

L'amor a l'edat mitjana

Experiències i invencions

El amor en la Edad Media

Experiencias e invenciones



M. Elisa Varela, Gerardo Boto (eds.)

L'amor a l'edat mitjana

Experiències i invencions

El amor en la Edad Media

Experiencias e invenciones

M. ELISA VARELA
GERARDO BOTO
(eds.)



**Documenta
Universitaria**

www.documentauniversitaria.com

Dades CIP recomanades per la Biblioteca de la UdG

L'amor a l'edat mitjana : experiències i invencions = El amor en la Edad Media : experiencias e invenciones / M. Elisa Varela, Gerardo Boto (eds.). -- Girona: Documenta Universitaria, 2013. -- 184 p. ; 23,5 cm. ISBN 978-84-9984-180-9

I.Varela i Rodríguez, M. Elisa, ed. II Boto Varela, Gerardo, 1967- III. El amor en la Edad Media : experiencias e invenciones 1. Amor – S. V- XV 2. Amor cortès 3. Amor en la literatura – S. V-XV

CIP 392.61"653" AMO

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra només pot ésser realitzada amb la autorització dels seus titulars, llevat excepció prevista per la llei. Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necessita fotocopiar o escanejar algun fragment d'aquesta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

© logotip de la col·lecció: Elena del Rivero, *Para Eloísa*, 2001. Tinta i pa d'or sobre fusta, 25 x 25 cm.

© de la fotografia del logotip: Corchado

COMITÈ CIENTÍFIC:

Prof. Pinuccia F. Simbula (Università degli Studi di Sassari)
 Prof. M^a Isabel del Val Valdivieso (Universidad de Valladolid)
 Prof. Lluís To Figueras (Universitat de Girona)
 Prof. Isabel Escandell Proust (Universitat de les Illes Balears)
 Prof. Blanca Garí de Aguilera (Universitat de Barcelona)
 Prof. Alfio Cortonesi (Università degli Studi della Tuscia. Viterbo)
 Prof. Francisco M. Gimeno Blay (Universitat de València)
 Prof. Vicent Debiais (CNRS-CESCM Poitiers)

Amb el suport del Ministerio de Ciencia e Innovación. Gobierno de España. Proyecto HAR2009-06124-E



Correcció de l'original dels articles: els autors

Correcció de la versió catalana de la Introducció: Redactum

© del text: els autors

© de les imatges del llibre: els autors

© imatge de la coberta: *Le Livre du coeur d'amour epris*. Text, René d'Anjou ; miniatures, Biblioteca Nacional de Viena, Codex Vindobonensis 2597, fol. 2.

© del disseny de la coberta: Documenta Universitaria

© de l'edició: M. Elisa Varela, Gerardo Boto, Institut de Recerca Històrica de la Universitat de Girona, Documenta Universitaria

ISBN: 978-84-9984-180-9

Dipòsit Legal: GI. 1876-2012

Imprès a Catalunya (Spain)

Girona, 2013

SUMARI

Introducció	7
Introducción	15
M. ELISA VARELA-RODRÍGUEZ GERARDO BOTO VARELA	
 La misoginia tra Medio Evo ed Umanesimo: l'Alberti riscrittore di Walter Map.....	23
FRANCESCO FURLAN	
 El amor cortés y la mitología del olvido y el recuerdo. A propósito de <i>El Caballero del León</i> de Chrétien de Troyes.....	41
VICTORIA CIRLOT	
 Ramon Llull y el principio contemplativo de la acción predicativa	59
AMADOR VEGA ESQUERRA	
 Amore e desiderio nella Toscana del tardo medioevo	73
MARIA SERENA MAZZI	

Medicinas para amar. Cómo recobrar la virilidad según la literatura médica medieval.	103
--	------------

PALOMA MORAL DE CALATRAVA

Seducir de oídas: Notas sobre la lírica musical amorosa en la Edad Media	129
---	------------

PEPE REY

El amor en el <i>Libro de buen amor</i>	155
--	------------

ALBERTO BLECUA

Autores / Autores	177
--------------------------------	------------

Seducir de oídas: Notas sobre la lírica musical amorosa en la Edad Media

PEPE REY

Seminario de Estudios de Música Antigua (Madrid)

Resumen

En algunas especies ornitológicas los individuos machos no reciben genéticamente el código de señales sonoras que constituye su canto para convocar a las hembras. Cada individuo, por tanto, debe componer un canto propio, generalmente imitando los sonidos que escucha en su entorno. La lírica musical medieval parece responder en gran parte a las mismas necesidades: es creada por varones para seducir a las mujeres a través del oído. Aunque existen algunos géneros poéticos ‘en boca de mujer’ —*jarchas* y *cantigas de amigo*—, es posible que se trate de canciones compuestas por hombres para que las canten mujeres, las juglaresas o cantaderas que acompañaban a los juglares. El ejemplo de las cantigas de amigo de Martín Códax, conservadas con su música, y de otros trovadores gallegos es muy revelador. Debajo de las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, se esconden otras intenciones distintas de la simple alabanza a la Virgen. Algunas expresiones revelan cierto menosprecio hacia el género femenino, quizá motivado por la amarga etapa vivida por el rey Alfonso en sus últimos años. El *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, contenía muchas coplas cantadas, que eran la parte más importante del espectáculo juglaresco, pero no fueron copiadas en los manuscritos conservados. Esas canciones constituyen la estrategia del Arcipreste en sus intentos de seducción de varias dueñas. Es posible recuperar la música de la *trova cazurra* dedicada a la panadera Cruz gracias a que es un *contrafactum* del *villano*, baile que pervivió hasta el siglo XVII.

Palabras clave

cantiga, Martín Códax, Alfonso X el Sabio, *Libro de buen amor*, Arcipreste de Hita, juglar, juglaresa, *trova cazurra*, *villano*

Title

Seducing with Music: Notes on musical love-lyric in the Middle Ages

Abstract

In some bird species male individuals don't have a genetically shaped code of sound signals to call their females by singing. Each individual, therefore, has to compose his own song, usually by imitating the sounds he hears in his natural environment. The medieval musical love-lyric seem to respond, to a large extent, to the same needs: they are created by men to seduce women through the ear. Although there are some poetic genres 'in woman's mouth' —*jarchas* and *cantigas de amigo*—, may be songs written by men for women to sing: the *cantaderas* or minstrel-women accompanying the minstrels. The example of Martín Códax's *Cantigas de amigo*, preserved with their music, and other Galician troubadours is very revealing. Under the *Cantigas de Santa Maria*, of Alfonso X the Wise, other intentions are hidden than the mere praise of the Virgin. Some expressions reveal certain contempt for females, perhaps motivated by the bitter stage experienced by King Alfonso in his last years. The *Libro de buen amor*, of the Archpriest of Hita, contained many songs that were the most important part of the minstrel show, but they were not copied in the extant manuscripts. Those songs show the Archpriest's strategy in his attempts to seduce several women. We can recall the music of the *trova cazurra* dedicated to the baker Cruz because it is a *contrafactum* of the *villano*, dance that was prevalent until the seventeenth century.

Keywords

cantiga, Martín Códax, Alfonso X el Sabio, *Libro de buen amor*, Archpriest of Hita, minstrel, minstrel-woman, *trova cazurra*, *villano*

* * *

Naturaleza y cultura

El biólogo y comunicador David Attenborough, Premio Príncipe de Asturias 2009 en Ciencias Sociales, finaliza su hermoso documental sobre el canto de los pájaros con una sorprendente escena protagonizada por un ejemplar de ave lira en un espeso bosque australiano.¹ Se ve y se escucha en ella cómo un macho de la especie, tras preparar convenientemente en un claro el escenario de su actuación, despliega su vistoso plumaje y emite las sonoras llamadas a la hembra que constituyen su canto nupcial. En realidad el mensaje consiste

1 David ATTENBOROUGH, *The Life of Birds*, Londres, BBC, 1998. DVD. Véase amplia información sobre la serie: <http://www.pbs.org/lifeofbirds/>, y sobre el capítulo dedicado a «Signals and Songs»: <http://www.pbs.org/lifeofbirds/songs/index.html> (consultado en marzo-2011), en el que se puede escuchar la grabación del canto del ave lira a que me refiero en el texto.

en una amplia serie de sonidos inconexos entre sí, que mezclan cantos de otros pájaros con ruidos de muy variada procedencia que el individuo ha escuchado a lo largo de su vida. El ave lira es una especie ornitológica cuyos genes no transmiten un determinado modelo de canto para sus rituales de cortejo, a diferencia de las típicas y conocidas aves canoras, cuyo canto está predeterminado genéticamente. Por eso cada individuo macho de ave lira se ve en la necesidad de 'componer' su propio canto y lo hace imitando los materiales sonoros que ha escuchado en su entorno, sin distinguir los que son de procedencia animal de cualesquiera otros. En la escena filmada por D. Attenborough el protagonista comienza imitando el canto de otros pájaros, lo que provoca respuestas equivocadas de las especies imitadas, pero de pronto pasa a emitir reproducciones perfectas de sirenas, sierras mecánicas, motores de automóviles y, sobre todo, disparadores de máquinas de fotos automáticas, cuya procedencia no es necesario explicar, puesto que el pobre animal debe de vivir atacado continuamente por las cámaras de los turistas.

He traído como ejemplo de apertura este impresionante documento no tanto por la belleza del canto del ave lira, cuanto por una cualidad que lo distingue de los cantos de cortejo de otros pájaros y lo acerca a las prácticas musicales de los individuos de la especie *homo sapiens*: no se trata de una actividad determinada por los genes y que, por tanto, practiquen igual todos los machos de la especie, sino del resultado de la experiencia particular de cada individuo en un proceso de aprendizaje basado en la interacción especial de cada uno con su entorno. Es decir, utilizando abusiva pero precisamente la terminología antropológica elemental, si el canto del ruiseñor es naturaleza, el del ave lira es cultura, aunque en ambos casos los machos intenten lo mismo: establecer relaciones con las hembras de su especie.

Tampoco la especie humana parece transmitir a sus nuevos individuos código sonoro alguno para sus rituales de apareamiento. El único sonido que sabemos hacer desde el nacimiento sin enseñanza previa es el llanto, del que puede afirmarse que es la primera actividad personal que realizamos y la primera que nos distingue de las demás especies, que generalmente evitan hacer ruido alguno en el parto, para no llamar la atención de los posibles depredadores. Quizá habría que indagar en ese protosonido humano plañidero para entender los mundos sonoros que la humanidad ha ido construyendo a lo largo de milenios. Pero no creo que sea este el momento de hacerlo ni tampoco el de remontarnos a los orígenes

de la actividad musical humana y hacernos preguntas sobre si, por ejemplo, fueron antes los ritmos marcados por el trabajo que los sonidos rituales mágicos o viceversa. Nos situaremos ya en la llamada Edad Media y nos fijaremos en los comienzos de la actividad lírico-musical documentada en las lenguas romances. En ese punto de la historia no hay duda de que el amor es un elemento más motivante que el trabajo o que la religión.

Canciones ‘en boca de mujer’

A primera vista no deja de ser sorprendente que muchos de los más antiguos cantarillos —*jarchas*, canciones de amigo, etc.— conservados en las lenguas romances salgan de bocas femeninas, lo que parece contradecir las costumbres observadas en otras especies animales. La profesora María Jesús Rubiera² ha explicado esta particularidad entroncando estos géneros en una tradición femenina originada en el culto a Astarté, mantenida marginalmente en la literatura grecolatina y transmitida sobre todo por la tradición oral de los pueblos del Mediterráneo. Se trata de una lírica que generalmente no se anda por las ramas en el mírame-y-no-me-toques y llama a las cosas por su nombre sin perder quilates líricos, como en esta deliciosa *jarcha* transcrita por la profesora Rubiera:

Amiguito, decídete,
ven a tomarme,
bésame la boca,
apriétame los pechos;
junta ajorca y arracada.
Mi marido está ocupado.³

Estas cancioncillas en boca de mujer nos permiten distinguir netamente entre la actividad ‘lírica’ del ave-lira macho y la producción lírica humana, no ligada necesariamente —al menos, en apariencia— al cromosoma Y o, más en concreto, al gen responsable de que el embrión acabe por desarrollar gónadas y caracteres sexuales masculinos. Es decir, la utilización de la música —inseparable de la poesía y de la danza— en

2 María Jesús RUBIERA, *Poesía femenina hispanoárabe*, Madrid, 1990.

3 RUBIERA, *Poesía...* p. 44. Para más ejemplos, véase *Antología de jarchas*, Barcelona, 2010.

los rituales amorosos de la especie humana no es privativa de los machos, como en otras especies, sino que, incluso, da la impresión de que las hembras se espabilaron antes; al menos, es lo que la historia de los siglos medievales parece indicar.

Pero tampoco debemos simplificar hasta ese punto las cosas en un asunto tan delicado como este, en el que se pone en juego el prestigio de cada sexo, porque, como en todo, también aquí hay matices.⁴ La propia M^a Jesús Rubiera explica que la conservación de estos poemas aparentemente femeninos se debe a que han sido incluidos al final de algunas *moaxabas* cuyo objetivo erótico es un efebo, característica habitual de un género particular de la poesía árabe clásica llamado «*muḡūn*, es decir, descarado, desvergonzado, obsceno». Así que el problema se complica con la aparición de un tercer sexo. En fin, dejaré ese camino, porque creo que acabaría en algún jardín de difícil salida.⁵

De esa primitiva lírica femenina no se han conservado documentos que lleven notación musical,⁶ pero a comienzos del siglo XIII surgen en el occidente peninsular los trovadores galaico-portugueses, de algunas de cuyas trovas, aunque no muchas, conocemos la música. Precisamente uno de los géneros más característicos de la primera lírica gallega es la cantiga de amigo que, como de todos es sabido, es una canción que una mujer dedica a su amado. Francisco Rico⁷ ha subrayado que no debe considerarse a la cantiga de amigo como consecuencia o sucesora directa de las *jarchas* mencionadas hace un

4 Puede verse un resumen de la larga historiografía sobre las jarchas y una actualización de los problemas en torno a ellas en Samuel G. ARMISTEAD, «El problema de las *jarchas*», *Dejar hablar a los textos, Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), Sevilla, 2005, p. 57-64.

5 Para el posterior desarrollo en la tradición popular de esta lírica en boca de mujer es obligada la consulta de la gran recopilación de Margit FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: Siglos XV a XVII*. México, 2003, 2 vol.

6 Maricarmen GÓMEZ, «La lírica medieval», *Historia de la música en España e Hispanoamérica, Vol. I, De los orígenes hasta c. 1470*, Maricarmen GÓMEZ (ed.), Madrid, 2009, p. 125-194. Se trata de la síntesis más actualizada sobre los aspectos musicales tratados en este trabajo y su consulta será útil, por tanto, también para los capítulos que vienen a continuación.

7 Francisco Rico, *La canción de mujer: arcaísmo e innovación*, Madrid, 10-11-1998. No se trata de un texto escrito, sino de una conferencia inédita, según mis noticias. Puede escucharse completa en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=801> (consultado marzo-2011).

momento, sino más bien como reflejo en la Península de una moda vigente en Francia en las décadas que rodean el 1200. Lo demuestra el que la primera generación de trovadores gallegos no practicara el género cantiga de amigo, cuyos testimonios más antiguos no son anteriores a 1220. Para nuestros intereses en este momento lo más importante es el hecho de que ya no se trata de una lírica anónima, como las *jarchas*, sino que conocemos los nombres de los autores, entre los que, sorprendentemente, no figura ninguna mujer. Rico explica esta aparente contradicción de un modo muy sencillo: las cantigas de amigo están compuestas por hombres-trovadores para que las canten mujeres. Estas mujeres son las juglaresas o *soldadeiras* que habitualmente acompañaban al juglar. En muchas miniaturas del *Cancionero de Ajuda* y en algunas del código E de las *Cantigas de Santa María* (Fig. 1), de Alfonso el Sabio ha quedado reflejada la escena habitual en las actuaciones públicas juglarescas: junto a la figura del juglar principal, con un instrumento de cuerda o de viento, aparece una *soldadeira* o cantadera que tañe algún instrumento de percusión y canta.⁸ A través de diversos testimonios conocemos la existencia de estas juglaresas, alguna tan famosa como María Pérez, la Balteira,⁹ cuya vida no fue precisamente un modelo de santidad a pesar de su arrepentimiento final (*¡Son vella, ay, capelam!*). Ellas eran las encargadas de escenificar las cantigas de amigo, cuyos textos paralelísticos sugieren estructuras de danza,¹⁰ acompañando el canto con gestos e insinuaciones eróticas, como haría cualquier cantante de variedades en tiempos y culturas diversas. El texto que ha quedado consignado en los cancioneros gallegos resulta ser un pobre testimonio de lo que debió de ser la realidad, si no somos capaces de

8 Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de Historia literaria y cultural*, 6ª ed., Madrid, 1957, p. 31-36.

9 Teresa LÓPEZ, «María Balteira, señora do tempo pasado», *Cinguidos por unha arela común, Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, Rosario ÁLVAREZ y Dolores VILLANUEVA (eds.), Santiago de Compostela, 1999, vol. II, p. 795-812.

10 P. Zumthor va aún más lejos al «considerar por principio a todo texto anterior al siglo XIII (e incluso al XIV, aunque con muchos más problemas) como si fuera una danza» (cursivas en el original). Paul ZUMTHOR, «La poesía y la voz en la civilización medieval», extractado en Francisco RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española, 1/1, Edad Media, Primer suplemento* por Alan DEYERMOND, Barcelona, 1991, p. 25.



Fig. 1: Juglar y cantadera.
Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, Biblioteca de El
Escorial, códice j.b.2, f. 295v. (Foto P. Rey)

reconstruir el contexto en el que las cantigas de amigo encontraban su interpretación.

Se ha conservado la música de siete cantigas de amigo del trovador Martín Códax¹¹ en el famoso *pergamino Vindel*, descubierto hace casi

11 Para ampliar información, véase la página de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes dedicada a Martín Códax: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/codax/index.shtml (consultada marzo-2011), en la que se incluyen facsímiles, transcripciones musicales y grabaciones. Para la actualización de los aspectos musicales véase Manuel Pedro FERREIRA, «A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação», *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-*



Fig. 2: Martín Códax, *Cantigas*. “Pergamino Vinde”.
Piermont Morgan Library (Nueva York), VINDEL
Ms. M979. (Foto Wikimedia Commons)

un siglo y custodiado en la Pierpont Morgan Library, de Nueva York (Fig. 2).¹² La notación en la que aparecen copiadas es clara en lo que respecta a la altura de las notas, gracias a las líneas del pentagrama, pero carece de indicación alguna sobre las duraciones o el ritmo. Las transcripciones a notación moderna son, por tanto, siempre hipotéticas y mucho más las interpretaciones musicales. La ausencia de indicaciones métricas hace que en la mayor parte de las versiones se ignore el carácter danzario al que me acabo de referir. En muchos casos se hace una lectura *quasi* mística o paralitúrgica que no parece la más adecuada, aunque en alguna de las cantigas (la nº 6) se mencione directamente un espacio sagrado, detalle que no disminuye el carácter erótico y profano de los versos:

Portuguesa, D. W. FLITTER y P. Obber de BAUBETA (eds.), Birmingham), 1998, p. 58-71.

12 Pedro VINDEL, *Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XIII*, Madrid, 1915.

Eno sagrado, en Vigo
 baylava corpo velido:
 Amor ey!

En Vigo, no sagrado,
 baylava corpo delgado:
 Amor ey!

Baylava corpo velido,
 que nunca ouver' amigo:
 Amor ey!

Baylava corpo delgado,
 que nunca ouver' amado:
 Amor ey!

Que nunca ouver' amigo,
 ergas no sagrad', en Vigo:
 Amor ey!

Que nunca ouver' amado,
 ergas en Vigo, no sagrado:
 Amor ey!

A diferencia del texto, que podemos leer más o menos tal cual está en las fuentes, la música necesita de un intérprete que, por definición, nos da una versión propia, con un alto grado de hipótesis; y cada versión es particular y muy distinta de las demás.

Las cantigas de desamor del rey Alfonso

Dentro de la lírica galaico-portuguesa las *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio, son consideradas como un corpus distinto del resto por su carácter religioso.¹³ Pero quien observe este repertorio con

13 ALFONSO X, EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter METTMANN, Madrid, 1986, 3 vols. Higinio ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1958, 3 vols. Para una bibliografía actualizada sobre Alfonso X y sus cantigas véase la página que le dedica la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes mantenida por el profesor Francisco Bautista Pérez: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/alfonsoelsabio/ (consultada marzo-2011).

atención notará que por debajo de esa religiosidad formal y aparente bulle la personalidad y la vida del autor hasta el punto de permitir una consideración de la obra cercana al concepto de cancionero, tal como lo establecerá Petrarca varias décadas más tarde.¹⁴ Hace años llevé a cabo un seguimiento de la relación entre el poeta autor de las *Cantigas* y el público receptor de las mismas, relación que se va deteriorando progresivamente a lo largo de la colección hasta quedar bastante rota en la cuarta centena.¹⁵ Son muchas las circunstancias personales que se cuelan por entre unos versos solo en apariencia dedicados exclusivamente a la alabanza de la Virgen. Incluso en esa misma dedicatoria exclusiva a *la Señora de las señoras* hay algo que rechina no poco: el menosprecio y distanciamiento de *los otros amores*.¹⁶

Conocemos por documentos que el rey Alfonso tuvo varios hijos naturales con, al menos, cuatro mujeres, además de once legítimos con la reina doña Violante de Aragón, hija de Jaime I el Conquistador. Su vida amorosa debió de ser bastante intensa y agitada en algunas temporadas.¹⁷ Pero todo cambió a partir de un accidente ocurrido en 1269: en Burgos una mula le dio una cox en la cara. Su rostro quedó desfigurado y la herida, mal curada, degeneró en un cáncer del maxilar superior que le produjo fuertes dolores durante el resto de su vida. En diversas cantigas está reflejado el proceso de agravamiento de la enfermedad con varias

14 Joseph SNOW, «The Central Rôle of the Troubadour Persona of Alfonso X in the *Cantigas*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), p. 305-316.

15 Juan José REY, «El trovador don Alfonso X», *Revista de Occidente*, 43 (diciembre 1984), p. 166-184. En la misma dirección de relacionar íntimamente al rey Alfonso con el contenido de las *Cantigas* camina el magnífico trabajo de Joseph F. O'CALLAGHAN, *Alfonso X and The Cantigas de Santa María. A Poetic Biography*, Leiden/Boston/Colonia, 1998.

16 Horacio CHING RIVERO, «La *Domna* celestial: Las imágenes sacroprofanas en las *Cantigas de loor* de Alfonso X», *Dejar hablar a los textos, Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), Sevilla, 2005, p. 65-76.

17 Durante mucho tiempo se pensó que Dante aludía a Alfonso X en el canto XIX del *Paraíso* con los versos (124-126) *Vedrassi la lussuria e il viver molle / di quel di Spagna [...], / che mai valor non conobbe ne volle* («Verás la lujuria y el vivir muelle de aquel [Rey] de España, que nunca conoció ni quiso el valor»). La crítica actual, sin embargo, prefiere ver en esa alusión a Fernando IV (1285-1312), que reinaba cuando Dante escribía su *Divina Comedia*.

crisis seguidas de momentáneas mejorías siempre achacadas a la milagrosa intervención de Santa María.

Desde hace unos años existe un cierto consenso entre los estudiosos para fechar el comienzo de la composición de las cantigas marianas precisamente hacia 1270, cuando Alfonso frisaba la cincuentena. Quizá no se pueda poner en duda en su origen una sincera devoción mariana para llevar a cabo tan enorme obra, pero ya desde el principio se añadieron a ella otros factores con diverso peso a lo largo de la colección, sobre todo el afán de publicitar la figura del rey y la necesidad de justificar algunas de sus acciones más criticables. Entre estos motivos soterrados cabría señalar también un cierto ajuste de cuentas con las mujeres. Ya en la última estrofa del prólogo Alfonso afirma:

*...querrei-me leixar de trobar des i
por outra dona, e cuid' a cobrar
per esta quant' enas outras perdi.*

El amor de Alfonso hacia Santa María, según esto, no parece puro y directo; viene de rebote de los amores que ha tenido con las otras mujeres, con las que ahora considera haber perdido el tiempo. La cantiga 1 reafirma esta intención exclusiva y excluyente: *Des oge mais quer' eu trobar pola Sennor onrrada...* como si las demás mujeres no merecieran un adjetivo y un trato similar. En el último verso de la cantiga 10, *Rosa das rosas* —quizá la más famosa—, importante por ser la primera de loor, se expresa el menosprecio a las mujeres de modo más gráfico aún: *...dou ao demo os outros amores*. Finalmente la crítica hacia el sexo femenino se hace explícita y pormenorizada en la nº 130, que, sin embargo, es también de loor a Santa María:

*Quen entender quiser, entendedor
seja da Madre de Nostro Sennor.*

*Ca ela faz todo ben entender,
e entendendo nos faz connocer
Nostro Sennor e o seu ben aver
e que perdamos do demo pavor,
en cujo poder outras donas van*

*mete-los seus, e coita e afan
lles fazem soffrer, atal costum' an;
poren non é leal o seu amor.*

*As outras fazem ome seer fol
e preçan-ss' ende, assi seer sol;
mais esta nos dá sis' e faz-nos prol
e guardanos de faze-lo peyor.*

*As outras muitas vezes van mentir,
mas aquesta nunca nos quer falir;
e porende, quen sse dela partir
Deu-lo cofonda, per u quer que for.*

*As outras nos fazem muit' esperar
polo seu ben e por el lazerar,
mas esta non quer con seu ben tardar
e dá-nos ben d'outros bees mayor.*

En una de las miniaturas que ilustran el contenido de esta cantiga (Fig. 3) se ve a un caballero reducido a la miseria —su vestimenta está rota y torpemente zurcida—, postrado de rodillas ante una despótica dama que lo mira con desprecio. ¿Era necesario rebajar de tal forma a las otras mujeres para que brillase con más fuerza la perfección de Santa María? ¿Cómo sentarían todas estas expresiones a doña Violante? ¿Las entendería como mera retórica sin consecuencias en la vida práctica? Los modos con que Alfonso justifica en otras cantigas hechos tan graves como el ajusticiamiento de su hermano don Fadrique o su tesorero, el judío don Zag de la Maleha, dan pie a pensar que los versos de Alfonso con mucha frecuencia no son pura retórica, sino que van bastante en serio. En este asunto concreto lo cierto es que en 1278 la reina se refugió en Aragón junto a su hermano Pedro III porque, según un cronista, «el rey Alfonso la trataba malamente» y «no con el honor que debía».¹⁸ Las dos últimas décadas del reinado de Alfonso el

18 «Depués, como Alfonso de Castiella tractas malamente su muller, hermana del rey dito don Pedro, et dessafiamientos fuessen entre el uno et el otro dados, el dito rey don Pedro, sabiendo quel rey Alfonso de Castiella non tractava con aquella honor que devía la reyna muller suya, hermana del rey don Pedro, et sobre aquesto los ditos reyes fuessen en discordia, el dito don Pedro entró dentro en Castiella



Fig. 3: Caballero suplicando a una dama. Miniatura de la cantiga 130.

Alfonso X. *Cantigas de Santa María*. Biblioteca de El

Escorial, código j.b.1, f. 133r. (Foto P. Rey)

Sabio estuvieron tan llenas de problemas y sinsabores de todo tipo —físicos, familiares, políticos...—, que con razón se ha dicho que su vejez fue la más triste y desgraciada que haya tenido un Rey en España. Refiriéndose a estos últimos años, el cronista Pedro de Escavias escribió:

El rey don Alfonso, estando desesperado y padeciendo asaz pobreza, mandó fazer una galea negra con intinción de entrar en ella e irse a nunca jamás tornar.¹⁹

mano armada bien por VII jornadas et aduxo con sí la dita reyna hermana suya...» Carmen ORCASTEGUI GROS «Crónica de San Juan de la Peña (Versión aragonesa), Edición crítica», *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 51-52 (1985), p. 515.

19 Michel GARCÍA, *Repertorio de Príncipes de España y Obra poética del Alcaide Pedro de Escavias*, Jaén, 1972, p. 266.

Verdad o no, el cronista se refiere al que quizá sea el mejor y más auténtico poema de Alfonso:

*Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d'amor nen de mixon
nen d'armas —ca ei espanto,
por quanto
mui perigo[o]sas son—,
come dun bon galeon,
que mi alongue mui' aginha
deste demo da campinha,
u os alacrães son ;
ca dentro no coração
senti deles a espinha! [...]*²⁰

Por todos estos contextos podemos considerar la colección religiosa alfonsí como fruto, en buena parte, del desamor no solo hacia las mujeres, sino hacia muchos de los que rodeaban al autor. Alfonso X fue, sin duda, extraordinariamente inteligente, sabio, culto y entendido en la música y la poesía. Por eso pudo y supo dar una salida literaria y poética a sus sinsabores. Siempre he estado en total desacuerdo con quienes le niegan casi totalmente la autoría de las *Cantigas de Santa María*. El propio Walter Mettman apenas le concede «la composición de ocho o diez cantigas, que se destacan netamente de las demás por los temas y el estilo».²¹ Pero incluso para estas puntualiza: «Nunca sabremos en qué medida ha sido asistido aún aquí por un poeta 'profesional'». Tan restrictivas y escasamente documentadas opiniones sobre la autoría de las cantigas religiosas contrastan con el hecho de que nadie ha puesto nunca en duda ni un solo verso de las cuarenta y cuatro cantigas profanas atribuidas al rey Alfonso por los manuscritos. ¿Por qué unas sí y otras no? Ya sabemos que *el rey faze un libro non por quel él escriua*

20 Juan PAREDES, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, Santiago de Compostela, 2010, p. 187.

21 ALFONSO X, *Cantigas...* (1986) vol. 1, p. 20.

con sus manos, mas porque compone las razones d'él e las emienda e yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e desí escrívelas qui él manda, però dezimos por esta razón que el rey faze el libro, tal como quedó escrito en la *General Estoria*.²² Ese principio, plenamente válido para las obras «objetivas» (científicas, legales, históricas...), no debe aplicarse literalmente a la producción poética —tanto profana como religiosa— que, por su naturaleza, siempre es mucho más personal. En este caso las aportaciones ajenas, aunque posibles, serán mucho menores.²³

Músicas para seducir en el *Libro de buen amor*

A pesar de no contener ni una sola nota musical en ninguna de las copias conservadas, el *Libro de buen amor* es, sin duda, la obra literaria más interesante para la historia de la música en la Edad Media española. Las coplas 1227-1234, en las que se enumera una treintena de instrumentos integrados en el cortejo de *clérigos e legos e frailes e monjas e dueñas e joglares* que sale a recibir a Don Amor, son reproducidas y citadas siempre que es necesario hablar del instrumentario medieval, porque muchos de los nombres que trae el *LBA* constituyen mención única.²⁴ Más aún, la copla 70 ha dado pie a la generalidad de los filólogos para considerar al propio *LBA* como un instrumento musical, bien que metafórico:

De todos instrumentos yo, libro, só pariente:
bien o mal, qual puntares, tal diré ciertamente;
qual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente,
si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente.²⁵

22 ALFONSO X, *General Estoria. Primera parte*, ed. Pedro Sánchez Prieto-Borja, Alcalá de Henares, 2002. Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, p. 44-49.

23 He intentado dejar plasmadas de modo sonoro todas estas ideas sobre el proceso de elaboración de las *Cantigas* y el papel del propio Alfonso en ellas con un libro-disco titulado, no por descuido, *Las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Grupo SEMA, Dir. Pepe REY, Madrid, Mac Master, 2000. Pero creo que he tenido poco éxito.

24 Ya utilizó la lista de nombres Mariano José de LARRA, *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, Madrid, 1834, p. 66. Felipe PEDRELL, *Emporio científico e histórico de Organografía musical antigua española*, Barcelona, 1901, le dedicó un amplio capítulo, p. 45-63. Desde esta obra pionera la bibliografía es muy numerosa.

25 Juan RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Alberto BLECUA (ed.), Madrid, 1992, p. 27. En adelante cito por esta edición.

La imagen del propio libro que se presenta a sí mismo ante el lector para indicarle cómo debe ser leído y entendido resulta sorprendente. Pero más lo es —o lo sería si fuera cierto— el hecho de que lo haga personificándose en forma de instrumento musical, como han pretendido los críticos dejándose llevar de una interpretación sesgada de las palabras *instrumento* y *punto*.²⁶ Sin embargo, el recto entendimiento del pasaje es bastante sencillo y el contexto proporciona pistas más que suficientes. Prácticamente desde el comienzo del cuerpo del poema (copla 44) el autor está empeñado en que el lector *entienda bien los dichos y piense la sentencia* (c. 46), porque *las del buen amor son razones encubiertas* (c. 68). Como remate de tales consejos afirma (traduzco e interpreto la copla 70): *Como libro, soy semejante a los demás libros que parecen decir cosas distintas según colocas en ellos los signos de puntuación*. (Recuérdese la vieja historia de la sentencia «perdón imposible que cumpla su condena», cuyo sentido y efecto cambia radicalmente según se coloque el signo de puntuación antes o después de la palabra ‘imposible’). Pero en lugar de llamar *libros* a sus parientes, el poema utiliza el término *instrumentos*, típico de la jerga jurídica y académica para designar lo que en la actualidad se llama preferentemente *documentos*, aunque todavía subsiste el viejo uso. Y, dice el *yo-libro*, si se quiere entender bien lo que dicen estos instrumentos legales o científicos, hay que saberlos puntuar, para lo que en la época existían minuciosos tratados *de arte punctandi*.²⁷

Hace bastantes años el profesor Luis Jenaro-MacLennan expuso con claridad y contundencia estas y otras muchas razones para entender

26 María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, Buenos Aires, 1973. Mauricio MOLHO, «Yo libro (Libro de buen amor 70)», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II*, eds. D. Kossoff y otros, Madrid, 1986, p. 317-322. Ottavio di CAMILLO, «Libro de buen amor 70*: What Are the Libro's Instruments?», *Viator*, 21 (1990), p. 239-271. Louise VASVÁRI, «De todos instrumentos, yo, libro, só pariente: el texto liminal como cuerpo sexual», *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, M. FREIXAS y S. IRISO (eds.), Santander, 1999, p. 1769-1779. Ana María ÁLVAREZ PELLITERO, «Puntar el Libro del Arcipreste: cc. 69-70», *Hispanic Review*, 63-4 (1995), p. 501-516.

27 Malcolm BECKWITH PARKES, *Pause and Effect. Punctuation in the West*, Los Ángeles, 1993. Pedro M. CÁTEDRA, *Liturgia, Poesía y Teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, 2005, p. 143-159.

rectamente la copla 70 sin adherencias musicales,²⁸ pero los filólogos no parecen haberlo escuchado. Más modernamente yo mismo he insistido con razones intrínsecamente musicales en la incongruencia de la interpretación más generalizada,²⁹ sin haber conseguido captar la atención de los filólogos, los cuales, por el contrario, siguen insistiendo con argumentos de escaso valor probatorio.³⁰ En fin, no deja de resultar bastante irónico que precisamente el pasaje en que el propio libro habla de sí mismo y del cuidado que hay que poner para entenderlo bien haya sido malinterpretado.

No hacía ninguna falta, sin embargo, convertir en instrumento sonoro al *LBA* para considerarlo como un libro plenamente musical. Lo es, aunque en los manuscritos no haya ni una sola nota. Ha sido Francisco Rico quien mejor ha percibido que el *LBA* es en realidad lo que ha quedado del libreto o guión escrito de un espectáculo juglaresco en el que la música juega un importante papel.³¹ El propio autor lo define como *librete de cantares*, aunque en el texto conservado resulta más visible la

28 Luis JENARO-MACLENNAN, «*Libro de buen amor* 69-70: notas de crítica textual.» *Medioevo Romanzo* IV, (1977) 2-3, 350-367.

29 REY, «Puntos y notas...» 2004, p. 240-243, y Pepe REY, «La familia instrumental del *Libro de buen amor*», *Los sonidos de Buen Amor. Instrumentos musicales medievales. Pervivencias en la música tradicional*, [catálogo de exposición], Guadalajara, 2010, p. 2-4. Puede consultarse también en <http://www.veterodoxia.es/2010/09/libro-de-buen-amor/> (marzo 2011).

30 Michelle M. HAMILTON, «El libro musical de Juan Ruiz en el contexto de la tradición textual judeo-española», *El «Libro de buen amor»: Texto y contextos*, G. SERÉS, D. RICO y O. SANZ (eds.), Barcelona, 2008, p. 55-63. Michelle HAMILTON, «The Musical Book: Judeo-Andalusi Hermeneutics in the *Libro de buen amor*», *La Corónica* 37.2 (2009), p. 33-59.

31 En letra impresa solamente lo ha esbozado en Francisco Rico, «La función del Arcipreste», *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el Libro de Buen Amor, Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, patrocinado por el área del cultura del Ayuntamiento de Alcalá La Real... del 9 al 11 de mayo del año MMII*, ed. Francisco TORO y Bienvenido MORROS, Alcalá la Real, 2004, p. 235-246. También en http://cvc.cervantes.es/obref/arcipreste_hita/rico.htm (consultado marzo-2011). De modo más extenso ha expuesto estas ideas en las cuatro conferencias pronunciadas en la Fundación Juan March, de Madrid, en 1988, que actualmente pueden escucharse en Internet:

1. *El primer amor de Juan Ruiz* (12-01-1988), <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=1780>

2. *Juglares, trovadores, clérigos* (14-01-1988), <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=1781>

quaderna vía narrativa que las coplas cantadas. Según Alberto Blecu, «los motivos por los que desaparecieron esas composiciones líricas [...] nos son desconocidos, pero [...] era difícil que no se hallaran en el original (probablemente con esas composiciones líricas copiadas en hojas sueltas que el autor incluyó o pensaba incluir *a posteriori*)». ³² También es posible que las cantigas omitidas estuvieran en lengua gallega, porque las religiosas o las de estudiantes pedigüños en castellano sí han quedado registradas. F. Rico compara al *LBA* con la clásica galería de cuadros o estatuas de la que se hubieran quitado las piezas expuestas, quedando las hornacinas vacías. Las canciones que faltan serían, por tanto, lo sustancial y los versos narrativos lo accesorio, la envoltura, aunque ambos elementos resulten complementarios. En muchos casos las historias estarían montadas solo para justificar la inclusión de determinadas canciones, que compondrían la parte más vistosa del espectáculo juglaresco.

El autor del *LBA* tenía conocimientos musicales. En su autorretrato afirma que *sabe los estrumentos e todas juglarías* (1489b). Se trata de un saber práctico y útil que le sirve, en primer lugar, para comenzar sus intentos de seducción y, en último, para consolarse de sus fracasos. Entre intentos y fracasos también compone cantares de otros géneros, pero lo que nos interesa sobre todo en este momento es ver cómo desarrolla su mester musical a lo humano en sus conatos de conquista.

Uno de los consejos de don Amor al Arcipreste para conseguir *amar dueñas o otra cualquier mujer* dice (515):

Si sabes estromentos bien tañer o tenplar,
si sabes o avienes en fermoso cantar,
a las vegadas poco, en onesto lugar
do la muger te oya, non dexes de provar.

3. *Las voces del Arcipreste* (19-01-1988), <http://www.march.es/conferencias/antteriores/voz.asp?id=1782>

4. *Yo, Juan Ruiz* (21-01-1988), <http://www.march.es/conferencias/antteriores/voz.asp?id=1783>

(consultados marzo-2011)

32 Alberto BLECUA, «Los problemas filológicos del *Libro de Buen Amor*», *Ínsula*, 488-489, julio-agosto 1987, p. 38-39.

No es impensable que el propio Arcipreste, siguiendo los consejos del experto don Amor, tomase en ocasiones su vihuela, su guitarra o algún otro instrumento para rondar a alguna dueña. No sería el primero ni el último clérigo que lo hiciera. Pero la que en el *Libro* se documenta con regularidad es otra práctica menos directa, que consiste en enviar cantigas a la dueña asediada por intermedio de una tercera o tercero. Quizá por no seguir a rajatabla los consejos de Don Amor no logrará Juan Ruiz resultados positivos. Así ocurre la primera vez que una dueña *prende* al protagonista (80):³³

Enbiél esta cantiga, que es deyuso puesta,
con la mi mensajera, que tenía enpuesta...

Se trataría seguramente de la clásica canción trovadoresca en la que el enamorado ofrece sus servicios a la dama a la vez que le pide el galardón. Por descontado, en los manuscritos no aparece la letra de la cantiga ni menos aún la música. Pero ¿cantaba la tercera ante la dueña, recitaba los versos o, simplemente, le entregaba un papel escrito? Esto último parece deducirse de los sentidos aunque irónicos versos que narran el fracaso de la intentona (90-91):

Nunca desde esa ora yo más la pude ver;
enbióme mandar que punase en fazer
algún triste ditado que podiese ella saber,
que cantase con tristeza, pues la non podía aver.

Por conplir su mandado de aquesta mi señor,
fize cantar tan triste como este triste amor;
cantávalo la dueña, creo que con dolor:
más que yo podría ser d'ello trobador.

33 Sigo en gran parte la conferencia de F. Rico mencionada más arriba: *El primer amor de Juan Ruiz* (12-01-1988), añadiendo algunas observaciones más.

Puesto que el triste cantar estaba compuesto para que lo cantase la dama —o sea, en boca de mujer—, podemos pensar con toda lógica que se trataba de una cantiga de amigo —quizá, incluso, en gallego—, que es el género característico. Pero ¿cómo se efectuaría la transmisión del texto y de la música? Fácil sería hacer llegar un papel a la dueña, por bien guardada que estuviese, pero mucho más complicado cantarle las coplas para que aprendiera alguna música específica. En un contexto semejante lleva ventaja la posible transmisión escrita del texto, sin música, sobre la oral. Más claro aún se ve en el remate final de la aventura (103d-104):

[...] d'esto fize [una] troba de tristeza tan maña.
 Fiz luego estas cantigas de verdadera salva.
 mandé que gelas diesen de noche o al alva;
 non las quiso tomar; dixে yo: «Muy mal va;
 al tiempo se encoge mejor la yerba malva.»

Esta cantiga con la que Juan Ruiz intenta disculparse por ciertos rumores que han llegado a oídos de la dueña pertenece también a un género trovadoresco perfectamente identificado: el *escondich*, por el que el enamorado sale al paso de habladurías y se defiende de calumnias ante la dama.³⁴ En este caso queda claro que el intermediario da a la dueña las cantigas por escrito, pero no se las canta. En resumen, la transmisión del texto no ofrece dificultades, pero ¿y la música? Pudiera ser que en el papel, junto a los versos, hubiera alguna indicación como «al tono de...» o que la propia estructura remitiera, por semejanza, a alguna canción conocida. En caso contrario, tendría que ser la dueña quien decidiera con qué música cantarían aquellos versos y para ello, seguramente, echaría mano de alguna música conocida que se ajustase al esquema métrico. De un modo u otro, todo conduce a lo que modernamente se ha denominado *contrafactum* para poner nombre a una práctica documentada desde antiguo, o sea, componer o 'contrahacer' unas coplas sobre la melodía de una canción conocida. Juan Ruiz ha debido de utilizar abundantemente

34 Véase el comentario a *l'eu m'escondisc, donna*, de Bertrand de Born en Martín de RIQUER, Los trovadores: historia literaria y textos, Barcelona, 1992, Vol. 2, p. 743, y Martín de RIQUER, «El escondit provenzal y su pervivencia en la lírica románica», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIV, 1951-1952, p. 301-324.

esta técnica, que no es más que la correspondencia musical del procedimiento literario de apropiación de materiales ajenos, tan habitual en aquella época y en el propio *LBA*. Alfonso X lo hace en sus cantigas marianas y en ocasiones señala que el «son» es suyo y no ajeno, como si se tratase de una excepción digna de ser subrayada. Podemos ver un ejemplo bastante claro de este modo de proceder en la segunda aventura amorosa de Juan Ruiz, que tiene como antagonista a una panadera llamada Cruz.

Para este segundo intento de seducción el Arcipreste utiliza los servicios de su compañero Ferrand García (113):

E, porque yo non podía con ella así fablar,
puse por mí mensajero, coidando recabdar,
a un mi conpañero; sópome el clavo echar:
él comió la vianda e a mí fazié rumiar.

Dicho en clara prosa: el taimado compañero seduce a la panadera y deja a Juan Ruiz con un palmo de narices. Y ahora viene lo más interesante para nosotros. El mismo trovador que compone inspiradas y sentidas cantigas de amor y de amigo para seducir a las dueñas, cambia totalmente de registro tras cosechar semejante fracaso y se pasa al género más tosco (114):

Fiz con el gran pessar esta troba caçurra;
la dueña que la oyere por ella non me aburra;
ca devríenme dezir neçio e más que bestia burra,
si de tan grand escarnio yo non trobase burla.

Y a continuación se copia, esta vez sí, la trova cazurra compuesta por Juan Ruiz para ahuyentar el muermo producido por su afrentoso fracaso (115-120):³⁵

35 FRANCISCO MÁRQUEZ-VILLANUEVA, «Spanish Cazorro Poetry», *Obscenity. Social Control & Artistic Creation in the European Middle Ages*, ed. Jan M. ZIOLKOWSKI, Leyden, 1998, p. 90-107. CHARLES V. AUBRUN, «*Mis ojos no verán luz*: Parodie et poéticité», *Estudios ofrecidos a Rodrigo A. Molina*, Madrid, 1977, p. 45-49.

Mis ojos no verán luz
pues perdido he a Cruz.

Cruz cruzada, panadera,
tomé por entendedera,
tomé senda por carrera
como andaluz.

Coidando que la avría,
díxielo a Ferrand Garçía
que troxiése la pletesía
e fuese pleités e duz. [...]

En todo el *LBA* no vuelve a emplearse esta forma estrófica zejelesca salvo en otra ocasión, que tampoco es precisamente ejemplo de lírica elevada: *De cómo los [e]scolares demandan por Dios* (1650-1660):

Señores, dat al escolar
que vos viene demandar.

Dat limosna o raçió[n];
faré por vós oraçión,
que Dios vos dé salvaçión;
quered por Dios a mí dar.

Conviene señalar inmediatamente que esta misma estructura es empleada décadas más tarde por Villasandino en sus coplas —también pedigüeñas— de 1420 tituladas *Este dezir d'estribot' fizo Alfonso Álvarez pediéndole merçed al Rey*:³⁶

Señores, para el camino
dat al de Villasandino.
Ya el Rey fizo lo suyo,
segunt el tiempo concluyo;
perdonad, porque arguyo
sin saber testos del Chino. [...]

36 *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.), Madrid, 1993, p. 247

Notemos, además, que Villasandino utiliza la misma estructura zejelesca en otros *estribotes* de carácter grosero como *Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez por desfêcha d'este otro dezir mayor*:³⁷

*Algunos profaçarán
después que esto oirán.*

Non será el alto ungido
Rey d'España esclarescido,
mas algunt loco atrevido
raviará como mal can. [...]

Destaquemos la utilización de la rima aguda y con bastante frecuencia en —á. Damos ahora un paso atrás y volvemos a Alfonso el Sabio. Gema Vallín³⁸ ha señalado las semejanzas entre una cantiga profana de Alfonso X el Sabio contra el deán de Cádiz y una difundidísima canción tradicional. Esta es la cantiga:

Penhoremos o dayã
na cadela polo cam,
Poys que me ffoy el ffurtar
meu podengu' e mh o negar;
et, quant' é a meu cuydar,
estes penhos pesar-lh' an,
ca o quer' eu penhorar
na cadela polo cam. [...]

No nos detendremos a explicar la circunstancia que movió a don Alfonso a *fazer escarnio* en el deán de Cádiz;³⁹ baste con saber que el tono lírico es directamente grosero —la perra en cuestión no es otra que la barragana del clérigo— y la intención del poeta burlarse colectivamente

³⁷ *Ídem*, p. 231.

³⁸ Gema VALLÍN: «El deán y el villano: un poema de Alfonso el Sabio y una canción tradicional», *Madrygal*, 2 (1999), pp. 133-138.

³⁹ La traducción de G. VALLÍN dice: «Tomemos prenda al deán en la perra, por el can. Pues robó mi podenco y me lo niega y, en lo que a mí concierne, estas prendas le han de pesar, que le quiero yo prender la perra por el can».

del deán; de ahí la presencia de un estribillo coreado, elemento bastante infrecuente en las cantigas de escarnio. Lo interesante para nosotros en este momento reside en las notables semejanzas de esta cantiga con la canción y baile del *villano*. Comparémosla con la versión de Luis Briceño:⁴⁰

Al villano, ¿qué le dan?:
La çebolla con el pan.

Al villano testa rrudo
danle pan y aç[ei]te crudo.
No le davan otra cosa,
sino la mujer hermosa
pero pobre y virtuosa
para vivir con afán.

Gema Vallín repasa minuciosamente las semejanzas fonéticas, rítmicas y estructurales, entre las que no es la menor la de los versos *la cebolla con el pan* y *na cadela po lo cam*. «Unas concomitancias tan estrechas difícilmente pueden suponer sino que el escarnio del *dayã* aprovecha la métrica y la melodía del villano, [aunque] es verdad que el segundo no aparece documentado hasta los alrededores de 1530».

Tal suposición puede que no sea del todo gratuita, porque en 1602 Luis A. de Carvallo afirmaba en su *Cisne de Apolo*:⁴¹

Pues aún nos resta tratar del villano o *villancico*. El cual se llama así porque en la música hay una tonada concertada con esta letra vieja:

*Al villano, si le dan,
la cebolla con el pan.*

Y por esta razón a la tonada la llaman *el villano*, y ni más ni menos al baile que con ella se hace, donde comenzaron llamar

40 Luis de BRICEÑO, *Método mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, París, 1626, f. BIIv. Al lado pone Briceño una versión que podríamos calificar directamente como *animal*: *El caualllo del marqués / coxo, manco y rabón es*.

41 Luis Alfonso de CARVALLO, *Cisne de Apolo*, Alberto PORQUERAS MAYO (ed.), Kassel, 1997, p. 199.

villancicos a los que agora diremos, por ser sólo para cantar con instrumentos.

Generalmente se ha hecho poco caso de esta observación, quizá por considerarla demasiado tardía. Tanto es así que el más completo estudio sobre el villancico ni siquiera la menciona.⁴² Pero a la vista de esta red de concordancias formales zejelescas podría afirmarse que la *trova cazurra*, el *estribote* y el *villano*, aunque sean géneros documentados en diferentes épocas, puede que tengan algunos elementos comunes como la música. Según tal hipótesis resulta lícito aplicar a la *trova cazurra* de la panadera Cruz la melodía con la que en el siglo xvii se cantaba y bailaba el *villano*. De este modo recuperamos una de las músicas que pudieron formar parte del espectáculo juglaresco ideado por Juan Ruiz.

Hasta aquí hemos hecho un rápido seguimiento del papel de la música en las estrategias de la seducción masculina. El análisis del mito de las sirenas nos podría mostrar el uso de la música por las mujeres, pero no hay espacio para más. Quede para otra ocasión.

42 Antonio SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos xv y xvi)*, Madrid, 1969. Por el contrario, sí lo tiene en cuenta el más reciente estudio de Isabella TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, 2008.

