

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

Suegras, madrastras y otros miembros de la familia

CARLOS ALVAR

Université de Genève

Todo empieza con el matrimonio, o acaba en el, según se considere. Los autores que con más diligencia se aplicaron en la Edad Media al cultivo de la poesía satírica y burlesca, no se limitaron a lanzar sus dardos envenenados - más o menos mortíferos - contra la sociedad que los rodeaba, contra las costumbres degradadas o contra odiados enemigos - clérigos y laicos - y mujeres siempre lujuriosas, además de viejas y malolientes; no. No faltan en la peculiar antología de la infamia medieval las diatribas y vituperios dirigidos contra los más allegados, la propia familia: la mujer, los padres, los hermanos... Nadie queda libre de los ataques, y el propio poeta no tarda en contemplarse inmerso en este mundo de sórdidas tinieblas, al que ha llegado a través de un matrimonio de pesadilla.

Es cierto que el grupo de las sátiras contra los miembros de la propia familia no es el más abundante, y su tradición literaria tampoco es especialmente relevante, dado que el mundo de la invectiva se nutrió durante mucho tiempo de la imaginación de intelectuales y clérigos ajenos a la institución matrimonial, y debido también a otras circunstancias entre las que se encuentra, sin duda, la escasa presencia de la individualidad en los textos líricos: el alto grado de formalización de la poesía cortés era más proclive a la reiteración o reelaboración de temas, que a la expresión de unos sentimientos más íntimos. Pero cuando aparecen estas manifestaciones "poéticas" del odio familiar da la sensación de que se trata de vivencias reales y no de la suma de un eslabón más a la cadena de una tradición literaria que daba cauce formal a temas repetidos incontables veces. Y es ahí cuando se puede apreciar la distinta personalidad de los autores, ya que unos recurren al insulto, mientras que otros se refugian en la ironía o el sarcasmo.¹

¹ Para una perspectiva de conjunto, cfr. Suzanne Thiolier-Méjean, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIe siècle à la fin du XIIIe siècle*, Paris, Nizet, 1978, pp. 7 y ss. Hans-Robert Jauss (dir.), *La littérature didactique, allégorique et satirique*. Tome I (Partie historique) J. Beyer (réd.), en *Grundriss der romanischen Literatures des Mittelalters*, Vol. VI. Heidelberg, Carl Winter, 1968.

En realidad, no son muchos textos los que constituyen este subgénero, y casi todos ellos se circunscriben a los ambientes urbanos o burgueses del siglo XIII y XIV, de Francia e Italia. No podría ser de otro modo, ya que la poesía cortés dejaba escasas posibilidades a este tipo de manifestaciones.[^]

Es obvio que los sirventeses acogen invectivas surgidas del más profundo odio personal, como ocurre en los de Guillem de Berguedà con respecto al marqués de Mataplana, al obispo de Urgell, o al vizconde Ramon Folc de Cardona; pero se trata siempre de rencillas feudales, en las que la familia más cercana no cabe.

Por otra parte, el mundo cortés, con su peculiar concepto de "amor" y su idealización de la dama no es el ámbito más adecuado para referirse a la propia mujer, como señala Gui d'Ussel:

Per dompna vai bes pretz enan
 e per moiller pert hom valor,
 e per domnei de dompna es hom grazitz
 e per dompnei de moiller escamitz.'

[Por dama va el buen mérito hacia delante / y por esposa se pierde la valía, / por cortejar a la dama uno es alabado / y por cortejar a la esposa, escarnecido.]

En el género de la *cansó* también pueden producirse distorsiones, rupturas de la norma, tan violentas a veces, que los mismos trovadores se ven obligados a precisar las circunstancias del alejamiento de la dama, debido a su excesiva dureza.

[^] Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971. Mario Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953. Franco Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*, Padova, Antenore, 1983. Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995. Graga Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1994. Alfred Jeanroy y Artur Långfors, *Chansons satiriques et hachiques du XIIIe siècle*, Paris, Champion, 1965. Robert Archer e Isabel de Riquer, *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

¹ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Vol. II. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 1012-1016, vv. 21-24. La composición, *Ara. m digatz vostre semblan*, es un *partimen* entre Gui d'Ussel y su primo Elias acerca del bien conocido tema de si es preferible ser marido o amante de la dama amada. La *razó* que acompaña al texto explica que Gui d'Ussel se vio obligado por su dama a escoger entre casarse con ella o tenerla por amante; el trovador escogió la segunda posibilidad y la dama se casó con un caballero, alejando de su lado definitivamente al trovador, que luego escribiría una *mala cansó* contra ella.

a la frialdad de la amada o a la inconstancia - constante inconstancia - de la mujer. Y en estos casos, los despechados amantes se aplican a escribir *malas cansos*, que los poetas catalanes transformarán en *maldits*. Pero en vano buscaríamos entre los trovadores una sola palabra contra la esposa, ni encontraríamos una actitud semejante en ninguna de las 32 composiciones que constituyen este subgénero en la lírica en catalán. Todo parece indicar que Gui d'Ussel tenía razón cuando se refería al amor; y es bien sabido que el matrimonio es otra cosa, al menos en el ámbito feudal."

Pero el mundo "burgués" se manifiesta con normas distintas y con ideales no siempre compatibles con los del amor cortés. Por eso, son frecuentes las alteraciones burlescas o paródicas basadas en los conceptos de la "cortesía"; por eso, también, los poetas realistas y jocosos no se conforman con seguir la tradición cómica de raíces más o menos goliárdicas, en las que los amores fáciles, el vino malo y los dados trucados se convierten en fuente de inspiración para demostrar la habilidad técnica y el conocimiento de los modelos. La sátira tiene que ir más allá, tiene que llegar a esferas antes no imaginadas y, ni mucho menos, alcanzadas, buscando una subversión de los valores que en muchos casos tiene como objetivo provocar la risa del público; pero cuando el público está formado por miembros de la corte, de la alta nobleza o por la aristocracia urbana, imitadora de los modelos de comportamiento feudales, la risa que provoca el poeta sirve, además, de afirmación de una clase amenazada por los cambios sociales derivados del ascenso de la burguesía y, según las circunstancias, también servirá de identificación de la burguesía rica con los ideales de los poderosos por linaje.' Este alivio pasajero o esta mimesis transitoria desataría, sin duda, la bolsa del auditorio y facilitaría al menestrel, al juglar o al menesteroso poeta un halagüeño regreso a casa.

" Georges Duby, *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990. Idem, *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*, Madrid, Taurus, 1999. François-L. Ganshof, *El feudalismo*. Barcelona, Ariel, 1975.

' Así, un género tan vinculado a la vida urbana y al mundo burgués como es el de los *fabliaux*, no dudará en recurrir, para provocar la risa, a enumerar las desgracias que ocasiona el matrimonio, sobre todo si la unión no se fundamenta sobre una situación económica holgada y si la mujer no aporta la dote correspondiente: es el caso del *Vallet qui d'aise à malaise se met* (*Nouveau recueil complet des fabliaux* (NRCF), publicó par Willem Noomen. Vol. 8, Assen, Van Gorcum, 1994, pp. 319-338 y 392-395).

1. Autocompasión

Es en este contexto en el que debemos interpretar las composiciones en las que se expresa la "autocompasión", la desgraciada vida que soporta el poeta; es en este contexto en el que debemos interpretar también las piezas en las que se habla del matrimonio en su vertiente más realista, de necesidad y de pobreza.

Así, Rutebeuf, el más destacado poeta de París en la segunda mitad del siglo XIII, escribe poco después de 1261:

Sui je mariez sanz reson?
 Or n'ai ne borde ne mesón.
 Encor plus fort:
 Por plus doner de reconfort
 A cels qui me heent de mort.
 Tel famé ai prise
 Que nus fors moi n'aime ne prise.
 Et s'estoit povre et entreprise
 Quant je la pris.
 A ci mariage de pris.
 Cor sui povres et entrepris
 Ausi comme ele!
 Et si n'est pas gente ne bele;
 Cinquante anz a en s'escuele.
 S'est maigre et seche:
 N'ai pas paor qu'ele me treche.
 Depuis que fu nez en la greche
 Diex de Marie,
 Ne fu més tele espouserie.'

[¿Estoy casado sin motivos? / No tengo choza ni casa. / Más grave aún: / para dar mayor alegría / a los que me odian de muerte, / he tomado tal mujer / que nadie, sino yo, la ama ni la aprecia, / era pobre y menesterosa / cuando la tomé. / Ha sido este matrimonio tan ventajoso / que ahora soy pobre y menesteroso, / ¡tanto como ella! / No es agradable ni hermosa; / lleva cincuenta años con su escudilla; / está flaca y seca: / no temo que me engañe. / Desde que nació en el portal / Dios, de María, / no ha habido semejantes esponsales.]

Luego, continúa avisando a los amigos de que pronto no tendrá ropa para ponerse, pero gracias a Dios, no teme que nadie le robe: la destrucción de Troya no

fue nada en comparación con su desgracia. Más vale que recen por él como si hubiera muerto. Y las hipérbolas continúan aún otros cincuenta versos: en definitiva, nadie se alegra cuando lo ven llegar, y él mismo no se atreve a regresar a casa con las manos vacías. Ningún mártir ha sufrido tanto como él, pues las penas que padecieron al ser quemados, lapidados o descuartizados duraron poco, mientras que las suyas no acaban nunca. Amén.

Las palabras que utiliza el poeta de París no distan mucho de las empleadas por Alfonso Alvarez de Villasandino dos siglos más tarde:

Amigos, tal
 cuita mortal
 nunca pensé que avría:
 por ser leal
 recibo mal
 donde plazer atendía;
 ya non me cal'
 pensar en ál,
 salvo en señal
 de omne camal
 seguir por la triste vía
 d'este enxemplo natural:
 "Amansar debe su saña
 quien por sí mesmo se engaña."

Yo assí faré
 que amansaré
 la muy grave saña mía,
 pues que fallé
 lo que busqué
 en la mi postrimería;
 pade9eré,
 yo bien lo sé,
 mas nunca iré
 contra la fe,
 que muy grand error sería;
 por este enxemplo assí diré:
 "Quien no toma el bien que l'viene
 sufra el contrario que tiene".¹

¹ Brian Dutton y Joaquín González Cuenca (eds.). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993, núm. 6, vv. 1-28.

Para comprender los versos de Villasandino conviene leer la rúbrica que acompaña al texto del *Cancionero de Baena*, que parece una paráfrasis de la composición, lo que equivaldría a una lectura atenta realizada poco tiempo después de que la obra fuera escrita:

Esta cantiga grande e bien fecha fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez a su muger después que fue casado con ella; por quanto paresçe por la dicha cantiga, él fue repiso ("arrepentido") del casamiento e más la quesiera tener por comadre que non por muger, según la mala vida que en uno avian por çelos e vegez e flaco garañón.

Rutebeuf insiste años más tarde en la desdicha de su matrimonio, como veremos más adelante, siempre amenazado por la pobreza, como otros *trouvères*, entre los que se encuentra Colin Muset, que a mediados del siglo XIII, escribe una canción en la que pide una recompensa por su trabajo:

Sire cuens, j'ai viélé
 Devant vous en vostre ostel.
 Si ne mávez riens doné
 Ne mes gages aquité.
 C'est vilanie!
 Foi que doi sainte Marie,
 Ensi ne vous sieurré mie;
 M'aumosniere est mal gamie
 Et ma boursse mal farsie.
 Sire cuens, car conmandez
 De moi vostre volenté.
 Sire, s'il vous vient a gré.
 Un biau don car me donez
 Par cortoisie.
 Car talent ai, n'en doutez mie.
 De râler a ma mesnie.
 Quant j'i vois boursse desgamie,
 Ma famé ne me rit mie.

[...]

Quant je vieng a mon ostel.
 Et ma famé a regardé
 Derrier moi le sac enflé,
 - Et je sui bien paré
 De robe grise!-
 Sachiez qu'ele a tost jus mise
 La concilie sanz faintise;

Ele me rit par franchise.
Ses deus braz au col me plie.

Ma famé va destrousser
Ma maie sanz demorer;
Mon garçon va abuvrer
Mon cheval et conreer;
Ma pucelle va tiier
Deus chapons pour deporter
 A lajansse alie;
Ma fille m'apporte un pigne
En sa main par cortoisie.

Lors sui de mon ostel sire
A mult grant joie sanz ire-
Plus que nus ne porroit dire.'

[Señor conde, he tocado la vihuela / ante vos en vuestra casa / y no me habéis dado nada, / ni saldado mis deudas; / ¡es villanía! / Por la fe que debo a Santa María, / no os serviré más. / Mi limosnera está mal rellena / y mi bolsa mal embutida.

Señor conde, haced / de mí vuestra voluntad. / Señor, si os viene en grado / dadme un hermosos regalo, / ¡por cortesía! / Tengo intención, no lo dudéis / de volver a mi casa: / cuando voy con la bolsa desguarnecida, / mi mujer no me sonrío.

[...]

Cuando llego a casa / y mi mujer ve / tras de mí el saco hinchado / y que yo estoy bien adomado, / con vestido gris, / sabed que inmediatamente deja / el huso, sin engaño: / me sonrío con franqueza, / sus dos brazos me tiende al cuello.

Mi mujer va a cogerme / el talego sin tardar; / mi criado va a abrevar / y a limpiar mi caballo; / mi doncella mata / dos capones para cocerlos / con salsa de ajo; / mi hija me trae un peine / en la mano, con cortesía.

Entonces soy el señor de mi casa, / con gran alegría, sin tristeza, / más de lo que se podría decir.]

El texto es interesante por la relación que se establece aún con el mundo de la corte representado en la figura del conde, y por el reflejo de la vida cotidiana, en la que el *trouvère*, a pesar de su pobreza, tiene caballo, criado y doncella.

' *Les chansons de Colin Muset*. Textes et mélodies, ed. par Christopher Callahan et Samuel N. Rosenberg, Paris, Champion, 2005, pp. 146-152. He prescindido de la tercera estrofa, que presenta una laguna.

También Rutebeuf, pocos años más tarde que Colin Muset y aún en el siglo XIII, teme regresar a casa con las manos vacías, cosa que le suele ocurrir con frecuencia, como ya hemos visto en el *Mariage Rutebeuf*.

2. ¿Sinceridad?

No resulta fácil saber si realmente se trata de vivencias personales o si estamos, de nuevo, ante un juego literario. Hay elementos que no dejan lugar a dudas acerca de la autenticidad de ciertas situaciones: la fecha del matrimonio del poeta parisino o el nacimiento de su hijo... Más difícil sería para los contemporáneos comprobar la verdad que se esconde tras otras palabras, como algunas de las penurias descritas, pues tienen una clara intencionalidad que beneficiaría al propio Rutebeuf.

Así, cuando nuestro autor afirma que se casó "El año de la Encarnación, ocho días después del nacimiento de Jesús que sufrió pasión, en el año sesenta" (es decir, el 1 de enero de 1261),¹ podemos aceptar que se trata de un hecho objetivo, pero cuando unos nueve años más tarde insiste en la tristeza que produjo el matrimonio a sus amigos, la alegría de los enemigos y la pobreza que le causó a él mismo, es más que posible que nos encontremos ante una hipérbole de carácter jocoso, que explota añadiendo más desgracias e insistiendo en la tenacidad exasperante de la pobreza que no quiere abandonarlo. Gracias a las confesiones de Rutebeuf, sabemos que se había casado con una mujer pobre, fea y vieja, de manera que el matrimonio no le reportó ningún beneficio, al contrario; no obstante, agradece a Dios la pobreza que le llegó a partir de ese momento, pues le permite ayunar todos los días del año. Y si ésta era la situación en la que vivía en 1261, al escribir el *Mariage Rutebeuf*, en 1270 todo había empeorado, aunque pareciera imposible: ha perdido el ojo derecho, que era con el que veía mejor; su caballo se ha partido una pata; y su mujer ha dado a luz un niño..

¹ A propósito de la fecha, véase el comentario de Faral y Bastin en *Oeuvres complètes de Rutebeuf* I, p. 545. En realidad, la fecha sería el sábado 1 de enero de 1261 o el sábado 18 de diciembre de 1260. Incluso en estos aspectos "objetivos" cabe cierto grado de subjetividad, como la alteración de la fecha del matrimonio, para que coincida con el periodo más crudo del invierno (la Iglesia no casaba entre Adviento y Epifanía, es decir, en la última semana de un año y la primera semana del año siguiente); la edad de la mujer, cincuenta años, no es la más adecuada para tener hijos, por lo que se puede suponer, también, que el poeta ha exagerado en este sentido.

La complainte Rutebeuf, en *Oeuvres complètes*, pp. 552-558.

El cuadro, lleno de tinieblas, tiene como objetivo mover la compasión de Alfonso, conde de Poitiers y de Toulouse, y hermano del rey Luis IX de Francia (versos 158-165). Y en otra composición, *Lapovreté Rutebeuf*, se dirige al propio rey, subrayando su desgracia: cargado de deudas, con una familia que goza de excelente salud y no para de comer, lo que resulta más ruinoso que si estuvieran enfermos."

También Cecco Angiolieri, en la segunda mitad del siglo XIII, reelabora algunos temas tradicionales, y lo hace - como Rutebeuf- en función de la imagen que quiere transmitir, y que busca mover al auditorio o al lector hacia su causa, que no es otra que justificar el odio que siente hacia su padre. El poeta es consciente de haber llevado a cabo esa elaboración necesaria, que interpreta casi como un juego:

Tant'abbo di Becchina novellato
e di mie madr'e di babbo e d'Amore
ch'una parte del mondo n'ho stancato[^]

[He escrito tanto de Becchina / y de mi madre y de papá y de Amor / que he cansado a una parte de la gente.]

Y a pesar de estas palabras, hay ahora una evidente novedad, pues si bien es cierto que nuestro poeta se ocupa de temas similares a los que preocupan a Rutebeuf, no es menos cierto que los trata con gran fuerza expresiva, con tal variedad de matices que parecen reflejar situaciones realmente vividas, sufridas.

La presencia continua, obsesiva, de Ceceo en sus versos contribuye a reforzar esa sensación de autenticidad de las experiencias y de sinceridad de los sentimientos: tres cuartas partes de las composiciones conservadas de nuestro autor se abren con un verbo, con un pronombre personal o un adjetivo posesivo de primera persona, y al menos una tercera parte de sus poemas nos reciben con un *yo* que nos deja de manifiesto una personalidad marcada, bien definida.[^]

[^] *La povreté Rutebeuf*, en *Oeuvres complètes*, pp. 570-572; véase, además, el comentario de los editores en pp. 569-570.

Cecco Angiolieri, *Le Rime*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, soneto LXXXV.

[^] Véase Cecco Angiolieri, *Sonetti / Sonetos*, Intr., trad. y notas de Meritxell Simó, Roma-Paris, Ediz. Memini-Honoré Champion, 2003.

3. Matar al padre

El personaje histórico, nieto de un banquero del papa Gregorio X, se transforma en personaje literario. Es entonces cuando se nos presenta el propio Cecco como hijo de un padre tacaño. Tema crucial en los planteamientos satíricos del poeta: en un mismo personaje queda simbolizada la autoridad y la causa de su pobreza. Las críticas más acerbas irán dirigidas contra ese padre, motivo de todos los males: la tacañería lleva al hijo a una situación de miseria extrema; esa miseria es la razón de que sea abandonado por su dama, Becchina.

La muerte del padre será, pues, una liberación y un motivo de alegría. Naturalmente, Fortuna o Destino son los responsables últimos de todas las desgracias. El prójimo, la sociedad en general, participan de esa responsabilidad, y por tanto serán también blanco de los furibundos ataques del encolerizado poeta, quizás como un síntoma de la insatisfacción vital que le afecta.

Bastaría sustituir la figura paterna por la del rey o la del obispo para volver a entrar en la más transitada de las tradiciones satíricas o burlescas; pero Cecco habla de su propio padre, y hace pensar en la veracidad de sus palabras. Años después de la muerte del poeta, Boccaccio (*Decameron*, IX, 4) aún recordará ese odio como uno de sus signos identificadores, pero no resulta fácil saber si el Certaldés recoge una tradición bien conocida o si se basa en las referencias contenidas en la obra de Cecco. En todo caso, las diatribas contra el padre y la madre - por motivos reales o ficticios, es igual - son uno de los elementos más llamativos de esta poesía y uno de los rasgos más originales de nuestro autor. Como atenuante hay que considerar que el hijo, el *filius familias*, quedaba sometido a la *patria potestas* hasta la muerte del progenitor, y de ahí las continuas quejas de Cecco acerca de la longevidad de su padre:

Sed i' credesse vivar un di solo
 più di colui che mi fa vivar tristo,
 assa' di volte ringrazere' Cristo:
 [...]

Que' di cu' dico si è 'l padre meo,
 c'ha di noiarmi maggior allegrezza,
 che non ha l'occhio, che 'n ciel vede Deo.

Vedete ben s'i' debbi'aver empiezza!
 Vedendolo l'altrier, mastro Taddeo
 disse: "E' non morrà che di vecchiezza"."

[Si esperase vivir un solo día / más que aquel que me hace vivir triste, / mil veces lo agradecería a Cristo [...] / Este de quien yo hablo es mi padre, / que mayor gozo siente al fastidiarme / que los ojos que en el cielo ven a Dios. / ¡Considerad si no es justa mi rabia! / Viéndolo el otro día, maestro Tadeo / dijo: "Este no ha de morir sino de viejo".

Il pessimo e 'l cmdele odio, ch'i' porto
a diritta ragione al padre meo
il farà vivar più, che Botadeo,
e di ciò già buon di, men sono accorto.

Odi, Natura, se tu ha' gran torto:
l'altrier li chiesi un fiasco di raspeo,
che n'ha ben cento cogna 'I can giudeo,
in verità, vicin m'ebbe che morto.

"S'i' glil' avessi chèsto di vernaccia?"
diss'io, solamente a lui approvare:
si mi volle sputar entro la faccia.

E poi m'è detto ch'i' noi debbo odiare!
Ma chi sapesse ben ogni sua taccia
direbbe: "Vivo il dovresti mangiare!"

[El profundo y cmel odio que yo siento / con toda razón hacia mi padre / le hará vivir más que Botadeo, / y ya hace tiempo que lo he descubierto. / Admite, Naturaleza, tu gran yerro: / anteayer le pedí un vaso de vino malo, / pues cien barriles tiene el perro judío: / En verdad, a punto estuvo de matarme. / "¿Y si hubiera pedido gamacha?" / pregunté, sólo por ponerlo a prueba, / y quiso escupirme en plena cara. / ¡Y aún me dicen que no debería odiario! / Quien bien conociese todas sus lacras / diría: "¡Vivo te lo tendrías que comer!".]

No basta a Cecco con criticar a su padre; también su madre es objeto de sus iras descontroladas en uno de los sonetos más conocidos de nuestro poeta:

S'i' fosse foco, ardere 'I mondo;
s'i' fosse vento, lo tempestarci;
s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;
s'i' fosse Dio, mandereil en profundo;
s'i' fosse papa, serei allor giocondo,
ché tutti ' cristiani embrígarei;
s'i' fosse 'mperator, sa' che farei?
A tutti mozzarci lo capo a tondo.

S'i fosse morte, andarei da mio padre;
 s'i' fosse vita, fuggirei da lui:
 similmente faria da mi' madre.

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fili,
 torrei le donne giovani e leggiadre:
 le vecchie e laide lasserei altrui."

[Si fuese fuego, quemaría el mundo; / si fuese viento, lo arrasaría; / si fuese agua, lo inundaría; / si fuese Dios, lo hundiría en el abismo; / si fuese papa, sería entonces alegre, / pues confundiría a todos los cristianos; / si fuese emperador, ¿sabes qué haría? / A todos les cortaría la cabeza. / Si fuese muerte, iría a por mi padre; / si fuese vida, huiría entonces de él: / y del mismo modo haría con mi madre. / Si fuese Cecco, así como soy y fui, / me quedaría con las mujeres jóvenes y bellas / y las viejas y feas las dejaría a los demás.]

4. Arrepentimiento

En Rutebeuf, en Ceceo, en Villasandino, y en algunos más, los excesos llevan al arrepentimiento. Es la cara y cruz de una misma moneda, igual que la obscenidad soez se puede manifestar junto a la idealización cortés. La reflexión no disipa la ambigüedad y unas veces aflora la broma, mientras que en otras ocasiones se impone el peso de la tradición literaria, como ocurre en las estrofas finales de la canción que ya hemos visto de Villasandino contra su mujer, recogida en el *Cancionero de Baena*:

Desque naçí
 siempre seguí
 amor e fiz follía;
 cegué, no vi
 porque enfengí ('imaginé)
 más que enfengir devía;
 e bien que vi
 non lo entendí,
 quanto aprendí
 tanto perdí,
 por que por poetría
 este enxemplo puse aquí:
 "Hueso que te copo en parte
 rôelo con sutil arte."

Faz' gran error
 quien por Amor
 todos tiempos se guía,
 mas la color
 del tal dolor
 es mostrar alegría;
 perder pavor,
 non dar favor
 al mal sabor,
 qu'el sabidor
 pone por filosofia
 un enxemplo en tal tenor:
 "Quien las cosas mucho apura
 no bive vida segura."

El tono jocoso contrasta con la pretenciosa solemnidad que el mismo Villasandino utiliza en su *dezir* al condestable Ruy López Dávalos, comparando su decadencia senil con la destrucción de Troya y la desaparición de los héroes que combatieron en ella, en un sorprendente paralelismo con la imagen utilizada por Rutebeuf ciento cincuenta años antes:

Ruy López, quienquier lo oya,
 que yo ál nunca diré,
 vuestro só siempre e seré
 aquí estando en Logoya,
 pero bivo en esta foya,
 viejo pecador cansado;
 bien me miembra ¡mal pecado!
 de la estrui9ión de Troya.

Bien me miembra quando Archiles
 a don Éctor dio la muerte,
 desde entonces fue mi suerte
 apartada de los viles;
 agora en estos carriles
 fago mi vida pensada,
 de los nobles apartada,
 sin ver cosas doñeguiles."

" Ed. Dutton-González Cuenca, vv. 29-56.

" Ed. Dutton-González Cuenca, núm. 71, vv. 1-16

Es lícito dudar de la sinceridad de los sentimientos de Villasandino, tanto cuando habla de su mujer, como cuando expresa arrepentimiento por la vida pasada: la facilidad que muestra en el manejo de la pluma y en la utilización de los más variados registros lingüísticos, es comparable a la rapidez con que se pone al servicio de cualquiera que le pueda dar la más mínima recompensa."

5. El caso de las suegras y las madrastras

Las relaciones familiares no siempre son modélicas. En este panorama breve y desolador, sorprende que las suegras no aparezcan nunca y llama la atención que las madrastras apenas tengan relevancia.

La narrativa breve, la literatura didáctica en general, había convertido la figura de la madrastra en la ejemplificación de la perfidia: las hay que envenenan a los hijos para quedarse con el patrimonio;¹ otras consiguen alejar del reino al hijastro, príncipe heredero del trono,² o dejar de lado al niño ajeno sin saber que no es su hijo³ o entregar a los hijos de su marido al demonio a cambio de comida...⁴ La lista de maldades se incrementa sin mucha dificultad en el folclore, empezando por los falsos testimonios que levanta contra el hijastro que no ha querido acceder a sus propósitos libidinosos, como ocurrió con la mujer de Putifar, sin olvidar los celos que la llevan a ordenar que acaben con Blancanieves; y también Cenicienta cuenta con su propia madrastra. En *Sendebär*, es la actitud de la malvada madrastra la que genera la estructura de la obra. En fin, el *Cavallero Zifar* y otros muchos textos transmiten una imagen bien definida de las segundas mujeres en sus relaciones con los hijos del primer matrimonio. Pero no parece que el motivo se haya incorporado a la tradición de la poesía satírica, pues apenas se alude a ellas.

A pesar de su escasez, hay un par de ejemplos interesantes.

Dos cantigas de GontaFEancs do Vinhal (también conocido como Gonzalo Ibáñez de Aguilar), pondrían en boca de la reina madre, doña Juana de Danmartín quejas amorosas al modo de las cantigas de amigo por la ausencia de su amante (e hijastro) don Enrique; el poeta daría crédito a los rumores de las relaciones inces-

¹ Yolanda Rosas, *Villasandino y su hablante lírico*, New York, Peter Lang, 1987. Ingrid Bahier, *Alfonso Alvarez de Villasandino: poesía de petición*, Madrid, Ediciones Malsal, 1975.

Frederic C. Tubach, *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1969, núm. 4618.

Tubach, *Index Exemplorum*, núm. 4620.

² *TuhdiC*, *Index Exemplorum*, n\lxvi\A(<2\.

Tubach, *Index Exemplorum*, núm. 4622.

tuosas de la reina viuda de Fernando III con el infante rebelde, o quizás habría que interpretar que la reina doña Juana se habría sentido más inclinada hacia la actividad de don Enrique, que hacia la del primogénito.²⁴

La primera de ellas. *Amigas, eu oi dizer / que lidiaron os de Mouron* no deja lugar a dudas acerca de las circunstancias históricas: la batalla de Morón enfrentó en octubre de 1255 a las fuerzas del infante don Enrique con el ejército de su hermano el rey Alfonso X. El estribillo de la cantiga pregunta por la suerte corrida por el amigo de la mujer que habla:

Se he viv'o meu amigo
que troux'a mha touca sigo.

La identificación del amigo como el que llevaba la toca es, evidentemente, malintencionada y busca insinuar la relación amorosa (de *entendedores*, dice la *razón*) entre la mujer que lamenta la ausencia y el amigo que ha combatido en Morón.

El autor de la *razón*, que podría ser el mismo Gonçal'Eanes do Vinhal o el compilador del cancionero, está bien informado: no sólo indica quiénes son los personajes, sino que además añade los nombres de los jefes del ejército real; nada de ello se puede desprender del contenido de la cantiga, por lo que hay que atribuir cierta credibilidad a sus palabras:

Esta cantiga fez don Gonçal'Eanes do Vinhal a don Anrrique en nome da reina dona Johana, sa madrastra, porque dizian que era seu entendedor quando lidou en Mouron con don Nuno e don Rodrigo AfFonso que tragia o poder d'el-rey."

²⁴ A. Vñez Sánchez, "Súplica y réplica: el infante don Enrique en la lírica gallegoportuguesa", M^o 1. Toro Pascua (ed.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. II. Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1994, pp. 1161-70. El escabroso asunto del incesto de don Enrique y la reina doña Juana sólo se conoce a través de las palabras de Gonçal'Eanes do Vinhal: la veracidad del mismo quedará supeditada a los intereses políticos del momento; llama la atención, sin embargo, que tratándose de una actitud fácilmente punible, Alfonso X no la aprovechara para dar un castigo ejemplar en su hermano. Más bien me inclino a pensar en un infundio creado para desacreditar al vencido, licencia de poeta; pero de ser así, habría que examinar con detenimiento el papel desempeñado por la reina viuda en la rebelión de la nobleza.

" Sigo, con ligeras modificaciones, el texto de A. Vñez Sánchez, *Las poesías del trovador Don Gonçal'Eanes do Vinhal*, Cádiz, Universidad, 2005, pp. 35-36.

La otra cantiga, *Sei eu, donas, que deitad'é d'aqui*, alude a la expulsión del amigo, que ha tenido que abandonar el reino y cierra cada estrofa con un estribillo, que es una súplica de la mujer enamorada al rey:

Por Deus, senhor, que vos tan bon rey fez,
perdoad'a meu amigu'esta vez.

Como tomada o envío, *sui generis*, al final de la cantiga aparece un dístico, que más podría ser otro estribillo, a juzgar por su estructura métrica:

E por Deus, que vos deu honrra e bondade,
a don Anm's esta vez [perdoade].

De especial importancia es que aparezca el nombre de don Enrique en el último verso - rompiendo con las convenciones de la cantiga de amigo -, lo que deja bien de manifiesto el destinatario y sentido de la composición. Pero, para resolver cualquier duda, también aquí la *razón* resulta elocuente:

Esta cantiga fez don Gonçalo Anes do Vinhal ao infante don Anrique porque dizian que era entendedor da raynha dona Joana, sa madrastra, e esto foy quando o el-rey don Afonso pos fora da terra.

Nada nuevo añade esta vez la *razón*, pues todos los detalles se pueden reconstruir a través del contenido de la misma, o a partir de los datos ya expresados en la *razón* anterior. Pero, en todo caso, sorprende la insistencia en el rumor acerca de las relaciones amorosas de nuestros personajes.

Sin embargo, nos interesa más el recurso de atribuir a la reina viuda las palabras de desaliento que se expresan en ambas cantigas, pues puede ayudarnos a explicar otros aspectos. Estamos ante una burla de clara intencionalidad política, como es evidente por los personajes involucrados en la misma y por los acontecimientos que sirven de referencia.

El escabroso asunto del "incesto" de don Enrique y la reina doña Juana sólo se conoce a través de las palabras de Gonçal'Eanes do Vinhal: la veracidad del mismo quedará supeditada a los intereses políticos del momento; llama la atención, sin embargo, que tratándose de una actitud fácilmente punible, Alfonso X no la aprovechara para dar un castigo ejemplar en su hermano, aunque da la sensación de que es un argumento útil para justificar la expulsión de don Enrique.

Me inclino a pensar que estamos ante una maniobra para desacreditar al vencido, pura propaganda política; pero de ser así, habría que examinar con

detenimiento el papel desempeñado por la reina viuda en la rebelión de la nobleza.^{^^}

La línea que separa política y compromisos matrimoniales no siempre resulta clara entre la nobleza. Luego, vienen los problemas de herencia, y los pleitos. Es conocido el *Comhiie de Jorge Manrique a su madrastra*. Es una invectiva dirigida contra Elvira de Castañeda, su cuñada y madrastra.

Como pusieron de relieve A. Serrano de Haro y F. Márquez Villanueva,^{^'} es muy posible que nuestro poeta expresara mediante este festín burlesco sus temores y su cólera ante el testamento del maestro don Rodrigo (1476), de quien había dicho el poeta

que aunque la vida perdió
dejónos harto consuelo
su memoria.

La composición consta de tres "tiempos": el palacio en el que se va a tener lugar la fiesta, el banquete y la indumentaria de los personajes.^{^^} En el texto todo rezuma aparentes sinsentidos, en la más genuina tradición carnavalesca, con alusiones, veladas o diáfanas, a la deshonestidad, suciedad y codicia de la madrastra (*puta, puerca, y ladrona*)?^{^^} Para apreciar el tono, basta ver la octava inicial:

Señora muy acabada,
tened vuestra gente presta

Puede que deba vincularse al ciclo la cantiga de Alfonso X, *Don Gonçalo, pois quedes ir d'aquí pora Sevilha* (J. Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila, Japadre, 2001, pp. 139-148. Aunque me parece que los estudiosos se han dejado llevar más por sus intuiciones y propio ingenio que por una lectura atenta del texto, y pese a que no aparece el nombre de don Enrique en la cantiga, construyen una interpretación hipotética sobre las ambiguas relaciones entre Gonçal'Eanes do Vinhal y el infante castellano.

Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1966 y, del mismo, "Un *combite* que hizo don Jorge Manrique a su madrastra". *Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, Vol. II, Cieza, La fonte que mana y corre, 1978, pp. 203-217, donde comenta casi todas las palabras y analiza el entomo familiar que dio origen a la sátira. Francisco Márquez Villanueva, "Sobre el *Combite* que hizo don Jorge Manrique a su madrastra". *Scripta Philologica. ¡n honorem Juan M. Lope Blanc*, México, UNAM, 1992, pp. 305-324, se ocupa de poner de relieve las connotaciones eróticas, sexuales y obscenas que se desprenden de los abundantes términos utilizados con doble sentido.

Serrano de Haro, *Personalidad y destino*, p. 205.

Márquez Villanueva, "Sobre el *Combite* que hizo", p. 322.

que la triste ora es llegada
de la muy solemne fiesta.
Quando yo un cuerno tocare,
moverés todas al trote,
y a la que primero llegare
de aquí le suelto el escote."

El carácter burlesco se aprecia en dilogismos, equívocos y ambigüedades, sin contar las ironías a las que da lugar el uso anfibológico del lenguaje, y las obscenidades que se esconden frecuentemente debajo de las palabras más inocentes en apariencia. Así, la polisemia- debida a una posible interpretación literal o metafórica - afecta a términos como *acabada*, *cuerno*, *trote* o *escote*, mientras que el tercer y cuarto versos constituyen un claro ejemplo de oxímoron: una "solemne fiesta" que se inicia en "triste ora" con una carrera al trote, que tiene un premio poco púdico... La llegada está en un estercolero, que abre paso a un palacio en ruinas, cuidadosamente descrito, servido por criados de pobres y destrozados atuendos. La comida no rompe la imagen del conjunto: ensalada de cebollas albarranas (silvestres, no comestibles), picada con mucha estopa (fibra basta) y con "cabe9uelas de ranas" (¿brotes de ranúnculo?), "vinagre, hiél y aceite. A continuación, un gallo viejo, una gallina clueca, dos conejos apaleados y pájaros con sus nidos. Luego, arroz hecho con grasa de un cuello de vestido viejo, espolvoreado con azufre. Tras la cena, luia pasta real, hecha de cal y arena, y recubicrta de hollín y ceniza, en vez de canela y azúcar (cardenillo).'^

Es posible que este convite tenga elementos de farsa o de paso, por las características mismas del texto, y porque los Manrique fueron los impulsores del género en sus orígenes como queda de manifiesto por los autos del tío de Jorge, Gómez."

Utilizo las ediciones de V. Beltrán (Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 138-143), A. Gómez Moreno (Jorge Manrique, *Poesía completa*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, pp. 203-209) y M. Morrás (Jorge Manrique, *Poesía*, Madrid, Castalia, 2003, pp. 219-226).

" El significado obvio hace pensar en los batracios, pero las ranas no tienen precisamente pequeña la cabeza y en la estrofa todos los referentes son vegetales, mientras que en la siguiente estrofa son animales. He intentado buscar un sentido más acorde con el resto de los ingredientes.

" Todos los editores anotan que el *cardenillo* es el óxido de cobre, y es verdad; sin embargo, se puede pensar en el color cárdeno (violáceo) de la mezcla del azúcar sin refinar y la canela con que se espolvoreaba la pasta real (o manjar imperial, según el *Libro de cozina* o *de guisados* de Ruperto de Nola); sólo así se comprende el texto.

" Véase ahora Nicasio Salvador Miguel, "Gómez Manrique y la *Representación del nacimiento de nuestro Señor*", *Revista de Filología Española*, 92, 2012, pp. 135-180, con

Pero interesa, sobre todo, por el hecho de que bajo la apariencia de un "combite" se esconde una dura sátira.

Las dos madrastras que he encontrado permiten hacer una interpretación que va más allá del texto, igual que ocurre con la madrastra, personaje alegórico de la *Triste deleytación*, que en apariencia es una novelita sentimental, pero que sirve de vehículo para exonerar a Juana Enríquez, mujer de Juan II de Aragón y Navarra, madre de Fernando II de Aragón y madrastra de Carlos de Viana de las acusaciones que contra ella se vertían de haber envenenado a su hijastro el Príncipe de Viana, como indica F. Gómez Redondo con su sabiduría habitual."*

Llegados al final, vemos cómo la poesía satírica y burlesca actúa también en el entorno familiar. Los autores, movidos por impulsos económicos generalmente, no siempre son capaces de abandonar caminos ya trazados: la aparición de la individualidad del autor se abre paso con lentitud y se manifiesta más en las reacciones - coléricas, burlescas, irónicas, sarcásticas, etc. - que en la autenticidad de los temas tratados. En este conjunto, el matrimonio se convierte en el núcleo idóneo para experimentar nuevos recursos; y es que todo empieza con el matrimonio, o acaba en él, según se considere.'^

rica información y abundante bibliografía.

Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa castellana medieval*. Vol. IV.

" Dejo al margen de esta aproximación dos aspectos fundamentales: las formas métricas y los recursos estilísticos, aspectos que han sido objeto parcial de análisis por parte de Vicenç Beltrán, *La creación de una lengua poética: Los trovadores entre oralidad y escritura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.