

"Mester con pecado" : la juglaría en la Península Ibérica

Autor(en): **Gradín, Pilar Lorenzo**

Objektyp: **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: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-263570>

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.

‘MESTER CON PECADO’: LA JUGLARÍA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA

1. Las referencias documentales a los juglares en los diversos testimonios eclesiásticos de la Península Ibérica (Concilio de Valladolid 1228, Lérida 1229, Toledo 1324, Constituciones Sinodales de Urgell 1277 y 1364)¹ se integran perfectamente en el conjunto de prohibiciones que pueblan el contexto europeo y que dan cuenta del peligro que ciertas actividades desarrolladas por aquellos profesionales tenían para la cultura cristiana. El mimo, el *saltator*, el histrión, el juglar van a ser atacados — cuando menos desde Tertuliano — por la mayoría de los teóricos del Cristianismo, que van a ver en esa cultura la exhibición de una *mimesis* basada, fundamentalmente, en la corporeidad y gestualidad, valores connotados claramente con la civilización pagana². La variedad de sustantivos con los que se designa el oficio (*balatrones, saltatores, thymelici, nugatores, mimi, joculariores*, etc) dan cuenta de la multiplicidad de funciones ejercidas por aquellos profesionales e indican que en sus actuaciones ocupaba una función central el cuerpo, que mostraba a un hombre que no era precisamente aquel creado a imagen y semejanza de Dios. Y, sin

¹ Las escasas referencias a los testimonios de concilios y sinodales se encuentran recogidas en el valiosísimo libro de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991 (9ª ed), pp. 92-95. A las informaciones proporcionadas por el erudito español, añádanse las reprobaciones del *Libro de las confesiones* de Martín Pérez (ca. 1312-1317), en el que se repiten las consabidas censuras hacia la profesión juglaresca (cfr. A. Gómez Moreno, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 139-143).

² C. Casagrande y S. Vecchio, "L'interdizione del giullare nel vocabolario clericale del XII e XIII secolo", en AA.VV., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 208 y ss (actualizado en J. Drumbl, *Il teatro medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 317-368); L. Allegri, *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 59-109.

embargo, a pesar de las condenas de moralistas y predicadores, el juglar va a ser un personaje omnipresente en la cultura y civilización medievales, siendo un elemento esencial en las fiestas, espectáculos y en los grandes acontecimientos de carácter cortesano. Reyes, obispos y grandes señores van a acoger en sus cortes a los mejores de aquellos *cercamon*, que van a vivir gracias a la hospitalidad y *largueza* de sus anfitriones. Sobre este punto la documentación no ofrece dudas, ya que informa de los pagos, regalos y exenciones con que se premiaba la actividad lúdica. A este propósito, no deja de resultar llamativa una de las disposiciones de Alfonso III 'el Boloñés', que, en 1258, decide reducir gastos y limita el número de juglares de la corte portuguesa a tres³.

A partir del momento en que se afirman las literaturas en lengua vulgar, su papel va a ser decisivo en la transmisión de buena parte de los productos poéticos, destinados en su mayoría (como se sabe, la excepción la constituyen las obras narrativas) no sólo a la transmisión escrita (y, por tanto, a la lectura, de la que gozarían unos pocos *litterati*), sino a la ejecución oral mediante el acompañamiento musical ante un público más amplio (que no siempre sería indiferenciado).

El sustantivo medieval *juglar* va a aglutinar en romance diversos significados que en latín recogían — aunque sin distinciones semánticas claras — voces tan diversas como las apuntadas precedentemente. Es esa ambigüedad y polisemia la que va a generar en el último cuarto del siglo XIII obras como el *Penitencial* atribuido a Thomas de Chobham o la conocida *Supplica* de Guiraut Riquier a Alfonso X de Castilla, texto, este último, en el que se pretende establecer una jerarquía en la profesión por razones más bien crematísticas. A pesar de la escasez de documentación transmitida y de su carácter contradictorio, todo parece indicar que existían diferentes categorías juglarescas que venían determinadas tanto por

³ El documento mencionado está citado en Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 227-228.

la calidad del intérprete y su repertorio, como por el ambiente en el que desarrollaba su actividad. También es probable que existiese un cierto grado de especialización de tareas⁴, ya que no todos tendrían la misma competencia a la hora de tocar instrumentos tan variados como el arpa, la cítola, la vihuela, el rabel, la rueda, etc; con seguridad, ni siquiera todos eran acróbatas, imitadores, domadores o saltimbanquis. Sin embargo, a la luz de algunos de los documentos transmitidos, resulta difícil mantener la existencia de juglares especializados en un único género literario, ya que justamente su profesión exigía un repertorio variado que le permitiese adaptarse a los deseos del público. A este propósito, resultan reveladores tanto los *ensenhamens* de Guerau Cabrera, Guiraut de Calanson y Bertran de Paris, como el pasaje citado más abajo de la *Partida II* (XXI, 20), que testimonian la capacidad del intérprete para asumir modalidades de discurso diversas.

El juglar que interesa sobre todo al filólogo o al historiador de la literatura no es sólo el continuador de las antiguas técnicas retóricas del *ars memoriae* y de la *pronuntiatio*, en las que se unían la palabra y el gesto con la música durante el tiempo de ejecución del texto literario, sino también aquel juglar que va a escribir y que, por tanto, va a participar directamente en los prestigiosos círculos poéticos de su tiempo, que no siempre lo van a admitir de buen grado.

2. Su figura ha sido como la manzana de la discordia que ha opuesto en los estudios de épica a neotradicionalistas e individualistas, a partidarios de una tradición oral frente a los defensores de una tradición escrita y culta de los textos, si se quiere, y en un afán de simplificación, a bedieristas por un lado y a pidalianos por otro.

⁴ Una postura contraria fue sostenida en su día por L. Gautier en *Les épopées françaises. Etude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Paris, 1892 (2ª ed), y E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1910.

Los estudios de Parry y de su discípulo Lord⁵, que, como se sabe, se basaban en que las gestas heroicas habían sido compuestas oralmente mediante el recurso a un número de fórmulas y motivos que el juglar adaptaba a la métrica mientras improvisaba su texto, parecían verse confirmados en la actividad contemporánea de los cantores épicos yugoslavos (?), gaélicos y rusos⁶. Poco antes de la publicación del libro de Lord, J. Rychner se había hecho eco de las nuevas ideas de Parry e intentó demostrar el carácter oral de la épica francesa en su clásico libro *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs* (Genève-Lille, Droz-Giard, 1955).

La aplicación del sistema formulario (si bien de un modo más parcial al realizado por el estudioso suizo) al *Cantar de Mio Cid* ha dado sus frutos en los trabajos de Harvey, de Chasca o Duggan⁷,

⁵ M. Parry, *L'épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique*, Paris, 1928, y *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971; A. B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass. (Harvard Studies in Comparative Literature, XXIV), 1960. Los primeros planteamientos de Lord se ven bastante atenuados en su último estudio, en el que acepta la existencia de un "texto de transición", cfr. A. B. Lord, "Perspectives on Recent Work on the Oral Traditional Formula", *Oral Tradition*, I, 1986, pp. 467-503.

⁶ La publicación y el estudio de una parte de los textos yugoslavos ha sido realizada primero por C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London, Macmillan, 1952, y continuada por el propio A. B. Lord en *Serbo-croatian Heroic Songs. The Wedding of Smailagic Meho*, Harvard, University Press, 1974. Una comparación de los textos eslavos con el *Poema del Cid* ha sido realizada por J. S. Miletich en "Repetition and Aesthetic Function in the *Poema de Mio Cid* and South-Slavic Oral Literary Epic", *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, pp. 189-196, y "Oral Aesthetics and Written Esthetics: the South Slavic Case and the *Poema de Mio Cid*", en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyrmond: A North American Tribute*, Madison, HSMS, 1986, pp. 183-204. Para los poemas gaélicos, véase la bibliografía proporcionada por D. McMillan en "A propos de traditions orales", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, III, 1960, p. 71.

⁷ Una magnífica reseña de las aportaciones realizadas por estos y otros estudiosos al problema de los orígenes de la épica española es la realizada por A. Deyrmond en "El *Cantar del Cid* y la épica", *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por F. Rico, Vol I, *Edad Media*, Barcelona, Editorial Crítica, 1980, p. 84 y ss. (las referencias bibliográficas de los estudios citados se encuentran entre las páginas 93 y 97). Los

cuyas conclusiones no lograron despejar totalmente las dudas en torno a una (la) cuestión principal: ¿el *Poema* es obra de clérigo o de juglar? Dicha pregunta sigue ocupando en gran medida el interés de la crítica, tal y como demuestran buena parte de los artículos dedicados al *Cantar* en el I Congreso sobre *La juglaresca*⁸, en cuyas páginas se vislumbra una y otra vez la tan traída y llevada dicotomía.

Creemos, sin embargo, que la problemática se afrontaría desde una nueva perspectiva si no se confundieran procedimientos o técnicas juglarescas con la figura del propio juglar, entendido éste como productor y (re)creador de poesía oral. Porque hay toda una serie de datos que contradicen este último supuesto y que atenúan el pretendido carácter "popular" de los poemas épicos. Así, las prosificaciones de las Crónicas (a través de las que, como se recordará, tenemos noticia de textos tales como *Los Siete Infantes de Lara*, el *Cantar de Sancho II*, *La condesa traidora* o las *Mocedades del Cid*), en las que se descubren fragmentos que reproducen versos con palabras en asonancia, permiten postular la existencia de fuentes poéticas escritas de las que los propios cronistas tomaban sus datos.

A este propósito, habría que pensar en la posibilidad de que las variantes introducidas en crónicas distintas sobre una misma leyenda puedan obedecer, más que a la labor del propio compilador⁹, al manejo de ejemplares distintos por parte de los prosificadores¹⁰, con todas las consecuencias que el procedimiento tiene en cualquier

datos proporcionados en dicho ensayo han sido revisados y actualizados en *Edad Media. Primer Suplemento*, Barcelona, Editorial Crítica, 1991, pp. 52-70.

⁸ M. Criado de Val (ed), *La juglaresca. Actas del I Congreso Internacional sobre la juglaresca*, Madrid, Edi-6 S.A., 1986.

⁹ Así lo creen, entre otros, D. G. Pattison, *From Legend to Chronicle: The Treatment of Epic Material in Alphonsine Historiography*, Oxford, Society for Study of Mediaeval Language and Literature (Mae Monographs n.s., XIII), 1983; B. Powell, *Epic and Chronicle: The "Poema de Mio Cid" and the "Crónica de veinte reyes"*, London, MHRA (Texts and Dissertations, XVIII), 1983, y C. Smith, "Epics and Chronicles: A Reply to Armistead", *Hispanic Review*, LI, 1983, pp. 409-428.

¹⁰ Así lo apuntó en la reseña al libro de Pattison S. Armistead, "From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal", *Romance Philology*, XL, 1986-87, pp. 338-359.

tradición manuscrita, no pudiendo descartarse incluso, en el estado de los conocimientos actuales, que se hubiese producido en algún caso el fenómeno de la contaminación. Casos de copistas que disponían de ejemplares distintos de una misma gesta (y las diferencias que presentaban los manuscritos sobre los que trabajaban no sólo eran de orden conceptual, sino que a veces aquellos recogían también innovaciones formales diversas -piénsese en el paso de la rima asonante a la consonante-, que daban cuenta del proceso de actualización al que venía sometido el texto base), realizando con ellos una nueva operación de montaje, son palpables en la tradición épica francesa¹¹, que muestra que detrás de muchas de las versiones transmitidas existe un verdadero método de trabajo filológico que descubre una de las principales "particolarità del lavoro dei copisti: la loro attenzione stilistica (più o meno felice, naturalmente, e condizionata dagli 'incidenti' dovuti alla complessità del lavoro di mosaico). Non solo essi fanno talora uso di più d'un esemplare, ma tengono conto di tutti i mutamenti di equilibrio che ogni ritocco strutturale comporta, e si sforzano di ottenere nuovi equilibri, nuovi richiami, nuovi parallelismi. In questo senso il loro lavoro non è passivo, ma creativo. Essi operano, pazientemente, i loro incastri e i loro ritocchi sulla pagina, da buoni lavoratori della penna"¹².

Ciertamente, el escaso número de testimonios manuscritos de los poemas castellanos no permite trazar un panorama tan firme para los *scriptoria* peninsulares, pero el funcionamiento no podía divergir mucho del realizado en los talleres de copia franceses y norteafricanos. Que se trabajaba sobre textos escritos, copiándose una misma versión varias veces, está probado por el códice único del *Cantar de Mio Cid*, que, fechado en el siglo XIV, reproduce (con errores corrientes en cualquier proceso de copia) un modelo de inicios del

¹¹ A este propósito son fundamentales los estudios de M. Tyssens, *La geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*, Paris, ed. 1967, y C. Segre, *La tradizione della "Chanson de Roland"*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1974.

¹² Segre, *Ibidem*, p. 183.

XIII transcrito por un cierto Per Abbat en el año 1245 de la era hispánica (1207 de la era cristiana):

Quien escribió este libro dél' Dios paraíso, ¡jamén!
Per Abbat le escribió en el mes de mayo
En era de mill e dozientos e cuaraenta e cinco años¹³.

Asimismo, las intervenciones realizadas sobre esa copia por correctores del texto en el propio siglo XIV (y en épocas posteriores)¹⁴ o la refundición de materiales realizada por el clérigo de las *Mocedades de Rodrigo* dan buena cuenta del carácter escrito de los textos y de su revisión (y lectura) en centros que están alejados de aquella figura de juglar popular e inculto, que en algún tiempo se pretendía que había estado en los orígenes de la epopeya.

A los datos precedentes hay que añadir la influencia que han ejercido en la épica castellana centros monásticos como S. Pedro de Cardeña o S. Salvador de Oña, nombres que los autores introducen en los textos con suma habilidad por razones puramente políticas y económicas¹⁵, pero que vinculan la producción a núcleos marcados culturalmente. Asimismo, los estudios de Hook, Lacarra y Dutton¹⁶

¹³ *Cantar de Mio Cid*, edición de A. Montaner y estudio preliminar de F. Rico, Barcelona, Crítica, 1993, vv. 3731-3733 (a partir de ahora abreviado como *CMC*).

¹⁴ Para un análisis detallado de los datos y la bibliografía correspondiente, véase Montaner, *Ibidem*, pp. 76-80.

¹⁵ Cfr. los datos proporcionados por A. Deyermond, *Epic Poetry and the Clergy: Studies on the "Mocedades de Rodrigo"*, London, Tamesis Books Limited, 1969, p. 83 y ss.; C. Smith (ed), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 36 y ss; *Idem*, "Leyendas de Cardeña", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CLXXIX, 1982, pp. 485-523; I. Michael (ed), *Poema de Mio Cid*, Madrid, Clásicos Castalia, 1978 (2ª ed), p. 50 y ss.; P.E. Russell, *Temas de La Celestina y otros estudios*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 71-112.

¹⁶ D. Hook, "On Certain Correspondences between the *Poema de Mio Cid* and Contemporary Legal Instruments", *Iberorromania*, XI, 1980, pp. 31-53; *Idem*, "The Legal Basis of Cid's Agreement with Abbot Sancho", *Romania*, CI (1980), pp. 517-526; B. Dutton, "Las fórmulas juglarescas: una nueva interpretación", en *La*

revelan que muchas de las fórmulas consideradas épicas proceden del mundo legal y jurídico, lo que ratifica los argumentos expresados en su momento por Russell (1978) y Smith (1977), y sus conclusiones apuntan a que detrás del texto transmitido se encuentra un poeta de cierta formación. Incluso, el anisosilabismo de los textos, que en su día constituyó una prueba más que justificaba que las obras conservadas eran de juglar, es un argumento que debe ser manejado con cautela, ya que tanto Webber como Montgomery¹⁷ demostraron en sus artículos que en las *Mocedades de Rodrigo* el procedimiento se debe a voluntad manifiesta del poeta.

Los argumentos precedentes sitúan la producción épica en un ambiente "clerical" y muestran que los textos no sólo tenían una difusión oral sino también una escrita. Además de la lectura en privado, el texto circulaba a través de la voz del juglar, que lo recitaba o cantaba acompañado de algún instrumento musical¹⁸. El último colofón, añadido al *Cantar de Mio Cid* en el siglo XIV por una mano distinta a la utilizada para el resto de la copia, permite apuntar también la posibilidad de que el texto fuese leído en voz alta:

E el romanz es leído,
datnos del vino;
si non tenedes dineros,
echad allá unos peños,
que bien nos lo darán sobr'ellos.
(CMC, vv. 3734-3735b)

Dicha circulación no era desconocida en la épica francesa, en la que no faltan ejemplos que hacen del "libro" un instrumento de la

juglaresca, pp. 139-149; M^a E. Lacarra, *El Poema de Mio Cid: realidad histórica e ideología*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1980, pp. 1-102.

¹⁷ R. H. Webber, "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*", *Hispanic Review*, XLVIII, 1980, pp. 195-221; Th. Montgomery, "The Lengthened Lines of the *Mocedades de Rodrigo*", *Romance Philology*, XXXVIII, 1984-85, pp. 1-14.

¹⁸ F. Gómez Redondo, "Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí", *Revista de Literatura Medieval*, I, 1989, pp. 53-75.

oralidad. Baste como muestra un conocido pasaje del *Charroi de Nîmes*¹⁹:

Seigneur baron, or oiés la devise
Confaitement Guillelmes a emprise
L'aler a Nimes, qui par engin fu prise;
Si com orez avant que guaires lise.

De la lectura en voz alta también da buena cuenta un pasaje de las *Partidas*, que indica que uno de los públicos favoritos de los poemas heroicos era el de la caballería:

"E por esso acostumbravan los caballeros, quando comían, que les leyessen las estorias de los grandes fechos de armas que los otros fizieran, e los sesos e los esfuerços que ovieron para saberlos vencer e acabar lo que querían [...] E sin todo, aun fazían más, que los juglares que no dixiessen ante ellos otros cantares sino de gesta o que fablassen en fecho de armas". (*Partida* II, XXI, 20).

Que no lleve a engaño, sin embargo, el contenido del último pasaje, en el que el legislador adapta una parte de las recomendaciones canónicas, que se respetaban poco en una corte que disfrutaba con la composición de las conocidas *cantigas d'escarnho e maldizer*. La forma de actuación social reflejada se corresponde, por ejemplo, con la definición de juglar proporcionada en el ya mencionado *Penitencial* de Thomas de Chobham, que, al igual que Tomás de Aquino (*Summa Theologiae*, II, 2, a. 3), va a legitimar sólo a aquellos *histriones* que ejecutan textos útiles desde un punto de vista moral. El párrafo seleccionado es lo suficientemente explícito y da cuenta del cambio de estrategia iniciado por las autoridades eclesiásticas, que habían

¹⁹ Además del texto citado, pueden verse otros ejemplos en M. Tyssens, "Le style oral et les ateliers de copistes", *Mélanges ... M. Delbouille*, Gembloux, J. Duculot, 1964, vol. II, pp. 659-674 (reproducido en A. Limentani e M. Infurna, *L'epica*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 325-343, *loc. cit.*, pp. 341-343).

iniciado el proceso de adaptación de técnicas del discurso juglaresco para asegurarse un mayor éxito en la propagación de su mensaje:

Sunt autem alii, qui dicuntur ioculatores, qui cantant gesta principum et vitam sanctorum, et faciunt solatia hominibus vel in aegritudinibus suis vel in angustiis, et non faciunt innumeras turpitudines sicut faciunt saltatores et saltatrices et alii qui ludunt in imaginibus inhonestis et faciunt videri quasi quaedam fantasmata per incantationes vel alio modo. Si autem non faciunt talia, sed cantant in instrumentis suis gesta principum et alia talia utilia ut faciant solatia hominibus, sicut supradictum est, bene possunt sustineri tales, sicut ait Alexander papa²⁰.

La oralidad en cada una de sus variantes es la que, en buena medida, explica la preferencia de los autores de gestas por las técnicas repetitivas (conceptuales o formales) y por la introducción de referencias al auditorio; estas últimas no sólo permitían mantener la atención, sino también, y atendiendo al viejo principio del *iudicem benevolum parare*, llamaban al espectador a la propia causa y lo hacían partícipe de una determinada ideología, cuyos beneficios podían llegar a todos:

Aquel rey de Sevilla con tres golpes escapa.
Tornado es mio Cid con toda esta ganancia,
buena fue la de Valencia cuando ganaron la casa,
más mucho fue provechosa, sabet, esta arrancada;
a todos los menores cayeron ciento marcos de plata.
¡Las nuevas del caballero ya vedes dó llegavan!
(CMC, vv. 1230-1235)

Tras lo dicho, sólo queremos insistir en que los textos que nos han sido transmitidos eran obras de poetas que manejaban técnicas de composición y versificación que obedecían a una poética variada, en

²⁰ El texto se ha tomado de E.K. Chambers, *The Medieval Stage*, Oxford, Oxford University Press, 1978, vol. II, p. 262 (Ap. G).

la que se mezclaban de forma heterogénea latinidad y romanidad, un fondo culto y otro tradicional, que dieron origen a héroes nuevos. Ante el texto se abrían diversas posibilidades de circulación escritas y orales. En estas últimas el papel principal correspondía a un juglar, que con su voz se constituía en uno de los difusores fundamentales de la leyenda escrita.

3. La tradicional — pero no por ello inexistente — división entre clerecía y juglaría ha tenido como punto de referencia la famosa segunda estrofa del *Libro de Alexandre*:

Mester traigo fermoso, non es de joglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerezía
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, ca es grant maestría²¹.

Esas palabras, que parte de la crítica pretendió erigir en manifiesto poético de los clérigos del mester de los siglos XIII y XIV, marcan la individualidad de un autor peninsular empapado de aquella cultura latina que se aprendía en la escuela y que se perfeccionaba a vueltas con los libros en la Universidad²²; ciertamente, dicha formulación no se encuentra en ninguna de las restantes obras cultas compuestas en cuaderna vía²³, pero tiene precedentes inmediatos en testimonios

²¹ *Libro de Alexandre*, edición de J. Cañas, Madrid, Cátedra, 1988, estr. II (a partir de ahora abreviado *Alexandre*).

²² Fundamental a este propósito el artículo de F. Rico, "La clerecía del mester", en *Hispanic Review*, LIII, 1985, pp. 1-23 y pp. 127-150.

²³ Ver R. S. Willis, "Mester de Clerecía: a definition of the *Libro de Alexandre*", *Romance Philology*, X, 1956-57, pp. 212-224; A. Deyermond, "Mester es sen pecado", *Romanische Forschungen*, LXXVII, 1965, pp. 111-116; F. López Estrada, "Mester de clerecía: las palabras y el concepto", *Journal of Hispanic Philology*, II, 1978, pp. 165-174.

latinos y franceses que, sin duda, el escritor tenía en mente al iniciar su narración²⁴.

El poeta introduce en su prólogo un cierto tono polémico (acentuado por un juego de rimas que no tienen desperdicio), que atraería de inmediato la atención del público (lector u oyente), mejor dicho de un cierto tipo de público que para simplificar podemos denominar intelectual. Quizás no sea necesario recordar que esas palabras están provistas también de un significado literario que no podía pasar desapercibido en los círculos cultos. El relato, además de proporcionar *solaz*, está provisto de una función didáctica que lo aleja de las simples *iocularia* en sentido etimológico: *aprenderá buenas gestas que sepa retraer, / averlo an por ello muchos a connoçer (Alexandre, III)*. Por otra parte, es obra de un *clericus* en la doble acepción del concepto, ya que, además de su indudable condición de hombre de letras, él mismo apunta su pertenencia a la institución eclesiástica:

Si los que son ministros de los santos altares
sirviessen dignamente cad'uno sus lugares,
non serién tan crüeles los príncipes seglares,
nin veriemos nosotros tantos malos pesares.

Somos *los simples clérigos* errados e viçiosos,
los prelados mayores ricos e desdeñosos,
en prender son agudos, en lo al perezosos,
por ende son los santos irados e sañosos.
(*Alexandre*, cc. 1823-1824)

Es, sin duda, esta situación la que explica que en la entrada real en Babilonia el clero ocupe el primer lugar, incluso antes que el propio Alejandro:

²⁴ Ver B. Dutton, "French Influences in the Spanish *Mester de Clerecía*", en *Medieval Studies in Honor of R. White Linker* (ed. by B. Dutton et alii), Madrid, Castalia, 1973, pp. 73-93; A. Gómez Moreno, "Notas al prólogo del *Libro de Alexandre*", *Revista de Literatura*, XLVI, 1984, pp. 117-127.

Ivan las proçessiones ricament ordenadas,
 los clérigos primeros con sus cartas sagradas,
 el rëy çerca ellos, que ordenan las fadas,
 el que todas las gentes avié mal espantadas.

(*Alexandre*, c. 1542)

Clerecía como sinónimo de *sapientia* es aplicado en la mayoría de las ocurrencias (la excepción la constituyen la copla 1059a, en la que el mago egipcio Zoroas señala: *Sé bien todas las artes que son de clerezía*, y la 2582ab que da cuenta del rico ambiente cultural presente en París, *que de toda clerezía avié grant abundançia*) al protagonista central del relato. Sirvan de ejemplo estas estrofas en las que el rey se dirige a su maestro Aristóteles²⁵:

Maestro, tú.m crieste, por ti sé clerezía;
 mucho me as bien fecho, graçir non tel sabría;
 a ti me dio mi padre quand siet'años avía,
 porque de los maestros aviés grant mejoría.

Assaz sé clerezía quanto m'es menester,
 fuera tú non es omne que me pudiés vençer;
 connosco que a ti lo devo gradeçer,
 que m'enseñest las artes todas a entender.

(*Alexandre*, cc. 38-39)

La pertenencia del autor al grupo cultural de élite, en el que el dominio de las disciplinas del *Trivium* y *Quadrivium* estaba asegurado, es la que determina que componga su obra sin errores, sirviéndose del cómputo silábico y de la rima²⁶. Ambos principios estéticos van a ser considerados básicos en la creación poética (cuando menos) a partir del movimiento trovadoresco occitano, y, como se verá más

²⁵ Más ejemplos en *Alexandre*, c. 52a, 151c, 235a, etc.

²⁶ A este propósito véanse las consideraciones de N. Salvador Miguel en "Mester de clerecía, marbete caracterizador de un género literario", *Revista de Literatura*, XLI, 1979, pp. 5-30 (concretamente, pp. 19-24).

abajo, serán el argumento esgrimido por algunos de los poetas gallego-portugueses para atacar a aquellos juglares que, según los escarnios, cometían faltas imperdonables al componer sus cantigas. Como hombre de letras, el autor del *Alexandre* castellano conocía también el latín, por lo que no faltan a lo largo de su obra alusiones a las fuentes escritas (fundamentalmente al *Alexandreis* de Gautier de Châtillon) sobre las que apoya la autoridad de su relato: *en letras fue trobado* (10a), *en escripto yaz'esto, sepades, non vos miento* (11d), *como lo diz Galter en su versificar* (247c), *Semeja fiera cosa, mas dizlo la leyenda* (826a), etc.

Si bien la juglaría está escasamente representada en el *Libro de Alexandre*, lo cierto es que no se proporciona una etopeya negativa del colectivo. Los juglares se integran en las fiestas cortesanas, tal y como se deduce de la ya mencionada entrada del rey en Babilonia, en la que el autor insiste en la variedad de los instrumentos utilizados por los intérpretes:

El pleit de los juglares era fiera riota:
y avié sinfonías, farpa, giga e rota,
albogues e salterio, çitola que más trota,
guitarra e viola que las cuitas enbota.
(*Alexandre*, c. 1545)

Incluso la breve descripción que se da del juglar Cleades, que aconseja al rey que Tebas no sea destruida, ofrece unos rasgos positivos, entre los que destacan, además de su condición de hombre sensato, la preparación musical y la capacidad para leer, fundamental para alguien que vive de la difusión de sus propias *cánticas* (c. 242a) o de las de otros:

Un juglar de grant guisa — sabiá bien su mester — ,
omne bien razonado que sabiá bien leer,
su viola tañiendo vino al rey veer;
el rey, quando lo vió, escuchól volenter.
(*Alexandre*, c. 232)

La juglaría es un medio de vida, es una actividad espectacular que el público recompensa con regalos o dinero, tal y como hace el propio Alejandro: *Cleor finó su cántica, el rey fue su pagado, / dióle quanto él quiso de aver monedado*; (*Alexandre*, c. 242a-b). Y ésta es una diferencia fundamental frente a la clerecía, que ejerce la labor literaria por puro placer intelectual o por obligación de comunicar el conocimiento, como una prueba más de sabiduría que no espera una retribución económica directa. Como prueba, las palabras de Talestris, la reina de las amazonas, a Alexandre: *non vin ganar averes, ca non só juglaresa* (c. 1884b); o el epílogo del autor en el que reclama como pago una oración:

Pero pedir vos quiero çerca de la finada,
 — quiero de mi servicio de vos prender soldada — :
 dezid el Paternoster por mí una vegada;
 a mí faredes pro, vos non perdredes nada.
 (*Alexandre*, c. 2674)

Efectivamente, el ejercicio de la juglaresca por razones puramente crematísticas había sido atacado por eclesiásticos y moralistas, que veían en él una competencia desleal que ocasionaba que el público ejerciese la "caridad" con alguien que no la merecía²⁷. De este aspecto se hace eco un pasaje de la *Partida VII* que dice:

"Otrosi son enfamados los juglares e los remedores e los facedores de los zaharrones que publicamente ante.l pueblo cantan o baylan o facen juego por precio que les den, et este es porque se envilecen ante todos por aquellos que les dan. Mas los que tanxiesen estrumentos o cantasen por solazar a sí mismos o por facer placer a sus amigos o dar alegría a los reyes o a los otros señores no serien por ende enfamados." (*Partida VII*, VI, 4)

²⁷ Cfr. las observaciones de Casagrande-Vecchio, *L'interdizione del giullare*, pp. 214-223.

Y lo mismo refieren las palabras de Tarsiana en el *Libro de Apolonio*, cuando, sin saberlo, se dirige a su padre del siguiente modo: *que non só juglaresa de las de buen mercado, / nin lo é por natura, mas fágolo sin grado. / Duenya só de linatge, de parientes honrrados*²⁸. Es, justamente, su procedencia social la que ha facilitado su preparación en letras y su éxito en un mester *qu'es más sin pecado* (c. 422c) frente a la baja de la prostitución²⁹. Como hija de un rey que es *clérigo entendido* (c. 510b)³⁰, su educación ha sido esmerada y determina la perfección de sus cantos tanto en el plano conceptual como formal:

Quando le hovo dicho esto e mucho ál,
moyó en su viola hun canto natural,
coplas bien assentadas, rimadas a senyal;
bien entendí el rey que no lo fazié mal. (c. 495)

Las diferencias establecidas frente a la juglaría son obvias, lo que no implica que el intelectual sea consciente del provecho que pueden tener ciertos procedimientos estilísticos catalogados un tanto a la ligera como "juglarescos"; es el caso de las llamadas al auditorio o de la introducción de fórmulas procedentes de la épica³¹, móviles retóricos que en buena medida ya habían sido adaptados (y no por casualidad) por los primeros autores de poemas hagiográficos romances³². Incluso el mismo Berceo, a través de un proceso de

²⁸ La edición manejada es la de D. Corbella, *Libro de Apolonio*, Madrid, Cátedra, 1992, c. 490c-d y c. 491a.

²⁹ J.C. Musgrave, "Tarsiana and Juglaría in the *Libro de Apolonio*", en *Medieval Hispanic Studies presented to Rita Hamilton* (ed. by A. Deyermond), London, Tamesis Books, 1976, pp. 129-138.

³⁰ M. Alvar, "Apolonio, clérigo entendido", *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, vol. I, pp. 51-73.

³¹ Vid. B. Dutton, "Gonzalo de Berceo and the cantares de gesta", *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp. 197-205; Cañas, *Alexandre*, p. 51 y ss.

³² Baste remitir a Segre, *La tradizione della Chanson de Roland*, pp. 14-62.

ósmosis, se apropiará de esos motivos y técnicas comunicativas, si bien precisará que la autoridad de su texto se apoya en la escritura y no en las fabulaciones de los juglares: *El escrito lo cuenta, non joglar nin cedrero*³³. La autenticidad de su relato, que para los intereses de San Millán conviene que se exhiba como un verdadero documento, no le impide proclamar al final de la *Vida de Santo Domingo: Quiérote por mí mismo, padre, merce, clamar, l que ovi grand talento de seer tu joglar* (c. 775ab). Otro tanto habían hecho en Italia dominicos y franciscanos (al inicio ciertamente con una finalidad más altruista que la del clérigo riojano), todos convertidos en *giullari di Dio* para transmitir un mensaje religioso que renovase las manidas reglas de las *artes praedicandi* y que fuese capaz de atraer al público con un modelo literario más vivo y directo en el que se uniesen el *docere* y el *delectare*.

4. Los nuevos modelos líricos occitanos fueron conocidos tempranamente en la corte castellano-leonesa, tal y como confirma la estancia de Marcabru (ca 1134-1143) junto al emperador Alfonso VII³⁴. Es justamente en esos años cuando se tiene noticia de la presencia del famoso juglar Pallea, a quien se denomina en un documento de 1154 "*domini Imperatoris joculator*"³⁵. Desconocemos qué tipo de actividades realizaba tal personaje, pero su inclusión entre los asalariados del rey da cuenta de la importancia de su oficio en una corte imperial distinguida y fastuosa.

Más luces sobre el ejercicio de la juglaría se vislumbran a partir del siglo XIII en las cantigas transmitidas por los apógrafos italianos B

³³ B. Dutton, *Gonzalo de Berceo. Obras completas*, Vol. IV, *Vida de Santo Domingo de Silos*, London, Tamesis Books, 1978, c. 701b.

³⁴ Para las estancias de trovadores occitanos en las cortes peninsulares son fundamentales M. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, Graphic Andros, 1966 (1ª ed. 1861), p. 70 y ss.; C. Alvar, *Poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1977.

³⁵ Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares*, p. 150.

y V. En la tradición peninsular, la actividad lírica fue ejercida mayoritariamente por trovadores pertenecientes a la aristocracia o, más frecuentemente, a una nobleza secundaria, que se aglutinaba en torno a los grandes centros de poder (cortes feudales o regias)³⁶. Tampoco faltaron juglares que intentaron superar su estatus marginal al amparo de la poesía escrita en una sociedad en la que el ejercicio del "trobar" constituía la esencia misma de la cortesía. Pero éste fue precisamente su "mester con pecado", ya que, según los testimonios transmitidos, ellos sólo estaban legitimados para ejecutar los textos de otros "trovadores". Así lo señala en este *ensenhamen* paródico Gil Perez Conde:

Jograr, tres cousas avedes mester
 pera cantar, de que se paguen en:
 é doair'e voz e aprenderdes ben,
 que de voss'o non podedes aver
 nen emprestado, nen end'o poder
 non á de dar-vol-l'ome nen molher.

[...]

Buscade per u, como ou onde quer
 ajades est'; e, jograr, se vos ten
 prol de trobar, terria-vos por sen
 furtarde-l'a queno sabe fazer;
 desto podedes guaanhar ou perder,
 tanto quex'ome a verdade souber³⁷.

³⁶ Vid. A. Resende d'Oliveira, "A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em galego-português", en *O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, pp. 249-261; *Idem*, "Cortes senhoriais", en *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, organização e coordenação de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Editorial Caminho, 1993, pp. 170-173 (así como la bibliografía selectiva que figura al final de la voz referida).

³⁷ El texto citado procede de la edición de M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Editorial Galaxia, 1970 (2º ed.), nº 151, I y III (de ahora en adelante abreviado Lapa).

Serían los intérpretes de textos literarios, los que ocuparían la categoría superior de la juglaría, tal y como pretende la famosa *Declaratio* de Alfonso X (1275) en respuesta a la *Supplicatio* del trovador provenzal Guiraut Riquier, huésped de la corte castellana entre 1271 y 1279:

E silh c'ap cortezia
 et ab azaut saber
 se sabon captener
 entre las ricas gens,
 per tocar esturmens,
 o per novas comtar
 d'autrui, o per cantar
 autrus vers e cansos,
 o per d'autres faitz bos
 e plazens per auzir,
 podon ben possezir
 aquel nom de joglar³⁸.

No hay que olvidar que detrás de la petición del narbonés se esconde una sutil trama de intereses económicos en la que él era sujeto especialmente interesado, no sólo por la competencia que existía en una corte en la que algunos pretendían dar el paso de juglares a trovadores, sino también para preparar de modo conveniente posteriores acogidas (insistimos, como *trovador*), que contarían así con el respaldo del prestigioso juicio emitido por el rey castellano:

E sie.us voletz deffendre
 que grans enueitz seria,
 si de totz se fazia
 per noms devizemens,
 prec vos propiamens
 de sels, que an saber

³⁸ Cfr. V. Bertolucci-Pizzorusso, "La Supplica di Guiraut Riquier", en *Studi mediolatini e volgari*, XIV, 1966, pp. 10-135 (*loc. cit.*, p. 104, vv. 222-233).

de trobar sert e ver,
 e fan vers e cansos
 e d'autres trobars bos
 per profeitz e per sens
 e per ensenhamens
 durables per totempes
 que no sia[n] essempe
 ab los joglars nomnatz:
 (*Supplicatio*, vv. 712-725)

Guiraut Riquier, que, al igual que Cerveri de Girona, pretende acomodarse como poeta aúlico (seguramente, con la categoría de *doctor de trobar*), va a poner todo su empeño en delimitar claramente las diferencias entre autor y ejecutor de poesía, ya que, si bien en casos como los apuntados ambos viven de los dones de un señor, su formación y oficio exigen tratamientos diversos. Por otra parte, no podía escapársele al trovador provenzal la necesidad de ennoblecer la actividad del "poeta errante", ya que, en cierta medida, éste vivía del arte al igual que el juglar. Este hecho no debió estar exento de polémica en el seno de la propia lírica occitana, tal y como dejan entrever los versos de la tornada de *Aissi com sel qu'entre.l pus assaians* de Bertran Carbonel de Marselha (ca 1252-1265):

Reis castelas, yeu aug dir a la gen
 gran ben de vos, per qu'ieu vos fas prezen
 de ma chanso, e s'alcus fols no fos
 que me.n tengra per ioglar, vira vos³⁹.

Así pues, convenía marcar las divergencias, y más en una corte que comenzaba a padecer los efectos de la crisis económica provocada por el célebre "fecho del Imperio". La respuesta de Alfonso (redactada por el propio Guiraut) fue clara y debió colmar los deseos

³⁹ Cfr. C. Appel, *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Fres Verlag, 1892 (reproducción anastática, Wiesbaden, ed. 1967, p. 64, vv. 45-49).

inmediatos del provenzal, sobre todo cuando dice a propósito de la figura del trovador: *e deu aver honor / per dreg mais de joglar, / c'us autres se pot far / joglars ab so saber* (*Declaratio*, vv. 256-259). Palabras estas que con el tiempo habrían de convertirse en "música celestial", ya que en 1279 el narbonés abandona la corte castellana en busca de nuevos protectores.

La *Declaratio* atribuida a Alfonso X constituye un documento literario valiosísimo sobre la situación de la juglaría peninsular en la segunda mitad del siglo XIII. Desfilan ante nuestros ojos personajes que exhiben monos, cabras o perros, prestidigitadores, imitadores del sonido de los pájaros, hombres que se ganan la vida tocando o cantando en plazas y calles y cuya conducta es más que dudosa. Pero éstos últimos no deben ser considerados juglares, sino *cazurros* (v. 183) según la terminología peninsular, o *bufones* según la lombarda (vv. 220-221). La escasa estima en que se tiene a los *cazurros* debía obedecer tanto a factores sociológicos como al contenido burlesco y rudeza interpretativa que caracterizaban su repertorio. O, al menos, eso es lo que permite conjeturar este pasaje de las *Partidas*:

"porque el uso de las muchas palabras envilece al que las dice; et otrosi las grandes voces sácanle de mesura, faciéndole que non fable apuesto. Onde por esto debe el rey guardar que sus palabras sean eguales et en buen son; et las palabras que se dicen sobre razones feas et sin pro, que no son fermosas nin apuestas al que las fabla, nin otrosi el que las oye non podrie tomar buen consejo, son además, et llámanlas *cazurras*, porque son viles et desapuestas, et non deben seer dichas a homes buenos, quanto más en decirlas ellos mesmos, et mayormente el rey". (*Partida II*, Título IV, ley II)

Testimonios del carácter poco recomendable de las canciones de tales intérpretes y de los ambientes bajos que frecuentaban se encuentran

también en Berceo y, sobre todo, en ciertos pasajes del *Libro de Buen Amor*, del que seleccionamos el siguiente⁴⁰:

Cantares fiz algunos, de los que dizen çiegos,
e para escolares que andan nocherniegos,
e para muchos otros por puertas andariegos,
caçurros e de bulras: non cabrién en diez pliegos⁴¹.

A los imitadores se les aplica en el texto alfonsino la designación de *remedadors* (v. 171). El primer documento conocido que corrobora la existencia de tal práctica en el Occidente peninsular se remonta al mes de agosto de 1193, fecha en la que el rey portugués Sancho I dona unas tierras en la localidad de Canelas a dos hermanos juglares: Bonamis y Acompañado. En la confirmación del mencionado documento, ambos se comprometen a recompensar al monarca con la ejecución de un *arrimidilum*: "Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum arremedillum"⁴². A pesar de que no se hace ninguna referencia a las características que tal forma de espectáculo tenía, lo cierto es que, desde que Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo dio como equivalentes del sustantivo los términos 'entremés', 'farsa', 'comedia' y 'representación jocosa', buena parte de la crítica consideró que aquel texto procedente de la cancillería real documentaba la primera manifestación del teatro portugués. Sin embargo, si se analiza el significado que *remedar* y sus derivados tienen en otros contextos, esa interpretación

⁴⁰ Información detallada en Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, p. 302 y ss.; J.L. Alonso Hernández, "Juglaría, cazarismo y carnaval", en *La Juglaresca*, pp. 131-137; J. Cano Ballesta, "Los 'cantares caçurros' como género juglaresco", *Ibidem*, pp. 327-335.

⁴¹ Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, edición de J. J. J. J. J. J., Madrid, Taurus, 1990, c. 1514.

⁴² Véase, Fr. Joaquim de Santa Rosa de Viterbo, *Elucidário das palavras, termos e frases que em Portugal antigamente se usaram...*, edição crítica de M. Fiuza, Porto-Lisboa, Livraria Civilização, 1965-66, vol. I, p. 594b, s.v. *arremedilho*.

se muestra forzada y poco convincente. Además del texto de la *Declaratio* ya mencionado (vv. 170-171), aducimos el testimonio de una de las *Cantigas de Santa María*, en la que un juglar de Lombardía va a ser precisamente castigado por *remedillo fazer* de la propia Virgen:

Esto foi en Lonbardia dun jograr remedador
 que atan ben remedava, que avian en sabor
 todos quantos lo viian, e davan-lle con amor
 panos e selas e frēos e outro muito bon don.
 Par Deus, muit' é gran dereito de prender grand'ocajon...

E el con sabor daquesto ja mais non fazia al
 senon remedar a todos, ũus ben e outros mal;
 mas o dem', a que criia de consello, fez-ll'atal
 remedillo fazer, onde recebeu mui gran lijon.
 Par Deus, muit' é gran dereito de prender grand'ocajon...

E assi foi que un dia per hũa porta entrar
 da vila foi, mui ben feita, e viu sobr'ela estar
 hũa mui bela omagen da Virgen que non á par,
 tẽendo seu Fill'en braço. Mas non fez y oraçon,
 Par Deus, muit' é gran dereito de prender grand'ocajon...

Mas parou-lle muito mentes, e pois que a ben catou,
 con gran sandez o astroso a rremedar-a cuidou.
 Mas pesou a Jhesu-Cristo, e atal o adobou
 que ben cabo da orella pos-ll'a boqu'e o grannon.
 Par Deus, muit' é gran dereito de prender grand'ocajon...⁴³

Los testimonios traídos a colación indican que el *arrimidilum* era una actividad lúdica, una técnica espectacular de juglares mediante la

⁴³ Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, edición de W. Mettmann, Madrid, Castalia, 1986, vol. III, cantiga 293, vv. 10-29.

que se imitaba a personas o animales a través del gesto, la inflexión de la voz, la forma de andar, etc.

Los textos de Guiraut Riquier y Alfonso X tuvieron eco entre los trovadores gallego-portugueses contemporáneos, que van a utilizar aquella división en categorías profesionales con un propósito paródico y burlesco. Así, Pero Mafaldo en una de sus *cantigas d'escarnho* va a atacar a Pero d'Ambroa, al que acusa de no ejercer bien la "jograria"; curiosamente, sus argumentos encuentran apoyo en un *degreto* real (v. 11), y, aunque Lapa pensó que esa alusión era "mera brincadeira pois nunca houve legislação a esse respeito"⁴⁴, todo parece indicar que la ordenanza referida es la *Declaratio*:

Pero d'Ambroa, averedes pesar
do que nós ora queremos fazer:
os trobadores queremos poer
que se non faça tanto mal cantar,
nen ar chamemos, per nen un amor
que lh'ajamos, nulh'ome trobador
se non aquel[e] que souber trobar.

[...]

Ar pesará-vo-l'ó que vos disser
(este pesar, e pesar con razon):
ca manda el-Rei que, se demandar don
o vilão ou se se chamar segrel
e jograria non souber fazer,
que lhi non dé ome [de] seu aver,
mais que lhi filhen todo quant'ouver.

(Lapa 401, I y III)

En las cantigas y tensós satíricas relacionadas con los juglares se reiteran las alusiones a su mala calidad como intérpretes de música y poesía, destacando en este campo el ciclo de cantigas dedicadas por el trovador portugués Martin Soarez a Lopo⁴⁵, que, con sus sones y

⁴⁴ Lapa, *Cantigas d'escarnho e maldizer*, p. 591.

⁴⁵ *Idem, ibidem*, 293, 295 y 296.

cánticas, podía llegar incluso a causar la muerte del desafortunado que lo escuchaba:

Por que o veen atal, desaguisado,
nono preçan neno queren temer;
mais tal passa cabo d'el, asegurado,
que, se lhi Lopo cedo non morrer,
ca lhi querrá deante citolar,
[fazendo-lhi seus cantares provar],
e pois verrá a morte, sen [seu] grado.
(Lapa 294, vv. 8-14)

Pero, además de recibir el desprecio profesional, el juglar va a ser degradado socialmente y condenado desde una perspectiva moral e ideológica, siendo catalogado como bebedor y mejor comedor, mendigo, ladrón, pendenciero, amante de prostitutas, jugador, etc. Se le ubica, por tanto, en los márgenes de la sociedad y va a ser integrado en un mundo que se pretende ajeno a la "cultura oficial": el mundo de la infamia, la bajeza, la escatología, en una palabra, él es el representante inconfundible de aquella "cultura popular" explorada por M. Bachtin⁴⁶, que sólo puede dar origen a un *jograr saco* (Lapa 132 y 133) o a un *jograr sisom* (Lapa 301, v. 20). Su persona va a navegar siempre entre las condenas ideológicas y sociales y una práctica que se revela contradictoria con algunos de los postulados expresados por aquellas. Así lo demuestra, por ejemplo, la tensó que mantiene el noble portugués Don Johan Soarez Coelho con Picandon, juglar del trovador Sordello, en la que, quizás porque se trata de un extranjero que trabaja al servicio de alguien que escribe en el prestigioso provenzal, se pasa de los consabidos ataques al perdón, y en la se nos presenta el topos del juglar ávido de dones:

⁴⁶ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990 (3ª reimpresión).

- Picandon, por vós vos muito loardes,
non vo-lo cataran por cortesia,
nen por entradas na tafularia,
nen por beverdes nen por pelejardes:
e, se vos esto contaren por prez,
nunca Nostro Senhor tan cortês fez
como vós sodes, se o ben catardes.
- Johan Soarez, por me deostardes,
non perç'eu por esso mia jograria;
e a vós, senhor, melhor estaria
d'a tod'ome de segre ben buscardes:
ca eu sei canções muitas e canto ben
e guardo-me de todo falimen
e cantarei, cada que me mandardes.
- Sinher, conhosco-mi-vos, Picandon,
e do que dixi peço-vos perdon
e gracir-vo-l'ei, se mi perdoardes.
- Johan Soarez, mui de coraçon
vos perdoarei, que mi dedes don
e mi busquedes prol per u andardes.
(Lapa 241, vv. 15-34)

Las mofas sobre la falta de crédito social y cultural, ya que su profesión sólo tiene una dimensión lúdica que no es productiva y, por tanto, ni siquiera forman parte del grupo de los *laboratores*⁴⁷, se acentúan en el caso de aquellos juglares que pretenden ejercer como trovadores. Estos últimos, en cuanto categoría social e intelectual de élite, no van a perdonar que el juglar se apropie de la escritura y se aparte de aquella figura a la que, en el mejor de los casos, se le reconocía *que mui ben cantar sabia e mui mellor violar* (CSM 8, v.

⁴⁷ Cfr. G. Duby, *Les trois ordres ou l'imaginaire du féodalisme*, Paris, Gallimard, 1978, p. 15.

13). Sin duda, el que recibió las críticas más agrias de sus compañeros de escuela fue Lourenço, que va a ser censurado tanto en los círculos poéticos portugueses como castellanos por autores del renombre de Joham Garcia de Guilhade, Johan Perez d'Avoyñ, Johan Vasquiz de Talaveyra, Pero Garcia, Pedr'Amigo de Sevilha, Johan Soarez Coelho y Rodrigu'Eanes Redondo⁴⁸. Todos ellos van a emitir un pésimo juicio sobre la calidad de las composiciones del juglar, insistiendo, sobre todo, en el *nen rimades nen sabedes iguar* (Lapa 274, v. 12) que atentaba contra los principios básicos de la poesía cortés: la isometría y el respeto de la rima. Por eso el noble Johan Perez d'Avoyñ le dirá *quita-te sempre do que teu non for* (Lapa 222, v. 21), tras haberle dirigido previamente una sentencia venenosa: *ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab'o asno de leer* (*Ibidem*, vv. 6-7). Sabemos que Lourenço ejerció como juglar de Joham de Guilhade, que, al parecer, pagaba sus servicios de forma excesivamente comedida; el trovador está dispuesto a aumentar su paga atendiendo a los méritos del intérprete, una paga, por cierto, muy particular:

— Lourenço, a min grave non será
de te pagar tanto que mi quiser,
pois ante mi fezisti teu mester;
mui ben entendo e ben vejo já
como te pagu', e logo o mandarei
pagar a [un] gran vilão que ei,
se un bon pao na mão tever.

— Joan Garcia, tal paga achará
en vós o jograr, quand'a vós veer;
mais outr'a quen [meus] mesteres fezer,
que m'eu entenda, mui ben [me] fará,

⁴⁸ Información detallada en G. Tavani, *Lourenço: Poesie e tenzoni*, Modena, Società tipografica editrice modenese, 1964, pp. 15-28. Las cantigas que constituyen el ciclo de burlas contra Lourenço son las siguientes: Lapa 210, 211, 218, 219, 222, 240, 273, 274, 275 y 320.

que panos ou algo merecerei;
 e vossa paga ben a leixarei
 e pagad'[a] outro jograr qualquer.
 (Lapa 219, vv. 15-28)

Guilhade tampoco se salvará de la polémica, ya que Coelho utilizará la figura de Lourenço (que recibe la grave acusación de robar las composiciones de su amigo) para dirigirle un escarnio lleno de ironía:

— Pero, Lourenço, pero t'eu oía
 tençon desigual e que non rimava,
 pero qu'essa entençon de ti falava,
 [o] Demo lev'esso que teu criia:
 ca non cuidei qu'entençon soubesses
 tan desigual fazer, nena fezesses,
 mais sei-m'eu quex'a fez Joan de Guilhade.
 (Lapa 240, vv. 15-21)

Otro de los juglares que fue blanco de enojosas injurias fue Bernal de Bonaval. Así, en la tensó mantenida con Abril Perez, éste lo deshonra en el propio campo de la ortodoxia cortés poniendo en tela de juicio las cualidades de la dama cantada por Bernal:

Don Bernaldo, quero-vos conselhar
 ben, e creede-m'en, se vos prouguer:
 que non digades que ides amar
 bõa dona, ca vos non é mester
 de dizerdes de bõa dona mal,
 ca ben sabemos, Don Bernaldo, qual
 senhor sol sempr'a servir segrel.
 (Lapa 87, vv. 36-42)

Tanto Ayras Perez Vuytoron como Pero da Ponte conocían bien la naturaleza de aquella mujer, que rebajaba, sin duda, la dignidad del juglar y de sus cantos:

E, don Bernaldo, se o non sabedes,
 quero vus eu dizer quant'end'oy:
 molher trajedes, com'eu aprendi,
 que vus foden, e de que ficaredes
 con mal escarnho se vus enpreñar
 d'algun rapaz e vus depouys leixar
 filho d'outro, que por vosso criedes.
 (Lapa 76, vv. 8-14)

Don Bernaldo, poys trajedes
 con vosc'unha tal molher,
 a peyor que vos sabedes,
 se o alguazil souber,
 açoutar-vo-la querrá,
 e a puta queixar-s'á
 e vos assanhar-vus-edes.
 (*Ibidem* 355, vv. 1-7)

No extraña, pues, que este ambiente marginal en el que se colocaba al poeta de Bonaval (y a su producción) haya sido utilizado por Alfonso X en aquel conocido pasaje (que plantea no pocos problemas de interpretación)⁴⁹ de la cantiga d'escarnho *Pero da Ponte, pare-vos en mal* (Lapa 17), en el que el nombre del juglar se asimila a la degradación literaria:

Vós non trobades come proença,
 mais come Bernaldo de Bonaval;
 por ende non é trobar natural,
 pois que o del e do Dem'aprendestes.

⁴⁹ Véanse las interpretaciones de todos los que han intervenido en el debate, así como una nueva explicación del texto en: S. Pellegrini, "Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X", *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, III, 1961, pp. 127-137; J.M. D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 291-299.

E ben vej'ora que trobar vos fal,
 pois vós tan louca razon cometestes.
 (Lapa 17, vv. 13-18)

La discriminación hacia los juglares y lo que representaban tuvo también sus consecuencias en la tradición manuscrita. Ninguna de sus cantigas de amor fue recogida en el *Cancioneiro da Ajuda*, que, como se recordará, es una antología en la que ha imperado un riguroso proceso de selección, copiándose tan sólo los textos de autores pertenecientes a la aristocracia o a la nobleza, es decir, productos marcados por el prestigio que confería la calificación de *opera tropatorum*. Hacia el segundo cuarto del siglo XIV van a añadirse nuevos autores a la primitiva colectánea trovadoresca, teniendo lugar una ampliación en la recogida de material, no sólo a nivel cronológico — como cabía esperar —, sino también sociológico⁵⁰. Será ese afán desesperado por salvaguardar el mayor número de textos de un movimiento que va perdiendo dinamismo, impulso y carácter orgánico, el que determine la incorporación de los juglares a esa segunda antología, fuente probable de los cancioneros Colocci-Brancuti y Vaticano. La falta de patronímico en las rúbricas atributivas de los manuscritos, la especificación del sustantivo *jogral* junto al nombre de algunos autores (Lopo, Lourenço, Johan, Diego Pezelho...) y las referencias que se extraen de las tensós y cantigas satíricas dan buena cuenta de la condición plebeya de aquellos hombres, que, a pesar de las circunstancias, supieron desembarazarse de los límites culturales que le imponía la sociedad cortés. Muchos de ellos lograron su objetivo, ya que sus productos fueron salvados de la

⁵⁰ Para la tradición manuscrita gallego-portuguesa, véanse, fundamentalmente: C. Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904 (reimpresión Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda), 1990, vol. II, p. 210 y ss.; G. Tavani, *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1969, pp. 77-179; *Idem*, *Ensaio portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, pp. 55-178; A. Resende d'Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos sécs. XIII e XIV*, Lisboa, Edições Colibri, 1994, pp. 55-211.

quema gracias al trabajo realizado por el conde Don Pedro de Portugal, que intuyó el final de un ciclo y decidió elaborar un famoso *Livro das Cantigas*, en el que la restricción expresada por el verso alfonsino *E desto cantar fezemos que cantassen os jograres* (CSM 172, v. 33) fue en gran medida pasada por alto.

Pilar Lorenzo Gradín
Universidad de Santiago de Compostela

