La figura del juglar en la Castilla del siglo XIII

Autor(en): **Hilty, Gerold**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **28 (1995)**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-263572

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA FIGURA DEL JUGLAR EN LA CASTILLA DEL SIGLO XIII

1. La oposición entre «mester de juglaría» y «mester de clerecía»

La segunda estrofa del famoso prólogo del *Libro de Alexandre*, escrito en los años veinte del siglo XIII, reza así:

> Mester trayo fermoso, non es de joglería;
> mester es sin peccado, qua es de clerecía;
> fablar curso rimado por la quaderna vía,
> a sílabas contadas, qua es grant maestría[1].

Esta estrofa ha hecho correr mucha tinta[2]. Una cosa es del todo cierta: El autor establece una oposición entre el «mester de juglaría» y el «mester de clerecía». Además, en mi opinión, tampoco es cuestionable que con lo que denomina «mester de juglaría» el autor del *Alexandre* esté aludiendo a la tradición de la poesía épica. Gracias a la conservación del *Poema de Mio Cid*, nos es posible conocer la forma métrica de los poemas que integraron esta corriente, la cual no contempla entre sus reglas ni la realización de un cómputo silábico estricto y sistemático, ni la presentación de «versos rítmico-silábicos,

---

[1] Cito el *Libro de Alexandre* según la edición siguiente: Gonzalo de Berceo, *El libro de Alexandre*, Reconstrucción crítica de Dana Arthur Nelson, Madrid, Gredos, 1979. — Por lo que se refiere a la fecha del *Libro de Alexandre*, puedo remitir a un estudio mío que se publicará dentro de poco en un homenaje dedicado a Félix Monge. Además, en el *VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Alcalá de Henares, septiembre de 1995), prensentaré una ponencia titulada «Fecha y autor del *Libro de Alexandre*». Para comprender la figura del juglar en el siglo XIII, no creo necesario discutir aquí esos problemas tan controvertidos.

[2] Véase en último lugar Isabel Uría, «Una vez más sobre el sentido de la c.2 del *Alexandre*», *Incipit* X (1990), págs. 45-63.

agrupados de cuatro en cuatro por una misma consonancia y dividido, cada uno de ellos, en cuatro unidades rítmico-sintácticas»[3], tal y como hace, sin embargo, la nueva forma empleada por primera vez en la literatura española por el poeta del *Libro de Alexandre*. No pretendemos discutir aquí el problema del origen de los poemas épicos ni el de su forma, ambos sumamente controvertidos[4]. Aunque se acepte la posición extrema de los que ven en la versión conservada del *Poema de Mio Cid* la obra de un poeta individual de principios del siglo XIII, está fuera de duda que la transmisión del *Cid* y de otros poemas épicos se llevó a cabo a través de juglares andantes que recitaban el texto públicamente. A este "mester" hace alusión la expresión de "mester de joglería" en el primer verso de la estrofa citada, expresión, a mi modo de ver, conscientemente ambigua. Visto que este estudio se centra básicamente en la figura del juglar, no se procederá en él al análisis sistemático del complejo contenido de la voz *juglaría*.

2. La existencia de juglares ambulantes en el siglo XIII

La existencia de juglares ambulantes, que recitaban poemas épicos, está probada, para el siglo XIII y principios del XIV, por varios testimonios, de los cuales me limitaré a citar, a continuación, únicamente dos:

1° El único manuscrito conservado del *Poema de Mio Cid* (siglo XIV) termina con una nota que sólo tiene sentido en boca de un juglar: «El rromanz es leído, datnos del vino; si non tenedes

---

[3] Este es, según Isabel Uría (pág. 59), el sentido de «fablar curso rimado por la cuaderna vía».

[4] Me limito a remitir a dos publicaciones recientes: A. Deyermond, *El «Cantar de Mio Cid» y la épica medieval española*, Barcelona, Sirmio, 1987; *Epica medieval española*, edición de Carlos Alvar y Manuel Alvar, Madrid, Cátedra, 1991.

dineros, echad allá unos peños, que bien vos lo darán sobr'ellos»[5].

2° La ordenanza XCIV del *Fuero de Madrid* (1202) reza así:

> Todo cedrero quod uenerit a Madrid caualero et in conzeio cantare, et el conzeio fore amenido [= auenido] per dare illi dado, non donent illi mais de III morabetinos et medio; et si per mais apretaren los fiadores , cadat illis in periurio. Et si alguno homine de conzeio dixerit: «mais le demos», pectet II morabetinos a los fiadores[6].

Para R. Menéndez Pidal esta ordenanza ilumina «vivamente la figura del juglar castellano que recorre a caballo las ciudades y, al son de las cuerdas de su cedra, canta en medio del concejo de los vecinos, recreando a sus oyentes hasta el entusiasmo; tan grande es su éxito, que los legisladores madrileños se alarman, porque el concejo quiera conceder un don excesivo al juglar de quien el público queda apasionado»[7]. El hecho de que la ordenanza de Madrid no mencione expresamente al juglar, sino al cedrero, se explica por la frecuente costumbre de los juglares de acompañar su canto con la cítara o con otros instrumentos musicales. Lo hacían, naturalmente, en primer lugar para la recitación de textos líricos, pero también para acompañar la presentación salmodiada de textos épicos.

---

[5] *Poema de Mio Cid*, Edición, introducción y notas de Ian Michael, 2ª edición, corregida y aumentada, Madrid, Castalia, 1981, págs. 310-311.

[6] *Fuero de Madrid*, Publicaciones del Archivo de la Villa, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1932, pág. 50.

[7] R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Prólogo de R. Lapesa, Madrid, Espassa Calpe, 1991, pág. 347.

3. Juglares con repertorio épico

Visto que la alusión a los juglares, contenida en el prólogo del *Libro de Alexandre*, tiene que referirse a poemas épicos, vamos a hablar primero de esta tradición. ¿Cuál fue el repertorio de los juglares narrativos del siglo XIII? La forma de transmisión del *Poema de Mio Cid* prueba que éste pertenecía al repertorio juglaresco, afirmación indudablemente extendible a otros poemas del ciclo cidiano, del de los condes de Castilla o del grupo carolingio y anticarolingio. Sin admitir la existencia de tales poemas difundidos de forma oral por los juglares es imposible explicar el fenómeno de la prosificación de cantares épicos en las crónicas de los siglos XIII y XIV, a partir de la así llamada *Primera Crónica General*, cuya versión prosificada — y esto resulta significativo — no siempre es reproducida en las crónicas posteriores. La prosificación de *Los siete infantes de Lara* en la *Crónica de 1344*, por ejemplo, difiere bastante de la *Primera Crónica General*, sobre todo en la última parte, lo que hace pensar en la existencia de varias versiones del poema en cuestión a lo largo del siglo XIII e incluso a principios del siglo XIV, una de las cuales fue prosificada en la *Primera Crónica General* y otra diferente, en la *Crónica de 1344*[8].

Otra prueba de la vitalidad de los poemas épicos difundidos por los juglares en el siglo XIII está costituida por el *Poema de Fernán González*. El núcleo de este poema, que por su forma pertenece al "mester de clerecía», está formado por un cantar épico perdido. Este cantar, después de su transformación y adaptación por un clérigo después de mediados del siglo XIII, no dejó, sin embargo, de existir en su forma original y continuó viviendo hasta el siglo XIV. Podemos deducirlo de la *Crónica de 1344* que, en este caso, sigue en gran medida la prosificación de la *Primera Crónica General*, basada en el *Poema* conservado, pero difiere de ella en algunos puntos interessantes e incluye elementos que faltan en el *Poema* y en la

---

[8] Véase A. Deyermond, *op.cit.*, págs. 75-78; C. y M. Alvar, *op.cit.*, págs. 175-177.

Primera Crónica General pero "que se hallan también en los dos romances primitivos de Fernán González que han llegado hasta nosotros", elementos que, por consiguiente, tienen que proceder de una tradición épica todavía viva[9].

Tales observaciones, que podrían multiplicarse, bastan por sí solas para probar la vitalidad, en el siglo XIII y principios del siglo XIV, de poemas épicos transmitidos y en parte transformados y refundidos por juglares. Insisto en el hecho de que todo lo que acabo de decir no se refiere a la cuestión controvertida del origen de la tradición épica y de la fecha de su aparición. Unicamente afirmo que, durante el siglo XIII y hasta principios del XIV, existió una tradición épica y que, en general, la transmisión de los poemas se efectuaba de forma oral a través de las actuaciones de los juglares. Esos juglares no eran los autores de las obras recitadas, lo que no excluye que, en cierta medida, las transformaran y refundieran.

4. Juglares con repertorio lírico

Hemos dicho que el texto del *Fuero de Madrid* se puede referir tambien a juglares que recitaban poemas líricos. Desgraciadamente, la lírica castellana de los siglos XII y XIII es una gran incógnita. Menéndez Pidal cree que dos de los poetas que se mencionan en relación con las bodas de Alfonso VIII en 1170, Gonzalvo Ruiz y Pedro de Monzón «poetizaban en castellano, o acaso el de Monzón en aragonés»[10]. Sin embargo, no se ha conservado nada de la producción poética — bastante hipotética — de estos dos españoles. La única muestra de poesía lírica castellana de fines del siglo XII o principios del siglo XIII es un poema citado por el trovador Ramón Vidal. Creo haber mostrado en otro lugar que se trata de un poema

---

[9] Véase A. Deyermond, *op.cit.*, págs. 71-72.

[10] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 165.

genuinamente castellano desde el punto de vista lingüístico[11]. En su contenido, sin embargo, es una imitación de temas de la poesía trovadoresca del Sur de Francia, en lengua provenzal. Es, pues, poco probable la existencia de juglares castellanos cuyo repertorio estuviese formado por poemas líricos. Lo que sí hubo en la Castilla del siglo XIII fue trovadores provenzales y, a partir del segundo tercio del siglo, trovadores gallegos, que cantaban cantigas líricas.

5. La «supplicatio/declaratio» de Guiraut Riquier

Uno de estos trovadores provenzales, Guiraut Riquier, que en los años setenta del siglo XIII vivió en la corte de Alfonso el Sabio, nos ha dejado un texto que nos interesa directamente. En una «supplicatio», dirigida al rey en 1274, ruega a Alfonso que aclare la definición de *juglar*, fijando el valor semántico de la palabra y el valor social y cultural de las personas portadoras de este título. Riquier «lamenta que se llame juglar al que hace juegos con monos o con títeres, o al que con poco saber toca un instrumento cantando por plazas o calles ante gentes bajas y corre en seguida a la taberna a gastar lo poco que gana, sin que ose nunca presentarse en una corte noble»[12]. Y hay que distinguir al juglar no sólo en sentido descendente en relación con los diferentes estratos inferiores que integran tanto la escala social como la poética, sino también en el ascendente, esto es, con respecto al *trovador*. Guiraut Riquier pide al rey Alfonso que «disponga especialmente que se llame juglares a los que, tocando instrumentos y remedando, sirven sólo para la diversión del momento, y mande que sólo se llame trovador al que sabe hacer buenos versos,

---

[11] G. Hilty, «El poema iberorrománico citado por el trovador Ramón Vidal», en: G. Holtus, G. Lüdi, M. Metzeltin (eds.), *La Corona de Aragón y las lenguas románicas*. Miscelánea de homenaje para Germán Colón, Tübingen, Narr, 1989, págs. 91-104.

[12] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 35.

cuyo solaz y enseñanza duran aun después de muerto el que los compuso»[13].

Naturalmente, la «supplicatio» de Guiraut Riquier es ficticia hasta cierto punto. No se podrá negar, sin embargo, que refleja preocupaciones que existieron entre los trovadores y juglares de la corte del Rey Sabio, al igual que la «declaratio» de Alfonso, fechada en 1275, que tampoco constituye únicamente una ficción poética, aunque sea obra de Guiraut Riquier, como lo prueba la lengua provenzal en la que está redactada. Parece lógico pensar que un poeta que vivía en la corte de Alfonso el Sabio jamás se habría atrevido a poner en boca del rey afirmaciones contrarias a la forma de pensar del monarca, de lo que se deduce con facilidad que la «declaratio» refleja ciertas ideas e inquietudes que circulaban por la corte del Rey Sabio y que, quizá, incluso se habían discutido con él.

La «declaratio», que se refiere explícitamente a las posibilidades expresivas de la lengua española, distingue claramente entre «inventores» y «ejecutadores». Los poetas que en Provenza se llaman *trovadores*, esto es, los que componen textos poéticos, en España se denominan *segreres*[14]. Los *juglares*, en cambio, son sólo «ejecutadores», es decir, aquellos que reproducen poemas, cantando y tañendo instrumentos, pero siempre a un nivel elevado tanto en lo que al público como en lo que al repertorio se refiere. Por su mayor calidad artística se diferencian de los *cazurros* que, faltos de buenas maneras, recitan sin garbo o ejercitan su vil arte por calles y plazas, ganando deshonradamente su dinero. No se puede llamar tampoco *juglares* a aquellos que «hacen saltar simios o machos cabríos o perros, los que muestran títeres o remedan pájaros, o tocan y cantan entre gentes

---

[13] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 35.

[14] Para esta problemática equiparación de *trovador* con *segrer*, véase R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, págs. 43-45; Valeria Bertolucci Pizzorusso, «La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia», *Studi mediolatini e volgari*, 14, 1966, págs. 9-135, sobre todo 34-45 y 122-131; E. Vuolo, «Per il testo della supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X», *Studi Medievali*, 3ª Serie, 10, 1969, págs. 1-78, sobre todo 14-16.

bajas por un poco de dinero [...] ni los que en las cortes se fingen locos, sin vergüenza de nada, pues éstos se llaman *bufones*»[15].

6. La polisemia de la voz «juglar» y las «Siete Partidas»

En su intento de reducir la polisemia de la palabra *juglar*, la «supplicatio/declaratio» de Guiraut Riquier se convierte en prueba evidente de la existencia de tal polisemia[16]. Otras fuentes del siglo XIII confirman el valor polisémico de *juglar*.

R. Menéndez Pidal pone de relieve el carácter contradictorio existente en «el aprecio que vemos hacer del noble arte juglaresco en las *Siete Partidas*» y «una insistente declaración de infamia lanzada sobre la persona del juglar» en el mismo código[17]. La explicación de tal contraste reside, para Menéndez Pidal, en «que nuestro código no hace aquí sino traducir disposiciones del derecho romano o canónico, sin preocuparse de la actualidad castellana»[18]. A mi modo de ver, la contradicción mencionada por Menéndez Pidal puede explicarse también, al menos en parte, por la polisemia de la voz *juglar*. Veamos el texto citado por Menéndez Pidal:

> Otrosí son enfamados los juglares et los remedadores et los facedores de los zaharrones, que públicamente cantan o bailan o facen juegos por precio que les den: et esto es porque se envilecen ante

---

[15] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 36.

[16] No se trata, naturalmente, sólo de un problema de semántica lingüística. Con mucha razón dice E. Vuolo a este respecto: «E l'importanza maggiore dei 'documenti' che qui andiamo considerando, con la loro stessa natura incerta e contraddittoria, sta forse proprio in questa testimonianza che essi ci rendono su di una fase critica della civiltà o una realtà complessa tutta in movimento, alla ricerca magari inconsapevole e confusa di un nuovo assetto sociale-politico meglio rispondente alle mutate strutture economiche e alle diverse condizioni di vita già in atto. Oltre a fornirci, s'intende, da un punto di vista 'positivo', certe notizie o informazioni di rilievo sulla situazione 'culturale' dell'epoca», *op. cit.*, pág. 38.

[17] R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 115.

[18] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 116.

> todos por aquello que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos, o por façer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores, non seríen por ende enfamados[19].

Las *Siete Partidas* declaran infames a los juglares precisamente en las acepciones que según la «supplicatio/declaratio» se tendrían que eliminar de la significación de *juglar*. Creo, además, que el texto citado no excluye que sean también llamados *juglares* «los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos, o por façer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores». Por otro lado, en las *Siete Partidas* se registran también acepciones positivas del término, al hablar de la costumbre de los antiguos según la cual, durante la comida, los juglares recitaban ante los caballeros historias de grandes hechos de armas para templar el ánimo y el esfuerzo, pero siempre bajo la condición de que los cantares fueran «de gesta» o hablasen «de fecho d'armas»[20].

7. Las ocurrencias de «juglar» en tres obras alfonsíes («Setentario», «Libro conplido», «Primera Crónica General»)

Para determinar, de manera más detallada todavía, el valor semántico de *juglar* en la lengua del siglo XIII, he estudiado las ocurrencias del término en tres obras de la producción alfonsí, el *Setenario*, el *Libro conplido* y la *Primera Crónica General*.

Hablando de Fernando III, el *Setenario* dice:

> Era muy sabidor de caçar toda caça; otrosí de jugar tablas e ascaques e otros juegos buenos de muchas maneras; e pagándose de omnes cantadores e sabiéndolo él ffazer; et otrosí pagándose de omnes de corte que ssabían bien trobar e cantar, e de joglares que

---

[19] R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, págs. 115-116.

[20] R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 373.

ssopiesen bien tocar estrumentos; ca desto sse pagaua él mucho e entendía quién lo ffazían bien o quién non[21].

Este texto, que emplea el término *juglar* en un sentido absolutamente positivo, hace resaltar una de sus facetas, la habilidad de tocar instrumentos de música[22].

En el *Libro conplido* la voz *juglar* aparece en seis ocasiones que cito, a continuación, a modo de ejemplos[23]:

1° E en las partes de Tauro es beuedor e *ioglar* e ama alegria e cantar e folgura e uicio (pág. 17a 31-32).

2° E si la Luna fuere con esto con Mercurio e con Mars, fablara mucho e uaraiara con los omnes e denostara a los *ioglares* (pág. 53a 6-9).

3° E si fuere el significador en Piscis, sera bueno pora rey si aquella planeta fuere en su exaltacion o en medio cielo, e si non, sera bueno seer *ioglar* e cantador e iogador e iongleador de chufas e lo que'l semeia (pág. 154a 7-12).

4° E si aquellos omnes fueren *ioglares* de rey o guardadores de sos mugieres o alfaquimes de rey o los que's entremeten de piedras preciadas, da al uno d'ellos Libra e al otro Tauro (pág. 157b 31-35).

5° E si'l catare Venus, sera el nacido en seruicio de reynas o de mugieres altas e sera preciado e ondrado por ellas e ganara por ellas auer e ondra, e quiça sera sabidor de musica e buen cantador, trobador de sones en los cantares, e mayor miente si cada uno d'ellos fuere en

---

[21] Alfonso El Sabio, *Setenario*, Edición e introducción de Kenneth H. Vanderford, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1945, pág. 13.

[22] Véase también V. Bertolucci Pizzorusso, *op. cit.*, pág. 21.

[23] Citados por mi edición: Aly Aben Ragel, *El Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio, Introducción y edición por G. Hilty, Madrid, Real Academia Española, 1954.

casa del otro, o quiça sera sotador e baylador o trompero o *ioglar* e sera en ello sotil e sabidor (pág. 250b 42-50).

6° E si fuere Mercurio retrogrado ayuntando-se a ella (sc. Venus) retrogradando, significa que el nacido sera *ioglar* bueno e cantador e entendudo en ello (pág. 252a 24-27).

Menéndez Pidal quiere ver en el primer ejemplo, que cita según un extracto de la obra publicado por Rico y Sinobas, un «valor despectivo» de *juglar*[24], basándose para ello en la interpretación de *ioglar* como adjetivo. Yo, en cambio, creo que tanto en el primer ejemplo como en los demás se trata de un substantivo. Si tal es el caso, el valor de *ioglar* en el primer ejemplo no es necesariamente despectivo. En su conjunto, los ejemplos del *Libro conplido* muestran cuál es la connotación general de la palabra: alegría, diversión, juego, placer, canto, música.

En la *Primera Crónica General* hallamos la palabra *juglar* en 15 ocasiones[25] y en las 15, ésta destaca un núcleo semántico constituido por las siguientes ideas:

- cantar cantigas
- tocar instrumentos de música
- divertir
- producir y difundir alegría.

Además resultan de gran interés los siguientes aspectos que aparecen en el texto:

---

[24] Véase R. Menéndez Pidal, *op.cit.*, pág. 27, nota 5.

[25] Esos ejemplos se encuentran en las páginas siguientes de la edición de R. Menéndez Pidal, *Prima Crónica General de España* que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289, Madrid, Gredos, 1955: 105b 51, 106a 4, 111b 5, 116a 35, 122a 42, 122a 45, 122a 47, 125a 35, 130b 27, 130b 37, 130b 40, 131a 50, 415b 20, 431b 23, 602b 19.

- La coincidencia de los roles de autor y juglar en un mismo personaje, concretamente, en el de un juglar que compone una cantiga panegírica en alabanza de Augusto y la canta ante el emperador. Lo mismo ocurre con Nerón, que se autoconsidera un gran poeta y juglar y que canta sus propias composiciones.
- La presión de las normas sociales como factor de inhibición que impide al compositor noble actuar como juglar: Nerón en un principio no se atreve a actuar públicamente y sólo con el tiempo logra superar su pudor y cantar en los teatros.
- La presentación en repetidas ocasiones del teatro como marco potencial para el desarrollo de las actuaciones de los juglares que, en este contexto, no se limitan exclusivamente al canto. En las descripciones aparecen también términos como *remedar* y *fazer gestos*, que tienen que referirse a aspectos histriónicos de la actuación de los juglares.

8. El «Libro de Alexandre»

Volvamos al *Libro de Alexandre*. El esbozo de un análisis semántico de la palabra *juglar* en el siglo XIII nos muestra que el «mester» de los juglares podía presentar muchos aspectos, muchas facetas. Por eso, la oposición entre «mester de juglaría» y «mester de clerecía», que a primera vista parece ser tan tajante, fuera del área de la métrica y de la versificación, no puede tener valor absoluto. Esto se puede ver ya en el texto del mismo *Libro de Alexandre*. El autor emplea el término *juglar* siete veces, una de ellas como adjetivo con el sentido de 'alegre' (337b). Las demás ocurrencias son éstas:

1° Un *joglar* de grant guisa sabié bien su mester,
omne bien razonado que sabié bien leer,
su viola tañiendo vino al rey veer;
el rey, quando lo vío, escuchó-l volunter (232).

2° El pleit de los *joglares* era fiera riota:
í avié simfonía, farpa, giga e rota,
albogue e salterio, cítola que más trota,

guitarra e viola que las cueitas enbota (1545).

3° mas ovo un destorvo: quiero vos lo contar,
qua non quiero que digan que só medio *joglar* (1750cd).

4° Eran grandes e muchas las mudas e los dones,
non querién los *joglares* cendal nin ciclatones;
d'estos avié í muchos, que fazién muchos sones,
otros que meneavan simios e xafarrones[26] (1960).

5° Otro día mañana, el mundo alumnado,
tornaron al trebejo, el campo fue poblado;
enpeçavan el pleito do lo avién dexado,
serié ningún *joglar* a duro escuchado (2054).

6° Todos los estrumentos que usan los *joglares*,
otros de mayor precio que usan escolares,
de todos avié í tres o quatro pares,
todos bien atemprados por formar sus cantares (2134).

Con la única excepción del tercer ejemplo, se hace referencia al aspecto musical de la actuación de los juglares, con mayor o menor insistencia. En el primer caso se citan, además, a continuación las palabras de la cantiga interpretada por el juglar. El mismo ejemplo muestra también que pudo haber juglares cultos y no sólo juglares ambulantes con un nivel cultural bajo. El cuarto ejemplo prueba la existencia de ciertas acepciones de *juglar* que la «supplicatio/declaratio» de Guiraut Riquier quiere eliminar[27]. Un caso especial es el tercer ejemplo. Para comprenderlo hay que recordar la primera estrofa

[26] Véase la forma *zaharrones* en el pasaje de las *Siete Partidas* arriba citado págs. 160-161.
[27] Véase arriba págs. 158-160.

del *Libro de Alexandre*, que contiene el topos que E.R. Curtius cita bajo el título: «Der Besitz von Wissen verpflichtet zur Mitteilung»[28].

> Señores, si quisiéssedes mi servicio prender,
> querría vos de grado servir de mi mester:
> deve de lo que sabe omne largo seer,
> si non podrié en culpa e en riepto caer.

De este texto se puede desprender con facilidad que el autor del *Libro de Alexandre* quiere comunicar, narrar todo lo que sabe, pues si se limitara únicamente a una parte de su saber, sería «medio joglar». En este contexto, pues, *juglar* posee la acepción de 'narrador', de 'comunicador'.

En el *Libro de Alexandre* también aparece, en dos ocasiones, la forma femenina *joglaressa*. En el primer caso (verso 336d), se habla de un grupo de juglaresas que toman parte en la gran fiesta de las bodas de Tetis y Peleo. Se tratará, sin que el contexto proporcione indicaciones más detalladas, de personas que contribuyen a la alegría general de la fiesta. El segundo caso es más específico. Se refiere a la visita que le hace Talestris, reina de las amazonas, a Alejandro. Sin conocer el motivo de la visita, Alejandro le dice: «Si averes quisiéredes [...], yo vos daré abondo» (1883ab). Ella contesta: «non vin ganar averes, ca non só joglaressa» (1884b). Creo que detrás de esta afirmación está la imagen del juglar (o de la juglaresa) ambulante que vive de lo que le dé la gente que asiste a sus actuaciones, situación confirmada, por ejemplo, por el texto citado del *Fuero de Madrid* y por la nota final del manuscrito del *Poema de Mio Cid*. Aunque Talestris quiere acostarse con Alejandro para tener un hijo — o, si posible, una hija — de tan ilustre guerrero, no creo que *joglaressa* tenga aquí el sentido de 'mujer de mala vida'. Es verdad que una ordenanza de las *Siete Partidas* dice que «las personas 'ilustres' o de grant guisa no deben tomar por barragana a sierva, tabernera,

---

[28] E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, Francke, 1948, págs. 95-96.

alcahueta ni a las hijas de éstas, 'nin juglaresa nin su fija'»[29]. Sin embargo, ya hemos visto que las *Partidas*, en parte, no hacen sino traducir disposiciones del derecho romano o canónico sin relación directa con la situación de la actualidad castellana del siglo XIII. Además, la ordenanza citada no contiene, en el fondo, un juicio moral con respecto a las juglaresas y sus hijas, sino un juicio social. Y la idea de que las juglaresas pertenecen a una capa social inferior a la de la reina de las amazonas, está presente también en el texto del *Libro de Alexandre*[30].

9. Gonzalo de Berceo

El poeta más productivo del mester de clerecía fue Gonzalo de Berceo. No quiero discutir aquí el problema general de los elementos juglarescos contenidos en sus obras[31], sino que, como en el caso del *Libro de Alexandre*, únicamente voy a analizar los pasajes que contienen el término *juglar*[32].

En la vida de *Santo Domingo de Silos*, Berceo, hablando de la emparedada Oria, escribe:

> Querié oír las oras más que otros cantares,
> lo que dicién los clérigos más que otros joglares (318ab).

---

[29] R. Menéndez Pidal, *op. cit.*, pág. 116, nota 103.

[30] La palabra *joglaressa* se utiliza también, en una ocasión, en la primera parte de la *General Estoria*; véase Alfonso el Sabio, *General Estoria*, Primera Parte, Edición de Antonio G. Solalinde, pág. 753b 8. Su sentido no es ni más negativo ni más positivo que el de la forma masculina *joglar*, que aparece dos veces en la misma página (753b 8 y 36).

[31] Véase, por ejemplo, Lía Noemí Uriarte Rebaudi, «Gonzalo de Berceo, juglar religioso», en: *La Juglaresca*. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca. Dirección: M. Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1986, págs. 283-291.

[32] Cito según la edición de Brian Dutton: Gonzalo de Berceo, *Obras completas*, London, Tamesis Books, 1967ss.

Si se realiza una interpretación correcta de estos versos, se puede percibir con claridad la conocida oposición entre clérigos y juglares. De ninguna manera «cabe preguntarse si hay en estos versos una especie de asimilación de la figura del clérigo a la del juglar, sugiriendo en aquél rasgos que lo hacían digno del interés de la santa»[33]. Tampoco puede aceptarse la interpretación de Teresa Labarta de Chaves que, en su edición[34], pone comas detrás de «otros» en los dos versos y propone esta interpretación «quería oír las horas canónicas más de lo que otras personas quieren oír cantares; quería oír lo que decían los sacerdotes más de lo que otras personas quieren oír juglares» (pág.123). Las dos interpretaciones no tienen en cuenta un empleo antiguo de *otro* que tiene raíces en griego y en latín y que Adolf Tobler, ejemplificándolo con materiales del francés antiguo, describe así: «Überall hier wird zu einem Vorgestellten ein zweites als 'ander' in Gegenüberstellung gebracht; während aber dieses zweite mit dem Namen belegt werden s o l l t e , der die beide umfassende Gattung bezeichnen würde, erhält es eine Bezeichnung, die nur ihm, nicht aber jenem ersten gebührt»[35].

Otro ejemplo de la *Vida de Santa Domingo de Silos* pone de relieve la oposición entre fuentes escritas y fuentes orales:

> Peidro era su nomne de esti cavallero,
> el escripto lo cuenta, non joglar nin cedrero (701ab).

Fuentes escritas parecen ser más dignas de fé que fuentes orales. Y digo parecen, porque los «Votos de San Millán», mencionados por Berceo en su *Vida de San Millán*, son precisamente una falsificación escrita. Pero la fidedignidad de las fuentes escritas es un problema que no pretendemos discutir aquí, dado que nuestro interés se centra

---

[33] L.N. Uriarte Rebaudi, *op. cit.*, pág. 287.

[34] Gonzalo de Berceo, *Vida de Santo Domingo de Silos*, Edición, introducción y notas de Teresa Labarta de Chaves, Madrid, Castalia, 1972, pág. 123.

[35] A. Tobler, *Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik*, Dritte Reihe, zweite, vermehrte Auflage, Leipzig, Hirzel, pág. 83.

exclusivamente en el hecho de la transmisión oral de las obras presentadas por los juglares y el juicio emitido por Berceo a su respecto.

En uno de los *Milagros de Nuestra Señora* («El mercader de Bizancio») Berceo emplea también el término *juglar*:

> Díssoli el judío: «Si tal cosa mostrares
> yo te daré empresto quanto tú demandares,
> mas por otras pastrijas lo qe de mí levares
> non pagarás con ello caçurros nin joglares» (647).

Se trata aquí del uso de *juglar* en un contexto conocido. Ya hemos visto que los *cazurros* forman una clase inferior a la de los juglares.

Los cuatro últimos ejemplos de Berceo se encuentran todos en la *Vida de Santo Domingo de Silos*:

1° Sennores, non me puedo assí de vos quitar,
quiero por mi servicio algo de vos levar;
pero non vos querría de mucho embargar,
ca diçriédes que era enojoso *joglar*.

En gracia vos lo pido, que por Dios lo fagades,
de sendos Pater Nostres que vos me acorrades;
terréme por pagado que bien me soldadades,
en caridad vos ruego que luego los digades (759 y 760).

2° Querémosvos un otro libriello començar
e de los sus miraglos algunos regunçar,
los que Dios en su vida quiso por él mostrar;
cuyos *joglares* somos, él nos denne guiar (289).

3° Quiérote por mí misme, padre, merced clamar,
que ovi grand taliento de seer tu *joglar*;
esti poco servicio, tú lo denna tomar
e denna por Gonçalo al Criador rogar (775).

4° Padre, entre los otros a mí non desampares,
ca dicen que bien sueles pensar de tos *joglares*;
Dios me dará fin buena si tú por mí rogares (776a-c).

Las estrofas 759 y 760 tienen carácter claramente juglaresco. En ellas el autor riojano, adaptando la tradición juglaresca, llega incluso a pedir un sueldo a su auditorio aunque, claro está, no se trata de un sueldo material sino espiritual, en forma de 'Padre nuestro'.

En los tres últimos ejemplos Berceo se autodenomina juglar de Santo Domingo y espera obtener como recompensa la intercesión del Santo ante Dios. Como en el tercer ejemplo del *Libro de Alexandre*, *juglar* designa aquí al narrador, al comunicador que es generoso con sus conocimientos y transmite a sus oyentes o lectores todo lo que sabe de la vida de Santo Domingo. En este sentido los límites existentes entre el clérigo y el juglar, por un lado, y el autor y el ejecutador, por otro, se diluyen y desaparecen.

10. El «Libro de Apolonio»

Por último, vamos a hablar de otra obra del mester de clerecía: el *Libro de Apolonio*. En el transcurso de las muchas peripecias de la historia, Tarsiana, hija de Apolonio, es vendida al proprietario de un burdel en Mitilene. El primer día, narrando a sus clientes la triste historia de su vida y pidiéndoles compasión, consigue conmoverlos hasta el punto de lograr que le den el sueldo sin violarla. El dueño del lupanar está contento, pero Tarsiana no quiere continuar exponiéndose constantamente al peligro de perder su virginidad. Por eso le dice a su amo[36]:

Senyor, si lo ouyesse de ti condonado,
otro mester sabía qu'es más sin pecado,
que es más ganançioso e es más ondrado.

---

[36] Cito según la edición siguiente: *Libro de Apolonio*, Edición, introducción y notas de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987.

Si tú me lo condonas, por la tu cortesía,
que meta yo estudio en essa maestría,
quanto tú demandases, yo tanto te daría;
tú auriés gran ganançia e yo non pecaría (422b-d, 423).

Estamos ante un caso clarísimo de intertextualidad. Por el texto de estas dos estrofas traslucen términos de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*, disfrazados, modificados, pero claramente reconocibles («mester», «sin pecado», «maestría»).

El dueño del burdel acepta la propuesta, y el autor sigue diciendo:

Luego el otro día, de buena madurgada,
leuantóse la duenya ricamiente adobada;
priso huna viola buena e bien tenprada
e sallió al mercado violar por soldada.

Començó hunos viesos e hunos sones tales
que trayén grant dulçor e eran naturales.
Finchiénse de omnes apriesa los portales,
non les cabién las plaças, subiénse a los poyales.

Quando con su viola houo bien solazado,
a sabor de los pueblos houo asaz cantado,
tornóles a rezar hun romançe bien rimado
de la su razón misma por hò hauìa pasado (426-428).

Tarsiana se trasforma en juglaresa, término que el autor pondrá en boca de Antinágoras, señor de Mitilene, en el verso 483a: «En la çibdat auemos huna tal juglaresa».

Para comprender lo que se entiende por *juglar* y *juglaresa* en la lengua del siglo XIII, el episodio es de máximo interés[37]. Tarsiana

[37] Véase también A. D. Deyermond, «Mester es sen peccado», *Romanische Forschungen*, 77, 1965, págs. 111-116; J.C. Musgrave, «Tarsiana and *Juglaría* in the *Libro de Apolonio*», en: *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton*, ed. by A.D. Deyermond, London, Tamesis, 1976, págs. 129-138.

posee muchos de los requisitos que debía de reunir una verdadera juglaresa. Está «ricamiente adobada», toca la viola y canta en el mercado para producir la alegría general y, como recompensa de todo ello, obtiene el dinero necesario para satisfacer a su dueño. Atendiendo a la estrofa 427 podemos deducir que la parte inicial de su actuación la integraban cantigas líricas con acompañamiento musical. Luego Tarsiana pasa a lo épico, a lo narrativo, contando su propia vida en forma de un «romançe bien rimado». La oralidad de esta actuación es típicamente juglaresca. Pero, como en los casos anteriormente citados del *Libro de Alexandre* y de Berceo, los límites entre autor y ejecutador se borran, dado que Tarsiana, por lo menos en la parte épica, es autora y ejecutadora de la obra que interpreta. Con respecto a la forma, es posible que el autor del *Libro de Apolonio* haya pensado más en la forma de su propia obra — el mester de clerecía — que en la de la épica tradicional, ya que habla de un «romançe bien rimado», expresión que repite el término «romançe», empleado por el mismo autor en la primera estrofa («componer hun romançe de nueva maestría») y que alude también al «curso rimado» de la segunda estrofa del *Libro de Alexandre*.

La escena de la anagnórisis de Tarsiana y Apolonio evidencia, de manera más explícita todavía, el concepto que el autor posee del término *juglaresa* y de la propia Tarsiana que, en los versos 490a-d y 491a, dice a Apolonio:

> Por mi solaz non tengas que eres aontado,
> sy bien me conoscieses, tenerte yes por pagado,
> qa non só juglaresa de las de buen mercado,
> nin lo é por natura, mas fágolo sin grado.
> Duenya só de linatge, de parientes honrrados.

No obstante, Tarsiana actúa como juglaresa lo mejor que puede, cantando y tocando la viola, para quitarle la tristeza a Apolonio, para darle alegría. En un punto, sin embargo, no se comporta como tal: no acepta el dinero que Apolonio le quiere dar, y cuando se da cuenta de que en calidad de juglaresa no puede sacar a Apolonio de su

tristeza depresiva, de su desesperación, cambia de método y, dejando de ser juglaresa, le propone enigmas para divertirle.

Vemos, pues, que Tarsiana desempeña conscientemente el papel de una juglaresa, papel claramente inferior a su estado social, pero que ella intenta desempeñar dignamente. No quiere ser «juglaresa de las de buen mercado». No obstante, la anagnórisis de padre e hija, y con eso la consolación de Apolonio, se inician con un gesto corporal, cuando Tarsiana en su frustración acaba echándole los brazos al cuello a Apolonio.

11. Conclusiones

El término *juglar* es polisémico en la lengua castellana del siglo XIII. En los textos se perciben con claridad ciertas diferencias entre las diversas personas — ya hombres, ya mujeres — a las que se designa con tal término. No hay delimitaciones tajantes, pero sí elementos comunes. Podemos decir que todos los juglares y todas las juglaresas tienen como objetivo principal divertir, deleitar a su auditorio, y que, si se excluyen acepciones marginales, criticadas ya en textos coetáneos, para lograrlo se valen tanto de música como de literatura, literatura reproducida, compuesta generalmente por otros, pero a veces también por los mismos juglares. Lo importante es que sea literatura actualizada, presentada ante un público dispuesto a recompensar al juglar o a la juglaresa, un público ansioso de escuchar y de divertirse escuchando[38].

Gerold Hilty
Universität Zürich

---

[38] No quiero dejar de agradecer a mi alumna Itzíar López Guil la revisión estilística que ha hecho del texto de este estudio.