

A LA SOMBRA DE MAYO

1. *BEN VENHAS, MAYO*

Escribía Eugenio Asensio al hablar de las canciones de mayo que entre las cantigas de amigo, “la canción de mayo —o de primavera o de pascua florida— forma parte de lo que podríamos llamar la liturgia poética universal, y perpetúa, más o menos veladamente, ritos mágicos encaminados a glorificar y atraer la fecundidad”¹. El mismo investigador añade pocas líneas más abajo que “cuando el Rey Sabio canta a María, la nueva y celeste Maya, la asocia a la fecundidad y a la guerra con los moros”:

Ben vennas, Mayo, con uacas et touros
e nós roguemos á que nos tesouros
de Ieso-Cristo é, que aos mouros
cedo confonda, et brancos e louros².

Bien podemos suscribir las palabras del sabio investigador. Sin embargo, al establecer la lista de mayas o al clasificar los textos existentes sorprende la escasez de testimonios tanto en nuestra lengua como en otras tra-

¹ E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1957, p. 37 y ss. Véase, además, J. BÉDIER, “Les fêtes de mai et les commencements de la poésie lyrique au Moyen Age”, *Revue des Deux Mondes*, 135 (1896), pp. 146-172; J. F. BURKE, “Juan Ruiz, the Serranas and the Rites of Spring”, *Journal of Medieval and Renaissance Studies* (Duke University), 5 (1975), pp. 13-35.

² ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Madrid, RAE, p. 599.

diciones románicas: el silencio nos obliga a buscar ejemplos en textos narrativos o a ampliar el concepto de “mayo” e incluir bajo el mismo epígrafe las composiciones del mes de abril e incluso de la primavera, como hizo Asensio: al fin y al cabo, la primavera depende de cómo se presenten esos dos meses:

Entra mayo y sale abril:
¡tan garridico le vi venir!

Entra mayo con sus flores,
sale abril con sus amores,
y los dulces amadores
comiençen a bien servir³.

Luego que en Italia y en España aparezcan unidas “la lucha y el amor, el elemento erótico y el agonístico” no debe sorprender, aunque sí que puede extrañar el hecho de que las cantigas de amigo gallego-portuguesas renuncien a esos dos registros.

El sugestivo estudio de Eugenio Asensio no continúa profundizando y abandona el camino iniciado, quizás porque reserva materiales para construir el capítulo de “Fonte frida”, pero aún llega a anotar que en las cantigas de amigo no aparecen ni una sola vez las palabras “mayo”, “primavera” y “verano”, y apenas en cuatro ocasiones se encuentra una ambientación primaveral: el mes de mayo y su lírica se nos escapan como agua entre los dedos, a pesar de los notables esfuerzos realizados por diversos investigadores, que han ido desempolvando testimonios desde el siglo x⁴.

³ M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, Madrid, Castalia, 1987, n^o 1270 B; entre los números 1266 y 1281 se pueden encontrar otros ejemplos de canciones de primavera y mayas.

⁴ A. GONZÁLEZ PALENCIA y E. MELE, *La Maya*, Madrid, CSIC, 1944; E. ASENSIO, *Poética y realidad*, pp. 241 y ss. Naturalmente, la situación cambia cuando nos referimos a la época moderna.

De los ejemplos, en los que se mezclan las actividades propias de las fiestas con las pasiones de la estación, se destacan los bailes, las flores, los baños lustrales o no, con tórtolas y ruiseñores, o con doncellas que vuelven el agua y lavan camisas:

A mi puerta nace una fonte,
¿por dó saliré que no me moje?

A mi puerta, la garrida,
nasce una fonte frida
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?⁵

2. QUÉ ME QUERES, AMOR?

Muy distinto es el caso de la lírica culta o de carácter trovadoresco, en la que el exordio primaveral constituye uno de los elementos caracterizadores del género⁶, llegando a adquirir una gran estilización en el caso de los *trouvères* gracias al empleo de un vocabulario de carácter muy general: flores, hierba, bosques, arbustos o setos, riachuelos y pájaros que cantan; todo ello evoca la llegada de la estación que invita a amar o a sufrir amores y a la vez ayuda a imaginar un lugar y una atmósfera paradisiacos, donde el amor será simplemente una consecuencia normal. Y los poetas cultos aluden a la llegada de la primavera ya sea para subrayar que el amor que ellos sienten es ajeno a la estación del año, o bien para

⁵ M. FRENK ALATORRE y A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Cancionero de galanes*, Valencia, Castalia, 1952, pp. 74-75.

⁶ R. DRAGONETTI, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Bruges, 1960 [Genève, Slatkine, 1979], pp. 140 y ss., en especial, pp. 169 y ss.

indicar que no son como esos cantores de mayo, con los que no quieren ser confundidos⁷.

En la adaptación que supone la cantiga de amor con respecto a la *cansó* provenzal y a la *chanson* francesa, desaparece el preludio primaveral, pero se mantienen invariables algunos rasgos ya presentes en la lírica anterior⁸: así, el número de las composiciones de *meestria* (es decir, sin estribillo) viene a ser equivalente a las que tienen *refran* o estribillo, quizás como muestra del choque de dos tendencias antagónicas: en efecto, entre las 728 cantigas de amor, 336 siguen de cerca los modelos impuestos por los trovadores, mientras que el estribillo aparece en 392 ocasiones; por el contrario, sólo 37 cantigas de amigo —en un total de 500— presentan la forma más genuinamente trovadoresca, lo que autoriza a pensar en la identificación de los modelos autóctonos con las composiciones de estribillo⁹. Las cantigas de escarnio, vinculadas en tantos aspectos a las canciones amorosas, no distan demasiado de las tendencias estéticas de las mismas en este sentido, pues en un corpus de 400 textos, 261 son de *meestria*, en una proporción aproximada de 3:1¹⁰. Hay que señalar, además, que entre las cantigas de amor y de escarnio con estribillo son una minoría las formadas por dísticos más estribillo, es decir, las más cercanas al modelo que se suele identificar con los representantes del lirismo autóctono.

En resumen, cuando hallamos una cantiga de amor o de escarnio con estribillo y formada por estrofas de dos

⁷ DRAGONETTI, *La technique poétique*, p. 554.

⁸ Cf. V. BELTRÁN, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995. G. LANCIANI y G. TAVANI, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995. M. BREA y P. LORENZO GRADÍN, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998.

⁹ Para los recuentos, cf. G. TAVANI, *La poesia lirica galego-portoghese*, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, II-6, Heidelberg, Carl Winter, 1980, p. 47 y ss. Véase, además, C. ALVAR y V. BELTRÁN, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1985, pp. 16 y ss.

¹⁰ ALVAR y BELTRÁN, *Antología*, pp. 34 y ss.

o tres versos debemos pensar de inmediato que el modelo (musical, rítmico, etc.) es el de la cantiga de amigo y, por consiguiente, la ruptura de los moldes debe analizarse como una transgresión voluntaria del autor, cuyas razones no siempre son fáciles de comprender, más bien al contrario.

3. ALGO TIENE QUE LE RETIENE

La ausencia casi total de referencias al mes de mayo en la lírica gallego-portuguesa es inexplicable, pero es obvio que existieron composiciones dedicadas a celebrar la llegada de este mes, pues testimonios indirectos prueban que festejar la entrada de la primavera era costumbre muy difundida por toda la Península y que la fiesta se acompañaba con canciones de carácter amoroso —es lo natural—, en las que se podría mezclar el gozo propio de la estación con el lamento por la ausencia del amado en tan señaladas fechas o el incumplimiento de la promesa por parte del amigo:

Tañen a la queda,
mi amor no viene:
algo tiene en el campo
que le detiene¹¹.

Asensio ponía de relieve el tema militar, sospechando que la guerra y el amor deberían ir asociados, pero para evitar errores habría que advertir que la guerra es sólo una consecuencia del mes de mayo, a veces, también una causa de la separación de los amantes, pero no puede ser considerada como un tema equivalente al del amor —feliz o contrariado— del mes de mayo:

¹¹ M. FRENK, *Corpus*, nº 568 B; otros ejemplos, núm. 564-571.

Si a la guerra mi lindo amor
 por darme enojos se va,
 ¡ay, Dios, cuál me dexará!¹²

Y López-Aydillo señala que

Las guerras solían comenzarse en el mes de Mayo, aprovechando el buen tiempo de primavera. Así hallamos el tributo llamado el *caballo de Mayo* y el *ejército de Mayo* que lo acreditan suficientemente [...] En los fueros de la época de San Fernando y de Alfonso X, encontramos preceptuado que todo vecino que quisiera ausentarse de la tierra, podía hacerlo en Octubre a condición de que “venga en el primer Mayo”, incurriendo en severo castigo “si en este plazo no viniere e dicha escusa non mostrase”¹³.

Los fueros aludidos son el de Córdoba (1241) y el de Carmona (1252).

La poesía de tipo tradicional nos ha llegado, por lo general, a través de colecciones cultas o formando parte de poesías de autores con cierto grado de conocimientos literarios. Tanto los compiladores, como los poetas sólo recogen aquellos textos que se ajustan a su modo de comprender la poesía, y quizás las canciones de mayo eran demasiado “vulgares” para formar parte de un conjunto destinado al ámbito de la corte¹⁴; o dicho de otro modo, como la estética de las canciones de mayo, al igual que la de otras tantas poesías tradicionales, no coincidía con la nueva poética, impuesta por los trovadores de allende los Pirineos, y sobre todo, no era considerada sufi-

¹² M. FRENK, *Corpus*, nº 531.

¹³ E. LÓPEZ-AYDILLO, “Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas”, *RHi*, 57 (1923), pp. 315-619, en especial, véase la p. 424.

¹⁴ Al menos así lo pensaba Thibaut (Teobaldo) de Champagne, poeta y rey de Navarra: “Fueille ne flor ne vaut riens en chantant/ que por defaut, sanz plus, de rimoier/et pour fere solaz vileine gent/

cientemente digna como para ser puesta por escrito, esas canciones de mayo quedaron fuera de las colecciones reunidas en la corte y en otros ámbitos más o menos refinados¹⁵.

Ésta es una de las distorsiones con las que se enfrentan quienes se dedican al estudio de la lírica tradicional: las cantigas de amigo gallego-portuguesas revelan una profunda reelaboración de acuerdo con las pautas trovadorescas, y además, los cancioneros que las contienen son copias de una copia del siglo XIV, cuando esta escuela poética había llegado a su final por puro agotamiento de los modelos: el primer compilador pudo llevar a cabo una selección, y desconocemos qué materiales rechazó, pero es muy posible que mantuviera lejos de su colección todo aquello que no se ajustaba a un criterio en el que la figura de los reyes y los nobles se imponía con fuerza sobre cualquier otra consideración, de tal forma que “es muy probable que diera cabida a la mayor parte de las obras de la aristocracia y a una reducidísima parte de las cantigas de amigo de juglares anónimos, invirtiendo la relación que debía existir en la realidad”¹⁶.

Pero junto a estas distorsiones hay otras que nos afectan a los intérpretes o exegetas.

4. *NO VEN AL MAIO*

Dos de las colecciones de poesía gallego-portuguesa (*Cancioneiro da Biblioteca Nacional* y *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*) recogen una cantiga de escarnio de Alfonso

qui mauvès moz font souvent aboier”. (Ed. A. Wallensköld, Paris, Champion, 1925 [New York, Johnson Reprint, 1968], IV, p. 9 (el énfasis es mío).

¹⁵ C. ALVAR, “Poesía culta y lírica tradicional”, en P. M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, Sevilla, Universidad-Fundación Machado, 1999, pp. 99-111.

¹⁶ C. ALVAR, “Poesía culta”, pp. 107-108.

X¹⁷ dirigida contra los “ricos-homens insubmissos” que no acudieron a la llamada del rey para que se incorporaran al ejército como era su obligación:

O que da guerra levou cavaleiros
e a sa terra foi guardar dinheiros,
non ven al maio.

O que da guerra se foi con maldade
[e] a sa terra foi comprar erdade,
non ven al maio.

O que da guerra se foi con nemiga,
pero non veo quand' é preitesia,
non ven al maio.

O que tragia o pano de linho,
pero non veo polo Sam Martinho,
non ven al maio.

O que tragia o pendon en quiço
e non erda de seu padre o viço
non ven al maio.

Permítaseme no continuar con la transcripción del texto, pues repite a grandes rasgos a lo largo de quince estrofas los elementos que encontramos en las cinco primeras: estructuras paralelas, pareados y estribillo; sólo en un caso, en la tercera estrofa hay rima asonante, mientras que todas las demás la tienen consonante.

¹⁷ M. BREA (COORD.), *Lírica profana galego-portuguesa*. 2 vols., Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro, 1996, pp. 154-155 (y bibliografía allí citada). M. RODRIGUES LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galegoportugueses*, Vigo, Galaxia, 1965 [2ª ed. 1970], nª 26. J. PAREDES NÚÑEZ, *Alfonso X el Sabio. Cantigas profanas*, Granada, Universidad, 1988, pp. 55-56. G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, 18, 19.

Por lo que respecta al contenido, se trataría de la queja del rey al verse abandonado por los nobles¹⁸. Según López-Aydillo, nos encontraríamos ante un testimonio poético derivado de la defección de quienes, encabezados por Nuño de Lara y Lope Díaz de Haro, se pasaron al bando del rey de Granada desnaturalizándose del reino de Castilla, hechos que tuvieron lugar en 1272¹⁹. Sin embargo, nada hay que impida que la cantiga en cuestión pueda situarse en el marco de la sublevación del rey granadino —posiblemente en la segunda mitad del mes de mayo de 1264—, que supuso, además, el levantamiento de los árabes del sur de la Península con el apoyo de unos tres mil jinetes (*cenetes*) que pasaron desde África: la situación fue delicada para el rey castellano por imprevista, porque afectaba a territorios recientemente anexionados y, por tanto, de escasa presencia cristiana, y porque fueron muchos los nobles que no acudieron en ayuda de su rey. Pasado el primer peligro y conseguida cierta estabilidad, don Alfonso decidió acabar con el problema un año más tarde, para lo que promulgó una Cruzada que tuvo como resultado final la firma de treguas por parte del rey de Granada²⁰.

El hecho tuvo resonancia dentro del reino de Castilla y entre los poetas gallego-portugueses de la corte, dando lugar a un ciclo de composiciones que constituyen una tercera parte de las cantigas de escarnio y maldecir de tema político conservadas, lo que no deja lugar a dudas de la relevancia que alcanzó la paz reencontra-

¹⁸ C. MICHAELIS, "Randglossen zum altportugiesischen Liederbuch. VI. Kriegslieder. *Genetes; Non ven al mayo!*", *ZRPh*, 25 (1901), pp. 285-321. Pero Gomez Barroso repite el mismo estribillo en *Chegou aqui don Foão*; véase mi artículo "Al fondo de la caverna: lírica tradicional y cantigas de escarnio gallego-portuguesas", Sevilla, en prensa.

¹⁹ E. LÓPEZ AYDILLO, "Los cancioneros gallego-portugueses" (publicado como libro: New York-Paris, 1923, véase p. 423).

²⁰ M. RODRIGUES LAPA, *Lições de literatura portuguesa. Época medieval*, 9ª ed. Coimbra, Coimbra Editora, 1977, pp. 200-203. LANCIANI y

da y, creo que tras el final feliz, la crítica de quienes no acudieron cuando fueron llamados.

Naturalmente, podría sospecharse que la pervivencia abultada de un grupo de composiciones en el que queda de manifiesto la perfidia y cobardía de los nobles que abandonan a su señor o no van en su ayuda, no es casual y se ajusta a los intereses del propio rey don Alfonso, que mantuvo un largo litigio con la alta nobleza, con el pretexto de los derechos sucesorios de los Infantes de la Cerda y de Sancho IV: las tensiones al respecto se traslucen con más claridad en las crónicas y demás testimonios historiográficos²¹.

Sea como fuere, no es ahora la datación de la cantiga lo que más nos interesa, ni la ideología que de ella se desprende, por más reveladora que pueda ser de las tensiones de la corte: sí que hay que destacar, sin embargo, el hecho de que se trate de una cantiga de escarnio político con forma de cantiga de amigo.

5. O GENETE POIS REMETE

El significado político del sirventés provenzal fue puesto de relieve por M. de Riquer hace ya algunos años²², y nadie duda de la importancia de las cantigas de escarnio como fuentes históricas, según señaló López-Aydi-illo: nos encontramos ante un genuino representante del género, a pesar de la forma pues, como se ha indicado más arriba, el estribillo sólo aparece en un tercio del

TAVANI, *As cantigas de escarnio*, p. 106 y pp. 109 y ss. ALVAR y BELTRÁN, *Antología*, p. 39.

²¹ F. GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana*, vol. I, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 643 y ss.

²² M. DE RIQUER, "Il significato politico del sirventese provenzale", en P. Branca (ed.), *Concetto, Storia, Miti e Immagini del Medio Evo*. Venezia, Accademia dei Lincei, 1973, pp. 287-309; cf. además, V. DE BARTHOLOMAEIS, *Poesie provenzali storiche*. 2 vols., Roma, Istituto Storico Italiano, 1931 o C. ALVAR, *Poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, CUPSA, 1977.

cancionero burlesco y los dísticos (o villancicos) rebajan ese porcentaje a cantidades insignificantes.

Es hecho bien sabido también que la cantiga de escarnio suele utilizar la estructura métrica y musical de alguna canción preexistente, facilitando de esta manera la difusión del texto, del contenido, que es lo que realmente interesa; de ahí procedería el nombre de *sirventés*, como ya indican la *Leys d'Amors*²³.

Creo haber probado que la primera cantiga fechable en gallego-portugués es un escarnio de Johan Soarez de Pavha, *Ora faz ost'o senhor de Navarra*, escrito en el año 1200 con el mismo esquema formal que la difundidísima canción de cruzada del *trouvère* Conon de Béthune, *Ahi Amors, com dure departie*²⁴. El propio Alfonso X recurrió a la forma del *lai* lírico (frecuentemente asociado a himnos marianos) para criticar la cobardía de sus caballeros (los *coteifes*) ante los *cenetes*, peor vestidos y ataviados que los nobles cristianos, que no obstante huían despavoridos ante la presencia de sus enemigos:

O genete
 pois remete
 seu alfaraz corredor:
 estremece
 e esmorece
 o coteife con pavor.

Vi coteifes orpelados
 estar mui mal espantados,
 e genetes trosquiados
 corrian-nos arredor;

²³ M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols., Barcelona, Planeta, 1975, p. 53.

²⁴ C. ALVAR, "Johan Soarez de Pavha, *Ora faz ost'o senhor de Navarra*", en *Philologica Hispaniensia in honorem M. Alvar*, vol. III, Madrid, Gredos, 1986, pp. 7-12.

tiinhan-nos mal aficados,
[ca] perdian-na color²⁵.

Se trata, en efecto, de dos modos distintos de utilización de estructuras precedentes: en el caso de Johan Soarez de Pavha, y en otros muchos similares, el vehículo empleado subrayaba, reforzándolas con su propio prestigio, las características del contenido, mientras que en el *lai* lírico, Alfonso X recurría a una forma paralitúrgica poniendo de relieve la burla a través del contraste entre forma y contenido.

Pensemos ahora en el significado satírico que podría adquirir un *contrafactum* construido con una estructura amorosa, tradicional, ¿puesta en boca de mujer?, y que resultaba fácilmente identificable, no sólo por la música, sino también por la insistente aparición reiterativa de un estribillo en el que se lamenta de la ausencia de alguien que debería estar presente, pues los requisitos del género y la época del año así lo exigían: *no ven al maio*.

Es más que probable que Alfonso X aprovechara la coincidencia del mes en que se produjo el enfrentamiento, o la reanudación de las hostilidades, y la existencia de una canción de mayo con el estribillo citado para construir esta burla²⁶.

En todo caso, y si mi hipótesis es correcta, nos halláramos ante un ejemplo más de lo que las colecciones de poesía gallego-portuguesas denominan "cantiga de seguir", y cuya técnica queda claramente precisada en el *Arte de trobar* anónimo con que se abre el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*:

²⁵ Lapa, *Cantigas*, n^o 21. Cf. C. ALVAR, "O *Genete* alfonsí (18, 28). Consideraciones métricas", en *Actas do IV Congresso da AHLM*, vol. II, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 203-208.

²⁶ LÓPEZ-AYDILLO, "Los cancioneros gallego-portugueses", p. 423 alude a la existencia de la costumbre en Galicia de celebrar el mayo con cantos "que ordinariamente satirizan a personas conocidas del pueblo, relatando sus venturas, sin olvidarse de las doncellas que por pecado de amor, han dejado de serlo".

Este seguir se pode fazer de tres maneiras. A hũa filhá o ssô d'outra cantiga e fazê-lhe outras palavras tam iguaes come as outras pera poder ê elas caber aquel som mesmo. E este seguir he de maor ssabedoria por que toman cada das palavras da cantiga que segue. Outra maneira y ha de seguir a que chamâ palavra por palavra, e por que cômê o que ê esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rrimas da outra cantiga que segue, e sejâ yguaes e de tantas sillabas hûas come as outras pera poderem caber ê aquel ssom meesmo [...] E outra maneira ha hi de seguir ê que non seguê as palavras...fazen-as das outras rimas iguaes daquelas para poderê caber no ssom, mays outras daquela cantiga que segê [...] e fazen-lhe dar aquel entendimento meesmo per outra maneira, e pera mayor sabedoria podê-lhe dar aquel meesmo en outro entendimento per aquelas palavras meemas²⁷.

Es decir, se puede utilizar la música, o la música y la estructura métrica, o sólo algunos elementos de una composición preexistente (como puede ser el estribillo, por ejemplo)²⁸.

Son muy escasos los testimonios conservados de este tipo de cantigas, apenas tres textos, que se apoyan en una cantiga precedente: una de Lopo Liâs (primera mitad del siglo XIII)²⁹, que utiliza la música de un *descort*; las otras dos fueron compuestas por el aragonés Johan de Gaya, un siglo posterior: construye una de sus cantigas sobre el estribillo de una canción "de vilâos"³⁰.

²⁷ J.-M. D'HEUR, "L'art de trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti: édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, 9 (1975), pp. 321-398; el texto se encuentra en las pp. 337 y ss. y 376-377.

²⁸ Para la cantiga de seguir, cf. W. CARDOSO, *Da cantiga de seguir no Cancioneiro Peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte, 1977.

²⁹ El texto se puede leer en ALVAR y BELTRÁN, *Antología*, nº 30.

³⁰ El cap. VIII del *Arte de trovar* habla de la cantiga de *vilão*, que podría responder a una manifestación de lirismo pretrovadoresco poco representado en el corpus de la poesía gallego-portuguesa: al parecer se basaba en el "desarrollo" o glosa de un par de versos ya existentes; es arriesgado, a partir de los dos testimonios existentes,

Vós avede-los olhos verdes
e matar-m'edes con eles.

que recuerda aquel otro utilizado por Johan Garcia de Guilhade

Os olhos verdes que eu vi
me fazen ora andar assí.

mientras que la otra de las composiciones de Johan de Gaya toma como base una *bailada*. Alfonso X recurre, pues, a una técnica bien conocida por sus colegas, lo que además aseguraría la efectividad del escarnio, gracias a la identificación del recurso.

Más difícil resultará saber el contenido de esa canción de mayo cuyo estribillo sirve de apoyo, de reiterativo bordón, a la burla del rey castellano.

6. *E LOS CAVALLEROS COMENÇARON A IR CANTANDO LAS MAYAS*

Es ya momento de recordar un episodio bien conocido de la *Crónica de 1344*, pues lo citan R. Menéndez Pidal y E. Asensio:

Dize el cuento que quando el rey don García que fue preso e puesto en fierros, levólo el rey don Sancho consigo. E partieron de Santarén e llegaron a Coynbra; e partieron de Coynbra e partieron un día de mayo. E yendo por a par de la fuente del agua de mayas, donde toman las moças el agua, e nenbróssele a los cavalleros que era primero día de mayo e començaron a ir cantando las mayas. E el rey don García en que los oía iva llorando³¹.

establecer paralelismos con los villancicos castellanos. Cf. ALVAR y BELTRÁN, *Antología*, pp. 46-47. Los estribillos citados se encuentran en ALVAR y BELTRÁN, *loc. cit.*, n^o 199 y 97, respectivamente.

³¹ E. ASENSIO, *Poética y realidad*, p. 256; *Crónica geral de Espanha de 1344*. Ed. L. F. Lindley Cintra, Lisboa, Imprensa Nacional, 1951, p. CCXLIX.

El autor de la crónica se refiere a Sancho II, y Asensio sugiere que entre esos caballeros que cantaban las mayas podría encontrarse el Cid. Pero si no queremos hacer ficción literaria, al menos tendremos que admitir que ochenta años después de la sublevación del rey de Granada, parecía normal que los caballeros cantaran mayas y que esas celebraciones pudieran emocionar a alguien como el propio rey de Galicia (quizás lloraba porque no podría acudir a alguna cita de mayo); no es mucho suponer que unos cuantos años antes no eran muy diferentes las aficiones de los nobles cercanos al rey, y que Alfonso X debió pensar que utilizar una de esas canciones de mayo era un buen medio para hacer oír su indignación, o mejor aún, para ridiculizar a los caballeros que no habían escuchado el “apellido” de su señor: no era, pues, necesario recurrir a cantigas de *meestria*, o a modelos trovadorescos de extensas estrofas y carentes de estribillo, en las que no faltaban referencias al mes de mayo o a la llegada de la primavera. Si Alfonso X prefirió el modelo de la cantiga de mayo fue por su difusión y por el contraste que se producía entre la forma y el contenido; es decir, por la carga satírica adicional que se lograba.

En efecto, nuestra cantiga presenta quince estrofas de versos decasílabos de rima femenina (o de once sílabas llanas, para el cómputo hispánico), que desarrollan mediante estructuras paralelas el contenido de la composición. La estrofa se cierra con un pie quebrado —el estribillo— estrechamente ligado al dístico, pues en el estribillo se encuentra el verbo principal de la oración que se inicia en el primer verso de cada estrofa con la anáfora del sujeto. La dependencia, pues, de dístico y estribillo es mutua, y podría ser similar a la que presenta un villancico (el villancico, no la glosa) como

El amor que me bien quiere
agora viene.

Y en cuanto al estribillo, es inevitable recordar un villancico de espera que se encuentra en *La Celestina* (XIX):

La media noche es pasada
y no viene;
sabadme si hay otra amada
que lo retiene³².

En efecto, creo que el escarnio de Alfonso X utiliza una canción de mayo en la que se expresaba la ansiedad de la joven por la tardanza del amado. Quizás se podría conjeturar, además, que al ser una canción de mayo tendría otros elementos característicos del género: prados en flor, ruiseñores y fuente fría³³; pero lo indudable es que nuestro texto hablaría de amores contrariados en el ambiente propio del mes de mayo.

CARLOS ALVAR

Université de Genève.

³² M. FRENK, *Corpus*, n^o 568 E.

³³ E. ASENSIO, *Poética y realidad*, p. 258.