

El pecado como devoración en una cantiga de escarnio del *Cancionero del rey Don Denis*

Gimena del Rio Riande

Para Nora

El corpus de escarnio de Don Denis de Portugal: El rey como administrador de justicia divina para los nobles pecadores

El corpus lírico atribuido al rey Don Denis de Portugal –denominado por la crítica *Cancionero del rey Don Denis* (en adelante, *CDD*)– se transmite principalmente en dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia, entre 1525 y 1527, por orden del humanista Angelo Colocci: el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (en adelante, B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (en adelante, V).¹ Se trata del mayor corpus conservado de la tradición lírica profana gallego-portuguesa: 137 cantigas, de las cuales 75 son del género de amor, 52 de amigo y 10 de escarnio.

El grupo de cantigas de escarnio, que constituye la menor parte de la producción del monarca luso, posee ciertas particularidades que lo dife-

¹ En el *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer* (T o S), hoja de pergamino de piel de carnero hallada en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa, se conservan fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación melódica. En este trabajo, y siguiendo los estándares usados en este campo, nombramos a las cantigas tanto por su íncipit como por el manuscrito donde se encuentran (B, V), el número y el orden que en ellos poseen. De ahí los códigos alfanuméricos B1535m etc.

rencian formal y temáticamente del conjunto del *CDD* y de la mayoría de las composiciones de este género. En lo que respecta a su materialidad, B funciona como su *codex unicus*, ya que V presenta una gran laguna que afecta la transmisión del conjunto escarnino de Don Denis. Además, las piezas se copian en una zona de cajón de sastre, entre los folios 320v-322v, bastante alejadas de las de amor y amigo del rey (Del Rio Riande, 2010b, I, pp. 195-197).² No obstante, la característica más reseñable de este corpus es una uniformidad que se traduce en su tono, alejado, a través del uso de la *aequivocatio*,³ de lo abiertamente maledicente y obsceno que distingue a una gran parte del género; en su equilibrada estructura métrico-rimática;⁴ en la posibilidad de delimitar pequeños ciclos con una breve trama narrativa alrededor de un noble pecador de la corte dionisina;⁵ y en una marcada presencia del yo lírico regio en cuanto observador activo y administrador de justicia divina.

Este yo lírico, identificado desde la rúbrica atributiva que da inicio al corpus como *el rey Don Denis*, cumple en las cantigas un rol de cus-

² La sección de cantigas de amor y amigo de Don Denis se concentra en un bloque bastante homogéneo que en B comienza en el folio 111r y finaliza en el 133v, y en V lo hace entre los folios 7v y 29r. En ambos códices, tanto el corpus de amor como el de amigo se abren con la rúbrica atributiva: “El Rey dom Denis” / “El Rey don denis”. Esta se repite también en el inicio del corpus de escarnio en B (y Colocci la copia además en el margen superior) y antes de la primera de las piezas del ciclo de Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537).

³ La *aequivocatio* es definida en el capítulo III del *Arte de Trovar* como uno de los principales artificios de la cantiga de escarnio: “cantigas d’ escarneio som aquelas que os trobadores fazen querendo dizer mal d’ alguen en elas, e dizem-lho per palavras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lhe-lo non entenderen (...) ligeiramente: e estas palabras chamam os clérigos ‘hequivocatio’” (Tavani, 2002, p. 42). Relacionado con esta alusión al uso de dicho término por parte de los clérigos podría mencionarse, siguiendo a Isabel de Barros Dias (2009), que es San Agustín quien en su *De Mendacio* defiende el uso de la *aequivocatio* como forma de huir de la mentira.

⁴ Es destacable la utilización perfectamente equitativa (cinco / cinco) en este corpus de las formas de maestría y estribillo que, en su mayoría, se enmarcan en estrofas de seis o siete versos decasílabos u octosílabos (Del Rio Riande y Rossi, 2019).

⁵ Las cantigas de escarnio de Don Denis son, en orden: *Ou é Melion Garcia queixoso* (B1533), *Tant’ é Melion pecador* (B1534), *Joan Bolo jov’ en ña pousada* (B1535), *De Joan Bol’ and’ eu maravilhado* (B1536), *Joan Bol’ anda mal desbaratado* (B1537), *U noutro dia Don Foan* (B1538), *U noutro dia seve Don Foan* (B1539), *Dissem’ og’ un cavaleiro* (B1540), *Mui melhor ca m’ eu governo* (B1541), *Deus, com’ ora perdeu Joan Simion* (B1542). Todos los textos están tomados de Del Rio Riande (2010b, II, pp. 1893-2037).

todo del orden divino que explicita la concordancia de la ley humana con la emanada por Dios y castiga, a través de la palabra, el accionar pecador de sus cortesanos.⁶ El rey, como nos recuerda Nieto Soria (en González, 2019), en su calidad de vicario de Dios, debía ser juez, defensor y ejecutor de justicia, y también su vocero, algo que queda claro en estas piezas en las que Don Denis parece echar mano del poder punitivo del género de escarnio para atacar con la palabra (divina) a sus nobles, tal como lo había hecho su abuelo, Alfonso X, en varias de sus sátiras para señalar a los caballeros que lo habían abandonado en la guerra de Granada (Paredes Núñez, 1985-1987, pp. 241-252).

El corpus de escarnio dionisino se abre con un primer ciclo de dos cantigas (B1533 y B1534) protagonizadas por un tal Melion Garcia, al que —en un juego de contraste con su apellido, uno de los más antiguos en el reino portugués— se lo define como lo opuesto a un hombre noble o de linaje (*non faz come ome de parage*, B1533, v. 2). El rey parece imputarle a Melion el pecado de la avaricia, ya que, en el primero de los textos lo acusa de desatender y traer mal vestidas a *duas meninas* (B1533, v. 3), mientras que en el segundo se refiere a él literalmente como un pecador (*Tant' é Melion pecador / en tant' é fazedor de mal*, B1534, vv. 1 y 2) que no podrá redimirse ni ver el rostro de Dios (*que nunca poderá ver / a face de Nostro Senhor*, vv. 6 y 7 // *en nen un temp' a face de Deus*, v. 14 // *a face do que nos comprou*, v. 21).⁷ El segundo ciclo está compuesto por tres canti-

⁶ Es interesante mencionar que el término *pecador* se utiliza para definir a Melion Garcia (B1535), *pecado* es la palabra que define el motivo por el cual Dios le quita a Joan Bolo su rocín (“Mais non foi esto senon seu pecado/que el mereceu a Nostro Senhor/ir seu rocin...”, B1536, vv. 13-15), y que la cantiga B1537 utiliza toda una terminología jurídica (*juiz, mester, provar, poderá provar, provará, vogado, enquisas*) por la cual Joan Bolo debe probar su relación con una supuesta mula.

⁷ Aunque las traducciones portuguesas de la Biblia, como bien recuerda Nascimento (1993, p. 89), son tardías y pocas, contamos en el Portugal de Don Denis con la circulación de un texto muy probablemente traducido en época de Afonso III, el *Livro de José de Arimateia*, donde se cuenta que el rostro de Cristo fue esculpido en madera por Nicodemo, quien junto a José de Arimatea depositó al hijo de Dios en el sepulcro. De la mano de ello, las populares leyendas orales sobre el rostro de Cristo y la Santa Faz, relatan cómo una piadosa mujer, compadecida del sufrimiento de Jesús, le ofreció su velo para que limpiase su rostro ensangrentado, quedando este grabado en los tres dobleces de aquella tela. Esta temática puede asimismo rastrearse en varios textos que debieron circular en época dionisina como, por ejemplo, la *Demanda do Santo Graal*: “(...) pedindo assi mercee a Nosso Senhor, que eu nom cuidaria en niúa guisa que, tanto

gas (B1535, B1536 y B1537) protagonizadas por Joan Bolo. Cabe destacar que, a pesar de que en los registros de la corte dionisina encontramos un *Johannus Bolus* (Gonçalves, 1991, p. 48; 1997, p. 33), Melion Garcia o Joan Bolo parecen más bien apodos que solo buscan subrayar alguna característica física negativa en los protagonistas (una cabeza –melón– muy grande, o gordura –bollo, pastel–).⁸ A Joan Bolo el rey lo acusa, bien de perder a su rocín, o de esconder, cabalgar o bien de elegir como compañía una mula. El recurso a la *aequivocatio* es evidente en las tres piezas, y más allá de que estas puedan leerse de forma literal o metafórica, el pecado de la lujuria u homosexualidad parece aquí la denuncia que el monarca pone sobre el noble.⁹ Sigue al ciclo de Joan Bolo un grupo de dos textos protagonizados por

que a alma se lhe partisse do corpo, que logo nom fosse ante a *face de Deus* com gram companhia de anjos e de arcângeos”; o el *Auto dos Apostolos*: “(...) e ante a *face de Deus* amoestamos os nossos corações pera as obras da verdadeira caridade (...) Humildade-vos e abaixade-vos ante a *face de Deus*, e ele vos enxalçara em o dia da tribulaçom” (Davies y Ferreira, 2006; el énfasis es mío).

⁸ En el caso de Melion Garcia, cabe recordar, por un lado, que los Garcia fueron, junto con los Sousa y los Maia, una de las familias nobles más antiguas e importantes del reino portugués, aunque cayeron en desgracia a fines del siglo XIII con la muerte sin descendencia de Gonçalo Garcia, segundogénito y último jefe de linaje. No obstante, el nombre del protagonista podría relacionarse con la voz *melón*. Machado (1990, IV, p. 95) deriva el término portugués *melão* del gr. *mêlon*, al lat. *MÉLONE*, y añade que tal vez el vocablo estaba ya en la toponimia portuguesa hacia 1093. Su semántica se relacionaría con la del Don Melón del *Libro de Buen Amor*, recuerda Seidenspinner-Núñez (1981, p. 42): “Other critics have noted that *melón* comically suggests obesity (...), baldness, and foolishness (...)”, ya que el término *melotas* fue utilizado en el siglo XIII para denotar metafóricamente la mentira e hipocresía, tal como se lee en el *Morale scholarium* de Johannes de Garlandia (1241): “Discunt ignotas quidam simulare *melotas*” (Seidenspinner-Núñez, 1981, pp. 42-43). Con respecto al nombre Joan Bolo, según Elsa Gonçalves (1991, p. 48; 1997, p. 33), podría relacionarse con el más arriba mencionado *Johannus Bolus*, que se alude como cortesano en el libro de *Contas da casa de D. Denis* entre 1272-1282. A decir de la filóloga portuguesa (Gonçalves 1991, p. 48), podría tratarse de un descendiente del noble João Lorenzo de Bolo documentado en las *Inquirições* de 1258. Así y todo, más allá de las referencias históricas, la misma Gonçalves señala, para el apellido de nuestro protagonista, que el término *bolo* podría funcionar aquí, como en el caso de Melion, ligado metafóricamente a las características físicas del personaje, haciendo referencia a su gordura. Esta utilización de un apodo que pasa a apellido no es desconocida en la Edad Media, y casos como este pueblan, por ejemplo, el *Livro de linhagens del conde don Pedro*. En este horizonte de lecturas connotativas, el término podría también aludir a la homosexualidad del personaje puesto que, como recuerda la ya nombrada Gonçalves (1991, p. 48), en la cantiga de escarnio *Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu* (B446) de Airas Veaz, gordura y homosexualidad se unen en el nombre de Fernan Furado que es “Fernan Furado, no olho do cuu”.

⁹ Con respecto al sentido equívoco de los términos rocín y mula en estas cantigas, resulta interesante mencionar un pasaje del *De amore* de Andreas Capellanus, donde encontramos las

un genérico Don Foan que encarna a un charlatán de palacio y exaspera al rey (B1538 y B1539). Pero antes de la última cantiga (B1542) del corpus, en la que el rey culpa al cortesano Simion¹⁰ de cierta pereza o desidia que hace que sus caballos mueran por unas heridas en su piel,¹¹ hallamos dos textos en los que el protagonista-noble-pecador ya no tiene siquiera un nombre –real o genérico, o un apodo–, sino que, en un caso, apenas se lo nombra como un *cavaleiro* doliente (en la pieza B1540) y como a alguien que *revolv' o caderno*¹² (en la B1541).

La indefinición en el nombre de los personajes de estas composiciones –hecho que marca una diferencia con el resto de los protagonistas del corpus de escarnio– hace que pudiésemos pensar en aunarlos en uno solo. Es más, el rey recurre al Infierno o a una condena infernal en ambos textos: en la pieza B1541, para criticar al personaje en tanto funcionario corrupto y situarlo yaciendo allí por sus pecados, y en la B1540, para enjuiciar el accionar pecador del protagonista de una forma aún más extrema, sufriendo

palabras caballo y mula para hacer mención a ese amor instintivo, animal y anticortesano que podría iluminar la semántica de los términos en este ciclo: “Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal y como les enseña el instinto natural” (Creixell-Vidal Quadras, 1990, pp. 282-283). Es sabido que la posesión de caballo era un elemento constituyente del estamento noble y, entre los tipos de equino, el rocín, “caballo de inferior calidad” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 88), era lo mínimo a lo que el caballero noble podía aspirar. De todos modos, junto a este uso literal, solemos encontrar en las piezas de escarnio gallego-portuguesas el término *cavalo* (o algún sucedáneo equino macho como rocín, u otros más generales como *besta*) y verbos como *cavalgar* en un contexto narrativo que hace referencia a temas como la homosexualidad o las relaciones sexuales adúlteras o prohibidas. En este sentido, la voz *mula*, presente en este ciclo como *mua*, posee un segundo significado muy bien documentado en los textos medievales portugueses y castellanos con el sentido de “barragana, prostituta” (Gonçalves, 1991, pp. 37-62).

¹⁰ Joan Simion aparece en documentos de la corte dionisina en 1292 como *meirinho* del rey y consejero hasta 1315 (Resende de Oliveira, 1992, p. 380). Es nombrado en un *escambo* en documentos pertenecientes a la Orden de Malta en 1292 (Figueiredo, 2003, III, p. 48). En el testamento regio de 1299 es el único noble que sirve de testigo del rey y el *Livro de Linhagens* lo recuerda como “mui bõ homem e muito honrado. E foi homem que nunco buscou mal a nenhun com el Rey D. Dinis (...)” (Lang, 1894, p. 141), lo que lo transforma en uno de los más fieles vasallos del rey.

¹¹ A las que llama *olivas*: “ũuas landoas que nacen antre a cabeça e o colo do cavalo, de parte e da outra, sô as trincheiras” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 161).

¹² Para el término *caderno*, Rodrigues Lapa (1965, p. 18) señala un “caderno de contas”, lo que podría entenderse como un libro de cuentas del reino o un “(...) Libro pequeño o conjunto de papel en que se lleva la cuenta y razón, o en que se escriben algunas noticias, ordenanzas o instrucciones”, también llamado *cuaderno de Cortes* (Real Academia Española, 2019).

en su cuerpo el pecado. En lo que sigue, me dedicaré a analizar las posibles fuentes de esta última y muy particular cantiga en la que el pecado se describe en términos de devoración.

Forma y contenido de la cantiga *Dissem' og' un cavaleiro* (B1540). Un texto unicum en el corpus de escarnio del CDD

Basándome en la transcripción de B (Del Rio Riande, 2010b, II, pp. 2007-2020), propongo el siguiente texto crítico para la cantiga que en este trabajo me ocupa, *Dissem' og' un cavaleiro* (B1540):

Dissem' og' un cavaleiro
que jazia feramente,
un seu amigo, doente,
e buscavalhi lorbaga,
dixilh' eu: – Seguramente
comeo praga por praga
que el muitas vezes disse
per essa per que o come,
quantas én nunca diss' ome,
e o que disse ben o paga,
ca come can que á fome,
comeo praga por praga
que el muitas vezes disse,
e jaz ora o astroso,
mui doent' e mui nojoso,
e con medo per si caga,
ca come lobo ravioso,
comeo praga por praga.¹⁵

¹³ Doy un pequeño aparato de variantes para la pieza:

². feramente | feramante B

³. doente | doante B

⁵. dixilh'eu | e dixilheu B

¹¹. can | eran B || fome | fame B

¹⁵. doente | doante B

En cuanto a su tema, la cantiga pone en escena a un caballero enfermo, un amigo que trata de ayudarlo buscando una hierba para curarlo, y el rey, quien, como veremos más adelante, describe la situación entendiendo que la enfermedad del caballero es la del pecado (la *praga*). En lo que se refiere a su estructura, se trata de una cantiga de estribillo o *refrán* cuyo esquema métrico-rimático es un *unicum* en el corpus lírico gallego-portugués (profano y mariano): a7' b7' b7' c7' b7' C7' (Tavani, 1967, esquema 187: 2).¹⁴ Apenas una pieza de Juião Bolseiro comparte algunas similitudes con esta, aunque se trata de una composición con presunto *refrán* intercalar de distinta estructura métrica (a10 b10 b10 C6' b10 C10').

Con respecto a sus artificios rimáticos, la pieza exhibe también características únicas. Por un lado, apela a un uso intensivo de la *repetitio*, trazo característico de gran parte de la lírica gallego-portuguesa: paralelismo literal en los versos 1 de las estrofas II y III, y al de las *cobras capdenals*, repetición de los constituyentes iniciales de verso que se retoman en idéntica posición en alguna de las estrofas sucesivas, en este caso, a través de la conjunción *e* de todos los versos 4 y la frase *ca come* en los versos 5 de las estrofas II y III.¹⁵ Asimismo, echa mano de uno de los artificios de mayor maestría en esta tradición lírica: la *palavra perdida*. El mencionado *Arte de Trovar* le dedica el capítulo 2.º del título IV:

Porque algúns trobadores, pera mostraren moor maestría meterom en sas cantigas que fezeron ña palabra que non rimasse con as outras, e c<h>ámamlle “palavra perdida”. E esta palabra pode meter o trobador no começo ou no meio ou na cima da cobra, en qual logar quiser. Pero que, se a meter en ña cobra, dévea meter nas outras, en cada ña delas en aquel lugar. E esta palabra deve de ser <de> moor maestría: ou er pode meter señas palabras en cada cobra, que rimen ñas outras, ou, se er quiser, en cada cobra de señas rimas. E outrosí poden meter na cobra palabra perdida dúas vezes per esta maneira (Tavani, 2002, p. 47).

¹⁴ Las rimas de cada estrofa son las siguientes:

ⁱ: a: -eiro b: -ente c/C: -aga

ⁱⁱ: a: -isse b: -ome/-omen c/C: -aga

ⁱⁱⁱa: -isse b: -oso c/C: -aga

¹⁵ Sobre el mecanismo de repetición en la lírica gallego-portuguesa, véase Pérez Barcala (2006, pp. 161-208).

Como se desprende de la definición, se trata de un fenómeno que consiste en la integración de un verso sin correspondencia rimática en la cantiga. Aunque la colocación del verso es libre, debe respetar la simetría en las distintas estrofas; es decir, la *palavra perduda* debe aparecer en todas las estrofas en el mismo verso. Además, al tratarse de un recurso que implica un alto grado de dificultad compositiva, aparece asociado habitualmente a las cantigas de maestría, aunque puede ser empleado también en las de refrán, siempre y cuando en estas últimas no coincida con el verso del estribillo. Pues bien, en esta pieza, de estribillo, la *palavra perduda* parecería estar solo en el primero de los versos de la primera estrofa, aunque se percibe la reelaboración de todos los versos primeros a través del verbo *dizer* (*dissem' / disse / dixi lh'eu / disse*, vv. 1, 5, 7, 10). Es decir, su uso aquí es muy particular, y ha sido contestado por diversos investigadores;¹⁶ de hecho, el procedimiento parece estar más cerca de lo que, más de medio siglo después, Luis de Averçó definiría en su *Torcimany* como verso *estramps* (verso suelto o blanco) (Pujol, 1988-1989, pp. 41-87). Por último, Don Denis corona esta composición con una muy especial utilización del artificio de enlace interestrófico de la llamada *cantiga ateúda*, que el tratadista del *Arte de Trovar* explica así:

Outrosí fezeron os trobadores alguas cantigas a que desinaron “ateudas”, y estas podem ser tam bem de mestria come de refram y charmarom-lhe “ateudas” porque convem que a prestomeira palabra da cobra nom acabe <a> razom per fim, mais tem a prim<eir>a palabra da outra cobra que vem apos ela <...> de entendimento y fará conclusom y toda a cantiga assi deve de ir ata a finda, y ali deve ensarrar y

¹⁶ El fenómeno de la *palavra perduda* ha sido debatido en varias ocasiones. Montero-Santalha, en un sitio *online* de cantigas gallego-portuguesas que ya no está accesible proponía, por ejemplo, enmendar el verso 1 de la primera estrofa de esta cantiga para que todos los versos cumplieran con su carácter paralelístico. Para el filólogo ferrolano, la *palavra perduda* se define como un “verso carente de rima intraestrófica, mas com rima interestrófica” (2000, III, p. 1454). Para definiciones y práctica de este artificio, ver los trabajos de Montero-Santalha (2000, I, pp. 224-225 y III, p.1454), Pérez Barcala (2005, pp. 189-254; 2006, pp.161-208), Correia (1992, p. 506) y Rodríguez Castaño (1999, pp. 263-285). Don Denis usó la técnica de la *palavra perduda* en otras tres ocasiones: en las cantigas de amor *Quant' eu, fremosa mia senhor* (B501, V84) y *Ora, senhor, non poss' eu ja* (B524a, V117), y en la cantiga de amigo *Valervos ia, amigo, meu ben* (B588, V191).

concluir o entendimento todo do que ante nom acabou nas cobras (Tavani, 2002, p. 48).

La definición establece que la cantiga *ateúda* es aquella que no hace coincidir las pausas estróficas con las pausas sintácticas, sino que está construida sobre un encabalgamiento interestrófico; de este modo, la unidad básica de la cantiga —la estrofa— se difumina a favor de una unidad superior, la de toda la composición. No obstante, si bien el *Arte de Trovar* hace hincapié en que el artificio debe llegar a la *finda* (a la finida o versos de cierre de una cantiga), la pieza no se cierra de este modo. Por ello Gonçalves (1993, p. 177) la define como una *ateúda sen finda*, es decir, una cantiga con continuidad sintáctica y semántica interestrófica (aunque sin *finda*, es decir, sin versos de cierre)¹⁷.

En cuanto a su contenido, como se explicaba más arriba, esta cantiga se diferencia de las de los pequeños ciclos en los que tenemos un protagonista-noble-pecador al que identificamos a través de un nombre o alias (Melion Garcia, Joan Bolo, Doan Foan).¹⁸ Aquí, tan solo sabemos que un caballero yace muy enfermo¹⁹ y su amigo trata de curar su dolor con

¹⁷ En el *CDD* encontramos otra cantiga *ateúda sen finda*, la pieza de amor *Senhor fremeosa, vejovos queixar* (B543, V146), aunque se trata de composición es de maestría, sin estribillo. Al lado de estas *ateúdas sen finda*, hallamos en el *CDD* unas seis *ateúdas ata a finda*: cuatro cantigas de amor —*Da mia senhor que eu servi* (B505, V88), *En gran coita, senhor* (B506, V89), *Que estranho que m' é, senhor* (B522a, V115), *De muitas coitas, senhor, que levei* (B526a, V119)—, y dos de amigo: *Meu amigo, non poss' eu guarecer* (B581, V184), *Meu amigo vén og' aqui* (B584, V187)—. Es decir, al igual de lo que sucede con el artificio de la *palavra perduda*, Don Denis utiliza la técnica de las *ateúdas* en los tres géneros de su cancionero (amor, amigo y escarnio) con una alta frecuencia.

¹⁸ Cabe destacar que, en el corpus de escarnio gallego-portugués, una pieza de Estevan da Guarda, escribano del rey, desde 1299 y el segundo más prolífico trovador de esa generación después de Don Denis, sigue el incipit de la cantiga dionisina transformándolo en *Dissem' og' assi un ome* (B1307, V912). Sin ser una *cantiga de seguir* o contrafáctica, la composición de Estevan da Guarda comparte su métrica con la del rey, aun cuando el patrón estrófico es diferente, y refuerza su fuerte relación intertextual en el uso del verbo *comer* y del término *ricome*, muy cercano a la semántica del de *cavaleiro*. Aunque la cantiga de Estevan da Guarda es dialogada, ambas comparten además el uso del discurso directo por parte del trovador a partir de la fórmula *dixilh' eu*. Muy probablemente, los trazos únicos de la composición dionisina fueron valorados por otros trovadores de la época.

¹⁹ El texto indica que el caballero yacía *feramente*, es decir, 'grandemente, mucho' (Nobling, 1903, p. 676). Y más adelante se intensifica este dolor con los adjetivos que lo describen: *astroso*, 'nacido con mala estrella, desgraciado, infeliz' (Rodrigues Lapa, 1965, p. 11); *doente*, 'en-

lorbaga (del lat. LAURIBACCA), el fruto del laurel (Michaëlis de Vasconcellos, 1895, pp. 60-61). La pieza fue punttilosamente estudiada por la filóloga portuguesa Elsa Gonçalves en dos trabajos fundamentales (1995, pp. 165-170; 1997, pp. 32-47) que terminaron de arrojar luz sobre el paso *praga por praga*.

Hasta el primer artículo de Gonçalves, del año 1991, el verso del estribillo había sido editado como *comeu praga por praga* (Lang, 1894; Rodrigues Lapa, 1965; Videira Lopes, 2002, entre otros), entendiendo el verbo desde la primera persona y ofreciendo una definición errónea para el término *praga*: “termo tomado entre o concreto e o abstracto. Como concreto significa um vomitório repugante e eficaz; como abstracto, o praguejar rairoso dum desaforado maledicente” (Rodrigues Lapa, 1965, p. 79). Gonçalves (1991) afirma no encontrarnos aquí con la primera persona del singular del perfecto de *comer*, sino con la tercera del presente de este verbo, y cuyo sujeto es la *praga*, entendida como herida o maldición. En un trabajo posterior (Gonçalves, 1995, p. 166), recuerda que en la Biblia *plaga* tiene el sentido de calamidad, pero también de herida, y que un pasaje del *Eclesiastés* –el capítulo 28, versículo 21– hace explícita referencia a la *praga* como pecado del hombre que maldice y peca a través de su lengua.

Según la filóloga lusitana, la frase bíblica *plaga autem linguae comminuet ossa* se acerca en esta cantiga al sentido de los versos 7 y 13, la *praga* que el caballero *muitas vezes disse*. La estudiosa nota que no abundan en el corpus de escarnio y maldecir gallego-portugués cantigas que hagan referencia a la censura de los vicios de la lengua. Esta ausencia se documenta asimismo en el corpus mariano gallego-portugués, donde solo se utiliza sinonímicamente la voz *chaga*, con el sentido de herida. Así la leemos, por ejemplo, en la *Cantiga de Santa María* 22: “e feriuo, pero nono *chagou*”, 51: “Tergeull’ as *chagas* ond’ el era chëo”, en la 85: “a que *chagas* grandes deran e pois torçillões”, y, especialmente, en la 105: “non lle poderon a *chaga* serrar” (Casson, 2019) (el énfasis es mío), donde esa herida siempre abierta está muy cerca de la que aquí come al caballero. El término está también muy documentado en la prosa portuguesa, con relación a la temática bíblica. Lo hallamos en la *Cronica Geral de 1344*: “e que o posera em estado de

fermo, doliente’ (Lorenzo 1977, II, p. 493), *nojoso*, ‘aborrecible, impertinente’ (Rodrigues Lapa, 1965, p. 64).

emperador, que nō leixasse mais crecer aquela *praga* amaldiçoada de Deus e condenada ãno inferno”, y también en la *Crónica troiana*: “lançou Deus ãno mûdo *praga* et guerra mortal” (Davies y Ferreira, 2006) (el énfasis es mío). En el ámbito castellano, Covarrubias (1943, p. 873) da cuenta de su acepción de herida, llaga, y añade que puede comprenderse como: “Plaga, la persecución o calamidad, como las Plagas de Egipto”.

La voz regia acusa de este modo al caballero de pecar al hablar, es decir, mentir, malhablar o injuriar (*que el muitas vezes disse*, vv. 7 y 10), produciéndose a sí mismo, como consecuencia de sus pecados, una llaga o herida que lo devora: *comeo praga por praga* (vv. 6, 12, 18). Se trata de un verso articulado como una *sententia* o una “(...) afirmación breve de carácter general sobre algún aspecto de la vida, el hombre, el mundo, etc., con pretensiones de validez universal” (Azaustre Galiana y Casas Rigall, 1994, p. 73) que en las piezas gallego-portuguesas puede cumplir la función de cierre moral del texto o *clausio* (Correia, 1992, p. 159) cuyo carácter imprecativo recuerda la maldición bíblica del Antiguo Testamento de la *Ley del talión*: “ojo por ojo, diente por diente” (“oculum pro oculo, dentem pro dente”, *Levítico*, 24, 20),²⁰ tanto mal hace el caballero como cuanto mal le viene como castigo divino.²¹ Llegados hasta aquí nos preguntamos, ¿cuáles habrían sido las fuentes que Don Denis utiliza en esta cantiga para esta dar sentido a esta *praga* que come, devora eternamente, a través de los mencionados artificios de repetición y de articulación interestrófica, al caballero?

El pecado como devoración

En su magnífico artículo “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval”, la querida profesora Nora Gómez (2009, pp. 133-149) abordó el tema de la condena como devoración en la imaginaria

²⁰ Todas las citas de la *Biblia* están tomadas del sitio: *Biblia On-line*, <http://www.bibliainline.net>.

²¹ El uso de la *sententia* verifica asimismo en otras piezas de escarnio del *CDD* donde la encontramos en posición final de cantiga (B1533), en posición final de estrofa (B1534), o en la *fiinda* (B 1536), apelando a la actuación del demonio (“ca demo lev’ a prol...”, B1533 v. 21), a la condena en el infierno (“jaz eno inferno” // “jaz no fogo ardendo”, B1541, vv. 5 y 11), o la imposibilidad de redención Dios (“que nunca poderá ver/ a face de Nostro Senhor”, B1534, vv. 6 y 7 // “en nen un temp’ a face de Deus”, v. 14// “a face do que nos comprou”, v. 21), y a esta aún más agresiva y constante devoración “praga por praga” (B1540, vv. 6, 12 y 18).

de un grupo de códices medievales que transmiten textos relacionados con la revelación o el apocalipsis cristiano. Con el fin de rastrear los orígenes de la imagen de la boca del infierno, la estudiosa revisó cómo el cristianismo forjó la creencia en el infierno como forma de persuasión, coerción y sumisión doctrinal. Según Gómez, si bien son los escritos de San Agustín, Gregorio Magno y Julián de Toledo los que terminan de sentar las bases de la doctrina oficial de la Iglesia occidental con respecto al infierno como lugar punitivo y eterno, la historia del infierno cristiano comienza como una exigencia a la preceptiva divina del *Deuteronomio* y *Levítico*, y se intensifica con el género religioso de revelación conocido como apocalíptica escatológica, a mediados del siglo II a. C.

Así, por ejemplo, el *Libro de Isaías* (66, 24) explica, en términos de eternidad y devoración, el destino de los que desoyeron los designios divinos: “El gusano que los devora no morirá. El fuego que los quema no se apagará” (Gómez, 2009, pp. 269-270). El pasaje reviste una particular importancia para este trabajo porque plantea la concepción del castigo ultramundano como eterno, por medio del fuego y de seres devoradores, dos de las características que, como apunta la recordada profesora de la Universidad de Buenos Aires, permanecerán en las futuras descripciones infernales cristianas. En sus palabras:

el tema infernal —difundido a través de los escritos apócrifos, de la predicación monacal y la homilética secular—, tendrá en la representación plástica medieval una fuerza expresiva, un impacto visual, un contenido dramático, al punto de ser el medio más idóneo para representar lo irrepresentable del Infierno, para darle forma a la infigurabilidad del Infierno, y transformarse en un muy eficiente instrumento de la acción eclesiástica de la Iglesia (Gómez, 2009, p. 272).

De este modo, los iluminadores apelarán, según la autora, no solo a la combinación de distintas fuentes iconográficas sino también a su imaginación para crear un discurso visual alternativo a los textos bíblicos. Nacerá así el infierno cristiano representado como una boca devoradora:

un motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto cristiano de condena eterna; (...) uno de los mayores logros ar-

tísticos e imaginativos del arte religioso medieval, una de sus imágenes más seductoras e hipnotizantes (Gómez, 2009, p. 275).

¿Podríamos pensar que Don Denis se inspira en la imagen de la boca del infierno junto con textos que dialogan con esta y que debieron ser bien conocidos en la época? Por ejemplo, a pesar de que hoy día solo conservamos las traducciones al portugués de hacia fines del siglo XIV o principios de siglo XV, esto es lo que sucede con un texto del siglo XII como la *Visión de Túndalo*, en el que, sorprendentemente, el protagonista es también un noble caballero. Túndalo conocerá los más recónditos lugares del purgatorio y el infierno y experimentará en su cuerpo, mediante el ataque de seres monstruosos, cómo ser condenado eternamente es ser devorado (Esteves Pereira, 1895, pp. 97-120; Pereira Oliveira, 2012). En una de las traducciones del texto, producida en Gante o en Valenciennes hacia 1475, varias miniaturas ilustran claramente esta devoración en la boca del infierno:



Visión de Tongdal. Getty Museum, Ms. 30. Fuente: Gómez, 2009, p. 286.

En el caso de nuestra cantiga, el pecado de la blasfemia del caballero, presente asimismo en el libro del *Apocalipsis* (13, 5-7): “También se le dio boca que hablaba grandes cosas y blasfemias (...) Y abrió su boca en blasfemias contra Dios, para blasfemar de su nombre, de su tabernáculo, y de los que moran en el cielo”, está presente en el uso machacante del verbo *decir* (*dissem'*, *disse*), y se resignificaría en la *praga* o herida que, como boca infernal, lo come, junto con los dos animales con los que la compaña, el perro (*come can que á fome*, v. 12) y el lobo (*come lobo ravisoso*, v. 18).

La presencia del can y el lobo en la cantiga no es azarosa. Como es de esperar, encontramos a ambos en diferentes libros bíblicos como representantes del mal: “Y enviaré sobre ellos cuatro géneros de castigo, dice Jehová: espada para matar, y perros para despedazar, y aves del cielo y bestias de la tierra para devorar y destruir” (Jeremías 15, 3) y “Porque yo sé que después de mi partida entrarán en medio de vosotros lobos rapaces, que no perdonarán al rebaño” (*Hechos de los apóstoles* 20, 29). En el corpus lírico profano gallego-portugués fueron utilizados de un modo bastante llano en diferentes cantigas de escarnio: *Disse hum infante ante sa companha* (B1607, V1140) de Fernand' Esquio, *Penhoremos o daian na cadela, polo can* (B 459) de Alfonso X, *Don Estevão, tan de mal talan* (B1474, V1085) de Airas Perez Vuitoron, *O demo m'ouvera og'a levar* (B1385, V994) de Roi Queimado, y *Aos mouros que aqui son* (B 1684, V 1188) de Pero da Ponte; mas es tan solo en el escarnio *O infançon ouv'atal* (B1349, V956) de Lopo Liáns, donde se relacionan como aquí los términos *caballero* (como infanzón villano), *hambre* y *can*: “Ao infançon vilan, / *afamado come can*”, aunque con un sentido mucho más simple. Lo mismo ocurre con el lobo, un animal que apenas se documenta en otra cantiga gallego-portuguesa, *Lourenço jogar, ás mui gran sabor*, la *tensó* entre Joan Garcia de Guilhade y Lourenço (B1493, V1104), con una semántica muy general.²²

Perro y lobo pertenecen a la familia de los cánidos y son físicamente muy similares. La dupla, que sobrevive hoy día en refranes que los enfrentan —como “A carne de lobo, diente de perro” (Ajazi *et al.*, s/f)—, se halla en el libro XII de las *Etimologías* de San Isidoro quien, al tratar sobre

²² Sobre los animales en la lírica profana gallego-portuguesa, véase Martínez Pereiro (1996, p. 176).

las bestias, incluye al lobo y al perro como animales caracterizados por su crueldad con la boca o las uñas (Carrizo y Consegnieri, 2015, pp. 155-195), aspecto que también sobresale en este pasaje de los *Euangelhos e epistolas con suas exposições em romãce* (1497) de Gonçalo Garcia de Santa Maria: “Quë tẽ çem ouelhas scilicet que a ouelha he hũa alimaria que da sua natureza nõ faz dâpno que as outras alimarias: ou mordẽ com os dẽtes: como ho *cam & lobo*” (Davies y Ferreira, 2006; el énfasis es mío). La boca del perro hambriento y la del lobo rabioso,²⁵ como bestias infernales bíblicas, subrayan en la cantiga la condena devoradora que sufre el caballero *praga por praga, llaga a llaga, herida a herida*, y que no está lejos del efecto que produciría la imagen de la boca del infierno. En este sentido, la cantiga parece aunar distintas representaciones apocalípticas –textos e imágenes– del pecado como devoración con la intencionalidad de mostrar el horror punitivo y erigir a la voz enunciadora en la de un rey juez y administrador de doctrina y justicia divina.

Si seguimos aquí la teoría sobre la cronología tardía de las cantigas de escarnio de Don Denis (Del Rio Riande 2008, pp. 441-450; 2010a, pp. 1823; 2010b, I, pp.160-170), que podrían enmarcarse en los últimos y convulsionados años de su reinado, cuando las disputas por el trono entre hijos legítimos y bastardos habían menguado su poder y dividido a la nobleza, con el ejercicio de la justicia humana en entredicho, solo quedaba al rey la impartición solitaria de la justicia divina.

²⁵ La caracterización del lobo como animal rabioso se lee en textos portugueses como la *Crónica troiana*: “(...) et judo pera el, dísolle assý: – ¡*Lobo rraujoso!* Tóllete de aquí. Uay buscar al que cómeas, ca ja desto”, y llega hasta la composición *Riu, riu, chiu* del *Cancionero de Uppsala*, en la que se dice: “El *lobo rabioso*/la quiso morder,/mas Dios poderoso/la supo defender” (Davies y Ferreira, 2006), así como a las *Fábulas de Aviano*, donde en *La primera fábula de la aldeana y del lobo*, la madre dice a su hijo: “Si no callares, yo te echaré al *lobo ravisoso* para que te coma” (Romero Lucas, 2001). De la mano de estos ejemplos señalo asimismo la frecuente utilización del adjetivo *ravisoso* en las *Cantigas de Santa María* para referirse a un estado similar de la posesión diabólica. Así sucede en la cantiga 275: “Como Santa Maria de Terena guarriu dous freyres do Espital que raviavan./A que nos guarda do gran fog’ infernal/saar-nos pode de gran *ravia mortal*./Dest’ en Terena fez, [per] com’ aprendi./miragr’ a Virgen, segund[o] que oí/dizer a muitos que ss’ acertaron y./de dous *raviosos* freires do Espital” y en la 319: “Esta é como Santa Maria guarriu en Terena hũa manceba *ravisosa*” (Casson, 2019).

Referencias bibliográficas

- Ajazi, E. *et al.* A carne de lobo, diente de perro. *Refranero Multilingüe*. Recuperado de <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58055&Lng=0>
- Asiss-González F. J. (2019). Juzgar en nombre de Dios: La justicia en el discurso señorial manuelino (s. XIV). *e-Spania*, 32. Recuperado de <http://journals.openedition.org/e-spania/30207>
- Azaustre Galiana, A. y Casas Rigall, J. (1994). *Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis de estilo*. Santiago de Compostela: Universidade.
- Barros Dias, I. (2009). A equivocatio na narrativa historiográfica ibérica dos sécs. XIII e XIV. *e-Spania*, 8. Recuperado de <https://journals.openedition.org/e-spania/18640>
- Carrizo, W. J. y Conseglieri, N. (2015). Lupi bestiae ferae sunt. El lobo y sus significados en los discursos gráficos y literarios del occidente medieval (siglos IX-XV). *Revista Memoria Europae*, I/1 (1), 155-195.
- Casson, A. (2019). Cantigas de Santa Maria for Singers. Recuperado de <http://www.cantigasdesantamaria.com/>
- Correia, Â. (1992). *O refran nos cancioneiros galego-portugueses (escrita e tipologia)*. (Dissertação de mestrado em literatura portuguesa). Lisboa: Faculdade de Letras de Universidade de Lisboa.
- Covarrubias Orozco, S. (1943). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición preparada por Martín de Riquer. Barcelona: Horta.
- Creixell-Vidal Quadras, I. (1990). *Andrés el Capellan. De Amore: Tratado sobre el amor*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Davies, M. y Ferreira, M. (2006). *Corpus do Português* (45 milhões de palavras, sécs. XIV-XX). Recuperado de <http://www.corpusdoportugues.org>
- Del Rio Riande, G. (2008). O primeiro manifesto de el-Rey Don Denis contra o Ifante Afonso seu filho e herdeiro. Formas del relato historiográfico. *Nuevas Perspectivas en torno a la Diacronía Lingüística* (pp. 441-450). Granada: U. de Granada.
- Del Rio Riande, G. (2010a). El surgimiento de la prosa científica en Portugal: el *Livro d'Alveitaria* del Mestre Giraldo. En P. Civil, Françoise Crémoux (eds.) *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional*

- de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo* (pp. 18-23). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Del Rio Riande, G. (2010b). *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. (Tesis doctoral inédita). Universidad Complutense, España.
- Del Rio Riande, G. y Rossi, G. (2019). Particularidades de la edición y reconstrucción filológica-musicológica de las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey Don Denis. *Revista Letras. Studia Hispanica Medievalia XI, 2* (78). Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina, Buenos Aires. Recuperado de <http://e-revistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/2221>
- Esteves Pereira, F. M. (1895). Visão de Túndalo. *Revista Lusitana*, 3, 97-120.
- Figueiredo Ribeiro, J. A. (2003). *Nova historia da Militar Ordem de Malta e dos senhores Grão-Priores della, em Portugal*. Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira.
- Gómez, N. M. (2009). La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval. *Memorabilia*, (12), 269-287. Recuperado de [Infierno.pdf \(uv.es\)](#)
- Gonçalves, E. (1991). *Poesia de Rei: três notas dionisinas*. Lisboa: Cosmos.
- Gonçalves, E. (1993). Atehudas ata a *finda*. En M. Brea (Coord.) *O Cantar dos Trobadores. Actas do Congresso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993* (pp. 167-186). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Gonçalves, E. (1995). Plaga autem linguae comminuet ossa (*Eccli.* 28, 21). A propósito de D. Dinis, *Disse-m'oj' un cavaleiro*. En G. Santos et al. (Eds.) *Cleonice: clara em sua geração* (pp. 165-170). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gonçalves, E. (1997). *Nunca veerá...a face de Deus: a propósito de duas cantigas de D. Brasil*: Universidad Federal do Rio de Janeiro.
- Dinis (B 1533-1534). *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil* (pp. 32-47). Brasil: Rio de Janeiro.
- Lang, H. R. (1894). *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.

- Lorenzo, R. (1977). *La traducción gallega de la Crónica General y de la Crónica de Castilla*. Edición crítica anotada, con introducción, índice onomástico y glosario, Ourense: Instituto de Estudios Orensanos “Padre Feijoo”.
- Machado, J. P. (1990). *Dicionário etimológico de la língua portuguesa, com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Martínez Pereiro, C. P. (1996). *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Lugo: A Nosa Terra.
- Michaëlis de Vasconcellos, C. (1895). Zum Liederbuch des Königs Denis von Portugal. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XIX, 513-541.
- Montero Santalha, J. M. (2000). *As rimas da poesia trovadoresca galego-portuguesa: catálogo e análise*. (Tese de doutoramento inédita). Universidade da Coruña, Coruña.
- Nascimento, A. A. (1993). Bíblia: traduções em português. En G. Lanciani, G. Tavani, (Org.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa* (pp. 88-92). Lisboa: Caminho.
- Nobiling, O. (1903). Zur Interpretation des Dionysischen Liederbuchs. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXVII, 186-192.
- Paredes Núñez, J. S. (1985-1987). Las cantigas de Alfonso X como fuentes históricas: La guerra de Granada. *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, 14-15, 241-252.
- Pereira Oliveira, S. (2012). Inferno medieval: uma concepção cristã do espaço dos condenados na Visão de Túndalo. *Revista Plêthos*, 2(2), Recuperado de <https://www.historia.uff.br/revistaplethos/nova/downloads/6Solange.pdf>
- Pérez Barcala, G. (2005). *Palavra-rima, refrán y paralelismo*. En C. Parrilla, M. Pampín, (Eds.) *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)* (pp. 323-353). A Coruña: Universidade da Coruña, Toxosoutos.
- Pérez Barcala, G. (2006). *Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa. *Revista de Filología Española*, 86 (1), 161-208. Recuperado de <https://dspace.usc.es/xmlui/handle/10347/22592>
- Pujol, J. (1988-1989). Els versos estramps a la lírica catalana medieval. *Llengua i literatura*, 3, 41-87. DOI:[10.2436/1&l.vi.1321](https://doi.org/10.2436/1&l.vi.1321)

- Real Academia Española (2019). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed. Recuperado de <https://dle.rae.es>
- Resende de Oliveira, A. (1992). *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. (Dissertação de doutoramento). Facultad de Letras da Universidade de Coimbra, Portugal. Recuperada de: <https://www.semanticscholar.org/paper/Depois-do-espect%C3%A1culo-trovadoresco%3A-a-estrutura-dos-Oliveira/ee4507dbbe3e1046c6e8df99e102a04d90722133>
- Rodríguez Castaño, M.ª del C. (1999). *A palavra perduda: da teoria á práctica*. En S. Fortuño, T. Martínez Romero (Comp.) *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)* (pp. 263-285). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume.
- Romero Lucas, D. (2001). *La vida y fábulas del Ysopo*. Valencia, 1520. *Lemir*, 5. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Ysopo/>
- Seidenspinner-Núñez, D. (1981). *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the "Libro de Buen Amor"*. Berkeley: University of California Press.
- Tavani, G. (1967). *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- Tavani, G. (2002). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri.
- Videira Lopes, G. (2002). *Cantigas d' escarneo e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*. Lisboa: Estampa.