
Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media

Jesús Cañas Murillo
Fco. Javier Grande Quejigo
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas
de la Edad Media



Cáceres
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: publicac@unex.es

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

Impresión: Dosgraphic, s. l.

EL CANCIONERO PROFANO ALFONSÍ. CONSIDERACIONES ECDÓTICAS Y HERMENÉUTICAS

Juan Paredes
Universidad de Granada

Durante mucho tiempo los estudiosos de la lírica galaico-portuguesa, y en particular de Alfonso X, se han venido quejando de manera reiterada de la ausencia de una edición crítica de la poesía profana alfonsí, mal estudiada y considerada, en contraposición con la atención prestada a las cantigas marianas, editadas en diversas ocasiones y con numerosísimos y cuidados estudios, no sólo del texto sino de la música y las miniaturas¹.

El hecho es, si no explicable, al menos comprensible, desde la misma consideración del corpus poético alfonsí, en su doble y abismal diferenciación tanto desde el punto de vista cualitativo como cuantitativo, y de su transmisión textual.

Así, frente al monumental conjunto de las 427 *Cantigas de Santa Maria*, transmitidas en lujosísimos códices, revisados por el propio autor, con transcripción musical y miniaturas, el corpus profano, reducido a un pequeño grupo de 44 cantigas, alguna de ellas incluso de autoría discutida, ha llegado a nosotros gracias a dos copias realizadas por Angelo Colocci en Roma en el primer tercio del siglo XVI, en las que no todos los textos son coincidentes y están plagadas además de lagunas y deturpaciones².

Todo ello sin contar con la consideración que el propio autor tenía de su obra, en su doble vertiente religiosa y profana (la misma transmisión textual puede ser un indicativo en este sentido), y la de la crítica. A las dificultades específicamente filológicas de fijación e interpretación de los textos, y las derivadas de la crudeza y obscenidad de que algunos de ellos hacían gala, habría que añadir las relativas a la propia per-

¹ L. Cueto, marqués de Valmar, *Cantigas de Santa Maria de Don Alfonso el Sabio*, Madrid, RAE, 1889, 2 vols.; W. Mettmann (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972, 4 vols. (reimp. Vigo, Ediciones Xerais de Galicia, 1981, 2 vols.); Mettmann (ed.), Madrid, Castalia, 1986, 3 vols.; *El «Códice rico» de las Cantigas de Alfonso el Sabio*, Madrid, Edilán, 1979 (descripción del códice escorialense por M. López Serrano; introducción, versión y comentarios de J. Filgueira Valverde; estudio de las miniaturas de J. Guerrero Lovillo; transcripción musical de J. M. Lloréns Cisteró); H. Anglés, *La música de las Cantigas del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, Diputación Provincial, Biblioteca Central, 1945-1964. Para una visión bibliográfica de conjunto, *vid.* J. Snow, *The Poetry of Alfonso X, el Sabio*, London, Research Bibliographies & Checkists, 19, Grant & Cutler, 1977, que naturalmente debe actualizarse con los estudios producidos posteriormente.

² Contamos también con una copia de V, realizada en Italia a finales del siglo XVI o principios del XVII, conocida en el siglo XIX como *Cancioneiro de um Grande d'Hespanha*, que desde 1983 pertenece a la Bancroft Library de la Universidad de California, Berkeley, signatura 2MS DP3 F3 (MS UCB 143), vol. 131, de ahí su denominación como *Cancioneiro da Bancroft Library*.

sonalidad del autor regio, el conjunto de su obra y en especial el contrapunto de su obra mariana.

Sin embargo, a pesar de las dificultades señaladas, se hacía absolutamente necesaria la edición crítica del Cancionero profano de Alfonso X, reclamada no sólo desde la necesidad de contar con una edición fiable de conjunto de su obra poética, sino incluso desde la consideración, reiterada una y otra vez por estudiosos como Valeria Bertolucci, de las interrelaciones temático-formales de ambas vertientes del discurso poético alfonsí³.

A intentar llenar este importante hueco venía mi ed. de *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, publicado en 2001 por la editorial Japadre Editore en su colección *Romanica Vulgaria*, que dirige Giuseppe Tavani⁴. Una edición que se presentaba, como toda edición crítica debe hacer, como una propuesta de trabajo, y como tal siempre abierta –de ahí estas consideraciones ecdóticas y hermenéuticas que, desde la experiencia como editor y ante las últimas consideraciones críticas, pretendemos hacer– y consciente de su numerosas dificultades, acordes también con su propia relevancia.

1. La primera es la relativa al establecimiento del corpus poético.

En los dos apógrafos (B y V) en los que se nos ha transmitido la lírica profana alfonsí, el corpus aparece agrupado de manera compacta, aunque desigual y sin ningún criterio de distinción de géneros, prueba de que el material se encontraba disperso o en una colectánea desorganizada. El descuido podría ser indicativo de la propia consideración que esta parte de su obra merecía al autor. En cualquier caso, parece que el compilador quiso agrupar la poesía profana de Alfonso X, precisamente por su condición real, al lado de la de D. Dinis. Existirían hojas sueltas en la que aparecería recogida. Por otra parte, el hecho de que el grupo de composiciones comunes a las dos fuentes incluya exclusivamente textos satíricos haría pensar en una recopilación para una colectánea por géneros.

Porque no todas las composiciones aparecen en ambos apógrafos: en B, sin duda el más completo, los textos numerados del 456 al 466, que ocupan los ff. 101 r al 103 r, aparecen bajo la rúbrica de «El Rey de León»; y los numerados del 467 al 496, ff. 103 v al 110 v, donde se remite al f. 37 r, bajo la de «El Rey don Afonso de Castela e de León», diferencia que en principio no representa ninguna dificultad dado que Alfonso X fue conocido bajo ambas acepciones⁵. La tensón con Vasco Gil aparece en el f. 316 v ab con el n° 1512 y la mantenida con Pai Gomez Charinho, en los ff. 346v

³ Vid. V. Bertolucci, «Alcuni sondagi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta», en *Estudios alfonsíes*, Universidad, Granada, 1985, pp. 91-117. Recogido en *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 147-168; «Retorica della poesia alfonsina: le figure dell'analogia», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 11-30. Recogido en *Morfologie del testo medievale*, pp. 169-188; «Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano», en *El scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid, Ed. Complutense, 1999, pp. 149-158; J. Paredes, «El discurso poético alfonsí religioso y profano. Intertextualidad y convergencias temático-formales», *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini Editore, 2006, II, pp. 1175-1189.

⁴ J. Paredes, *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 2001.

⁵ C. Michaëlis, «Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch», *ZrPh*, 25, 1901, pp. 171-172, y en particular p. 172 n. 1.

b y 347r a, con el n° 1624. La última cantiga, 496, termina en el f. 37, donde aparece tachada.

La autoría del primer texto, la cantiga de amigo «Ai eu coitada como vivo en gran cuidado», ha sido discutida, por la inconcreción aparente de la rúbrica atributiva.

Efectivamente, en el margen inferior derecho del f. 100 v se lee: «Rolo outro: rolo das cantigas que fez o mui nobre rei don Sancho de Portugal; e diz: Ai eu coitada como vivo». Sigue un folio en blanco, y en el siguiente (101 r), encabezando los textos alfonsíes, aparece la rúbrica: «El Rey don Affonso de leon»⁶. Michaëlis, basándose en la alusión a Guarda, ciudad fundada por Sancho I de Portugal, sostiene la atribución al propio rey⁷. Pellegrini, por el contrario, aduce la abundante documentación del término como sustantivo referido al ‘servicio de guardia’, ‘cuerpo de guardia’, ‘lugar donde se realiza la guardia’, etc., en la Península Ibérica. Por otra parte, los casos de atribuciones divergentes no son raros en los cancioneros portugueses; sin poder descartarse la posibilidad de que, dada la costumbre de los trovadores de enviarse sus composiciones, se trate de una dedicatoria del rey castellano a Sancho II de Portugal, con el que mantenía estrechos lazos de amistad⁸. Admitido incluso por la propia Michaëlis, que el grupo de cantigas numeradas 456-466 son de autoría del rey Sabio, no hay razón alguna para excluir la primera de ellas.

En V, bajo la rúbrica «El Rey don Afonso de Castela e de Leon», aparecen los textos numerados del 61 al 79, ff. 13 v, que corresponde al 3 bis v (ya que después del 10 comienza de nuevo la numeración) al 17 v (7 bis v). La tensión con Pae Gomez en el f. 190 v, n° 1558.

El grupo coincidente corresponde a B 478-496.

Y aquí encontramos un nuevo problema que puede tener implicaciones, no sólo para la consideración de la tradición manuscrita del corpus alfonsí, sino incluso para la de la transmisión textual del conjunto de la lírica galaico-portuguesa.

El primer texto del grupo coincidente de B, numerado 478, comienza en el f. 105 v b, donde sólo aparece el primer verso, mientras el f. 106 aparece en blanco por ambas caras. Por su parte, al primer texto del grupo coincidente en V, que supuestamente correspondería al 478 de B, le falta la primera estrofa. Ello nos llevaría a considerar, como ya intenté demostrar en su momento, que el único verso conservado de B 478 es el primero de una estrofa perdida que tiene su continuación en V 61⁹. Hipótesis fundamentada en el modo en que fueron copiados ambos apógrafos y en el estudio de la tradición manuscrita.

Afortunadamente, una de las manos que intervienen en la copia B, la llamada *d*, tenía la costumbre de numerar los folios que iba a utilizar para formar sus cua-

⁶ Sobre la rúbrica aparece la numeración 102 de mano de Colocci.

⁷ Michaëlis, «Randglossen», *ZrPh*, 28, 1904, pp. 418-419 y CA, II, pp. 593-594.

⁸ S. Pellegrini, «Sancio I o Alfonso X», *Studi romanzi*, 26, 1935, pp. 71-89. Recogido en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriática Editrice, 1959, pp. 78-93.

⁹ J. Paredes, «La cantiga V 61 / ¿B 478? de Alfonso X. Un problema de tradición manuscrita», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego, AHLM, 2000, pp. 1423-1432.

dernillos, y ello nos va a permitir reconstruir el proceso de formación del corpus alfonsí¹⁰.

Tras el cuadernillo 11, el copista preparó un quinión que ordenó, señalando los folios con una serie de barras verticales, de una a seis, y los números 7, 8 y 9. Los dos primeros bifolios, donde continúan los textos del cuadernillo anterior, forman el cuadernillo 12, integrado por los ff. 97, 98, 99 y 100; este último blanco por ambas caras, y el 99 por el reverso. Los tres bifolios restantes fueron destinados a copiar las cantigas de Alfonso X que debían concluir los textos del autor regio copiados en el cuadernillo 13 primitivo (ff. 101-106). Pero en los dos últimos folios, numerados 7 y 8 (ff. actuales 37 y 38), el copista transcribe seis cantigas de Pai Soarez de Taveirós. Estos son los folios que más tarde Colocci corta para insertarlos entre los cuadernillos 4 y 6 con el fin de trasladar las cantigas de Pai Soarez junto a las de Martín Soarez, pero al arrancarlos de su lugar primitivo arrancó también el final de la cantiga B 496 de Alfonso X. Esta es la explicación de por qué aparece tachada por Colocci. Al final del f. 110v, marcado por seis rayas verticales y que junto a los ff. 108 y 109, marcados a su vez con cuatro y cinco rayas, forman el actual cuadernillo 14, Colocci escribió «vide in hoc meo 145 ubi sequitur»¹¹, indicación que corresponde al f. 37, donde se encuentra el final de la cantiga B 496. También unió al cuadernillo 13 el primer folio, marcado con tres pequeñas líneas verticales, actualmente f. 107. El f. 105 v b termina, como ya he señalado, con el primer verso de la cantiga B 478, *Joan Rodriguiz veio vos queixar*, que supuestamente debe continuar en el f. 106, pero éste aparece en blanco por ambas caras.

Es el propio sistema de copia fragmentaria, con intervención de diversos copistas de manera simultánea, el que puede explicar el hecho El fragmento asignado al copista *e*, que transcribe los ff. 101-105, terminaría con el primer verso de la composición B 478, que es el que aparece copiado al final del f. 105. Por eso el f. 106 está en blanco, porque el copista ya no tenía más material para copiar. Por su parte, el copista *b*, al que correspondía copiar el fragmento donde continuaba la cantiga B 478, dejó sin transcribir el primer texto, que se encontraba sin numeración y fragmentario, pensando que el otro copista o incluso el propio Colocci ya lo habría hecho. El copista de V no recibió la pecia correspondiente al cuaderno 13 de B y por ello, no transcribió la primera estrofa incompleta que abre la parte que le correspondía copiar¹².

¹⁰ Vid. A. Ferrari, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 14, 1979, pp. 97-102 y 112-115.

¹¹ Vid. E. Gonçalves, «Appunti di filologia materiale per una edizione critica della poesia profana di Alfonso X», en *Filologia classica e Filologia romanza: esperienze e confronti*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1999, p. 415 n. 12.

¹² Álvarez Blázquez («Una réplica literaria de don Enrique el Senador a su hermano Alfonso el Sabio», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXXVI, 1957, pp. 65-91) supone que el rey se dirige a Conradino, su competidor en la sucesión al Imperio, refiriéndose a sus dos hermanos, Enrique y Fadrique, que apoyaban la candidatura del Staufén. Lapa (*Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1965), sin embargo, considera que esta suposición no tiene fundamento alguno. Aunque es cierto que resulta realmente difícil precisar con exactitud quienes son esos «dos» a los que se alude en el texto, la consideración del marco en el que surgen algunas de estas cantigas de marcado carácter político, como las que aluden a las desavenencias entre el rey y el infante don Enrique, puede ayudar a esclarecer su significado. Lo cierto

Este sistema de pecia cruzada es el que permite llevar esta consideración un poco más lejos, como hace Anna Ferrari, y ver en el cotejo entre la laguna de B y su posible complementariedad en V una confirmación del sistema de *pecia* cruzada con el que los dos cancioneros serían copiados de un mismo antecedente.

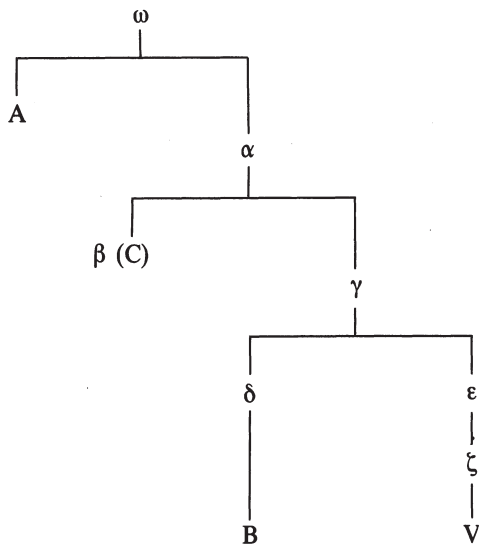
Ello conllevaría una modificación del *stemma codicum* fijado por Tavani en 1967 y después reproducido y ampliado en otros estudios¹³. De una primera colectánea realizada tal vez en la corte de Alfonso X y bajo su orientación, el arquetipo ω , en la que se transcribirían una serie de hojas sueltas escritas por los propios poetas o por escribas, los *rolos* o *rótulos*, se haría una copia incompleta, probablemente también en la corte del Rey Sabio y truncada precisamente a su muerte, hoy conocida como *Cancioneiro da Ajuda* (A), y más tarde, posiblemente entre 1340 y 1350, y por iniciativa del conde de Barcelos, otra copia (α) que ampliaba el contenido del arquetipo con nuevas aportaciones. De este subarquetipo (α) se realizarían posteriormente dos transcripciones: una de la segunda mitad del siglo XIV (β), de la que proviene la *Tavola Colocciana* (C), y otra posiblemente del siglo XV (γ), en la que se habrían in-

es que las desavenencias entre el rey y su hermano, terminan con el destierro de éste y su intento de venganza, apoyando a Conradino, y atrayendo para la causa a su hermano Don Fadrique: aquellos «dous» a los que parece aludir la cantiga. Otra vez la traición se habría hecho presente y no precisamente como recurso literario sino como una realidad viva en sus desaciertos de gobierno. Y naturalmente otra vez la necesidad, en esta ocasión si cabe aún más justificada de velar nombres; aunque la alusión era suficiente porque hechos y personajes serían suficientemente conocidos y no necesitaban mayor precisión. Otro problema sería la identificación del Joan Rodriguiz, a quien parece dirigirse la cantiga y que también parece el protagonista del escarnio XXVII (B 481, V 64), de marcado carácter obsceno. En este sentido, Videira Lopes considera que las dos últimas estrofas están construidas sobre un equívoco de connotaciones sexuales a partir del término «dous». Aunque también podría tratarse, como ocurre en otros casos, de un nombre genérico. Lo que sí parece claro es que el primer verso, en el que aparece este personaje que se lamenta, está en perfecta consonancia con la estructura de la cantiga, en cuyas dos últimas estrofas se imparte el consejo que ya parece esperarse desde el inicio:

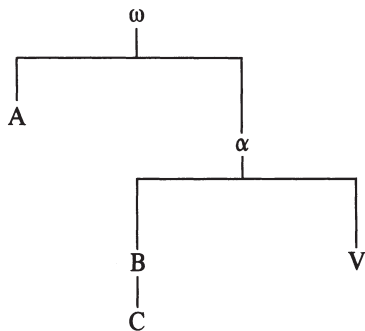
- | | |
|--------|---|
| I | Joan Rodriguiz vejo-vos queixar
[.....]
[.....]
[.....] |
| 5 | [.....]
[.....]
[.....] |
| II | E com'omen que quer mal doitear
seus naturaes sol nono provedes,
ca non son mais de dous e averedes-
10 los a perder polos muit'afrontar;
e sobr'esto vos digo eu ora al:
daquestes dous o que en meos val
vos fará gran mengua se o perdedes. |
| III 15 | E se queredes meu consello filhar,
creede-m'ora, ben vos acharedes:
nunca muito de vo-los alonguedes,
ca non podedes outros taes achar
que vos non conhoscan quen sodes nen qual;
20 e se vos d'estes dous end'ũu fal,
que por mingüado que vos en terredes! (J. Paredes, <i>El Cancionero profano de Alfonso X</i> , XXIV) |

¹³ G. Tavani, «La tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Cultura Neolatina*, 27, 1967, pp. 41-94; reimpresso en su *Poesia del Duecento*, pp. 77-179; «A proposito della tradizione manoscritta della lirica galego-portoghese», *Medioevo Romanzo*, 6, 2-3, 1979, pp. 372-418; «Ancora sulla tradizione della lirica galego-portoghese (quarta e ultima puntata)», *Rassegna Iberistica*, 65, 1999, pp. 3-12.

terpolado textos ajenos a la poesía trovadoresca. De esta última, a través de intermediarios diferentes (δ y ϵ o ζ), en los que también existen algunas interpolaciones, derivan B y V.



La modificación de este árbol genealógico, contestado en lo que se refiere a la derivación de B y V de antecedentes distintos y a la existencia de β como fuente de C, conduciría a un *stemma* más simple, en el que se suprimen la transcripción β y los intermediarios δ y ϵ o ζ ¹⁴.



¹⁴ Cf. J. M. D'Heur, «Sur la tradition manuscrite des chansonniers galiciens-portugais (contribution à la bibliographie général et au corpus des troubadours)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8, 1974, pp. 3-43; E. Gonçalves, «La tavola colocciana *Autori portughesi*», *Arquivos do Centro Cultural Português*, X, 1976, pp. 387-448; «Tradição manuscrita e edição de textos: experiências ecdóticas no campo da lírica galego-portuguesa», *Atas do I Encontro internacional de estudos medievais*, São Paulo, USP/UNICAMP/UNESP, 1995, pp. 36-51; A. Ferrari, «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese», *op. cit.*, pp. 27-141; «Le chansonnier et son double», en *Lyrique Romane Médiévale. La tradition des chansonniers* (Actes du Colloque de Liège, 1989), Liège, 1991, pp. 301-327.

La eliminación de β vendría autorizada por las coincidencias entre C y B. Las discrepancias serían una prueba de que el índice fue realizado antes de las mutilaciones que provocaron numerosas lagunas y de los errores de Colocci al compilar la *Tavola*¹⁵. Por su parte, las diferencias entre B y V tampoco invalidan la procedencia de un antecedente común, ya que las lagunas propias de uno y otro manuscrito pueden ser explicadas por accidentes ocurridos después de la copia o por el mismo sistema fragmentario de la copia, el comportamiento del copistas o el estado físico del modelo.

Partiendo de la hipótesis de la procedencia de B y V de un mismo manuscrito y considerando que los envíos numéricos de Colocci corresponden por lo tanto al ejemplar que sirve de modelo, Elça Golçalves realiza una conjetura sobre la disposición material de los textos de Alfonso X en el original base de la copia. Efectivamente en el f. 101r de B, primero del fascículo 13 donde comienza el corpus alfonsí, aparece la notación colocciana 102, y en el 111r, primero del cuadernillo 15, que inicia la producción de Don Dinis, 109; lo que llevaría a situar los textos de Alfonso X entre los ff. 102-108 del original. La anómala estructura fascicular de la parte correspondiente de B hace pensar, siempre según la citada investigadora, que estos siete folios formaban parte de un quinión numerado del 99, sugerido por la anotación XCViiiij en el f. 2 bis de V, al 108, en el interior del cual el corpus alfonsí ocuparía el cuadernillo central de cuatro folios, cuya transcripción en B fue asignada al copista *e*, y los numerados 106, al copista *b*, y 107 y 108, al *d*.

A esta distribución habría que imputar la ya comentada laguna de B 478, con cuyo único verso terminaría el cuadernillo central del ejemplar, así como el cambio de mano a partir de B 108r b16, verso con el que terminaría el f. 106 del ejemplar.

En cualquier caso, quedaría por explicar, como señala la propia Gonçalves, la más problemática numeración de V, donde aparecen dos tipos de envíos numéricos, en árabe y romano, que no tienen correspondencia en B, cuya relación no ha sido aclarada¹⁶.

Sin entrar ahora en la consideración sobre si es económico o no la realización de dos copias de un mismo manuscrito al mismo tiempo, una supuestamente para Colocci y otra, más descuidada, para regalo o cambio, o si el sistema comentado de pecia cruzada puede explicar, no sólo algunas lagunas como la comentada, sino los textos que faltan al comienzo de V, no cabe duda de que el estudio de la conformación del corpus alfonsí que acabo de esbozar, debe ser tenido en cuenta, de ahí su importancia, a la hora de establecer la tradición manuscrita de la lírica galaico-portuguesa.

2. Por lo que se refiere a la diferenciación genérica del corpus, además de la ya citada cantiga de amigo, encontramos cuatro cantigas de amor. Una de ellas (B 471) está escrita en castellano y constituye el único testimonio en esta lengua contenido en

¹⁵ Vid. D'Heur, *Sur la tradition manuscrite*, pp. 19-41; Gonçalves, *Appunti di Filologia materiale*; G. Lanciani y G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 615-618.

¹⁶ Cf. E. Monaci (ed.), *Il canzoniere portoghese della Biblioteca Vaticana*, Halle, Max Niemeyer, 1875, pp. VII-VIII; Tavani, *Poesía del Duecento*, pp. 111-16; D'Heur, *Sur la tradition manuscrite*, pp. 5-6, n. 7; G. Lanciani y G. Tavani (eds.), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa, op. cit.*, p. 125.

los apócrifos italianos, junto con el poema «En un tiempo cogí flores» (B 607, V 209) de Alfonso XI. El texto plantea problemas, no sólo por su carácter fragmentario, sino por su incertidumbre temática entre lo amoroso y lo paródico.

De las tres restantes, la primera «Ben sabia eu mia senhor» aparece sin numerar, separada por dos renglones en blanco del fragmento que la precede: «Falar quer eu da senhor ben cousida», en cuyo margen izquierdo figura la numeración 468 y al que se ha considerado unida. Según Pellegrini, este primer texto es una cantiga de loor, fragmentaria, que por error se ha pensado pertenecía al género amoroso¹⁷. También lo es la cantiga que la precede (CSM 40).

Las 39 cantigas restantes pueden ser agrupadas bajo la denominación genérica de «cantigas de escarnio y maldecir», en sus diversas manifestaciones, aunque algún texto no sea tan fácilmente clasificable.

Así, por ejemplo, la cantiga XXVI¹⁸ («Non me posso pagar tanto»), cuya singularidad ha sido siempre destacada, clasificada por Michaëlis como escarnio¹⁹, tal como aparece en la ed. de Lapa, y que Tavani define como «canto di sconforto»²⁰.

Algunos textos entrarían en la consideración de géneros fronterizos, al margen del canon establecido.

La cantiga «Med'ei ao pertigueiro que ten Deça» (V) puede ser considerada, desde la inversión de los valores establecidos, como un «escarnio de amor»²¹, un contra-texto en el los estilemas específicos del género amoroso son utilizados de forma paródica²².

La XXI, «Falavan duas irmanas» ha sido considerada como «escarnio de amigo», categoría en la que se ha querido incluir algunas otras composiciones, como las mencionadas sobre Don Airas y Don Meendo²³.

Sin embargo, hay que tener mucho cuidado a la hora de intentar clasificar estos textos y mucho más al querer etiquetarlos, pues corremos el riesgo de actuar de manera mimética con la mentalidad clasificatoria medieval. La subversión es un elemento intrínseco a la propia creación literaria y era natural que la lírica amorosa y satírica crearan su propio juego de interferencias; todo ello al margen, como es natural, de la

¹⁷ S. Pellegrini, «Le due laude alfonsine del canzoniere Colocci-Brancuti», en *Romania: scritti offerti a Francesco Piccolo nel suo LXX compleanno*, Napoli, Armanni, 1962, p. 309.

¹⁸ La numeración corresponde a la de mi ed. *El Cancionero profano de Alfonso X*.

¹⁹ Randglossen, *ZrPh*, 25, 1901, p. 278.

²⁰ Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell' Ateneo, 1967, pp. 88 y 388.

²¹ Es C. Michaëlis quien utiliza el término por primera vez, a propósito de la cantiga de García d'Ambroa «Grave dia naceu, senhor» (CA, p. 540).

²² Scholberg (*Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971, p. 125) considera que las composiciones «Don Airas pois me rogades» (XVIII) y «Don Meendo, vós veestes» (XIX) presentan elementos paródicos de la cantiga de amor. Para Lanciani y Tavani (*As cantigas de escarnio*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1995, p. 177) lo es la primera de ellas. Marcerano («La zona grigia: fra parodia e satira nelle cantigas medievais galego-portoghese», *Medioevo Romanzo*, 27, 2003, pp. 86-112), incluye en esta categoría la cantiga «Non quer'eu donzela fea» (XXII). Holliday («The frontiers of Love and Satire in the Galicia-Portuguese Medieval Lyric», *Bulletin of Spanish Studies*, 39, 1987, p. 36) encuentra intención burlesca en «Pois que m'ei ora d'alongar» (XIII).

²³ Vid. Gutiérrez García (*Amor e burlas na lírica trobadoresca*, A Coruña, 2006); Marcerano (*op. cit.*).

libertad creadora. No hay, pues, que buscar etiquetas preconcebidas, de acuerdo con una taxonomía y criterios clasificadores acordes con una ideología o tendencia crítica determinada, sino precisamente rompiendo estos límites prefijados, destacar la originalidad y riqueza de matices tanto de los géneros canónicos establecidos como de su expresión a través de una individualidad poética, capaz por supuesto de sobrevolar la fijeza artificial de unos códigos prefijados. Estos textos, contratextos en la terminología de Genette²⁴, han de ser juzgados como un juego paródico de voces, expresión de la libertad creadora.

Precisamente el carácter de «escarnio de amor» que Lapa confiere a la cantiga V alfonsí, sería en su opinión una prueba de su pertenencia a la etapa de mocedad, cuando el infante don Alfonso gobernaba el reino de León entre 1237 y 1243, lo que de ser así constituiría una prueba no sólo de la maestría del autor sino de la existencia de estos géneros fronterizos desde el inicio y de la extraordinaria riqueza de la lírica galaico-portuguesa.

En este sentido también habría que tener en cuenta las implicaciones en lo referente al plano de la autoría.

En principio todo parecería inducir a un cambio de trayectoria que va del discurso profano al religioso. Al menos si tomamos en serio la confesión del autor en el Prólogo a las *Cantigas de Santa Maria*:

E o que quero é dizer loor
da Virgen, Madre de nostro Sennor,
Santa Maria, que ést'a mellor
cousa que el fez; e por aquest'eu
quero seer oy mais seu trobador,
e rogo-lle que me queira por seu
Trobador e que queira meu trobar
reçeber, ca per el quer'eu mostrar
dos miragres que ela fez; e ar
querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid'a cobrar
por esta quant'enas outras perdi. (vv. 15-26)

Y de manera más explícita si cabe en la cantiga 10, donde claramente manifiesta su intención de dedicarse a la Virgen, de la que quiere ser trovador, dando al demonio todos los otros amores:

Esta dona que tenno por Sennor
e de que quero seer trobador,
se eu per ren pos'aver seu amor,
dou ao demo os outros amores. (vv. 19-22)²⁵

Imagen del poeta que parece despreocuparse de su producción lírica anterior para dedicar su discurso poético de manera exclusiva a la vertiente mariana. Lo que, en

²⁴ Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, 1989.

²⁵ Mettmann (ed.), *Cantigas de Santa Maria*, Madrid, Castalia, 1986-1989.

una reducción simplista, perfectamente acorde además con el estereotipo literario, nos llevaría a reducir la poesía mundana al periodo juvenil y al de madurez la religiosa.

Sin embargo, aunque sea en términos de cronología relativa, parece necesario intentar establecer la interrelación entre la producción mariana y profana.

Podemos pensar que la producción poética profana comenzaría antes de que Alfonso ocupara el trono de Castilla en 1252, paralelamente a la de otros poetas gallego-portugueses presentes en la corte de Fernando III, con algunos de los cuales, como Pero da Ponte, Gonçal'Eanes do Vinhal, Bernaldo de Bonaval o Pero Garcia d'Ambroa, coincide en el tratamiento de los temas, y a los que aludió además, de manera más o menos explícitas, en sus composiciones.

El más antiguo texto profano es probablemente el ya aludido «escarnio amoroso»²⁶. La que hace referencia a las luchas con el infante Don Enrique habría que situarla entre 1248 y 1252, poco después de la toma de Sevilla y antes de la muerte de Fernando III. Las burlas contra la Balteira, hacia 1245-1246. La sátira contra Pero da Ponte debe ser posterior a 1255, fecha de la fundación de Villa Real. Las dedicadas a la guerra de Granada de 1264-1265. La que alude a Pero d'Ambroa es anterior a 1261, fecha de su muerte. Las cantigas contra el deán de Cádiz, posteriores a 1262. Las sátiras contra el Papa en torno a 1266. Por lo que respecta a la producción mariana, los términos *post quem* establecidos a partir de alusiones a hechos y datos reales podrían situar los textos más antiguos en torno a los años cincuenta, mientras los últimos corresponderían a los años 1281-1282. Ya en 1269, con ocasión del viaje a Castilla acompañando al infante Don Pedro de Aragón, Cerverí de Girona dedica al rey castellano una cantiga que es un reconocimiento de su labor como poeta mariano, poniendo de manifiesto, como señala V. Bertolucci, la difusión que en aquel tiempo tendría el cancionero mariano alfonsí, recogido ya probablemente en la primera redacción del código de Toledo²⁷. Por lo que todo induce a pensar que habría un periodo de interacción y simultaneidad entre ambas vertientes de la poesía alfonsí.

En cualquier caso, hay que tener muy en cuenta que un conjunto tan complejo como el de las *Cantigas de Santa María* es difícilmente asimilable a la concepción de un solo autor, en el sentido moderno del término. Habría que pensar más bien en una consideración del concepto de autoría en sentido medieval, como coordinación de una empresa mucho más amplia, en la se inscribe también toda su producción en prosa. Sabemos de la participación de Alfonso X en la redacción de sus obras y la forma de trabajar de las escuelas alfonsíes²⁸. En el caso concreto del cancionero mariano parece aconsejable asimilar la obra al conjunto de la producción en prosa del rey castellano, como empresa en la que el autor asume el papel de coordinador,

²⁶ Lapa, *Cantigas d'escarnho*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷ V. Bertolucci, «Alfonso X el Sabio, poeta profano e mariano», *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1999, p. 154.

²⁸ A. García Solalinde, «Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras», *Revista de Filología Española*, 2, 1915, pp. 283-288; G. Menéndez Pidal, «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5, 1951, pp. 363-380; J. T. Snow, «The central rôle of the troubadour 'persona' of Alfonso X in the Cantigas de Santa María», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, pp. 305-316 y «Self-conscious references and the organic narrative pattern of the Cantigas de Santa María of Alfonso X», *Medieval Renaissance and Folklore Studies in honor of John E. Keller*, Newark, 1980, pp. 53-66.

responsable y revisor de la escritura. El Rey Sabio podría haber utilizado la colaboración de algunos poetas gallego-portugueses presentes en su corte. Existe una nota marginal que remite directamente a Airas Nunez²⁹. Incluso se ha intentado precisar la participación directa del rey, refiriéndola a una decena de textos estrictamente autobiográficos³⁰. Sin embargo, el cancionero profano, aún partiendo de la convicción de que sólo se nos ha transmitido en parte, se le atribuye directamente sin discusión.

3. Junto a todos estos problemas inherentes a la concreción de corpus textual y la tradición manuscrita, así como los relativos las fechas de composición y al concepto mismo de autoría, hay que considerar los que se refieren a la fijación e interpretación del texto.

En algún caso, como ocurre con la cantiga «Mester avia don Gil» (II), tenemos que enfrentarnos a un problema de filología material.

El texto presenta una marcada irregularidad en las dos últimas estrofas, con un eneasílabo cuarto verso en la tercera y una problemática cuarta estrofa de sólo tres versos, el último de los cuales eneasílabo, que ha llevado a los distintos editores a lecturas muy diversas.

457

Mester avia don Gil
 hun ffal concio hor nil
 Que non troasse
 Ne migalha ne filhaffe
 Hun galgusio nil
 Que hua lebor demil
 Non ffilhaffe
 araro rabeassse.e ludrassse
 E podengo deunhi de Gil
 Que cusfasse hun mhr
 Que lhi meussse
 A don gil qndo lebor achasse
 Ofaw dun joudaxil
 Que desfen p seu quadril
 Don gil qndo lebor leuataffse

B f. 101 r a.

²⁹ W. Mettmann, «Airas Nunes, Mitoautor der Cantigas de Santa Maria», *Iberorromania*, 3, 1971, pp. 8-10.

³⁰ Vid. Mettmann (ed.), *Cantigas de Santa Maria*.

En una primera edición, Michaëlis mantiene en términos generales la lectura del apógrafo, manteniendo el irregular eneasílabo verso de la tercera estrofa; si bien en la última estrofa suprime a *Don Gil* y conjetura el tercer verso:

Mester avia Don Gil
un falconcinho bornil
que non voasse,
nemigalha nen filhasse.

Un galguinho vil
que ña lébor, de mil
non filhasse,
mais rabejasse e ladrasse.

E podengo de riba do Sil,
que cufiasse (?) seu ril (?)
que lhi mejasse
a Don Gil quando lebor achasse.

Osas que un javaril
que desse por seu quadril
lhe rasgasse
quando lebor levantasse³¹.

Pero más tarde regulariza también el último verso de la tercera estrofa y cambia totalmente el esquema métrico, con cuatro estrofas de cinco verso mediante la introducción en todas las estrofas de manera uniforme de un cuarto verso «a Don Gil», que efectivamente aparece en el manuscrito incluido en la tercera y cuarta estrofas:

Mester avia don Gil
un falconcinho bornil
que non voasse
[a don Gil]
nemigalha nen filhasse!

[E] un galguinho lebril
que ña lébor, de mil
non filhasse
[a don Gil]
mais rabejass(e) e ladrasse!

[E] podengo de riba (de) Sil,
que rufiass', e tam vil
que lhi mejasse
a Don Gil
quando lebor [lhe] achasse!

[E] osas d'un javaril
que dessen por seu quadril
[e que rasgasse]

³¹ Michaëlis, «Randglossen», *ZrPh*, 28, 1904, p. 425.

a don Gil
quando lebor levantasse!³²

Lapa, por su parte, sigue la lectura del apógrafo y divide la composición en cuatro estrofas, las dos primeras de cuatro versos: a7 a7 b4' b7', y las dos últimas de cinco versos: a7 b7 b4' a3 b7', en la última de las cuales conjetura el tercer verso:

Mester avia don Gil
un falconcinho bornil,
que non voass'e
nemigalha non filhasse.

Uũ galguilinho vil,
que ãa lébor, de mil,
non[a] filhasse,
mais rabejasse e ladrasse.

Podengo de riba Sil,
que cufiasse un muril,
que lhi mejasse
a Don Gil,
quando lébor i achasse.

Osas dũ javaril,
que dessen per seu quadril,
[e embargasse]
[a] Don Gil
quando lébor levantasse³³.

En mi opinión, la irregularidad de las dos últimas estrofas puede ser explicada por un problema de filología material, fundamentado en un error del copista. Dada la imprecisión del v. 11: *que lhi mejasse*, cuyo sujeto tanto puede ser Don Gil como su podenco, no resulta extraño que se introdujera una glosa con sentido burlesco, «a Don Gil», para deshacer el posible equívoco, que posteriormente un copista incluiría en el texto. La falta accidental de un verso en la última estrofa justificaría plenamente su inclusión. De este modo se respeta perfectamente el esquema métrico de las dos estrofas anteriores:

- | | |
|------|--|
| I | Mester avia don Gil
un falconcinho bornil,
que non voass'e
nemigalha nen filhasse. |
| II 5 | Uũ galguilinho vil,
que ãa lébor, de mil,
non[a] filhasse,
mais rabejasse e ladrasse. |

³² Michaëlis, «Mestre Giraldo e os seus tratados de Alveiteria e Cetraria», *Revista Lusitana*, XIII, 1910, p. 201.

³³ Lapa, *Cantigas d'escarnho*, 27.

- III Podengo riba de Sil,
10 que enfiasse un [...-il],
que lhi mejasse
quando lébor i achasse.
- IV Osas dũũ javaril,
que dessen per seu quadril,
15 [...-asse]
quando lébor levantasse³⁴.

Los términos concretos siguen suscitando lecturas diferentes. Así, por ejemplo, el lexema en rima del v. 10: «ril» o «vil», en las lecturas de Michaëlis; «muriil» ('trahoguero') o «mutiil» ('mochil'), según Lapa, ha sido también interpretado como «mujil» ('mújol'); «javaril» (v. 13), como «jouvaril» (supuestamente, 'pescador de xoubas')³⁵.

En otros casos, es precisamente la interpretación de los términos la que condiciona la lectura del texto.

Una lectura literal de la cantiga XXVII «Joan Rodriguiz foi esmar a Balteira», como la que realizaron C. Michaëlis³⁶ y Lapa en una primera instancia, aunque más tarde³⁷, tras las observaciones de Mettmann³⁸ al respecto, admitía el valor expresivo de términos como *madeira*, *colher*, etc., parece reducir la situación a unos parámetros de normalidad muy alejados de cualquier interpretación de doble sentido: Juan Rodríguez va a tomar medidas a María Pérez para que ésta sepa la madera que necesitará en la construcción de su casa. Recomienda incluso el grosor que ésta debe tener, basándose en su experiencia con otras clientas: Maior Moniz, María Airas y Alvela, para las que había realizado con anterioridad tareas similares. Pero en un segundo nivel de lectura, en una consideración de la serie léxica en el campo semántico de lo obsceno, el texto ofrece otra interpretación muy diferente desde la perspectiva de la cultura carnavalesca popular.

Mettmann³⁹ había subrayado el sentido equívoco del término *madeira*, como aparece también en sendas cantigas de Afonso López de Baian (B 1741 V 1081) y Pai Gómez Charinho (B 1625 V 1159), construidas en torno al lexema *madeira nova*. Es este lexema, en su sentido figurado de órgano sexual, el que actúa como connotador específico, permitiendo la descodificación del texto.

Con todo, el extremo más problemático y el que ha suscitado mayores comentarios críticos, radica en la interpretación de los términos finales.

³⁴ J. Paredes, *El Cancionero profano de Alfonso X*, II. Coincido en este sentido plenamente con Elsa Gonçalves («Appunti di filologia materiale per una edizione critica della poesia profana di Alfonso X», *op. cit.*, pp. 425-427).

³⁵ Vid. G. Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002.

³⁶ Michaëlis, «Randglossen», *ZrPh*, 25, 1901, p. 669.

³⁷ Lapa, *Cantigas d'escarnho*, 2ª ed., Vigo, Galaxia, 1970.

³⁸ Mettmann, «Zu Text und Inhalt der alportugiesischen *Cantigas d'escarnho de mal dizer*», *ZrPh*, 82, 1966, pp. 310-311.

³⁹ *Ibidem*.

A maior mornz de y ia outra tumanha
 E foy ela tolher logo sem sanha
 E charr ynos fezeo logo out' tal
 E alue la q' andou em portugal
 E ias tolhezõ na motanha

E desta e amida de spinha
 Tano de lombardia ne da lamanha
 E vir q' e q' a nõuos sua mal
 Cu del q' em para para rry, nõ ual
 E esto muy mais sey eu caboudanha

B f. 107 r b.

Ya en 1977, con motivo del VII congreso de la AHLM, me encargué del tema, proponiendo una nueva interpretación⁴⁰. Paralelamente, Louis Vasvari realizaba otra lectura, interpretando el texto como *gap* carnavalesco⁴¹. Y también en el mismo año, aunque en una ocasión diferente, Tavani se ocupaba del mismo asunto, con otra propuesta distinta⁴². El interés del tema, y la lógica imposibilidad de haber podido contar en aquel momento con tan valiosas aportaciones, me hicieron volver sobre ello, en un intento de puesta al día de la cuestión⁴³.

Las lecturas han sido múltiples. Vasvari pone en relación el término con la Abundia o la dame Abunde del *Roman de la Rose* y las magas benéficas. «Abondanha» sería la representación carnavalesca de la plenitud fálica⁴⁴. En esta misma línea parece interpretarlo Anna Ferrari, como forma anómala de «abondança», con el significado de 'saber o tener en abundancia', en relación con la medida del miembro viril⁴⁵. Lectura que se adecua perfectamente al sentido del texto, pero cuya mayor dificultad radica en el hecho de que no aparece atestiguado con este significado, y que etimológicamente no es posible el cambio -ANTIA, -anza > -ANEA, -anha.

⁴⁰ J. Paredes, «Caboudanha: en torno a la cantiga B 481, V 64 alfonsí», en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 1999, III, pp. 125-131.

⁴¹ L. Vasvari, «La madeira certeira... A medida d'Espanha" de Alfonso X: un gap carnavalesco», en *Actes de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, III, pp. 459-469.

⁴² G. Tavani, «Para uma leitura da cantiga de maldizer de Afonso X, "Joan Rodriguez foy osmar a Balteira" (RM 18,21, B 481, V 64)», presentada en el *Colóquio Internacional «Filología, Literatura e Linguística» in memoria di Manuel Rodrigues Lapa*, Anadia-Coria, 17-19 de abril de 1977 y publicada en *Sentido que a vida faz. Estudos para Óscar Lopes*.

⁴³ J. Paredes, «[Ou] cab'ou danha. Dos interpretaciones para una lectura de la cantiga B 481 V 61 de Alfonso X», *La corónica*, 30. 1, Fall 2001, pp. 149-158.

⁴⁴ *Op. cit.*, pp. 462 y 466.

⁴⁵ La mayor dificultad radicaría en la explicación de la etimología -ANTIA > -anha. El término no aparece documentado.

Tavani propone dividir el sintagma en cuatro elementos: «ca bou d' anha». «Bou» podría ser una mala lectura de «boy», perfectamente explicable por la pérdida total o parcial del trazo inferior de la *y* en los apógrafos. Aunque también propone la lectura «ca bode (macho cabrío) d'anha (cordera)», explicable por una haplología («cabode-danha» = «cabodanha», con un signo de abreviatura sobre la *o*, resuelto en *n / u*) y una enmienda del copista para restituir la sílaba que falta, como parece patentizar el *mui* que precede a *mais*. La lectura sería pues: «e d' esto mais sei eu ca bode d'anha»: «y de esto sé yo más que macho cabrío de cordera».

En mi opinión cabría la posibilidad de otra lectura, dentro también del mismo registro léxico, que respeta escrupulosamente la transcripción de los apógrafos. En este caso el sintagma estaría dividido en tres elementos: «cab'ou danha», es decir 'cabe o daña'. Cabe de *cabere* < CAPĚRE (REW 1628), 'poder contenerse una cosa dentro de otra' 'tener lugar o entrada' 'coger, tener capacidad' (DRAE). En el mismo campo léxico de *colher* (v. 2) < CÖLLĪĜĚRE, *coger* 'recibir en sí alguna cosa' 'tener capacidad o hueco para contener cierta cantidad de cosas'⁴⁶. Aceptación normal desde el siglo XIII y ampliamente documentada⁴⁷. *Dana* de *danar* < DAMNARE (REW 2467) 'dañar, causar daño, deteriorar', 'causar detrimento perjuicio, menoscabo, dolor o molestia' (DRAE)⁴⁸. La forma *danha* podría explicarse como castellanismo, fácilmente admisible como licencia del autor en posición de rima⁴⁹. La lectura podría ser «cab[e] ou danha» o «[ou] cab'ou danha», para mantener la isometría. Cabría incluso la posibilidad de interpretar «cab[e], [n]on danha», solución un poco más forzada y con un cambio de sentido significativo.

Por encima de otras hipótesis de tipo antroponímico o de referencia a un linaje concreto, estas últimas interpretaciones me parece que mantienen cierta coherencia. No creo que los lexemas *mui mais* indiquen «inevitablemente» una comparación, ni que la propuesta de Tavani sea «gramatical y paleográficamente poco justificable»⁵⁰. Pero

⁴⁶ Según Corominas (DCELCH) el sentido sexual es antiguo y muy corriente en España.

⁴⁷ CA 5684 «eno mar cabe quant' quer caber». CSM 35.42 «entrou y tanta gente que non cabian y chus», 38.92 «No meu coraçom non pod' esto caber», 116.66-67 «cujos miragres/ non caben en volume», 367.3 «lle ynchavan as pernas tan muito que lle non podiam caber enas calças», 391.38 «No santo parayso nos faças tigo caber». Traducción Gallega de la Crónica General 887.26 «et, quando a meterõ ena villa, nõ pode caber pela porta», 661.11 «et a outra para as espadoas, en que cabia muy bẽ», 671.9 «Et por que a gente era seyda aa praça, ca nõ cabiã en[a] jglesia», 738.9 «Et chegouse y muy grã gente, et todos cabjã ena villa». General Estoria 37.6 «et diz que doutra guysa que non poderiam y caber tantas cousas'. Crónica Troyana II, 148.25 «tã anchas nõ erã as portas que por elas podese caber a espesura da gente» (cf. R. Lorenzo, *La traducción gallega de la Crónica general y de la Crónica de Castilla*, vol. II, Orense, Instituto de Estudios Orensanos Padre Feijoo, 1975-1977).

⁴⁸ CSM 99.27 «que non prendian lezer/ de as danar mui privado», 257.1-2 «Como Santa Maria guardou sas relicas que se non danassen entr' outras muitas que se danaron», 420.32 «a tua virgiidade sagrada/ que ficou como x'era ant'e non foi danada»; Traducción Gallega de la Crónica General; «que o non fezesse por nehũa guisa ne danasse a fama boa que auya». General Estoria 37.10 «nẽ ha podessem quebrantar nõ abater nõ danar em nẽgũa maneyra as ondas do deluivio», 35.3 «et em todo esto danousse toda a terra et foy corrõpyda contra Deus». Crónica Troyana II 150.30 «et a sua alma danada»; I, 109.11 «a carcoua que foy toda danada», etc. (cf. R. Lorenzo, *s.v.*).

⁴⁹ Vid. J. L. Rodríguez, «Castelhanismos no galego-português de Afonso X, o Sábio», *Boletim de Filologia*, XXVIII (1983), pp. 6-19; J. Paredes, «Castellanimos en el cancionero profano de Alfonso X», *Studi mediolatini e volgari*, 52, 2006, pp. 131-147.

⁵⁰ G. Videira Lopes (ed.), *Cantigas de Escárnio e Maldizer*, pp. 68 y 558. Supone que *boudanha* será el actual «bedanha», término gallego que designa un instrumento para taladrar madera. También apunta la forma «bodalha» (puerca).

tal vez la lectura que propongo, resulte más acorde con el sentido equívoco del texto desde la perspectiva del campo léxico dominante de la medida: *esmar*, *midida*, *meor*, *longa*, *tamanho*, *grossa*, *delgada*, y particularmente *colha* (v. 2), con lo mimos valores de *cabe*, en contraposición significativa con *colher* (v. 4), lexema también ambivalente como no podía ser menos en el juego de *equivocatio* en torno al cual gira toda la cantiga y le proporciona su particular significado.

Es lo que ocurre también con la cantiga XLI «Domingas Eanes ouve sa baralha», en este caso en torno al lexema *arrete* (posverbal de *arrear* ‘excitar el apetito sexual’), pues aunque el léxico corresponde al ámbito específico del combate (*guerra*, *baralha*, *armas*, *cavaleiro*, *malha*, *loriga*, *tragazeite*, *vencer*, *coll]pe*, *chaga*, *ferida*, *colpada*, etc.), el propio texto sugiere, desde las connotaciones precisas de su propia protagonista, remitiendo a un código que escapa a la literalidad, la *equivocatio* y los elementos para su descodificación, convirtiendo la «batalla» en una parodia del combate épico.

Es la descodificación del campo léxico la que me ha permitido una lectura de la última estrofa, en mi opinión hasta el momento mal interpretada.

La lectura más acertada sin duda es la de Machado: «E dizem meges, que husam tal preyte / que a tal chaga iamais nunca Serra»⁵¹, que además de la fidelidad a los apógrafos, tiene sentido completo: «Y dicen los médicos, que usan tal asunto (es decir, que saben de estas cosas), que tal llaga ya nunca más cierra». La dificultad radica en el término *preyte* (por *preito*), que no aparece documentada. Una confusión *o > e* en posición de rima resulta en principio inaceptable. Tampoco parece que la solución sea admitir un uso dialectal, del que además Alfonso X tuviera conocimiento. En Berceo encontramos la variante *pleit*⁵² y Menéndez Pidal⁵³ recoge las formas *pleyte*, *pleicte*, *plecte* o *plete*. En cualquier caso, el término parece un poco forzado.

Lapa intenta resolver el problema con la lectura: «E dizem meges: –Quen usa tal preit’e / á atal chaga, ja mais nunca serra». Sin embargo, la lectura *husam* es muy clara en los dos manuscritos; y lo mismo ocurre con la abreviatura inicial del v. 23: *q* supralineada en B; *a*, probablemente por *q*, supralineada en V. Además no parece tener sentido, ya que el lexema *serra* está referido a *chaga* y no a *quen* (*q* supralineada, perfectamente legible en B y V).

Tampoco puede admitirse la lectura de Braga: «E dizem muytos que husam tal preyt’e / am que tal chaga já mais nunca cerra»⁵⁴. La lectura *muytos* por *meges* carece absolutamente de fundamento, y tampoco parece muy acertada la interpretación *am*, basada en la lectura *ã de V*.

En mi opinión, la clave está en la lectura de *husam*, en principio de *usar* < *ŪSĀRE (REW 9093) ‘usar, tener costumbre’, frecuentativo de ŪTI⁵⁵, pero que también podría interpretarse como *hūus*, *ūus* o *uns* (pron. ind. ‘algunos’), formas todas documentadas

⁵¹ *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci Brancuti*, Lisboa, Edição da Revista de Portugal, 1949-1964, 440, vv. 22-23.

⁵² *Milagros de Nuestra Señora*, ed. A. García Solalinde, Espasa-Calpe, Madrid, 1922, 91d.

⁵³ Menéndez Pidal, *Orígenes del español*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968⁶, 17.2.

⁵⁴ *Cancioneiro portuguez da Vaticana: edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1878, 78, vv. 22-23.

⁵⁵ Cf. J. Corominas-J. A. Pascual, DCELCH, s. v.; R. Lorenzo, *op. cit.*, s.v.

en las *Cantigas de Santa María*: 5.106 «ūs dizian»; 35.61 «os ūs davan y panos, os outros our'ou argen»; 85.2 «Como Santa Maria livrou de morte un judeo que tiinnam preso hūus ladrões», y en numerosos textos medievales gallego-portugueses⁵⁶, y an 3^a p. p. pres. ind. de *aver*. Así, la lectura podría ser: «E dizen meges que ūs an tal preit'e / que atal chaga ja mais nunca serra»; es decir «Y dicen los médicos que algunos tienen tal negocio (fig. órgano sexual) y / que tal llaga ya más nunca cierra». Lectura que tiene perfecto sentido, como corroboran las alusiones que se realizan en la estrofa anterior al «co[l]pe» que el jinete da a la soladera con su «tragazeite» y la consiguiente «chaga» que ya «nunca vai çarrada», y respeta además el término *preit'*: *preito*, 'pleito, caso, negocio, asunto', ampliamente documentado⁵⁷.

E aquel mouro trouxe com' arreite
dous companhões en toda esta guerra
e de mais á preço q' nunca erra
de dar grã colpe co' seu tragazeite
e foi-a achar con costa juso
e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso
que ja a chaga nunca vai çarrada.

a esou entra ssem
nã como azete
põ q' acha hu nõ vai contra juso
onde vai en redor come pera fuso
e poren nunca q' e fistolada.

E dizen meges q' hufam tal preit'e
ja tal chaga ja mais nunca
serra se co' quãta lãa en esta terra

B f. 110 v a b.

- III E aquel mouro trouxe, com' arreite,
dous companhões en toda esta guerra;
e de mais á preço que nunca erra
de dar gran colpe con seu tragazeite;
e foi-a achar con costa juso,
e deu-lhi poren tal co[l]pe de suso,
que ja a chaga nunca vai çarrada.
- IV E dizen meges que ūs an tal preit'e
que atal chaga ja mais nunca serra
se con quanta lãa á en esta terra

⁵⁶ Cf. R. Lorenzo, *op. cit.*, s.v. hūu, hū, un, etc.

⁵⁷ De gran riqueza semántica y numerosas variantes en la Edad Media. El término aparece en la cantiga alfonsí B [471]: «mais, se m'eu taes non escarmentasse; / cedo meu taes non seeria nada» (v. 20) y en la B 1512: «-Don Vaasco, dizer-vos quer'eu al / daqueste preito, que eu aprendi:». Numerosas referencias también en CSM. En el conjunto de la lírica profana galaico-portuguesa *Preito* aparece en 45 documentos con 52 ocurrencias; *preyto* en 19 documentos, con 28 ocurrencias; *preitos* en 4, con 5 ocurrencias; *preit'* en 14, con 15 ocurrencias; y *preyt'* en 7 documentos, con las mismas ocurrencias.

a escaentassen, nen cõno azeite:
por que a chaga non vai contra juso,
mais vai en redor, come perafuso,
e poren mui'tá que é fistolada.

En la interpretación que propongo, *preit'* 'negocio, asunto' hace referencia, de manera eufemística, al 'miembro viril', tal como aparece también en la cantiga B 1609 / V 1142 «Con gran coita, rogar que m'ajudasse» de Johan Vello de Pedrogaez⁵⁸.

La cantiga XL («O que foi passr la serra»), uno de los textos enmarcados en la serie de escarnios «políticos» en torno a la guerra de Granada⁵⁹, está construida sobre al lexema *faroneja*, refrán intercalado entre los versos tercero y quinto de cada una de las estrofas y que se constituye como eje central para la interpretación del texto.

En opinión de Lapa, el vocablo tiene su base en *farun* o *faron*, y participa al mismo tiempo del ver y el olfatear: «farejar, ver em que param as coisas, expressão insuperável para designar a froudição cautelosa daquele a quem faltava o ardor combativo»⁶⁰. Oliveira y Machado consideran, en la misma línea, que *faroneiar*, viene del árabe *hâron*, con el significado de 'dudar por cobardía', y remiten al español *haronear* 'ser perezoso'; aunque tal vez el significado más conveniente sería el de *fanfarro-near*, del español *fanfarrón*, a su vez del árabe *farfâr*: 'hablador, inconstante, liviano' o el de *farola*, *faroleiro* 'hablador, sin sentido' que, en su opinión, debe tener el mismo origen.

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'⁶¹. La forma *faronejar* podría ser un intensificador.

En mi opinión, sin embargo, no habría que descartar totalmente la posibilidad de una contaminación con *furoar*: 'procurar à maneira de furão', 'pesquisar', 'investigar'. De *furão-furoa*: 'hurón-a', del latín tardío *furo*, de *fur-is* 'ladrón' (porque roba los conejos)⁶². En esp. *hurón* fig. 'persona aficionada a descubrir los secretos o intimidados de otros y hábil para hacerlo'; y *huronear* 'cazar con hurón', fig. 'procurar con habilidad enterarse de lo que pasa en un sitio'. En gall. *furón*, fig. 'entrometido'.

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 del texto, que sólo desde esta perspectiva puede ser entendido en su totalidad, ayudando al mismo tiempo a resolver otros pasajes complejos⁶³:

⁵⁸ Vid. J. Paredes, «Huns an tal preit'. Para una nueva lectura de la cantiga B 495 / V 78», IX Congreso de la AHLM, A Coruña, 2005, pp. 281-289.

⁵⁹ Vid. J. Paredes, *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Universidad, Granada, 1992 (versión ampliada de «Las cantigas de Alfonso X como fuentes históricas: La guerra de Granada», *Cuadernos de Estudios Medievales*, XIV-XV [1988], pp. 241-252).

⁶⁰ Lapa, *Cantigas d'escarnho*. Cf. K. S. Roberts, *An Anthology of Old Portuguese*, Lisboa, s.a., p. 394.

⁶¹ A. Morais de Silva, *Grande dicionário da língua portuguesa*, Lisboa, Confluência, 1949-1959¹⁰, 12 vols.

⁶² Corominas-Pascual, DCELCH, s.v.

⁶³ Vid. J. Paredes, «Faroneja: Para una interpretación de la cantiga *O que foi passar a serra* de Alfonso X», en *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Parlamento de Galicia, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2000, II, pp. 613-618.

- I O que foi passar a serra
e non quis servir a terra,
e ora, entrant' a guerra,
que faroneja?
5 Pois el agora tan muito erra,
maldito seja!
- II O que levou os dinheiros
e non troux'os cavaleiros,
e por non ir nos primeiros
10 que faroneja?
Pois que ven conos prostumeiros,
maldito seja!
- III O que filhou gran soldada
e nunca fez cavalgada,
15 e por non ir a Graada
que faroneja?
Se é ric'omen ou á mesnada,
maldito seja!
- IV O que meteu na taleiga
20 pouc'aver e muita meiga,
e por non entrar na Veiga
que faroneja?
Pois [el] chus mol é que manteiga,
maldito seja!

En la cantiga III («Achei Sancha Anes encavalgada»), el término en cuestión es *mostea*, *mot refranh* que se repite en los vv. 4 y 6 de cada una de las estrofas.

Para Lapa «O termo de comparação é uma carrada de palha (*mostea*), que exprime admiravelmente bem o vagaroso do andamento, a grossura das formas e as farripas esbranquiçadas dos cabelos»⁶⁴. Opinión compartida por Michaëlis, para quien «A 458ª contém a descrição burlesca de certa Sanch'Anes, gorda e enroupada, a ponto que a cavallo semelhava uma gavela enorme de trigo»⁶⁵.

En ambos casos, la interpretación está fundamentada en el significado de *mostea* como 'gavilla, carretada'. Pero considero que no hay que olvidar el sentido primitivo del término: *mostea*: <MŪSTĒLA, *mustela* 'comadreja', que es el que realmente da sentido al segundo, por la forma y color del animal y la tendencia de la lengua rural a servirse de nombres de animales para los conceptos de uso cotidiano⁶⁶. Porque el término tiene que ser descodificado en el campo semántico específico en el que se desarrolla la cantiga, que no se limita precisamente al ámbito del acarreo de la paja, como queda evidenciado por el juego de significados de lexemas como *encavalgar*, *palheiro* y, sobre todo, *fududancia*, que remite a una actividad sexual contra natura,

⁶⁴ *Cantigas d'escarnho*, p. 53.

⁶⁵ CA, II, p. 595 n. 2.

⁶⁶ Corominas-Pascual, DCECH, s.v.

como la mustela (comadreja), animal que, según los bestiarios, era capaz de concebir a través de la boca y parir por las orejas⁶⁷.

- I Achei Sancha Anes encavalgada,
 e dix'eu por ela cousa guisada,
 ca nunca vi dona peor talhada,
 e quige jurar que era mostea;
5 vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.
- II Vi-a cavalgar con un seu scudeiro,
 e non ia melhor un cavaleiro.
 Santiguei-m' e disse: –Gran foi o palheiro
10 onde carregaron tan gran mostea;
 vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.
- III Vi-a cavalgar indo pela rua,
 mui ben vistida en cima da mua;
15 e dix' eu: –Ai, velha fududancia,
 que me semelhadés ora mostea!
 Vi-a cavalgar per ùa aldeia
 e quige jurar que era mostea.

En la cantiga XXX («Fui eu poer a mão noutro dia» [B 484, V 67]) «Fui eu poer a mao noutro dia» la lectura e interpretación del texto viene condicionada por su propia perspectiva.

Según Lapa toda la composición está puesta en boca de una soldadera «que nos dá conta do remorso de ser acometida em dia de Paixão e, ao mesmo tempo, do martírio que padeceu em sua carne de não levar o fornizio ao fim, paixão só comparável, e ainda maior, á que padeceu o Cristo na cruz», aunque luego acepta parcialmente la opinión de Mettmann, para quien la voz de la soldadera no va más allá de los versos 3 a 7⁶⁸, y considera que ésta podría muy bien escucharse hasta en verso 14, como parece deducirse del cambio de situación que se produce en el verso 15, donde comenzaría el discurso de arrepentimiento del rey. El lexema *coitado* (v. 23), aunque la marca masculino no puede en rigor, dada su fluctuación en textos trovadorescos y su neutralización en este mismo contexto, considerarse como relevante, vendría en apoyo de esta interpretación. Machado, por su parte, marca un cambio de registro de voz en el verso 8. Así como en los versos 16, donde parece intervenir de nuevo la soldadera, y 18.

No parece, pues, fácil poder determinar con exactitud la perspectiva de la composición. La clave podría estar en el fragmento que falta. En cualquier caso, todo parece

⁶⁷ Vid. C. Alvar, «Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos», en *Le rayonnement des troubadours, Actes du Colloque de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Amsterdam, 1998, p. 10.

⁶⁸ Lapa, *Cantigas d'escarnho*, pp. 312-314. Videira Lopes (p. 71) considera que es la voz de la soldadera la que se escucha a lo largo de toda la cantiga y que es esta interpretación la que tiene más sentido, aunque reconoce que podría limitarse a la primera estrofa o a la primera y segunda estrofas.

indicar que la intervención de la soldadera, que comienza en el verso 3 y no parece extenderse más allá de la primera estrofa, es interrumpida por la intervención del rey, que es quien termina rogando a Dios se acuerde de este padecimiento, cuando en juicio se presente ante él. Para una correcta interpretación del texto habrá que tener en cuenta desde luego la clave irónico-paródica subyacente y, desde esta perspectiva, la posible intención subliminal, junto a la serie léxica explícita, de términos como *coitado* (*coito*), *son* (interpretado por Lapa, en sentido figurado, como ‘o ruído e a desordem que acompanham o acto sexual’), *paixon* y *marteiro*, en sentido obsceno y blasfemo⁶⁹:

- I Fui eu poer a mão noutro di-
 -a a ùa soldadeira no conon,
 e disse-m’ela: –Tolhede-la, don
 [.....-i]
- 5 ca non é esta de Nostro Senhor
 paixon, mais é-xe de min, pecador,
 por muito mal que me lh’eu mereci.
- II U a voz começastes, entendi
 ben que non era de Deus aquel son,
10 ca os pontos del no meu coraçõ
 se ficaran, de guisa que logu’i
 cuidei morrer, e dix’ assi: –Senhor,
 beeito sejas tu, que sofredor
 me fazes deste marteiro par ti!
- III 15 Quisera-m’eu fogir logo dali,
 e non vos fora mui[to] sen razon,
 con medo de morrer e con al non,
 mais non pudi –tan gran coita sofri;
 e dixे logu’ enton: –Deus, meu Senhor,
20 esta paixon sofro por teu amor,
 pola tua, que sofresti por min.
- IV Nunca, dê-lo dia en que naci,
 fui tan coitado, se Deus me perdon;
 e con pavor, aquesta oraçõ
25 comecei logo e dixе a Deus assi:
 –Fel e azedo bevisti, Senhor,
 por min, mais muit’ est’ aquesto peor
 que por ti bevo nen que recebi.
- 30 E poren, ai, Jesu Cristo, Senhor,
 en juizo, quando ante ti for,
 nembre-ch’esto que por ti padeci!

En este sentido, desde la consideración del equívoco musical en que parece desarrollarse la cantiga, adquieren particular interés alguna propuesta como la que realiza

⁶⁹ Bertolucci, «Retorica della poesia alfonsina: le figure dell’analogia», *op. cit.*, p. 14.

Videira Lopes sustituyendo la lectura *conon* por *tonom* «diapasão o pequena flauta com que se dava o tom», pero no he encontrado tal término documentado en ninguna parte⁷⁰.

En este sentido, hay que subrayar que el respeto al texto obliga a la escrupulosidad filológica. Hay que tener desde luego muy presente todos los problemas derivados de las numerosas lagunas y deturpaciones, pero una lectura fiel del original debe anular cualquier intento de reconstrucción arbitraria y siempre subjetiva. Por eso en mi edición del cancionero profano alfonsí he preferido señalar las deficiencias del texto, indicando en el aparato crítico las interpretaciones de los diversos editores. Tan sólo me he permitido, indicándolo expresamente, restituir los casos de hipometría e hipermetropía, cuando resultaba absolutamente necesario.

Como he señalado al principio se trata de una propuesta de trabajo, por ello imperfecta y por supuesto siempre abierta; pero al menos habrá ayudado a plantear los numerosos problemas existentes y a comprenderlos en la misma medida de su dificultad, y en cualquier caso nos permite disponer ahora de una edición de conjunto de la poesía profana de Alfonso X, absolutamente imprescindible para un acercamiento global a su discurso poético.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 71.