

ELEMENTOS NARRATIVOS EN LAS CANTIGAS SATÍRICAS DE ALFONSO X (CONSIDERACIONES EN TORNO AL GÉNERO *ESCARNIO Y MALDECIR*)

JUAN PAREDES

Universidad de Granada

Dentro de los géneros normativos en que tradicionalmente se clasifican las cantigas galaico-portuguesas, todo parece indicar que el recogido bajo la etiqueta identificativa de *cantigas de escarnio y maldecir* es el de más difícil definición.¹ Frente a la clara delimitación, si bien es verdad que no puede hablarse de una incomunicabilidad absoluta, de las *cantigas de amor* y las *cantigas de amigo*, el grupo de las cantigas satíricas parece convertirse en una especie de cajón de sastre donde se agrupan todos aquellos textos que no pueden clasificarse en las otras dos categorías:

o "xénero" satírico, en lugar de ser marcado como os outros dous, tense transformado nun contedor no que conflúen tódalas poesías líricas galego-portuguesas que non son inequivocamente clasificables dentro dos xéneros do rexistro amoroso. En consecuencia, aínda hoxe non é raro que se manifesten indecisións, vacilacións e meditacións acerca de se é lícito asignar esta ou aquela cantiga ó "xénero" escarnio-maldecir²

Cuando Rodrigues Lapa, después de la publicación de las *Cantigas d'amigo* y las *Cantigas d'amor* por José Joaquim Nunes, recopila las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* no tiene más remedio que advertir que ha utilizado un criterio compilatorio amplio, de tal manera que algunas de las composiciones recogidas bien podrían incluirse en otras colectáneas:³

1 Vid. GIULIA LANCIANI-GIUSEPPE TAVANI, *As cantigas de escarnio*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 1995, pp. 7-16.

2 Op. cit., p. 8

3 JOSÉ JOAQUIM NUNES, ed., *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1928, 3 vols., idem, ed., *Cantigas d'Amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa

Queremos dar, finalmente, conta do critério que seguimos na elaboración do presente traballo. Deixámos-nos guiar por consideracións de largueza, admitindo nesta colección poesías, que tanto caberían aquí como em outro lado. Bastava que mostrasen uma ponta de humor, inconformidade ou displicência, para poderem aspirar a um lugar na colectânea. Feita a última escolha, ainda ficaram algumas composicións que, por seu carácter duvidoso, talvez venham a ser encorporadas numa possível reedição.⁴

De hecho, en la segunda edición, publicada como el autor refiere en el prólogo poco más de cuatro años después de la primera, añade tres cantigas “que pertencem a um género duvidoso designado por *escarnho d’amor*”.

La imprecisión terminológica del género parte de la propia tradición manuscrita. La etiqueta “escarnh`e mal dizer” tiene un valor totalizador de difícil diferenciación. Algo que puede constatarse ya en las mismas rúbricas atributivas. Así se presentan, por ejemplo, las cantigas de Pero Barroso: “Cantigas de Pero Barroso: son d’escarnh`e de mal dizer” (B 1441); o las de Pero da Ponte: “Pero da Ponte fez estas cantigas d’escarnh`e de mal dizer” (B 1627). En estos casos se trata de la presentación de una serie de textos asignados a un poeta, pero el marbete generalizador sigue usándose incluso cuando se trata de la adscripción de un sólo texto: “Vasco Gil fez esta cantiga: é d’escarnh`e de mal dizer” (B 1512); “Estevan Faian fez esta cantiga d’escarnh`e de mal dizer” (B 1561); etc. Hay, con todo, algunos intentos de diferenciación: “Esta cantiga é de mal dizer e feze-a Johan Soarez de Pavha al rey don Sancho de Navarra, por que lhi roubar veo sa terra e non lhi deu el-rey ende dereito” (B 1330 / V 937)⁵; “Don Fernan Paez de Talamancos fez este cantar de mal dizer” (B 1334 / V 940); “Outrossi fez este cantar de mal dizer aposto a ùa dona que era mui meninha e mui fermosa e fogueu ao marido e el prazia-lhi” (B 1350 / V 957); “Outrossi trobou a ùa dona que non avia prez de mui salva e el disse que lhi dera de seus dinheiros por preit`atal que fezesse por el algũa cousa e pero non quis por el fazer nada e poren fez estes cantares de mal dizer” (B 1351 / V 958)⁶; “Est`outro cantar fez de mal dizer a un cavaleiro que cuidava que trobava mui ben e que fazia mui bõs sões e non era assi” (B 1357 / V 965); “Esta outra cantiga fez a Afons`Eanes do Coton. Foi de mal dizer aposto en que mostrava dizendo mal de si as manhas que o outr`avia” (B 1358 / V 966);⁷ “Esta outra cantiga e de mal dizer dos que deron os castelos como non devian al rei don Afonso” (B 1477);⁸ “Meen Paez fez estas cantigas de maldizer” (después de B 1561); “Esta outra cantiga fez d’escarnho a un que dizian Johan Fernandiz e semelhava mouro e jogavan-lh`ende” (B 1367 / V 975); “Esta outra cantiga fez d’escarnho a ùa donzela” (B 1369 / V 972).⁹

da Universidade, 1932; MANUEL RODRIGUES LAPA, ed., *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1965 (2ª ed. 1970; reimp. ilustrada, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995).

4 Op. cit., p. XVIII.

5 En este caso la rúbrica viene inmediatamente precedida de la presentación genérica de la sección de las cantigas de escarnio y maldecir: “*Aquí se començam as cantigas d’escarnh`e de mal dizer*” por lo que la precisión corresponde exclusivamente a la cantiga de Joan Soarez Pavha que viene a continuación.

6 Las dos cantigas pertenecen a Lopo Lias.

7 Estas cantigas son de autoría de Martin Soarez

8 Cantiga de Airas Perez Vuitoron.

9 Estas dos últimas cantigas de Martin Soarez son los únicos ejemplos en los que aparece el marbete específico de *cantiga d’escarnho*.

Todo parece indicar, pues, que existía una cierta indiferencia o incapacidad a la hora de establecer una distinción entre ambas especies poéticas.

La *Poética* fragmentaria que acompaña a B intenta establecer una diferenciación:

cantigas d'escarneio son aquelas que os trovadores fazen querendo dizer mal d'algue[n] en elas, e dizendo-lho per palavras cubertas que ajan dous entendimentos para lhe-lo non entenderen ligeiramente: e estas palavras chaman los clerigos *hequivocatio*.¹⁰

cantigas de maldizer son aquela[s] que fazen os trovadores descubertamente. E[n] elas entran palabras que queren dizer mal e non aver outro entendimento se non aquel que queren dizer chãamente.¹¹

Así, la distinción parece basarse en la oposición significativa: *palavras cubertas* / *vs/ descubertamente*.

Sin embargo, el propio autor de la *Poética* deja bien claro los límites imprecisos de su propia clasificación:

E pero que alguns dizen que á i algũas cantigas de juguete d'arteiro, estas non son mais ca d'escarnho, nen an outro entendimento; pero er dizen que outras á i de risavelha: estas ou seran d'escarnho ou de maldizer. E chaman-lhes assi porque rien ende as vezes os homens, mais non son cousas en que sabedoria nen outro ben aja.¹²

La imprecisión de las rúbricas atributivas y la imprecisión en la definición del género en la *Poética* de B evidencian claramente la no pertinencia clasificatoria. Mas bien todo parece indicar que el término *escarnho e maldizer* se venía fijando como fórmula estereotipada para cualquier canción satírica. Y así lo señala el propio Rodrigues Lapa cuando, después de subrayar la distinción señalada del cancionero, se ve obligado a precisar:

De qualquer maneira, teremos de ver nesta distinção entre cantiga d'escarnho e de maldizer uma simples pretensão escolástica, que não podemos aceitar incondicionalmente, por não recobrir a imensa variedade da nossa poesia satírica medieval, pelo que se refere a forma e ao conteúdo.¹³

Hay, por lo tanto, como una especie de propuesta unificadora implícita en los cancioneros, lo cual no impide subrayar los elementos de predominancia en las cantigas. Y así, dentro de los géneros satíricos puede establecerse una distinción entre los *escarnios de amor* y de *amigo*, composiciones burlescas que retoman el lenguaje y las formas de las cantigas amorosas con una finalidad cómica, y los distintos tipos de sátira, dirigidas contra personajes concretos (*escarnio personal*), clases sociales (*escarnio social*), trovadores, juglares y temas literarios (*escarnio literario*), personajes y comportamientos pertenecientes al ámbito de la política (*escarnio político*) o la moral (*escarnio moral*).

10 [Tit. III], Cap. V, fol. 3r a.

11 Cap. VI, fol. 3r b.

12 Cap. V, fol. 3r ab

13 Op. cit., p. X

Basándose en este criterio definitorio según géneros satíricos y temas podría realizarse una clasificación del *corpus* profano de las cantigas de Alfonso X en la que habría que incluir un grupo muy numerosos de composiciones englobables en la categoría *escarnio personal*: B 457, B 458, B 459, B 466, B [471¹], B 481 / V 64, B 482 / V 65, B 483 / V 66, B 488 / V 71, B 489 / V 72, B 490 / V 73, B 493 / V 76, B 495 / V 78; otro muy significativo también relativo a los *escarnios políticos*: B 463, B 464, B 466, B 472, B 474, B 474¹, B 478 / V 61, B 479 / V 62, B 486 / V 69, B 491 / V 74, B 494 / V 77, B 496 / V 79; y ya con menos relevancia numérica los apartados referentes al *escarnio social*: B 461, B 462, B 476, B 484 / V 67, B 492 / V 75; *escarnio literario*: B 485 / V 68 y B 487 / V 70; *escarnio de amigo*: B 473 y B 475;¹⁴ *escarnio de amor*: B 460 y *moral*: B 480 / V 63. Un grupo aparte lo constituirían las tenzones B 465, B 477, B 1512 y B 1624.¹⁵

En cuanto que poesía lírica, todas estas cantigas tienen un carácter marcadamente subjetivo: expresión de un “yo” poético, condicionado por las convenciones literarias y sociales; pero intervienen al mismo tiempo toda una serie de interferencias de elementos que podríamos calificar como ajenos. Estos elementos son de manera predominante dramáticos en las cantigas de amor y de amigo, y este carácter se intensifica en las tenzones, donde adquiere un valor constitutivo.

En las cantigas satíricas, y de manera muy particular en los escarnios políticos de marcado color histórico, son los elementos narrativos, por el contrario, los que tienen un valor más relevante, dentro siempre del predominio de la función lírica.

Esta presencia de elementos narrativos ha llevado a considerar el conjunto de las cantigas políticas en torno a la circunstancia histórica de la guerra de Granada como una representación dramático-narrativa.¹⁶ Aquí se produce una tensión entre el “yo” autorial, presente en el referente de una realidad que se trasvasa al texto como convención literaria, y el “yo” poético, que no puede escapar al real. Un “yo” que utiliza la convención literaria para criticar, que es la función principal del escarnio.

No olvidemos que el reinado de Alfonso X estuvo erizado de dificultades desde su inicio, y que no siempre la fuerza del poder o la persuasión de las leyes eran las armas más efectivas. La particular estructura de la sociedad castellano-leonesa no podía dejar de reflejarse en un género tan específico como la sátira política. De este modo, estas cantigas adquieren un sentido trascendente y se convierten en literatura de denuncia. Como ha señalado Mario Martins:

14 TAVANI (*Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, p. 388) califica esta última cantiga como “jocosa”. En el *corpus* de la *Lírica profana Galego-Portuguesa* (Santiago de Compostela, Centro de Investigaciones Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1966, Vol. I, p. 147) se clasifica también dentro de esta categoría la cantiga B 474.

15 Vid. J. PARÍS, “Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (temática y clasificación), en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X*, Murcia, 1985, pp. 449-66; *Lírica profana Galego-portuguesa*, op. cit. Valeria Bertolucci (G. Lanciani- G. Tavani, *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, p. 37) señala dentro del *corpus* profano alfonsí dos subgrupos: el primero, formado por las cantigas B 456 a B 477, incluye ocho cantigas satíricas (B 457 a B 464), una tensión con García Perez (B 465), una cantiga de maldecir (B 466), cinco de escarnio y maldecir (B 471¹ a B 474), una cantiga de amigo paródica (B 475), una de maldecir (B 476) y otra tensión (B 477); y el segundo, B 478 a B 496 / V 61 a 79, con 19 textos satíricos.

16 Así lo hace Nodar Manso (“El carácter dramático-narrativo del escarnio y maldecir de Alfonso X el Sabio”, *Revista Canadense de Estudios Hispánicos*, 9 (1985), pp. 405-21), que agrupa estas cantigas dentro de un ciclo dramático-narrativo en torno a la figura de “O coteife”

D. Afonso, o Sabio está no centro dum ciclo satírico, onde a poesía é meio de ataque e de defensa, como os panfletos de hoje em día.¹⁷

Estas cantigas hacen referencia a la sublevación mudéjar de 1264.¹⁸ Los mudéjares del reino de Murcia “ovieron fabla de consumo, e enviaron sus mandaderos a Aben –Alhamar, e posieron postura que en un día se alzasen todos al rey don Alfonso, e en aquel día comenzase el rey de Granada la más fuerte guerra que pudiese facer, e cada uno de los otros eso mesmo”.¹⁹

La crónica abunda en llamamientos del Rey en defensa de las fronteras:

Llegáronle las nuevas de como el rey de Granada le avia quebrantado las treguas que con él avia, e otrosí que en el regno de Murcia que se le avia alzado Alboaquez, rey que era su vasallo... E envió el llamar por sus cartas los infantes e los ricos homes e todos os concejos de su reyno que se fuesen luego para él a la frontera”²⁰

Y en testimonios de disidencia de los que tenían el deber de cumplir con este servicio:

e otrosí como muchos de las villas se excusaban de los servir por el llamamiento que les facia de cada año por la frontera [...] ordenó que oviesen los alcaides en toda Extremadura en esta manera: que cualquier home que mantoviese caballo e armas, que fuese excusado de la martiniega e fonsadera, e que oviese excusados sus amos e molineros e hortelanos e yunteros e mayordomos e apaniaguados, e por esto que fuese tenuto de ir servir a la frontera cada que el Rey le llamase sin le dar el Rey otra cosa ninguna por los tres meses del servicio²¹

De esta época son los escarnios contra los traidores y cobardes que faltaron a su deber en la frontera. La cantiga B 491 / V 74 puede situarse en Alcalá la Real, donde en 1264 tuvo lugar una batalla muy sangrienta, en la que las tropas de Alhamar, con los temibles zenetes bereberes, infligieron severas pérdidas a Alfonso X, que participó personalmente en la contienda.²² La

17 *A Sátna na Literatura Medieval Portuguesa (Século XII e XIV)*, Lisboa, 1977, p. 34.

18 Vid. J. Paredes, *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Granada, Universidad, 1992. Sobre los aspectos históricos vid. A. Ballesteros-Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1963; M.A. Ladero Quesada, *Granada. Historia de un país islámico 1231-1571*, Madrid, Gredos, 1969; Rachel Arié, *L’Espagne musulmane au temps des nasrides (123-1492)*, Paris, Boccard, 1973; C. Torres Delgado, *El antiguo reino nazarí de Granada (1212-1340)*, Granada, 1974; M. González Jiménez, *Orígenes de la Andalucía cristiana*, en *Historia de Andalucía*, Barcelona, Planeta, 1980, vol. II, pp. 107-115; J.E. López de Coca Castañer, *El reino nsrí de Granada*, idem, pp. 305-51

19 *Crónica del Rey don Alfonso décimo*, ed. Cayetano Rosell, en *Crónicas de los reyes de Castilla desde Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel*, I, BAE, Madrid, Rivadeneyra, 1875, cap. XIII

20 Op. cit., cap. XI

21 Op. cit., cap. XII

22 zenete es el ‘individuo de zanata’, tribu bereber famosa por su caballería ligera, que acudió en defensa del reino de Granada. Su forma característica de cabalgar, con lanza y estribos cortos, dio lugar a la expresión ‘cabalgar a la gineta’. Todo el equipamiento estaba subordinado a esta manera de montar; de ahí las expresiones: ‘espada gineta’, ‘silla gineta’, etc. Y, finalmente, el nombre se aplicó al caballero que montaba de esta manera (Corominas, DCECH, s.v.). El paso a la significación moderna, así como el empleo adjetivado, se completó según Carolina Michaëlis (“Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV (1901), pp. 289-92), en el siglo XV. (Cf. Paredes “Arabismos en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X el Sabio”, in *Homenaje al Prof. Darío Cabanelas Rodríguez. O.F.M., con motivo de su LXX Aniversario*, Granada: Universidad, 1987, I, pp. 105-6)

narración se centra visualmente en las escenas de cobardía de los coteifes, a los que se ridiculiza presentándolos literalmente muertos de miedo ante los moros de Azamor.²³ Las referencias concretas al Guadalquivir, cuyo caudal no puede compararse al que el terror provoca en los cobardes coteifes, y a los “panos d’arrazes”, cuya blancura el miedo va a tornar de otro color, juegan un papel fundamental, en extremo plástico y visual, en función del carácter escatológico del texto:

Vi coteifes orpelados
 estar mui mal espantados,
 e genetes trosquiados
 corrian-nos arredor;
 tiinhan-nos mal aficados,
 [ca] perdian na color.

Vi coteifes de gran brio,
 eno meio do estio,
 estar tremendo sen frío
 ant’ os mouros d’ Azamor;
 e ia-se deles rio
 que Aguadalquivir maior.

Vi eu de coteifes azes
 con infanções iguazes
 mui peores ca rapazes;
 e ouveron tal pavor,
 que os seus panos d’ arrazes
 tornaron doutra color.

23 Los *coteifes* eran combatientes del ejército cristiano, de condición inferior. Carolina Michaëlis (“Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XX (1896), p. 216 y ss. y XXV (1901), p. 171) propone como etimología el ar. *Kateif* ‘espada larga’. Menéndez Pidal (“Elena y María (Disputa del clérigo y el caballero) Poesía leonesa inédita del siglo XIII” *Revista de Filología Española*, I (1914), p. 86) cree que deriva del diminutivo *hutayf* ‘algareador que roba la tierra enemiga’, relacionado con el verbo *hataf* ‘tirar, sacar’. Steiger (*Contribución a la fonética del hispano-árabe y de los arabismos en el ibero-románico y el siciliano*, Madrid, 1932, p. 218) propone el étimo de este mismo tema verbal *vuttaf* ‘ravisiseur, usurpateur, filou’. Alude Steiger a un grupo de palabras cuya sustancia lexical árabe sirve para rebajar determinado grupo social. Este es sin duda el caso de *coteife*, término árabe aceptado por la sociedad feudal hispana para caracterizar una clase social considerada despreciable. La etimología propuesta por Steiger puede aceptarse perfectamente según Piel (“Coteifes orpelados, panos d’arrazes y martinhos”, *Revista Portuguesa de Filología*, XIV (1966-8), p. 4), si pensamos en la evolución de un término semánticamente afín como es *rapaz* en su acepción medieval de ‘lacayo, criado, escuderillo’ (Corominas, s.v.), traducido en textos medievales por *rapax*, forma que deber ser su verdadera etimología por alusión a la rapacidad de los lacayos y sirvientes. El carácter ofensivo del término es patente en estas cantigas, donde frecuentemente aparece con epítetos despreciativos: *coteife mau*, *vallaadi*, *coteife mal guisad’ e vil*, *coteife vilao* (Vid. Paredes, “Arabismos en las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X el Sabio”, I, pp. 103-4). Azamor se refiere a la ciudad marroquí de Azemmur.

Vi coteifes con arminhos,
conhecedores deinhos,
que rapazes dos martinhos,
que non tragian senhor,
sairon aos mesquinhos,
fezeron todo peor.

La imagen final de los coteifes (la identificación "coteifes"- "cochões" es altamente significativa) arrojándose, aterrorizados de miedo al escuchar el tambor de las tropas berberes, a los pies de su señor, resume de manera plástica la mordaz crítica del monarca al comportamiento cobarde de quienes tenían que cumplir con su deber en la frontera:

Vi coteifes e cochões
con mui longos granhões
que as barvas dos cabrões:
ao son do atambor
os deitavan dos arçõs
ant'os pees de seu senhor.

Más elocuente en este sentido es la cantiga B 491 / V 74, construida a través de quince dísticos paralelísticos, enlazados por el estribillo "Non ven al maio", es decir no acude a la llamada, a la revista de tropas que generalmente se hacía en mayo, estación más propicia para la movilización de las tropas, cada uno de los cuales alude a una historia concreta, más sugerida que narrada, cuyas referencias pueden rastrearse en las crónicas. Así lo hace Carolina Michaëlis, que encuentra numerosos testimonios que pueden iluminar la cantiga. La historia hispánica está llena relatos de vasallos levantiscos, rebeliones, desnaturalizaciones, etc.; y lexemas como "tomar dineros", "comprar herdades", "robar la tierra", "fazer salva por non ir a la frontera", etc., aparecen por todas partes.²⁴ Cada dístico de la cantiga es la síntesis de una historia, apenas esbozada en la brevedad de un cuento en su primigenia concepción.

La estructura lírica aporta a la narratividad subyacente unos matices concretos y, de manera particular, una intensidad y tensión, que constituyen precisamente uno de los elementos de aproximación del cuento a la poesía.²⁵ El término individualizado, en la cantiga en cuestión el estribillo *non ven al maio*, sintetiza, incluso de manera plástica, esa particular tensión narrativa.

Lo mismo ocurre en la cantiga B 494 / V 77, donde el relato del caballero "que fue a pasar la sierra y no quiso servir la tierra", "el que se llevó los dineros y no trajo los caballeros", "el que recibió gran soldada y nunca hizo cabalgada" y "el que metió en la talega poco haber y mucha meiga" se articula a través del término individualizado *que faroneja?*, es decir ¿qué es lo que se huele?, ¿qué ventea?, que trasluce la cobardía del caballero indeciso antes de entrar

24 "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch". *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV (1901), pp. 293-94.

25 Vid. J. PARRIS, *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Universidad, 1986.

en la Vega de Granada; y concluye de manera rotunda con la maldición explícita: *maldito seja!*, expresión del estado de ánimo del monarca ante los traidores y cobardes en la guerra de Granada:²⁶

O que foi passar a serra
e non quis servir a terra.
e ora, entrant`a guerra,
que faroneja?
Pois el agora tan muito erra,
maldito seja!

O que levou os dinheiros
e non troux`os os cavaleiros,
e por non ir nos primeiros
que faroneja?
Pois que ven conos prostumeiros,
maldito seja!

O que filhou gran soldada
e nunca fez cavalgada,
e por non ir a Graada
que faroneja?
Se é ric`omen ou á mesnada,
maldito seja!

26 En opinión de Rodrigues Lapa (Op. cit., p. 44), este vocablo, que «traduz toda aquela hesitação do que não quer servir a terra e o seu senhor, tementeando a medo o terreno e alongando o focinho, a ver se sopravam bons ventos», tiene su base en *farim* o *faron*, y participa al mismo tiempo del ver y el olfatear: «farejar, ver em que param as coisas, expressão insuperável para designar a frouxidão cautelosa daquele a quem faltava o ardor combativo». K.S. Roberts (*An Anthology of Old Portuguese*, Lisboa, s.a., p. 394) lo interpreta como 'hesitar con cobardía'. Oliveira y Machado (*Textos portugueses medievais*, Coimbra, Atlántida, 1959) consideran que *faroneja*, v. *faronejar*, viene del árabe *hâron*, con el significado tal vez de 'dudar por cobardía' y remiten al español *haronear* 'ser perezoso', aunque el significado más conveniente sería el de *fanfarronear*, del español *fanfarrón*, a su vez del árabe *fartâr*: 'hablador, inconstante, liviano' o el de *farola*, *faroleiro* 'hablador, sin sentido' que, en su opinión, debe tener el mismo origen. Según Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*, sv.) *haronear* es 'Empereçar y tardarse en lo que se ha de hazer'. De *harón* 'El tardo y perezoso'. *Farejar* es 'Seguir pelo faro ('Olfacto excessivamente apurado dos cães e de outros animais'); procurar pelo olfacto', 'Cheirar, fariscar', 'Andar em busca, à procura de' (Morais Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, sv.). La forma *faronejar* podría ser un intensivo, con el mismo significado. Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de una contaminación con *faroar*: 'procurar à maneira de furão', 'pesquisar', 'investigar'. De *furão-furoa*: 'hurón-a'. En gall. *furón*, fig. 'entrometido', esp. *hurón* fig. 'Persona aficionada a descubrir los secretos o intimidades de otros y hábil para hacerlo', y *huronear* 'cazar con hurón', 'procurar con habilidad enterarse de lo que pasa en un sitio'. En cualquier caso, siempre prevalece el sentido de olfatear, husmear, intentar averiguar astutamente y de manera subrepticia. Sentido que encaja perfectamente con el significado general de la cantiga, dentro del contexto específico en el que surge. Considero que el vocablo *ventear*, en el sentido no frec. de 'Olfatear', 'Curiosear o investigar en alguna cosa' (Vid. Maria Moliner, *Diccionario de uso del español*, sv.) puede traducir el significado de *faronejar*. C. Alvar y V. Beltrán (*Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 188) prefieren 'actarse'.

O que meteu na taleiga
 pouc'aver e muita meiga,
 e por non entrar na Veiga
 que faroneja?
 Pois [e]l chus mol é que manteiga,
 maldito seja!

No cabe ninguna duda de que, en muchos aspectos, estas cantigas pueden ser leídas en clave autobiográfica. Los acontecimientos históricos a los que se alude corresponden con exactitud a los avatares de la vida del monarca. Y lo mismo ocurre con las cantigas que se refieren a las disputas entre el Rey y el infante Don Enrique y el “fecho del Imperio”. A estas disputas parece aludir la cantiga B 464, que podría fecharse entre 1248 y 1252, años que corresponden a la toma de Sevilla y a la muerte del rey Fernando, respectivamente. Y la B 466, según todos los indicios censura contra el trovador Gonçalo Eanes do Vinhal por su postura ambigua -la referencia a las “duas [e]spadas” no parece ofrecer ninguna duda a este respecto- en el conflicto.²⁷ En el fondo están latiendo unos hechos históricos que son los que dan a la cantiga su auténtico significado. La primera hace referencia a los malos consejos de un tal “Don Rodrigo moordomo” –personaje que bien pudiera ser Don Rodrigo González Girón, mayordomo del infante Don Enrique, muerto en 1256-, instigador al parecer de la rebeldía del infante contra su hermano Don Alfonso y su padre. El castillo a que se alude: “-Pois a vosso padre pesa, / non lhi dedes o castelo”, podría ser el de Morón, que el rey Fernando había entregado a su hijo.²⁸ En la segunda subyacen dos cantigas de Gonçalo Eanes do Vinhal (B 1390 / V 999 y V 1008) relativas a los amores del infante Don Enrique y su madrastra Doña Juana de Ponthieu.²⁹ La reacción del Rey ante la petición de clemencia para su hermano por parte de do Vinhal es comprensible si tenemos en cuenta las disputas entre ambos infantes antes de la subida al trono de Alfonso y la sublevación posterior de Don Enrique que, con el apoyo de Jaime I y la casa de Haro, intentó conquistar Lebríja en 1255. El Rey envía a Don Nuño de Lara para que lo prenda y si es necesario le de muerte. Don Enrique, advertido, sale al encuentro de Don Nuño, al que consigue herir, y el Rey manda refuerzos, obligándolo a refugiarse en Lebríja y huir hacia Aragón, con la idea de pedir auxilio a Don Jaime. De allí sale desterrado para Túnez, donde vive un episodio legendario, y posteriormente pasa a Roma. Pronto encontraría, sin embargo, medio de vengarse de los sinsabores del destierro con su apoyo, y el de su hermano Don Fadrique, a quien consiguió atraer para la causa, a Conradino, nieto de Federico II Staufen y contrincante de Alfonso X en sus pretensio-

27 Esta es la opinión de LAPA (Op. cit., p. 66) y, en la misma línea, de A. VÍZ / SÁNCHEZ (*Don Gonçal'Eanes do Vinhal: Reconstrucción histórico-biográfica y edición crítica de su obra*, Tesis doctoral, Universidad de Cádiz, 1993) y F. Magán Abelleira y X.X. Ron Fernández («Algunhas consideracións ecdóticas e hermenéuticas sobre a cantiga ‘Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha’ (B 466) de Alfonso X o Sabio», *Revista de Poética Medieval*, 3 (1999), pp. 131-146). Cf. también J. HERNÁNDEZ SERRA, «A propósito de ‘Don Gonçalo, pois queredes ir daqui pera Sevilha’ de Alfonso X el Sabio (Vida y obra de don Gonçal'Eanes do Vinhal.I)», *Estudios Románicos*, 1, Universidad de Murcia, Murcia, 1978, pp. 185-237.

28 Vid. LAPA, op. cit., p. 64.

29 Carlos ALVAR, por el contrario, considera que son «dos cantigas de escarnio contra el infante rebelde» («Poesía y política en la corte alfonsí», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410 (1984), p. 13).

nes a la corona del Imperio. Estos son los dos, cuya traición tendría que sentir tan profundamente el Rey, a los que parece aludir otra cantiga: la B 478 / V 61.³⁰

De nuevo la deslealtad y la traición se hacían presentes, y no precisamente como recurso literario sino como viva realidad, consecuencia de las dificultades y los desaciertos de gobierno. Y de nuevo la necesidad de acudir a la alusión literaria, más o menos velada, ya que hechos y personajes eran suficientemente conocidos y estaban en la mente de todos, y al encubrimiento obligado de los nombres.

Pero esta narratividad más o menos soterrada no es exclusiva de este tipo de textos, pues está presente aún en los momentos de mayor lirismo. Así ocurre con la singular cantiga, no sólo en el ámbito de la lírica galaico-portuguesa sino de la literatura románica medieval, B 480 / V 63. Estudiada en numerosas ocasiones, ha suscitado y sigue suscitando opiniones encontradas sobre su posible autobiografismo. Mientras autores como Carolina Michaëlis piensan que el autor regio habla por boca de otro, "cujas confissões, tal vez recolhidas por acaso, o devem ter divertido",³¹ otros como Cesare de Lollis o Rodrigues Lapa creen que se trata de una confesión autobiográfica.³² Discusión tal vez desenfocada por falta de perspectiva, ya que no parece tener ningún sentido una confrontación de este tipo en una obra medieval, con las específicas connotaciones que cobran en este terreno conceptos tales como los de originalidad, imitación y autoría, y mucho menos si nos situamos en el ámbito de la lírica. Buena prueba de ello son las numerosas referencias intertextuales que recorren la cantiga desde su inicio.³³ En cualquier caso, el sentir de la crítica es unánime en cuanto al profundo lirismo de la cantiga, capaz por sí sola de hacer figurar a su autor en la historia de la lírica galaico-portuguesa, y además en un puesto de preeminencia. Y sin embargo, el elemento narrativo está presente en toda la cantiga desde su inicio; y bastaría simplemente con romper la forma versificada y estructurar el texto aunque sólo sea mentalmente en forma narrativa, incluso respetando la propia puntuación del poema, para darnos cuenta de ello:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d'amor nen de mixon
nen d'armas -ca ei espanto,
por quanto

30 Vid. J. PAREDES, "La cantiga V 61 / B 478' de Alfonso X. Un problema de tradición manuscrita", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la AHLM*, Santarider, 1999 (en prensa).

31 "Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch, V. Ein Seemann möcht'ich werden, / ein Kaufmann möcht'ich sein!", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV (1901), p. 278

32 CESARE DE LOLLIS, "Per una canzone di Alfonso X", *Studi di filologia romanza*, VIII, (1901), pp. 380-86, Lapa, op. cit., p. 13.

33 Vid. CAMILO FLORES VARELA, "Malheurs royaux et bonheur bourgeois. A propos d'une chanson d'Alphonse X le Sage", *Verba*, 15 (1988), pp. 351-59; María Luisa Meneghetti, "Non me posso pagar tanto d'Alphonse le Savant et la transformation des modèles littéraires", *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Tübingen), VI, (1988), pp. 279-88; J. Paredes, "La traducción crítica: La cantiga *Non me posso pagar tanto* de Alfonso X", en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, ed. J. Paredes y Eva Muñoz Raya, Granada, Universidad, pp. 207-23.

mui perigo|o|sas son-
come dun bon galeon.
que m'alongue muit' aginha
deste demo da campinha.
u os alacrães son;
ca dentro no coração
senti deles a espinha!

E juro par Deus lo santo
que manto
non tragerei nen granhon,
nen terrei d' amor razon
nen d' armas, por que quebranto
e chanto
ven delas toda sazon;
mais tragerei un dormon,
e irei pela marinha
vendend' azeit' e farinha:
e fugirei do poçon
do alacran, ca eu non
lhi sei outra meezinha.

Nen de lançar a tavolado
pagado
non sãõ, se Deus m'ampar,
aqui, nen de bafordar;
e andar de noute armado,
sen grado
o faço, e a roldar;
ca mais me pago do mar
que de seer cavaleiro:
ca eu foi já marinheiro
e quero-m'ô-i-mais guardar
do alacran, e tornar
ao que me foi primeiro.

E direi-vos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar
que me faça já falar
en armas, ca non m' é dado
tdoado
m' é de as eu razõar.

pois-las non ei a provar:
ante quer'andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algéa terra buscar.
u me non possan culpar
alacran negro nem veiro.³⁴

No resulta fácil a veces precisar lo que hay de realidad y de convención literaria. Siempre parece haber un juego literario subyacente en la cantiga de escarnio y maldecir. Una contención entre lo que se narra y lo que realmente se quiere narrar; entre lo que se explicita, de manera intencionada, y lo que, de manera velada, se quiere ocultar; entre lo que pertenece al plano de la ficción literaria y el referente concreto que se quiere reflejar. Es un juego lírico que parece inherente a la convención del género.

La relación entre realidad cotidiana y realismo lírico es en ocasiones tan intrincada que la propia ficción literaria se convierte en realidad, superando su propio juego. Así, si tomamos al pie de la letra lo que se cuenta en la cantiga B 485 / V 68, como hicieron autores como Carolina Michaëlis, Braga o De Lollis, tenemos que inferir que el trovador Pero da Ponte mató a Afonso Eanes do Coton para robarle sus cantares:³⁵

Pero da Pont'á feito gran pecado
de seus cantares, que el foi furtar
a Coton, que, quanto el lazerado
ouve gran tempo, el x'os quer lograr,
e doutros muitos que non sei contar,
por que oñ' anda vistido e onrado

E poren foi Coton mal día nado,
pois Pero da Ponte erda seu trobar:
e mui mais lhi valera que trobado

34 La traducción literal del texto, disponiendo los versos de forma continuada, es explícita en este sentido: No me puedo pagar tanto / del canto / de las aves, ni su son, / ni de amor, ni abnegacion, / ni de armas -pues tengo espanto, / por cuanto / muy peligrosas son-, / como de un buen galeón, / que me aleje muy deprisa / de este infierno de campiña, / do los alacranes son: / pues dentro, en el corazón, senti de ellos la espina. // Y juro por el Dios santo / que manto / no treré ni barba, / ni tendré de amor razón / ni de armas, porque quebranto / y llanto / viene de ellas en toda sazón, / mas traeré una barca, / e iré por la marina / vendiendo aceite y harina: / y huiré de la ponzoña del alacran, pues yo no / sé de otra medicina. // Ni de lanzar a tablado / pagado / soy, Dios me ampare, / aquí, ni de bohardar: / y andar de noche armado, / sin agrado / lo hago, y el rondar: / pues más me pago del mar / que de ser caballero: / pues yo fui ya marinero / y quiérome hoy más guardar / del alacran, y tomar / a lo que fui primero. // Y os diré un recado: / pecado / nunca me puede engañar / que me haga ya hablar / de armas, pues no me es dado / (vano / me es de ellas razonar, / pues no las he de probar): / antes quiero andar solitario / e ir como mercader / alguna tierra buscar, / do no me puedan culpar / alacran negro ni claro.

35 C. MICHAELIS, *Cancioneiro de Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, vol. II, pp. 456-57; T. Braga, *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878; C. de Lollis, "Cantigas de amor e de maldizer di Afonso el Sabio re di Castiglia", *Studi di Filologia Romanza*, II (1887), pp. 58-60.

nunca ouuess`el, assi Deus m`ampar.
pois que se de quant`el foi lazerar
serve Don Pedro e non lhi da en grado.

E con dereito seer enforcado
deve Don Pedro, por que foi filhar
a Coton, pois-lo ouve soterrado,
seus cantares, e non quis en[de] dar
Tũn soldo pera sa alma quitar
sequer do que lhi avia emprestado.

E porend` é gran traedor provado,
de que se já nunca pode salvar,
come quen a seu amigo jurado,
bevendo con el, o foi matar:
todo polos cantares del levar,
con os quaes oj`anda arrufado.

E pois non á quen no poren retar
queira, seerá õi-mais por min retado.

No es este, sin embargo, el modo en que la cantiga debe ser interpretada. Y así lo precisó Menéndez Pidal, aludiendo al ambiente de familiaridad que reinaba entre los poetas de la época, y su carácter desenfadado:

Una feroz sátira, escrita por Alfonso X, nos dice que Cotón acabó su ruin vida en una de esas riñas que tantas veces promovía: beviendo con su amigo íntimo Pero da Ponte, éste le mató, según afirma el Rey Sabio, y luego robó los cantares del difunto, de los cuales sacó buenas ganancias. Mas le valiera a Cotón, dice el rey, nunca haber trovado, pues él siempre vivió miserablemente, pero después, su trovar fue heredado por Pero da Ponte, el cual, explotando los cantares del compañero y de otros muchos, anda bien vestido y honrado, sin que se le ocurriera nunca dar tan solo un dinero por el alma de su víctima bienhechora ¿Son hechos reales éstos? Carolina Michaëlis, y muchos con ella, creen en la veracidad de tales acusaciones y tachan de innoble el lenguaje acusador del rey. Yo pienso que Pero da Ponte no fue homicida sino en el lenguaje bromista del rey. En estos escarnios, lo mismo gallegos que provenzales, hay mucha expresión metafórica, puros juegos satíricos, rudas burlas, que en nada menoscaban la estimación personal del satirizante respecto del satirizado, y que no puede entenderse al pie de la letra. Es un error tomar esas sátiras como datos biográficos según hacen las antiguas biografías provenzales y los modernos eruditos.³⁶

³⁶ *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, 6ª ed., Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957, p. 150.

Y lo mismo parece suceder en la cantiga B 487 / V 70, otro de los escarnios dirigidos contra Pero da Ponte a quien en esta ocasión se acusa de irreverencia religiosa y se censura su trovar, alejado de los moldes de Provenza:

Pero da Ponte, paro-vos sinal
per ante o demo do fogo infernal,
por que con Deus, o padre spirital,
minguar quisestes, mal per descreestes.
E ben vej' ora que trovar vos fal,
pois vos tan louca razon cometestes

E pois razon tan descomunal
fostes filhar, e que tan pouco val,
pesar-mi-á en, se vos pois a ben sal
ante o diaboo, a que obedecestes.
E ben vej' ora que trobar vos fal,
[pois vós tan louca razon cometestes].

Vos non trobades come proença,
mais come Bernaldo de Bonaval;
e por en non é trobar natural,
pois que o del e do dem' aprendestes.
E ben vej' ora que trobar vos fal,
[pois vós tan louca razon cometestes].

E poren, Don Pedr', en Vilarreal,
en mao ponto vós tanto bevestes.

Nuevamente, una lectura apegada a la letra puede llevar a conclusiones precipitadas. La confusión entre la realidad y su elaboración literaria llevó a autores como Carolina Michaëlis, quien considera que la cantiga es cronológicamente anterior a la citada sobre este personaje, a suponer que se trataba de una censura del Rey contra los "irreverentes exagerados de pranto sobre Tell' Afonso, ou heresias peores, contidas em coplas hoje perdidas".³⁷ Mientras que Lapa piensa que el escarnio se basa "num cantar em que o talentoso segrel da corte de Afonso X teria manifestado ideias pouco ortodoxas em matéria religiosa". Y de esta afirmación concluye:

De qualquer maneira, a sátira tem importância ideológica, porque acusa nos mais antigos trovadores galegos, um Bernaldo de Bonaval, um Pero da Ponte, uma liberdade em matéria religiosa, que os Provençais, após o banho de sangue da cruzada albigense, domesticados pela Inquisição, estavam longe de manifestar.³⁸

37 Op. cit., vol. II, p. 458.

38 Op. cit., p. 29.

La misma confusión llevaba a críticos como Costa Pimpão a ver en la oposición entre el “trovar natural” y “como [a la manera de] Bernaldo de Bonaval” como un enfrentamiento entre la poesía mariana del Rey Sabio y la blasfema y satírica de Pero da Ponte.³⁹ Carolina Michaëlis y después Lapa, por el contrario, veían en estos versos la prueba de la existencia de dos escuelas poéticas enfrentadas y consideran que el Rey Sabio ataca a Bernaldo de Bonaval y Afonso Eanes do Coton como autores de cantigas de amigo, género poco cultivado en la corte castellana y hasta ese momento desconocido.⁴⁰ De Lollis pensaba más bien en una deuda de Pero da Ponte con Bernaldo de Bonaval y Afonso Eanes do Coton.⁴¹ Y José Joaquim Nunes se refería a una posible tensión desconocida en la que Pero da Ponte sostendría una opinión contraria a los trovadores provenzales.⁴² Pero como subraya Pellegrini:

le iperboliche ingiurie versificate del medioevo non comportano necessariamente un'adeguata risponzenza con la realtà, ma sono prima di tutto un gioco e un esercizio letterario, anche se gioco e esercizio legati all ambiente e a dati reali⁴³

No encontramos en las composiciones de Pero da Ponte ningún elemento de herejía ni tampoco poseemos dato alguno que nos induzca a pensar que fuera un ladrón o un asesino, ni mucho menos que matara a Pero da Ponte. En todos estos escarnios hay, como señalaba Menéndez Pidal, mucho de “expresión metafórica” y “juegos satíricos”. Sólo en esa tensión dialéctica entre la realidad y la elaboración literaria, en clave de sátira, de esa misma realidad puede ser entendido este género, que parte de un referente concreto, a veces perdido, y de ahí la dificultad de su interpretación y su oscuridad proverbial, y lo trasciende en una convención literaria, que sugiere más que explicita y donde la parodia, la sátira y la ironía no son más que expresión de la cultura popular.⁴⁴ En este juego literario donde la narratividad soterrada en la estructura lírica adquiere una tensión y matices particulares radica en alguna medida la especificidad del género escarnio y maldecir.

39 ÁLVARO J. COSTA PIMPAO, *Idade Média*, Coimbra, 2ª. ed., 1959, pp. 71-72.

40 CAROLINA MICHAELIS, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX (1985), p. 599 y *Cancioneiro de Ajuda*, Halle, Max Niemeyer, 1904, II, pp. 456-60; M. Rodrigues Lapa, *Das origins da poesia lírica em Portugal na idade média*, Lisboa, 1929, pp. 185-87.

41 “Dalle cantigas de amor a quelle de amigo”, in *Homenaje a Menéndez Pidal*, I, Madrid, 1925, pp. 623-26.

42 *Cantigas de amigo*, Coimbra, I, pp. 296-98.

43 “Una cantiga de maldizer di Alfonso X”, *Studi mediolatini e volgari*, VIII (1960), p. 166 n. 3. En su opinión, la cantiga alude a una circunstancia concreta ocurrida en Villa Real, en el curso de una tensión (B 1652/ V 1186) en la que Pero da Ponte y Garcia Martinz discuten sobre si se debe confesar o no el amor a una dama y deciden acudir a la figura mediadora de el Rey (Vid. Fernández Pousa, “Cancioneiro gallego del trovador Pero da Ponte”, *Revista de arquivos, bibliotecas e museos*, LXII (1956), pp. 803-40).

44 Vid. M. BAILLON, *L’Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.