

EL INSULTO LITERARIO ENTRE TROVADORES Y JUGLARES
COMO INSTRUMENTO DE DEFENSA GREMIAL.
SU REFLEJO EN LA LÍRICA MEDIEVAL GALLEGO-PORTUGUESA

Joaquim Ventura
Asociación Galega da Crítica
oucomballa@hotmail.com
orcid.org/000-0002-3555-5909

Recepción: 20-05-2017 / Aceptación: 20-09-2017

Resumen

Con el debilitamiento de los vínculos feudales, la relación jerárquica entre trovadores y juglares —autores y ejecutantes— tendió a igualarse. Así quedó reflejado en la lírica gallego-portuguesa, cuando los juglares disputaron a los trovadores su papel profesional y la respuesta de estos fue satirizarlos en ejercicio de su superioridad estamental. Los cancioneros nos ofrecen muestras de sus disputas y del cambio de modelo social y profesional. Los géneros utilizados fueron, preferentemente, la *cantiga de escarnio e maldizer* y la *tenzón*. En ellos, la aparente crítica a la cualidad musical escondía un ataque por razón de clase social. De igual manera, la sátira contra las soldaderas se hacía a causa del nivel económico que habían alcanzado estas mujeres.

Palabras clave

Lírica gallego-portuguesa, Trovadores, Juglares, Insulto literario, Conflicto social.

Abstract

With the weakening of feudal links, the hierarchical relationship between troubadours and minstrels —authors and performers— tended to equalize. In the Galician-Portuguese lyric, when the minstrels disputed to the troubadours their professional role and the answer of these was the attack in exercise of their social superiority. The songbooks offer us samples of their disputes and the change of social and professional model. The genres used were, preferably, the *cantiga de escarnio e maldizer* (song of derision) and the *tenzón* (song of dispute). In them, the

apparent criticism of musical quality concealed an attack of social class. In the same way, the satire against the *soldaderas* because of the economic level reached by these women.

Keywords

Galician-Portuguese lyric, Troubadours, Minstrels, Literary Insult, Social conflict.

I. EL OFICIO DE JUGLAR

Para George Duby (1977, p. 252) considerar los fenómenos sociales como simple prolongación de los fenómenos económicos reduce el campo de interrogantes, empobrece singularmente la problemática y conduce a renunciar a una percepción clara de ciertas líneas de fuerza esenciales: “Es indispensable completar el estudio de las bases materiales de las sociedades antiguas con el de los ritos, creencias y mitos, con el de todos los aspectos de una psicología colectiva que determinan los comportamientos individuales [...]”.

En el siglo XII, antes en unas zonas que en otras pero de forma homogénea en el ámbito central del continente europeo, se produjo una revolución económica cuando la sociedad feudal dejó paso a la hegemonía urbana. La agricultura aumentó su producción y con el excedente nació el comercio, localizado en las ciudades. La repoblación en núcleos estratégicos (puertos, nudos de comunicación) se hizo con la protección real. En las ciudades cada quien tenía un oficio y necesitaba de los demás servicios. Es ahí cuando aparecen los oficios agremiados. Se promueven un acceso reglamentado a la profesión y unas normas para evitar la competencia.

Las cofradías podían responder a motivos benéficos (mutuales) (Alberch, 1984, p. 33) y los gremios de artesanos funcionaban a manera de oligopolio, con un número limitado de expertos y generalmente vinculados a un territorio concreto, una calle. No había contradicción entre cofradía (de carácter más religioso y social) y gremio (más deontológico y moral).

Tenían un carácter corporativo y de clase (Vilaseca, 1954, p. 31). Las ordenaciones establecían el ámbito territorial de la cofradía en relación a sus profesionales (Alberch, 1984, p. 40). Las profesiones no manuales (juristas, notarios, médicos, escribanos, boticarios, sayones) también estaban sujetas a una ordenanza y colegiación (Alberch, 1984, p. 27).

Los oficios y profesiones, sometidos a un aprendizaje o a unos estudios, estaban regulados en cuanto a su ejercicio y a su deontología. Pocas profesiones

legales había que, en las ciudades, escapasen a eso: los religiosos, las prostitutas y los que ejercían cualquier tipo de espectáculo público eran los únicos colectivos profesionales no sometidos a reglas de oficio, si bien estaban sujetos a ordenanzas públicas.

Nadie como Ramón Menéndez Pidal ha estudiado el papel de los juglares en el mundo hispánico, por lo cual es referencia obligada y casi única para el tema que nos ocupa. Para este filólogo, el juglar fue poeta antes que el trovador. Los juglares eran los maestros en la ejecución musical bien por cuenta de un trovador, bien de forma individual, especialmente si se dedicaban a los cantares de gesta (Menéndez Pidal, 1991, p. 18-19).

La individualidad del juglar en el ámbito rural y feudal no sería tal sino que era un engranaje, una pieza necesaria, en los géneros lírico y épico de factura tradicional, evolucionados conforme avanzaba el tiempo. Para Menéndez Pidal (1991, pp. 25-26) juglares “eran todos los que se ganaban la vida actuando ante un público”, es decir, profesionales cuyo oficio era “alegrar a la gente”, como recoge de las *Leges Palatinae* del rey Jaume II de Mallorca, “illorum officium tribut lætitiæ”, bien ante un público concreto, bien en las calles.

Se asociaba, por oficio, juglares y músicos de instrumento. De hecho, algunos juglares tenían como mote el del instrumento que tañían (caso del gallego-portugués Cítola o del ilerdense Cornamusa, juglar de la Paeria en el siglo XIV). Solían vestir de forma abigarrada y colorista (emparentarían con los bufones) y era habitual que los que estuviesen asalariados recibiesen de su señor telas y vestidos (Menéndez Pidal, 1991, pp. 27-28).

Los trovadores, si bien también podían cantar en público sus composiciones, no lo hacían por oficio. Tenían formación escolar en las siete artes liberales (el *trivium* —gramática, retórica y dialéctica— y el *quadrivium* —geometría, aritmética, astronomía y música—). Pero los juglares, o una parte de ellos, podían tener también esta formación. Frente a la tesis tradicionalista (folklórica) del juglar como producto y agente de la cultura popular, cabe suponer que, en bastantes casos, estos profesionales tuviesen una formación literaria y musical. Para A. Resende de Oliveira (1995, p. 45), la transmisión manuscrita de la lírica gallego-portuguesa hecha tanto con cancioneros aristocráticos como con un cancionero de juglares gallegos, demostraría la estricta delimitación social entre ambos grupos de agentes sociales.

La profesora californiana Heather Bamford, en su blog “Cosas provechosas” (junio de 2007), se preguntaba si tanto los juglares como los escribas de la corte de Alfonso el Sabio eran unos subalternos. Y al hilo de esto, qué relación habría entre juglares (conocedores de textos y músicas memorizados) y escribas (trans-

criptores gráficos de la palabra oral o pensada). Está claro que los segundos serían competentes en lectoescritura pero ¿y los primeros? Conocemos los cancioneros, reflexiona Bamford —siguiendo a Jesús Rodríguez en su introducción a *Castigos para celosos, consejos para juglares*—, como “archivos” entendidos a la manera foucaultiana y dice que las canciones son el resultado de una transmisión que nos “ha llegado hasta los manuscritos por medio de la memoria de una persona que se las sabía [un juglar] y las dictaba”. Eso la lleva a preguntarse a su vez sobre el nivel de alfabetización de los juglares. Por algunos datos que nos dan los cancioneros, los juglares aprenderían del pergamino proporcionado por el trovador con las canciones.¹

Sin embargo, Bamford no reflexiona sobre algo elemental que surge al hilo. Aceptemos que el juglar de canción lírica sabe leer los versos (la letra) pero, como sabemos por algunos cancioneros y por los pergaminos Vindel y Sharrer,² la melodía también venía anotada (cosa que no sucede con el único manuscrito gallego-portugués de factura medieval, el *Cancioneiro da Ajuda*). En consecuencia, el juglar también debería saber leer música, bien para aprender una nueva composición, bien para identificar la melodía en caso de préstamo, como señala Antoni Rossell (2000).

El juglar sabía de memoria letra y música: si dictaba el texto, el escriba lo entendería; en cambio, la notación musical no podría dictarla. En consecuencia, o bien un juglar sabía escribir música (no crearla, no componer, necesariamente) o la transmisión entre trovador y cancionero o rótulo había de ser de documento a documento (por mano que lo entendiese o por simple copia) pero no por dictado de memoria.

Una tercera reflexión que surge, como consecuencia: si algunos (o bastantes en el ámbito lírico) sabían interpretar letra y música, sería señal que habrían estudiado lo suficiente para disponer de tal competencia. Y al no tener noticia de la

¹ Heather Bamford (2007, 2 de 5) cita los versos en qué “[...] Jaufré Rudel encomienda al juglar Filhol que cante su canción *Quan lo rius de la fontana* ante otra persona, ‘senes breu de perguamina’”. Creo que Bamford al decir “da a entender que era también posible hacerlo guiándose con una hoja de pergamino” confunde el significado ya que la traducción de Riquer (1989, p. 159), “sin carta de pergamino”, haría más bien referencia al (no) regalo de un pergamino con una o varias canciones (un *rotulus*) y a que la interpretación sería de memoria. No resulta creíble una interpretación con partitura.

² El primero sería un *rotulus* de juglar, con las siete cantigas de Martín Codax, seis de ellas con la anotación musical, descubierto a principios del siglo XX por el librero y bibliógrafo Pedro Vindel. El segundo sería un pergamino del rey Don Denis con siete canciones de amor también musicadas; fue descubierto en 1990 por el profesor estadounidense Harvey L. Sharrer en Lisboa.

existencia de talleres de aprendizaje (al estilo de los gremios) para juglares, ¿dónde y cómo habrían aprendido?

Recogiendo la noticia de un grupo de juglares establecidos en Sahagún en el siglo XII (Menéndez Pidal, 1991, p. 332), Guillermo Fernández y Clara del Brío (2004) consideran posible que en dicha villa hubiese una escuela de juglares, de manera que su formación no se hacía “directamente [...] del *caput scholae* monástico [y que] es más probable que iniciaran su aprendizaje de oído, imitando los modelos vigentes o, como aprendices, instruidos por otro juglar”.³

En sentido contrario, Antoni Rossell nos ofrece una posible y plausible respuesta a la pregunta de Bamford. Y no sólo nos resuelve esa duda sino que, de paso, nos plantea el origen de la animadversión de eclesiásticos y trovadores hacia los juglares.

Los grandes enemigos de los juglares son la Iglesia y los mismos trovadores. A la Iglesia no le faltaban razones, pues gran parte de los *clerici vaganti* o goliardos, y algunos juglares, tenían una formación escolar latina y por tanto eran cultos, habían salido de sus escuelas y monasterios, y por tanto sus críticas hacia la sagrada institución eran no sólo más ácidas sino que eran efectuadas a menudo con un lenguaje y una música litúrgica [...] (Rossell, 2000).

A algunos juglares les salvaba el genio individual, añadido al oficio, y así podían equipararse a los trovadores. En sentido contrario, hubo nobles que, al no poder mantener los gastos de caballero o tras perder tal condición, pasaron a militares a sueldo, se ajugararon para sobrevivir: así como en el ámbito occitano se dijo “se fez joglar”, en el mundo lírico gallego-portugués el trovador a sueldo pasó a ser llamado *segrel*. Pero la división no sólo respondía al tipo de ejecución pública y al origen social. Además de juglares (instrumentistas) y de *segreles* que iban de

³ De entrada, la cita de Menéndez Pidal está mal tomada, ya que para nada habla de una escuela de juglares sino de la presencia de un grupo de ellos, establecido en Sahagún como un gremio más (es decir, formando parte de la burguesía local) y de su participación activa en una revuelta que en el siglo XII tuvo lugar contra el dominio que de la villa ejercían los monjes cluniacenses, a consecuencia de la cual fueron expulsados con otros gremios. Deducir que hubo una escuela de juglares en Sahagún porque los había asentados en cierto número no deja de ser pura especulación. Al mismo tiempo olvidan que en el siglo XII, Sahagún era quizá el punto más importante del Camino de Santiago entre los Pirineos y Compostela, gracias a la protección de Alfonso VI, quien prometió exenciones a quien quisiera morar allí. El *Codex Calixtinus* la cualifica de lugar “pródigo en todo tipo de bienes” (1989, p. 23). A los cincuenta años de su fundación ya contaba con 12.000 habitantes y nunca bajó de los 8.000 en la Edad Media, hasta el punto que había tanta población de origen galo que se estableció un cargo de merino francés (Menéndez Pidal, 1991, p. 332). Por la afluencia de peregrinos había una fuerte presencia de diversiones, tabernas, prostitución y juego.

corte en corte, estaban los llamados *cazurros*, cantores callejeros faltos de calidad y de buenas maneras (Menéndez Pidal, 1991, p. 36). Pero a diferencia del espacio occitano —más rígido en cuanto a las relaciones feudales—, no resulta claro que los segreses fuesen siempre nobles que hacían del canto una profesión o un nivel de juglares de corte (competentes para componer) (Oliveira, 1995, pp. 37-39).

El juglar solía acompañar a un determinado trovador tañendo un instrumento mientras su patrón cantaba, o tañía y cantaba a la vez. Sin embargo, cabe suponer que el trovador no siempre le cedería a gusto tanto protagonismo. Al fin y al cabo, el juglar a salario era un subalterno y pertenecía a un estamento social inferior. También podía ir solo, por su cuenta o por cuenta del trovador, cantando canciones que su señor (le) había compuesto, generalmente en fiestas, calles y plazas (Menéndez Pidal, 1991, p. 37).

En esa relación profesional podía suceder que el trovador compusiese una canción de burla (*cantiga de escarnio e maldizer*) contra su juglar. Para aumentar el efecto cómico no era extraño que el propio juglar iniciase o devolviese el ataque o que cantase composiciones satíricas contra sí mismo como respuesta o amplificación. Si el juglar demostraba tener calidad suficiente para componer, el trovador permitía que debatiese (*tenzón*) con él.⁴ Los juglares no llevaban (no estaban obligados) la vida de cortesía de sus patrones, los trovadores, y eran propensos a ciertas malas costumbres en relación al vino y al pecado contra el sexto mandamiento.⁵ De todas formas, cabría delimitar qué vida de cortesía llevarían la mayoría de trovadores gallegos, muchos de ellos procedentes de linajes sin gran proyección social o política. Por ello, tendrían que ponerse al servicio de casas más importantes (Oliveira, 1995, p. 46). A diferencia de las *Vidas* o biografías que encabezan el apartado correspondiente a cada autor en los cancioneros occitanos, en el ámbito gallego-portugués son las propias cantigas las que nos informan de los vicios (reales o inventados) del autor (Menéndez Pidal, 1991, p. 38).

Los juglares se esforzaban en tener las tres cualidades requeridas para su oficio: donaire, voz y fiel memoria para hacer lucir los versos sin alterar la perfección que el autor (trovador) había puesto en ellos pero sin llegar a emularlo: a un juglar se le suponía el oficio pero no el genio creador (Menéndez Pidal, 1991, p. 39).

La separación entre trovador y juglar era clara, en teoría: uno componía y otro acompañaba o ejecutaba, lo que favorecía una relación estrecha entre ambos. A pesar de ello,

⁴ Por simple preferencia personal empleo las formas gallegas y no las portuguesas, y los textos de la edición del corpus profano de 1996 (Brea) y no los de la de 2017 (Lopes).

⁵ Su condición frecuentemente nómada y con dinero en el bolsillo lo favorecerían, sin duda.

esta diferencia continuó, pues aunque el poeta cortesano pierde su dignidad caballeresca y hasta su independencia, aunque la poesía venga a ser para él un oficio del cual vive, aunque se convierta en un hombre asalariado y pedigüño como un juglar, se le seguirá llamando trovador, porque su oficio no es tañer y cantar como el juglar [...] (Menéndez Pidal, 1991, p. 40).

Los segreles pertenecían generalmente al nivel inferior de la hidalguía (escuderos). Tenían la altivez propia de su clase social pero las malas costumbres de un juglar; a la primera añadían el orgullo de su estatus porqué también componían (Menéndez Pidal, 1991, p. 44). Pero como señala Antoni Rossell (2000), a propósito de los enemigos de los juglares (ya vimos que citaba a los eclesiásticos), conviene añadir trovadores hostiles a dicho gremio:

[...] los trovadores tenían también sus razones, pues los juglares, a fuerza de repetir la obra de éstos y de frecuentar las mismas cortes, acabaron contando con mayor celebridad y, en algunos casos, mayor maestría. Los trovadores, por su parte, ejercen una influencia para disuadir a los juglares del arte de la composición, así Joan Garcia de Guilhade intentaba convencer al juglar Lourenço de su falta de competencia en el arte trovadoresco [...].

La iconografía nos puede ayudar aunque sin resultar determinante “[...] al tratarse de un discurso plástico tan estereotipado y codificado como el medieval, que siempre conserva un valor simbólico [...]”, ha dicho Mihai Iacob al analizar las ilustraciones con motivos de trovadores y juglares conservadas en los cancioneros hispánicos. A propósito de las miniaturas del *Cancioneiro da Ajuda* dice:

El trovador aparece siempre al lado izquierdo, en una postura [...] que denota autoridad, firmeza y determinación [...]. El juglar puede hallarse en el centro de la imagen, de pie cuando toca la viola o la guitarra [*sic*], o sentado en la parte derecha de la miniatura, tocando el arpa o la cítara [...]. La inmovilidad del trovador vs. la movilidad de los juglares marca [...] una jerarquía social y profesional [...]. Se podría sospechar que el miniaturista había insertado en la imagen el personaje del trovador —a pesar de que éste no solía aparecer en la *performance* real— precisamente para distinguir entre el autor del texto literario y sus intérpretes, entre la primera persona del enunciado (un *alter ego* del poeta) y la primera persona de la enunciación (el juglar) (Iacob 2002).

2. LA ESTABILIDAD LABORAL DE LOS JUGLARES

Los juglares tenían como medio de subsistir el cobro por su música. Por ello no era extraño que pusiesen su oficio al servicio de un señor, bien para alabarlos, bien

para denigrar a un adversario suyo. Pero de la misma manera, si un juglar no se consideraba bien pagado o no obtenía la recompensa esperada, podía silenciar o zaherir a quien le había contratado (Menéndez Pidal, 1991, p. 91), como hace Pero da Ponte en *Dun tal ricome ouç' eu dizer* (B1640 V1174: Brea, 1996 II, p. 771; Lopes, 2017 II, p. 303-304) al cantar “pero lh'eu grand'aver sei, que á el mais do que eu ei, pois s'end'el non avida ren?”. O cuando Joan Garcia de Guilhade, en *Nunca atan gran torto vi* (B1498 V1108: Brea I, pp. 454-455; Lopes, 2017 I, p. 338-339), se burla de la nula recompensa de un infanzón con las palabras “vai-se deitar con sa molher e nulha ren non dá por mi”, como diciendo que se daría por bien pagado si al menos le dejase estar con la mujer del hidalgo.

Los juglares recibían en ocasiones dones y herencias de sus señores.⁷ A ello no serían ajenas ciertas prácticas mundanas en los palacios episcopales, hasta el punto que el concilio provincial de Toledo de 1324 denunciaba con claridad la presencia de soldaderas en algunos de ellos (Menéndez Pidal, 1991, p. 93).

En el siglo XIV se había degradado la expresión “juglar” hasta el punto de asociarla a la de simple músico o, incluso, bufón. Así, y por influencia francesa, se prefirió el término *ministrel* o *ministril* para designar el oficio de ejecutante vinculado a una corte señorial. Ello conllevó la pérdida de la condición popular del oficio, susceptible de ser llevado a cabo también en ambientes públicos (Menéndez Pidal, 1991, p. 41). Fue parejo a la decadencia de las cortes señoriales y al auge de las ciudades, cuyos concejos pasaron a contratar juglares, generalmente a manera de heraldos.

Las ordenanzas que en diversos reinos se dictaron respecto a los juglares hacían referencia más a los que andaban por calles y plazas que no a los asalariados de una corte. En varias ciudades francesas y alemanas se establecieron ordenanzas para contener la liberalidad de los vecinos respecto a los juglares y músicos, así como para limitar su número en las diversiones públicas.⁸ Por el contrario, las or-

⁶ Las cantigas de sátira están conservadas en dos de los cancioneros líricos gallego-portugueses que han llegado hasta nosotros: B (Colocci-Brancuti o Biblioteca Nacional de Lisboa) y V (Biblioteca Vaticana). El tercero (A o del Palacio da Ajuda) solo contiene cantigas de amor.

⁷ Si no tenían descendencia, era habitual que donasen sus bienes a preladados, cabe suponer que para sufragar misas. Por ejemplo, de un “Martín Pérez, juglar” al obispo Domingo de Salamanca, en 1267, o Ferran Pérez Marcón al obispo de Mondoñedo, en 1316.

⁸ Este límite a la prodigalidad también se aplicaba en algunas instituciones, como el techo retributivo que establecía el *Fuero de Madrid*, de 1202, para el pago por el concejo a los juglares errantes, o las constituciones del Estudi General de Lleida, que establecían que la invitación a comer hecha a juglares se limitase a las fiestas de Navidad, Pascua, Pentecostés o cuando se invistiera un doctor o maestro en Ciencias (Menéndez Pidal, 1991, p. 95).

denanzas de algunas villas fijaban la tasa a cobrar (generalmente productiva para el concejo) a los juglares ambulantes a manera de exclusiva. Eso iría paralelo al establecimiento de juglares en las ciudades, a sueldo del municipio especialmente a partir del siglo XIV, circunstancia que tuvo también reflejo en la toponimia.⁹

Está claro, pues, que los juglares sufrieron una doble evolución entre los siglos XII y XIV. Por una parte, los que se dedicaron a los cantares de gesta habrían tenido mayor conciencia de colectivo profesional (recordemos el caso de Sahagún), mientras que los que se dedicaron a la lírica, estaban más vinculados a un patrón, el trovador, especialmente en el ámbito occitano, ya que en Castilla-León y Portugal gozaron de una mayor individualidad en sus actuaciones.

En las cortes del occidente hispánico, donde el feudalismo fue más débil que al norte de los Pirineos, el tiempo de mayor presencia de juglares podemos delimitarlo en los dos tercios finales del siglo XIII. Las cortes reales de Portugal y de Castilla-León propiciaron una concentración de trovadores y juglares, circunstancia que también se daba durante las campañas militares en el valle del Guadalquivir. Eso facilitaba que los juglares no estuviesen tan vinculados de forma individual a un señor-trovador sino que se relacionasen más con otros trovadores, segreles y juglares.

3. UN AVISO: LA *SUPLICATIO* DE GUIRAUT DE RIQUIER

Era el momento de esplendor de la lírica gallego-portuguesa y a ello contribuía un considerable número de juglares de altísima competencia poética. Sin embargo, hubo quien consideró que aquéllos eran malos tiempos para la juglaría. Y tal aviso llegó del entorno occitano, entonces ya en plena decadencia: se lo hizo saber el narbonés Guiraut Riquier al rey Alfonso el Sabio —en cuya corte residía— en

⁹ Así en Sevilla hay una “calle de Menestrales” y en París una “rue des Jongleurs” que pasó luego a “rue des Menestriers”. En Barcelona hubo cuatro calles que nos remiten a presencia de juglares: la calle “d’en Xuclà”, donde viviría un juglar del rey Alfonso el Magnánimo (la pérdida de uso de la palabra derivaría en esa extraña forma fonetizada: Amades, 1984 vol. II, p. 567); cerca del palacio real del Tinell todavía existe el “carrer de les Trompetes de Jaume I” en la que habían vivido los trompeteros, que tenían por oficio dar avisos por cuenta de la institución que los contratase; junto a esa calle se encontraba el “carrer dels Joglars”, donde habían estado establecidos los juglares y músicos al servicio de la corona catalana (desapareció al abrirse la calle Jaume I: Amades, 1984, vol. II, pp. 410-412); en el barrio de Ribera, cerca de Santa María del Mar, encontramos el “carrer de les Trompetes”, donde habían establecido cuartel juglares, ministriles y otros profesionales de la música (Amades, 1984 vol. II, p. 940).

su *Supplicatio*, considerada por la crítica como un verdadero toque de alerta ante una crisis anunciada.¹⁰

Este texto fue estudiado ya hace más de un siglo por Joseph Anglade (1905) pero no fue editado hasta hace cincuenta años por Valeria Bertolucci Pizzorusso (1966) y Magdalena Garau Aunós (1967). Las referencias críticas, en su mayoría, han considerado que Guiraut Riquier en su *Supplicatio* hace un llamamiento al monarca castellano para dignificar la profesión de juglar y, en igual medida, conservar el prestigio de los trovadores. Pero la petición de Guiraut Riquier no puede ser tomada como paradigma “in quanto situato all’interno della tradizione poetica provenzale” (Bertolucci, 1966, p. 15), sino que tanto el texto como “soprattutto la risposta di Alfonso X di Castiglia fanno il punto sulla situazione della giulleria in senso lato alla fine del secolo XIII” (Bertolucci, 1966, p. 16). Riquier parte del “vecchio schema boeziano cui contrapone il teorico creatore di armonie all’esecutore meccanico di esse” (Bertolucci, 1966, p. 18). Toma como modelo el *sirventes joglaresc* y los *ensenhamen* destinados a los juglares. Así, “una preliminare epurazione della categoria giullaresca è fatta in nome della morale [...], la difesa dei valori poetici è operata chiaramente in nome dell’arte (‘saber de trobar’)”. En definitiva, Guiraut Riquier pretendía restablecer “una gerarchia costruita in base al merito” (Bertolucci, 1966, p. 17).

Como señala Magdalena Garau (1967),¹¹ la denuncia de Riquier no es una reacción espontánea, de enojo, sino un razonamiento bien ordenado, científico. Comienza a situar un panorama de diversidad social nueva y analiza los diversos grupos sociales distintos de los *clergues* y *caballiers*. Así, dice que los *borzes* (‘burzés’: cambistas, prestamistas) “poden [...] viure de lors rendas sens far autras fazendas e sens mercadejar” (vv. 331-338). De los *mercadiers* (mercaderes, comerciantes) afirma “que no fan mestier mas sol comprar e vendre” (vv. 381-382). No quedan mejor parados los *menestrals* (artesanos) o los *pagès* (propietarios rurales), de los cuales sostiene “que son pus bassas gens” (v. 493) que los anteriores.¹² Con estos grupos equipara a los juglares, en la acepción que entonces se les daba, “qu’uns sense saber [...] si de qualqu’esturmen sap un pauc a prezen, se n’irà el tocan per carrièiras mercan” (vv. 561-566).

¹⁰ A este texto le siguió, a manera de respuesta del monarca castellano, una *Declaratio*, también compuesta en occitano por Guiraut Riquier.

¹¹ El trabajo de M. Garau está sin paginar. Por ello, cito por el número de verso.

¹² Los propietarios agrícolas no se diferenciaban demasiado del común de habitantes de las ciudades. También tenían sus cofradías y los artesanos solían tener alguna huerta en los alrededores de la ciudad para autoconsumo (Batlle, 1988, p. 110).

Guiraut Riquier ha sido considerado un trovador de origen burgués. Por ello su reivindicación a favor de la calidad de los juglares y de la consideración social de los mismos lleva a pensar en la posibilidad que él mismo fuese un juglar culto y con recursos para componer, y de arraigo urbano. Así, su reivindicación no sería a favor de otros sino de su propia condición y oficio, como él mismo podía demostrar con sus canciones y la propia *Supplicatio* (en una dimensión metaliteraria). Calificado en algunos portales digitales como “homme du peuple” o “d’origine populaire”, su conciencia profesional también se expresaba por haber recogido sus obras a manera de antología para su preservación futura.

Riquier lamenta que se llame juglar a cualquiera que toque un instrumento sin esfuerzo por calles pobladas por gentes de baja condición y desconocidas, y frecuente tabernas (vv. 569-574). Ensalza las cualidades de los trovadores y de los juglares que los acompañan, cosa que ya no sucede (“e pueis tant és baisatz lo nom de joglaria” vv. 634-635), cuando se han añadido a los burgueses (“e tuch fossen juglar [...] si pus non hi hagués se com és de borgués” vv. 646-650) y censura al rey por consentirlo. La respuesta sería hecha, cabe suponer, por el propio Guiraut Riquier por orden del monarca. Reconoce que sólo deben ser llamados juglares los que sepan tocar y cantar piezas agradables (“vers o cansó plazens per auzir” v. 231).

Magdalena Garau lo analiza muy bien: en la *Supplicatio* “deberíamos [...] ver [...] una petición en toda regla [...] de orden profesional”. Una afirmación semejante hace Valeria Bertolucci (1966, p. 20): “La questione che Guiraut Riquier tratta è si tipicamente letteraria, ma non per quanto meno viva, in quanto ha in sé un realissimo aspetto economico dal quale non è possibile prescindere”.

La ubicación de los juglares junto a los demás colectivos que se mueven alrededor del dinero (cosa que no harían clérigos ni caballeros, que servirían a Dios y a la cortesía, respectivamente) es toda una declaración de principios. Poco podría hacer Guiraut Riquier frente a la aparición, luego de la conquista del valle del Guadalquivir, de tantos nobles advenedizos, más hombres ricos que ricos-hombres, poco sensibles a la poesía, sin ningún escrúpulo a favor de “la corrupción del dinero” (Garau, 1967).

A finales del siglo XIII poco quedaba de los ideales caballerescos. “La richiesta di una maggiore specificazione nella terminologia tradisce la volontà di pervenire a sistemare in modo più stabile la propria situazione economica” (Bertolucci, 1966, p. 23). ¿Para qué quería Guiraut Riquier una mejor ordenación profesional? “Si aspira ad un ufficio stabile, adeguadamente remunerato e rivendicato

non solo in base al diletto che lo ricopre pu procurare, ma anche in nome di una funzione pedagogica che il medesimo può rivestire, sia nell'arte [...], sia nella vita [...]" (Bertolucci, 1966, p. 23).¹³

Guiraut Riquier fecha su *Supplicatio* en 1275, cinco años después de su llegada a la corte castellana (Garau, 1967).¹⁴ A pesar de su lamento, la suerte estaba echada: la estética del amor cortés ya empezaba a resultar antigua y apenas le quedaban unas pocas décadas de existencia. Una decadencia, la de la lírica trovadoresca, que supondría el declive de la juglaría como profesión (canto y acompañamiento) al servicio de un señor.

Esta decadencia había sido traumática en el ámbito occitano tras la batalla de Muret (1212) porque supuso la desaparición de las cortes señoriales rurales. Guiraut Riquier había vivido en la corte del vizconde Amalric de Narbona, cuando ese ocaso se había atenuado por la continuidad de la lírica occitana en Cataluña. Sin embargo, en el occidente peninsular acabó por puro agotamiento, especialmente en la corte portuguesa, donde no tuvo recambio hasta la llegada, un siglo después, de la influencia petrarquista.

El cambio de paradigma social y económico que se produce en los reinos hispánicos a mediados del siglo XIII marcó la caducidad de la lírica trovadoresca. La hegemonía de una burguesía emergente no sería ajena a ese finiquito que supuso la recopilación hecha por Don Pedro, conde de Barcelos, en el primer tercio del siglo XIV. La crisis de la juglaría sería consecuencia del cambio de paradigma estético y no al revés, en contra de lo que señalan António J. Saraiva y Oscar Lopes (1996, p. 155): "O factor mais importante da crise e do finamento da tradição poética portuguesa é o deperhecimento das escolas locais de jograis, por força dos

¹³ A pesar de la reivindicación de Guiraut Riquier, cualquier acción legislativa por parte de Alfonso el Sabio referida a juglares, especialmente en el *Libro de las Siete Partidas*, es genérica y de aplicación en el ámbito urbano, en la medida en que el entorno feudal era jurisdicción del señor.

¹⁴ Guiraut Riquier habría llegado a la corte alfonsina en 1270, nunca antes (Alvar, 1977, p. 214). Sin embargo, como sea que su *Planh que fe Guiraut Riquier del senhor de Narbona* tiene como fecha puesta en el incipit "l'an MCCLXX en dezembre" (cito por "Guiraut Riquier", <www.rialto.unina.it>), podría aparecernos una duda de datación. El vizconde Amalric I, su protector, falleció en diciembre de 1270. Podemos sospechar que, debilitado en sus últimos meses de vida, su hijo y futuro sucesor, Aimeric IV, no manifestase hacia Riquier la misma simpatía que su padre. Prueba de ello sería el *serventes* que el juglar narbonés compuso en 1284 celebrando los dos años del encarcelamiento del nuevo vizconde, ordenado por Felipe III de Francia (Harvey & Patterson, 2010, p. 946). Cabe suponer que el *planh* lo haría ya en Castilla, cuando tuvo noticia de la muerte del vizconde Amalric o lo llevaría hecho en previsión de la misma.

novos meios dominantes de comunicação da poesia —que se torna escrita e não à oral”.¹⁵

La crisis, sin embargo, fue común a todos los reinos hispánicos de forma que a los juglares no les quedó otra alternativa que la adaptación. La evolución de la técnica de la música instrumental —fruto de los nuevos gustos estéticos— hizo que letra y melodía se separasen y ahí no tenían sitio juglares de corte a la manera antigua. En adelante, las sátiras que se produjesen entre poetas ya no tendrían una dimensión profesional sino estrictamente personal.¹⁶

Pero si la visión cortés de la vida (honor, amor) y del mundo (relación señor-vasallo) entraba en crisis, con la emergencia de la burguesía los juglares se adaptaban también a la nueva situación, constituyéndose en un nuevo gremio o colectivo laboral en las ciudades.

Buena parte de los trovadores, sobre todo los que estaban en las cortes de Alfonso X, Sancho IV y Don Dinis, eran funcionarios o estaban a sueldo del monarca. En cambio, segreles, juglares y soldaderas no siempre tenían las limitaciones de los anteriores, para desespero de aquéllos.

4. LOS GÉNEROS DE SÁTIRA GALLEGO-PORTUGUESES

Como ya hemos señalado, la sátira entre trovadores y juglares del ámbito gallego-portugués se desarrolló, fundamentalmente, en la segunda mitad del siglo XIII. Aquellos juglares que optaron únicamente por el género de amigo, en clave popular o en clave casticista¹⁷, no participaron del género de burlas; en cambio, sí que lo hicieron los juglares y segreles que cultivaron también el género de amor (sin desdeñar el de amigo), dependiesen o no de un trovador.

Pero la poesía lírica tenía puesta fecha de caducidad a unos años vista. El mundo de los trovadores en las cortes señoriales tocaba a su fin y, con ello, el oficio de juglar a sueldo de un señor. Pero como cualquier profesional ante el declive, los juglares apelaban a su orgullo profesional y lo hacían contra quien no siempre había recompensado su talento, los trovadores, si bien precisaba de usar-

¹⁵ La prueba de que la crisis, en relación al uso de la lengua, en Portugal tuvo otras causas añadidas es que en Castilla se siguió empleando el gallego, si bien de manera casi fosilizada (cf. *Cancionero de Baena*, 1445).

¹⁶ Como las que dirigieron Alfonso Álvarez de Villasandino y Ferrant Manuel de Lando contra Garcí Ferrandis de Gerena, recogidas en el *Cancionero de Baena* (Ventura, 2003, pp. 287-296).

¹⁷ Ver Ventura (2005).

lo para dar salida a sus composiciones. Y Guiraut Riquier ejerce la reivindicación de su oficio, de su maestría, y no tanto de la pervivencia de unos valores —los de la cortesía— que ya habrían desaparecido en tierras occitanas (por agotamiento y, sobre todo, por la fuerza). Pero mientras Riquier, a pesar de verse todavía reconocido en su oficio, se lamentaba, sus colegas gallego-portugueses de la corte alfonsí habían optado por reivindicarse con burlas.

Dos serán los géneros usados en las invectivas protagonizadas por juglares: la *cantiga de escarnio e maldizer* en ataque personal y unidireccional, y la *tenzón* o debate entre dos interlocutores. “A tenzón asume particular relevancia polo abano de textos que contribúen a representala e, sobre todo, pola súa aptitude [...] para documentar coincidencias topográficas e cronolóxicas entre individuos” (Tavani, 1986, p. 202). Para el profesor italiano, en la lírica gallego-portuguesa todas las *tenzóns* son cómico-jocosas, excepto las que podían ser consideradas *tenzóns* de amor.¹⁸

Frente al papel de arma política o militar incruenta que la *tençó* solía tener en la lírica occitana, en la poesía gallego-portuguesa hubo un mayor empleo de la *tenzón* de burla, incluso entre trovadores y juglares. Por lo tanto, no podemos rastrear enemistades personales sino voluntad de broma a costa de los otros, como manera de agradar al público sin por ello excluir las reivindicaciones profesionales de los juglares o los ataques de los trovadores contra juglares, incluso alguna vez de forma cruel. Las relaciones establecidas en estas *tenzóns* nos permiten reconstruir unos hipotéticos círculos literarios o “circuitos de actuación”.

Las sátiras de tipo profesional ya habían estado presentes en la lírica occitana. Así, a propósito de la cantiga de Peire d’Alvernia *Cantarai d’agestz trobadors*, Martí de Riquer (1989, p. 332) afirma que las invectivas violentas contra otros colegas serían ante todo una expresión de camaradería, si bien no cabe descartar algún enfrentamiento de tipo literario o personal.

Por las propias circunstancias de las cortes señoriales occitanas, los juglares tenían menos autonomía (es decir, menos perfil profesional colectivo) que los que cantaron y compusieron en las cortes hispánicas décadas después, y a ello no serían ajenos los cambios sociales citados.

Bien distinta sería la situación de los caballeros que acompañaron a Fernando III en las campañas de Andalucía y a Alfonso X después en su corte, muchos de ellos miembros de la pequeña nobleza gallega. Como sea que la mayor parte

¹⁸ Sin embargo, en algunas ocasiones las *tenzóns* de amor también serían cómicas, como extensión de las cantigas que podríamos llamar de *escarnio d’amor* por inversión paródica del *topos* amoroso (Ventura, 1993, p. 535, nota 1), circunstancia que la crítica no siempre supo ver.

del poder feudal gallego estaba en manos eclesiásticas (monasterios benedictinos y cistercienses y la mitra compostelana, a la cual los primeros no estaban sometidos),¹⁹ a los hijos segundones de las familias hidalgas pocas salidas les quedaban. Y una de ellas fue alistarse en las tropas reales que conquistaron el valle del Guadalquivir.

El desplazamiento de las cortes reales y la imposición de los vectores verticales peninsulares (Portugal hacia el Algarve; Castilla-León hacia Extremadura, La Mancha, Murcia y Andalucía; Cataluña-Aragón hacia Valencia y Mallorca) provocó que el eje horizontal Ebro-Duero, es decir el Camino de Santiago, perdiese importancia (Pallarés y Portela, 1991, p. 329). Galicia quedó aislada y sin apenas autonomía política civil puesto que las ciudades más importantes eran de señorío episcopal. En esa decadencia sólo quedaban los “condes” (nobles de casa y propiedad) y los “milites” (caballeros).

Hasta mediados del siglo XIII la nobleza gallega de primer nivel participó en la corte real pero ello no redundó en fortalecer su poder territorial en Galicia.²⁰ Debilitado territorialmente e aislado políticamente el poder feudal (incluido el eclesiástico), la pequeña nobleza gallega se puso a sueldo del monarca.²¹ En consecuencia, y aun considerando la diferencia social entre ambos colectivos, trovadores y juglares (muchos ya asentados en un ámbito urbano) no estaban tan distantes. El aumento de influencia de estos sectores cerca del rey Alfonso X favoreció que cultivasen la lírica en el último tercio del siglo XIII (Barros, 1998).

Así, es frecuente que la sátira (unidireccional o recíproca) entre un trovador y un juglar se hiciese con la intención de favorecer el espectáculo, de divertir al público (Menéndez Pidal, 1991, pp. 37-38). Esta simbiosis entre el mundo aristocrático (aunque algún trovador tenía origen burgués) y el ambiente popular

¹⁹ Alfonso VII desconfiaba de la nobleza gallega y favoreció a los monasterios con las llamadas *cartas de couto*. Además, el desarrollo urbano consolidó las finanzas monacales por la venta de los excedentes agrarios. Por el contrario, la nobleza tuvo que vender tierras para poder mantener su tren de vida. Cuando la desamortización de Mendizábal el 80 % de la propiedad de la tierra en Galicia pertenecía a instituciones eclesiásticas (Pallarés y Portela, 1991, pp. 275-277). Éstas establecieron contratos de foro que les aseguraban una parte de los frutos obtenidos por los campesinos que las cultivaban (*op. cit.* 290).

²⁰ Prueba de la poca importancia del siglo XIII en Galicia es que Pallarés y Portela (1991) saltan prácticamente del siglo XII al siglo XIV.

²¹ Situación que llegaría hasta el siglo XVI como señala la cita del padre Prieto en su *Nobiliario*: “[...] sabido é como [...] os nobres e hidalgos que non tiñan gran riqueza para soster unha gran casa servían a outros señores máis poderosos, primeiro como paxes, despois como escudeiros e logo como capitáns das súas xentes de armas ou de guerra” (<<http://foros.xenealoxia.org>>).

del que provenían los juglares permitía un intercambio de recursos retóricos y literarios (Ventura, 1993, p. 536).

Una *tenzón* podría constituir, incluso, una prueba de habilidad profesional por parte del juglar, lo cual no haría sino beneficiarle en lo económico y al trovador (mal que le pesase) en el prestigio, por tenerlo con él.

5. LA SÁTIRA PROFESIONAL: DE ESPECTÁCULO A REIVINDICACIÓN

El uso de la *tenzón* en el ámbito lírico gallego-portugués se produjo en un período de tiempo que Tavani (1986, pp. 205-206) sitúa entre 1250 y 1280 y en la corte de Alfonso el Sabio. La sátira contra otros trovadores usa temas distintos a la hecha contra juglares y segreles (es decir, contra profesionales). Así, contra los primeros el tema suele ser los errores de trovador (vulnerar las normas de trovar). En cambio, las sátiras de los trovadores contra juglares y segreles tendrían dos motivos principales: 1) poca calidad de las composiciones o poca virtud en la ejecución, a causa de la lujuria o la bebida. 2) crítica por los intentos, por parte de los profesionales, de componer como los trovadores, ante lo cual éstos manifestarían su contrariedad (Ventura, 1993, p. 545).

Con el simple objetivo de poner un punto de comparación, recordaremos que algunos juglares occitanos fueron satirizados por la ejecución deficiente de las composiciones de un trovador (por supuesto, en opinión de éste). También encontramos *sirventeses* entre juglares de los cuales lo que podría interesarnos son algunas de las circunstancias atribuidas entre ellos.²² Pero el paradigma es la admonición del trovador al juglar para que ejecute y se comporte bien y para ello había un género específico, el *ensenhamen*, bien de forma concreta o por voluntad didáctica genérica.²³

²² Sin entrar en detalles por no ser objeto del presente trabajo, recordemos a manera de ejemplo dos breves *sirventeses* contra juglares de Peire de la Mula (en uno de ellos, *Dels joglars servir mi laisse*, Riquer, 1989, p. 804, hay una reivindicación del oficio frente a la vulgarización); o el de Uc de Lescura, *De mots rics no tem Peire Vidal*, que sería una fanfarronada (*gap*) frente a unos colegas (Riquer, 1983, pp. 927-930): “[...] ni-N Perdigón de greu sonet bastir [...] ni-N Pegulhan de chansos metr'en sal [...] ni-N Pelardit de contratar la gen [...]”.

²³ Por ejemplo, los de Cerverí de Girona *Hom no pot far sirventes mas sirven* y *Can aug en cort criz e mazans e brutz* (Riquer, 1947, pp. 99-102 y 105-108); el “verse avec réponse” *Tòt a estru*, mantenido entre Aldric del Vilar y Marcabru (IEC Corpus); la composición de género semejante entre Bertrand d’Alamanon y el juglar Guigo de Cabanas, *Amics Guigo, be-m asaut de tousen* (Riquer, 1983, p. 1079: a propósito del cual cita los *sirventeses* de Guerau de Cabrera *Cabra juglar*, y de Guiraut de Calanson, *Fadet juglar*).

En la lírica profana gallego-portuguesa hay mayor participación y atrevimiento por parte de los profesionales (juglares y segreles) en relación a los trovadores. Así como entre trovadores apenas hay sátiras personales y casi todas se limitan a temas literarios, entre segreles tenemos cantigas como la de Afonso Eanes do Cotón *Pero da Pont' en un vosso cantar* (B969 V556: Brea, 1996 I, p. 80; Lopes, 2017 I, pp. 31-32) a propósito de la reclamación que ambos hacían como escuderos y trovadores pero Eanes do Cotón lo deja claro: “a todo escudeiro que pede don as mais das gentes lhe chaman segrel”.

Pero da Ponte, probablemente segrel, ataca a su colega (también de origen gallego) Bernal de Bonaval en *Don Bernaldo, pois tragedes* (B1641 VII75: Brea, 1996 II, p. 768-769; Lopes, 2017 II, p. 304-305), por la mujer que lo acompaña; sin embargo, le recuerda su condición: “Mais vós, que tod' entendedes, quant' entende bon segrel [...]”.

Son bastantes los trovadores gallego-portugueses que satirizaron a sus juglares. Alfonso X, en *Citola vi andar-se queixando* (B488 V71: Brea, 1996 I, pp. 142; Lopes, 2017 I, pp. 98-99), si bien no satiriza el oficio del juglar, se burla del dinero que éste perdía: “[...] E queixa-se-m'ele muitas vegadas dos escrivães e dos despendeiros [...]”.

Fernan Paez de Talamancos, en *Jograr Saco, non contenheu que fez razón* (B1334 V941: Brea, 1996 I, pp. 310-312; Lopes, 2017 I, pp. 344-345), se burla del juglar Saco tratándole de deforme (“máis guisado fora Saqu'e jograr non”) y de tañer mal (“non citolades nulha ren”). Por ello, y a propósito del mote, la broma pasa a obscena cuando en *Jograr Saq', eu entendi* (B1335 V942: Brea, 1996 I, pp. 310-311; Lopes, 2017 I, p. 345) le dice que el juglar ha pedido (una recompensa) en desmesura, ya que mide por su saco: “pois tu per saco medes”, homófoba por homófona (y ahí radica la broma) de “per saco metes”.²⁴

Gil Pérez Conde, en *Jograr, tres cousas avedes mester* (B1515: Brea, 1996 I, pp. 348-349; Lopes, 2017 I, p. 393) aconseja lo que un juglar precisa para cantar: “doair'e voz e aprenderdes ben”. Y advierte que aquél que no tenga estas cualidades, puede hacer como un ladrón: “furtarde-l'a queno sabe fazer”) a riesgo de que luego se sepa (“desto podedes guanhar ou perder”). El segrel Pedro Amigo de Sevilla, en *Lourenço non mi quer creer* (V1202: Brea, 1996 II, pp. 738-739; Lopes,

²⁴ En el lenguaje de la inversión paródica (cf. M. Bajtin: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial, 1990) el cuerpo humano se asocia a un saco a propósito de los oficios (recordemos la expresión popular “tomar [o dar] por saco”).

2017 II, p. 261) daba al juglar Lourenço un consejo similar aunque en sentido contrario, sobre lo que hacía mal: “non sabe ren trobar”.

Martin Soarez mantuvo una *tenzón* con Pai Soarez de Taveirós, *Ay Paay Soarez, venho-vos rogar* (B144: Brea, 1996 I, p. 644-645; Lopes, 2017 II, pp. 134-135), a propósito de cierto “un meu ome que non quer servir” y le propone que lo hagan juglar entre ambos, incluso proponiéndole mote (“jograr sisom”) por ser “trist’ e nojoso e torp’e sen saber”.

El mismo Martin Soarez atacó al juglar Lopo en diversas ocasiones. En *Foi a citola temperar* (B1363 V971: Brea, 1996 II, p. 644; Lopes, 2017 II, pp. 140-141) se burlaba de lo mal que tocaba y cantaba: “mandaron-lh’ algo dar, en tal que a leixasse; e el cantou logu’ enton, e ar deron-lh’ outro don, en tal que se calasse”. En *Con alguen é’qui Lopo desfiado* (B1364 V972: Brea, 1996 I, p. 642; Lopes, 2017 II, pp. 141-142) le censuraba que fuese con alguien que llevaba “un citolon mui grande sobarcado”. En *Lopo jograr, és garganton* (B1365 V973: Brea, 1996 II, pp. 646-647; Lopes, 2017 II, p. 142) le dice que “irás un dia cantar u che faran todo quebrar na cabeza o citolon”. Finalmente, en *Foi un dia Lopo jograr* (B1366 V974: Brea, 1996 II pp. 644-645; Lopes, 2017 II, p. 142) le recordaba su supuesto fracaso artístico en casa de un infanzón, quien en pago le dio tres coces, escasas a juicio del trovador: “mais merece o jograron, segundo com’el canta”.

Johan Garcia de Guilhade se burló de la aspiración del juglar Lourenço a componer y, en clave de humor, sostuvo dos *tenzóns* con él: en *Lourenço jograr, ás mui gran sabor* (B1493 VII04: Brea, 1996 I, pp. 451-452; Lopes, 2017 I, pp. 535-536) le dice que de “citolares [...] cantar [...] y] trovar [...] Deus mi confonda, se oj’ eu i sei destes mesteres qual fazes melhor”; en la otra, *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (B1494 VII05: Brea, 1996 I, pp. 454; Lopes, 2017 I, p. 526-527) le censuraba que se quejase “pola cevada e polo beber que to non mando dar a teu prazer” y añadía el trovador que le limitaba esa paga (alcohólica) después que “t’agora citar oí e cantar”. Acompañaban a estas composiciones las *cantigas de escarnio e maldizer* *Lourenço pois te quitas de rascar* (B1495 VII06: Brea, 1996 I, pp. 452-453; Lopes, 2017 I, p. 537) y *Ora quer Lourenço guarir* (B1497 VII07: Brea, 1996 I, p. 455; Lopes, 2017 I, pp. 537-538). En la primera, le ordenaba que ya que abandonaba su instrumento, no interpretase más canciones del trovador: “desemparas o teu citolon, rogo-te que nunca digas meu son”; en la segunda le aconsejaba que puesto que “perdeu a voz e o son”, la mejor manera de salvarse sería dejar de cantar y tocar.

El mismo juglar, Lourenço, también fue víctima de las burlas de Joan Perez d’Aboim. En *Lourenço, soias tu guarecer* (VII010: Brea, 1996 I, pp. 491-492; Lopes, 2017 I, p. 577) proponía una *tenzón* al juglar diciéndole que, de trovar, sabe “quan-

to sab'o asno de leer". Este trovador repitió el motivo de la burla contra Lourenço en dos *tenzóns* con Johan Soarez Coelho: *Joan Soárez comecei* (V1009: Brea, 1996 I, pp. 490-491; Lopes, 2017 I, pp. 576-577) y *Joan Soárez, non poss'eu estar* (V1011: Brea, 1996 I, p. 491; Lopes, 2017 I, p. 578). En la primera, Perez d'Aboim decía que "achei boa razón pera trovar, ca vej' aquí un jograron, que nunca pode dizer son neno ar pode citolar". Y Johan Soarez replicaba que el problema de ese juglar es que "beve muito [...] e come fode, pois falar non pode [...]". La segunda es una variante de la anterior, tal vez con una connotación homosexual contra el juglar con el juego de homofonía trovar / trabar: "vejo Lourenço con muitos travar, pero non o vejo travar en mi".

Sin embargo, Johan Soarez Coelho reconoció a Lourenço como a un igual al sostener con él una *tenzón* (no exenta de burla) a iniciativa del trovador: *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade* (V1022: Brea, 1996 I, p. 546; Lopes, 2017 I, pp. 621-622). En ella afirmaba que sus canciones eran como las de algún trovador con quien había disputado, Garcia de Guilhade. Pero como se las había robado ("ome qu' entençon furt' a seu amigo"), tampoco con él rimaban ("pois non riman e son desiguaes"). Es decir, acusando a Lourenço estaba satirizando al trovador citado. Idéntica "competencia" le reconocía Johan Soárez Coelho al juglar Picandón en la *tenzón Vedes, Picandon, soo maravilhado* (V1021: Brea, 1996 I, p. 548; Lopes 2017 I, pp. 620-621).

Contra los segreles también hubo crítica por parte de los trovadores. Así, Arias Pérez Vuitoron atacó a Bernal de Bonaval en *Don Bernardo, porque non entendedes* (B1475 V1086: Brea, 1996 I, p. 132; Lopes, 2017 I, p. 135) diciéndole que nunca había visto a nadie tan escarnecido como él, "mui bon segrel", puesto que "assi van foder a molher [...] esta que tragedes".

Alfonso X, en *Pero da Pont'á feito gran pecado* (B485 V68: Brea, 1996 I, p. 157; Lopes, 2017 I, pp. 95-96), acusó a Bernal de Bonaval de robar cantares a Afonso Eanes do Cotón y, a pesar del beneficio obtenido ("oj'anda vistido e onrado"), una vez había muerto éste (o lo había matado: "pois lo ouve soterrado [...] o foi matar"), ni siquiera le pagó algo (cabe suponer que en misas). Estaríamos ante una primera reivindicación de los derechos de autor.

Johan Vasquiz de Talaveira mantuvo una *tenzón* con Pedro Amigo, *Ay Pedr'Amigo, vós que vos tēedes* (B1550: Brea, 1996 I, pp. 550-551NN; Lopes, 2017 II, pp. 19-20), en la que le advierte que ya "que vos tēedes por trovador", lo tendrá que probar en relación al valor que le dé al rey.

Con la reducción de las diferencias estamentales que se produjo en el siglo XIII en el oeste peninsular, los juglares gallego-portugueses pasaron a ser mucho más atrevidos que lo que habían sido sus colegas occitanos a la hora de

replicar a los trovadores. Así, Juião Bolseiro, en *Joan Soares, de pran as melhores* (B1181 V786: Brea, 1996 II, p. 580; Lopes, 2017 II, p. 41) osó empezar una *tenzón* con Johan Soares Coelho a propósito del tema de las *amas e tecedeiras*;²⁵ este le respondió que ya quisieron saber del tema “outros mais sabedores”, es decir trovadores.

Quien sí que le contestó con aparente enojo fue Men Rodriguez Tenoiro en *Juião, quero contigo fazer* (B403bis V14: Brea, 1996 II, pp. 667-668; Lopes, 2017 II, pp. 154-155), advirtiéndole que lo primero que haría sería “ũa punhada mui grande poer en’ o rostro, e chamar-te rapaz mui mao”.

El juglar Lourenço también fue osado al iniciar la *tenzón Johan Vaasquez, moiro por saber* (V1035: Brea, 1996 II, pp. 602-603; Lopes 2017 II, pp. 70-71). Tal vez devolviendo la acusación que le había hecho Johan Garcia de Guilhade, pregunta a Johan Vasquiz de Talaveira “por que leixastes o trovar ou se foy el vos primeiro leixar”. También devolvió el ataque al segrel Pedro Amigo de Sevilla —quizá por haberle aconsejado— en *Pedr’Amigo duas sobervas faz* (V1033: Brea, 1996 I, p. 603; Lopes 2017 II, pp. 69), a propósito de las soberbias que ve en sus cantares: “ena hũa vay-o escarnecer [...] ena outra vay de min desloar”. En la *tenzón Rodrigu’Ianes, queria saber* (V1032: Brea, 1996 II, pp. 604-605; Lopes 2017 II, pp. 68-69) el juglar se reivindicaba en su oficio cuando decía “ca ssey ben trovar, e a vós nunca vos vimos fazer cantar d’amor nen d’amigo”. Pero tal vez el mayor atrevimiento por parte de Lourenço fue pedir arbitraje a Pedro Garcia Buralés, usando para ello la *tenzón Quero que julguedes, Pero Garcia* (V1034: Brea, 1996 II, pp. 603-604; Lopes 2017 II, pp. 69-70) frente a “todolos trobadores que de meu trobar ssom desdezidores: poyz que eu ey muy gran sabedoria de trovar, e de o mui bem fazer”.

El segrel Pero da Ponte también se atrevió a criticar al trovador Sueiro Eanes con tres *cantigas de escarnio e maldizer*: *Sueir’Eanes, este trobador* (B1636 V1170: Brea, 1996 II, pp. 789-790; Lopes 2017 II, p. 301), *De Sueir’Eanes direi* (B1645 V1179: Brea, 1996 II, p. 768; Lopes 2017 II, p. 307) y *Sueir’Eanes, nunca eu terrei* (B1650 V1184: Brea, 1996 II, p. 790; Lopes 2017 II, p. 311). En la primera dice que canta mal: “E no mundo non sei eu trobador de que s’ome mais devesse’ a temer de x’el mui maas três cobras fazer”; en la segunda, se complace por cantar sus cantigas a pesar de ser malas: “non sab’ el muito de trobar”; y en la tercera, le

²⁵ Miniciclo formado por las respuestas de diversos autores a la cantiga de Johan Soares Coelho *A tal vej’eu aquí ama chamada* (A166 B318: Brea, 1996 I, p. 528; Lopes, 2017 I, pp. 600-601).

acusa de hacer el ridículo delante del rey: “Entendestes un dia ant’el-rei como vos meteron en un cantar polo peor trovador que eu sei”.²⁶

En sentido muy diferente tenemos la cantiga de Pero Mafaldo *Pero d’Ambroa, averedes pesar* (B1514: Brea, 1996 II, pp. 865-866; Lopes, 2017 II, p. 405-406), como en ninguna otra del cancionero gallego-portugués, un trovador reivindica su papel frente al intrusismo de segreles y juglares: “os trovadores queremos poer que se non faça tanto mal cantar nen ar chamemos [...] nulh’ ome trovador se non aquel que souber trobar”.²⁷

En el declive del ciclo lírico gallego-portugués los juglares ya no tenían la relación de dependencia hacia un señor. Muchos gozaban de autonomía económica y, ocasionalmente, de mejores ingresos que los caballeros. El modelo lírico que éstos defendían, devenidos trovadores, también estaba en crisis por la emergencia de la burguesía. Por el contrario, el oficio de juglar era mucho más flexible y se adaptaba a los nuevos tiempos que llegaban. Había, en consecuencia, una envidia estamental hacia los juglares. Por ello, los trovadores se apropiaron del modelo lírico popular (*cantiga de amigo* en clave casticista: ver Ventura 2005) y de la burla grosera, en las antípodas de la exquisitez cortés.

En la segunda mitad del siglo XIII buena parte de los caballeros de origen gallego que acompañaban a Alfonso X en su corte —a sueldo— compartían espacio y oficio con juglares y soldaderas. Sin duda, eso los vulgarizó o, al menos, los hizo permeables a la comicidad popular. De ahí que sus sátiras contra los juglares sean de índole profesional y (brutalmente) personal y que, cuando cantan de las soldaderas, den a entender que han tenido (o han querido tener) trato con ellas, rompiendo con esta convivencia (incluso promiscuidad) la rigidez estamental vigente.

Los juglares gallego-portugueses, en contrapartida, ejercían la burla frente a los trovadores con mucho atrevimiento. Eran los epígonos de una estirpe y de un saber que, al menos en tierras hispánicas, ya estaba en declive tal y como había sido entendido durante algo más de un siglo. Una mejor formación y mayores beneficios les permitían plantar cara —ni que fuese literariamente— a sus patrones. Y frente a la soberbia diletante de estos, la sátira —cuando no el insulto abier-

²⁶ Como sea que de ese Sueiro Eanes no nos queda ninguna composición, concedámosle a Pero da Ponte la razón de que trovaba y cantaba mal.

²⁷ Este reproche de Pedro Mafaldo no sería tanto por calidad sino por razón estamental. Aludiría al hecho que Pedro García de Ambroa, habiendo perdido presumiblemente la condición de caballero (ver Ventura 2014), habría tenido que ponerse a salario como militar (escudero) y, en consecuencia, como compositor habría pasado a la condición de segrel.

to— eran una herramienta para reivindicar una habilidad lírica (profesional) que los hacía estar por encima de su estamento social de origen.

6. LA SÁTIRA CONTRA LAS SOLDADERAS

Un colectivo también presente —si bien de manera pasiva— en la lírica gallego-portuguesa es el de las soldaderas, cuyos nombres en algunos casos conocemos por las cantigas. Estas mujeres realizaban un servicio multifuncional que englobaría canto y baile, asistencia personal y diversión íntima. Aunque algunas podían proceder de familias de la pequeña nobleza (como la conocida María Pérez *Balteira*), se las asimilaría al grupo de juglares y segreles, frente al estamento señorial de los trovadores.

Que, algunas por lo menos, tuvieran como oficio cantar lo sabemos por la referencia que nos da Afonso Eanes do Cotón en *Orraca Lopez vi doent' un dia* (B1589-V1121: Brea, 1996 I, p. 79; Lopes, 2017 I, p. 38) a la soldadera de este nombre: “[...] e disse-m’ela, tod ’en jograria [...]”. La mayoría de las burlas son de temática sexual, bien atendiendo a servicios prestados, bien por insinuación de lesbianismo, bien por la ausencia de sexo a causa de su supuesta edad avanzada.²⁸

Los autores de las burlas contra soldaderas eran, en su mayoría, trovadores y se las dirigían por igual razón que la sátira ejercida contra juglares y segreles, en ocasiones acompañantes de aquellas mujeres. Habría, pues, una intención de burla misógina que escondería una burla estamental. Las acusaciones de lesbianismo serían la excusa para poner en evidencia que algunas de las soldaderas tenían una criada a su servicio (sobre las cuáles ejercerían, eventualmente, una relación rufianesca), es decir un cierto nivel económico. Al igual que juglares y segreles, podrían obtener bienes y presentes que les permitirían, llegado el cese de su actividad profesional, acabar con la vida itinerante para instalarse en alguna ciudad.

Lo sabemos por donas testamentarias a favor de alguna catedral (o clérigo de ella) y también por lo que nos dice la cantiga de Johan Vasquiz de Talaveira *Direivos ora que oí dizer* (B1545: Brea, 1996 I, p. 557; Lopes, 2017 II, p. 18), en la que el objeto de la burla es la instalación de la soldadera María Leve “ena Moeda Vel-

²⁸ Sátiras a todas luces exageradas, como ya advirtió bien pronto Menéndez Pidal (1991, pp. 228-234).

ha”,²⁹ es decir en la calle que cierra uno de los lados del monasterio compostelano de San Martiño Pinario, el más importante de Galicia durante la Edad Media. De ahí la sátira a la soldadera y a su doncella, quien no querría quedarse en la zona debido a las nulas perspectivas de comercio carnal que ello le auguraba. Lo cierto, sin embargo, es que la sátira hacía evidente que la tal María Leve podía costearse una vivienda en el centro de Compostela y tener criada.

7. A MANERA DE CONCLUSIÓN

La relación estrictamente feudal que, generalmente, se daba entre los juglares y trovadores occitanos cambió en los ámbitos cortesanos que acogieron a la lírica gallego-portuguesa: los trovadores pertenecían mayoritariamente a la pequeña nobleza y estaban a sueldo del monarca; los juglares, en cambio, gozaban de una autonomía profesional y económica que les permitía alejarse de la dependencia jerárquica de un señor (trovador).

Agotado el modelo de canción cortés en paralelo al declive del feudalismo, la burguesía (apoyada por la corona) ganó la hegemonía social. Los juglares no fueron ajenos a ello. Establecidos en la corte, participaron del ambiente urbano de las ciudades en que se instalaron (Lisboa, Sevilla, Toledo, Barcelona). Frente a la resistencia de los caballeros a perder su posición de clase, los juglares pasaron de ser meros subordinados individuales a reivindicar su condición de colectivo en tanto que profesionales.

Aquéllos que tenían formación y capacidad para componer plantaron cara a la altivez de unos trovadores que ya no podían ejercer de señores sino de asalariados del rey. Y así, frente a los ataques literarios que recibían de estos —simple camuflaje para una sátira estamental—, defendían su competencia profesional y censuraban el falso orgullo y la racanería de los caballeros.

Los juglares —y, asimilados a ellos, los segreles, también profesionales del espectáculo— usaron las armas que tenían (composición y ejecución de cantigas) para establecer su condición de colectivo profesional frente a la soberbia de unos caballeros venidos a menos y con fecha de caducidad puesta. Prueba de ello es que estos se avinieron a compartir debates literarios con los músicos profesionales y buscaron y aceptaron la contaminación del humor vulgar, obsceno, para sati-

²⁹ Calle que sigue existiendo con idéntica denominación en Santiago de Compostela.

rizar a aquellos que consideraban inferiores (segreles, juglares, soldaderas), quizá porque estos ya disponían de un peculio personal más saneado.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberch, R., 1984: *Gremis i oficis a Girona*, Girona: Ajuntament de Girona.
- Alvar, C., 1977: *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona: Editorial Planeta & Real Academia de Buenas Letras.
- Amades, J., 1984: *Història i llegendes de Barcelona*, J. Fabre – J. M. Huertas (eds.), Barcelona: Edicions 62.
- Anglade, J., 1905: *Le troubadour Guiraut Riquier, étude sur la decadence de l'ancienne poésie provençale*, Burdeos: Feret.
- Apprato, C., 1986: *Economía y sociedad en la Edad Media*, Madrid: Cincel.
- Bamford, H., 2007: “Qué viva la edición de Riquer, ideas ambiguas sobre los trovadores y juglares, y mi español”, *Cosas provechosas* (blog), <<http://cosas-provechosas.blogspot.com>>.
- Barros, C., 1998: “Donas e xograis, señores e reis, na Galicia Medieval”, en *Johan de Cangas. Martin Codax. Meendinho. 1200 Lírica 1300*, Vigo: Edicións Xerais (pp. 32-43).
- Batlle, C., 1988: “L'expansió baix medieval (segles XIII-XV)”, en Vilar, P. (dir.), *Història de Catalunya*, Barcelona: Edicions 62.
- Bertolucci-Pizzorusso, V., 1966: “La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. XIV, pp. 9-135, Pisa: Pacini Editore.
- Duby, G., 1977: *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI (‘Hommes et Structures du moyen âge’, 1973).
- Fernández Rodríguez-Escalona, G. – Del Brío Carretero, C., 2004: “Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Música y épica: la cantilación de las gestas”, *LEMIR Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* (electrónica) núm. 8, Valencia: Universitat de València.
- Garau Aunós, M., 1967: *El trovador Guiraut Riquier y su Supplicatio*, tesina inédita, Barcelona: Biblioteca de la Universitat de Barcelona, código R36.
- Harvey, R. – Patterson, L., 2010: *The Troubadours: Tensos and Partimens: A Critical Edition*, Cambridge: D. S. Brewer.
- Iacob, M., 2002: “El ‘Discurso de escolta’ icónico”, Bucarest: Universitatea din Bucuresti (<<http://ebooks.unibuc.ro/filologia/Mihai-Iacob/discurs5.html>>)

- Menéndez Pidal, R., 1991: *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Espasa-Calpe, Col. Austral [1942].
- Oliveira, A. R. de, 1994: *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Edições Colibri, Faculdade de Letras.
- Pallarés Méndez, M. C. & Portela Silva, E., 1991: *Proxecto Hércules, Historia*, vol. II, A Coruña: Edicións Hércules.
- Pena, X. R., 2002: *Historia da literatura medieval galego-portuguesa*, Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Polín, R., 1997: *Cancioneiro galego-castelán (1350-1450). Corpus da decadencia*, Sada: Seminario de Estudos Galegos, Edicións do Castro.
- Riquer, M. de, 1947: *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona: Instituto Español de Estudios Mediterráneos.
- , 1983: *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel [Planeta, 1975].
- Rossell Mayo, A., 2000: “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”, *La Lingüística Española en la Época de los Descubrimientos*, Hamburgo: Helmut Buske Verlag, pp. 149-156 (<<http://web-linux-unisi.it/tdt> [...]>).
- Sánchez Saus, R., 2006: “Los Caballeros Jerezanos en la “Nómina de la Frontera” de 1290”, en *En la España Medieval*, Madrid: Universidad Complutense.
- Saraiva, A. J. – Lopes, Ó., 1996: *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora (17ª ed.).
- Tavani, G., 1986: *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- Ventura Ruíz, J., 1993: “Sátira e aldraxe entre trovadores e xograis”, *O Congreso ‘O Cantar dos Trovadores’*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- , 2003: “Garcí Ferrandes de Gerena: ¿una biografía poética falsa?”, *Actas del Congreso Cancioneros en Baena*, vol. II, pp. 385-396, Baena: Ayuntamiento de Baena.
- , 2007: “La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional?”, *Actas del XI Congreso de la AHLM (León 2005)*, León: Universidad de León, vol. 2, pp. 1109-1116.
- , 2014: “A trindade de Pedro García de Ambroa”, *Revista de Cancioneros impresos y manuscritos* nº 3 (ed. J. Ll. Martos), Alacant: Universitat d’Alacant, pp. 181-231.
- 1989: *Guía del Peregrino Medieval (Codex Calixtinus)*, trad. M. Bravo Lozano, Sahagún: Centro de Estudios Camino de Santiago.
- 1996, *Lírica profana galego-portuguesa* (coord. M. Brea), 2 vol., Santiago de Compostela: Xunta de Galicia; versión en línea: <<https://www.cirp.gal/pls/bdo> [...]>.

- 1998, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, traducción de J. Rodríguez Velasco, Madrid: Gredos.
- 2017, *Cantigas medievais galego-portuguesas. Corpus integral profano* (coord. G. Videira Lopes), 2 vol., Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), Instituto de Estudos Medievais (IEM) y Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical CESEM); versión en línea: Lopes, G. Videira; Ferreira, M. Pedro et al. (2011-), <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- <<http://www.bcn.cat/nomenclator/>>.
- Corpus des Troubadours*, Institut d'Estudis Catalans & Union Académique Internationale: <[trobadors.iec.cat](http://www.trobadors.iec.cat)>.
- <<http://www.dom-en-ligne.de/>>.
- <www.medieval.org>.
- <http://www.midi-france.info/1904_troubadours.htm>.
- <<http://www.rialto.unina.it/index.html>>.
- <<http://www.universalis.fr/encyclopedie/guiraut-riquier/>>.
- <<http://foros.xenealoxia.org>>.