

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

*Ingenio y arte en la lírica gallegoportuguesa. En torno a una cantiga de Gil Perez Conde y la retórica clásica**

SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA

Universidade de Santiago de Compostela

Una de las afirmaciones más asentadas en el estudio de la lírica gallegoportuguesa es aquella que asevera que dicha tradición trovadoresca dedicó una escasa atención a la discusión de sus principios poéticos, tanto desde el punto de vista conceptual como formal.¹ Como otras afirmaciones que condicionan la comprensión del trovadorismo peninsular, esta procede, en buena medida, de la comparación con la poesía occitana, con su muy conocido debate en torno a los estilos de *trovar - clus, leu, ric...* - o las disquisiciones metaliterarias sobre el amor y su relación con el canto poético, las cuales a menudo nutren el corpus dialogado de las *tensos*. Por contra, la idea más comúnmente extendida en la lírica peninsular recluye el debate de cuestiones afines en el ámbito de la sátira; y, aun dentro de esta, se destaca cómo las burlas personales apenas si dejan un espacio marginal para composiciones de otro tono, como la sátira política, la crítica de costumbres o, en fin, la discusión sobre aspectos literarios.

Quien tal sostiene obvia que la vehemencia con que ciertas cuestiones poetológicas prenden en el debate entre trovadores no podía deberse más que a la viveza con que aquellas se mantenían entre los agentes del canto trovadoresco. Del mismo modo que no siempre se ha comprendido la dimensión metaliteraria de algunas disputas entre autores gallegoportugueses, tal y como se refleja, por ejemplo, en el célebre *ciclo del ama*, que suscitó la cantiga *Alai vej 'eu aqui ama chamada* de Johan Soarez Coelho (79,9; A166, B318).² Si la respuesta a dicha pieza parece censurar la ruptura de uno de los preceptos cortesés, el de que un trovador de-

* Este artículo fija parte del proyecto *El debate metaliterario en la lírica románica medieval*

1 Vid., por ejemplo, Giulia Lanciani y Giuseppe Tavani, *A cantiga de escarnho e maldizer*, Colibri, Lisboa, 1998, p. 92.

2 La cantiga en cuestión provocó la respuesta de Airas Perez Vuitoron (*Johan Soarez, pero vós téedes*, 16,13, fil481/K1092), Feman Garcia Esgaravunha (*Atal vej'eu aqui ama chamada*, 79,9, fil66/Kil8), Johan Garcia de Guilhade (*Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas*, 70,38, 51501) o Juião Bolseiro (*Johan Soares, de pran as melhores*, 85,11, fil 181/F786). Citamos las cantigas según el texto y la numeración establecidos en

bía dirigir su amor y su canto hacia una dama noble, Correia' ha incidido en un aspecto que ha reclamado menos los desvelos de la crítica, cual es el de la expresión equívoca de las palabras, que propone Soares Coelho, y las posibilidades de confusión que provocarían las ambigüedades subsiguientes. Todo ello en el contexto de una ponderación del quehacer poético por parte de un autor que se consideraba a sí mismo - y alardeaba de ello - letrado y buen trovador."

Este último pormenor nos introduce en el que quizá sea el gran tema de debate de la lírica gallegoportuguesa, constituido por las reflexiones que hacen los autores acerca del buen quehacer poético y los requisitos que se precisaban para tal menester. Dichas disquisiciones, de todas formas, no se limitan a una cuestión de capacitación artística, sino que a menudo se impregnan de un componente social, toda vez que entran en relación con la rivalidad que existía entre los trovadores y entre estos y los juglares. Es por eso que, no pocas veces, dichas consideraciones adquieren el aspecto de una verdadera autojustificación, en la que los factores que dignifican la obra artística importan menos que las cualidades que legitiman a su autor como poeta y músico.

No es esta, de todas formas, una preocupación exclusiva del trovadorismo peninsular. El debate acerca de la juglaría, sus reconocidos - y muchas veces exagerados - defectos y la rivalidad profesional con otros agentes del canto poético recorren todo el Occidente europeo entre los siglos XII y XIII y afectan, también, a la lírica oceítana. Sobre este particular, Landoni' llama la atención acerca de cómo en esta tradición lírica las quejas que los trovadores vierten sobre los juglares se hacen más abundantes a finales del XII, en paralelo a la creciente presencia de estos últimos en las cortes señoriales y principescas y, también, a la que Faral* reconoce como la edad de oro de la juglaría, que se inicia a comienzos del siglo XIII. Tales ataques y los debates que generan, han de entenderse como uno de los varios mecanismos de defensa que oponen los trovadores a las aspiraciones de reivindicación artística que llevan a los juglares a asumir tareas que sus oponentes se arrojan en exclusiva. Ciertamente es que la delimitación de funciones que hay que pre-

Mercedes Brea (coord.). *Lírica profana galego-portuguesa*. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades - Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1996.

' Ángela Correla, "Ser letrado e trovador", *eHumanista*, 22 (2012), pp. 37-38. [27-48]

" Johan Soares Coelho se declara «ben letrado» en *Joan Fernandez, o mundo é tomado* (Lapa 230). Para las implicaciones del vocablo *leterado*, vid. el artículo de Correla, "Ser letrado", *passim*, citado en la nota anterior.

' E. Landoni, *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze, Leo S. Olschki, 1989, p. 139.

* E. Farai, *Les jongleurs en France au Moyen âge*, Paris, Honoré Champion, 1971, p. 61.

suponer tras la respuesta trovadoresca tenía más de teórico que de realidad efectiva, puesto que los juglares no sólo se dedicaban a la ejecución de las piezas poéticas, sino que asimismo las componían; del mismo modo en que había trovadores ajugarados, que hacían de la lírica su medio de vida. Sin embargo, la fluidez de la frontera entre ambos estamentos no impidió que esta actuase como un criterio, siquiera fuese orientativo, cuyo propósito consistía en discriminar entre dos grupos sociales en pugna.¹

En realidad, no importaba tanto lo que de fundado había en las pretensiones trovadorescas como la percepción de amenaza que tenía este grupo de otro rival y la expresión de estos roces a través de la literatura. Dicho desfase se manifiesta en lo extendido de las censuras, que en no pocas ocasiones abarcan al conjunto del grupo juglaresco, sin distinguos entre unos integrantes y otros, así como en la naturaleza de esos reproches. Es así que las diatribas contra los juglares adoptan a menudo un cariz moralístico, cuando a estos se les adjudican defectos como la maledicencia, con su cohorte de difamaciones, deshonras y rencillas; los *peccata linguae*, en fin, que sembraban la disensión en las cortes.² Por ese motivo, autores como Peire de la Muía ligaban la proliferación en ellas de juglares con la decadencia del universo cortés y de las costumbres que hicieron posible el cultivo de la lírica:

Del joglars servir mi laisse.
 Seignor, auiatz per que ni com:
 Car los enois eréis e poia,
 E qui mais los serv mescaba
 (...)
 Per q'ieu non pretz una raba
 Lor mal dir...³

¹ L.M. Paterson, *El mundo de los trovadores. La sociedad occitana medieval (entre 1100y 1300)*, Barcelona, Península, 1997, pp. 108-109; G. Vallín Blanco, "Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos". *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, ed. por M.I. Toro Pascua (ed.). Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, 1.11, pp. 1115-1120.

² Sobre los *peccata linguae* y su asociación con los juglares, vid. C. Casagrande y S. Vecchio, *I peccati della lingua: disciplina ed etica della parola nella cultura medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978; M. Madero, *Manos violentas, palabras vedadas. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid, Tauro, 1992.

³ G. Bertoni, *I trovatori d'Italia. Biografie, testi, traduzioni, note*, Roma, Somu, 1967, pp. 245-246, XL vv. 1-13.

Pero otras veces las reprobaciones se centran en cuestiones de poética y dan lugar a auténticos debates metaliterarios, centrados en la ineptitud juglaresca.

Que tos chans no val ni play.
Ni tos fois ditz non es res;
E croya es ta folia
E paupra ta joglaria,"

dirá Uc de Saint-Circ a un juglar, acusándolo de no estar capacitado ni siquiera para su oficio. Comentarios como este menudean, como es bien sabido, en el corpus satírico gallegoportugués, en el que un puñado de nombres, tal que Lopo, Lourenço o Roi Queimado, emerge como blanco preferido de las burlas trovadorescas. Desde la perspectiva contraria, autores como Johan Soarez Coelho, Johan García de Guilhade o Martin Soarez se muestran especialmente insistentes en sus reproches, quizá, como muestra la contumacia con la que este último trovador satiriza a Lopo, de manera proporcional a su conciencia aristocrática."

Una de estas cantigas dirigidas a juglares la escribió Gil Perez Conde, trovador portugués activo en la segunda mitad del siglo XIII, cuya carrera transcurrió entre las cortes de Sancho II de Portugal y de Alfonso X y Sancho IV de Castilla:¹⁰

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

¹⁰ A. Jeanroy y J.-J. Salverda de Grave (eds.). *Poésies de Uc de Saint-Circ*, New York / London, Johnson Reprint (1ª ed. Toulouse, Édouard Privat, 1913), XXII, vv. 12-15, p. 93.

" El pequeño ciclo satírico que Martin Soarez le dedicó a Lopo lo componen las siguientes cantigas: *Con alguen é'qui Lopo desfiado* (91,A, fil364 / 1^72), *Foi a citóla temperar* (97,8, B1363 / F971), *Foi un dia Lopojograr* (97,9, fi 1366 / V91A), *Lopojograr, és garganton* (97,13, B1365 / K973).

Según Tavani, Gil Perez Conde, que era cuñado de Johan Soarez Coelho, abandonó Portugal en 1248, tras el derrocamiento de Sancho II. En Castilla se integró en la corte del todavía infante Alfonso y, más adelante, se convertiría en vasallo de Sancho IV (G. Tavani, *A poesia lirica galego-portuguesa*, Vigo, Edicións Xerais, 1986, p. 289). Vid. A. Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994, p. 351, en donde se documenta al trovador en la corte castellana durante el año 1286, lo que hace dudosa su salida de Portugal con motivo de la guerra civil entre D. Sancho II de Portugal y su hermano D. Afonso III.

nen emprestado, nen end' o poder
non á de dar-vo-l' orne nen molher.

Sen Qa destas nunca bon segrel
vimos en Espanha, nen d' alhur non ven,
e sen outra, que a todos conven:
seer de bon sen; pois vos, jograr, trager
non vos vej' est', e comprar nen vender
nono pod' ome, pero xe quiser,

Buscade per u, como ou onde quer
ajades est'; e, jograr, se vos ten
prol de trovar, terria-vos por sen
furtarde-l' a queno sabe fazer;
desto podedes guanhar ou perder,
tanto que x' ome a verdade souber.
(56,6; B1515).

Gil Perez Conde ataca a ese juglar anónimo, en principio, porque no está capacitado para ejercer su labor de manera satisfactoria. Así se refleja en el vocablo *cantar* del v. 2, que, usado como verbo, según es el caso, se refiere a la actividad de reproducir una cantiga de manera oral, acompañada de música." Salta a la vista, en este sentido, la filiación con el sirventés de Peire de la Mula, arriba mencionado. Sin embargo, la inhabilitación para este menester parece una maniobra preventiva, destinada a disuadir de ambiciones mayores, cual sería la de dedicarse a la composición de piezas poéticas. Tal supuesto se ve confirmado por la alusión de los vv. 14-15: «se vos ten / prol de trovar».

Ahora bien, resulta interesante comprobar cómo esta doble descalificación se basa en criterios semejantes, aunque no siempre coincidentes. La interpretación musical correcta debería fundamentarse, según Perez Conde, en tres aspectos. Los

" Empleado como nombre, en cambio, *cantar* designa a la propia composición poética, con una presencia que se atestigua de manera mayoritaria en el corpus textual gallegoportugués, aunque no así en el aparato paratextual que acompaña a las cantigas (A. Juárez Blanquer, "Datos de Retórica Literaria Emanados de la Poesía de los Cancioneros", *Literatura medieval. Actas do IV Congreso da Associando Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, coord. por A.N. Nascimento y C. Almeida Ribeiro, Lisboa, Cosmos, 1993, t. 11, p. 194; M. Brea, "Cantar et cantiga ídem est", *Homenaxe ó Prof. Camilo Flores*, Santiago de Compostela, USC, 1999, pp. 93-108; J.C. Ribeiro Miranda, "Cantar ou cantiga? Sobre a designa^o genérica da poesia galego-portuguesa", *Aproximacións ao estudo do vocabulario trobadoresco*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2010, pp. 161-179).

dos primeros, donaire y voz, consisten en cualidades ligadas a la manera de ejecutar el canto y referidas tanto a la gestualidad dotada de gracia y al componente físico de quien lo interpreta, como a la capacitación oral que el cantante debía poseer. Mientras que estos estarían refiriéndose a virtudes innatas, el tercer componente, «aprenderdes ben», consiste no en un don del artista, sino en la adquisición de una serie de conocimientos y técnicas por medio de la enseñanza. Se pondría en cuestión, entonces, que el juglar tenga cualidades para el canto, pero también que sea *capaz* de aprender un saber susceptible de ser aplicado a esas cualidades previas.

A pesar del menosprecio que los trovadores declaran hacia la actividad interpretativa, a la que confinaban a los juglares, el canto había formado parte de las reflexiones que el pensamiento medieval había elaborado sobre la música, como parte indisoluble de este arte. Y, aunque al menos desde Boecio, se había considerado su aspecto menos valioso, por constituir una actividad de naturaleza material, ligada por tanto a la percepción y ajena a la *scientia*,¹³ no por ello dejó de adquirir un cierto reconocimiento, como acabó por otorgarle el *De vulgari eloquentia* de Dante. Para este, la *cantío* se compone tanto del acto creativo o *actio*, como de su ejecución, recitada o cantada, a la que denomina *passio*. Esta segunda es imprescindible para que la obra - el texto musicado, por ejemplo - culmine en el *usus* o acto de fruición artística, que es el que permite comprender la belleza de la que aquella es portadora. Es decir, que la belleza sólo reside de manera plena en la ejecución poético-musical.¹⁴ La duplicidad que diseñan *actio* y *passio*, como parte de la experiencia poética, la ejemplifica el autor florentino con la figura de Virgilio:

Et circa hoc considerandum est quod cantío dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab auctore suo, et sic est actio (et secundum istum modum Virgilius primo Eneidorum dicit ('Arma virumque cano') alio modo secundum quod fabricatur profertur vel ab auctore vel ab alio, quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non, et sic est passio.¹⁵

¹³ Pero no así la composición musical ligada a la palabra, que sí gozaba de reconocimiento. Antes al revés, Boecio consideraba de menor valor la música instrumental, precisamente porque la conectaba con la habilidad manual (M.S. Lannutti, "«Ars» e «scientia», «actio» e «passio». Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia». *Studi Medievali*, 41 (2000), p. 5).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 23-24 y 32-33.

¹⁵ M. Rovira Soler y M. Gii Esteve (eds.). *Dante Alighieri. De vulgari eloquentia*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, li, viii, 4, p. 178.

Aun cuando la reflexión que sustenta este último pasaje podría servir de legitimación a la actividad juglaresca, su posición ancilar respecto de la creación poética justifica el afán de los juglares, como el destinatario de la sátira de Gil Pérez Conde, por acceder a esta arte, que los trovadores se atribuían sólo a sí mismos. La praxis poética había demostrado, mal que les pesase a estos últimos, que los juglares podían rivalizar con ellos en pericia artística; de ahí la insistencia en sus ataques, pero también en la habilitación de criterios discriminatorios que fuesen más allá de la simple habilidad compositiva. Así se entiende que Gil Pérez Conde añada el *hon sen* como cuarto requisito que impone en su cantiga.

Con este, el trovador portugués establecía una barrera que consideraba infanqueable ante el arribismo de los juglares, puesto que el buen sentido al que apelaba iba más allá del simple aprendizaje de una técnica. Con él, Pérez Conde recurre a un lugar común de la crítica antijuglaresca, pero también entra en uno de los núcleos de la reflexión poetológica medieval, que remontaba a la Antigüedad clásica. En esta, en efecto, se había ya planteado el origen de la creación literaria y la esencia misma del ser artístico, a partir de la dualidad *ars - ingenium*. Dicho con otras palabras, ¿el artista creaba su obra como fruto de un saber innato o de un conocimiento adquirido por medio del aprendizaje? O lo que es lo mismo, ¿la obra de arte tenía su origen en la naturaleza, puesto que provenía de una cualidad dada con el nacimiento, esto es, de manera natural, o era fruto del arte, entendido este como algo accesible a cualquiera que estudiase, sin que importase el linaje? La Edad Media conoció este debate sobre todo gracias al *Ars poética* de Horacio, "si bien este recogía y sistematizaba reflexiones que remontaban a la tradición poética griega.

La Grecia arcaica había considerado que la poesía surgía de un acto de inspiración divina, que se relacionaba con la consideración de los poetas antiguos, Homero ante todo, como sabio. Pero esta doctrina convivió, a partir del siglo V a.C., con la del talento innato, no tardando en sufrir ambas una contaminación mutua.¹⁸

Al que precisamente Dante califica de «Magister noster Oratius» (*ihid.*, 11, iv, 4, p. 144). La influencia de Horacio en las escuelas medievales se intensificó a partir de finales del siglo IX (D. Kelly, "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth and Thirteenth-Century Arts of Poetry", *Speculum*, A\ / 2 (1966), p. 276).

"Aristóteles, por ejemplo, expone ambas doctrinas y adjudica cada una de ellas a un tipo de poeta: la de aquellos dotados de saber innato, que actuaban de acuerdo con la eúcpuía, y la de aquellos otros, inspirados por la divinidad y que se movían a impulsos de la xavía (W. Ringler, "*Poeta nascitur non fit*: Some Notes on the History of an Aphorism", *Journal of the History of Ideas*, 2 / 4 (1941), p. 501).

Esta evolución, unida a la de la del componente técnico de la poesía, que se consolidará más adelante, resultó en la consideración de que el arte consistía en la unión de saber y ejercicio ('eTiiaTmrv TE Kaí |i£A£Tr|v)," representantes de dos actitudes estéticas: la báquico-furiosa y la apolíneo-reflexiva.[^] Sin ir más lejos. Platón contrapuso ambas doctrinas, buscando una conciliación entre ellas. En *Fedro* sienta las bases de la que será la postura mayoritaria en los siglos posteriores, cuando admite que: «Si en tus condiciones naturales está el ser elocuente, serás un orador insigne, si a aquéllas añades la ciencia y la práctica. Y en lo que de éstas quedas corto, en eso mismo serás imperfecto».[^]

Esta concepción doble fue seguida por los peripatéticos y reaparece entre los tratadistas romanos, quienes retomaron de los griegos el debate en torno a la naturaleza de la poesía. La mayoría de los autores latinos adoptó al respecto una actitud ecléctica, como Cicerón o Quintiliano. Este segundo, sin ir más lejos, reconocerá, a la manera de Platón, la precedencia del ingenio, pero también la inexcusabilidad del estudio como requisito para transformar al orador ingenioso, aunque mediocre, en el perfecto rétor.^{^^} Tal es la línea que asimismo sigue Horacio, quien en su *Ars poética* declara: «ego nec studium sine divite vena, / nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice».[^]

Horacio transmitió estas ideas a los pensadores medievales,^{^^} quienes no siempre mantuvieron la paridad que el autor latino había intentado establecer entre los

" O. Velásquez, "Analizando las intenciones profundas del *Ars poética* de Horacio", *ünomázein*, 3 (1998), p. 237.

[^] A. García Berrio, "El «patrón» renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español", *Actas del Cuatro Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, coord. por E. Bustos Tovar, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982, pp. 577-578.

L. Gil Fernández (ed.), *Platón. Fedro*, Dyckinson, Madrid, 2009, p. 229, § 229d.

^{^^} D.A. Russell (ed.), *Quintilian. The Orator's Education*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) / London, 2001, 1.1, p. 346, 11, 13. Vid. García Berrio, "El «patrón» renacentista", p. 579.

H. Rushton Fairclough (ed.), *Horace. Satires, Epistles, and Ars Poetica*, Cambridge (Mass.) / London, Harvard University Press / William Heinemann, 1978, p. 484, vv. 408-411.

Sobre la poderosa influencia de Horacio en la Edad Media llama la atención García Berrio, "El «patrón» renacentista", pp. 574-575, para quien este autor resultó mucho más decisivo que las enseñanzas poéticas de Aristóteles. A pesar de que la *Poética* del Estagirita se tradujo en el siglo XIII, no gozó de una difusión amplia, que sólo alcanzó cuando en 1498 Giorgio Valla realizó su traducción latina a partir del texto griego (M. Mañas Núñez, "La *Epistula ad Pisonem* de Horacio: su normalización como *ars poética*

componentes natural y técnico de la poesía. Así, los *Scholia Vindobonensia* al *Ars* horaciana determinan que la verdadera poesía ha de tener un componente moral y que el auténtico poeta ha de ser un sabio. Ahora bien, sólo la reflexión y el arte conceden el acceso a la sabiduría, con lo que niegan que el artista pueda ser un inspirado, por lo que de irreflexivo tiene el acto de inspiración, del mismo modo que consideran el genio como una fuerza bruta, que sólo se hará poesía una vez disciplinado por el arte. De manera análoga. Remi d'Auxerre considera que todos los hombres reúnen las condiciones naturales para las artes, pero los vicios han provocado que la gran mayoría no sea consciente de esta capacidad. Sólo aquellos que la recuerdan, a través de la experiencia y el esfuerzo, revivifican esos dones innatos y acceden al estatuto artístico. Se configura así una tríada, como sustento de la creación poética, que los tratadistas reformularon sucesivamente y que se encuentra tanto en Isidoro - quien habla de «natura ingenio, doctrina scientia, usus adsiduitate» - , como en Dante.¹

Pero además, la retorización de la poética, que tuvo lugar durante la Edad Media, y la consiguiente valorización de la retórica como sistema de composición textual, desembocaron en la exaltación de la figura del autor como *artifex*. Esta doctrina, revivificada por el platonismo del siglo XII, asociaba el proceso compositivo con la idea de Dios creador, que forma el mundo a la manera de un arquitecto o de un artesano, como alfarero, orfebre o sastre. La idea, común a no pocas mitologías, se encontraba en la Grecia clásica - de ahí su presencia en el *Timeo* -, la adoptó asimismo el Cristianismo y pasó a la literatura medieval a través de Agustín y el platonismo africano, Calcidio y Boecio. Su proyección sobre la figura del escritor se produce justo cuando comenzaba la eclosión de las literaturas en lengua vulgar. La más divulgada de las *artes poetriae* de los siglos XII

hasta el Renacimiento", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32/2 (2012), p. 226).

E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, Madrid, Gredos, 1958, t. 1, pp. 240-421 y 256-258.

J. Oroz Reta y M.-A. Marcos Casquero (eds.), *San Isidoro de Sevilla. Etimologías*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1993, i. I, p. 364,11, iii, 2.

Dante (*De vulgari eloquentia*, II, iv, 10, p. 146) habla, a este respecto, de «strenuitate ingenii et artis asiduitate scientiarumque habitus».

C. Marimón Llorca, "Las claves retóricas del discurso poético en el medioevo: la tópica horaciana mayor". *Revista de Poética Medieval*, 8 (2002), pp. 115-125, quien asimismo destaca la importancia que para la exaltación del productor-artífice tuvo el desarrollo, en los siglos XII y XIII, de la teoría del *accessus ad auctores*.

E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 757-758.

y XIII, la *Poetria nova* de Geoffrey de Vinsauf, sigue esta senda cuando explica el proceso de creación literaria valiéndose de la conocida alegoría de la construcción de una casa."¹

Tampoco las artes poéticas occitanas fueron extrañas a reflexiones de este género. Para Marimón Llorca,² estas suponen el triunfo del artista como técnico, que basaba su saber en el dominio de unas reglas compositivas, que, aunque sobre la base del ingenio, eran susceptibles de aprenderse con el estudio. No obstante, en no pocas de ellas el ingenio se mantiene vigente como el requisito que posibilita el estudio y la adquisición del saber técnico. Así, el más antiguo de estos tratados, las *Rozos de trobar* de Raimon Vidal de Besalú, admite la limitación «qe toz los homes del mon pueca far prims ni entendenz ni qe fassa tomar de lor enueitz per la mía paraola»,³ pero eso no obsta para que

homs prims i aura de cui enten, si tot s'estai ben, qe i sabrían bien meilhorar o que mais mettre; qe greu trobares negun saber tan fort ni tan primamenz dig qe uns hom prims no i saubes melhurar o mais mettre."

Esta línea de pensamiento la expresa de modo más explícito Jofre de Foixà, para el que poetizar no se reducía a la pericia en un conjunto de técnicas literarias.⁴ Por eso, sus *Regles de trobar* dicen dirigirse a «cells qui no s entenen en gramatica, mas estiers han subtil e ciar engyn», para que «pusquen mils conexer e apendre lo saber de trobar». Sin embargo, las *Leys d'Amors* reafirmarán la posibilidad de trovar tanto si existe una preparación previa como si se compone de manera improvisada:

A. Cano Revilla (ed.), *Geoffroi de Vinsauf. Poetria nova*, Madrid, Arco Libros, 2008, p. 134, vv. 43-58.

¹ Marimón Llorca, "Las claves retóricas", pp. 120-121.

J.H. Marhsall (ed.), *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972, Ms. B, p. 4. Esta es la versión del ms. H: «Ez eu no dich ges que totz homens del mon pusca far eu prims entendenz ne que de llurs enugs ne de llurs vicis se tomen per la mía paraola» (*ibid.*, p. 5).

² *ibid.*, Ms. B, p. 2; «home prim hi haura que, si tot s'estay be, que y sabrien millorar o may trar o metre, car a greu trobaretz nengun sauber tant fort ni tant primament dit c'us hom fort prims no y pogués millorar e mays metre» (*ibid.*, p. 3).

J. LI. Martos, "Eberardo el Alemán y la crisis poética". *Revista de Poética Medieval*, 11 (2003), p. 52.

³ *Razos de trobar*, ms. H, p. 56.

Alqus trobars ve per aventura, et alqus por bona cura. // Trobars daventura es: cant hom troba alquana causa, laqual non ha perguda. o pauzat que laia pergura. can la troba senes sercar. // Trobars de bona cura es: cant hom serca la cauza que non ha perguda e sercan: la troba o cant hom serca la cauza ques ha perguda: e sercan latroba (sic)."

Y, aunque las *Leys* advierten de que la «gaya sciencia del trobar» no está al alcance de todos y que se deja aprehender sobre todo por los «entendens ques han cor valoros e subtil», finalmente advierte que sólo «nos met nis pauza en coratge dome dur, rude, avar, enic, infals», pues «ignoransa es causa, la quals es grans enemiga de saber».

La legitimación, a que proceden las *Leys*, de la poesía producida gracias al estudio abriría la puerta a su cultivo por parte de autores extraños al restringido mundo del trovadorismo cortés.[®] Su postura ecléctica podría explicarse por el público al que dirigía su tratado, que pertenecía a la burguesía tolosana, si bien el proceso de desaristocratización que esta culminaba había empezado un siglo antes. Lo demuestra Raimon Vidal, cuando enumera una larga lista de estratos sociales, del emperador a los villanos, «paucs e granz», que ponían «totz ioms lor entendiment en trobar et en chantar». No obstante lo cual, y aquí emerge la tópica autojustificatoria común a tantos prólogos, sus resultados, en general cuestionables, demandaban la composición de un tratado como el suyo.

Contra la tentación de adscribir a una corriente antielitista la ponderación del formalismo poético, ha de tenerse presente que las declaraciones metapoéticas de los primeros trovadores, analizadas por Landoni,^{""} revelan cómo estos mostraban su orgullo artístico con el empleo de las susodichas imágenes artesanales, que les había transmitido la tradición horaciana. Entre ellos, Guilhem de Peitieu, quien decía de sí mismo que era «bon obrador / qu'ieu port d'aicel mester la flor».^{""} De

M. Gatién-Amoult (ed.). *Las flores del gay saber estier dichas las leys d'Amors*, Genève, Slatkine, 1977, 1.1, p. 8.

" *Ibid.*, 1.1, p. 4.

Así se explica que acuse a los trovadores de hermetismo: «Per so quel sabers de trobar lo qual havian tengut rescost li antic trobador et aquo meteysch quen havian pauzat escuramen...» *ibid.*, 1.1, p. 2).

" *Razos de trobar*, ms. B, p. 2. «home pauch e gran... menon [tot] dia trobar e xantar» *ibid.*, ms. H, p. 3).

"" E. Landoni, *La teoria letteraria dei provenzali*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 3-28.

N. Passero (ed.), *Guglielmo IX. Poesie*, Modena, S.T.E.M. / Mucchi, 1973, IV, vv.

acuerdo con esta perspectiva, la excelencia poética se basaba en la elaboración de una estructura perfecta, conseguida tras una tarea de taracea textual, de pasar la lima sobre las palabras no adecuadas, como indica Aimeric de Peguilham,^{1*} o puliéndolas, a la manera de Cercamon.² Sólo a partir de la segunda mitad del siglo Xn, y sin duda por un proceso análogo al que contempla la lírica gallegoportuguesa, los trovadores buscarán su mérito en el despliegue de un discurso sutil; a menudo, como ilustra el debate en tomo a los estilos de trovar - *clus*, *leu* -, ligados a la capacidad de ocultar los significados valiéndose de una expresión oscura. Pero ni aun así perdió vigencia el refinamiento formal que reivindicará el *trohar ríe* de Amaut Daniel.

La propia Landoni observa que en la superación del modelo formalista en Occitania desempeñó un papel central Bemart Marti y su reivindicación de la novedad como elemento añadido de exigencia poética.³ Y tales innovaciones, si afectaban al aspecto formal, no dejaron de hacerlo también a la materia del canto, a la *razo* que este contenía. Por eso, proclama Guilhem de Montanhagol: «qu'ieu dic razo qu'om mais no dis, / Qu'amors m'a dat saber».⁴ La nueva poética proyectaba sus requerimientos tanto sobre el plano de la *elocutio*, como sobre el de la *inventio*, pero asimismo demandó un replanteamiento acerca de qué tipo de público era el destinatario de las composiciones líricas. En realidad, las reflexiones sobre los estilos *clus* y *leu* afectaban tanto al proceso compositivo como al de recepción y a la posibilidad, puesta en duda, de que el mensaje poético, constmido según el principio de la sutileza y de la capacitación intelectual, fuese comprensible.^{5*}

«Ses mon apleich non vau ni ses ma lima, / Ab que fabreich motz et aplan e lim» (W.P. Shepard y P.M. Chambers (eds.). *The Poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Northwestern University Press, 1950, p. 222, XLVII, vv. 1-2).

«Pías es lo vers, vauc l'afinan / ses mot vila, fais, apostitz» (L. Rossi (ed.), *Cercamon. Oeuvre poétique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 156, V, w. 31-32).

¹ Landoni, *La teoria*, pp. 13-14.

² J. Coulet (ed.). *Le troubadour Guilhem de Montanhagol*, Johnson Reprint, New York / London (P ed. Édouard Toulouse, Privât, 1898), p. 111, VII, w. 14-15.

^{3*} Aspecto este, que está presente en no pocas de las composiciones que reflexionan sobre el hermetismo o la claridad de la poesía y los estilos trovadorescos correspondientes. Uno de los autores que con más insistencia expresa este afán de claridad es Giraut de Bomelh, cuya obra contiene varias afirmaciones en este sentido «Qu'es mais amatz / Chans e prezatz, / Qui i fai levet e venansal» (R.V. Sharman (ed.), *The cansos and sirventes of the Troubadour Giraut de Borneil: A Critical Edition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 394, LIX, v. 11-13); «E sui m'en per so esforsatz / Qu'entendatz quals

Claro que el saber transmitido con esa sutileza imponía, asimismo, una estricta capacidad por parte del autor. Si Guilhem de Montanhagol podía orgullecerse de la *razo* de sus poesías, en el ámbito gallegoportugués Pedr'Amigo de Sevilha se burlaba de dos compañeros de escuela, Johan Baveca y Pero d'Ambroa, precisamente por su incapacidad para componer una *tensó*, pues ambos «sayron-sse logo da razón» (116,11, B1664 / VI198, v. 3).¹¹ La ineptitud de estos dos juglares procedía de su incapacidad para cumplir las reglas de la *inventio* y de la carencia de las cualidades intelectuales que esta requería. No se olvide que el primer paso que establecía la *inventio* para la actividad creadora consistía en la determinación del *thema* o *archetypus*, en la que intervenía la *imaginatio* del autor, derivando a continuación, gracias a su *ingenium*, hacia la fijación de la materia.¹²

A la vista de todo lo anterior, se puede concluir que la negación de Gil Perez Conde de las cualidades necesarias para trovar suponía no hacer concesiones en el discurso exclusivista del trovadorismo aristocrático gallegoportugués. Para ello, sobrepasaba la dicotomía planteada por la dialéctica *ars - ingenium*, por el expediente de cerrarle ambas vías de acceso a la poesía al estamento juglaresco. Para el trovador portugués, sus integrantes no podían progresar por medio del aprendizaje, cuya adquisición niega en la primera estrofa de su cantiga («de voss'o non podedes aver / nen emprestado, nen end'o poder / non á de dar-vol'ome nen mol-

chansos eu fatz» (*ibid.*, p. 219, XXXVII, vv. 75-76); «Que chanzos leu entenduda / Lai val e lai s'esvertuda» (*ibid.*, p. 187, XXXI, vv. 9-10); etc.

¹¹ A.C. Souza Rodrigues, "Liçses de poética clássica na sátira de trovadores galegoportugueses", *Atas do 1 Encontro Internacional de Estudos Medievais: 4, 5, e 6 Julho 1995*, coord. por Y. Frateschi Vieira, Sao Paulo, USP / UNICAMP / UNESP, 1995, pp. 126-128.

¹² C. Domínguez Prieto, *El concepto de materia en la teoría literaria del medioevo: creación, interpretación y transtextualidad*, Madrid, C.S.I.C., 2004, p. 110. Para el tratamiento que le dispensa Vinsauf, vid. Revilla, *Godofredo de Vinsauf*, pp. 32 y ss., así como Kelly, "The Scope", p. 272, quien recuerda cómo para Vinsauf la materia constituye la clave para el éxito de un poema. La centralidad de la *inventio* en la poética trovadoresca - análoga, por otro lado, a la que esta operación retórica poseía en la tradición retórica medieval - se refleja, en fin, en la adopción del vocablo *tropare*, sinónimo de *invenire*, para la designación del mismo acto de poetizar (M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1983,1.1, pp. 19-21; M. Rodrigues Lapa, *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, EdiçSo do autor, 1929, pp. 121-124). La asociación de los trovadores con la *inventio* se encuentra asimismo en la *Declaratio* de Guiraut Riquier (vv. 186-187), en la que se explica que «son inventores / dig tug li trobador» (V. Bertolucci, "La supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X de Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV (1966), p. 102).

hen>, vv. 4-6); pero tampoco gracias al *bon sen*, que «comprar nen vender / nono pod'ome, pero xe quiser», w. 11-12). La única opción, irreal, era robar esas cualidades a quien sí las poseyese (vv. 16).

La superación de la tradición retórica horaciana no constituía, con todo, una actitud aislada de Perez Conde. Dos trovadores occitanos tardíos como Guiraut Riquier y Cerveri de Girona, de conocidas vinculaciones con los reinos hispánicos, insistían en una propuesta no carente de analogías, cuando reclamaban un origen divino para su saber poético («Pues Dieu[s] ma dat saber / es entendenmen ver / de trovar sertamens»).¹¹ De este modo reivindicaban su condición de menestresles, la cual, aprovechando el creciente prestigio que, en las cortes hispanas, estaba adquiriendo la sapiencia como cualidad moral,¹² les servía para reclamar para sí el papel de consejeros áulicos y para su poesía el estatuto de discurso moral, cargado de valores éticos.¹³ Al propio Riquier se debe otro de los mecanismos de protección frente a la creciente presión de los juglares. Ávido de dignificación y reconocimiento profesional, propuso, por figura interpuesta de Alfonso X, que los agentes líricos se organizaran de acuerdo con una jerarquía tripartita - juglares, trovadores y doctores de trovar -, con sus deberes y prerrogativas claramente definidas. Y, en fin, al mismo empeño de clausura elitista respondería la distinción, que establece el *Arte de trovar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), entre las cantigas de escarnio y de maldecir, ya que la posibilidad de que las primeras albergasen dos niveles interpretativos, gracias al uso de la *aequivocatio*, las asociaba al ámbito del saber clerical y de las letras latinas.

Inscrita en este contexto, la cantiga de Gil Perez Conde se revela como parte de un dispositivo de legitimación social a través del cultivo literario, cuyo funcionamiento acompañaba al devenir de la propia escuela trovadoresca y que incluso ganaba intensidad en la medida en que esta relajaba sus peajes de acceso.¹⁴ Pero a la vez demuestra que incluso la en apariencia superficial y repetitiva sátira

Guiraut Riquier, *Supplicatio*, vv. 1-3, en Bertolucci-Pizzorusso, "La *Supplica*" p 49.

M.J. Lacarra, "La imagen de los filósofos en los textos gnómicos del siglo XII", *Actas del I Congreso Nacional de Filosofía Medieval*, coord. por J.M. Ayala Martínez, Zaragoza, Sociedad de Filosofía Medieval, 1992, p. 49.

¹² M. Cabré, *Cerveri de Girona and His Poetic Traditions*, London, Tamesis, 1999, pp. 72-86.

¹³ Piénsese, por ejemplo, en la incorporación de cantigas de autores burgueses y judíos, como Josep o Vidal, en la fase final del lirismo gallegoportugués, ejemplos extremos, pero no por ello menos sintomáticos, de apertura del canon trovadoresco.

ra de los trovadores a los juglares, más allá de la simple burla personal o de las rencillas de clase, se basa en conceptos literarios arraigados en la tradición retórica y poética de origen latino. Su estudio, por tanto, desvela algunas de las claves sobre las que se asientan los principios compositivos de la lírica medieval y de los juicios opuestos que orientaban los debates literarios. Y, en fin, descubre la riqueza de lecturas con que incluso las burlas personales se adornan en el universo del trovadorismo peninsular.