

EL REVERSO DEL AMOR CORTÉS: POESÍA SATÍRICA MEDIEVAL

Carlos Alvar

Universidad de Alcalá de Henares

Prolegómenos

El éxito de la lírica trovadoresca y de los planteamientos del amor cortés ha oscurecido otras manifestaciones poéticas en el occidente europeo. Cualquiera que se acerque a la literatura de la Edad Media, sea por primera vez, sea con un conocimiento algo más profundo de los hechos literarios del período, apreciará, sin grandes esfuerzos, la existencia de una poderosa corriente de la crítica dedicada a desentrañar los orígenes o el significado de no pocos motivos, de abundantes metáforas destinadas a alcanzar el mayor éxito y de otros tantos recursos métricos que servirán de modelo a la posteridad. Por otra parte, la amplia difusión alcanzada por la lírica cortés, con representantes en los dominios lingüísticos del provenzal, del francés, del alemán, del siciliano y del toscano, del gallego-portugués, del catalán y del castellano, permiten las más variadas consideraciones con una perspectiva comparatista: los géneros, los temas, el influjo directo o indirecto han sido objeto de estudio desde hace casi dos siglos, si se considera que la provenzalística surgió cuando un joven entusiasta llamado Friedrich Diez fue a ver al viejo maestro Goethe con la intención de que éste le aconsejara en sus estudios. El escritor romántico le recomendó que leyera una antología de la poesía provenzal que acababa de publicar Raynouard... El Romanticismo abrió paso a los estudios filológicos; era el mes de abril de 1818¹.

Doscientos años de acercamiento riguroso a una materia son muchos, y pueden tener como consecuencia que se agoten los manantiales por los excesos, pero no ha sido así, pero sorprende el considerable desequilibrio que se ha ido produciendo con el paso del tiempo y que ha afectado por una parte a la poesía lírica de carácter amoroso, con profundos análisis y monografías minuciosas hasta los detalles más

[1] El primer volumen del *Choix des poésies originales des troubadours* de F. Raynouard había visto la luz en París, 1816; hasta cinco años más tarde no se completaría la publicación de la obra. El encuentro de F. Diez y Goethe es narrado por G. Paris en 1836 en la introducción de la versión francesa de la *Grammatik der romanischen Sprachen* del propio Diez.

pequeños, y por otra parte a la poesía satírica, cómica o burlesca, que apenas despertó el interés de los estudiosos durante mucho tiempo, pues consideraban que se trataba de una manifestación menor, y como tal, de poca relevancia: surgida de situaciones concretas, generalmente muy vinculada a circunstancias difíciles de conocer, pero que obligaron a los poetas a improvisar o a componer sus obras con una acuciante rapidez, la lírica de carácter satírico se convirtió en la hermana menor de la poesía cortés, aun cuando el género satírico o burlesco poseía su propia denominación (*sirventés*) y era analizado tanto en las Artes Poéticas y Retóricas en provenzal, como en gallego-portugués². Así, en las *Leys d'Amors* se dedican siete dísticos al *sirventés* y el *Arte de trovar* del *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* portuguesa habla de las cantigas de escarnio y maldecir en los capítulos quinto y sexto³.

Por otra parte, los estudios más difundidos sobre la sátira, como el conocido libro de Hodgart o el de Highet llevan a cabo sus deducciones a partir de textos generalmente de los siglos XVIII y XIX con una obvia perspectiva anglocentrista, lo que tiene como consecuencia inmediata la consideración de que tras los orígenes oscuros del género, en los remotos tiempos de la Grecia preclásica (con autores como Arquíloco, Simónides de Amorgos, Hiponax y Aristófanes), o su cultivo entre autores latinos (como Quintiliano, Persio y Juvenal) y su dignificación literaria por parte de Horacio, se produjo una especie de salto hasta bien entrado el siglo XVII: perdidos en la penumbra quedaban todos los autores medievales y el grupo de autores renacentistas que cultivaron el género de las facecias, por ejemplo. Tanto Hodgart como Highet se sienten más atraídos por las burlas surgidas de las luchas eclesiásticas en el siglo XVI y, sobre todo, muestran su interés por los autores barrocos y neoclásicos⁴.

Así, la literatura burlesca medieval no ha sido estudiada sino de forma parcial a pesar de su importancia para comprender algunos aspectos de la vida cotidiana y de la cultura de este período⁵. Es frecuente que obras como el *Libro de buen amor* – cargado de elementos paródicos y burlescos – apenas se sitúe en su contexto intelectual.

[2] Para una perspectiva de conjunto, cfr. S. Thiolier-Méjean, *Les poésies satiriques et morales des troubadours du XIIe siècle à la fin du XIIIe siècle*. Paris, Nizet, 1978, pp. 7 y ss. H.R. Jauss (dir.), *La littérature didactique, allégorique et satirique*. Tome 1 (*Partie historique*) J. Beyer, rédacteur, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Vol. VI. Heidelberg, Carl Winter, 1968.

[3] *Las Leys d'Amors*, ed. de J. Anglade. 4 vols. Toulouse, Privat, 1919-1920 [reimpr. New York-London, Johnson Reprint, 1971]; véase vol. II, 1919, p. 181. G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa, Edic. Colibri, 1999, pp. 42-43.

[4] G. Highet, *The Anatomy of Satire*. Princeton, UP, 1962. M. Hodgart, *La sátira*. Madrid, Guadarrama, 1969.

[5] El librito de T. Ballet Lynn, *Recherches sur l'ambigüité et la satire au Moyen Age (Art et Littérature)*. Paris, Nizet, 1977, es de escasa ayuda para nuestro propósito, mientras que *Le rire au Moyen Age dans la Littérature et dans les Arts* (Th. Bouché et H. Charpentier, eds.). Bordeaux, PU, 1990, actas de un coloquio sobre el tema, reúne artículos del mayor interés.

tual, con toda la carga de crítica al pensamiento filosófico del siglo XIV que contiene, y se convierta en fuente de análisis meramente superficiales o anecdóticos. Y eso, en lo referente a una sola obra, pues los estudios relativos a textos de varias literaturas escasean aún más, salvo cuando se trata de establecer las fuentes inspiradoras de las obras, porque una larga tradición facilita ese camino; por el contrario, el análisis comparado de la evolución o desarrollo de ciertos temas no ha adquirido todavía la envergadura que es de esperar, y que sin duda alcanzará en un futuro no demasiado lejano.

Si se considera que la lírica cortés es el resultado de la difusión de la poesía de los trovadores por todo el occidente europeo, y se acepta que los poetas provenzales siguieron los preceptos establecidos en las artes poéticas, no se puede rechazar la poesía satírica y burlesca cultivada por esos mismos autores como si se tratara de un subproducto de la actividad literaria de los siglos XII al XV; al contrario, se debe considerar que esos textos se rigen por las mismas normas que las grandes canciones de amor y que en gran medida presentarán unas características literarias o estilísticas similares a las de las canciones amorosas.

Por otro lado, si las formas carnales son la expresión de las tensiones existentes en la sociedad, no podremos rechazar o minusvalorar estas formas literarias, que en gran medida constituyen el envés de la gran poesía de corte: el mismo poeta que elogia a las damas y canta las alabanzas más sublimes de su amada es capaz de componer sórdidos versos cargados de obscenidades en los que reduce la imagen femenina a sus rasgos más opuestos a toda idealización; semejante actitud se da desde los inicios mismos de las literaturas románicas y se halla en autores como Guilhem de Peitieu a comienzos del siglo XII, en Alfonso X a mediados del siglo siguiente y en muchos poetas toscanos (Dante, por ejemplo) del siglo XIV: sin ninguna dificultad se puede incrementar la nómina, pues se trata de un hecho habitual, del mismo modo que se pueden encontrar juntas en el mismo autor las más piadosas alabanzas a la Virgen María y las blasfemias peores provocadas por la actitud de alguna soldadera reacia a vender sus propios encantos⁶.

En el breve tiempo del que dispongo no pretendo ocuparme de todos los aspectos posibles, ni transitar por todas las vías que se abren ante el estudioso que se acerca a la literatura burlesca o a la expresión de la risa en la literatura: consideremos que la ironía en la épica fue objeto de un agudo análisis de Curtius y de unas sabias páginas

[6] Otro ejemplo se hallará en Th. Bouché, "L'obsène et le sacré ou l'utilisation paradoxale du rire dans le Roman de la Rose de Jean de Meun", en *Le rire au Moyen Age dans la Littérature et dans les Arts* (Th. Bouché et H. Charpentier, eds.). Bordeaux, PU, 1990, pp. 83-95.

de Ménard, y que este mismo autor dedicó una extensa monografía a la risa y sonrisa en la novela cortés⁷.

Otros, como Scholberg, Marti y Suitner, Lanciani y Tavani, o Videira Lopes, se han acercado a la poesía burlesca castellana, italiana o gallego-portuguesa, con brillantes resultados en sus trabajos⁸. Me interesa especialmente considerar –la ocasión así lo requiere además– la burla en su perspectiva comparatista; es decir, vamos a seguir algunos aspectos de la poesía satírica cortés, teniendo bien presente en todo momento que independientemente de la lengua en la que se expresen, los autores siguen un mismo modelo y están guiados por idénticas concepciones.

Entre definición y descripción

La primera cuestión que se nos plantea es la de delimitar con cierta precisión el campo de nuestras indagaciones. Hasta ahora me he referido a poesía burlesca, a sátira, a literatura jocosa o carnavalesca, intentando transmitir de este modo las dificultades que surgen a la hora de designar esa parte de la literatura cortés con la que se alteran o se subvierten los valores propios de la poesía feudal. O dicho de otro modo, no resulta fácil dar una denominación unívoca a los géneros poéticos dedicados a la burla o a la risa, en definitiva los géneros que rompen las habituales estructuras ideológicas de la lírica cortés, y acéptese por ahora la más que discutible denominación de “géneros”.

La realidad feudal puede quedar ridiculizada, sin que ello quiera decir que los autores renuncien al mundo en el que viven, pues en muchos casos lo único que pretenden es mantener un sistema de valores que a su juicio se encuentra en crisis.

Definir la sátira no resulta fácil, y por eso es frecuente que los teóricos comiencen remontando sus análisis a los orígenes del género, o a la supuesta etimología del término, lo que les permite aludir a la “naturaleza lasciva, bufonesca y diabólicamente agresiva del sátiro” o a los “humores misantrópicos y malévolos de la referencia mística y astrológica a Saturno” o a su contenido repleto y variado según la etimología del latino *satura*, “o a los ritos mágico-propiciatorios de fecundidad-fertilidad,

[7] E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955; es el excursus IV, pp. 594 y ss. Ph. Ménard, *Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age (1150-1250)*. Genève, Droz, 1969 (las 144 primeras páginas del libro están dedicadas a la risa en los cantares de gesta del siglo XII).

[8] K.R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*. Madrid, Gredos, 1971. M. Marti, *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*. Pisa, Nistri-Lischi, 1953. F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei Comuni*. Padova, Antenore, 1983. G. Lanciani y G. Tavani, *As cantigas de escarnio*. Vigo, Xerais, 1995. G. Videira Lopes, *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Lisboa, Edit. Estampa, 1994.

que se contraponen —con la exhibición sexual y escatológica, con la expresión obscena, con la carcajada desacralizadora— a la esterilidad y al hambre, fuerzas negadoras de la vida”⁹. Estas consideraciones acerca de la sátira, presentes en casi todos los estudios sobre el género, muestran sólo una parte de la gran variedad temática que podemos encontrar en la poesía burlesca¹⁰.

Sin embargo, no se puede olvidar que frente a estas concepciones del mundo se suele encontrar una potentísima fuerza que tiende a representar el cuerpo y las actividades fisiológicas en sus aspectos más monstruosos y grotescos dando lugar a un mundo bajo, engendrador de vida; es ahí donde encontramos cada uno de los pasos que llevan de la vida a la muerte a través de las fiestas, las alegrías y las enfermedades y los sufrimientos: el coito o el parto, las costumbres y vicios sexuales, la comida con todo su itinerario desde la boca hasta el final del intestino, y las enfermedades o los defectos físicos...¹¹. El cuerpo es un microcosmos, una pequeña representación del universo, y si el mundo tiene su vertiente carnavalesca, también el cuerpo acaba convirtiéndose en un conjunto de lugares festivos, contra el devenir normal de la Naturaleza.

Pero la sátira no sólo se va a referir al cuerpo, también las instituciones encuentran en ella el aguijón que hostiga los desvíos de la norma o que quiere dirigir el destino hacia otro lugar: la aristocracia, la nobleza, la Iglesia con todo su mundo de creencias sufren o pueden sufrir la visión deformadora de la burla. Nos encontramos entonces ante composiciones de carácter político o moral, en las que frecuentemente se presenta una libertad de expresión que puede sorprender: los planteamientos blasfemos del trovador provenzal llamado Monje de Montaudon, son equivalentes a los de Gil Pérez Conde o a los del propio Alfonso X que se lamenta por su sufrimiento al haber sido rechazado por una soldadera: si la situación resulta chocante —y de ahí su carácter jocoso—, más llama la atención aún el comprobar que el rey establece un paralelismo entre su sufrimiento y la pasión de Jesucristo, pues el rechazo se ha producido en plena Semana Santa¹².

[9] Cfr. Lanciani-Tavani, *As cantigas de escarnio*, cit. p. 90, y bibliografía en la misma página, n.l.

[10] Basta ver A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, 1986, s.v. *sátira*. D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, s. v. *sátira*.

[11] M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Seix Barral, 1971.

[12] El Monje de Montaudon, *L'autrier fuy en Paradis* (305,12), en M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*. 3 vols. Barcelona, Planeta, 1975, pp. 1036 y ss. (también Guilhem d'Autpol y Peire Cardenal mantuvieron sendas discusiones con Dios). Gil Pérez Conde, *A la fê, Deus, se non por vossa madre* (56,1) y *Já eu non ei por quen trobar* (56,5), en M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. 2ª ed. Vigo, Galaxia, 1970, n° 163 y 164; M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia (Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro), 1996, pp. 346 y 348. Alfonso X (18,20), *Fui eu poer a mão noutro di-* (18,20), en Lapa, *Cantigas d'escarnho*, 14; Brea, *Lírica profana*, pp. 148-149.

Naturalmente, en muchas ocasiones los autores escriben movidos por el simple placer de la diversión, sin que haya que ver en los versos otra cosa que el juego literario, o la expresión del ingenio: los insultos o las graves acusaciones que en ocasiones se vierten contra algunas de las víctimas de estos poemas, no deben interpretarse al pie de la letra, sino como expresión de un ingenio lúdico, que también forma parte de la persona.

Pero más que una definición de la sátira, lo hasta aquí expuesto es una descripción de la misma. Como género, es discutible, pues se encuentra en todos los géneros, los utiliza, sigue la forma y la estructura unas veces de la poesía lírica, otras del teatro, otras de la épica, de tal modo que no importa tanto el género, como el contenido o la intención del autor.

Siempre la sátira o la burla es un ataque y como tal tiene sus víctimas, pero resulta más difícil saber si la sátira tiene que ir siempre acompañada de elementos cómicos, o si puede prescindir de la comicidad¹³; en este sentido, el peso de Horacio —y no olvidemos que fue el que la elevó a su categoría literaria— es definitivo, porque ya la había descrito como el mejor método para decir la verdad mediante la risa: *ridens dicere verum*; las palabras de Horacio traducían a Menipo y proponían una risa moralizadora, lejos de la maledicencia circunstancial, pero más que una definición son una mezcla de función y método. Otro de los grandes autores clásicos, Juvenal, siglo I d.C. se distancia de las propuestas de Horacio al sostener que la sátira es el resultado de una indignación ante los vicios y que, por lo tanto, no debe ir acompañada de sonrisas, sino que tiene que ser expuesta con la máxima seriedad, porque debe castigar, acabar con lo que está mal y, de poder ser, acabar también con quienes promueven esos vicios. Son dos posturas antagónicas, que llevan a dos concepciones distintas: si Horacio pretende contar la verdad con una sonrisa, para evitar ser desagradable, Juvenal plantea el combate abierto contra la maldad, pues la perfidia es la triunfadora en el mundo y sólo se puede actuar contra ella con el ataque y la destrucción, pero dejando a salvo a los individuos. Está claro que si el uno ve el mundo como un inmenso espectáculo cómico, el otro sólo verá en él un escenario trágico, sin solución posible. Frente al remedio que busca Horacio, Juvenal sólo encuentra el castigo¹⁴.

[13] N. Frye, "The Nature of Satire", *University of Toronto Quarterly*, 14, 1944, p. 76 considera imprescindibles en la sátira la existencia de humor y, naturalmente, de una víctima.

[14] Véase al respecto V. Paladini y E. Castorina, *Storia della Letteratura Latina*. Vol. I. *Disegno Storico*. Bologna, Pàtron, 1970, pp. 254-257 y 393-395; E.J. Kenney y W.v. Clausen (eds.), *Historia de la Literatura Clásica (Cambridge University)*. II. *Literatura Latina*. Madrid, Gredos, 1989, pp. 184 y ss., 411 y ss., 653 y ss., 691 y ss., donde se estudia la sátira desde los orígenes (Ennio) hasta su transformación en prosa (Apuleyo).

Dentro de la sátira hay diversas categorías: la invectiva, que es la forma más directa, cargada de subjetividad y dirigida contra un individuo; la sátira burlesca, que se apoya en las comparaciones y contrastes, incluye modalidades como la parodia (con sus diversos matices: verbal, formal, temática); la sátira grotesca, en la que los autores no se ahorran los elementos más escatológicos o repugnantes: el gusto por lo grotesco se da en la Edad Media en miniaturas y murales, en el ámbito profano y en el religioso, y frecuentemente limita con el miedo (El Bosco); por último, frente al mundo degradado de lo grotesco, surge el otro extremo, la ironía, basada en una gran variedad de recursos retóricos o estilísticos (como reticencia, lítotes...) En cuanto a las víctimas, su destino siempre es el mismo: la ridiculización, el desprecio mediante la alteración de la verdad (exageraciones, silencios, etc.), o mediante la animalización, que transformará al destinatario de esas invectivas en un ser inferior y, por tanto no sólo objeto de risa o de desprecio, sino también incapaz de responder al ataque.

Naturalmente, la obscenidad ocupará un lugar importante en muchas sátiras, alcanzando extremos difícilmente aceptables en lo que podría considerarse literatura de “buen tono”. Pretender ignorar el elemento obsceno de muchas de estas composiciones no sólo debe ser considerado un distanciamiento que traiciona los textos y nos impide captar en su integridad la estética medieval, sino que es también una distorsión que nos distancia de forma irremediable de la época en que esas sátiras fueron compuestas. Las referencias sexuales son constantes y tienen su propio campo semántico (así no sólo en las cantigas de maldecir gallego-portuguesas, sino también entre los fabliaux franceses, por ejemplo), pero además pueden recurrir a otros campos semánticos que se recargan de valores: las series léxicas referidas a los órganos sexuales se unen a las series dedicadas a la actividad sexual¹⁵. Pero la obscenidad puede enriquecerse con abundantes metáforas, presuntos eufemismos y por alusiones y referencias aparentemente inocentes, que se cargan de sentido en la realización textual. Incluso los textos que parecen más ajustados a las normas cortesas pueden descubrirnos una intencionalidad completamente distinta cuando nos acercamos a las miniaturas de los manuscritos, en las que se interpretan en clave obscena los versos repletos de expresiones amorosas que inspiran esas ilustraciones, según probó K. Whinnom con respecto al *Cancionero de Palacio*¹⁶.

[15] Bastarán unos títulos para orientar al lector interesado: P. Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*. Paris, Stock, 1984. X.B. Arias Freixedo, *Antoloxía de poesía obscena dos trobadores galego-portugueses*. Santiago de Compostela, Edicións Positivas, 1993. P. Orvieto e L. Brestolini, *La poesia comico-realista. Dalle origini al Cinquecento*. Roma, Carocci, 2000, especialmente el cap. 10, dedicado a “La ballata e il comico dell’osceno. I canti carnascialeschi”.

[16] K. Whinnom, *La poesía amorosa cancioneril en la época de los Reyes Católicos*. Durham, University, 1981.

Temática

La poesía satírica o burlesca no surgió de la nada, sino que pertenece al mismo movimiento que la poesía cortés, y por tanto presenta numerosos puntos de contacto con la técnica de ésta y, naturalmente, con el público de la misma: si los recursos estilísticos y la recepción son semejantes en la poesía cortés y en la burlesca, hay que considerar que ambas participan del mismo ámbito literario y que son las dos vertientes de una misma tendencia o, dicho de otra manera, son antitéticas y como tales se presentan frecuentemente en las artes poéticas o *artes dictandi*. Al menos, así se puede hablar de la poesía de carácter lírico, dejando al margen la narrativa (*fabliaux*, *Libro de buen amor*, etc.).

Por otro lado, dada la difusión de la poesía cortés en el occidente europeo, que sigue un claro proceso histórico, hay que pensar que también la poesía burlesca alcanza una gran difusión y expansión y, por tanto, habrá que mirarla no en su individualidad, sino en su pertenencia a un conjunto más amplio: si es cierto que las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas, o la poesía realista y jocosa italiana o las composiciones de burlas de los cancioneros castellanos tienen sus propios rasgos, no es menos cierto que todas ellas comparten unos elementos comunes, debido al tronco común del que surgen.

En alguna ocasión se ha señalado que la poesía goliárdica, y por tanto la poesía culta en latín, podía estar en la base de la expresión y de los temas burlescos, habida cuenta de sus frecuentes composiciones dedicadas a censurar a las jerarquías eclesiásticas y a los poderes laicos, junto con otros poemas de menos compromiso, pero que se pueden encuadrar perfectamente en lo que denominamos poesía jocosa: elogios tabernarios al vino, al juego y a los amores fáciles, o diatribas contra la mala fortuna y la perfidia de las mujeres¹⁷.

Y aunque no resulta fácil aceptar la idea del influjo goliárdico, sí que se puede considerar que tanto los goliardos como los trovadores y otros poetas posteriores utilizan los mismos temas, como son la variabilidad de la fortuna, con sus correlatos de pobreza, los defectos de las mujeres, que se manifiestan a través de los más variados aspectos (afeites, lujuria, charlatanería, afición a llevar la contraria); el vituperio contra las viejas y contra los adversarios... Toda esta misoginia aparece desde los orígenes de la sátira y adquiere una fuerza renovada a partir de los Padres de la Igle-

[17] P. Dronke, *La lírica en la Edad Media*. Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 267 y ss. R. Arias Arias, *La poesía de los goliardos*. Madrid, Gredos, 1970, pp. 153 y ss. R. García-Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975, pp. 209 y ss.

sia. Recordemos cómo Tertuliano (*De cultu feminarum*) condena los ungüentos, las pinturas y otras artes diabólicas útiles para resaltar la belleza femenina (y, claro, para llevar al hombre al pecado).

La Fortuna, ya denostada por los poetas clásicos, se transforma en Boecio en la imagen de una rueda que gira sin cesar, y esa idea resiste el ataque cristiano de la Providencia y se convierte en un tema recurrente sobre todo entre los poetas del siglo XV (Villon, Juan de Mena); pero además, a la Fortuna se asocia de forma constante la idea de miseria y de pobreza¹⁸. Naturalmente, las circunstancias históricas podrán actualizar la imagen de la Fortuna: la cambiante suerte de los bandos güelfos y gibelinos en Toscana y más concretamente en Florencia en los primeros años del siglo XIV, o los cambios políticos en la Guerra de los Cien Años que daban alternativamente el poder a los ingleses y a los franceses (o a los Armañacs y a los Orleans), o la caída de reyes y nobles con la sustitución de la dinastía reinante en Castilla y Portugal, o la pérdida de influjo de un valido como D. Alvaro de Luna, que sería decapitado públicamente en Valladolid, tras haber ostentado todo el poder a mediados del siglo XV, o el Cisma de Occidente con la presencia de un Papa en Aviñón... y tantas otras hicieron reflexionar al hombre medieval sobre la inconstancia de la Fortuna, que de este modo se convierte en uno de los temas tratados con más frecuencia.

La vejez frecuentemente va asociada a otros defectos, como la lascivia proyectada en jóvenes incautas (gracias a Ovidio, al *Pamphilus*, a Trotaconventos y a Celestina), o la incapacidad de controlar los esfínteres, y así se expresan, por ejemplo, Guido Guinizelli, Alfonso X, Arnaut Catalan, etc.¹⁹.

El vituperio o la invectiva constituye, por su parte, un grupo claramente definido, con sus propios temas y que va desde las *coblas derizorias* provenzales (Raimon de Miraval por ejemplo) a las cantigas de escarnio y maldecir y a no pocas composiciones de los cancioneros castellanos: la avaricia, la incompetencia profesional, los defectos físicos y morales encuentran en este conjunto su medio de expresión normal; así autores como los italianos Cecco Angiolieri o el propio Dante, Alfonso X o Pero García D'Ambroa, Bertran de Born o Guillem de Berguedá y un largo etcétera ponen de manifiesto la vitalidad de la invectiva medieval²⁰.

[18] Para comprender el resurgimiento de los modos trovadorescos en la Península Ibérica a finales de la Edad Media, véase R. Boase, *The troubadour Revival. A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*. London, Routledge and Kegan Paul, 1978. Para el tema de la Fortuna en el siglo XV, pero también en épocas anteriores, cfr. I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*. Paris, Nizet, 1971, pp. 281 y ss.

[19] P. Orvieto e L. Brestolini, *La poesia comico-realistica* (cit.), pp. 41 y ss.

[20] F. Saitner, *La poesia satirica e giocosa* (cit.), pp. 30 y ss. P. Orvieto e L. Brestolini, *La poesia comico-realistica* (cit.), pp. 13 y ss.

El vituperio se convierte en el centro de la burla de todos los poetas medievales, y dentro del vituperio varios temas adquieren especial magnitud y relevancia propia.

Las acusaciones de tipo literario (plagio o falta de habilidad) que se encuentran ya en las dos galerías de personajes de Peire d'Alvernha y del Monje de Montaudon pueden rastrearse también en autores italianos (Rústico y Cecco) y gallego-portugueses (Pero da Ponte, Alfonso X, Pero Amigo).

Pero las críticas de carácter literario no alcanzan sólo a los autores, a los trovadores; no se debe olvidar que los transmisores y en gran parte responsables de la poesía trovadoresca son los juglares, y que los juglares se convierten en jueces y víctimas de la capacidad de sus congéneres, y dentro del grupo de los juglares mismos hay algunos que componen obras burlescas, generalmente considerados de inferior categoría; no obstante, sus composiciones constituyen un rico material para comprender y conocer el mundo del espectáculo público y una parte de la actividad de estos profesionales.

Esas composiciones juglarescas de carácter jocosos y sin grandes pretensiones han llegado a nosotros de forma anónima, pero no resulta raro verlas atribuidas ya desde antiguo a autores conocidos, como suele ocurrir tantas veces con la sátira y la burla. Son más frecuentes en la literatura italiana que en provenzal o gallego-portugués²¹. Pero no faltan en otros ámbitos lingüísticos, y vienen a demostrar la carga de vituperio presente en estas obras, que sin duda son la base de las prohibiciones lanzadas reiteradamente contra los juglares tanto por parte de la Iglesia como por parte de las autoridades civiles. Las *Siete Partidas* alfonsíes aluden a las burlas lanzadas contra los vecinos; son muchos los *Fueros* que en casos semejantes proponen un castigo, y, de forma análoga, Dante habla de las *cantiones in improprium*²² en un testimonio de gran valor, pues evidencia la difusión urbana de este tipo de composiciones.

Pero no debemos confundir esas maledicencias juglarescas, frecuentemente escritas en una lengua repleta de dialectalismos y con un léxico mediocre o humilde, con los testimonios de sátira cortés. Es cierto que las composiciones juglarescas ofrecen materiales del mayor interés tanto para el historiador de la lengua como para el interesado en la expresión de creencias populares o para el investigador del folclore;

[21] Estoy pensando en textos como el *Contrasto* de Cielo d'Alcamo o los de los memoriales boloñeses, como el obsceno *For de la bella caiba* ("Fuera de la hermosa jaula"), y otros varios *contrast*i y *ballate*. Véanse otros textos en G. Contini, *Poeti del Duecento*. Vol. I. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960, pp. 765 y ss.

[22] *De vulgari eloquentia* I, 11, 4-5; se puede leer al respecto el análisis de P. Orvieto y L. Brestolini, *La poesia comico-realist*a (cit.), pp. 155 y ss.

pero quedan al margen de la gran corriente literaria de la que nos estamos ocupando. Las formas referidas darán origen al *estrambote* italiano, al *estrobot* francés y al *estrambote* castellano, cuyas manifestaciones primeras se dan en terrenos diferentes a los de la sátira y burla que nos está ocupando.

Los juglares dedicados al vituperio, a la burla, en definitiva a la infamia, ya fueron objeto de las críticas del arzobispo de Canterbury, Thomas de Cabham, que los consideraba como inactivos delincuentes, sin domicilio conocido y seguidores de las cortes de los nobles, donde dicen ignominias y oprobios de los ausentes para resultar agradables a todos. En Perugia, por ejemplo, el 20 de diciembre de 1269 se decretó una pena de 100 libras o la amputación de la lengua a quien injuriara a Carlos d'Anjou o se mostrara partidario de Conradino de Suabia: el vituperio y la política frecuentemente caminan juntos²³.

Resulta curioso que las cantigas de escarnio y maldecir gallego-portuguesas apenas hablen de política y que ninguna de ellas se ocupe de las actividades del rey (Fecho del Imperio, por ejemplo) en lo que más parece ser una censura lanzada por la autoridad que un desinterés por parte de los poetas²⁴.

Entre política e invectiva personal se encuentran algunas composiciones dedicadas a poner de relieve la cobardía de la víctima, con la fuga llegado el momento de peligro: Meo dei Tolomei, Aimerich de Peguilhan, Alfonso X. Naturalmente, la situación política de Italia, Provenza o España marcará unas características diferenciadoras y también constituirá un rasgo esencial; la lucha de los albigenses, el enfrentamiento de güelfos y gibelinos o la guerra de Granada presentan características muy diferentes por su propia esencia, aun tratando en todos los casos de acciones militares y, por tanto, las composiciones que originan tendrán también sus propias peculiaridades.

El vituperio puede alcanzar los más variados aspectos, sin dedicarse necesariamente a la capacidad literaria o al valor de las víctimas. La violencia de las cantigas de escarnio y maldecir, que ha sido subrayada en reiteradas ocasiones por los estudiosos, distancia aparentemente la sátira gallego-portuguesa de la del resto de la Romania. Pero cabe la sospecha de que se trate solamente de una virulencia superficial, pues los ataques se producen en círculos cerrados, en los que todos se conocen sin que las acusaciones lleguen a convertirse en nada grave. El círculo de

[23] Cfr. los libros clásicos de R. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1957 y de E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*. Paris, 1964 [reed. Genève, Slatkine, 1987].

[24] C. Alvar, "Poesía y política en la corte alfonsí", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, 1984, pp. 5-20.

Alfonso X se lanza unas invectivas de dudoso gusto que al parecer no hacen brotar sangre en ningún momento. En ese ámbito, ya no llama la atención la escasa presencia de tonos moralizantes, aunque a veces se encuentren, como en la poesía del aragonés Martín Moya, pero las acerbas críticas personales contra viejas, soldaderas, caballeros cobardes o presuntuosos hidalgos, serán algunos de los temas más frecuentes; al lado de éstos, hallaremos las críticas a la avaricia, o a las peregrinaciones no cumplidas.

La técnica

La única diferencia entre la poesía satírica y las canciones de amor se establece en el tema, pero no en los recursos retóricos o estilísticos: las composiciones que utilizaban el estilo elevado seguían el mismo proceso de depuración estilística que las compuestas en estilo medio o humilde, aunque naturalmente el vocabulario de unas y otras nada tenga que ver, ya que el estilo humilde permite la inclusión de voces elocuentemente realistas o directamente obscenas. Así, Godofredo de Vinsauf recomienda a quien quiera escribir sátiras:

contra ridiculosos si vis insurgere plene
surge sub hac specie, lauda, sed ricolose;
argue, sed lepidè gere te, sed in omnibus apte;
sermo tuus dentes habeat, mordaciter illos
tange sed Irnsos gestus plus mordeat ore...²⁵
y así lo hacen los poetas burlescos.

Es necesario recordar sin embargo que la burla, la comicidad, forman parte del estilo más humilde, lo que significa que las normas retóricas aplicables serán las más elementales, lejos de todo adorno, de cualquier coloración, como indica también el mismo Godofredo de Vinsauf al señalar que “res comica namque recusat arte laboratos sermones: sola reuirit plana...”²⁶. Pero esto no quiere decir que se relajen las reglas de composición, o que se abandone cualquier intención estilística, sino que se utilizarán preferentemente palabras consideradas rústicas o malsonantes, lejos de las expresiones elaboradas de la canción amorosa: si la belleza de la dama es expresada mediante comparaciones o metáforas encomiásticas, y el encuentro amoroso exige un exordio primaveral, los poetas burlescos emplearán metáforas e imágenes denigrantes y renunciarán a hablar de la belleza del tiempo de la prima-

[25] E. Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*. Paris, Champion, 1924 [reed. 1971], p. 210.

[26] E. Faral, *Les Arts poétiques* (cit.), p. 255.

vera —tiempo del amor, no lo olvidemos— al comenzar sus críticas, más bien buscarán ambientación acorde con la burla: el sol y los prados cederán su paso a la nieve y a la montaña, por ejemplo²⁷.

Parece claro, después de lo dicho hasta ahora, que los poetas burlescos del occidente europeo no sólo comparten una misma actitud ante el mundo, o una misma concepción poética y estilística, sino también la misma cultura, adquirida en las escuelas o en las universidades, heredada de la Antigüedad postclásica y recibida de los pensadores cristianos, y todo ello tiene como consecuencia la semejanza en sus reacciones psicológicas y por tanto una indiscutible homogeneidad en la actitud con la que se enfrentan a ciertas situaciones: el indudable aire de familia de muchas de las composiciones burlescas medievales se debe, justamente, a ese tronco común.

Las formas métricas

La importancia de la poesía trovadoresca ha sido puesta de relieve en reiteradas ocasiones, pues constituye el inicio de las literaturas románicas. Nada de extraño tiene que muchos de los rasgos presentes en la poesía satírica se encuentren ya entre los trovadores. En este sentido, se suele hablar de cuatro formas distintas del sirventés, composición que se opone a la canción de amor por su contenido, aunque mantiene la misma estructura formal que ésta, y que se destina a la sátira o a la crítica: sirventés moral, personal, político y literario²⁸. No siempre resulta fácil distinguir entre un sirventés personal y político, por ejemplo, o personal y literario, pues las críticas o el vituperio encierran acusaciones que van más allá de los límites de cada uno de estos grupos.

Los poetas italianos burlescos cultivan todas estas modalidades, y también los gallego-portugueses, por lo que no resulta difícil apreciar algunos puntos de contacto. Sin embargo, los poetas italianos recurrieron a la *ballata* y muy pronto al soneto, que parece la forma métrica más cercana a las *coblas esparsas* de los trovadores provenzales, mientras que los gallego-portugueses mantuvieron en sus composiciones la estructura formal del sirventés que en definitiva venía a ser la misma que la de la *cansó*. En efecto, ya Dante hablaba de la *ballata* como variante poco noble de la *cansó* por su estructura y por su destino (la danza), a la vez que consideraba el soneto

[27] Para la teoría de los estilos, cfr. Godofredo de Vinsauf, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, III, 145 (Faral, *Arts poétiques*, p. 312); Juan de Garlandia, *Poetria*, p. 920 (Faral, *ib.*, pp. 86 y ss.). Véase, además, F. López Estrada, *Introducción a la literatura medieval española*. 4ª ed. Madrid, Gredos, 1979, pp. 184 y ss.

[28] M. de Riquer, *Los trovadores* (cit.), pp. 42 y ss. D. Rieger, "Das Sirrventes", en E. Köhler (dir.), *Les genres lyriques*, t. I, fasc. 4, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Vol. II. Heidelberg, Carl Winter, 1980, pp. 9-61.

como una modalidad inferior a la *ballata*²⁹. Lógicamente, el contenido debe corresponderse con la forma, debe existir ese “decoro”, y por tanto, los temas más elevados recurrirán a la canción, mientras que los más diversos asuntos encontrarán su lugar adecuado en las *ballate*, que se especializarán en la expresión realista, popularizante de temas sacros y profanos, religiosos, eróticos, obscenos, burlescos...

Más cerca de su origen, las cantigas de escarnio y maldecir mantienen los rasgos formales del sirventés provenzal y, por ende, de la cansó. En el panorama de la lírica gallego-portuguesa, la expresión del amor utilizaba dos posibles modalidades, la cantiga de amigo de origen pretrovadoresco y por tanto de carácter menos áulico y más popularizante, y la cantiga de amor, heredera directa de los modos cortesés provenzales. Pues bien, las burlas, que constituyen un corpus de 400 textos, emplean en 261 ocasiones la estructura de la cantiga de amor; es decir, dos tercios de las composiciones de escarnio siguen modelos directamente vinculados a la tradición cortés³⁰. Hay que señalar, además, que entre las cantigas de amor y de escarnio con estribillo son una minoría las formadas por dísticos más estribillo, es decir, las más cercanas al modelo que se suele identificar con los representantes del lirismo autóctono.

Queda una última reflexión, a propósito del soneto —que sólo logrará su título de nobleza con Petrarca—, cuya brevedad podría hacer pensar en un origen menos culto que la balada o la canción, pero en realidad se trata, posiblemente, del resultado de una evolución distinta desde lo que podría haber sido un mismo origen: la burla se organiza muchas veces como la alternancia de estrofas escritas en una misma composición por dos contrincantes que tienen que mantener la estructura métrica y las rimas; si no llega a producirse el diálogo, queda una estrofa suelta, de tono burlesco (*cobla esparsa*). En general, en estas diatribas los poetas gallego-portugueses responden con una estrofa (tensó) o con una composición completa³¹.

[29] *De vulgari eloquentia* II, III, 5-6. Todo el capítulo III del libro II se dedica a demostrar la excelencia de la cansó sobre la ballata, el soneto y otras formas (“illegítimos et irregulares modos”). Cfr. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*. Ed., trad., intr. y notas de M. Rovira Soler y M. Gil Esteve. Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 138 y ss. Véase a propósito de éstas y otras formas métricas el esclarecedor libro de M. Fubini, *Métrica y poesía*. Barcelona, Planeta, 1970, especialmente pp. 95-202, donde se ocupa de las formas italianas (balada, canción y soneto).

[30] C. Alvar y V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid, Alhambra, 1985, pp. 34 y ss.

[31] Además de la obra de M. Fubini citada, se puede ver a propósito del origen del soneto el libro de W. Pötters, *Nascita del sonetto. Metrica e matematica al tempo di Federico II*. Ravenna, Longo Editore, 1998. M. Pedroni e A. Stäuble (eds.), *Il genere “Tenzone” nelle letterature romanze delle Origini*. Ravenna, Longo Editore, 1999, donde se pueden encontrar contribuciones sobre el asunto que nos interesa de P. Allegretti (“Il sonetto dialogato due-trecentesco. L’intercizio e le sue origini gallo-romanze”, pp. 73-109), de C. Alvar (“Il dibattito nella poesia dei cancioneros”, pp. 355-362) y de T. Brandenberger (“Trovadores y juglares en la *tençon* gallego-portuguesa medieval”, pp. 379-389).

Así pues, parece claro que los poetas satíricos, burlescos, realistas y jocosos gallego-portugueses e italianos toman sus formas métricas de los modelos provenzales, en otra manifestación más de la pervivencia de una tradición literaria común al occidente europeo.

A modo de conclusión

En este breve bosquejo, parcial e incompleto a la fuerza, han ido surgiendo los aspectos más significativos de la sátira cortés, reverso en muchas ocasiones de la canción amorosa de los trovadores y representante casi siempre de un tipo de preocupaciones muy arraigadas en el espíritu humano.

Temas y motivos que afloran una y otra vez en lugares distantes, de lenguas diferentes, pero todos ellos herederos de una misma tradición, como queda de relieve por los asuntos tratados, las formas métricas utilizadas e incluso por las bases estilísticas, retóricas y poéticas, sobre las que construyen sus composiciones poetas habituados a hablar de amor y a cantar las excelencias de la dama, pero que en ocasiones cambian la pluma por el estilete, sin olvidar su oficio de escritores y con la vista puesta de continuo en la larga tradición que los sustenta.