

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

Orne que entençon furt'a seu amigo semelha ramo de deslealdade*

DEBORAH GONZÁLEZ MARFÍNÍZ

u s e - Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale

Atribúese a Quinto Aurelio Simmaco a sentencia *oratio publicata res libera est*. Con este ditame, o orador latino manifestaba a liberdade do discurso unha vez feito público, por considerar que con ese acto deixaba de pertencer ao seu autor para pasar a ser propiedade de todos. Durante séculos, a creación dunha obra artística baseouse na tradición e na memoria; o autor tiña a función de incrementar esa tradición en que necesariamente debía inspirarse, sumíndose nela e entretecendo o seu discurso co doutros autores anteriores. Neste proceso (re)-creativo, a imitación observábase con toda naturalidade e era unha práctica corrente e vivamente recomendada.

Desde a época clásica, literatos, filósofos e tratadistas animaron a seguir os bos exemplos, entendendo isto non como unha tarefa de simple mímese, senón como unha forma de elaborar unha obra digna dentro da tradición. A este propósito, son ben cofiecidas, por paradigmáticas, as explicacións que Lucio Anneo Seneca ofreceu nas cartas moráis a Lucilio, en que recomendaba facer coma as abelias (*apes de be mus imitari*), porque toman o néctar das flores e con esta materia elaboran mei; con este símil insistía o filósofo cordobés na conveniencia de adoptar a esencia dos mellores exemplos e proceder a unha imprescindible reelaboración deses materiais, pois a *imago res mortua est*.

* Este traballo está realizado no marco do proxecto *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FF12011-26785), financiado polo MICINN. Así mesmo, está vinculado coas nosas investigacións no CESCO, no programa de bolsas posdoutorais Fernand Braudel - IFER *incoming* financiado pola FMSH et a Unión Europea - Programa Marie Curie Acions.

¹ A sentencia encóntrase nunha das epístolas de Simaco a Ausonio, concretamente na carta 31 do libro 1, que pode lerse completa na edición de O. Seeck, *Monumenta Germaniae Histórica. Symmachi Opera*, Berolini, 1883, p. 17 (ed. facs. dispoñible en liña: <http://www.mgh.de/> [data de consulta: 29-11-2012]).

² O texto completo encóntrase no libro XI, carta 84. Pode lerse en L.A. Seneca, *Cartas morales a Lucilio*, introdución de Eduardo Sierra Valenti e tradución e notas de Jaime Bofill y Ferro, Barcelona, Pianeta, 1989, pp. 242-244.

Obtemos unha lección semellante doutro célebre autor da latinidade, Marco Fabio Quintiliano, que declaraba a necesidade de seguir un modelo e recoñecía que a *imitatio* era un compoñente importante de toda obra de arte; porén, de maneira bastante clara e directa sentenciaba que limitarse á simple reprodución do inxenio alleo só pode contentar a quen se caracteriza por un espírito preguiceiro (*imitatio per se ipsa non sufficit, uel quia pigri est ingenti contentum esse iis quae sint ah aliis inuenta*)? Así pois, tamén do discurso do calagurritano se deduce que era imprescindible imitar os bos exemplos sempre eoa finalidade de construír a partir deles unha obra que contribuíse ao avance e engrandecemento do acervo cultural común.

En certo modo, a noción de "imitar para crear" perduraría e aceptariase durante moitos séculos, mesmo cando o concepto de autor xa cobrara certos tintes de modernidade." E así como se pode explicar que o erudito francés B. Gibert no seu *Jugements des savants* publicado en 1716 afirme aínda que:

La vraye maniere d'imiter est de prendre, non pas des mots, mais l'esprit de son auteur; c'est de se former de pareils desseins, & un ordre semblable; c'est de le représenler dans l'Action. On ne doit se proposer que les Modèles les plus excellents, ou plutôt ne s'en proposer qu'un, & néanmoins profiter de tous. Ce que l'on prend de son modèle, il faut le cacher, de maniere qu'il n'y ait que les habiles qui le voyent.'

¹ Cfr. M. F. Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, edición de J.M. Wintterbotton, Oxford, Oxford University Press, 1970, tomo II, libros 7-12, p. 594.

* Segundo Barthes: *auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Age, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la "personne humaine". Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la «personne» de l'auteur". Cfr. R. Barthes, "La mort de l'auteur". *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 61-67, pp. 61-62. A propósito da definición de autor, tamén pode consultarse M. Foucault, "Qu'est ce qu'un auteur?", *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63/3, 1969, pp. 73-104, recollido en *Dits et écrits*, Paris, Galimard, 2001, pp. 817-849. Sobre a figura do autor na produción literaria medieval, pode verse E. Finazzi-Agró, "Autor", G. Lanciai - G. Tavani (coords.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa (= DL-MGP)*, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 74-75.

¹ Cfr. B. Gibert, *Jugemens des savans sur les auteurs qui ont traité de la Rethorique, avec un précis de la doctrine de ces auteurs. Tome Second, contenant ce qui s'est dit de plus ou vieux sur l'éloquence, tant sacrée que profane, depuis Quintilien jusqu'au milieu du dix-septième siècle*, Paris, Chez Etienne Ganeau, 1716, p. 352.

E malia este ideai imperante desde a Antigüidade, a *pigritia* invadiría algúns espíritos que non terían inconveniente en apartarse das recomendacións canónicas dos tratadistas, conformándose coa reprodución da obra allea. Porén, ocasionalmente, encontramos unha reacción ante esta sorte de "apropiación intelectual" no interior de obras literarias de espírito satírico. O testemuño máis coñecido que denuncia este tipo de actividade ilexítima procede da pluma de Marco Valerio Marcial, que ferventemente acusou o uso que Fidentio facía dos seus versos, dedicándolle expresións tan explícitas como *fur es*, 'es un ladrón', ou *meorum fur auare lihrorum*, 'ladrón avaro dos meus libros', e outras de tan mordaz ironía como *Quem recitas meus est, o Fidentine, libellus: / sed male cum recitas, incipit esse tuus*¹ ('Fidentino, o que recitas é un librillo meu, mais cando o recitas mal comeza a ser teu'), e incluso noutro poema chega a propoñerlle: *Si mea uis dici, gratis tibi carmina mittam: / si dici tua uis, hoc eme, ne mea sint* ('se queres que se diga que son meus, mándoches os versos gratis, pero se queres que se diga que son teus, merca isto para que non sexan meus').

Como a crítica ten destacado en infinidade de traballos dedicados, en maior ou menor medida, ao estudo da apropiación literaria, da contestación que dá Marcial ao furto de Fidentio procede a expresión *plaxio*, aínda que Marcial non a utilizase exactamente co sentido actual,² que se saiba, el foi o primeiro en usar *plagiarius* de forma metafórica, dado que en latín o termo designaba a aquel que se apropiaba dun escravo alleo ou a quen vendía ou mercaba como escravo unha

¹ Reproducimos os versos que se acollen na edición preparada por J. Fernández Valverde, con introdución de R. Moreno Soldevila e tradución ao castelán de E. Montero Cartelle, de M.V. Marcial, *Epigramas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004-2005, 2 vols.

² A noción de *plaxio* parece constituírse de forma progresiva a partir de finais da Idade Media, en relación á paulatina definición da figura autorial e da propiedade intelectual. Ademais, segundo os especialistas, habería que ter presente unha diferenza principal en relación á época moderna: durante a época clásica e medieval os casos de apropiación atinxirían ao ámbito moral e estético, pero non ao ámbito criminal; isto quere dicir que a dependencia extrema podía conducir a este tipo de vituperio público, pero non a unha pena xudicial ou económica. Para máis información sobre o *plaxio*, pode consultarse *El plagio literario. Portal dedicado a indagar sobre las relaciones entre la propiedad intelectual y la producción artística* (www.elplagio.com), de grande axuda para a confección deste traballo. Tamén K. Perromat Agustín, *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, literatura y práctica*, Université Paris-Sorbonne, 2010; M. Schneider, *Voleurs de mots: essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Paris, Gallimard, 1985.

persoa libre. Desta maneira. Marciai convertía a Fidentio no raptor e escravista dos seus poemas, aos que el lles dera liberdade.

Se nos centramos no período medieval,' deberemos salientar que a noción moderna de "propiedade literaria" era inexistente, favorecendo «a apropiación tácita, nao declarada, do discurso de outros», e ademais o peso da *inventio*, como parte esencial da creación, «acaba por fazcr até emerjir como valor positivo a adesao total do suxeito que escribe ás fontes da escrita, a sua homologação e desaparecimento nelas. O poder e a força da *auçioritas*, en fim, prevalecem sobre a personalidade do autor».¹ Mâis concretamente, na produción trobadoresca, a *inventio* resolvíase esencialmente na *variatio* e na *amplificatio*-, ademais, na obra lírica non só se verifica a recorrencia á intertextualidade senón que, en tanto que cantares, tamén foi posible a imitación da dimensión musical.

Lembremos que a *Arte de Trovar* é a única poética medieval que nos ofrece unha explicación do *contrafactum*, isto é: o *emprunt mélodique*, que na época se coñeceu como *cantiga de seguir*. Segundo as indicacións que se reproducen no tratado, a técnica admitía tres modalidades ou niveis miméticos que, *grosso modo*, corresponderían a unha adopción do aspecto musical-estrutural, do musical-estrutural-rimático ou, segundo o tratadista, *pera maior sabedoria*, do musical-estrutural-textual." A práctica do *contrafactum* deixou as súas pe-

¹ Vid. F. Gaffiot, *Dictionnaire Latin - Français*, Paris, Hachette, 1934, s. v. 'plagiaris'; Ch. du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Graz, Akademische Druck, L. Verlagsanstalt, 1954, t. VI, s. v. 'plagium2'.

² "Mais en gérai, de facto, os textos medievais escrevem-se (/i-screvem-se e re-escrevem-se) uns nos outros - copias de cópias, pois que conservam no entanto unha margem de autonomia e de especificidade precisamente numa tal función de actualización da tradición, neste movemento dialéctico de una lectura/escrita que, por sua vez, se dá a ler para voltar a ser traço, nova escrita [...] - como residuos de um processo hermenéutico que se propõe sempre como lectura de segundo grau". Cfr. E. Finazzi-Agrò, "Influências e intertextualidade", *DLMÜP* (pp. 326-328), p. 327.

Cfr. Finazzi-Agrò, "Influências", p. 326.

"Outra maneira há i en que trobam do<u>s homens a que chamam "seguir"; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p<alav>ras ou en todo. En este "seguir" se pode fazer em tres maneiras: a ûa, filha-se o som d'outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguaes come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de menos em sabedoria porque <nam> toman nada das palavras da cantiga que segue.

Outra maneira i há de "seguir" a que chamam "palavra por palavra": e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga ñas rimas da outra canfiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ûas come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo.

gadas na produción lírica profana e relixiosa galego-portuguesa; no ámbito da lírica profana, dada a falta case total da transmisión musical, as mostras de *seguires* máis evidentes son os catro cantares que se transmiten nos dous apógrafos do século XVI, o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* da Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 10991) {B} e o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana* (Vat. Lat. 4803) (F), identificados grazas a se acompañaren de rúbricas que os definen.¹⁶ Noutros casos, a crítica ten recoñecido os *seguires* mediante a análise das relacións estruturais e intertextuais entre dúas ou máis composicións," sobre-

E outra maneira i há de "seguir" em que non segue<m> as palavras. <Estas cantigas> fazem-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s> mecer, <e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refi-am outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragem as palavras da cobra a concordarem com el". Cfr. G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introduçao, ediçao crítica e facsímile*, Lisboa 1999, pp. 44-45. Vid. J.-M. d'Heur, "L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse", *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, 1975, pp. 321-398; "Arte de Trovar", G. Lopes Videira - M.P. Ferreira et al., *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. (= CMGP) Disponible en liña: <http://cantigas.fcsb.unl.pt> [Consulta en 29/11/2012].

No escarnio de Lopo Liás *Quen oj'ouvesse* (fil355 / 1⁶³), en dous escarnios atribuídos a Johan de Gaia, *Vosso pai na rúa* (fi 1433 / K1433) e *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (fil452 / K1062), e na cantiga *Don Pedroistrofj cunhado dei-Rei* (fil614 / K1147) de Feman Rodríguez Redondo. Sobre estes catro *seguires*, pode verse González, "Contribución ao estudo da cantiga de seguir nos cancioneros galego-portugueses: OS escarnios VI003 e E1559", *Crítica del texto XV/2*, 2012 (pp. 215-235), pp. 216-219.

" Para máis información sobre os *contrafacta* identificados na lírica galego-portuguesa, pode consultarse a seguinte bibliografía: M.P. Ferreira, "Cantiga de seguir", *DLMGP*, pp. 141-142; G. Lanciani - G. Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, Vigo, Xerais, 1995 pp. 182-186; P. Lorenzo, "Accesus ad tropatores. Contribución al estudio de los *contrafacta* en la lírica gallego-portuguesa", G. Hilty (ed.), *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. La poésie lyrique romane (Xlle etXHle siècles)*, Tübingen, Francke Verlag, t. V, sec. Vil, 1993, pp. 101-112; P. Canettieri - C. Pulsoni, "Contrafacta galego-portoghese", J. Paredes (coord.), *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 479-497; P. Canettieri - C. Pulsoni, "Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese". *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 113-165; A. Rossell, "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della li-

saíndo frecuentemente como soporte teórico as explicacións de J.H. Marshall.¹⁰⁰ Tamén é posible encontrar, no interior dalgunhas cantigas galego-portuguesas, alusións a esta técnica, o que favorece a reflexión sobre a magnitude e recorrencia do procedemento mimético na escola do occidente europeo. Neste sentido, un exemplo recoñecido é o sirventés de Gonçal'Eanes do Vinhal *Maestre, todolos vossos cantares* (V1007; 60,5), que recolle unha crítica, non exenta de ironía, á mala praxe poética por parte dun individuo que constantemente *segue* ou *filha* as letras e as melodías doutros trovadores, resultando excesivamente dependente dos modelos; entre estes, encontraríanse composicións do propio Gonçal'Eanes do Vinhal e outras cantigas de terceiros que tratarían da materia de Bretaña.¹⁰¹ Aínda máis, na terceira e última cobra o trovador portugués acusa a ese *maestre* de utilizar unha cantiga de escarnio que non "meteu ben escondida", polo que se recoñecía que era de Pedr'Agudo.

A sátira do trovador portugués non é unha excepción no conxunto da escola galego-portuguesa, visto que hai outros tres textos que notician o mal uso das trobas alleas facéndose neles explícito o verbo *furtar* (que denota un sentido moi diferente do *seguir* ou do *filhar* que aparecen na definición da *cantiga de seguir* da *Arte de Trovar* e sobre os que Gonçal'Eanes do Vinhal artella o seu discurso

rica galego-portoghese". *La lírica galego-portoghese*, pp. 167-222; González, "Contribución", pp. 215-235, e D. González, "Intertextualidade, interpretación e contextualización dos escarnios F1003-fil559", *Revista de Filología Románica*, 29/1, 2012, pp. 33-49. Entre os estudos dedicados á contrafactura entre a escola provenzal e a galego-portuguesa, remitiremos a: P. Canettieri, "II contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico", M.I. Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 209-217; Canettieri - Pulsoni, "Contrafacta", pp. 479-497; Canettieri - Pulsoni, "Per uno studio", pp. 113-165; S. Marcenaro, "Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui contrafacta galego-portoghese di testi occitani", E. Corrai Diaz (ed.), *In Marsupis Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arredor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010, pp. 471-483. Entre os estudos dedicados ás relacións entre trovadores desas dúas escolas, véxase tamén A. Ferrari, "Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trovadores", *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa. Boletim de Filologia*, XXIX, 1984, voi. 11, pp. 35-58.

¹⁰⁰ J.H. Marshall, "Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours", *Romania*, CI, 1980, pp. 289-335.

¹⁰¹ Segundo Lanciani e Tavani, o *maestre* "incapaz de compondor por si mesmo, apropiábase das palabras e das músicas dos outros, escollendo entre as inspiradas na materia de Bretaña que, por ser pouco coñecidas, expoñían menos ó perigo de ser desmascaradas". Cfr. Lanciani - Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, p. 131.

cscamiño). Sorprendentemente, nos dous escarnios e na tenzón, que comentaremos a continuación, o delator do *furtum carminum* non é o propio autor afectado senón un terceiro trobador.

Comezaremos por sinalar o célebre sirventés *Pero da Ponte áfeito gran pecado* (B485- V68; 18,33), que Alfonso X dirixe ao segrel galego para denunciar o ímprobo uso duns cantares pertencentes ao trobador Afonso Eanes do Coton:'

Pero da Pont'á feito gran pecado
 de seus cantares, que el foi furtar
 a Coton, que quanto el lazerado
 ouve gran tempo, el x'os quer lograr,
 e d'outros muitos que non sei contar,
 por que oj'anda vistido e onrado.

E por én foi Coton mal dia nado,
 pois Pero da Ponte erda seu trobar,
 e mui máis Ihi valera que trobado
 nunca ouvess'el, assi Deus m'ampar,
 pois que se de quant'el foi lazerar,
 serve Don Pedro e non Ihi dà én grado.

E con dereito seer enforcado
 deve Don Pedro porque foi filhar
 a Coton, pois lo ouve soterrado,
 seus cantares, e non quis én dar
 ÛQ soldo pera sa alma quitar,
 sequer do que Ihi avia emprestado.

E por end'é gran traedor provado
 de que se ja nunca pode salvar,
 come quen a seu amigo jurado,
 bevendo con eie, o foi matar:
 todo polos cantares d'el levar.
 ¡Come é que oj'anda arrufado!

E pois non á quen-no por én retar
 queira, seerá oí mais por min retado.

As cantigas e os versos reproducidos corresponden ás edicións de referencia incorporadas na *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB)*, Centro Ramón Pifleiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/> (data de consulta: 29/11/2012).

Como é ben coñecido, este non foi o único sirventés que o monarca dedicou a Pero da Ponte" c, a pesar de todas as críticas que o rei lie dirixiu, considérase que o segrel galego é un dos autores máis sobranceiros de mediados do século XIII, «pelo número de cantigas que compós, a variedade dos géneros que cultivou e as inova9ões técnicas».¹

A acción de *don Pedro* - designación irónica empregada neste texto para se referir a Pero da Ponte -, consistente nunha usurpación que deixa sen recoñecemento nin beneficio ao o verdadeiro autor dos cantares, é totalmente reprobada polo monarca. Repárese que na terceira cobra, Alfonso non dubida en sentenciar que *don Pedro* debería ser enforcado, un castigo que parece merecer máis pola inmoralidade que supón sacar egoistamente proveito dos cantares "emprestados" por un amigo morto, sen sequera apiadarse da súa alma, que por cometer unha falta contra a súa patemidade literaria. A olíos do rei, este *gran pecado* de Pero da Ponte convérteo nun *gran traedor provado* sen posibilidade de salvación, equiparándoo a «come quen a seu amigo jurado / bevendo con ele, o foi matar» (vv. 3-4, IV). Certamente, conservamos outros indicios literarios que apuntan cara a unha relación de proximidade entre os dous autores galegos, do que poden ser exemplo a sátira de Coton *A min dan preç e non é desguisado* (B1616- 149; 2,4), e os diálogos *Pero da Ponte, ou eu non vejo hem* {B1615-IV\ 148; 2,19) e *Pero da Pont'*,

¹ Así en *Pero da Ponte, paro-vos sinal* anuncia que a faceta poética do galego está aprendida do demo e dedícalle os célebres versos «Vós non trobades come proençal, / mais come Bemaldo de Bonaval; / e poren non é trobar natural, / pois que o del e do dem'aprendestes» (fi487-F70; 18,34; vv. 1-4 III). A relación entre Alfonso X e Pero da Ponte ten sido estudada por boa parte da crítica; entre os traballos existentes, pode verse: A. Gier, *Alfonse le Savant, poète lyrique et mécène des troubadours*, in *Court and Poet. Proceedings of the third congress of the international courtly literature Society*, Liverpool, Francis Cairns, 1980, pp. 155-165; J.-M. D'Heur, "Le trouver à la provençal selon Alphonse X", *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Age*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Portugués, 1973, pp. 291-299; RR. Holliday, "The relations between Alfonso X and Pero da Ponte", *Revista da Faculdade de Letras*, IH, Sec. IV, 1960, pp. 152-164; A. Juárez Blanquer, "Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte", J. Montoya - J. Paredes (eds.). *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andres Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, 1985, 2 vols., vol. 1, pp. 407-422; S. Panunzio, *Pero da Ponte. Poesías*, Vigo, Galaxia, 1992, pp. 38-49; S. Pellegrini, "Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X", *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, IH, 1961, pp. 127-137.

² Cfí. R. Lorenzo, "Pero da Ponte", *DLMGP*, pp. 537-539, p. 538.

e[n] un vosso cantar (B969 / V556; 2,18), malia que a primeira destas tenzóns se conserva de maneira moi fragmentaria."

Aínda se pode pensar que o "delito" e o sirventés composto polo monarca tivesen certa transcendencia, se temos en consideración que Alfonso X conclúe a súa composición co desafío dirixido ao segrel: «E pois non á quen-no por én retar / queira, seerá oi mais por min retado» (finda).

Na base de datos *CMGP* (data de consulta: 30-11-2012) suxírese que a canción usurpada podería ser a única do xénero de amor que pode atribuírse a Afonso Eanes do Coton, *A gram dereyto lazerer* (B971-V558; 2,2), en vista da reiteiración de *lazerar* no texto do rei e a alusión á morte de Coton, que podería ser parodia do motivo da morte por amor.¹¹ Esta hipótese semella interesante dado que, de ser certa, modificaríase dunha forma significativa a dimensión satírica do discurso de Alfonso X: de xeito claramente explícito, escameceríase a Pero da Ponte pola apropiación dos cantares, e de maneira implícita burlaríase da creación literaria de Coton.

Entre as cantigas que refiren á apropiación dunha obra allea, o cantar *Jograr, tres cousas avedes mester* (B1515; 56,6) de Gil Perez Conde será menos coñecido ca o anterior, mais é un texto que garda bastante interese en relación ao tema que estamos a tratar.

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-vo-l'ome 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,

¹¹ Anteriormente tratamos desa relación entre Pero da Ponte e Afonso Eanes do Coton, en *"Esta tenzón fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton. Edição e estudo do debate S969 / K556"*, *Carte romanze* 1/1, 2013, pp. 13-43.

Porén, este tópicos non é explotado na referida cantiga de amor de Coton, que no entanto xira arredor da coita amorosa.

buscade per u, como ou onde quer
 ajades est'; e, jogar, se vos ten
 prol de trobar, terría-vos por sen
 furtarde-l'a queno sabe fazer;
 desto podeades guanhar ou perder,
 tanto que x'ome a verdade souber.

Neste sirventés vemos que Gil Perez Conde se permite dar consellos a un *xograr* coa finalidade de que exerza debidamente a súa función. Así, a este sería-lle necesario ter graza, boa voz, boa memoria e sensatez, como corresponde a un bo *segrel*? Claro está que, de acordo co ton satírico que caracteriza a maior parte das composicións que os trobadores dirixen a xogrades, as recomendacións non se fan con pouca soma. Precisamente a mensaxe da última cobra de Gil Perez Conde encerra unha crítica menosprezativa cara ao individuo concreto, mais que permite unha lectura máis ampla que iría contra a xograría en xeral, sendo que reproduce a idea de que se o xograr ansia ser trobador, só ten que furtar os cantares doutro que o saiba facer ben. Non é menos interesante que Gil Perez Conde non xulgue nin desaprobé o furto explicitamente e ademais advirta que se pode tirar proveito ou non, dependendo de se a verdade chega a coñecerse. Disto poderla julgarse que o latrocinio de cantigas talvez non era de todo infrecuente. Ao tempo cabe preguntarse se críticas como as propostas polo trobador portugués nesta cantiga non obedecerían á existencia de tópicos e prexuízos comúns contra a xograría; dado que os membros deste colectivo pertencían ás ca-

Segrel ou *segrer* utilizárase na Península Ibérica para designar a aquel individuo que compoñía cantares e ademais os interpretaba e cantaba. O termo xa foi estudado pola crítica, analizando as nove composicións trobadorescas que rexistran o termo; a partir desas cantigas e da resposta de Alfonso X á *Supplicatio* de Guiraut Riquier, C. Michaëlis conxecturou que *segrel* sería o escudeiro que cabalgaba de corte en corte a cambio dunha paga. Pola súa parte, Menéndez Pidal supuxo que o *segrel* se situaría dentro da xograría. Para máis información, véxase C. Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda. Edición crítica e comentada*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, 2 vols, [reimpresión da ed. Halle A.S., Max Nemeyer, 1904], vol. II, pp. 649-660; R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa Calpe, 1991 [principalmente as pp. 43-45]; A. Resende de Oliveira, "Segrel", *DLMGP*, pp. 609-611; M. Brea, *La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (Bj)072, V663* (no prelo); o texto da *Declaratio* e da *Supplicatio* e un estudo do termo *segrel* ofrécese na publicación de V. Bertolucci Pizzomso, "La Supplicatio de Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X de Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, XIV, 1966, pp. 9-135; a propósito do texto do trobador occitano, tamén pode verse M. Zink, *Poesie et conversion au Moyen Âge*, Paris, PUF, 2012, pp. 48-66.

pas baixas da sociedade, cabe supoñer que existisen todo tipo de burlas e prexuízos contra todos aqueles que ousasen iniciarse nunha "actividade nobre".

Por último, o terceiro texto que se refire explicitamente ao furto de cantigas e unha tenzón entre Joan Soarez Coelho e Lourenço. Neste caso, o nobre portugués vilipendia o uso, por parte do xograr, das trobas de Joan Garcia de Guilhade como se fosen propias. O interese particular deste texto reside non só no testemuño da acusación, senón tamén no feito de reproducir a reacción de Lourenço.

Este xograr resulta a todas luces un autor excepcional polo seu inxenio e a calidade da súa produción,[^] mais tamén porque os indicios parecen sinalar que sería polémico, con pouca vontade de resistirse a ficar en silencio ante calquera ataque ou intento de vituperio por parte de trobadores e xograrcs que tratasen de menoscabar a súa arte; esta defensa e reivindicación deu mesmo lugar a un intercambio de sirventeses[^] e a introdución de motivos propios do *gap* en diferentes cantigas da súa autoría - destacadamente as súas intervencións en diversas tenzóns -, coa finalidade de enxalzar as cualidades artísticas propias; a este respecto, son ilustrativas as palabras de X. Ron:

As cantigas de escarnio e maldicir e as tensós son manifestacións discursivas que privilexian o desafío, a crítica, a burla, a risa, a ironía, o xogo. Son as *Männervergleich*, traducción para o alemán da palabra escandinava *mannjafnadr*, isto é, o espazo para a confrontación entre homes, aínda que na lírica galego-portuguesa o único aspecto que semella ser escollido é o da superioridade poética.[^]

Lourenço é, en función das mostras conservadas, o autor máis participativo nos debates galego-portugueses, aínda que lamentablemente non todos estes diálogos se transmiten de forma completa.[^] Nas oito tenzóns que lie son atribuídas, participa nalgúns casos como provocador e noutros reaccionando ao ata-

Vid. Lourenço, *Poesie e tenzoni*, edizione, introduzione e note di G. Tavani, Modena, Modenense, 1964.

2' Así, Pedr'Amigo de Sevilha dirixiulle o sirventés *Lourenço nom mi quer creer* (K1202), para acúsalo de non saber trobar nin citolar e recomendarlle deixar o trobar. Lourenço dedicoulle *Pedr'Amigo duas sohervias faz* (K1033), onde procura reafirmar a súa arte, que non está disposto a abandonar.

[^] Cfr. X. Ron, "O *gap* na lírica galego-portuguesa: ¿Unha proxección conceptual acertada?", J. Casas Rigali - E.M. Díaz Martínez (eds.). *Iberia cantai. Estudios sobre poesía hi.spánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, pp. 117-127, p. 126.

2' A propósito destes diálogos incompletos, vid. D. González, "Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio". *Estudios Románicos*, 21, 2012, pp. 65-78.

que dialóxico lanzado por outro trobador; en conxunto, permiten confirmar as palabras de Tavani a propósito deste senlleiro xograr, a quen o filólogo italiano caracterizou como «Personalidade invulgar, dotada de talento, de bons recursos técnicos e duma notávei capacidade de argumentação».[^]

Compróbase ademais que arredor da súa figura é factible tecer unha rede bastante tupida de relacións interpersoais e intertextuais, apreciable na disputa *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade* (VI022; 79,47) que mantón con Coelho, así como noutras interaccións e mencións que se rexistran en tenzóns e sirventeses. A lista de autores non é reducida: foi albo das sátiras de Pedr'Amigo de Sevilha,[^] Pero Gómez Barroso[^] e Joan Garcia de Guilhade, con quen tamén mantivo dúas tenzóns;[^] así mesmo debateu con Joan Soarez Coelho,['] Joan Perez d'Avoin,["] Joan Vaasquez de Talaveira,[^] Pero Garcia Burgalés (d'Ambroa?),["] Rodrigu'Eanes Redondo,["] probablemente Martin Moxa,["] parece que trobaria con Pero Sen e Pero Bodinho,['] e foi satirizado nunha tenzón entre Joan Soarez Coelho e Joan Perez d'Avoin.

Cfr. G. Tavani, "Lourenço", *DLMÜP*, 1993, pp. 427-425.

["] Vid. nota 19.

Non é seguro que se dirixa a este Lourenço, en tanto que o trobador portugués comeza a composición dicindo *Pero Lourenço*, onde *Pero* podería ser nome propio ou ben un conector textual, como acontece na tenzón entre Lourenço e Joan Soarez Coelho.

Ademais de manter dous diálogos co xograr, Joan de Guilhade falou de Lourenço en tres sirventeses: *Lourenço, pois te quitas de rascar* (fi 1495-K1 106; 70,29), *Ora quer Lourenço guarir* (fi 1497- K1 107; 70,35) e *Par Deus, Lourenço, mui desaguasadas* (fi 1501 ; 70,38), aínda que neste nomea a Lourenço pero o escarnecido é Joan Soarez Coelho. As tenzóns corresponden a *Lourenço jograr, ás mui gran sabor* (fi 1493- K1 104; 78,28) e *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (fi1494-K1 105; 70,33).

A referida *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade* (K1022; 79,47).

["] *Lourenço, soias tu guarecer* (K1010; 75,10).

["] *Johan Vaasquez, moiro por saber* (V\035; 88,7).

["] *Quero que julguesdes. Pero Garcia* (K1034; 88,13).

["] *Rodrigu 'fanes, quería saber* (K1 032; 88,14).

["] Trátase da coñecida e comentada composición *Vós que soedes en Corte morar* (fi888-K472 e K1036; 94,20), e sería a única tenzón de Lourenço en que non se desenvolve o tema do trobar. Entre os estudos realizados pola crítica, destacaremos a análise de M. Brea, " *Vós que soedes en corte morar*, un caso singular". *Pola melhor dona de quantasfez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 97-113.

Os autores Pero Sen e Pero Bodinho son nomeados por Pedr'Amigo de Sevilha no xa referido sirventés K1202, pero as súas obras non se transmiten nos cancioneros gale-

Como dixemos, *Quen ama Deus, Lourenç ama verdade* (V\ 022; 79,47) garda o interese engadido de ser un diálogo co suposto "plaxiario" e, ao darlle voz ao xograr, temos oportunidade de coñecer a súa defensa:

- Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade,
e farei-ch'entender por que o digo:
ome que entençon furt'a seu amigo
semelha ramo de deslealdade;
e tu dizes que entenções faes,
que, pois non riman e son desiguaes,
sei m'eu que x'as faz Joan de Guilhade.

- Joan Soárez, ora m'aseuitade:
eu ôuvi sempre lealdade migo;
e quen tan gran parte ouvesse sigo
en trobar com'eu ei, par caridade,
ben podía fazer tenções quaes
fossen ben feitas; e direi-vos mais:
là con Joan Garcia baratade.

- 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 que entençon soubesses
tan desigual fazer, nena fezesses,
mais sei-m'eu que x'a fez Joan Garcia.

- Joan Soárez, par Santa Maria,
fiz eu entençon, e ben a iguava
con outro trobador que ben trovava,
e de nós ambos ben feita seria;
e non vo-lo posso eu mais jurar;
mais, se un trobador migu'entençar,
defender-mi-lh'ei mui ben toda via.

No discurso de Joan Soarez interéсанos salientar dous aspectos principais: en primeiro lugar, diríxese a Lourenço e acúsao de furtar unha tenzón de Joan Garcia de Guilhade; desde o punto de vista expresivo, a imputación adopta un

ton máis grave no inicio da primeira cobra, grazas á sentenza dos vv. 3 e 4. Répárese que, igual que Alfonso X no sirventés dedicado a Pero da Ponte, tamén neste caso o trobador portugués presenta o asunto como unha traizón, unha *deslealdade* que se comete contra un *amigo*; polo tanto, a crítica remite, novamente, para o plano moral, incidindo no feito indecoroso e deshonesto de traizoar a quen deposita nel a súa confianza. En segundo lugar, obsérvese que as palabras de Coelho escarnecen a Lourenço ao longo do diálogo, pero a intensidade da acusación de traizón concéntrase na primeira cobra para despois perder forza en relación á outra liña argumental satírica, que se presenta ao final da primeira cobra: a mala arte de trobar de Joan García de Guilhade. Así pois, a finalidade última de Joan Soarez parece que sería sobre todo a de escarnecer a un xograr traidor e a un trobador pouco hábil, xa que lie atribúe a tenzón mal rimada, desigual e que falaba do propio Lourenço. Para máis, serían sobre todo esas deficiencias as que levaron a Joan Soarez a concluir que non podía ser obra de Lourenço («ca non cuidci que entençon soubesses / tan desigual fazcr, nena fezeses»), senón de Guilhade («que, pois non riman e son desiguaes, / sei m'eu que x'as faz Joan de Guilhade»), «mais sei-m'eu que x'a fez Joan García»).

E ante todo isto, cal é a defensa do xograr? Antes de nada, incidir na súa *lealdade*, defender a súa capacidade para trobar e directamente mandalo disputar con Joan García. Na seguinte quenda, defende o seu trobar e sentencia a súa capacidade para defenderse ante calquera trobador. Esta reacción baseada na defensa e insistencia no seu ben saber facer vai na mesma liña que a adoptada noutros diálogos en que o seu trobar é atacado" (aínda que esta tenzón de Lourenço non é o exemplo máis lucido de "autoencómio", probablemente porque non é o seu propio trobar, senón o de Guilhade, o que peor se agride no discurso satírico de Coelho).

" Propiciou a introdución de motivos propios do *gap*. Como lembrou X. Ron: «No noso cancionero as cantigas de escarnio e maldicir e as tensos convértense no xénero discursivo privilexiado para lanzar desafíos de todo tipo, cobrando especial importancia os que afectan ó motivo da disputa literaria entre trobadores e xograres. [...] Só unha lectura das tensóns ñas que participa o xograr Lourenço serviría para dar unha boa idea deste aspecto. Nelas deféndese de ser bo trobador fronte as acusacións dos seus contrincantes. No debate que mantén con Rodrigu'Ianes (88,14), cada unha das intervencións de Lourenço serve para insistir na excelencia da súa arte de trobar ("ca ssey ben loar", v. 3 I; "os cantares que muy bem feitos vir / quaes eu fazo...", vv. 2-3 III), acentuada na intervención final, na tomada, onde afirma que vaian onde vaian os seus cantares non hai rei nen emperador que non os "colhan" moi ben. Mentres cada unha das intervencións de Rodrigu'Ianes minimiza a arte de Lourenço, acusánoo de louvarse de algo que non sabe fazer, acentuado tamén na tomada final, onde o cualifica *chufador* e *loador* de *pouco asen*»; Cfr. Ron, "O *gap*", pp. 125-126.

Pero sabemos que o asunto non aeabou aí. A acusación de Joan Soares chegaria a oídos de Joan Garcia e o resultado foi unha nova composición, neste caso un sirventés, onde Guilhade interpela a Lourenço e escamiza a Coelho. *Par Deus, Lourenço, mui desaguisadas* (51501; 70,38) contén evidentes referencias á tenzón: «mías tenções quiseran desfazer / e que ar fossen per ti amparadas / Joan Soárez foi [...]» vv. 3-5. A partir de aí, o discurso de Joan Garcia de Guilhade consiste fundamentalmente no ataque a Coelho pola súa celebradísima cantiga de amor a unha ama; de modo que esta sátira se relaciona, en certo modo, co coñecido *ciclo da ama*?¹⁶ Nas palabras de Guilhade non hai lugar para unha defensa "típica" do propio trobar, isto é, insistindo e reiterando a súa capacidade e pericia para facer cantares ben rimados e iguais; nin, aínda que lie anuncia a Lourenço «mais a min e a ti poss'eu ben defender», hai unha argumentación dirixida a desmontar a referida acusación do furto por parte de Lourenço. Os silencios parecen significativos.

A modo de recapitulación, lembraremos que a mímesis é un principio esencial na creación trobadoresca, pero esta debe exercerse de forma regrada, como se pode deducir da explicación descritiva que se encontra na *Arte de Trovar*, onde se distinguen tres modalidades de *seguir* de diferente nivel de complicación. Non se aceptaría, pois, unha dependencia absoluta do modelo, unha práctica á que, non obstante, recorrerían algúns, que, de seren descubertos, terían sido albo das sátiras e burlas doutros autores do propio movemento trobadoresco. Así, unha crítica ao mal *seguir* e *filhar razões e sões* testemuñase no sirventés de Gonçal'Eanes do Vinhal, e aínda que se pode entender que o escamizado se limitaría a reproducir as cantigas doutros, non chega a facerse explícito o termo *furtar*. Este verbo si aparece nas dúas cantigas de escarnio e na tenzón comentadas, en acusacións sempre dirixidas a xograres por parte dun trobador.

No escarnio de Gil Pérez Conde non se identifica o escamizado e a crítica podería entenderse *dirixida* de forma extensiva a todo o colectivo, permitíndonos conxecturar que talvez formase parte do argumentarlo común contra os xogra-

¹⁶ Sobre esta, poden consultarse principalmente varios traballos de Á. Correia: *As cantigas de Amor de D. Joam Soares Coelho e o «Ciclo da "Ama"»*. *Ediñ'ao e Estudo*, Lisboa, Facultade de Letras da Universidade de Lisboa, 2001; "O outro nome da Ama. Uma polémica suscitada pelo trovador Joam Soares Coelho", *Coloquio. Letras*, 142, 1996, pp. 51-64; "Ser letrado e trovador", *eHumanista*, 22, 2012, pp. 27-48.

¹⁷ Segundo Correia ("Ser letrado", pp. 29-31), Vuitoron e Guilhade son autores de cantigas que desenvolven o argumento como mostra da incompetencia de Joan Soares Coelho, polo que poderían non estar creadas nun momento inmediatamente subsecuente ás cantigas da ama.

res. No sirventés de Alfonso X e na tenzón de Joan Soarez Coelho, arremétese contra dous coñecidísimos autores, o segrel Pero da Ponte e Lourenço, e recoñécese a patemidade dos cantares a Afonso Eanes do Coton e a Joan García de Guilhade respectivamente. Segundo Lanciani e Tavani, este tipo de denuncias «haberá que entendelas como a expresión dunha auténtica conciencia de lesa patemidade literaria». "" Porén, debe terse en conta que os trobadores afectados, lonxe de seren defendidos, parecen formar parte da rexouba, de forma máis evidente e explícita no caso de Joan García de Guilhade, e só de maneira hipotética no caso de Afonso Eanes do Coton. Finalmente conclúese que, nos testemuños da lírica galego-portuguesa, o *furtum carminum* condénase *sohre todo* por ser unha falta ética, unha práctica innobre e nada honrada que nos advirte de que, na Idade Media, coma hoxe, non todo vale.

Cfr. Lanciani - Tavani, *As cantigas de escarnio*, p. 131. Máis recentemente, Tavani afirmaba que nos séculos XII-XIII a sociedade occidental asistiu a dúas importantes mudanzas no plano cultural, e máis concretamente na produción lírica: o paso do latín ao romance e unha noción máis clara da patemidade literaria. Vid. G. Tavani, "Au commencement était la route et le sanctuaire". In *Marsupii Peregrinorum*, pp. 25-37.