

Coloquio Internacional “Celestina y el discurso amoroso en los umbrales de la modernidad”. Cátedra de Literatura Española Medieval y la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2004.

“¿Una cantiga de amor del rey Don Denis?”.

María Gimena del Rio.

Cita:

María Gimena del Rio (Agosto, 2004). “*¿Una cantiga de amor del rey Don Denis?*”. *Coloquio Internacional “Celestina y el discurso amoroso en los umbrales de la modernidad”*. Cátedra de Literatura Española Medieval y la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/bcy>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

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>.

¿UNA CANTIGA DE AMOR DE DON DENIS?

M. Gimena del Rio
Universidad de Buenos Aires

La *cantiga de amor* comprende la mayor parte del acervo lírico profano medieval en lengua gallego-portuguesa, lengua que no representó a una determinada comunidad situada en espacio y tiempo ni a una escuela nacional, sino que operó a modo de vehículo de expresión de género literario. Así, durante casi dos siglos el gallego-portugués fue considerado la *lengua de la poesía*. De los 1679 textos que componen su corpus poético, 725 son *cantigas de amor* (D'Heur, 1975:604); asimismo, todo un cancionero fue dedicado por entero a este género, el *Cancionero de Ajuda* (A¹). Pero en la historia de la literatura, la *cantiga de amor* no siempre parece haber gozado de prestigio. Uno de los más importantes críticos dedicados al estudio de la literatura medieval gallego portuguesa, Giuseppe Tavani, la considera tan sólo una débil, estereotipada e impersonal copia de la *cansó* provenzal

Estructurada, agás unhas poucas excepcións, como requerimiento de amor do poeta á dama (...) este tipo de composición lírica adopta módulos poéticos e fórmulas lexicalizadas de ascendencia provenzal (...) mais atenúa a súa potencia e a súa expresividade, **despersonalizádoos e estereotipádoos. O esvaecemento conceptual e o enfeblecemento estilístico** (...) consecuencia ineludible e de feito ineludida do trasplante dos modelos a un terreo sociocultural totalmente distinto do da orixe, e fenómeno común (...) a tódolos procesos de aclimatación sufridos pola poesía cortés (1986: 104) (el subrayado es mío)

En contraposición con la *cantiga de amigo*, género que se siente como “propio” por no tener paralelos con otras escuelas poéticas², la *cantiga de amor* parece ser una mera copia degradada. Disiento con las palabras del estudioso, creo más provechoso pensar la función de tan estructurado género con relación a los códigos sociales de la aristocracia medieval. En este sentido, coincido con Thomas Hart cuando afirma que

¹ Códice acéfalo y bastante incompleto dada la pérdida de muchas de sus hojas, supuestamente comenzado a copiarse en la corte alfonsí. Es interesante mencionar que se encuentra encuadernado junto con el *Nobiliario del conde Don Pedro* o *Livro de Linhagens*.

² Aunque su relación con las *jarchas* mozárabes y, por otra parte, la problemática *cantiga* de origen provenzal “altas undas que venez su la mar” siguen haciendo dudar a los estudiosos acerca de su origen.

Celestina y el discurso amoroso en los umbrales de la Modernidad

The composition of cantigas de amigo and cantigas de amor was an integral part of the social life of the court. (...) For Dinis, as for other galician- portuguese poets, the ability to write poetry, like the ability to love, was a courtly accomplishment (33)³

En cuanto a su temática, el *Arte de Trobar*⁴, tratado que intenta sentar las reglas poéticas de la escuela y que se encuentra precediendo el cancionero *Cancionero Colocci-Brancuti*⁵ o de la *Biblioteca Nacional de Lisboa (B)*, tampoco nos ofrece una delimitación clara y concreta

E porque alguas cantigas i há en que falan eles e elas outrossí, per en é ben de entenderdes se son de amor, se d'amigo: porque sabede que, se eles falan primeira cobra e elas na outa é d'amor (...) (Tavani, 1986) (es decir, la presencia de un apóstrofe que actúa como marca distintiva de tema en el primer o primeros versos)

La mayoría de los críticos coincide en señalar cuatro campo semánticos propios de la cantiga de amor, a saber y en orden de importancia: 1) discreción o reserva de la identidad de la dama, 2) pena por el amor que nunca es correspondido (*coita*), 3) elogio de la dama y 4) amor del poeta por la dama. Como bien señala Rip Cohen (1987), la *cantiga de amor* corresponde al *topos* del discurso amoroso masculino o *komos* y representa a esta única situación a través de cinco *sub topoi*: servicio, alabanza, sufrimiento, crueldad del otro y pedido. Otra característica de vital importancia es la utilización de la palabra *senhor, mia senhor, senhor fremosa* (con frecuencia, ya desde las primeras estrofas) para dirigirse a al dama.

Aunque, como puede desprenderse de los antes dicho, definida dentro de los límites de lo que el mundo trovadoresco de la Occitania denomina *fin' amors*, del cual es claro ejemplo la *cansó*, la *cantiga de amor* gallego portuguesa se diferencia de ella a través de la constante referencia a la *coita* (y no al *joi*) y la *senhora* (y no a la *mi dons*)⁶. Vayamos a una pequeña referencia a este mundo más allá de los Pirineos. En la exaltación de la dama, la

³ Así, las relaciones hombre-mujer, tanto dentro de la lírica provenzal como de la gallego-portuguesa, estaban sujetas a un reglamento que expresa la forma en que se han de desenvolver las relaciones amorosas dentro de las clases altas de las cortes. Consecuentemente, todos los *Ars Amandi* harán mención de la necesidad de *ensenhemem* o educación, para que pueda darse una relación cortés.

⁴ Como bien recuerda Tavani (1986: 11), la función didascálica resulta fundamental para las diferentes poéticas redactadas en lengua vulgar, durante la Edad Media.

⁵ Códice copiado por el humanista Angelo Colocci en el siglo XVI.

⁶ Y esto no es poco. Aunque muchos críticos pretenden encontrar paralelos entre el uso de *mi dons o mi dueña* y *senhora*, ambas palabras tienen raíces muy diferentes. Mientras la primera apunta a un vocabulario de orden feudal, donde la mujer manejaba sus bienes tanto como el hombre, la segunda deriva del latín *senior*.

fin'amors procura la *joi d'amor*, el que para muchos críticos como Jean Frappier (1959) o Martín de Riquer (1975) refiere a una relación carnal, mientras que para otros como R. Nelli (1963) todo descansa sobre una base esencialmente platónica. No estoy interesada en entrar en estas discusiones que sólo prueban la amplitud del discurso amoroso y las varias formas de entender el amor en la Edad Media, al menos literariamente. Más, creo que es útil detenernos en las formas en que se manifiesta este *fin'amors*, a saber: el concepto de *amor como servicio* y el de *amor como técnica*. En cuanto al primero, la escuela gallego portuguesa hereda en sus composiciones el panegírico hiperbólico que de la dama se traza, aunque ya no de sus características físicas sino de las morales. La protagonista de la *cantiga de amor* es un referente alejado, una convención literaria, un ser abstracto o extremadamente idealizado y por ello, objeto de tristes sentimientos rígidamente codificados a través de esquemas retóricos. Con relación al segundo, es interesante destacar que los poetas-amantes gallegos nunca suben del todo la *escala amoris*, es decir, nunca llegan a ser *drutz* o amantes carnales retribuidos por su señora. Se conforman con el lugar del *entendedor*.⁷

El segundo gran protagonista de la *cantiga de amor* es, obviamente, el enamorado, el poeta. Él es quien dirige el motivo predominante de toda *cantiga de amor*, es decir, su *coita* (este término y sus derivados se registran en más de 400 cantigas), su queja a esta dama distante. Carlos Alvar y Vicente Beltrán apuntan que

Normalmente, el tema de la cantiga suele ser el rechazo de la dama y la tristeza (*coita*) del poeta. (...) El predominio de la *coita*, con todos sus sinónimos, y del rechazo de la dama, con sus numerosas variantes, constituyen la principal veta lírica de esta escuela (...) (32)

Esta relación de vasallaje tendrá entonces un signo negativo, opuesto a la de los trovadores provenzales. Muchas veces, se acercará hiperbólicamente a un sentimiento de muerte. Don Denis, rey de Portugal desde 1279, además de trovador, lo expresa bellamente en una de sus composiciones

Un tal home sei eu, ¡ai, ben tallada!

⁷ La *escala amoris* propone básicamente un proceso por el que el amante pasa por las siguientes situaciones o grados: la de *fenhedor*, *pregador*, *entendedor* y *drutz*.

que por vós ten a sa morte chegada.
(B 514; V 97)

Después de la muerte de su abuelo también rey y trovador, Alfonso X, la corte de Don Denis se transformó en un importante centro de elaboración y difusión de poesía, destacándose el rey como prolífico poeta. Cuentan en su haber 137 composiciones (138 para Alvar y Beltrán), de las cuales 72 son cantigas de amor, y esto no es un dato superficial, ya que Don Denis (o Don Dionisio) ha pasado a la historia como uno de los reyes más mujeriegos; prueba de ello son sus dos hijos bastardos que luego se disputaron el reino e Portugal, Afonso Sánchez y Pedro. Otro dato interesante es que Carolina Michaelis aventura una producción poética regia temprana, situándola entre los diecisiete y los cuarenta años de edad (Alvar, 364). Y aunque aún en el siglo XV el Marqués de Santillana recuerda en su Proemio las poesías del rey-poeta diciendo que “Aquellos que las leían, loavan de invenciones sotiles e de graciosas e dulces palabras”, luego de la muerte de Don Denis, acaecida en 1325, la escuela gallego portuguesa entra en franca decadencia. Mas allá de que muchos de los trovadores que antes orbitaban su corte prosiguieron individualmente por algún tiempo su labor y que su hijo bastardo Pedro, Conde de Barcelos, continuó coleccionando y transcribiendo poesías para su hoy perdido *Livro das Trovas*, ni Afonso Sánchez, ni Pedro de Portugal recogieron el legado dionisiaco. Esto no resulta extraño si pensamos en los cambios sociales que trajo aparejada la crisis estructural en que se debate la aristocracia portuguesa a ya a mediados del siglo XIII. Estoy convencida de que la pérdida de iniciativa por parte de la nobleza en cultivar esta práctica literaria está en relación directa con creciente centralización del poder regio y su contracara, la fragmentación de los feudos. Dado el cambio en las condiciones sociales, la nobleza debió buscarse nuevas formas de legitimación. Creo que de esta forma, la pervivencia del proyecto de redacción del *Livro de Linhagens* o *Nobiliario* del Conde don Pedro encuentra una explicación, en contraposición al mencionado proyecto del *Livro das Trovas*, tal vez abandonado por esta razón. El análisis que sigue acerca de una *cantiga de amor* de Don Denis se propone, en última instancia, dar cuenta de esta cuestión.

Pero volvamos a nuestro rey, heredero de formas y temas de la poesía provenzal, francesa y gallego portuguesa ya cultivadas en la corte de su abuelo. Don Denis es ante todo, un rey *lúdico*. No teme en jugar o hibridar géneros canónicos (Tavani bien afirma que

Don Denis no conoce una separación de los registros expresivos y temáticos entre la cantiga de amor y la de amigo) o en trabajar otros marginales en su tiempo, como la *pastorela*. Sin tener que apelar a la *carnavalización*⁸ para expresarse, su escritura parece apoyarse siempre en el tropo de la *ironía* o *permutatio ex contrario ducta*, provocando una torsión, un desvío de sentido o de formas, tal vez percibidos como demasiado estáticos o rígidos. Dan cuenta de esto sus composiciones *Quer'eu em maneira de proençal* y *Proençaes soen mui bem trobar*. En la primera, el poeta anuncia su deseo de escribir una cantiga de amor al modo provenzal. Al adentrarnos en la lectura del poema, nos damos cuenta que todo su provenzalismo se remite a la referencia a la *joi*, aunque a través de las convenciones de la escuela gallego portuguesa. En la segunda, aunque afirma que “los provenzales trovan muy bien”, luego utiliza el *topos* del *tempo da froil* (el tiempo de la primavera) para desviar el sentido y terminar afirmando que los gallego-portugueses lo hacen mejor, ya que continúan trovando todo el año. Además, ninguno sufre la *coita* necesaria para hacerlo bien

Proençaes soen mui bem trobar
E dizem eles que é com amor;
Mais os que trobam no tempo da flor
E nom em outro, sei eu bem que nom
Am tam gram coita no seu coracom
Qual m' eu por mha senhor vejo levar.
(B 524; V 127)

Pero esto no termina aquí. En *Senhor fremosa e de mui loçao*, el rey parece olvidarse que toda *canção de amor* debe tender a la expresión abstracta y, consecuentemente no referir a símiles, y compara su amor con el de Tristán por Iseo y el de Flores por Blancaflor⁹. Así también, en *Nostro senhor, ajades bom grado*, deja de lado el

⁸ De las 173 composiciones adjudicadas al rey, sólo 11 son de *escarnio* y *maldecir*, género que su abuelo Alfonso X, supo cultivar. Por otra parte, y a diferencia de las salidas del *Scriptorium alfonsí*, las del portugués carecen de toda sátira social.

⁹ Alfonso X y Don Denis son los únicos dos poetas gallego portugueses que recuerdan a Tristán e Iseo. Por otra parte y adhiriendo a la hipótesis de Alvar (1993, 40), quien supone una traducción del *Baladro del sabio Merlin* al gallego portugués, creo significativos los versos del Arcipreste de Hita

ca nunca tal leal fue Blancaflor a Flores
ni es agora Tristán con todos sus amores
(1703, ab)

tradicional hieratismo de la dama en el género, para transformarla en una mujer celosa y lamentarse

E tod' esto foi porque se coidou
que andava d' outra namorado
(B 522, V 95)

Pero deseo centra mi análisis en una cantiga de amor de Don Denis a la que podemos llamar *Senhor que de grad'oj'eu querria* (suelen dársele nombre a las cantigas por su primera estrofa), *cantiga de amor* en que el poeta gira constantemente alrededor de una misma aparente idea: él se sentiría feliz si su dama lo aceptara junto a ella, y digo aparente porque luego de una lectura detallada veremos el modo en que algunos de los parámetros de la cantiga de amor han subvertidos

Senhor que de grad'oj'eu querria,	<i>a</i>
se a Deus e a vós aprouguesse,	<i>b</i>
que u vós <u>estades, estevesse</u>	<i>b</i>
com vos, que por esto me terria	<i>a</i>
<i>por tam bem andante</i>	<i>c</i>
<i>que por rei nem ifante</i>	<i>c</i>
<i>des ali adeante</i>	<i>c</i>
<i>nom me cambiaria</i>	<i>a</i>

E sabendo que vos prazeria
que u vós morassedes, morasse,
e que vós eu viss' e vos falasse,
terria-me, senhor, todavia
por tam bem andante
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambiaria

Ca, senhor, em gram ben viveria,
se u vós vivessedes, vivesse,
e sol que de vos est´ entendesse,
terria-me, e razom faria
por tam bem andante
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambiaria
(B 533; V 136)

Una primera salvedad. La lírica gallego portuguesa utiliza el término *cobra o cobla* por estrofa, *palavra* por verso y *refrán* por estribillo. Para facilitar el entendimiento, en esta ocasión utilizaré la terminología en castellano. Pasemos al análisis de la composición. En primer lugar y en cuanto a lo formal, debemos destacar el hecho de que la extrema longitud del estribillo (cuatro versos, cuando la forma más común es la de dos a través del uso de *dísticos monorrimos*), y la rima en común que éste tiene con la estrofa (**abba- ccca**) hacen de esta cantiga de amor que, por lo antes dicho, es una *cantiga de refrán* de rima cruzada, un *unicum* en los cancioneros (Alvar, 1989: 374). El hecho de que formalmente, sea esta *cantiga de amor* una *cantiga de refrán* es también un dato curioso, ya que este tipo de carácter mayoritario está más ligado a la puesta en práctica de formas autóctonas, mientras que las *cantiga de meestria* denota la influencia provenzal de modelos occitánicos y fue utilizada mayormente en la composición de *cantigas de amor*, encerrando un mérito particular para los trovadores que la practicaban.

Por otra parte, presenta *cobras unissonans*, algo no común en la lírica gallego portuguesa. Acerca de esto, tengamos en cuenta la antes mencionada *Poética (Arte de Trovar)* de B: “As cobras deven seer todas trees en ua rima”(Pena, 2002: 225). De la cita se desprende que esta sería la forma más común en los cancioneros gallego portugueses, pero esto no es así. Fue, en general, preferido por los trovadores de esta escuela un esquema de *cobras singulares* (cada estrofa con rima independiente). Asimismo también presenta *cobras capdenals* en I-III v. 2 y II-III v. 4, esto es, versos que comienzan con una misma palabra o secuencias de palabras, manteniendo una cierta simetría de carácter repetitivo a lo largo de la composición. Este hecho se encuentra acentuado por la utilización del *mozdobre* en I v. 3

y II-III v. 2., lo que hoy llamaríamos *polyptoton*, un recurso que consiste en repetir una palabra en sus derivados, por ejemplo, en diferentes tiempos verbales, en los mismos versos y, generalmente, en posición de rima. La utilización del *paralelismo conceptual* definido por Eugenio Asensio (1970:69-119) como un sistema expresivo que hace de la repetición y la variación un principio estructurador, marca aún más la cadencia y la tendencia a la homogeneidad de esta canción de amor que sostiene la opinión de Vicente Beltrán (1995, 242-43) acerca de que los poetas gallego portugueses estaban más obsesionados con la unidad del poema que sus modelos provenzales. En resumidas cuentas, sin dejar de lado la tradición en el uso de los diferentes recursos con relación a la repetición, Don Denis innova técnicamente en la versificación, es decir, en el uso de *cobras unissonans* y en la construcción de un extenso estribillo, que llega casi a confundirse con la estrofa.

Temáticamente, puede observarse la completa ausencia de imágenes en la composición, algo, como antes señalamos, característico de la *cantiga de amor*¹⁰. Thomas Hart señala acertadamente que

The *cantigas de amor* offer ample evidence for roman Jakobson's assertion that as a rule, in imageless poems it is the figure of grammar which dominates and supplants the tropes (22)

Nótese también que no hay un desenvolvimiento argumental de pensamiento en la cantiga. La primera estrofa marca la forma y el contenido a las restantes, y éstas a su vez, pocas veces agregan algún tipo de información no expresada en la primera. Este hecho, por más que hoy nos resulte extraño, era una de las características de la canción de amor. Según Manuel Rodríguez Lapa (1973), esta falta de desarrollo es una virtud, una garantía de sinceridad por parte del poeta. Más adelante, veremos que el modo en que Don Denis incumple la condición de poeta- amante sincero. Pero lo que llama la atención es el tono alegre que domina el poema (Senhor que **de grad'** oj' eu querria, donde la expresión *de grado* podría traducirse por *alegremente*). Recordemos que el núcleo significativo y modo de expresión del poeta en la canción de amor se da a través de la *coita*; consecuentemente, la no utilización de la misma estaría dándole la espalda a su propia escuela poética y vaciando por completo el carácter de la composición. Si en Proençaes soen mui bem trobar veíamos que

¹⁰ en contraposición con la “carnalidad” de la dama provenzal expresada en la *cansó*, tal como apunta Tavani

criticaba a los occitanos por su alegre trovar, ahora es él quien irónicamente recurre a la *joi* y no a la *coita* para cantarle su señora, imposibilitando otro *topos* de la *cantiga de amor*: el del rechazo de la dama. Todo esto es reforzado por el extenso y extravagante estribillo

*por tam bem andante
que por rei nem ifante
des ali adeante
nom me cambiaria*

Si tenemos en cuenta que es el rey el compositor de la canción, es una obviedad (y una mentira) el decir que no cambiaría estar con su dama por ser rey. A través de la violación del objetivo ideal más importante del discurso cortés según Schnell (1989, 1-2), la sinceridad¹¹, Don Denis hace de esta *cantiga de amor* un verdadero juego de contrasentidos. Es decir, la ironía del estribillo, ironía entendida a partir de la definición de Lausberg (1966, 82) como expresión de una cosa mediante una palabra que significa lo contrario, convierte a toda la composición en una gran parodia de la *cantiga de amor*, pero también en una gran *sátira* donde es él, el rey, quien gracias a la *ironía* de su discurso queda en una posición privilegiada.

Puede verse cómo, sin tener que recurrir a recursos extremos, tales como la *carnevalización* de la que es ejemplo la *cantiga de escarnio*, Don Denis innova en sentidos y formas ya en lo que los críticos denomina el “atardecer” de la escuela gallega portuguesa. Torsiona y subvierte de forma sutil la tradición con relación a este género relacionado con el discurso amoroso, tanto formal como temáticamente, sin jamás alterarla por completo. La voz discordante del Yo dionisiaco de la composición (*eu- rei*) puede entonces pensarse como la representación de una conciencia individual autorial y cultural, una toma de distancia frente a las líricas tanto provenzal como gallega¹².

¹¹ otros eran la exclusividad en la relación amorosa, la constancia, el desinterés, la reciprocidad del amor, el principio de la espontaneidad, la medida y el sufrimiento. En la lírica gallego-portuguesa no funcionan del mismo modos todos estos tópicos. Por ejemplo, la medida es sustituida por su contrario, la desmedida.

¹² Es interesante destacar que, según X. Xavier Ron Fernández (1993, 483-85), casi todas las voces discordantes que se expresan a través de la lírica pertenecen a la aristocracia, transformando sus productos en mensajes de clara función comunicativa. En el caso de Don Denis, Fernández retoma el punto de vista de José Mattoso (1985, 57-65), quien sostiene que en la época del rey trovador la nobleza no se encuentra sin recursos, sino que tiene fortuna e independencia. Consecuentemente, en esta composición y a través de la ironía, podría leerse una voluntad por parte del rey en reafirmarse como tal.

Para finalizar, aunque coincido con Giuseppe Tavani en que

as episódicas evasiões de certos esquemas e de certos *topoi* non alteran, case nunca, a estrutura interna do xénero *cantigas de amor* (...) (133)

sostengo que el desvío que en la cantiga se produce, nos puede conducir, por un lado, a pensar en una voluntad de innovación por parte de Rey y ya casi en el crepúsculo de la escuela, aún en el pequeño margen dejado por tan estructurado género para la creación personal. Consecuentemente, el cambio de parámetros poéticos en la corte de Don Denis estaría dando cuenta del agotamiento de una práctica vigente por demasiado tiempo. Al igual que en el *Libro de Buen Amor*, texto contemporáneo a nuestra cantiga, la *imitatio reddit artifices aptos* vendría a producirse dentro de una red de intertextualidades compuesta por ejercicios de apropiación, transformación o subversión sobre las formas y los códigos del discurso amoroso, apuntando a la lectura de un receptor capaz de comprender tal distorsión. Pero, como mencioné en un principio, esta incipiente flexibilización de las normas dentro del género podría a la vez estar dando cuenta de una aparente pérdida de interés por parte de sus receptores, provocada por la necesidad de buscar nuevas formas de legitimación frente a condiciones sociales desfavorables. Lo cierto es que la *cantiga de amor* deberá esperar al siglo XV para que su herencia sea recogida por las composiciones en *galego-castelán* que luego formarán parte del *Cancionero de Baena* y se produzca entonces, el tan ansiado retorno del discurso amoroso.