

Las cantigas de escarnio y las genealogías peninsulares: notas sobre algunos personajes del cancionero alfonsí

Juan PAREDES

Universidad de Granada

SUMARIO

El autor propone un recorrido por algunas composiciones y algunos personajes que aparecen en las cantigas de escarnio y “maldizer” que componen el Cancionero alfonsí. Para el estudio de dichos textos las genealogías peninsulares suponen una herramienta de primer orden, que ha sido hasta ahora poco utilizada.

Palabras clave: cantigas de escarnio y “maldizer”, Alfonso X el Sabio, Cancionero alfonsí.

The “cantigas de escárnio” and the Iberian genealogies: notes on some characters of Alfonso X the Wise’s songbook

ABSTRACT

The autor proposes a through some compositions and some characters that appear in the “cantigas de escárnio e maldizer”, that belong to Alfonso X the Wise’s songbook. In order to study those texts, the Iberian genealogies represent a valuable tool, so far rarely used.

Key words: cantigas de escarnio e maldizer, Alfonso X the Wise, songbook.

El juego implícito que la Poética fragmentaria de *B* parece querer establecer entre la *equivocatio*: “per palabras cubertas”, marca distintiva del *escarneo*, y el “dizer chãmente” de las *cantigas de maldizer*: “que fazen os trobadores descubertamente”¹, no es más que eso precisamente, un juego, cuyas reglas, además de revelar su no pertinencia desde el punto de vista clasificatorio, no siempre se cumplen.

Una de las voces más desgarradoras que resuenan en el ámbito de los maldecires que el Sabio monarca castellano leonés dedica a los traidores y cobardes de la guerra de Granada: *maldito seja!*, rotunda maldición repetitiva en el verso final de cada estrofa, queda enmarcado en el genérico *O que*, que encabeza cada una de ellas, dejando el texto abierto a todo tipo de elucubraciones². Como ocurre también con la cantiga *O*

¹ Vid. J. M. D’Heur, “L’Art de trouver du chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398; G. Tavani, ed., *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições, Colibri, 1999.

² J. Paredes, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L’Aquila-Roma, Japadre Editore, 2001, XL. Todas las citas y referencias remiten a esta edición. Vid también mi trabajo *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, Granada, Universidad, 1992.

que da guerra levou cavaleiros (XLII), donde el indeterminado sintagma inicial de cada uno de los quince dísticos paralelísticos que componen el texto ha dado lugar, en su inconcreción general, a todo tipo de interpretaciones. La abundancia de lexemas como ‘tomar dineros’, ‘comprar herdades’, ‘robar la tierra’, ‘quitar debdas’, ‘fazer salva por non ir a la frontera’, etc., que aparecen por todas partes en las crónicas, desde la de Alfonso VIII hasta la de Alfonso XI, demuestra su realidad histórica, aunque sin poder precisar de manera fehaciente cada referencia concreta³.

Pero aún cuando el escarnio, contraviendo en principio la norma, se realiza “descubertamente” no son menores las dificultades de interpretación, debido fundamentalmente a la pérdida del referente concreto, que hace muy complicada, cuando no inviable, la identificación. Lo mismo sucede cuando, rompiendo las reglas de los géneros amorosos, se explicita intencionalmente el nombre oculto según el canon genérico, produciéndose entonces un contratexto cuyas claves de identificación no son tampoco fáciles de dilucidar. Las referencias que el propio *corpus* poético puede proporcionar son generalmente mínimas. Son muy contadas las ocasiones en las que es el mismo texto el que puede ofrecer los datos para una fiable identificación.

Las fuentes históricas son también escasas y generalmente muy imprecisas, limitándose con frecuencia a precisar los límites cronológicos en los que se enmarca un personaje, un acontecimiento o una composición.

En este sentido, las genealogías peninsulares pueden aportar un material de incalculable valor para la interpretación de estos textos. Y el camino es de doble recorrido. Como señala José Mattoso, en referencia a la nobleza medieval portuguesa:

Sendo fontes que dizem respeito à nobreza, constituem, por isso mesmo, base preciosa para conhecer as suas tradições e a sua mentalidade. Juntamente com as cantigas dos trovadores, das que são, de resto, um ótimo complemento, permitem reconstruir o mundo cultural e mental da aristocracia cavalheiresca durante a época áurea do feudalismo português, os séculos XIII e XIV⁴.

Aunque estas fuentes apenas han sido tenidas en cuenta a la hora de estudiar la lírica trovadoresca peninsular⁵, como tampoco los historiadores se han percatado de la importancia de estos testimonios literarios, sin embargo, junto con otras aportaciones documentales de tipo histórico, cronístico e incluso literario –y no hay que desdeñar la importantísima aportación de los nobiliarios en este ámbito–, son manifestaciones

³ Vid. C. Michaëlis, “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: VI-Kriegslieder. *Genetes; Non ven al maio!*”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV (1901), pp.313-315; C. de Lollis, “Cantigas de amor e de maldizer di Alfonso el Sabio re di Castiglia”, *Studi di Filologia Romanza*, II (1887), pp. 47-52.

⁴ J. Mattoso, *Portugal Medieval, novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, pág. 310.

⁵ En este sentido hay que mencionar las escasas aproximaciones de Carolina Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904), en busca fundamentalmente de referencias sobre algunos trovadores, y Lapa (*Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portuguese*, Vigo, Galaxia, 1965), que tan sólo de pasada alude a estos textos.

que cumplen un papel complementario fundamental para la comprensión de estos textos.

Muy interesante desde esta perspectiva es la cantiga de Alfonso X *Med'ei ao pertigueiro que ten Deça* (V, B 460), que tiene la particularidad de mencionar, contrariamente a la convención de la poesía amorosa y de ahí precisamente unos de los rasgos que la acercan al llamado “escarnio de amor”⁶, el nombre de la amada:

Med' ei ao pertigueiro que ten Deça:
semelha Pedro Gil na calvareça,
e non vi mia senhor [á] mui gran peça,
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.

Med' ei do pertigueir' e ando soo,
que semelha Pero Gil no feijoo,
e non vi mia senhor, ond' ei gran doo,
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.

Med' ei do pertigueiro tal que mejo,
que semelha Pero Gil no vedejo,
e non vi mia senhor, ond' ei desejo,
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.
Antolha-xe-me riso, pertigueiro: chamo
Mília Sancha Fernándiz, que muit' amo.

Esta *transgresión* del código amoroso ha llevado incluso a un intento erróneo de identificación, basado en una también errónea interpretación de la lectura de los apógrafos. Efectivamente, en los versos 4, 6, 10, 12 y 16 del refrán puede leerse: “Mília nen Sancha Fernándiz, que muito amo”, y en el 18 “Mília e Sancha Fernándiz, que muito amo”, que sin duda se debe a una vacilación del copista, quien al ver un nombre constituido por tres elementos tal vez pensara que se trataba de dos o tres personajes diferentes, cuando en realidad se trata de un solo nombre, si bien es cierto que de muy difícil identificación.

Como lo es también el “pertigueiro”, objeto central del temor (vv. 1, 7 y 13), en este caso recontextualizado hacia este personaje, posible rival del *señor* y sobre el que va a centrarse la descripción caricaturesca, en contraposición a los parámetros de la cantiga amorosa. Aunque aquí la *coita*: “non vi mia señor” (vv. 3, 9 y 15) va a con-

⁶ Vid. J. Paredes, “Texto y contratexto en la lírica galaico-portuguesa. En torno a la cantiga B 460 de Alfonso X”, *La lírica Romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*, Furio Brugnolo y Francesca Gambino, eds., Padova, Unipress, 2009, pp. 559-570.

vertirse, de manera transgresiva también, en risa: “antolha-xe me riso” (vv. 5, 11 y 17)⁷.

De acuerdo con la lectura “ten Deça”, Lapa propone la hipótesis de la identificación de este personaje con un poderoso señor, pertiguero de la comarca de Santiago o de Celanova, que tendría dominio en esta comarca de Deza, donde probablemente se encontraría la señora protagonista de la cantiga⁸.

En el Nobiliario del conde de Barcelos encontramos a un Fernan Guterrez de Castro, “pertigueiro de Santiago” (*Livro Velho* 1 N 10), casado con doña Milia Enheguez (*Livro do Deão*, 19 U 7)⁹, una de cuyas hijas fue doña Sancha Fernandez, que según señala el texto “morreo donzela” (11 H8 L9)¹⁰. La documentación aportada por los nobiliarios portugueses nos llevaría a plantear la hipótesis de que el nombre de la protagonista de nuestro texto fuera una combinación del de la madre: Milia, y el de la hija: Sancha Fernández, algo no tan extraño, tratándose de la recontextualización de un texto amoroso y teniendo en cuenta el registro semántico burlesco dominante.

El propio rey Sabio plantea un juego de nombres, en este caso con una intención mucho más marcadamente burlesca, en otras de sus sátiras “políticas”, en torno a la guerra de Granada¹¹:

Pero que ei ora mengua de companha,
nen Pero Garcia nen Pero d'Espanha
nen Pero Galego non irá comego.

E ben vo-lo juro par Santa Maria:
que Pero d'Espanha nen Pero Garcia
nen Pero Galego non iran cõmeço.

Nunca cinga espada con boa bainha,
se Pero d'Espanha nen Pero Galinha
nen Pero Galego for ora cõmeço.

Galego, Galego, outren irá começo¹².

En los *Livros de Linhagens* aparece un Pero Garcia Galego que, dada la prevalencia en el texto del nombre Pero Galego, bien podría identificarse con el personaje denotado¹³. Naturalmente, siempre partiendo de la hipótesis de tratarse de un único personaje. En este sentido, Graça Videira Lopes señala cómo una hija de este Pero Garcia Galego, Inés Pires, casó con Pero Eanes Redondo, hermano del trovador Rodrigo

⁷ Cfr. En este sentido mi trabajo “Texto y contratexto, cit., pp. 566-569.

⁸ Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, Lisboa, Edições João Sá da Costa, 1995, p. 40.

⁹ *Livros Velhos de Linhagens*, eds. J. Piel y J. Mattoso, Lisboa, Academia das Ciências, 1980.

¹⁰ *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, J. Mattoso, ed., Lisboa, Academia das Ciências, 1980.

¹¹ Vid. J. Paredes, *La guerra de Granada en las cantigas de Alfonso X el Sabio*, cit.; íd. *El cancionero profano*, cit.

¹² Paredes, 17.

¹³ *Livro do Deão* 3 O 7 y 11 X 8; *Livro de Linhagens do conde D. Pedro* 34 O3, 74 O 4 y 74 V 4.

Eanes Redondo, lo que además de concordar con la cronología sería un indicio de la proximidad del personaje con el ambiente trovadoresco que rodeaba al rey Sabio¹⁴. No encontramos, sin embargo, referencia alguna en torno a Pero d'España¹⁵. En este caso habría que considerar que el juego de nombres no sería más que un artilugio intencionado para la construcción de la sátira.

Filgueira Valverde¹⁶, por su parte, propone una serie de identificaciones concretas. Pero Garcia podría ser Pedro García de Arroniz, personaje relevante de la corte de Alfonso X, leal al monarca en la rebelión de los infantes D. Enrique y D. Fadrique, o bien el trovador burgalés a quien se dirigía Joan Airas de Santiago, muerto de miedo ante una "Doña María" (B 1461, V 1071)¹⁷, tal vez la Balteira, y a quien intentó acogerse, en vano, el juglar Lourenço cuando lo ultrajaban sus compañeros (V 1034). Pero de Espanha se identificaría con Petrus Hispanus, o Petrus Julián, un sobresaliente humanista que cursó estudios en Compostela y París, estuvo en la corte de Federico II y fue elegido Papa con el nombre de Juan XXI¹⁸. Apoyó a Alfonso y gestionó las treguas de 1276 con Felipe III de Francia. Pero Galego finalmente sería el fraile franciscano de este nombre que fue confesor en su corte, primer obispo de Cartagena y, supuestamente, uno de los redactores de las Partidas.

Sin embargo el carácter genérico de los nombres, y el particular juego que se establece entre ellos en la cantiga, parecen excluir cualquier intento de referencia concreta. Pero d'España y Pero Galego, aluden a una referencia geográfico-política específica, Pero Garcia, a una alcurnia muy genérica, y Pero Galinha es sin duda alguna una referencia figurada a la cobardía. El juego en quiasmo que se establece entre los personajes Pero Garcia y Pero d'España en los versos. 2 y 5 queda truncado en el 8 con la inesperada intromisión de Pero Galinha, en el lugar supuestamente reservado al Pero Garcia, cumpliendo así una función significativamente identificativa. Pero Galego, por su parte, aparece aislado en el verso tercero de cada estrofa, de manera repetitiva (sólo cambia la forma verbal), y en el verso final donde, como una especie de conclusión, aparece de forma insistente dos veces, y en contraposición al término "outren", que en paralelo con Galinha es el parece prestar al texto su verdadero sentido.

En este sentido, el texto estaría en consonancia con otras cantigas alfonsíes protagonizadas por personajes cuyo marcado y en algunos casos intencionado carácter genérico, hace muy problemática su identificación. Como el Don Foan de la cantiga

¹⁴ G. Videira Lopes, ed., *Cantigas de Escarnio e Maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002, pág. 557.

¹⁵ La cantiga *A la u vaz que la Torona* (B 454) de Garcia Mendiz d'Eixo está dirigida a un tal Roy de Spanha, cuya hipotética relación con Pero Garcia Galego no podemos establecer, dado que los nobiliarios no ofrecen dato alguno sobre la ascendencia de este último personaje.

¹⁶ José Filgueira Valverde, *Alfonso X e Galicia*, A Cruña, Publicacións da Real Academia Gallega, 1980, págs.

¹⁷ "-Ai, Pero Garcia / gran med'ei de Dona Maria / que nos mataría!" (Lapa, 181).

¹⁸ Vid. J. Mattoso, *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal 1096-1325*, Lisboa, Editorial Estampa, 1985, II, p. 107.

XXXII (B 486, V 69), que Michaëlis¹⁹ pretende identificar con João Pires de Vasconcelos, “o Tenreiro”, hidalgo portugués a quien Afonso Mendez de Besteiros dedica una de sus composiciones (B 1558)²⁰, en la que lo tacha de traidor. Sin embargo el propio carácter de la cantiga, enmarcada también en la sublevación mudéjar de 1264, hace pensar más bien en un nombre genérico: Don Fulano, acorde con los también indeterminados “O que foi passar a serra”, “O que da guerra levou cavaleiros” o los “Pero d’Espanha”, “Pero Galego”, “Pero Garcia” y “Pero Galinha”, ya mencionados, de las cantigas “políticas”²¹. O el Don Gil de la cantiga II (B 457), “joguete ligeiro”²² que satiriza a uno de tantos infanzones²³ que pululan por estas cantigas de escarnio y cuya caricatura se convierte en marca genérica.

Tampoco parece poder identificarse la Sancha Anes de la cantiga III (B 458), de quien se realiza una grotesca caricatura, comparando su porte y maneras con una comadreja²⁴. Ni el Ansur Moniz de la XXVIII (B 482, V 65), cuya rústica hidalguía queda evidenciada nuevamente a través del juego de los nombres, en este caso rurales:

-Per boa fe, fazede-lo mui mal,
ca don Ansur, onde el meos val,
ven dos de Vilanansur de Ferreiros!

E da outra parte ven dos d’Escobar
e de Campos, mais non dos de Cizneiros,
mais de Lavradores e de Carvoeiros;
e doutra vea foi dos d’Estepar;
e d’Azeved’ ar é mui natural,
u jaz seu padr’ e sa madr’ outro tal,
e jara el e todos seus erdeiros (vv. 8-14).

El escarnio está construido a partir del doble registro de los nombres, alusivos al carácter marcadamente rústico del linaje del personaje. *Ferreiros*, *Campos*, *Lavradores*, *Carvoeiros*, remiten sin ningún tipo de duda a este mundo rural. Su sentido irónico y burlesco se subraya precisamente en el juego de la oposición de los términos. Porque,

¹⁹ C. Michaëlis, “Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: VI –Kriegslieder. *Genetes; Non ven al maio!*”, pp. 287-289.

²⁰ Lapa, 60.

²¹ Vid. J. Paredes, “Las cantigas profanas de Alfonso X el Sabio (Temática y clasificación)”, en *La Lengua y la Literatura en tiempos de Alfonso X*, ed. F. Carmona y F. J. Flores, Universidad, Murcia, 1985, pp.453-454; *La guerra de Granada*, cit., pp. 14 y 29.

²² C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 595 n. 2.

²³ Sobre el significado del término, vid. J. Mattoso, *Identificação de um país*, I, pp. 104-106.

²⁴ El término *mostea* ‘mustela’ debe ser interpretado en el contexto específico del campo léxico de la cantiga. Lexemas como *cavalgar*, *palheiro* y sobre todo *fududancua*, que remite a una actividad sexual contra natura –como la comadreja que, según los bestiarios, puede parir por la boca y las orejas–, ponen de manifiesto que su sentido no puede limitarse, como piensan Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, II, p. 595, n. 2) o Lapa (op. cit., p. 53) al ámbito del acarreo de la paja. Cf. mi edición del *Cancionero profano de Alfonso X*, cit., p. 105.

como destaca el texto, don Ansur, “en la rama menos hidalga de su linaje”, viene de los de *Vilanansur*. Nombre, en principio, alusivo a una posible ascendencia ilustre, inmediatamente truncada con la introducción del topónimo *Ferreiros* que, por contraste, hace más evidente la procedencia villana del personaje. Contraste que el propio texto se encarga a veces de explicitar cuando, por ejemplo, especifica que este don Ansur no viene de los *Cizneiros*, sino de *Lavradores* y de *Carvoeiros*, no dejando en este caso resquicio alguno de duda sobre su procedencia.

Y es precisamente este juego burlesco de los nombres el que nos puede permitir una nueva hipótesis de lectura de uno de los pasajes más complicados del texto. Me refiero al verso 17, que ha suscitado interpretaciones diferentes por parte de los editores. Lapa²⁵ propone la lectura: *e comprou Fouce, en terra de Cabreiros*, aunque reconoce que es completamente conjetural. También sugiere la posibilidad de leer *Estrada* en lugar de *terra*. Mi lectura: *e comprou Fouce [...] Cabreiros* intentaba respetar el texto de los apógrafos, sin ningún tipo de conjetura²⁶. Sin embargo la interpretación de Machado²⁷, luego matizada por Lopes²⁸, *comprou foc'e estrũa*, con su explícito significado ‘hoz’ y ‘estiércol’, en consonancia también con ‘cabrero’ y el *Vilar de Paes*, ‘panes’, del verso siguiente, me parece más adecuada, de acuerdo con el sentido general del texto y el doble juego de los nombres.

No sabemos si este Don Ansur es el mismo personaje a quien Vasco Perez Pardal censura por su ambición desmedida:

Quyçay depouys vós ar baixar-vus-edes,
ca vymus melhores ca vós baixar ;
mays hũa vez quer-vos el-Rei alçar
en gram [t]alho, poy-lo servid’avedes.
Mais quant’ouverdes punhad’eno dar!
E, sse d’esto non quiserdes mingar,
pouys vus alçaren, alçado seredes (vv. 8-14)²⁹.

Aquí el juego de los lexemas *baixar*, / *alçar* deja al descubierto el desmedido afán de ascenso de personaje, un hidalgo de humilde condición, aunque hacendado, que al parecer había realizado algún servicio al rey, por el que reclamaba su recompensa.

En otra de sus composiciones: *Señor, don Ansur se vos querelou (B 1508)*³⁰, en la que ridiculiza al personaje a propósito del puntapié que recibió de un vil hombre, pide al rey que no castigue al agresor sino al propio D. Ansur por los muchos que había propinado a otros, sin que la justicia interviniera para nada³¹.

²⁵ Lapa, 12.

²⁶ Paredes, 28.

²⁷ E. Paxeco Machado y J. P. Machado, ed., *Cancioneiro da Biblioteca Nacional antigo Colocci Brancuti*, Edição da Revista de Portugal, Lisboa, 1949-64, 427.

²⁸ Videira Lopes, 41.

²⁹ B 1507.M. Majorano, *Il canzoniere di Vasco Perez Pardal*, Bari, Adriatica Editrice, 1979, 11.

³⁰ Majorano, 12.

³¹ El único Don Ansur que aparece en los nobiliarios es Ansur Soares, que nada tiene que ver con este personaje.

Lo mismo parece suceder con el Gris de la cantiga XXIX (B 483, V 66), cuyo carácter indeterminado, en principio un hidalgo que al parecer pretendía encubrir su pobreza con la excusa de haber sido robado, ha dado lugar a interpretaciones como la de Lopes que, basándose en el juego malicioso del lexema *covrir* en el verso cuarto de cada estrofa, piensa que puede tratarse de una soldadera³².

Y con el Joan Rodriguiz, posible destinatario de la cantiga XXIV (B 478, V 61)³³ y protagonista de la XXVII (B 481, V 64), de quien no poseemos ningún dato de identificación. Y eso que en esta última cantiga aparece junto a María Pérez, Balteira, la famosa soldadera, en cuya boca Michaëlis³⁴ y Lapa³⁵ ponen también el escarnio XVI (B [471'])³⁶, y de la que sí poseemos suficiente documentación. Un indicativo de su popularidad lo constituye el hecho de que hay todo un ciclo de cantigas que giran en torno a su figura³⁷. No puede resultar extraño, pues, que el monarca castellano leonés dedicara alguna de sus composiciones a este personaje, objeto de la sátira de otros tantos trovadores y que además parece, a tenor de los indicios que poseemos, jugó un papel importante en su corte. Al menos eso es lo que piensa Menéndez Pidal³⁸ quien, basándose en una tensón entre Vasco Pérez Pardal y Pedro Amigo, en la que se alude a la Balteira, atribuyéndosele ciertos poderes recibidos de los arraeces de Málaga, cree que Alfonso X se sirvió de la soldadera para sus intereses políticos. El texto en cuestión constituye una auténtica biografía, si bien en términos jocosos, de María Pérez, y viene a poner de manifiesto la posición particular e incluso el poder que la soldadera llegó a tener en la corte del monarca castellano leonés. La alusión a los Escallola, los arraeces aliados con Alfonso X en su lucha con el rey nazarita de Gra-

³² Lopes, 42.

³³ El personaje en cuestión aparece en un verso aislado en B que, en mi opinión, es el primero de una cantiga que continúa en V. Para este problema remito a mi trabajo “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*, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, Año Jubilar Lebaniego, AHLM, Santander, 2000, pp. 1423-1432, y a mi edición del *Cancionero profano de Alfonso X*.

³⁴ C. Michaëlis, “Randglossen zum alportugiesischen Liederbuch: VII –Eine Jerusalem-pilgerin und andre Kreuzfahrer”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXV (1901), pp. 679-680.

³⁵ Lapa, 1.

³⁶ La atribución no puede darse como segura dadas las relaciones que Pero D’Ambroa tuvo con otras soldaduras. Alvar (“Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos”, en *Le rayonnement des troubadours, Actes du Colloque de l’Association Internationale d’Études Occitanes (Amsterdam, 16-18 Octobre 1995)*, ed. Anton Touber, Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 27, Atlanta-Rodopi, Amsterdam, 1998, p. 14) piensa que el texto hay que ponerlo en relación con las de Vasco Pérez Pardal contra la soldadera, que sólo concedía sus favores a Pero d’Ambroa.

³⁷ Vid. Lapa, *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra Editora, Coimbra, 1981, pp. 191-194.

³⁸ R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Biblioteca de Cuestiones Actuales, 6, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1957, pp. 170-171.

nada, llevaron también a Ballesteros-Beretta³⁹ a pensar, en la misma línea que Menéndez Pidal, que María Pérez llegó incluso a seducir a uno de los Escallola, y que formó parte de la embajada que Alfonso X envió a Granada en 1264. En el nobiliario del conde de Barcelos se incluye un relato sobre el enfrentamiento de Telo Afonso y los hijos de los Escallola en el que se especifica que “estes Filhos d’Escalhola foram os melhores cavaleiros que ouve antre os Mouros em aquel tempo”⁴⁰.

Junto a ella, y en la misma cantiga, encontramos alusiones a otras soldaderas como Maior Moniz, Mari’ Aires o Alvela, que según el texto “andou en Portugal”. La cantiga XLI (B 495, V 78) está dedicada también a la soldadera Domingas Eanes, que “ouve sa baralha / con ñu genet’, e foi mal ferida” y cuyo papel como tal resulta fundamental para descodificar el texto, con su paródico lenguaje guerrero.

No podemos encontrar documentación sobre estos personajes, sin duda conocidos en su época, por su específica función⁴¹. Como tampoco sobre el juglar Cítola de la cantiga XXXIV (B 488, V 71), sin duda uno de tantos juglares músicos, denominados en función del instrumento que tocaban⁴². Pero sí podemos identificar, con bastante certeza, a trovadores como el Don Gonzalo de la cantiga XI (B 466), que bien podría ser el trovador Gonçal’Eanes do Vinhal, hidalgo portugués que participó en la toma de Sevilla, donde entró en contacto con otros trovadores como Pero Garcia d’Ambroa o Afons’Eanes do Coton, que también acompañaban en su séquito al entonces infante don Alfonso, y con los que participó en el ciclo dedicado a María Balteira⁴³. O Don Airas (XVIII, B 473), tal vez el trovador gallego Joan Airas de Santiago, quien en otra cantiga había amenazado con marcharse a Portugal si el rey no le hacía justicia con su mujer⁴⁴. Y junto a ellos, otros perfectamente documentados como Pero da Ponte (XXXI, B 485, V 68 y XXXIII, B 487, V 70), Bernaldo de Bonaval (XXXIII, B 487, V 70) o los ya mencionados Pero Garcia d’Ambroa (XVI, B [471’]) o Afons’Eanes do Coton (XXXI, B 485, V 68). Sin contar con los trovadores con los que el rey Sabio mantuvo sus tenzones: Garcia Perez, Vasco Gil, Pai Gomez Charinho y Arnaut Cata-

³⁹ A. Ballesteros-Beretta, *Alfonso X el Sabio*, Salvat, C.S.I.C., Academia Alfonso el Sabio, Barcelona, Madrid, Murcia, 1963, p. 381.

⁴⁰ *Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, 15 B 3. Vid. J. Mattoso, *Narrativas dos Livros de Linhagens*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1983, p. 109; J. Paredes, *Las narraciones de los Livros de Linajes*, Granada, Universidad, 1995, p. 277.

⁴¹ La única *soldadeira* citada como tal en los nobiliarios es Clara Vicente (*Livro de Linhagens do conde D. Pedro*, 36 AM 10).

⁴² Vid. R. Menéndez Pidal, op. cit.

⁴³ Antonia Viñes, *El trovador Gonçal’Eanes do Vinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela, 2004

⁴⁴ Vid. A. Gassner, “Zwanzig Lieder des Joan Ayra de Santiago”, en *Miscelânea de estudos em honra de D. Carolina Michaëlis de Vasconcellos*, *Revista da Universidade de Coimbra*, XI (1933), pp. 385-418; J. Filgueira Valverde, *Alfonso X e Galicia e unha escolma de cantigas*, Publicacións da Real Academia Galega, A Coruña, 1980; J. L. Rodríguez, ed., *El Cancionero de Joan Airas de Santiago, Verba*, Anexo 12, Universidade, Santiago de Compostela, 1980.

lan, si aceptamos la identificación que la mayor parte de la crítica especializada realiza del Arnaldo de la tensón XXIII (B 477)⁴⁵.

En otros casos la identificación no es tan segura, aunque los indicios del texto permiten a veces una bastante fiable aproximación. Así el deán de las cantigas IV (B 459) y XXXIX (B 493, V 76), es el de Cádiz, al menos por lo que se refiere a la segunda de las composiciones, donde sí se especifica esta circunstancia; pero no puede identificarse concretamente debido a la pérdida de los archivos gaditanos en el saqueo de 1263. En cualquier caso, esta última composición tiene que ser posterior a 1263, fecha de la erección del obispado de Cádiz⁴⁶. El Papa de la cantiga VIII (B 463) puede ser Clemente IV, Gregorio X⁴⁷ o Nicolás III. El texto tiene como fondo los conflictos entre el Papado y la Corona a raíz del nombramiento del arzobispo de Santiago tras la muerte de Joan Airas en 1266, tema que duró varios años, agudizándose al parecer en el pontificado de este último Papa, que mantuvo una postura contra Alfonso X más crítica que sus antecesores⁴⁸. El *meestre Joan* de las cantigas XXXV (B 489, V 72) y XXXVI (B 490, V 73) se ha querido identificar con el maestre Juan Alfonso⁴⁹ y con maestre Nicolás⁵⁰. En las cuentas de Sancho IV aparece un maestre Juan de Cremona y otro calificado simplemente como mestre Joan⁵¹. Don Xacafe (VII, B 462) fue el defensor árabe de Sevilla en el cerco de 1247-48. La composición debe fecharse pues en torno a 1253, momento en que se distribuyen las tierras entre los vencedores⁵². Don Rodrigo, protagonista de la cantiga IX (B 464) en torno a las luchas entre el entonces infante Don Alfonso y su hermano Don Enrique a raíz de las donaciones efectuadas por Fernando III a este último, es Don Rodrigo González Girón, mayordomo de Don Enrique y principal instigador del incumplimiento de la promesa por la que debía cambiar el castillo de Morón, al que sin duda alude el texto, por Jerez y prestar vasallaje a su hermano, el futuro rey. Nada podemos decir de los otros personajes mencionados en la cantiga, como Fernando Tellez o Pero Sarmento. En cualquier

⁴⁵ Vid. . Pellegrini, "Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia", en *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti, II Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, VII (1962), pp. 480-86; J.-M. D'Heur, "La tenson bilingue d'Arnaud et d'Alphonse X", en *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, Fundação Calouste Gulbenkian, París, 1973, pp. 115-135; M. De Riquer *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Planeta, Barcelona, 197, 1349. Cf. mi ed. del *Cancionero profano de Alfonso X*, XXIII.

⁴⁶ F. Márquez Villanueva ("Las lecturas del deán de Cádiz", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 395 (1983), pp. 331-345) considera que debió escribirse en torno a 1267, fecha en la que el rey otorga carta a la catedral de Sevilla, ordenando a las autoridades eclesiásticas se avengan con el obispo de Cádiz en materia de diezmos.

⁴⁷ Lapa 33.

⁴⁸ Vid. G. Videira Lopes, op. cit., p. 53.

⁴⁹ S. Pellegrini, "Due poesie d'Alfonso X", *Studi mediolatini e volgari*, I (1953), pp. 167-186.

⁵⁰ Vid. C. Alvar, "Maestre Nicolás y las cantigas de escarnio gallego-portuguesas", *Revista de Literatura*, XLIII (1981), pp. 133-140.

⁵¹ Vid. M. G. De Ballesteros, *Sancho IV de Castilla*, Madrid, 1922.

⁵² J González, *Repartimento de Sevilla*, C.S.I.C., Madrid, 1951.

caso, los datos ayudan a situar la cantiga entre 1248, fecha de la toma de Sevilla, y el 31 de mayo de 1252, fecha de la muerte de Fernando III⁵³.

La extensa galería de personajes que pululan por el cancionero satírico de Alfonso X permite realizar una consideración acerca de la amplitud y variedad de su estratigrafía social y de los condicionamientos específicos de la sátira.

Personajes pertenecientes a la escala más baja, como los infanzones, cuyo afán desmesurado de ascenso, avaricia y mezquindad se censuran. La crítica adquiere en este caso un carácter social. El artificio del juego de los nombres, en busca de la identificación del personaje, no hace sino transformar su linaje concreto en una alusión a su procedencia social. Es lo que ocurre con personajes como Joan Rodriguiz, Don Gil o Ansur Moniz que, si en las dos cantigas que Vasco Perez Pardal dedica a quien parece ser el mismo personaje no hay indicios que nos permitan su encuadramiento social, desvela en el texto alfonsí su procedencia, con la referencia concreta y significativa de los topónimos rurales.

Apartado especial merecen en este sentido las soldaderas, como María Pérez Balteira, personaje en este caso perfectamente identificado en su contexto histórico. Pero en otros, simplemente aludidos y, aunque se puede documentar su realidad histórica, sujetos a la interpretación del texto. Es lo que ocurre, por ejemplo, con Mayor García, frecuente destinataria de los escarnios de numerosos trovadores, como Pero d'Ambroa, Joan Baveca o Pedr'Amigo de Sevilha⁵⁴, y cuya presencia tiene que ser entrevista en el juego de significados del término *maior*, adjetivo o nombre propio; equívoco que tan relevante papel tiene en el texto⁵⁵.

En otras ocasiones, el escarnio tiene un carácter personal. Aquí la estratificación es muy amplia. La sátira va dirigida contra personajes, sin duda suficientemente conocidos en su época, pero de difícil identificación debido a la pérdida de las referencias concretas. Es el caso de maestre Juan, Don Rodrigo o Don Xacafe.

Particular relevancia adquieren algunos personajes de marcado carácter "político". Como el Papa, a quien se dirige una invectiva a propósito del nombramiento del arzobispo de Santiago, en la que también parece entreverse alguna alusión a las frustradas pretensiones de Alfonso a la corona del Imperio. Don Rodrigo, el mayordomo del infante Don Enrique, a cuya lucha fratricida con Don Alfonso se alude directamente.

Un grupo especial lo constituyen aquellos personajes, como Don Mendo, directamente implicados en las cantigas en torno a la empresa de armas en la frontera de Granada. Aquí la poética cumple una función política, como elemento persuasivo, y de ahí que la identidad de los protagonistas en la mayoría de los casos tenga que ser

⁵³ Lapa, 34.

⁵⁴ Pero d'Ambroa le dedicó la composición "Maior Garcia est'omiziada" (B 1578). Joan Baveca, "Un escudeiro vi oj'arrufado" (B 1454, V 1064) y "Maior Garcia sempr'oi[u] dizer" (B 1455, V 1065). Pedr'Amigo de Sevilla, "Maior Garcia [vi] tan pobr'ogano" (V 1205), que en su incompleta brevedad tiene la particularidad de hacer una referencia al deán, probablemente el mismo de la cantiga alfonsí en la que aparece referenciada.

⁵⁵ Vid. W. Mettmann, "Zu Text und Inhalt der altportugiesischen *Cantigas d'escarnho de de mal dizer*", *Zeitschrift für romanische Philologie*, 82 (1966), p. 318.

conjeturada, precisamente por la dureza de la invectiva, en el cotejo con los hechos históricos.

No es el caso de los escarnios dirigidos contra otros trovadores, de identidad perfectamente contrastada, como Pero d'Ambroa, Eanes do Vignal, Airas de Santiago o Pero da Ponte, contra quien se dirigen dos escarnios, en los que se censura su trovar, alejado de los moldes de Provenza, y se le acusa de matar a Afons'Eanes do Coton, para robarle sus cantares.

La fiabilidad de las referencias en estos últimos ejemplos contrasta con la precariedad de documentos sobre otros, cuya identidad sólo puede ser conjeturada por los referentes del propio texto o el recurso a otras fuentes, que como en el caso de los nobiliarios nos permiten, como hemos visto, un acercamiento a algunos personajes sobre los que poseemos ningún otro indicio y cuya hipotética identidad, a veces incluso compartida —como ocurre con Milia Sancha Fernández—, y en otros casos diluida en su propio carácter genérico, autoriza una lectura más comprensible de los textos. Y ello incluso cuando se trata de una hipotética realidad, basada en una también hipotética lectura del texto. Es lo que ocurre con el Nun'Eanes de la cantiga VI (B 461)⁵⁶. El texto, una sátira contra la mezquindad de uno de tantos ricohombres objeto de las burlas del rey Sabio, termina con un diálogo entre dos personajes: uno de ellos Nun'Eanes⁵⁷, aunque la interpretación generalmente admitida del pasaje del manuscrito hasta el momento era *Nunca vos*⁵⁸, lo que ciertamente hacía bastante inteligible el texto, y Don Afonso, sin duda el propio rey, que ciertamente parece posterior al propio texto, aunque su contexto se nos escapa. Pero aun en este caso, como en tantos otros citados, la conjetural identificación permite una nueva lectura que hace el texto más comprensible.

⁵⁶ Alcornia no ajena a los nobiliarios, donde encontramos referencias a personajes como Nuno Anes de Lara (*Livro do Deão* 18 F 7) o Nuno Anes de Haro (*Livro de Linhagens do conde d. Pedro*, 9 B 18).

⁵⁷ Videira Lopes, 24.

⁵⁸ Vid. C. Michaëlis, "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch: I —Der Ammenstreit", *Zeitschrift für romanische Philologie*, XX (1896), p. 209.