

INTERTEXTUALIDAD, INTERMELODICIDAD Y METATEXTUALIDAD EN UNA CANTIGA DE ESCARNIO DEL REY DON DENIS*

M^a. Gimena del Rio Riande
Universidade de Santiago de Compostela**

Lo que puede ser mostrado no puede ser dicho
L. Wittgenstein

Abstract: More than a century ago, Roman Jakobson drew attention to the relationships between «the word and the world». He suggested then that «Linguistics is likely to explore all possible problems of relation between discourse and the ‘universe of discourse’: what of this universe is verbalized by a given discourse and how it is verbalized» (Jakobson 1980, III: 19). In this piece of work we do not intend to focus on philosophical disquisitions on the functions of language but to analyse here some *intra*, *inter* and *meta* textual relations of the cantiga de escarnio *U noutro dia don Foan* (B 1538) from King Dinis of Portugal as part of a corpus that highlights the so-called *metalingüistic function*. As it is known, this function makes language the object of its consideration by focusing on the code and the way it works.

Resumen: Hace más de medio siglo Roman Jakobson llamaba la atención acerca de las relaciones entre «la palabra y el mundo». Sugería entonces que «La lingüística muy bien podría explorar todos los problemas posibles de la relación entre el discurso y el ‘universo del discurso’: qué es lo que un discurso dado verbaliza, y cómo lo verbaliza» (Jakobson, 1984: 349). Sin pretender entrar en disquisiciones filosóficas acerca de las funciones del lenguaje,

* Este trabajo está enmarcado en los proyectos de investigación *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI200 8-05481), financiado por el MICINN (2009-2011) y *O rei don Denis e os trovadores da súa época* (09SEC023204PR), financiado por la Xunta de Galicia (2009-2012), ambos dirigidos por Mercedes Brea.

** **Dirección para correspondencia:** mgimenadel.rio@usc.es

Facultade de Filoloxía. Departamento de Filoloxía Galega. Área de Filoloxía Románica. Avda. Castela s/n. Campus Norte. 15782. Santiago de Compostela. A Coruña.

este trabajo tiene como objetivo estudiar las relaciones *intra*, *inter* y *meta* textuales de la cantiga de escarnio *U noutro dia don Foan* (B 1538) del rey Don Denis de Portugal dentro de un corpus que subraya la llamada *función metalingüística*, función que hace del lenguaje el objeto de su reflexión al centrarse sobre el código y su funcionamiento.

1. TROVAR EN LA CORTE Y EN LA CASA DEL REY

Si bien es verdad que los géneros que articulan la lírica profana gallego-portuguesa dan cuenta de un alto grado de codificación —temática y formal— que permite una clara división tripartita (los géneros de amor, amigo y escarnio) enmarcada en un «horizonte de expectativas» (Jauss 1978) donde el receptor puede discernir con facilidad si es el trovador quien se dirige a su dama, si es la voz de una joven la que irrumpe en la composición, o si es nuevamente el autor el que hablará de o con un par, es también sabido que toda clasificación permite ciertas violaciones o, al menos, licencias en cuanto a la preceptiva¹. Aun así, dentro de nuestra tradición lírica, podemos ir más allá de esta puesta en práctica de la función metalingüística y delimitar un nutrido grupo de un poco más de 50 cantigas —principalmente, piezas de escarnio, escarnios de amor y *tensós*— transmitidas en el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (V) que dejan a la luz, al menos, un comentario metatextual por parte de alguna de las voces que intervienen en la cantiga, es decir, una interrupción circunscrita a una instancia de autorreflexión en la que, de algún modo, se vuelve sobre la *praxis* trovadoresca². Por lo general, se trata de comentarios donde se apunta a la maestría en la composición de cantigas del género de escarnio a partir de acusaciones que giran alrededor de la mala composición de *tensós*, haciendo hincapié, a través de términos de las familias léxicas de los verbos *iguar* y *rimar*, en casos de versos de métrica y rima deficiente³; asimismo, otro tipo de reflexiones

1 Solo por dar un ejemplo, puede recurrirse al *Cancionero de Don Denis*, donde el rey poeta, violando la distinción entre géneros, introduce una palabra disruptiva en un grupo de composiciones de amigo (se trata de las piezas B 571, V 175; B 572, V 176; B 574, V 178; B 575-576, V 179; B 577, V 180), el término *senhor*. Como sabemos, a través de este vocablo el trovador denominaba a su amada en el género de amor, ya que, según las reglas del amor cortés, él era su siervo y a ella debía obediencia. Más sobre este término y su uso en Brea (2008: 29-53).

2 A pesar de que se trata de composiciones de carácter muy diverso, no resulta errado afirmar que, en todos los casos, el lenguaje (filtrado a través de términos relacionados con el trovar) se convierte en el referente explícito de la cantiga. Así, si bien es verdad que «[...] todo hablante ejerce una actividad metalingüística inconsciente, aunque no fuese más que porque todo acto de habla representa una serie de elecciones que remiten a un código [...]» (Yaguello, 1983: 11), puede decirse que en estas composiciones la utilización de esta función suele percibirse interrumpiendo el relato y abismándose en un espacio que, hoy en día, delimitamos a partir de su lectura.

3 Esto es lo que sucede en *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade* (V 1022), *tensó* entre Joan Soarez Coelho y Lourenço: «e tu dizes que entenções faes./que, pois non riman e son *desiguaes*», y en muchas otras como, por ejemplo: *Joan Vaasquez, moiro por saber* (B 1035), *tensó* entre Lourenço y Joan Vasquiz de Talaveira: «Pero, Lourenço, pero t' eu oia/tençon *desigual* e que non *rimava*», *Quero que julgues, Pero Garcia* (V 1034) de Lourenço: «e dizen esses con que vós trobades/que de trobar nulha ren non sabedes./nen *rimades nen sabedes iguar*», *Joan Baveca, fe que vós devedes* (B 1573), *tensó* entre Pero Garcia d' Ambroa y Joan Baveca: «Pero d' Ambroa, vós non m' oiredes/dizer cantar, esto creede ben./se non ben feit' e *igual*, por én», *Cavaleiro, con vossos cantares* (B 1357, V 965) de Martin Soarez: «queren bon son e bõo de dizer/e os cantares fremosos e *rimados*». Todas las cantigas citadas fueron tomadas de MedDB 2.3: *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, uniformizadas a partir de los criterios de edición estudiados en Rio Riande (2010, I: 441: 459).

son las que se centran (en clave paródica o no) en el abandono de la elaboración de cantigas por despecho o desamor del poeta⁴. Junto a ellas, cabe también destacar un grupo de textos en los que, junto a la referencia a la práctica trovadoresca, se encuentra otra que hace explícita mención a los espacios en donde se representan estas piezas y se alude al saber hablar y trovar⁵ en consonancia con lo expresado en las *Partidas* alfonsíes, textos —cabe recordar— traducidos al portugués durante los reinados de Afonso III y Don Denis:

Otrosi es dicho corte segunt language de España, porque allí es la espada de la justicia con que se han de cortar todos los males también de fecho como de dicho, así los tuertos como las fuerzas et las soberbias que facen los homes et dicen, porque se muestran por atrevidos et denodados, et otrosi los escarnios et engaños et las palabras soberbias et natias que facen á los homes envilecer et seer rafeces. *Et los que desto se guardaren et usaren de las palabras buenas y apuestas, llamarlos han buenos et apuestos et enseñados; et otrosi llamarlos han cortesés*, porque las bondades et los otros buenos enseñamientos, á que llaman cortesía, siempre los fallaron et los amaron en las cortes (1807: *Partida Segunda*, tomo II, tit. IX, ley 27) (las cursivas son mías)⁶.

Junto a esta definición de corte, la casa del rey es entendida solo desde su componente espacial como ‘lugar donde habita el rey’, y a partir de la cotidianeidad: «Quales homes debe el rey recibir en su casa para servirse dellos cutianamente» (*Partida Segunda*, tit. IX, ley 2), acepción que encuentra también amplia recepción en muchas composiciones líricas de escarnio que remiten de forma positiva o negativa a la expresión *cas-del Rei* como el lugar donde se mora, es decir, un ámbito relacionado con lo privado⁷, aunque también donde

4 Por ejemplo, en *Se eu no mundo fiz algun cantar* de Pero Garcia d’ Ambroa (B 1599, V 1131): «Se eu no mundo fiz algun cantar,/como faz ome con coita d’ amor/e por estar melhor con sa senhor,/achome mal e querom’ én quitar;/ca ùa dona que sempre loei/en meus cantares e por que trobei,/anda morrendo por un escolar» o en *Oimais quer’ eu ja deixa-lo trovar* (B 498, V 81) de Don Denis. Finalmente, puede aquí añadirse que cierta reflexión tocante a la composición de cantigas de amor, de los límites del lenguaje y de lo inefable es la que surge en *Quer’ eu en maneira de proençal* (B 520b, V 123), también del rey portugués: «Quer’ eu en maneira de proençal/fazer agora un cantar d’ amor,/e querrei muit’ i loar mia senhor/[...]/e por esto non sei og’ eu quen/possa compridamente no seu ben/falar, ca non á tralo seu ben al».

5 Así lo expresan *Vedes, Picandon, soo maravilhado, tensó* de Joan Soarez Coelho con Picandon (V 1021): «Vedes, Picandon, soo maravilhado/eu d’ En Sordel, que ouço en tenções/muitas e boas e en mui boos sões/[...]pois non sabes jograria fazer,/porque vos fez por corte guarecer?» y *O meu amigo novas sabe ja* de Joan Airas (V 597): «daquestas cortes, que s’ ora faran/[...]En aquestas cortes que faz el-Rei, loará min e meu bon parecer».

6 Todas las citas de las *Partidas* pertenecen a esta edición.

7 Tal y como puede verse en: *O arraiz de Roi Garcia* de Afonso Mendez de Besteiros (B 1560): «e pois vejo a Santaren,[...]e pois vejo a *cas del-Rei*»; *Quiseram’ ir: tal conselho prendi* de Airas Corpancho (A 64, B 176): «Deu-lo sabe, que me quisera ir,/de coração, morar a *cas del-Rei*»; *Correola, sodes adeantado*, de Airas Perez Vuitoron (B 1482, V 1093): «en *cas del-Rei* do mal que s’ i fezer»; *Don Estevão, eu eiri comi* de Airas Perez Vuitoron (B 1473, V 1084): «en *cas del-Rei*, nunca vistes melhor»; además de *Non é Amor en cas del-Rei* (B 1525) y *Un porteir’ á en cas del-Rei* (B 1521), ambas de de Gil Perez Conde, *Vi eu donas, senhor, en cas del-Rei* de Joan Airas (B 946, V 534), la ya nombrada *Par Deus, infançon, queredes perder* de Joan Garcia de Guilhade (B 1492, V 1103), que no solo habla de convocar a cortes, sino también que en la *cas del-Rei*, vos provaremos nós»; *Se eu no mundo fiz algun cantar* de Pero Garcia d’ Ambroa (B 1599, V 1131): «ca o que guaanhou en *cas del-Rei*»; *Quen og’ ouvesse* de Lopo Liáns (B 1355, V 963): «leit’ en *cas del-Rei*!», *Elvir’, a capa velha dest’ aqui* de Pedr’

se trova, produciéndose, de este modo, una hibridación entre las esferas de lo privado y lo público, algo que nuestra cantiga testimonia⁸. Sea como fuere, ambos espacios proponen un modelo de conducta a seguir por los individuos que los componen. Dentro de este modelo se encuentra inserto el canto trovadoresco como una de las actividades relacionadas con la cortesía, es decir, como una actividad que es parte del perfil de los hombres que se sitúan en estos espacios. En este sentido, juzgo que el escarnio dionisino *U noutro dia don Foan* (B 1538)⁹ nos permite reponer una posible situación cortesana (circunscrita a la *cas del-Rei*) de juego trovadoresco donde se hace referencia a esta *praxis* recortada sobre el momento en que el poeta encuentra la *razó* para componer y hacer gala del poder agonístico de sus palabras:

U noutro dia don Foan
disse ña cousa que eu sei,
andand' aqui en cas del-Rei,
bõa razon mi deu de pran
per que lh' i trobass', e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

Falou migo o que quis falar,
e con outros mui sen razon,
e do que nos i diss' enton,
bõa razon mi par foi dar
per que lh' i trobass', e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

Ali u comigo falou
de casamento seu e d' al,
en que mi falou muit' e mal,
que de razões i mostrou

Amigo de Sevilha (B 1658, V 1192): «Da capa velh', Elvira, mi pesou./por que non é já pera *cas del-Rei*», y *Dũa cousa soo maravilhado* de Pero da Ponte (B 1638, V 1172): «quen diz mal dos que son en *cas del-Rei*». Del mismo modo, algunas cantigas de amigo hacen también referencia a este espacio: *Amigo, queredes vos ir* (B 1043, V 633): «e mentre morades ala./[...]/a todos eu preguntarei/como vos vai en *cas del-Rei*», *Fois' o meu amigo a cas del-Rei*, (B 1044, V 634) y *O voss' amigo, que s' a cas del-Rei* (B 1041, V 631), ambas de de Joan Airas de Santiago, *Amigas, o meu amigo* de Joan Garcia de Guilhade (B 745, V 347): «en *cas del-Rei* da mia cinta», *Diz meu amigo que me serve ben*, de Gomez Garcia (B 925, V 513): «Porque se foi, e o ante non vi./sen mi o dizer a *cas del-Rei* morar» y *Mia madre, pois se foi d' aqui* de Pero da Ponte (B 833, V 419): «Pois meu amigo é en *cas del-Rei*./me tarda tan longa sazón».

8 Y, asimismo, *Ûu ric' ome a que ñu trobador* de Afonso Sanchez (B 781, V 365): «trobou ogan' aqui en *cas del-Rei*». Esta dificultad de deslindar los aspectos público y privado radica en el hecho de que: «[...] a corte estrutura-se em torno da pessoa do rei, e o rei era, mesmo segundo as categorías do pensamento político e jurídico posterior ao século XII, *gemina persona*, simultaneamente pessoa pública e privada» (Costa Gomes, 1995: 10-11).

9 Estudiada por Gonçalves (1992: 146-155, 1993: 206-212) en cuanto a su dimensión intertextual y, con el objetivo de delimitar fechas para la composición del *Cancionero del rey Don Denis*, por Resende de Oliveira (1994: 271, 328).

per que lh' i trobass', e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

E sempre m' eu mal acharei,
porque lh' eu enton non trobei;

ca se lh' enton trobara ali,
vingárame do que lh' oí¹⁰.

2. DON DENIS VS. DON FOAN

2.1. La dimensión intertextual e intermelódica de la cantiga

No solo en cuanto a su contenido, sino también con respecto a su forma, la cantiga de Don Denis merece un lugar destacado entre las composiciones líricas profanas. Y es que a pesar de que el rey utilizó este esquema métrico-rimático en otras 8 cantigas de amor¹¹ y 5 de amigo¹², de que el esquema rimático de la cantiga resulta uno de los más utilizados en los Cancioneros¹³, y de que este se encuentra en la cantiga de loor 230 de las *Cantigas de Santa María* (= CSM) (Betti, 2005: 168: 3), la comparación de su estructura métrico-rimática con la de la cantiga de amigo *Amigas, quando se quitou* de Estevan Travanca (B 723, V 324) deja a la vista que estamos ante un *seguir* de tercer grado, es decir, la forma de *contrafactum* más elaborada para la tradición lírica profana gallego-portuguesa (Gonçalves, 1992: 146-155)¹⁴.

A grandes rasgos, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar

10 Un estudio de los esquemas rimáticos, aparatos críticos y notas a versos en Rio Riande (2010, II: 1971-1988).

11 *Senhor, dizenvos por meu mal* (B 509, V 92), *Que prazer avedes, senhor* (B 541, V 144), *Que grave coita senhor é* (B 529b, V 132), *Preguntarvos quero, por Deus* (B 525b, V 128), *Pois ante vós estou aqui* (B 538, V 141), *Pero que eu mui long' estou* (B 515, V 98), *Ora vej' eu ben, mia senhor* (B 520, V 103), *Ai, senhor fremosa, por Deus* (B 518b, V 121). De estas, cinco tienen, como en el caso de la cantiga aquí estudiada, *fiinda*.

12 *Meu amigo vén og' aqui* (B 584, V 187), *Amiga, muit' á gran sazon* (B 554, V 157), *Amiga, bon grad' aja Deus* (B 560, V 163), *Amigu' e fals' e desleal* (B 583, V 186), *Dizede, por Deus, amigo* (B 577, V 180). De estas, solo una tiene *fiinda*.

13 En nuestra tradición lírica, la fórmula estrófica que se aplica con más frecuencia a composiciones con estrofas de seis versos con tres rimas (un tetrástico de rimas cruzadas más un dístico monorrímo que funciona como *refrán*) es la de esta cantiga, a b b a C C. A este esquema rimático responden 411 textos (Tavani, 1986: 84, 453 en Tavani, 1967). En el ámbito de la lírica occitana, el esquema a b b a c c se documenta en 19 textos (11 *sirventeses*, 1 *sirventes-cansó*, 1 *cansó* y 1 *cansó* religiosa) de Cerverí de Girona, además de en un *sirventés* de Uc Brunenc, en 2 *coblas* anónimas y 1 de Aenac, y en 1 *tensó* de Lemozi (BdT: 547).

14 «Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam seguir; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo» (Tavani, 2000: 45). Editado y estudiado asimismo por D'Heur (1975: 321-398), todas las citas de esta fragmentaria Poética pertenecen a la edición del profesor italiano.

préstamos métrico-rimáticos, musicales, y textuales¹⁵, así como la estrategia de composición del texto (Rossell, 2005: 163). De modo similar lo explicita nuestro *Arte de Trovar* contenido en **B**:

E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palavras. [Estas cantigas] fazem-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragen as palavras da cobra a concordaren con el (Tavani, 2000: 45).

La puesta en práctica de esta técnica es claro indicio de que el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de «ecos textuales y/o musicales» (Rossell, 2005: 163) para que el público, cortesano, culto y entendido, «[...] piuttosto limitato ed esclusivo [...]» (Meneghetti, 1984: 80), llegase a decodificar su composición en un contexto de tradición literaria y musical compartida¹⁶. Resulta así evidente el modo en que texto y música transforman la composición poética medieval en un espacio connotativo, *intertextual* e *intermelódico*¹⁷.

En el caso de nuestra cantiga, como decía, el rey sigue la estructura métrica y las rimas de la cantiga *Amigas, quando se quitou* (**B** 723, **V** 324) de Estevan Travanca, y retoma su *refrán*, operando allí una única variación léxica (*perdoasse-trobasse*): «que lhi *perdoass*’, e non quix/e fiz mal, por que o non fiz» que es aquí «que lhi *trobass*’, e non quix/e fiz mal, por que o non fiz»), e instaurando de este modo una relación paródica entre ambos estribillos, tal como lo señala el *Arte de Trovar* para este grado del *seguir*. Además, Don Denis utiliza, al igual que su modelo, *coblas singulares* y una doble *fiinda*, además de cinco términos en posición de rima que también emplea Travanca (*razon, ali, mal, acharei, ali*)¹⁸:

15 Este préstamo métrico-melódico es para la lírica occitana parte del género *sirventés*, que retoma estructura, melodía y/o rimas precedentes de canciones de amor a las que reviste de un nuevo contenido. Chambers (1952-1953: 106) indica que de los 500 *sirventeses* recogidos en la *Bibliographie de Pillet y Carstens*, cerca de 200 retoman el esquema métrico, melodía, e incluso rimas de composiciones precedentes.

16 En palabras de Segre (en Gonçalves, 1992: 147): «Entre o trovador e o seu público existe (...) uma espécie de cumplicidade, de colaboração criativa que não só proporciona, mas também justifica o uso explícito programático de um texto noutro texto [...]».

17 «Para una definición de intermelodicidad, y dada la estrecha relación entre poesía y música, únicamente deberíamos parafrasear la definición de intertextualidad, referida al texto conmutando este vocablo por el de música (...) La existencia de un público de *entendedors*, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval» (Rossell, 2005: 164).

18 Remito nuevamente a Gonçalves (1992: 146-155) para otros detalles sobre este *seguir*. Más allá de todas las coincidencias señaladas, podría aquí agregarse que la rima de este estribillo del rey recuerda a otra cantiga de escarnio dedicada a un personaje con el mismo nombre, *Don Foão en gran curdura* (**B** 1099, **V** 690) de Pedr’ Amigo de Sevilla: «por que con el non parti/que penas veiras perdi». La cantiga del rey y la de Pedr’ Amigo tienen, además, casi el mismo esquema rimático (aunque, en el caso de Pedr’ Amigo se trata de heptasílabos y, en el del rey, de octosílabos).

Amigas, quando se quitou
meu amig' un dia d' aqui,
pero mi o eu cuitado vi
e m' el ante muito roguo
que lh' i perdoass' e non quix,
e fiz mal porque o non fiz.

E pavor ei de s' alongar
d' aqui, assi Deus mi perdon,
e fara o con gran razon,
ca me ṽeo ante rogar
que lh' i perdoass' e non quix,
e fiz mal porque o non fiz.

Chamava m' el lume dos seus
olhos e seu ben e seu mal,
poilo non fazia por al
que o eu fezes' e, por Deus,
que lh' i perdoass' e non quix,
e fiz mal porque o non fiz.

E, se o por en perdud' ei,
nunca maior dereito vi,
ca ṽeo chorar ante mí
e dissemi o que vos direi:
que lh' i perdoass' e non quix,
e fiz mal, porque o non fiz.

*E sempre m' én mal acharei
porque lh' enton non perdoei,*

*ca, se lh' eu perdoass' ali,
nunca s' el partira d' aqui.*

U noutro dia Don Foan
disse ãa cousa que eu sei,
andand' aqui en cas del-Rei,
bõa razon mi deu de pran,
per que lh' i trobass' e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

Falou migo o que quis falar
e con outros mui sen razon;
e do que nos i diss' enton,
bõa razon mi par foi dar
per que lh' i trobass' e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

Ali u comigo falou
do casamento seu e d' al,
en que mi falou muit' e mal,
que de razões mi mostrou
per que lh' i trobass' e non quis,
e fiz mal porque o non fiz.

*E sempre m' eu mal acharei
porque lh' eu enton non trobei;*

*ca se lh' enton trobara ali
vingárame do que lh' oi.*

Hasta aquí hemos podido ver cómo la relación dialógica que instaure la cantiga del rey reconduce la información asociada al primer contexto, recontextualizándola dentro de una circunstancia comunicativa diferente. Tal como lo define Genette a partir de la histórica propuesta teórica de Kristeva, la intertextualidad puede resumirse aquí a «una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989: 10).

2.2.1. *El nudo intertextual: Don Foan*

El antagonista de nuestro trovador, *Don Foan*, resulta un nudo intertextual fundamental en la cantiga. *Don* es la forma abreviada de *dono* (< DŌMNU de DŌMĬNU), utilizada ante nom-

bres propios y títulos nobiliarios en la Edad Media, aunque, como recuerda Mattoso (1995, I: 132-133):

a palavra *domnus* vem a tornar-se um título que à época das *Inquirições* de 1258, e excluídos os casos referidos, ainda parece atribuído principalmente ao rei e as mulheres nobres, ou a outros membros da alta nobreza, cuja autoridade não se pode pôr em dúvida.

En la tradición mariana alfonsí este título de cortesía podía tener una connotación irónica, como en el caso de los nombres *Don Traedor* (CSM 213), *Don Vilão* (CSM 245), *Don Jograr* (CSM 8), aunque también en el ámbito profano, donde se destaca el bien conocido *Don Caralhote* (*Ūa donzela jaz preto d' aqui*, B 1369, V 977, de Martin Soares)¹⁹. En este sentido, a pesar de que Michaëlis (1990, II: 458 n. 2) señala que los nobles gustaban de dar, a modo jocoso, el título *Don* a sus juglares y segreles, el genérico *Don Fulano* parece comenzar a ser utilizado a través de las variantes *Foan/Foão* en composiciones de escarnio por trovadores portugueses de la alta y baja nobleza para referirse a un hombre de pésimas costumbres y moral. Es interesante destacar que el valor sinonímico de *Foan* como 'cualquier hombre, un tal hombre', ese *everyman* delineado en el texto medieval de John Bunyan, puede también encontrarse en la prosa jurídica de la época:

E dizemos que sse algũu gaanhar carta. outra en que diga *foam* se querelou de *fõãõ* & doutros muytos querêdo por esta palaura aduzer preito por fazer os danos Mãdamos que por tal carta como esta. nõ possa aduzer a preito» (*Partida Terceira*. CORPUS)²⁰.

En el corpus lírico profano puede rastrearse un primer grupo de composiciones que apuntan a escarniar a un sujeto con este nombre, grupo relacionado con trovadores de las cortes de Sancho II, Afonso III y Alfonso X. Así, Afonso Mendez de Besteiros, trovador que sale de la corte de Sancho II de Portugal para regresar a Portugal en 1253, y mantiene un estrecho contacto con la corte alfonsí, lo utiliza en dos escarnios que parecen situarse en época de la revuelta del Boloñés contra su hermano Sancho II: *Ja lhi nunca pedirán* (B 1559): «Ja lhi nunca pedirán/o castel' a *Don Foan*» y *Don Foão, que eu sei que á preço de livão* (B 1558): «sacudiuse e revolveuse, al/-çou rab' e foi sa via a Portugal». El mismo rey Alfonso X lo usa con fines similares en una de sus sátiras políticas contra los nobles cobardes en *Don Foan, quand' ogano aqui chegou* (B 486, V 69): «polo más taste da guerr' alongar,/prez e esforço,

19 Tal y como lo explica Liu (2004: 21): «In a recurrent cycle of cantigas against lesser nobility, satires sometimes give theirs rank rather than a name: *cavaleiro*, *infançon*, *ricome*. Alternatively, this can be substituted with the generic *Don Foan* (from Arabic *fulan*, «so and so», castilian *fulano*), where 'Don' points out a certain social standing without specifying an individual. This cycle of CEM then represents a critique of an entire titled social class, though here manifested in such particularizing terms as social habits, handicaps, stinginess, cowardice, or other moral or physical defects. On the whole, the comic effect of these cantigas pivots on the contrasts drawn between the privileges of feudal title and the expectations of a personal corresponding behaviour».

20 «Custume he de molher de fora que diz ca he forçada que uenha carpindo e bráádando per hu uéer e dizer asy aos homês cõme a molheres. uedes que me fez *foam* per nome» (*Costumes de Santarém*. CORPUS).

e passou a serra». Para ambos trovadores, este es un noble cobarde y traicionero, al igual que en la cantiga *Chegou aqui Don Foão e veo mui ben guisado* (B 1444, V 1055) de otro trovador de la corte alfonsí, Pero Gomez Barroso: «Chegou aqui *Don Foão*, e veo mui ben guisado;/pero non ve)o ao maio, por non chegar endoado». Cabe destacar que la referencia al *maio* remite a otra cantiga de escarnio el rey Alfonso donde la sátira apunta a los nobles que traicionaron al rey en la Guerra de Granada, *O que da guerra levou cavaleiros* (B 496, V 79), hecho que podría tal vez indicar que la figura de *Don Foan* se habría reciclado en la corte alfonsí durante los episodios de esta guerra. De todas formas, otro trovador portugués, en contacto con la corte de Afonso III y la de Alfonso X, como Joan Garcia de Guilhade, le dedicaría algunos de sus textos: *A Don Foan quer' eu gran mal* (B 1500, V 1110), y *Don Foan disse que partir queria* (B 1502). Es interesante mencionar que tanto la temática como la forma de sus cantigas parecen estar cerca de las dos que conservamos de Don Denis, la pieza en este trabajo analizada y *U noutro dia seve Don Foan* (B 1539). En la primera de las piezas de Guilhade se destaca el estado civil de Don Foan con el fin de resaltar las virtudes de su mujer frente a las de este, al igual que en esta cantiga del rey donde este personaje habla de su casamiento. En ambas se hace asimismo hincapié en la condición de charlatán del sujeto en cuestión²¹.

Aunque creo que este es el modelo que Don Denis retoma para construir sus sátiras, juzgo no menos interesante destacar que otros trovadores portugueses contemporáneos a él, aunque vinculados con la corte de Sancho IV, componen escarnios también dirigidos a este Fulano. Pero Viviaez en *Por Don Foan en sa casa comer* (B 1620, V 1153) y en *E pero Deus á gran poder* (B 1616bis, V 1149bis) lo acusa de mala persona, Martin Anes Marinho en *Ena primeira rua que chegemos* (B 1621, V 1154) satiriza su vestimenta, Gil Perez Conde en *Tantas minguas achan a Don Foan* (B 1517) destaca su tacañería. Es decir, pienso que es posible que la figura del Don Fulano, gestada principalmente por trovadores de nacionalidad portuguesa como Afonso Mendez de Besteiros o Joan Garcia de Guilhade, y el mismo rey Alfonso X, pudo continuarse explotando tanto en la corte dionisina como en la de Sancho IV. Podría añadirse aquí que, tanto en tono como en forma, las cantigas de nuestro rey se encontrarían, en cuanto a su temática, bastante próximas a las de Joan Garcia de Guilhade.

El testigo sería tomado por Estevan da Guarda, quien tal vez ya en la corte de Don Denis o en una etapa posterior, más cerca de la corte señorial de Pedro de Barcelos, trabajaría en seis cantigas contra este Fulano en *A un corretor a que vi* (B 1300, V 904), *En preito que Don Foan á* (B 1303, V 908), *Diss' og' el-Rei: – Pois Don Foão mais val* (B 1313, V 918), *Vós, Don Josep, venho eu preguntar (tensó con Josep; B 1315, V 920)*, *Se vós, Don Foão, dizedes* (B 1321, V 926) y *En tal perfia qual eu nunca vi* (B 1320, V 925). En líneas generales, el Don Foan de Estevan da Guarda se delinea a partir del modelo del judío burgués tacaño, como bien lo muestran las cantigas *A un corretor a que vi* (B 1300, V 904) y *Don Josep, venho eu preguntar* (B 1315, V 920). Así, en la primera de estas piezas, es descrito como un vendedor de telas que parece capaz de venderse hasta a sí mismo para obtener dinero; y en

21 El tema de la charlatanería es trabajado tanto en esta pieza dionisina como en *U noutro dia seve Don Foan* (B 1539) donde este personaje molesta al rey con su monólogo incesante. Cabe destacar también que la composición de Guilhade, *Don Foan disse que partir queria* (B 1502), podría asimismo relacionarse con esta última cantiga de Don Denis, a través de la utilización de los verbos *dicendi*.

la segunda se apunta directamente a su religión: «Vós, Don Josep, venho eu preguntar,/pois pelos vossos judeus talhadores/vos é talhado, a grandes e meores,/quanto cada un judeu á de dar:/per qual razon *Don Foão* judeu,/que ja talha foi posta no seu,/escusa sempre de vosco peitar?». En este sentido, el hecho de que tanto Don Denis como Estevan da Guarda hablen de su casamiento podría hacer referencia a la religión diferente del personaje frente a la de su mujer²². No debe olvidarse aquí que, como bien ha estudiado Stegagno Picchio (1982: 40-69), la posición desmejorada de los judíos en el Portugal dionisino y post-dionisino, que en época de Afonso IV fueron obligados a vestir *carapuça*, para así distinguirlos del resto de la población.

En síntesis, aunque la figura de este genérico Don Foan haría referencia a cualquier personaje de costumbres reprochables, llenando o vaciándose con los vicios que el trovador deseara criticar, pueden indicarse diferentes momentos alrededor de la construcción del personaje: un momento más general, desde los textos de Joan Garcia de Guilhade, pasando por los del rey y los de los trovadores de la corte de Sancho IV, a otro momento materializado en las composiciones de Estevan da Guarda donde Don Foan es un judío tacaño y charlatán. De todos modos, se mantendrían como características constantes, desde Joan Garcia de Guilhade hasta este último trovador, la tacañería y la pedantería.

2.2. La dimensión metatextual de la cantiga

Como decía en un principio, esta cantiga dionisina tiene la particularidad de reponer una posible situación cortesana de juego trovadoresco, al indicarnos el lugar y el modo en que a un autor se le dan ciertas *razones* para componer, además de los efectos de su canto. Don Foan es un villano que visita la *cas del-Rei*, espacio donde el canto trovadoresco parece ser parte de la sociabilidad cotidiana. Cabe destacar que el término *razon*, el motivo que da este personaje a Don Denis, significa aquí, como en la lírica provenzal, ‘materia, asunto, tema’ (Rodrigues Lapa 1965^b: 86)²³. De este modo se señala uno de los posibles métodos de composición para la tradición lírica profana gallego-portuguesa: Don Foan, a través de su conducta anti-cortesana, le deja servido al rey un tema para trovar. Aunque no queda del todo claro, la cantiga da a entender que Don Denis debería haber compuesto su escarnio en el mismo momento en el que Don Foan hablaba insensatamente de su casamiento. Ahora, no sabemos si ese método de composición se relacionaba pura y exclusivamente con el ámbito de la oralidad o, por el contrario, implicaba un primer estadio circunscrito a la puesta por escrito del tema, algo que deja a la luz el título IX, ley 3, de la *Partida Séptima* (tomo III):

22 Algo sobre lo que Scholberg (1971: 99) había ya llamado la atención. En otro orden de cosas, ha de destacarse que la actitud anti-cortés de este Fulano hablando mal de su casamiento contradice el contenido de la *Partida Cuarta*, que en su tít. II, ley 3 habla de los casamientos, dando a entender el gran provecho y los muchos bienes que nacen de este, como la fe y el linaje y el sacramento y que, junto con la mención de parte de Estevan da Guarda de que la mujer de Don Foan es *filha dalgo*, la pieza pone sobre el tapete la controvertida apertura del estamento de la baja nobleza a la villanía entre los fines del siglo XIII y principios del XIV.

23 Con este significado podemos encontrarlo en una gran cantidad de textos medievales peninsulares, como el *Libro de miseria de omne*: «Libro de miseria d’omne sepades que es llamado;/compuso esas razones en buen latín esmerado» (CORDE).

Enfaman et desonhoran mas á otros non tan solamente por palabra, mas am por escriptura *faciendo cantigas, o rimas o dictados malos* de las que han sabor de enfamar. Et esto facen á las vegadas paladinamente et á las vegadas encubertamente (las cursivas son mías).

En el estribillo de la composición el rey se arrepiente de no haber puesto en práctica su sagacidad a la hora de trovar, ya que con su destreza se hubiese vengado de este descortés villano. De este modo, si tenemos en cuenta que esta cantiga es un *contrafactum* de la pieza de Estevan Travanca y que, como bien explica Ferreira (1993: 142), la cantiga de *seguir* implica «[...] um fundo agonístico: o seguir supõe um combate amigável e público, normalmente pressencial, entre dois trovadores, possivelmente relacionado com a tradição do canto ao desafio», la venganza del rey puede entenderse como el gran broche de oro en esta cadena agonística, algo que también deja claro Pero da Ponte en *Sueir' Eanes, este trovador* (B 1635, V 1169) donde se relaciona el trovar (allí el mal trovar) y la venganza: «Sueir' Eanes, este trobador/foi por jantar a cas dun infançon,/e jantou mal; *mais el vingous' enton,*/que ar ajan os outros del pavor;/e non quis el a vendita tardar:/e, tanto que se partiu do jantar,/troboulhi mal, nunca vistes peor»²⁴. Pero la venganza y el trovar, no ingenuamente situados en el espacio repetitivo refrán, abren asimismo una dimensión metatextual ligada con lo André Gide denominó *mise en abyme*, es decir, un procedimiento literario que consiste en colocar un segundo relato dentro de otro primero:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en abyme (en Unamuno, 2005: 47).

En esta línea de interpretación, el estribillo de la cantiga de Don Denis puede entenderse como una *mise en abyme* metatextual (Dällenbach, 1991: 149), un espacio más allá del texto donde se ubica el insistente comentario del trovador acerca del modo en que funciona el canto trovadoresco (que es el mismo que permite la construcción de la composición), que adopta aquí la modalidad de un monólogo de la conciencia. Así, este metatexto vehiculiza una conducta metalingüística reflexiva, un proceso autorreflexivo del trovador ligado a expresiones artísticas donde este adquiere la condición de *productor*²⁵.

3. EN SÍNTESIS

Las relaciones intertextuales, intermelódicas y metatextuales estudiadas dejan a la luz los densos hilos que componen este texto de Don Denis, algo que caracteriza a los textos líricos

24 Asimismo, aunque en un contexto diferente, la *tensó* entre Lourenço y Pero Garcia d' Ambroa, *Quero que julguedes, Pero Garcia* (V 1034): «Quero que julguedes, Pero Garcia/d' antre min e todolos trobadores/que de meu trobar son desdezidores,/pois que eu ei mui gran sabedoria/de trobar, e de o mui ben fazer./Se ei culpa no que me van dizer/vingadeo sen toda bandoria».

25 *Algo que* Dällenbach (1991: 100) destaca para las novelas que utilizan este procedimiento.

galego-portugueses, produtos para ser consumidos por ese público *entendedor* dentro de ese espacio connotativo que resulta de la imbricación de la corte y la casa. En el caso del rey Don Denis, cuyo Cancionero, tal como lo describe Brea (2000: 139),

[...] representa en certo modo —tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda la produción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval,

no resulta extraño que nos haya legado una composición única, que apunta a distinguirlo como uno de los máximos exponentes de la lírica profana galego-portuguesa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO DE MAIA, Clarinda. 1986. *História do galego-português: estado lingüístico da Galiza e do noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XIV: com referência á situação do galego moderno*. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- BETTI, Maria Pia. 2005. *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso x di Castiglia*. Pisa, Pacini.
- BREA, Mercedes. 2000. «Levantou-s' a velida, un exemplo de sincretismo harmónico» in José Luís Rodríguez (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela. Universidade. Servicio de Publicacións, pp. 139-151.
- 2008. «Dona e senhor nas cantigas de amor», in *Estudos sobre léxico dos trobadores (Anexo 63 de Verba)*. Santiago de Compostela, Universidade, pp. 29-53.
- CHAMBERS, Frank M. 1952-1953. «Imitation of form in the old provençal lyric», *Romance Philology* 6, pp. 104-120.
- Corpus diacrónico del español*. Real Academia Española. Banco de datos.
<<http://www.rae.es>> (= CORDE) (04/06/2010)
- Corpus do Português*, (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX),
<<http://www.corpusdoportugues.org>> (= CORPUS) (03/06/2010)
- COSTA GOMES, Rita. 1995. *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*. Linda-a-Velha, Difel.
- DÄLLENBACH, Lucien. 1991. *El relato especular*. Madrid, Visor Distribuciones.
- D'HEUR, JEAN MARIE. 1975. «L'Art de trouver du *Chansonnier Colocci-Brancuti*. Edition et analyse», *Arquivos do Centro Cultural Português, Homenagem a Marcel Bataillon*, IX, pp. 321-398.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 1993. «Música» in Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (org. y coord.), *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa, Caminho, pp. 468-470.
- GENETTE, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.

- GONÇALVES, Elsa. 1992. «Intertextualidades na poesia de Dom Dinis» en *Singularidades de uma Cultura Plural. Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, pp. 146-155.
- 1993. «Dinis, Dom» in Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani (org. y coord.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*. Lisboa, Caminho, pp. 206-212.
- JAKOBSON, Roman. 1984 (1956). «Lingüística y poética» in Josep M. Pujol (ed.), *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Ariel.
- 1980. «Lingüistics and poetics» in Stephen Rudy (ed.), *Selected writings. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*. The Hague-Paris, Mouton, pp. 18-51, 6 vols.
- JAUSS, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Editions Gallimard.
- LIU, Benjamin. 2004. *Medieval joke poetry. The cantigas d'escarnho e de mal dizer*. Cambridge, Harvard University Press.
- MATTOSO, José. 1995. *Identificação de um País. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325: I. Oposição/ II. Composição*. Lisboa, Editorial Estampa.
- MENEGHETTI, Ma. Luisa. 1984. *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*. Modena, Mucchi.
- MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, Carolina. 1990 (1904). *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2 vols.
- PILLET, A. – CARSTENS, H. 1933. *Bibliographie der troubadours*. Halle, Niemeyer.
- <http://w3.uniroma1.it/bedt/BEdT_03_20/site_prima.aspx> (=BdT) (15/01/2010)
- RESENDE DE OLIVEIRA, António. 1994. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa, Colibri.
- RIO RIANDE, María Gimena del. 2010. *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2 vols. (inérita).
- RODRIGUES LAPA, Manuel. 1965^a. *Cantigas d' escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo, Galaxia.
- 1965^b. *Vocabulário galego-português. Tirado da ed. crítica das cantigas d' escarnho e de mal dizer*. Coimbra, Galaxia.
- ROSSELL, Antoni. 2005. «Música y poesía en la lírica medieval» in V. Valcárcel y C. Pérez González (eds.), *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos, Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- SCHOLBERG, Kennneth. 1971. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, Gredos.
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana. 1982. «Motifs de la tradition juive dans l'ancienne lyrique péninsulaire: Les poésies d'amour de Vidal, juif d'Élvas» in *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*, avec une préface de Roman Jakobson, I: *La Poésie*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian.
- TAVANI, Giuseppe. 1967. *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*. Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- 1986. *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo, Galaxia.
- 2000. *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa, Colibri.

- UNAMUNO, Miguel de. 2005. *Manual de quijotismo, Cómo se hace una novela. Epistolario Miguel de Unamuno-Jean Cassou* (Estudio preliminar de Bénédicte Vauthier). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- VIDEIRA LOPES, Yara. 2002. *Cantigas d' escarneo e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa, Estampa.
- YAGUELLO, Marina. 1983. *Alicia en el país del lenguaje*. Mascarón, Madrid.
- Historia. 1807. *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*. Madrid, Imprenta Real, 3 vols.
- <<http://fama2.us.es>> (12/02/2010)