

Invectiva y plural de poéticas en las cantigas satíricas galaico-portuguesas

María Guadalupe Campos

UBA - Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

guadaatenea@gmail.com

Resumen

A partir de un grupo de cantigas que podríamos llamar, en un sentido amplio, metapoéticas dentro del conjunto de composiciones satíricas de las colecciones conservadas de lírica gallego-portuguesa medieval, este trabajo se propone rastrear indicios de una pluralidad de poéticas en pugna, con el fin de contrastarlas con el arte poética fragmentaria conservada en el cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa. En particular se detendrá en la clasificación otorgada a las formas listadas en este cancionero para la invectiva (el escarnio, como forma elegante basada en el doble sentido, y el maldizer, como forma menos digna basada en el mero insulto abierto), habitualmente considerada como no operativa por la crítica actual, que pretende colocar en una misma categoría problemática todo el excedente fuera de la más fácilmente catalogable lírica amorosa, o diseminarlo en un grupo demasiado amplio de categorías, decisión que trae dificultades a la hora de establecer criterios de lectura y de compilación.

Abstract

Through a certain number of cantigas which we could call self-referential lyrics, selected from the satyric-burlesque *cantigas d'escarnho e de maldizer* among medieval lyrics in galician-portuguese, this paper seeks to search traces of a plurality of different conceptions of poetics in conflict. This aims to make a contrast with the fragmentary *arte poética* conserved in one of the manuscripts, the Cancioneiro from the National Portuguese Library, in Lisbon. We'll study with particular emphasis the classification given for invective genres in this manuscript (*escarnho* as an elegant form of *equivocatio*, and maldizer as an open insult and, therefore, a less fashionable genre), usually considered as not operative by contemporary scholars, who try to mix the whole corpus in a huge hyper-category, or to blur the distinction to establish a great number of new ones, decision which brings problems if we wish to establish reading and compiling criteria.

Introducción: presentación al problema de la(s) poética(s) vigente(s) en el siglo XIII

Puede parecer, a esta altura, ya un poco redundante repetir esto, pero lo cierto es que es inevitable, para los textos que nos atañen, no hacerlo: nos hallamos frente a composiciones muy lejanas, envueltas ya para siempre jamás en el halo de misterio de lo que, a menos que alguien inventara una máquina del tiempo eficiente (alguien podría decir: y aún así), se hallará para nosotros siempre en el límite de nuestro campo visual. Por mucho que ahondemos, nunca sabremos a ciencia cierta y sin lugar a dudas cómo sonaron estas canciones, cómo eran recibidas, cuál era el sentido exacto de algunos chistes, cuán reales eran algunos amores, qué número de trovadores geniales o inescuchables no conoceremos jamás, y por qué motivos se nos escatiman sus composiciones.

Una de nuestras muchas tentaciones desde el presente radica en identificar la producción trovadoresca, con una distribución muy amplia desde los *minnesinger* hasta los trovadores gallego-portugueses, y un rango de tres siglos, como muestras de un mismo fenómeno, de una misma escuela, de una misma poética. Si bien es cierto que hay algo así como un horizonte común de ideas relativamente compartidas, llevadas en muchos casos por juglares y trovadores itinerantes, peregrinos y el intercambio que provocaron matrimonios entre nobles de tierras relativamente distantes, también lo es que dista de haber algo que pudiéramos identificar como una poética realmente uniforme: tras los rasgos comunes, rápidamente saltan las diferencias, y aun en un período y un espacio mucho más acotado (una porción de la Península Ibérica, la zona cristiana entre Castilla y el océano, y un siglo breve, entre el segundo cuarto del siglo XIII y los primeros años del XIV), sobre el que sólo nos queda un único testimonio fragmentario que podríamos llamar (y de hecho, a falta de mejor nombre, llamamos) *arte de trovar* o *arte poética*, podemos notar incongruencias que llaman a plantear, más bien, una negociación entre poéticas en pugna dentro de un horizonte común.

El Arte de Trovar: contexto, recepción, idea general

En los primeros folios de uno de los tres cancioneros conservados, el antiguamente Colocci-Brancuti, que hoy en día se conserva en la Biblioteca Nacional de Portugal, podemos encontrar un breve fragmento expositivo que constituye una teorización sobre lírica gallego-portuguesa.

En el estudio que precede a su edición crítica del texto, Giuseppe Tavani sostiene que

a *Poética* portuguesa quer apenas ajudar o leitor a reconhecer, nos textos elaborados pelos poetas antigos, as formas e as modalidades temáticas, métricas, tópicos que caracterizaram os diferentes conjuntos textuais. (Tavani 1999: 12)

Todo lleva a coincidir con él en su planteo de que se trata de un texto tardío, no orientado hacia nuevos poetas, sino a explicar a un público receptor el corpus. Pero parece necesario aquí aclarar (y lo he hecho más por extenso en otra parte)¹ que todo en el texto sugiere que *no se trata de un público lector de letra muerta*, como el nuestro: en primer lugar, si bien es cierto que todas las referencias al enunciatario señalan un destinatario receptor, no compositor de cantigas (a diferencia de, por poner un ejemplo, las *Rasós de Trobar* de Raymon Vidal de Besaudun)², también hay otros datos que apuntan hacia un público oyente:

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 em palavras ou em todo. (*Arte de Trovar*, editada por Tavani, 1999: 44)

Ese “som”, ese tratamiento en presente y las consideraciones que siguen (sobre las que hablaré un poco más en breve) hacen pensar en un contexto en el que el sonido aún no se había perdido, hasta el punto en el que puede todavía ser considerado por el lector del pequeño tratado. Si bien no es un *arte* para trovadores, quienes son indefectiblemente referidos en tercera persona (lo que los trovadores, ellos, “fazem”) y su presencia en esta colección claramente tardía hace

¹ Una ponencia recientemente presentada en la edición 2012 del Congreso Internacional organizado por la SAEMED, que constituye un trabajo complementario de este que aquí presento.

² Que comienza “Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conogut que pauc d’omes sabon ni an saubuda la drecha manera de trobar, voill eu far aquest libre, per far conoisser et saber quals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat ad aqelz qe volran aprenre com devon segre la drecha manera de trobar” (Guessard, 1858: 69).

perfectamente plausible su lectura como texto didáctico en el declinar del género, no se trata de un documento que explique un resto puramente escrito. No es lo mismo retratar un género que está muriendo que uno muerto, y ese parece ser un punto que puede a veces escapársele a la crítica.

De hecho, si miramos el breve capítulo III-8 que antecede a lo antes citado, nos encontramos con esta referencia:

Outrossi outras cantigas fazem os trobadores, a que chamam “de vilãos”. Estas cantigas <†> sem maõ lengua<ge>: nam son per al trobas, porque <el>as nom escarniom ne<m falam mal> como outras cantigas; pode<m> as fazer de quantos talhos <quiserem>.

El carácter enciclopédico de este pequeño tratadillo lo lleva a comentar (si bien un tanto al pasar) un tipo de composición que, al parecer, no solía ser copiado por escrito: no conservamos sino un fragmento de una de estas *cantigas de vilão*, y si lo tenemos es porque aparece referida en un escarnio corriente. Ninguno de los tres cancioneros (y los dos apógrafos italianos parecen, genéricamente hablando, bastante exhaustivos) dedica espacio a estas composiciones aparentemente un tanto burdas. Sin embargo, el teórico anónimo las conoce, y las menciona: nuevamente, otro indicio que señala hacia un público que todavía tenía contacto con este mundo trovadoresco fuera de la letra escrita: el lector del *Arte de Trovar* es, todavía, oyente también.

En lo que se refiere a su contenido, como se ha dicho antes, se trata de un trabajo fragmentario (la copia presenta numerosas lagunas que probablemente correspondan a daños que ya presentaba el códice desde el que se copió el CBN), que presenta los capítulos III-4 a I final, que corresponde a VI-3: un total de 17 apartados breves, que ocupan un espacio de cuatro carillas manuscritas.

Para este capítulo, me interesa sobre todo comentar el contenido del cap. III (fragmentario, faltan tres apartados), en el que se presenta una clasificación general de las composiciones en géneros de distinto formato y valor: *cantigas de amigo, de amor, de escarnio, de maldizer, tenções, de vilão, y de seguir*. Según esta clasificación, las cantigas de maldizer, las de vilão y las de seguir que sólo siguen la música son, en cierta manera, formas imperfectas o de menos valor, siempre comparables con otro término de más arte: las primeras serían, según el teórico anónimo, una forma del escarnio carente del trabajo de la *equivocatio*, las segundas no merecen ser llamadas “trovas” porque ni siquiera siguen regla, y las terceras son formas de *contrafactum* “menos em sabedoria” (ed. Tavani 1999: 44) que las cantigas de seguir “palavra por palavra” o las que siguen al menos la rima de la composición original.

La poética implícita, o cómo determinar el valor de un texto

Un primer problema que surge al adentrarse en el corpus es que esto que en el *Arte de Trovar* parece socialmente bastante neutro (el bien o mal trovar depende del tema, y del arte –en el sentido formal– con el que se lo trate), resulta no ser tal: para juzgar las bondades de un trovador, según lo que se desprende de las cantigas, es necesario un conocimiento que lo debería dar el status.

En la siguiente cantiga de Martin Soarez (LPGP 97 3), por ejemplo, el manejo técnico del público depende estrictamente de la condición social:

Cavaleiro, con vossos cantares
mal avilastes os trovadores;
e, pois assi per vós son vencidos,
busquen per al servir sas senhores;
ca vos vej' eu mais das gentes gaar
de vosso bando, por vosso trobar,
ca non eles, que son trovadores.

Os aldeiaños e os concellos
tôdolos avedes por pagados;
tambem se chaman por vossos
quites,
como se fossen vossos comprados,
por estes cantares que fazedes d'
amor,
en que lhis achan os fillos sabor
e os mancebos, que teen soldados.

Ben quisto sodes dos alfaiates,

dos peliteiros e dos reedores;
do vosso bando son os trompeiros
e os jograres dos atambores,
por que lhis cabe nas trombas vosso
son;
pera atambores ar dizen que non
achan no mund' outros sãos
melhores.

Os trovadores e as molheres
de vossos cantares son nojados,
as ñas porque eu pouco daria,
pois mi dos outros fossen loados;
ca eles non saben que xi en fazer:
queren bon son e bõo de dizer
e os cantares fremosos e rimados.

E tod' aquesto é mao de fazer
a quen os sol fazer desiguados.

Aquí no estamos, todavía, demasiado lejos del *Arte de Trovar*: las canciones sin regla son tal vez equiparables a las de vilão, dignas del público más abierto y, tal vez, menos formalmente exigente de la plaza pública, y lo que un trovador hace en esta clave no es estrictamente *trova*. El problema es que estos cantares son, como bien claramente lo dice este escarnio en el v.12, *de amor*. Y eso no se dice en broma, esta *cantiga d'escarnho* no se caracteriza por su oscuridad ni sus juegos de palabras enrevesados. Si hay *equivocatio*, en todo caso pasa por el hecho de que se nos escatima el nombre del “cavaleiro”, que probablemente fuera relativamente identificable en el contexto, pero se habla de malas cantigas, no de un género popular.

Esta caracterización del valor lírico y musical según el status del público, en todo caso, implica una ampliación de las consideraciones del Arte de Trovar. Ahora, cuando vamos al trovador en sí y a su status (elemento que no está dentro de las consideraciones conservadas del tratado anónimo), la cuestión es un tanto más enrevesada. Podemos con cierta comodidad decir que un trovador cuyos cantares fueran objeto de público e indiscutible escarnio no llegaban al honor de la copia en cancionero: conservamos, por ejemplo, todo un ciclo de cantigas contra un tal Sueiro Eanes, que al parecer de muchos de sus colegas era incapaz de hacer una cancioncita pasable. Algo de consenso habría, porque ni un solo cancionero recoge un verso suyo. Ahora, pese a las muchas cantigas contra las composiciones del juglar Lourenço, que lo acusan de no ser noble y,

por ende, no saber trovar, sí conservamos varias composiciones suyas, inclusive algunas tensós en las que es bien claro que sale mejor parado que sus interlocutores nobles: hay una con Johan Garcia de Guilhade, por ejemplo (LPGP 70 28) en la que todo el arte del noble termina derivando progresivamente en improperios y amenazas físicas, mientras el juglar nunca sale de la defensa de su arte. Es decir, este criterio es blanco de controversia, y pese a las sospechas y escarnios que un juglar o un segrel puede levantar con su arte, éste sigue siendo digno de copia, y de compilación; honor que, como hemos visto, distaba de ser generalizado, y que podemos bien sostener que estaba libre del posible financiamiento económico que parece estar detrás de la preeminencia dada en la copia a ciertos otros trovadores.

No voy a ampliar este aspecto en esta ocasión (una primera aproximación al aspecto social de la enunciación trovadoresca fue, de hecho, objeto de mi trabajo en la edición anterior de este congreso) puesto que prefiero llamar la atención sobre otro aspecto. Se trata de una cantiga de Gonçalo Eanes do Vinhal, conservada sólo en uno de los apógrafos italianos (el que ahora se encuentra en la Biblioteca Vaticana). La transcripción es un tanto problemática: transcribo aquí la de Vñez, que es también la que reproduce LPGP bajo el número 60 5:

Maestre, todo' lus vossos cantares
ja que filham sempre d' unha razon
e outrossy ar filhan a mi son,
e non seguydes outros milhares
senon aquestes de Cornoalha,
mays estes seguydes ben, sen falha;
e non vi trobador per tantos logares.

en razon d' un escarnho que filhastes
e nono metestes ascondudo,
ca ja que era de Pedr' Agudo
essa razon en que vós hy trobastes;
mays assy a soubestes vós deitar
antr' unhas rimas e entravincar,
que toda vo' la na vossa tornastes.

D' amor e d' escarnh' en todas razões
os seguides sempre, ben provado
eu o sey que avedes filhado,
ca se ar seguissedes outos sões
non trobariades peyor por én,
pero seguydes vós os nossus mui ben
e ja ogan' y fezeistes tensões,

Por maestria soubestes saber
da razon alhêa vossa fazer
e seguir sões a que vós deitastes.
E gran careza fezeistes de pran,
mays lus trovadores travar-vos-an
ja que nos tempus, que ben non
guardastes.

Si bien el texto tiene muchos *loci critici* y es un tanto difícil hacer afirmaciones demasiado fuertes sobre muchos de sus versos, dos cosas son ciertas: se trata de una cantiga d'escarnho: el comienzo no podría ser de otra cosa, la estructura ABBACCA para ordenar las rimas es típica, y sea cual fuere la lectura que diéramos a los muchos versos problemáticos, no podemos dejar de

notar que el Mestre no sale bien parado. Y el motivo del escarnho, unas cantigas de seguir, que aparentemente toman tanto de la música como de la letra de otras: “da razon alhã vossa fazer”.

Si volvemos al *Arte de Trovar*, deberíamos decir que el Mestre es quien lleva más arte en el asunto, puesto que puede tomar tanto de la letra como de la música, y arreglárselas para mudar las cosas de modo de hacer una canción propia, en la que se reconozca el eco de otra (de Pedro Agudo, en este caso). Sin embargo, aquí se lo escarnece por eso mismo: lo que en el arte de trovar era visto como un signo de maestría.

Conclusiones: vuelta al problema del plural de poéticas

Este pantallazo, entonces, sirve apenas para dar un vistazo a las contradicciones internas dentro de un contexto reducido de producción de lírica trovadoresca, que por lo demás pareciera presentar un nivel de homogeneidad estética aparente importante. Lo relevado son apenas detalles dentro de una problemática más compleja, que con más amplitud debería observar también las contiendas respecto de las relaciones con lo real, con lo verosímil, con lo moral, lo político, lo social y con los límites de lo representable, todos bordes de conflicto y de negociación entre los trovadores gallego-portugueses. Baste, por el momento, entonces, apenas constatar que no podemos hablar sin riesgo de una simplificación alarmante, de una poética galaico-portuguesa, sino de un plural de poéticas que confluyen y entran en conflicto dentro de un mismo horizonte de expectativas y de un número reducido de ámbitos de producción.

Bibliografía

Asensio, E. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957.

Liu, Benjamin. *Medieval Joke Poetry: The Cantigas d'Escarnho e de Mal Dizer*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

Lopes, Graça Videira. *A sátira nos Cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa: Estampa, 1998.

_____ (ed). *Cantigas de Escárnio e Maldizer dos Trovadores e Jograis Galego-Portugueses*. Lisboa: Estampa, 2002.

Paredes Núñez, J. *Las cantigas de escarnio y maldecir de Alfonso X: Problemas de interpretación y crítica textual*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000.

Rodrigues Lapa, M. (ed.). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia, 1965.

Scholberg, K. R. *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid: Gredos, 1971.

Tavani, G. *Poesia del duecento nella Penisola Iberica*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.

_____. (est. y ed.). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri, 1999.