

"Nen terrei d'amor razon" : el ideal caballeresco en la lírica profana alfonsí.

Campos, María Guadalupe.

Cita:

Campos, María Guadalupe (2010). "*Nen terrei d'amor razon*" : el ideal caballeresco en la lírica profana alfonsí. IX Congreso Argentino de Hispanistas. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-043/166>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.



"Nen terrei d'amor razon": el ideal caballeresco en la lírica profana alfonsí

María Guadalupe Campos
Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este trabajo analizará el ideal caballeresco que se desprende de las *cantigas d'escarnho* del rey Alfonso X, en particular de una lectura de la cantiga "Non me posso pagar tanto" (LPGP 18026). En ella, el rechazo ficticio a las costumbres, ideales y obligaciones nobiliarios llegan a formar una imagen de aquello que se entiende como lo esencial y necesario en un caballero. Esto se podrá complementar con los reclamos en verso que este rey prodigó a sus súbditos por fallar a sus compromisos guerreros, y con los escarnios a costumbres censuradas por la corte, que llegan a conformar un pequeño código de comportamiento.

A partir de esto, se establecerá un contraste con la imagen del caballero cortesano tal como se desprende, más tarde, del prólogo al Cancionero de Baena, con la cual presenta semejanzas importantes pero también diferencias dignas de mención.

Palabras clave: ideal caballeresco – *cantigas d'escarnho* – Alfonso X – caballero cortesano – *Cancionero de Baena*

Hay una preocupación sorprendentemente recurrente en los estudios y ediciones que se dedican a la lírica del rey Alfonso X de Castilla: la aparente contradicción entre el proyecto compositivo-compilerio de las *Cantigas de Santa María* y el desparpajo de buena parte de sus composiciones profanas. Ya no resulta necesario volver sobre el escozor moral que parece haberse apropiado crónicamente de muchos editores y lectores del Rey Sabio, que se han sentido en obligación de explicar (y de explicarse) cómo conjugan en una misma figura autoral el pío trovador mariano que dedicó su equipo y su esfuerzo a promover el culto a la Virgen con el que pudo también dedicar una cuota no desdeñable de ingenio a, por ejemplo, cantar sobre las flatulencias de una muchacha fea, o acerca del tamaño de la *madeira* que Joan Rodriguez se ofreció a colocarle a la conocida soldadera Maria Balteira.

Lo que sí debería llamarnos la atención, en cambio, es la diferencia en el estado de conservación manuscrita de la lírica satírica con respecto de lo que ocurre con las cantigas marianas, o aun con la lírica amorosa (si consideramos el incompleto pero cuidado Cancioneiro da Ajuda): por la evidencia conservada¹, parece justo hipotetizar que dentro del proyecto cultural alfonsí no hubo una verdadera preocupación por evitar que este tipo de composiciones se perdiera.

Es probable que el hecho de tratarse de composiciones destinadas a personajes y situaciones inmediatas haya tenido parte de culpa en esto. De manera semejante con lo que

¹ El cancionero conservado en la Biblioteca Vaticana (CV) y el de la Biblioteca Nacional portuguesa (BN) son copias de compilaciones hechas al menos unos treinta años más tarde, si no más (v. Tavani 1969 y Paredes Núñez 2000)



ocurrió con el sirventés en la lírica occitana², la *cantiga d'escarnho e de mal dizer* posee un grado de dependencia contextual mucho mayor que el de las composiciones religiosas y amorosas. Pero esto también ha llevado a que, en líneas generales, presenten un lenguaje ricamente descriptivo en lo que se refiere a la vida cotidiana que no es común a otras áreas de la lírica profana galaico-portuguesa.

Es éste el punto de partida de este trabajo, que propondrá un análisis de la construcción de una imagen nobiliaria estándar, cotidiana e identificable para la audiencia, a partir del análisis de una *cantiga d'escarnho* moral de Alfonso X (*incipit* "Non me posso pagar tanto"³), y de su complemento con elementos presentes en el resto del corpus profano alfonsí, para allí intentar arrojar luz sobre su valor como instrumento político y artefacto poético.

Juan Paredes Núñez cuenta, en su edición de las *Cantigas Profanas* de Alfonso X, cuatro cantigas de amor, una composición de clasificación ambigua⁴ y 39 de escarnio y maldecir. De estas, diez corresponden claramente a escarnios políticos: uno referido a los malos consejeros de su hermano don Enrique (PN 34), siete referidos a la deslealtad de los nobles que faltaron a su deber en la campaña de Granada (PN 2, 6, 9, 16, 21, 24, 26), uno dirigido al Papa por aceptar sus presentes pero no otorgarle el beneficio de ayudarlo en sus aspiraciones imperiales (PN 33) y la composición que nos ocupa (PN 10).

Esta cantiga propone un hipotético plan de renuncia a la vida noble en favor de la tranquilidad del comerciante. Carolina Michaëlis⁵ proponía leerla como otra más de las cantigas referidas a la guerra de Granada, en la cual el rey toma la voz de uno de sus caballeros desertores: así, todas las quejas por los peligros de las armas y las obligaciones militares no serían sino una parodia de un razonamiento cobarde. Y, en efecto, es lícito pensar que hay una relación entre el discurso que Alfonso pone en boca de sus cobardes, y el que enuncia en esta cantiga. Así, por ejemplo, tenemos en la cantiga "Don Foan, de quand' ogano i chegou" el remate

E ao Demo vou acomendar
prez deste mundo, e armas e lidar,
ca non é jog' o de que omen chora
(PN 16 vv. 29-31)

que guarda una clara semejanza con

E direi-vos un recado:
pecado
nunca me pod' enganar

² "[E]l sirventés, sobre todo el personal y el político, es una pieza de candente actualidad, que corre el peligro de perder eficacia si no surge inmediatamente después del acontecimiento que comenta" (Riquer 1975: 54)

³ Las citas utilizadas en el trabajo provienen de la edición de Paredes Núñez (1988), indicada en adelante simplemente como PN más el número asignado por el editor a la composición y el de los versos incluidos.

⁴ Provisoriamente clasificada como "escarnio de amigo" siguiendo a M. Rodrigues Lapa (Paredes Núñez 1988: 10).

⁵ Citada por Lapa (1965: 13) y por Arias Freixedo y Rodríguez Guerra (2009).



que me faça já falar
en armas, ca non m'é dado
(PN 10 vv. 40-44)

La diferencia radica en que la condena al don Foan del primer caso es innegable: al hablar de su corazón acota, por ejemplo, "que estes passos maos bem sabia" (PN 16 v. 10). En el segundo caso, esa supuesta condena dista de ser clara: ha corrido bastante tinta⁶ en la discusión acerca de cuánto de ironía y cuánto de queja sincera hay en esta composición. Mientras que en el primer caso se trata del remate en discurso directo de una descripción sarcástica de un personaje paradigmático (quien tal vez haya tenido un correlato real⁷, aunque esto no es necesariamente relevante) claramente identificable con el prototipo de cobarde, presentado así en otra cantiga del mismo ciclo, "O que da guerra levou cavaleiros", que lista una larga serie de motivos y excusas de los nobles para no presentarse a la leva:

O que da guerra se foi con espanto
e a sa terra ar foi armar manto,
non ven al maio.

O que da guerra se foi con gran medo
contra sa terra, espargendo vedo,
non ven al maio.
(PN 26, vv. 34-39)

Sin pretender dirimir definitivamente la cuestión irresoluble de identificar de forma unívoca al yo poético, de todas maneras es necesario señalar la presencia de dos elementos sólo en apariencia contradictorios, generadores de ambigüedad, que no pueden resolverse con el fácil recurso de ignorar uno para apoyar la interpretación en el otro: en primer lugar, el rey no se presenta como rey, sino como noble. Como veremos más adelante, todos los detalles de la vida nobiliaria que cita son compartidos por todos: nada se dice de sus privilegios ni de sus obligaciones derivados del cargo específico de rey.

Pero sin embargo, también es cierto que es muy inusual que este rey se presente como tal en sus cantigas profanas (fuera de las tensiones, de hecho, en las cuales su cargo le es recordado por el otro trovador en cuestión y él actúa acorde, no ocurre nunca), y que este yo poético-noble genérico que parece enunciar esta cantiga tampoco está diferenciado de él, lo cual sí constituye una práctica habitual en el discurso directo de las *cantigas d'escarnho* de Alfonso X: sin ir más lejos, en "Don Foan, de quand' ogano i chegou", tenemos esa introducción narrativa. Y esto ocurre también en todas las otras cantigas en las que se toma la primera persona del singular en clave satírica. Baste citar, como ejemplo, el *incipit* de algunas de estas composiciones: "Falavan duas irmanas, estando ante sa tia" (PN 5), "Joan Rodríguez foi osmar a Balteira" (PN 11), "Fui eu poer a mão noutro dia" (PN 14), "Ao daian de Cález eu achei" (PN 23) y la lista podría seguir.

⁶ Arias Freixedo y Rodríguez Guerra (2009) presentan una exposición clara acerca de las distintas posturas de la crítica en este punto.

⁷ Rodrigues Lapa califica la identificación propuesta por Carolina Michaëlis con João Pires de Vasconcelos de "apenas uma conjectura, sem grande consistência" (Rodrigues Lapa 1965: 27).



La posibilidad misma de equívoco que caracteriza esta cantiga, entonces, ya es de por sí extraña en el discurso de la lírica profana alfonsí. ¿Qué es lo que debería hacernos, entonces, descartar la polisemia sarcástica de este enunciador (que abarca al rey, a los nobles traidores, a los fieles, en fin, a todo el estado de los *bellatores*) como parte constitutiva de este tan particular sirventés moral?

La cantiga está formada por cuatro estrofas simétricas de trece versos cada una. De ellos, los primeros siete de cada estrofa presentan una instantánea de la vida nobiliaria, los tres que siguen elogian las ventajas de la vida del navegante y, finalmente, un colofón de tres versos explica la necesidad de huir de los "alacranes", los enemigos cercanos que envenenan al enunciador.

Como se puede apreciar, entonces, la mayor parte de la cantiga (y la más variada a nivel conceptual, si se repara en el grado de repetición semántica que hay en los versos 8-13 de cada una de las cuatro estrofas) está dedicada a una larga enumeración de usos, ventajas y, sobre todo, desventajas de la vida noble. Lo que me interesa en particular de esta imagen es que no está trazada desde un punto de vista normativo ni formativo, como pudieron hacerlo los textos jurídicos y los espejos de príncipes. Lo que busca sobre todo es formar con pocos rasgos un noble genérico: un par de los destinatarios políticos de la cantiga, un resumen de lo que la nobleza pudo identificar como indiscutiblemente propio para sí en esas coordenadas sociohistóricas.

Es llamativo, entonces, que la primera característica nombrada en esta cantiga sea la sensibilidad estética; la segunda, la posibilidad de amar y que sólo después de esto se mencionen el valor y las armas. La composición comienza:

Non me posso pagar tanto
do canto
das aves nen de seu son,
nen d'amor nen de mixon⁸
nen d'armas - ca ei espanto
por quanto
mui perigoosas son
(PN 10, vv.1-7)

En el desplazamiento de lo positivo a lo negativo que la cantiga propone, entonces, lo primero en lo que el enunciador puede pensar para defender la vida noble es un concepto cuya relación con esta clase social es relativamente nueva: la capacidad de tener y de apreciar la belleza. Como ocurría, por ejemplo, con el villano monstruoso de Chrétien de Troyes⁹, el marino no posee la capacidad de apreciar la canción de los pájaros y, en segundo lugar, la de enamorarse, por lo cual el abandono de la condición noble implica también un cierto embrutecimiento y embotamiento de la sensibilidad¹⁰.

⁸ Primer *locus criticus* de la cantiga. Sigo a Paredes (1988), quien a su vez sigue a Lapa (1965), en interpretar aquí "mixon" con sentido de "esfuerzo". Ambos manuscritos dan claramente "damiçõ".

⁹ Es curioso que en el prodigio de la Dama de la Fuente confluyan ambas imágenes: la del ser monstruoso que necesita aclarar que pertenece a la especie humana, y la del noble que se detiene extasiado a escuchar la canción de los pájaros y olvida que está en peligro (Lemarchand 1986: 6).

¹⁰ Esto agrega otra dimensión a la relación que Manuel Calderón Calderón establece en este punto con la figura de Apolonio: si mientras "la actividad mercantil de Apolonio contrasta con su verdadera



La segunda y tercera estrofa completan en sus primeros versos esta imagen. Además de una sensibilidad sutil, de la capacidad de amar y de la obligación de tomar armas, al noble se lo distingue también por cómo luce, por el derecho a trovar y por los juegos y ejercicios militares: renunciar a la vida noble implica abandonar el "manto" y el "granhon", y prometer "nen terrei d'amor razon" (vv. 14-17). Más adelante enumera "lançar a tavolado" (v. 27), "bafordar" (v. 30) "andar de noute armado" y "roldar" (vv. 31 y 33), como actividades de la vida cotidiana militar.

La última estrofa da un giro sutil a esta protesta. Cuando, como citamos más arriba, se jacta de que ni el demonio va a hacerlo hablar de armas, acota:

(doado
m'é de as eu razõar,
pois-las non ei a provar)
(PN 10, vv.45-47)

Si relacionamos esta cantiga con el resto de los escarnios políticos de Alfonso X, es llamativo que elija precisamente la estrofa que remata la composición y que liga la figura del alacrán con la maledicencia para detenerse a aclarar esto: quien no toma las armas pierde el derecho a hablar de ellas.

Es interesante comparar esta caracterización del noble paradigmático con otra más tardía, escrita con otras preocupaciones en mente: la realizada por Juan Alfonso de Baena en el prólogo a *Cancionero* que compiló para Juan II (Dutton y González Cuenca 1993). Allí, el compilador justifica su tarea con un largo preámbulo en el que ubica la lectura y composición poética dentro de las actividades deseables para un noble.

En este escrito, que sí tiene alguna pretensión formativa, se detallan también los rasgos fundamentales de la vida noble. Los elementos son más (se incluyen la caza y la lectura) pero son prácticamente los mismos: también están presentes los lujos, los juegos, las armas, el amor y la poesía. Pero el orden de relevancia es inverso: en el proyecto de vida noble ejemplar que propone Baena, la sensibilidad estética y el amor ocupan el último lugar, subordinado al entrenamiento del espíritu mediante la educación por medio de lo escrito. Los juegos y el entrenamiento físico-militar aparecen en primer lugar. Otra gran diferencia es que las armas no están en uso. Los nobles viven ejercitando los cuerpos por si es menester entrar en lid armada, pero la guerra queda fuera de la imagen: en el prólogo de Baena, la poesía es un sano esparcimiento en tiempos de paz.

Lo que podemos ver en este ejemplo, entonces, es también una imagen en la que, por otros motivos, también era necesario que los nobles pudieran verse reflejados: en su función prologal de *captatio benevolentiae*, Baena pintó una nobleza idílica, una imagen complaciente con claras miras humanistas, en las cuales la educación letrada ya era parte importante de la vida nobiliaria, que se caracterizaba ya, como en *Il libro del Cortegiano* de Castiglione, por una versatilidad inmensa.

Con todo, es de notar que ya la imagen que en el siglo XIII presenta el Rey Sabio en su cantiga, sin ser un tratado explicativo, formativo ni normativo, sino una mera enumeración

condición real, Alfonso X (...) rechaza la convencional e intrigante vida cortesana" (Calderón Calderón 2001: 62) esto puede indicar que un cambio cualitativo de las facultades de quien cambia de menester es necesario para no volver al estado anterior.



de rasgos distintivos en los que la nobleza podía reconocerse (y no sin una cuota de orgullo), está ya más cerca de la descripción de Baena que de otras anteriores: Apolonio y Alexandre pueden ser modelos reconocibles todavía, es cierto, pero son personajes de excepción, reyes que contrastan con otros reyes y con todos sus nobles en lo que respecta a sus capacidades intelectuales y artísticas.

Si hemos de rastrear en la Península Ibérica a este noble que se detiene a escuchar el canto de los pájaros y a cantar de amor, hemos de buscarlo en el corpus de las cantigas mismas: este modelo de vida es el modelo del noble que se puede encontrar en la canción de inspiración provenzal.

Resta observar que el elogio de la vida marítima resulta especialmente parco, si se lo compara con la exuberancia de esta vida que propone dejar: sus principales ventajas son el alejarse rápido de la tierra de los traidores (vv. 8-9), la falta de ataduras del comerciante (vv. 21-23 y 48-50) y el hecho de que el mar ya le es conocido (vv. 34-36). Esto señala de forma muy clara el sarcasmo del enunciador: en un análisis más puntual, la cantiga no resulta una queja desgarradora del rey contra las desgracias de ser noble, como proponen Lapa y Scholberg¹¹. Pero, por ese mismo motivo, tampoco puede ser leída como una declaración más de otro don Foan traidor, como propusieron Michaëlis y Videira Lopes: la comparación de la dignidad, que la nobleza reconoce como suya, con la tosca vida sin poesía del navegante no puede menos que resultar hiperbólica.

Resulta más plausible pensar que si el rey eligió hacer circular como propia esta composición, este "archinoble" enunciador (que puede identificarse con una representación más de sí como personaje-rey o con un desdoblamiento de sí en otro noble sin nombre sin que eso afecte verdaderamente el funcionamiento de la cantiga) no hace sino subrayar su valor como *primus inter pares*, su igualdad de clase que lo hace partícipe y conocedor tanto de lo positivo como de lo negativo de la vida nobiliaria. Figura un tanto extraña en un rey con aspiraciones imperiales, es verdad, aunque no tanto si se lo piensa en el contexto de impartir lecciones de moral militar y de defenderse contra las culpas que constituyen el veneno del alacrán en los últimos dos versos.

Bibliografía

- Arias Freixedo, Xosé Bieito y Alexandre Rodríguez Guerra (eds.) (2009). "Non me posso pagar tanto (I)". *Locus Criticus*, Vigo, Universidade de Vigo.
<https://webs.uvigo.es/locuscriticus/?p=151>
- Calderón Calderón, Manuel (2001). "Alexandre, Apolonio y Alfonso X". *Incipit XX-XXI (2000-2001)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Dutton, B. y J. González Cuenca (eds.) (1993). "Prologus Baenensis". *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- Lemarchand, Marie-Jose (ed.) (1986). Chrétien de Troyes. *El caballero del León*, Madrid, Siruela.

¹¹ Kenneth Scholberg, quien se cuenta entre aquellos que otorgan una patética sinceridad falta de humor a esta peculiar cantiga, observa al respecto que "es muy revelador que Alfonso escogiera la vida marítima como símbolo de sus deseos. Nada más lejos y diferente de la guerra (...) que ir como mercadeiro sobre el mar. Todo el poema acusa este contraste" (Scholberg 1971: 120)



IX Congreso Argentino de Hispanistas
“El Hispanismo ante el Bicentenario”



- Paredes Núñez, Juan (ed.) (1988). *Alfonso X el Sabio: Cantigas Profanas*, Granada, Universidad de Granada.
- (2000). *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X: Problemas de interpretación y crítica textual*, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- Riquer, Martín de (1975). *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- Rodrigues Lapa, M. (ed.) (1965). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- Scholberg, Kenneth R. (1971). *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.
- Tavani, Giuseppe (1969). *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.