novecientas melodías.³ Una situación semejante puede observarse en el Norte de Portugal, en la región entre el Duero y el Miño, donde las recopilaciones de canciones populares de tradición oral emprendidas en este siglo, sobre todo, a partir de la extraordinaria labor de J. Leite de Vasconcelos, han puesto de relieve la abundancia, riqueza y difusión de este género entre la población. Sirvan como ejemplos el *Cancioneiro Popular Transmontano e Alto-Duriense* de Guilherme Felgueiras, que contiene 5450 cantigas o el más reciente *Cancioneiro temático da Ribeira Lima* de Gabriel Gonçalves, con 2500⁴.

Evidentemente, la relativa abundancia de canciones populares en esta área gallego-portuguesa no debe hacernos olvidar las grandes pérdidas que ha sufrido este género en los últimos cien años, no sólo en cuanto al número de obras, sino también en cuanto al número de sus cultivadores, a la frecuencia de su empleo y a la importancia de sus funciones y, en fin, a su valoración social. Los cambios en el modo de vida de la sociedad rural (especialmente importantes en esta región a partir de los años 40 de este siglo), la competencia de otras formas de arte verbal y los nuevos vehículos de la comunicación (especialmente la audiovisual), han trastornado y empobrecido considerablemente la canción tradicional en esta área.

2. Las cantigas de desafío en la tradición moderna.

Como es sabido, una buena parte de estos cantares que se han ido conservando en la tradición literaria popular son fruto de la improvisación, de la ocurrencia momentánea de cantadores y *cantadeiras* más o menos dotados y ante un público receptivo. Una de las modalidades más difundidas y estimadas de esta poesía improvisada y cantada la constituyen en el Noroeste peninsular los cantares de desafío, género que cuenta con una larga tradición en la literatura europea⁵. Estos cantos presentan cierta variedad según la situación en que se canten, según sus protagonistas y según la zona de procedencia. En casi todo el Noroeste estaba muy extendida la costumbre de competir con cantos — improvisados unos, rememorados otros— en las fiestas que podemos denominar *menores*, es decir, aquellas que, sin tener la solemnidad de las fiestas patronales, se celebraban con frecuencia entre los vecinos de una o varias aldeas próximas y cuyos participantes eran

en castellano. Véase su *Cantigueiro Popular* (A Coruña, 1970) pp. 25-27 (reproducido en: Domingo Blanco, *A poesía popular en Galicia. 1745-1885* (Vigo: Xerais, 1992) I, pp. 56-57).

³ Dorothe Schubarth y Antón Santamarina, *Cancioneiro Popular Galego* (La Coruña: Fundación “Pedro Barrié de la Maza”, 1984-1997) 7 vols.

⁴ Editados respectivamente en Lisboa (1960) y Viana do Castelo (1992).

⁵ Véase José Romeu Figueras, “El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío”, *Anuario Musical* 3 (1948), pp. 133-161; para el ámbito hispánico en general, véanse las referencias de Samuel G. Armistead, “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”, en *La Décima Popular en la Tradición Hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima (Las Palmas, 1992)*, ed. de Maximiano Trapero (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas-Cabildo Insular, 1994) pp. 44-48, y Maximiano Trapero, *El Libro de la Décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico* (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas-Cabildo Insular, 1996), especialmente pp. 44-47; y, sobre todo, Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (Oiartzun [Gipuzkoa]: Sendoa, 1998), capítulo II (pp. 50-109).

generalmente los mozos y mozas que, escasos de recursos, habían de emplear —además de la voz— tan sólo algunos elementales instrumentos de percusión como el *pandeiro*, la pandereta o las *ferreñas*; de este tipo solían ser las *ruadas* gallegas y los *serões* miñotos y también las reuniones laborales (*fiadas* y otras), donde la voz, el ingenio y la memoria de cada cantador y la habilidad y gracia de los bailarores daban a la fiesta la vivacidad y el interés que le negaban otros medios⁶. Estas disputas cantadas podían producirse, según las situaciones, entre otros varios tipos de personas y grupos susceptibles de manifestar eventualmente algunos de los rasgos que los diferenciaban. El tono solía ser humorístico y burlesco, con frecuencia atrevido y casi siempre de baja agresividad.

Además de estas disputas cantadas y versificadas de uso frecuente y generalizado, existían también formas específicas de desafío. De las gallegas, la más avanzada en el camino hacia la tradicionalización es el *parrafeo*, que consiste en una serie de coplas de texto ya fijado y conocido previamente en la que dos contendientes (generalmente un joven y una joven) mantienen una conversación —eso es propiamente un *parrafeo*— de carácter dialéctico; es, en realidad, una forma mixta entre el desafío puro y la narración, con componentes escénicos (movimientos, gestos, vestuario, etc.) que, en ocasiones, pueden llegar a tener gran importancia⁷. Un mismo *parrafeo*, con sólo pequeñas variantes, puede escucharse en muy diversos lugares lo que indica que, una vez conocido y aprendido un modelo, se repetía (y, por tanto, no se improvisaba ya) en cualesquiera ocasiones propicias y en donde pudiera ser entendido. Valga como ejemplo el siguiente:

—Con licencia dos meus pais
e mais da señora tía,
estimaba de saber
este galán a que viña.

—Si ves por adivirtirte,
galanciño, ben fixeste;
si non sabes o camiño,
volve por donde viñeste.

—Este galán a que viña
moi pronto o saberás:
véñse por se adivirtir
que é cousa de mocidá.

—O camiño ben o sei,
ben o vexo dende aquí,
pero quixera levar
unha rosa coma tí..., etc.⁸

Otra forma muy difundida de desafío en Galicia es la *enchoiada*, "especie de diálogo sostenido generalmente por un mozo y una moza que cantan en turno coplas improvisadas para probar quién tiene más ingenio (...) Lanzada la primera copla, las sucesivas van eslabonándose, y es corriente que el cantor de turno inicie su réplica con el último verso de la improvisación de su contrincante; y aun suele ocurrir también que el popular desafío se desarrolle entre dos mozos varones sin intervención femenina. Las

⁶ Véase Vicente Risco, "Etnografía: cultura espiritual", en R. Otero Pedrayo (ed.) *Historia de Galiza* (Madrid: Akal, 1979) I, pp. 537-543; J. Romeu, obra citada, pp. 144, 149-142.

⁷ Schubarth y Santamarina en su *Cántigas Populares* (Vigo: Galaxia, 1983, pp. 19-20) ponen de manifiesto ese carácter mixto entre lo dialéctico y lo narrativo, rasgos a los que ha de añadirse un componente cuasi teatral, pues se *escenificaba* un guión aprendido, y, a partir de él, a veces se improvisaban nuevas estrofas o se modificaban las existentes.

⁸ Véase Blanco, *A poesía popular II*, p. 73. Está muy difundida en toda Galicia; una versión semejante aparece también en Miguel Manzano, *Cancionero leonés* (León: Diputación Provincial, 1991) volumen II, tomo II, p. 449, donde se recoge como "Canción de hilandares" y se afirma que "tanto la melodía como el texto son prestados, tomada aquella del repertorio tardío de las coplas de cordel, y éste de una canción rondeña dialogada" (p. 452). Tanto el contenido como la situación en que se empleaba son, pues, comunes a otras áreas, incluso de habla castellana.

enchoiadas son luchas de amor, de cortesía y de agudeza⁹. A este tipo pertenecen muchos de los desafíos de fiestas menores, de los que quedaron gran cantidad de coplas sueltas o en pequeños conjuntos cuyos textos fueron recogidos en los cancioneros tradicionales de los siglos XIX y XX.

La forma más especializada y radical de los desafíos es la *regueifa* (llamada también, según las zonas, *brindo* o *loia*) en Galicia y las *cantigas ao desafío* (o *cantigas á desgarrada*) en el Norte de Portugal. Entre las distintas variedades locales que presenta en la subárea gallega, la más tradicional y generalizada consiste en la disputa en verso cantada entre varios contrincantes (en general hombres, pero a veces también mujeres) por conseguir el pan de boda que se ofrecía a los vecinos no invitados, que acudían a la puerta del banquete a solicitarla. Cada participante cantaba una estrofa de cuatro versos octosílabos, asonantes, entonada con una melodía monocorde y sin acompañamiento musical, y su oponente u oponentes le respondían de la misma manera¹⁰. La *regueifa* moderna, sin embargo se desvinculó completamente del ritual del casamiento y se ha convertido en una disputa entre una o varias parejas de cantadores, especializados en este tipo de canto, ante un público que acude exclusivamente para presenciar el espectáculo en que se ha convertido.

En la subárea portuguesa, la *cantiga ao desafío* presenta respecto a la *regueifa* una serie de rasgos diferenciales bien marcados. Entre ellos se destacan los siguientes: 1º, el canto de los contendientes se acompaña siempre con un instrumento musical, que antiguamente era la *viola* (braguesa o romardeira, aún frecuente en muchas comarcas) y, desde principios de este siglo, la *concertina*; 2º la melodía sobre la que se interpretan los cantos es, en casi todas las zonas, la llamada *cana verde*, en cualquiera de sus numerosas variantes, que es la más generalizada en las fiestas populares de la región del Minho; 3º, cada cantador canta generalmente una doble cuarteta octosilábica con rima en general asonante pero donde la consonancia es relativamente frecuente; 4º, se repite siempre alguno de los ocho versos y se hacen pausas, que ocupa la música, con lo que el ritmo resulta más pausado que en la *regueifa* y la intervención de cada cantador es más prolongada. Compiten por parejas, en su mayoría de hombres, aunque hay algunas excelentes *cantadeiras*.

3. La tradicionalización de las cantigas de desafío.

Los cantares de desafío, aunque eran sólo una parte de la poesía cantada que se solía improvisar, supusieron una parte muy estimable y cuantiosa de la producción poética de la sociedad rural¹; la gran difusión de esta costumbre provocó la notoriedad de muchas de sus piezas, que, retenidas y reproducidas una y otra vez, pasaron a formar parte definitivamente del repertorio tradicional de canciones populares, quedando borrado o difuminado su primitivo carácter de canciones de combate.

Son relativamente abundantes en los cancioneros populares del Noroeste los casos en que se manifiesta con claridad esta tradicionalización de cantares, creados para un momento y una ocasión concretos, pero que trascendieron esa primera intención de sus

⁹ Eladio Rodríguez González, *Diccionario Enciclopédico gallego-castellano* (Vigo: Galaxia, 1958-1961). Véase también Xosé Casal y Pedro Carro, *Música Folclórica Galega* (A Coruña: Inespal, 1996) pp. 45-46, donde se insiste más en el carácter colectivo (mozos frente a mozas) de esta variedad de desafío. El *alalá*, canto sin acompañamiento instrumental, es la forma musical básica de la mayoría de las canciones populares gallegas y consta, al menos, de una cuarteta octosilábica.

¹⁰ Andrés Suárez, *A regueifa* (Vigo: Castrelos, 1982), *passim*.

autores, y, fueron “re-creados” y transmitidos en otro ámbito mucho más amplio y duradero. Así, muchas de las canciones recogidas desde el siglo XVIII como parte del repertorio tradicional proceden, con toda seguridad, de los distintos tipos de desafíos. Los ejemplos abundan. En la obra del padre Sobreira, al que se debe la más amplia recolección de literatura oral en la Galicia del siglo XVIII, hallamos, entre otros, los siguientes:

[Moza]:

¡Ou que piñeiro tan alto
Enriba ten mil enredos.
O galán cando namora
nunca ten os ollos quedos.

[Mozo]:

¡Ou que piñeiro tan alto!
¡Que piñas tan coloradas!
¡Que rebique ten as nenas
en mentres non son casadas!¹¹

Otros ejemplos, documentados más recientemente, proceden de regueifas; en concreto, de las que se cantaban en la comarca de Baixo Tambre, al noroeste de Noia, procede, según A. Suárez, entre otras muchas, la siguiente

O novio que hoxe se casa
algún día xa foi meu,
agora chupádelle os osos
ca carne cominlla eu.¹²

Los testimonios —directos o indirectos— de los oyentes de los desafíos (especialmente de las regueifas) recuerdan estrofas sueltas que llamaron su atención por su gracia, ingenio u oportunidad e incluso series de estrofas, que utilizan cuando tienen ocasión para ello, operando así un desplazamiento de su contexto originario que podríamos denominar de *re-contextualización*. Cuando varios grupos de oyentes coinciden en recordar las mismas estrofas, es señal de que ha comenzado el proceso de su tradicionalización. Es el caso de cierto saludo, cargado de intencionalidad, que un cantador de la comarca de Muxía dirigió al párroco:

Buenos días, señor cura,
milagro usted por aquí,
que parece un diputado
de las cortes de Madri¹³

que, naturalmente, se aplica en otras circunstancias, pero siempre para dirigirse a un sacerdote. En otras ocasiones lo tradicional y lo improvisado se confunden en la memoria de los oyentes, sobre todo cuando en un desafío se emplearon, a su vez, coplas tradicionales adecuadas al momento; así, un oyente de una regueifa celebrada en Muxía en 1917 recuerda como una de las más ingeniosas ésta que cantó el cantador a su oponente femenina:

¹¹ Transcrito por J. L. Pensado en *Opúsculos lingüísticos gallegos del siglo XVIII* (Vigo: Galaxia, 1974) p. 261 y reproducido en Blanco, *A poesía popular*, I, p. 139.

¹² Suárez, *A regueifa*, p. 17.

¹³ Esta copla, que he recogido oralmente de diversas fuentes en la comarca de Muxía, fue ya registrada por Carmelo Lisón en *Perfiles simbólico-morales de la Cultura Gallega* (Madrid: Akal, 1974) p. 38.

¿Non te acordas, Cateliña,
de aquela noite de vran?
Ti contabas as estrelas
e eu as areas do chan.

Sin embargo, a pesar de la *novedad* que supuso entre los presentes, se trata de una cantiga tradicional recogida por primera vez en 1869¹⁴, que fue entreverada entre una mayoría de coplas improvisadas en el momento, procedimiento que, siendo poco frecuente en las regueifas, es habitual, en otras formas de desafío.

Cuando el desafío formaba parte de un ritual, repetido periódicamente, solía suceder que, por una parte, la capacidad de innovación y la capacidad dialéctica de los contendientes se iba agotando con el paso del tiempo y, por otra, iban quedando en su memoria las estrofas más logradas y celebradas de los desafíos de años anteriores. Así sucedía con las *parrandas* de San Xoán y San Pedro en la villa coruñesa de Corcubión, que se cantaban desde tiempo inmemorial hasta la década de los 40 de este siglo. En ellas, todos los años por los meses de junio y julio el pueblo se dividía en dos bandos que, después de ensayar varias semanas, recorrían las calles cantando cantigas nuevas y viejas, dirigidas principalmente al bando contrario, que respondía de igual modo, pero antes de la confrontación verbal, cada uno de los bandos recorría el pueblo “entonando, la noche de San Juan, un canto melancólico, con coplas en gallego antiguo”¹⁵.

La actividad literaria de estos bandos, llamados de Granada y de Rioseco, parece remontarse al período posterior a la guerra de los Trastámara, en el siglo XIV, cuando la rivalidad y las luchas entre los dos señoríos (el de Altamira y el de Trastámara) que tenían el dominio de la villa alcanzó mayor intensidad, pues, en efecto, muchas de las coplas que uno y otro bando se dirigían aluden a personas y circunstancias relacionadas con Pedro I y su hermano Enrique IV, como las siguientes:

[*Bando de Granada*]:
—Vind’ó campo dos pexegos,
Cadelos de Trastamara,
qu’enterraranvos nos regos
os valentes de Granada.

—Non queremos nesta terra
a quen defend’os pendós
desfollados pola guerra,
como herexes e ladrós.

[*Bando de Rioseco*]:
—Nada queremos de vós,
escravos dun can doente,
qu’a pauliña ten de Dios
por matar a nobre xente. (...)

—Xa está o lobo carniceiro
xiringad’alá en Montel,
send’o voso compañeiro,
pedirñ’ó demo por el.

Las referencias a personajes y hechos históricos de aquel tiempo (crueldad del rey, bastardía de su hermano y oponente, batalla de Montiel) aparecen, con toda nitidez en estas y otras coplas, recogidas antes de 1908. Desde luego, la tradicionalidad de estos cantares, muy larga en el tiempo, se ha limitado, en el espacio, a la villa de Corcubión y su entorno.

4. *Algunos ejemplos del modus operandi en el proceso de trasvase.*

La compatibilidad funcional entre la cantiga de desafío y la cantiga tradicional, que se produce, como hemos visto, en ciertas ocasiones, aparece con claridad cuando la

¹⁴ Véase Blanco, *A poesía popular* I, p. 316.

¹⁵ Juan Díaz Fernández, “Reseña histórica de las tradicionales foliadas de San Juan y San Pedro en la Villa de Corcubión”, *Nerio* 2-8 (xullo 1920- xaneiro 1921).

controversia no exige la invención sucesiva de cantares *ad hoc* sino que son asimismo válidos todos aquellos que un cantador conoce (aunque no los haya inventado él mismo) y que es capaz de actualizar adecuadamente en una situación oportuna, e incluso modificar para su adecuación a la ocasión concreta en que se halla.

Un conocido procedimiento, de especial interés en este aspecto, lo constituye la construcción de estrofas formalmente idénticas a partir de una enunciada en primer lugar, cuyo contenido se varía en proporción diversa según la capacidad del cantor y las necesidades de la ocasión, pero, en todo caso, tomando uno o varios versos de ella como fórmula constructiva. Por ejemplo, la siguiente serie alternante:

—Eu caseime con un vello,
o vello non ten cheirume;
o vello vaime acabado
coa claridade do lume.

—Eu caseime cunha vella,
seica o Demo me atentou:
alá pola media noite
na cama se esfurricou.

—Eu caseime con un vello,
o vello xa tiña días;
entrou o caruncho nel
e comeulle as alegrías.

—Eu caseime cunha vella
por gobernar miña vida;
pegoum'o caruncho coela,
caíume pernas arriba.

De ahí a su aplicación en los desafíos sólo hay un corto trecho, pues, en este subgénero, son muy abundantes las estrofas tracionales que se modifican según lo requiera la ocasión: ataques y respuestas se articulan con frecuencia como variaciones divergentes o antitéticas de una estrofa inicial y sostienen así el mecanismo de la controversia. Por ejemplo:

—Tes o cantar de papuda:
pídolle ó Noso Señor
que a boca che quede muda,

y la respuesta:

—Tes o cantar de laverca:
pídolle ó Noso Señor
que a boca che quede aberta,

Y muchos otros del tipo “Máis vale ser ...(costureira, labrador, etc.) ...”, “Miña mai e maila túa...”, “Miña sogra morreu onte...”, “Non te cases con... /cásate con...”, “Este pandeiro que toco...”, etc., frecuentes en la subárea gallega, y los del tipo “O anel que tu me deste...”, “Algún día por te ver...”, “De Lisboa me mandaron...”, “A cana verde ... /.../ fai como o rapaz...”, etc., frecuentes en la subárea portuguesa; y, en fin, los ““Quen ten amores non dorme...”, “Algún día por te ver.../.../ agora por te non ver...”, “As rapazinhas [rapazinhos] de agora...”, “Miña mai por me casare...” y otros frecuentes en ambas. Por otra parte, estas piezas que forman series temáticas pasan con gran facilidad al repertorio común para ser utilizadas (entre otros motivos, por su fácil memorización en retahíla) en esas *conversaciones musicadas* que eran un componente importante en las reuniones festivas de la sociedad rural gallego-portuguesa.

Un ejemplo particularmente ilustrativo de compatibilidad y armonía entre la improvisación y la memoria lo constituye la disputa, recogida por Schubarth/Santamarina,

entre un cantador que va improvisando lo que canta y una *cantadeira* que utiliza en la controversia sólo piezas del repertorio tradicional¹⁶. Veamos su comienzo:

Generosa:

—Nena qu'estás na ventana
ca punta do pano fóra
retírala para dentro
qu'o pano non m'enamora.

Calviño:

—O pano non m'enamora
pódelo quitar d'aí
non te marches da ventana
que quen me ghustas es tie
Ai le lo le lo la ...

5. Los elementos básicos de la compatibilidad.

¿Qué factores hacen posible tanto la compatibilidad (al menos parcial) entre estas formas literarias populares tan diferenciadas entre sí, como el subsiguiente trasvase de un subgénero al otro? Aunque sus rasgos diferenciales resultan evidentes, existe una serie de rasgos comunes entre ambas que no sólo facilitan la *emigración* desde lo efímero hasta lo conservado y repetido, sino que, además, en ciertos aspectos, la poesía improvisada llega a constituir uno de los pilares en los que se asienta buena parte de la canción tradicional.

Los distintos tipos de cantigas de desafío se corresponden con distintas situaciones del canto y distintos tipos de fiesta; en los de mayor radicalismo agonístico, como la regueifa o los desafíos del Alto Minho, el trasvase y asentamiento de sus creaciones en el repertorio común, resulta más difícil e infrecuente que en los casos de las disputas más o menos amistosas, en donde la alternancia y competición de los cantadores servía, sobre todo, para estimular a los participantes y dar dinamismo a las fiestas, en las que el empleo exclusivo del repertorio tradicional resultaba un tanto monótono. En estas circunstancias, en las que *convivían* el canto improvisado y el recordado, la función de ambos llegaba a ser, si no idéntica, sí complementaria y, desde luego, compatible, de tal modo que ambos tipos de canto eran muchas veces no sólo habituales sino necesarios para el desarrollo de una fiesta tradicional.

Además de la función, existen entre ambos géneros otros factores de compatibilidad:

a) La forma: Un rasgo formal común en las canciones tradicionales con la improvisación como elemento constitutivo esencial es la brevedad, sin la cual sería extraordinariamente difícil crear textos literarios sin tiempo apenas para la reflexión y la rectificación y sin la cual la memorización y posterior reproducción de canciones se vería drásticamente disminuida. La estrofa que, de manera casi exclusiva, se emplea en todos los tipos de desafío conocidos del área Noroeste es la cuarteta octosilábica de rima casi siempre asonante en los versos pares (sencilla en Galicia, doble en Portugal), la llamada *copla* o *quadra*, que es, a la vez, la más frecuente con mucho en el cancionero tradicional. Como es obvio, la coincidencia formal entre una y otra clase de canciones ha contribuido a facilitar en gran medida su interrelación y el intercambio funcional de muchas de sus piezas.

b) La temática: Los asuntos principales que se desarrollan en los cantos de desafío se caracterizan, en general, por su limitación, en consonancia con el reducido repertorio de situaciones básicas del debate y, sin embargo, por la gran variedad de asuntos secundarios, adaptados a la variedad de cualidades, hechos y circunstancias de los contrincantes de los sucesivos desafíos y a la variedad de visiones (deformadas, parciales,

¹⁶ Schubarth y Santamarina, *Cancioneiro*, volumen V, tomo II, nº 201 bis².

metafóricas, etc.) con que es presentado cada cantador y su circunstancia ante el público (que también varía de un desafío a otro) por su adversario. Tal variedad en los detalles tiene su base lo que un cantador observa o sabe sobre personas, situaciones, sucesos o lugares concretos, lo que ofrece una gran cantidad de datos y matices y que, dosificada con arte y distribuida en estrofas cortas, hace posible que algunos desafíos cantados se prolonguen durante varias horas con muy pocas reiteraciones en los aspectos concretos que se enuncian en el canto.

El repertorio de la canción tradicional es, desde luego, mucho más variado —en conjunto—: toda una amplia gama de sentimientos y situaciones personales y colectivas tiene cabida en él y, tal como afirmaba el escritor gallego Manuel Murguía, “apenas hay acto de la vida, hasta el más vulgar, que no tenga su copla”¹⁷; si bien es cierto que determinados temas y motivos se repiten una y otra vez, como testimonio lírico de la recurrencia de unas preocupaciones, deseos y sentimientos dominantes en la colectividad. Hay, en todo caso, en el cancionero tradicional de Galicia un rasgo que ha llamado la atención de los estudiosos, ya en el siglo XIX: la extraordinaria abundancia de lo satírico en detrimento de lo sentimental, especialmente lo amoroso¹⁸. Y es precisamente lo satírico el elemento constitutivo esencial del cantar de desafío. Y aunque, sin descartar que en la recogida de canciones tradicionales se haya sobrevalorado lo momentáneo, lo *cantado para ser recogido*, y no siempre se haya buscado con suficiente diligencia lo más representativo o lo más puramente lírico, parece que existe una marcada tendencia en el cancionero tradicional del Noroeste hacia la ironía y la sátira, la burla y el humor; y, en verdad, muchas de las más logradas piezas que en él se encuentran responden a esta tendencia. En este sentido, no resulta difícil la adaptación de las canciones improvisadas en desafíos especialmente logradas (y, por tanto, recordadas) al acervo común de canciones de una comunidad.

c) La lengua: Cualquier mensaje —literario o no— dirigido a un público iletrado cuyo conocimiento del propio idioma es o ha sido exclusivamente oral ha de adecuarse forzosamente en su expresión y contenidos a la capacidad de comprensión de éste y, si se trata de mensajes que, como los literarios, se destinan a perdurar, también a su capacidad para memorizar y reproducir. La materia prima de la literatura popular cantada es el repertorio idiomático de una comunidad concreta de hablantes; su destinatario (en principio) no es, desde luego, un oyente *implícito* sino un grupo social concreto, conocedor del código empleado, de las claves argumentales y familiarizado con este tipo de creación poética e musical.

En el canto tradicional —como en el de desafío— del área Noroeste, el uso del idioma ha estado condicionado por dos factores esenciales: la ejecución oral y un público poseedor de una competencia idiomática limitada y muy concreta, mayoritariamente iletrado. Ha de moverse siempre dentro de los estrechos límites del registro oral, más o menos cuidado, de una comunidad concreta de oyentes. La sencillez idiomática como imperativo para una comunicación eficaz ha sido, por tanto, una exigencia ineludible en su lengua literaria, pues, de otro modo, los cantos,

¹⁷ *Historia de Galicia* (Lugo: Soto Freire, 1865) I, p. 252.

¹⁸ Así lo manifestaba Antonio Machado y Álvarez en *La Ilustración Gallega y Asturiana*, II (28-4-1880) p. 158), y lo reconocía —matizando su alcance— uno de los mejores conocedores del cancionero popular del XIX, Juan Antonio Saco y Arce, quien afirma: “No es el sentimentalismo la cualidad preponderante en nuestra poesía popular; antes bien tiende juguetona a explayarse con desenfado por el alegre campo de la risa y de la sátira. La más insignificante circunstancia basta para dar origen a un cantar festivo” (Saco Arce, *Literatura popular de Galicia*, Orense: Diputación, 1987, p. 41).

incomprensibles o comprendidos con dificultad, carecerían de sentido¹⁹. Su retórica está, por ello, en consonancia con esa sencillez idiomática y con la necesidad de comunicación directa propia de la oralidad²⁰. Así, los recursos más abundantes son dos procedimientos que comparte con el resto de las literaturas orales de Occidente, tan elementales como eficaces: la repetición y la antítesis, que responden a las funciones básicas de intensificar y contrastar conceptos. La hipérbole y la ironía son, asimismo, rasgos característicos de su estilo, tanto por su frecuente presencia como por la visión del objeto que imponen, coincidente, en buena medida, con la perspectiva humorística, de gran peso en todo el cancionero gallego y, (en menor medida) en el portugués.

Los cantos de desafío se mueven también en ese ámbito idiomático, participando tanto de las limitaciones como de buena parte de los recursos retóricos de la canción tradicional, si bien presentan algunas diferencias significativas con ésta; entre ellas, destacan las siguientes:

1º, existe en los cantos improvisados una menor selección y elaboración en su lengua, debidas al propio proceso de la repentización que le da origen, que obliga a dar forma y expresión acabadas a un canto en el corto espacio de unos segundos. Así, son frecuentes las rimas irregulares, las frases inexpressivas o de simple relleno y, en Galicia, los castellanismos.

2º, es frecuente en los cantos de desafío el empleo de un vocabulario más atrevido y agresivo que en la canción tradicional y, a veces, resueltamente obsceno y escatológico, que desempeña un importante papel como factor de provocación, que —en diversos grados de intensidad— nunca falta en este tipo de cantos.

d) El lenguaje formulario: el empleo de frases fijas que se repiten (a veces, con leves variantes) en un canto y en otro, es un procedimiento históricamente inseparable del canto improvisado en todos sus tipos desde la Edad Antigua, como muestran, entre otros muchos ejemplos, la poesía homérica, la épica europea medieval y moderna y los romances hispánicos, todos ellos objeto de estudio en su lenguaje formulaico²¹. Tampoco faltan las fórmulas en la poesía tradicional del área Noroeste, pero es en los cantares de desafío donde son tan frecuentes como indispensables, pues constituyen un importante apoyo en el proceso creativo, un soporte de primer orden en la construcción de estrofas sucesivas, por más que el valor literario que aportan sea casi siempre pequeño y, a veces, nulo o negativo.

En los desafíos actuales de Galicia y Portugal puede observarse, básicamente, la existencia de tres clases de fórmulas: de iniciación, de construcción y de cierre. Los ejemplos de la primera son del tipo “Boa noite, meus senhores,/ rapazes e raparigas ...”, etc. y suelen incluir saludos, presentación, alusiones a personas o circunstancias del lugar y otros aspectos que sirven para introducir el debate; del mismo modo, cuando éste finaliza, se formaliza con una serie de tópicos expresivos destinados a dar gracias al público, a pedir disculpas por las deficiencias del cantar y a despedirse ritualmente (“Adeus, pobo, voume embora”, “e se algunha vai por fóra/ téñennos que perdoar”, etc.)

¹⁹ Roman Jakobson y Pëtr Bogatyřev, “El folklore como forma específica de creación” en R. Jakobson, *Ensayos de poética* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1977²) pp. 8-11.

²⁰ Véanse Antonio Carreño, “El discurso de la tradición: los ‘Cantares gallegos’ de Rosalía de Castro”, *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega-Universidad de Santiago, 1986) I, pp. 191-200; Domingo Blanco, “A literatura no canto popular”, *O Feito Diferencial Galego na Música* (Santiago, 1997), 2 vols., ed. Carlos Villanueva-Grupo Milladoiro (Santiago: Museo do Pobo Galego, 1998) II, pp. 141-166.

²¹ Véase Samuel G. Armistead, “Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la Décima”, en Trapero, *El Libro de la Décima...*, pp. 15-34.

En las fórmulas de construcción, pueden distinguirse, a su vez, varios tipos, y, entre los más usados, los apóstrofes (“Vén aquí, cara de ...”, “Miña Celeste da Barca”, etc.) y los versos de relleno, eficaces para conseguir una rima adecuada utilizados como segundo verso de la cuarteta (“Dígocho de corazón”, “Porque Dios me fixo así”, etc.). Apenas se emplean, sin embargo en los desafíos actuales los versos vacíos, del tipo *ailalelo*, *trailalá*, etc.

Parece de todo punto lógico contar con la repetición de formas idiomáticas fijas para la construcción perentoria de formas literarias, es decir, de piezas de arte verbal que requieren una forma medida y unos contenidos apropiados y, en suma, una elaboración más compleja que los enunciados meramente comunicativos. En todo caso, cuanto más hábil es un improvisador o cuantos menos apuros pasa en el debate, menos usa de fórmulas constructivas; por el contrario, éstas abundan a lo largo de un canto cuando el versificador está falto de frescura o se ve en dificultades para desarrollar un tema o articular una respuesta adecuada a su antagonista.

En todo caso, en el cancionero tradicional galaico-miñoto está presente un buen número de fórmulas que delatan el origen más o menos improvisado de sus piezas y nos indican que solían ser ejecutadas (cuando no creadas) formando series de estrofas de tema afín. De todo ello conocemos ya algunos ejemplos significativos, que no sería difícil multiplicar y sistematizar, pero es ésa una tarea que rebasaría los límites de esta breve comunicación.