

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: EDIÇÕES COSMOS

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

O Genete Alfonsi (18,28). Consideraciones Métricas

Carlos Alvar

Universidad de Alcalá de Henares

Entre las cantigas de escarnio de Alfonso X, se encuentra una perteneciente al ciclo de los *coteifes*¹, y que ha sido objeto del interés de los estudiosos, sobre todo con respecto a la interpretación de algunos términos utilizados por el rey². Menos diligente se ha mostrado la crítica a la hora de llevar a cabo un análisis formal del texto, aunque no faltan algunas referencias marginales³.

La cantiga en cuestión es un sirventés político de ritmo ágil:

O genete
pois remete
seu alfaraz corredor:
estremece
e esmorece
o coteife con pavor.

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

Vi coteifes de gran brio
eno meio do estio
estar tremendo sen frio
ant'os mouross d'Azamor;
e ia-se deles rio
que Auguadalquivir maior.

Vi eu de coteifes azes
con infanções [s]iguazes
mui perores ca rapazes;
e ouveron tal pavor,
que os seus panos d'arrazes
tornaron doutra color

Vi coteifes con raminhos,
conhocedores de vinhos,
que rapazes dos martinhos,
que non tragian senhor,
sairon aos mesquinhos,
fezeron todo peor.

Vi coteifes e cochões
con mui [mais] longos granhões

que as barvas dos cabrões:
ao son do atambor
os deitavan dos arções
ant'os pees de seu senhor⁴.

Tavani, con buen criterio, establece dos esquemas métricos distintos para el conjunto de la composición, pues la estrofa inicial se basa en una estructura ajena a la del resto de la cantiga⁵; así, el texto que ahora nos interesa está representado por los esquemas 52:2 (los seis versos iniciales) y 13:59 (el resto)⁶:

52:2	a	a	b	c	c	b
	3'	3'	7	3'	3'	7
13:59	a	a	a	b	a	b
	7'	7'	7'	7	7'	7

La estrofa inicial plantea algunos problemas derivados en gran medida de la presencia de los pies quebrados y de su relación con el resto de la cantiga⁷: efectivamente, como ya señalaba C. Michaëlis, la estructura rítmica de los primeros seis versos no constituye un «unicum» en la lírica gallego-portuguesa, ya que el juego de pies quebrados se encuentra en otras composiciones, como la anónima y tardía *Leonoreta fin roseta*, versión castellana, incluida en el *Amadís*, de la cantiga amorosa *Senhor genta mi tormenta*, generalmente adjudicada a Johan Lobeyra (71, 4)⁸, o el escarnio *Lop'Anaya non se vaya* de Fernan Soárez de Quinhones (49, 4)⁹, y algún otro caso¹⁰. Sin embargo, las discrepancias de los esquemas métricos que presentan estas composiciones hacen suponer que no existen vínculos de dependencia entre ellas: la distribución y el tipo de rimas, el número de sílabas por verso, el número de versos por estrofa, etc. difieren totalmente de una cantiga a otra.

En las literaturas románicas de la Edad Media no encuentro estructuras métricas iguales a la de la cantiga alfonsi, aunque no faltan ejemplos próximos y con un planteamiento rítmico similar. Así, en provenzal, se encuentra un juego parecido de pies quebrados y distribución de rimas:

a	a	b	c	c	b
4	4	8	4	4	8

El esquema se repite en cuatro composiciones, una de Aldric Vilar, dos de Marcabré (... 1130-1149...) y otra de Peire d'Alvernha (... 1149-1168...)¹¹. Sin embargo, hay que hacer la advertencia de que Marcabru responde en una de ellas a la burla que le dirige el desconocido Aldric Vilar, personaje citado también probablemente por Peire d'Alvernha: se trata, pues, de autores que participaban de un mismo ambiente a mediados del siglo XII¹².

Además de los dos sirventeses satíricos citados, el esquema métrico que nos interesa se presenta en un *gap* de Marcabré (*D'aise laus Dieu*) y en una composición de Peire d'Alvernha, de significado debatido, que ha sido interpretada como un canto al «abbandono degli amori empirici e la dedizione alla propria solitudine spirituale, all'amore per l'amore, come pura nostalgia, culto interiore e norma di vita»¹³.

Por lo que respecta al dominio lingüístico del francés, tampoco hay esquemas métricos iguales al de la cantiga alfonsi, aunque se presentan algunas composiciones con la misma distribución de rimas y pies quebrados¹⁴: se trata en su mayor parte de canciones piadosas de Gautier de Coinci o de himnos de autores anónimos. Justamente, uno de estos himnos, *Nete, glorieuse*, contiene una estrofa (la XIV) que se acerca al esquema utilizado por el rey Alfonso¹⁵:

a	a	b	c	c	b
4	4	6'	4	4	6'

Este himno, con estructura de *lai*¹⁶, dirigido a la Virgen¹⁷, se atribuyó durante algún tiempo a Gautier de Coinci, y es una de las varias composiciones que se inspiraron en el *Lai des Hermins*, que comienza *Lonc tans m'ai teü*¹⁸.

Creo que nos acercamos a un posible modelo. Es cierto que *O genete* es una sátira política, pero no es menos cierto que una de las *Cantigas de Santa Maria* presenta un estribillo semejante, desde el punto de vista métrico, al texto que nos ocupa¹⁹:

*Sen calar
nen tardar
deve todavia
om'onrrar
e loar
a Santa Maria*
Ca ela non tardou
quando nos acorreu
e da prijon sacou
du Eva nos meteu;
u pesar
e cuidar
sempre nus creçia;
mais guiar
e levar
foi u Deus siia.

Sen calar

Es significativo el hecho de que los ejemplos más próximos a la estructura métrica de la sátira alfonsi sean, justamente, testimonios piadosos, dirigidos a la Virgen. La búsqueda debe dirigirse, pues, hacia la poesía culta, en latín, y de contenido mariano o religioso.

Al margen de las literaturas romances, la literatura latina medieval ofrece una notable cantidad de composiciones en las que alternan versos heptasilabos o hexasilabos con pies quebrados²⁰: bastara recordar algunos ejemplos. Entre los goliardos — quizás entre los goliardos franceses — se conocía el *Dictum Goliardi*:

Ecce homo
sine domo,
sine rerum pondere;
huc accedit
quia credit
aliquid accipere.
Bone pater,
cujus mater
Sancta est Ecclesia,
Vide natum
apoliatum
talorum discordia.²¹

Este anónimo texto de un manuscrito francés presenta la misma forma métrica que la poesía que comienza *Virgo Flora*, obra de un clérigo del monasterio de St. Emmeram²²; y el mismo esquema se repite en otras varias composiciones de Ripoll²³:

Sidus clarum,
puellarum
flos et decus omnium;
rosa veris,
quae videris
clarior quam liliu...²⁴

Los ejemplos pueden seguir aumentando, sobre todo si se tiene presente la forma originaria, basada en la combinación de octonarios paroxítonos y septenarios proparoxítonos (que no siempre riman en consonante), abundante en la literatura latina medieval.

Volvamos a la cantiga de Alfonso X.

El esquema métrico que presenta en la primera estrofa parece ser la aclimatación gallego-portuguesa de estructuras similares de origen latinomedieval. Es posible que el modelo inmediato haya que buscarlo en poetas como Gautier de Coinci, dada la frecuencia con que los escritores marianos recurren a las estrofas de siete u ocho sílabas con pies quebrados, y habida cuenta también del ejemplo, ya citado, que aparece en las *Cantigas de Santa María*.

Por otra parte, la divergencia existente entre la primera estrofa de *O genete* y el resto de la cantiga, hace pensar en composiciones como los *lais* líricos o los *descorts*: la variedad de los *lais* afecta tanto a las combinaciones de rimas como a las de metros, hasta el extremo de que cada estrofa podía tener su propia estructura, frecuentemente basada en el juego de dos rimas²⁵.

Los límites entre el *lai* lírico y el *descort* están poco claros, y los estudiosos llegan a pensar que se trata de dos denominaciones diferentes de un mismo género poético²⁶, que se encuentran en lugares y épocas distintas y que manifiestan los continuos cambios de una misma tendencia poética²⁷. Sin embargo, las diferencias resultan más diáfanas al considerar las palabras de la *Doctrina de compondre dictats*²⁸:

Si voís fer lays, deus parlar de Deu e de segle, o de eximpli o de proverbis, de lausors ses feyment d'amor, qui sia axi plazent a Deu co al segle; e deus saber ques deu far e dir ab contricció tota via, e ab so noveli e plazen, o de esgleya o d'aura manera. E sapies que y ha mester aytantes cobles com en la canço, e aytantes tornades, e segueix la raho e la manera axi com eu t'ay dit.²⁹

El mismo texto aconseja a quienes deseen componer *descorts*:

Si voís fer discort, deus parlar d'amor com a hom qui n'es desemparat e com a hom qui no pot haver plaser de sa dona e viu turmentatz. E que en lo cantar, lla hon lo so deuria muntar, que l baxes; e fe lo contrari de tot l'altre cantar. E deu haver tres cobles e una o dues tornades e responedor. E potz metre un o dos motz mes en una cobla que en altra, per ço que mils sia discordant³⁰.

Son muchas las matizaciones que se pueden hacer a las palabras del anónimo autor de *Doctrina de compondre dictats*; incluso, se pueden rechazar como erróneas, pues se distancian de los testimonios conservados³¹; sin embargo, hay un aspecto incontrovertible: la inexistencia de *descorts* de carácter religioso, didáctico o satírico, mientras que algo más de la tercera parte de los *lais* líricos conservados pueden clasificarse como literatura piadosa³², y no faltan testimonios de los otros dos tipos.

La cantiga de Alfonso X es burlesca; presenta una estructura métrica que no es uniforme, y que por tanto debe incluirse entre los *descorts* o entre los *lais*. Dadas las características métricas de la estrofa I, que la emparentan con composiciones piadosas del norte de Francia, y su contenido burlesco, me inclino a pensar que el rey tenía en mente algún *lai*³³. Se podría conjeturar, incluso, que la música para cantarlo sería de tipo religioso o litúrgico.

Nada impediría que Alfonso X intentara aclimatar la forma de un género que, sin duda conocía, como atestiguan las dos referencias contenidas en las *Cantigas de Santa María*³⁴, en las que se alude a un *lai* de incuestionable carácter piadoso en un caso y a otro de carácter lírico, entonado por un pajarillo³⁵.

Notas

¹El ciclo se sitúa en torno al año 1265, y tiene como tema central la cobardía de los nobles castellano-leoneses que abandonaron al rey ante la sublevación del rey árabe de Granada. En el ciclo participaron Alfonso X, Don Afonso Mendez de Besteyros, Pero Gomez Barroso y, quizás, Gil Perez Conde; es posible, también, que Martin Moya parodiara una cantiga alfonsi del mismo ciclo. Véase C. Alvar y V. Beltrán. *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1965, p. 39.

² Así, C. Michaëlis, «Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. VI. Kriegslieder. Genetes: Non ven al mayo!», en ZRPh, XXV, 1901, pp. 285-321, y en especial 289 y ss; J. Piel, «Coteifes orpelados, panos d'arrazes e martinhos», en *Revista Portuguesa de Filologia*, XIV, 1966, pp. 1-12; A. Juárez, «Martinho: Una denominación heroico-cristiana para *seneta* en Alfonso X», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. a cargo de V. Béltran), Barcelona, PPU, 1988, pp. 347-358.

³ M. Rodrigues Lapa, «Da versificação medieval»: en *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, cap. X: ahora reimpresso en *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*, Coimbra, Universidade, 1982, pp. 63-96.

⁴ B 491 (fol. 109v); V 74-74^o (fol. 16r). Utilizo el texto publicado por M. Rodrigues Lapa. *Cantigas d'escarnho e de mal diser dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2^o ed. Vigo, Galaxia, 1970, n^o 21, pp. 37-39.

⁵ G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ateneo, 1967; Tavani sigue el criterio que establece para los *descorts* (*discordi*) en el Apéndice I, pp. 282-284.

⁶ G. Tavani, *loc. cit.*

⁷ C. Michaëlis, «Randglossen VI», p. 290; M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho*, p. 37; sin embargo, el mismo Rodrigues Lapa en «Da versificação», p. 79, parte de otros principios, creo que para defender su teoría sobre los orígenes de la lírica.

⁸ Para los problemas diversos que plantean estas cantigas, véase V. Beltrán, «La Leonoreta del Amadís», en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 187-197, y la bibliografía allí citada. V. Beltrán repasa con agilidad los escasos textos medievales de tradición trovadoresca que presentan pies quebrados (p. 192).

⁹ Fernan Soarez de Quinhones ha sido objeto de mi interés en «Apuntes para una edición de las poesías de Fernan Soárez de Quinhones», en *Estudos Portugueses. Homenagem a L. Stegagno-Picchio*, Lisboa, 1991, pp. 3-14; véanse en especial las pp. 5-6. Una discípula de la Prof.^a Elsa Gonçalves prepara una edición crítica de la obra de este poeta.

¹⁰ C. Michaëlis, *loc. cit.*, p. 290, n^o 1.

¹¹ Frank, 193: 6, 7, 8, 9. Para la relación entre Marcabré y Peire d'Alverna puede verse ahora C. Di Girolamo, *I Trovatori*, Turín, Bollati Boringhieri, 1989.

¹² Véanse al respecto *D'aisso taus Dieu* (ed. Dejeanne, XVI), *Tot a estru* (ed. Dejeanne, XX) y *Seigneur N'Audrie* (ed. Dejeanne, XX bis); para otros datos, J. Boutière y A. H. Schutz, *Biographies des Troubadours*, Paris, Nizet, 1973, pp. 12-13.

¹³ *Be m'es plazen*. Ed. de A. del Monte, pp. 83-84.

¹⁴ Mōlk-Wolfzettel, esquema 535.

¹⁵ Es el esquema 566, 11, p. 264; el resto de la composición tiene otra estructura métrica:

a b a b b
5' 5' 5' 5' 6'

¹⁶ Véase al respecto A. Jeanroy, L. Brandin y P. Aubry' (eds.), *Lais et descorts français du XIII^e siècle, texte et musique*. Paris, 1901 [reimpr. 1975]; J. Maillard, *Evolution et esthétique du lai lyrique des origines à la fin du XIV^e siècle*. Paris, 1963, P. Bec, *La lyrique française au Moyen-Age (XII^e-XIII^e siècles)*. (*Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux*), vol. I, Paris, Picard, 1977, cap. XIII, pp. 189-208; E. Köhler, «Descort und Lai», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (H.-R. Jauss, ed.), vol. II/1 (fasc. 4), Heidelberg, 1980, pp. -8

¹⁷ Cfr. Spanke, *G. Raynauds Bibliographie des altfransasischen Liedes*. 1. Teil. Leiden, 1980, n^o 1020. R. W. Linker. *A bibliography of old French lyrics*. Mississippi. 1979, 265-1206. El texto en cuestión comienza *Nete* (o *Virge*) *glorieuse*.

¹⁸ Linker, 265-1096; véase también 265-1014. Véase J. Maillard, «Lai des Hermins et raison roumance», en *Mélanges de Langue et Littérature françaises du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Eoulon*, t. I, Rennes, 1980, pp. 237-245 y t. II, Lieja, 1980, pp. 309-312.

¹⁹ CSM, 380. Utilizo la ed. de W. Mettmann, 2 vols., Vigo, Xerais, 1981, que es reproducción facsímil de la publicada por la Universidad de Coimbra.

²⁰ M. Rodrigues Lapa considera que se trata de formas litúrgicas, y que las cantigas gallego-portuguesas que presentan esquemas similares no son más que el resultado de la adaptación de aquellas formas (cfr. «Da versificação medieval», cit, pp. 78 y ss.). Sin embargo, creo que los testimonios trascienden ampliamente el terreno litúrgico.

²¹ La composición tiene en total ocho estrofas y una tomada. Fue publicada por B. Hauréau en *Notices et Extraits de quelques manuscrits latins de la Bibliothèque Nationale*. Paris. Klincksieck, 1893, vol. VI, p. 318.

²² P. Dronke, *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*. 2nd. ed. 2 vols., Oxford, At the Clarendon Press, 1968, el texto se encuentra en el vol II, pp. 362-363, y su contenido es comentado en el vol. I, p. 287 y ss.

²³ Señala Dronke, *loc. cit.*, vol. I, p. 287, que «a rhythmic trochaic tetrameter with caesura after the fourth and eighth syllables — a form much loved in early Christian poetry — is enriched by internal and final rhyme». En este sentido, la primera estrofa de la cantiga alfonsi que nos ocupa puede ser reducida a un tetrástico con rima interna, como ya hizo Braga, pero entonces habría que pensar en rima asonante de los vv. 1-3, o carencia de rima en esos versos impares (véase C. Michaëlis, *Randgt. VI*, cit., pp. 290-291).

²⁴ Véance, por ejemplo, las composiciones nº 22, 33 y 35; en la ed. de J. L. Moralejo, Barcelona, Bosh, 1966, se publican con los números 3, 14 y 16. Todas ellas son de carácter amoroso.

²⁵ Véase al respecto la bibliografía citada supra p. — n —. De acuerdo con mi interpretación, no sería necesario pensar en imposibles estructuras zejelescas, que convertirían a la estrofa I en el estribillo del conjunto y que exigiría que el resto de las estrofas presentaran un verso de vuelta, del que carecen todas ellas.

²⁶ Así piensan, por ejemplo, Jeanroy-Brandin-Aubry, p. VI; H. Spanke «Sequenz und Lai», en *Studi Medievali*, 11 (1938), pp. 12-68, en especial, p. 34.

²⁷ R. Baum, «Le descort ou l'anti-chanson», en *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Lieja, 1971, pp. 75-98, especialmente, pp. 87 y ss.

²⁸ Utilizo la ed. de J. H. Marshall, *The Rasos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, Londres, Oxford Univ. Press (Univ. Of Durham Publications), 1972, pp. 95-96.

²⁹ *Loc. cit.*, p. 95 «Si quieres hacer lais, debes hablar de Dios y del mundo, o de ejemplos y proverbios, de alabanzas sin fingimientos de amor, que plazcan lo mismo a Dios que a los hombres; debes saber que debe hacerse y decirse en todo caso con contrición, y con música nueva y agradable, o de iglesia o de otro tipo. Son necesarias tantas estrofas y tomadas como en la canción; sigue la razón y la forma según te he dicho». Véanse las anotaciones de Marshall en p. 136, 22-7.

³⁰ *Loc. cit.*, p. 97 «Si quieres hacer descort, debes hablar de amor como quien está desamparado de él y como quien no puede tener el placer de su dama y vive atormentado. Y en el canto, allí donde la música debería subir, bájala; y haz lo contrario en el resto de la canción. Debe tener tres estrofas y una o dos tomadas y responso. Y puedes poner una o dos palabras más en una estrofa que en otra, para que sea más discordante». Véanse las anotaciones de Marshall en pp. 139-140, 81-6.

³¹ Véase I. Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*. t. I, Paris, Champion, 1966, pp. XL-XLIV. Véase también, J. M. d'Heur, «Des descorts occitans et des descordos galliciens-portugais», en *IRPh*, 84 (1968), pp. 323-339. Otros datos y bibliografía en C. Alvar y V. Beltrán, *Antología*, cit., pp. 45-46, y Tavani, *Repertorio*, Apéndice I.

³² P. Bec. *loc. cit.*, p. 195.

³³ Quizás las únicas diferencias que me atrevería a señalar entre ambos géneros — y son poco seguras — se apoyarían en la posibilidad de un contenido piadoso (los lais) y, sobre todo, en la lengua: el provenzal (para los descorts) o la lengua d'oïl (para los lais).

³⁴ CMS, 8 y 103.

³⁵ Se trata de un tópico literario, como indica Bec. *loc. cit.*, p. 203, n. 50, aduciendo dos ejemplos tomados de Dante, *Inf.*, V, 46 y *Purg.*, IX, 13-14...