

*Poesía de
Trovadores, Trouvères,
Minnesinger*

(De principios del siglo XII
a fines del siglo XIII)

Versión española y antología de Carlos Alvar
Edición bilingüe

Alianza Editorial

I

Autores e intérpretes

Casi a la vez que se escribía el *Cantar de Roldán* surge lo que podríamos denominar un movimiento poético, el de los trovadores, de características totalmente opuestas a las de la épica. En reiteradas ocasiones se ha señalado que el amor no tenía sitio en los cantares de gesta y se ha llegado a afirmar que el amor es una invención del siglo XII. A ninguna de estas dos aseveraciones le falta razón: si leemos detenidamente los poemas épicos clásicos (*Chanson de Roland*, *Chançon de Guillelme*, *Raoul de Cambrai*, etc.) veremos con sorpresa que la amada no es recordada por los héroes nada más que en un par de ocasiones; pero sorprende más aún, que los menos olvidadizos son los traidores y que el recuerdo de los seres queridos es interpretado, por lo general, con carácter negativo. Roldán, al morir, piensa en parientes y amigos, pero no en Alda; por el contrario, cuando Ganelón es designado embajador, dirige su pensamiento a su mujer e hijo:

—Sé que tengo que ir a Zaragoza: quien va allí no vuelve. Por encima de todo, tengo por mujer a vuestra hermana y tengo un hijo —no existe otro más hermoso— es Balduino —añade—, que será muy honrado. A él le cedo mis tierras y mis feudos. Protegedlo: no lo volveré a ver con mis ojos.

Carlos le responde: —Tenéis el corazón demasiado tierno. Y ya que así lo ordeno, debéis marcharos¹.

¹ *Cantar de Roldán*, vv. 310-318.

No hay otro recuerdo amoroso hasta casi el final de la obra: Carlomagno regresa a Aquisgrán y su primer encuentro lo tiene con la bella Alda; en 29 versos dignos de cualquier antología, el poeta da fin a la vida de la joven enamorada:

El emperador ha vuelto de España; va a Aquisgrán, el mejor lugar de Francia. Sube al palacio, llega al gran salón. Ante él se presenta Alda, una hermosa doncella. Le dice al rey: «¿Dónde está Roldán, el capitán, que juró tomarme por esposa?» Carlos siente dolor y pena, llora de los ojos, se mesa la barba blanca: «Hermana, querida amiga, me pides noticias de un hombre muerto. En su lugar te daré uno mucho mejor: será Luis, no sé de nadie superior a él: es mi hijo, un día tendrá mis dominios.»

Alda le responde: «Tal lenguaje me es extraño. No le plazca a Dios, a sus santos ni a sus ángeles que yo siga viva tras la muerte de Roldán.» Pierde el color, cae a los pies de Carlomagno, muere al instante. ¡Dios tenga piedad de su alma! Los nobles franceses la lloran y se lamentan.

Alda la bella ha llegado a su fin. El rey cree que se ha desvanecido. Siente compasión; el emperador llora. La toma en sus brazos y la levanta. Ella tiene la cabeza inclinada hacia la espalda. Cuando Carlos se da cuenta de que está muerta, llama inmediatamente a cuatro condesas. Alda es llevada a un convento de monjas; allí la velan toda la noche, hasta que amanece. La enterraron bellamente al lado de un altar. El rey le ha hecho grandes honras².

Estos dos fragmentos pueden servirnos como punto de referencia. Con la evolución de los cantares de gesta, habrá cada vez mayor presencia del elemento femenino, llegando a ocupar el centro del poema o constituyendo el motor de los hechos: basta que recordemos ejemplos como *Roldán en Zaragoza* o *Amís y Amiles*³.

Por lo que respecta al segundo aserto, el amor como invención del siglo XII, convendría recordar que los trovadores han hecho de una cuestión de carácter sexual, con predominio del elemento masculino, un concepto en el que la mujer ocupa el primer plano⁴.

² *Cantar de Roldán*, vv. 3705-3733.

³ Ambos textos pueden leerse ahora en español: *Roldán en Zaragoza (Poema épico provenzal)*, estudio preliminar y traducción de C. Alvar, Zaragoza, 1978. *Amís y Amiles*, cantar de gesta francés del siglo XIII; traducción, introducción y notas de C. Alvar, Bogotá, 1978.

⁴ Marrou, *Les troubadours*, pp. 99 y ss.

I. LOS JUGLARES

Durante la Edad Media, la mayoría de la población era analfabeta⁵; por lo tanto, no existía la literatura escrita como medio de entretenimiento; el lector fue un raro personaje, habitualmente dedicado a tareas didácticas o religiosas. Lo normal era que —desde reyes hasta siervos— hallaran su forma de esparcimiento en los juglares. Pero no creamos que los juglares se aplican a la interpretación de los textos que les suministran los trovadores o los poetas épicos: este tipo de juglares constituyen una pequeña parte del gran conjunto de quienes se dedican a distraer al hombre medieval. La Iglesia suele censurar la actividad de todos ellos: no debe extrañar esta actitud, pues las jerarquías eclesiásticas consideran a los juglares, en general, «como arrendajos atolondrados que se divierten entre burlas, sin darse cuenta de que un halcón los acecha y planea sobre sus cabezas»⁶. Los juglares son el espíritu de la frivolidad y disipación y, por tanto, representan al mismo Satanás.

Pero el lector, con una curiosidad lógica, se estará preguntando qué hacían los juglares para haberse ganado, de tal forma, la enemistad eclesiástica: la enumeración de las actividades juglarescas y las consecuencias que estas actividades trajeron consigo no pueden por menos que hacer sonreír al hombre contemporáneo: en efecto, estos juglares que «como buitres sobre cadáveres, como moscas sobre jarabe, se precipitan a la corte de los príncipes»⁷, no hacen otra cosa que utilizar sus habilidades para proporcionar alguna diversión: así, los hay que son prestidigitadores, otros juegan con monos y con títeres, otros esgrimen cuchillos y espadas, otros imitan pájaros o animales, otros fingen locura y ríen o lloran sin pausa, otros bailan haciendo movimientos contrarios a toda moral, mientras se despojan de sus vestiduras...

⁵ Todo cuanto digo en las páginas siguientes es válido tanto para el mundo de los trovadores como para el de los *trouvères* y *Minnesinger*; he preferido hacer pocas alusiones a éstos, pues Dronke en su *Lírica de la Edad Media* ofrece algunos testimonios interesantes: remito a esta obra.

⁶ Faral, *Les jongleurs en France*, p. 27.

⁷ Faral, *loc. cit.*, véase también las pp. 67 y ss.

Las ganancias las dedican a apuestas y las pierden en la taberna, con los dados, con el vino y con las mujeres, si es que las mujeres (juglaresas o soldaderas) no formaban parte del número⁸...

Frente a estos juglares, siempre perseguidos por la Iglesia, hay otros más dignos de respeto: son los que saben tocar algún instrumento y los que cantan vidas de santos y poemas épicos⁹; esta clase de juglares debe ser protegida, pues su actividad instruye y anima a los valientes. Los más dotados dentro de este grupo llevan en su repertorio poesías de los trovadores y abandonan a los villanos para deleitar sólo a los poderosos, que saben apreciar la calidad y la variedad, y —lo que es mucho más importante— favorecen con sus dones a quienes les divierten¹⁰.

Como se puede suponer, sólo nos interesa ahora este último grupo de juglares, el de los intérpretes, por su relación directa con la poesía de los trovadores: por tanto, a partir de este momento, cuando hablemos de juglares habremos olvidado las vicisitudes de todos los demás, para prestar atención a los especializados en música y en poesía lírica.

2. LOS TROVADORES

He procurado evitar, conscientemente, el empleo indistinto del término *juglar* y *trovador*: se trata de dos funciones bien delimitadas, al menos en teoría; tal como

⁸ Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 31 y ss.

⁹ Vid. Faral, *Les jongleurs en France*, p. 44.

¹⁰ A pesar de todo, los juglares —por muy selecto que fuera su repertorio— no debían ser vistos de forma digna por los moralistas y clérigos (es decir, por los hombres de letras), y justamente para no perder la dignidad y para evitar ser confundido con un juglar cualquiera, el rey Apolonio hace que le pongan una corona en la cabeza cuando va a empezar su canto:

Non quiso Apolonio la dueña contrastar,
priso una vihuela e sópola temprar;
dixo que sin corona non sabrié violar,
non queriá —maguer pobre— su dignidat baxar. (Estr. 185)

(*Libro de Apolonio*, ed. M. Alvar, vol. II, Madrid, 1976).

he indicado más arriba, el juglar interpreta y el trovador compone; pero no se debe olvidar que la poesía —durante gran parte de la Edad Media— estaba estrechamente relacionada con la música; el trovador será, pues, autor de música y letra: en este sentido, hay que observar que los contemporáneos sentían gran aprecio por una música destacada, lo cual supone que en muchos casos aparezcan como grandes trovadores algunos poetas de escasa inspiración literaria.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que los trovadores componen sus obras en una lengua más o menos artificial, el provenzal u occitano, resultado de la neutralización de muchos rasgos dialectales: se logra así una lengua homogénea, vehículo de comunicación de trovadores de todo el sur de Francia, desde Burdeos a Génova y desde Clermont Ferrand a Lérida.

Este estado de cosas se suele situar cronológicamente entre los primeros años del siglo XII (Guillermo de Poitiers) y los últimos años del siglo XIII (Cerveri de Girona, Guiraut Riquier); a pesar de los esfuerzos llevados a cabo por grupos burgueses —especialmente de Tolosa— a lo largo del siglo XIV, la poesía trovadoresca sucumbió debido a su propia perfección formal y a su reducida variedad temática: a lo largo de los dos siglos que se suelen considerar clásicos, por lo que a la lírica provenzal se refiere, son muy pocas las innovaciones que se pueden observar y, así, resulta prácticamente imposible discernir si un trovador es de principios del siglo XII o de finales del XIII, por el solo procedimiento de juzgar su lengua, su estilo o su temática amorosa.

2.1. La condición social de los trovadores

Por una serie de prejuicios, muchos de ellos procedentes del Romanticismo, estamos acostumbrados a asociar la idea del *trovador* con la imagen de un joven vestido con calzas y que va de corte en corte tañendo la vihuela, el laúd o algún otro instrumento. Sin embargo, esta idea es falsa casi en su totalidad. Debemos considerar que el trovador es el autor —como acabo de decir—, pero también, desde un punto de vista social, suele ser

señor feudal o burgués (es decir, comerciante) con algunos bienes de fortuna: entre los 350 trovadores de nombre conocido, podemos contar, por lo menos, cinco reyes, otros tantos marqueses, diez condes, cinco vizcondes; a esta lista hay que añadir los numerosos señores de menos poder: más de una veintena de trovadores disponen de castillos y de hombres armados... Junto a este nutrido grupo, hay que considerar a los clérigos y eclesiásticos en general: desde un papa o un par de obispos, hasta varios canónigos y monjes, el estamento religioso estuvo bien representado en la poesía de los trovadores. Y, por lo que respecta a ese mundo marginal que es en gran parte de la Edad Media el de los comerciantes, debo recordar que varios burgueses del sur francés también figuran entre los trovadores: peleteros, comerciantes de paños, sastres, etc., llegaron a cultivar con éxito la nueva poesía.

Pero no debe pensarse que todos los trovadores surgieron de ambientes acomodados: son muy numerosos los autores de los que no sabemos nada más que el nombre y de los que no se puede precisar casi nada: es evidente que si la vida de estos personajes ha quedado al margen de los documentos escritos ha sido porque no tenían un relieve especial; junto a los muchos trovadores de los que no sabemos nada, surgen unos pocos —de baja extracción social— de los que nos ha llegado alguna información, sea por las críticas de otros trovadores, que los consideran advenedizos, sea porque consiguieron enriquecerse con la poesía, relacionándose con grandes señores: es éste un hecho que no suelen olvidar los colegas; en las discusiones siempre surgirá la pulla referida al origen humilde; así no sólo se censura la calidad literaria del antagonista, sino que también se marca la barrera social.

En cualquier caso, resultará curioso señalar que entre los trovadores de las primeras generaciones es casi igual el número de grandes señores feudales y el de juglares que consiguieron pasar a la posteridad como trovadores; sin embargo, entre los autores de la primera época escasean tanto los burgueses y comerciantes como los caballeros de poca fortuna y los clérigos: con

el transcurso del tiempo, el horizonte social se fue ampliando y todo aquel que sabía componer música y letra quería pasar por trovador.

2.2. *Trovadores y juglares*

El aumento de juglares y trovadores a lo largo del siglo XII y, especialmente, en el siglo XIII, llevaron a la protesta sistemática de los autores por tal estado de cosas: son muy frecuentes las quejas en este sentido; tanto en la lírica provenzal como en la francesa o como en la gallego-portuguesa oímos la voz airada de quienes piden que no se llame trovador, sino al que lo es en realidad. En este coro destaca la figura de Guiraut Riquier, trovador de fines del siglo XIII, que se dirige a Alfonso X el Sabio para pedirle, como autoridad reconocida que es, que delimite los nombres y atribuciones de cuantos entretienen honestamente a la gente; el texto es interesantísimo desde muchos puntos de vista, pero, además, resulta especialmente útil para conocer algunos aspectos del espectáculo y de la literatura medieval:

Tengo por afrenta que un hombre sin cultura, de vil conducta, si sabe un poco de cualquier instrumento, se vaya inmediatamente por las calles tocándolo, buscando y pidiendo que alguien le dé algo.

Otro —sin justificación— cantará vilmente por las plazas y, entre las gentes bajas, pondrá su mano pidiendo ante todos, conocidos y extraños, sin vergüenza; después, se irá a las tabernas con el dinero que tenga y no osará presentarse en ninguna corte buena... Y, sin embargo, la juglaría nació para mover a los buenos hacia la alegría y el honor: es agradable oír tocar los instrumentos a quien sabe, pues consigue dar alegría; por eso, los nobles quisieron tener juglares y aún los tienen los grandes señores. Después, nacieron los trovadores para cantar los hechos famosos en deseos de nobles acciones.

Ahora corren tales tiempos que se ha movido cierta gente sin inteligencia y sin conocimientos, que no saben decir ni hacer cosas agradables y se han dedicado a cantar, trovar, tocar instrumentos sólo por pedir y por envidia de los buenos¹¹.

¹¹ Guiraut Riquier, *Supplicatio*, vv. 554-627. La obra está publicada completa, con la traducción, en mis *Textos trovadorescos*, pp. 148-150 y 163.

Por su parte, Alfonso X no tardó en responderle con palabras muy acertadas:

Los que saltan en las cuerdas tensas, o en piedras móviles son *ioculatores*: de este nombre procede el odioso nombre de juglar, que reciben tanto los que van por las cortes como los trotamundos y todos son llamados de la misma forma. No obstante, en España está bien establecido y no queremos que se altere, sino que se diga como se dice, pues las actividades de los juglares están suficientemente bien divididas por el nombre: se llama *juglares* a todos los de los instrumentos, a los imitadores se les dice *remedadores* y a los trovadores *segeles* en todas las cortes; a los que hablan sin razón, ciegos y sordos a la buena conducta, que muestran su saber vilmente, sin ninguna gracia, por las calles y por las plazas y que se juntan con vil gente viviendo en deshonor, a éstos se les llama, para humillarlos, *cazurrus*... Por eso, decimos que todos los indignos, que viven vilmente, sabios o no, no se deben presentar en ninguna corte apreciada: tanto los que hacen saltar monos, cabras o perros, como los que hacen sus juegos vanos —como marionetas— o imitan pájaros o tocan instrumentos o cantan entre gentes bajas a cambio de poco dinero, todos éstos no deben caer bajo el nombre de juglaría; ni los que haciendo de loco siguen las cortes y parece que no tienen vergüenza de ningún desdoro; a éstos se les llama *bufones* en Lombardía. Mientras que los que con cortesía y suficiente conocimiento se saben comportar entre los poderosos, tocando instrumentos y cantando historias de otros, o cantando versos y canciones de los demás y hechos ajenos, buenos y agradables de oír, éstos bien pueden poseer el nombre de juglar: aportan a la corte muchos entretenimientos y recreos.

Aquellos que saben componer palabras y música y saben hacer danzas, coblas y baladas bien compuestas, albas y sirventeses, a aquellos se les llama *trovadores* y, en justicia, deben tener más honor que el juglar, pues gracias a su saber los otros pueden hacerse juglares, y muestran con agrado y con tesón el camino del honor, hacen fáciles las cosas oscuras y no harán ningún daño a quien les crea en todo.

Por eso consideramos que los mejores entre los trovadores —que saben enseñar cómo debe narrarse el amor cortés y los hechos insignes en versos, en canciones y en otras composiciones— deben ser llamados *doctores en trovar*...

Todos los que eran llamados juglares en general, quedan así divididos según los nombres: los que hacen su trabajo yendo por todos los sitios vil y desvergonzadamente, tocando sus instrumentos, haciendo otras cosas o cantando por las plazas y por los caminos, de noche y de día, viven en deshonor, pues desean y les gustan las menudas ganancias y de ellos no se conoce juicio ni discreción para que sean útiles en cualquier clase de saber; así pues, por su vil conducta, sean llamados bufones, y ya que no sirven para nada, no les hace falta buen nombre.

Todos los que saben usar una cosa hábilmente o saben tocar instrumentos, o cantar, u otra cosa, donde el bien hacer esté a

Alvar, Carlos. *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*. Madrid, 1978, pp. 173-183

salvo, bien cuidado y cortésmente, es razón suficiente para aprobar que sean llamados *juglares*, pero son distintos de los trovadores. Estos son los que saben hacer —con el corazón— *coblas* y *dansas doblas*, atrevidos *sirventeses*, *albas*, *partimens* y saben trovar palabras y sonidos y no se ocupan de ninguna otra cosa en la corte, como no sea enviar o decir su saber a los más dotados; por justo saber, sean llamados trovadores y, los más dignos de entre ellos, *doctores de trovar*, pues con saber y sentido hacen versos y canciones y otras composiciones buenas, provechosas y agradables, con bellos *ensenhamens*.

Hará gran cortesía quien quiera llamarlos así 12.

La cita puede parecer un poco extensa, pero más valen las palabras de dos insignes autores del siglo XIII que muchas explicaciones. Resulta claro —tanto en la postura de Alfonso X como en la de Guiraut Riquier— que sólo son dignos de atención los trovadores y los juglares que saben comportarse ante los poderosos, que aportan a la corte muchos entretenimientos y recreos.

Llegamos así al planteamiento de una nueva cuestión: ¿qué diferencia real existe entre el trovador y el juglar de poesía lírica? A juzgar por los testimonios que hemos presentado, el juglar dista mucho de ser una persona vulgar, sin educación, y en este sentido se acerca bastante al trovador; sin embargo, la principal diferencia estribará en el estamento social, en la formación y en la cultura de ambos. Ya he hablado del estamento social; a continuación me ocuparé de la formación y cultura.

2.3. Formación y cultura de los juglares y trovadores

El trovador —e insisto en ello— es el autor de música y letra. La perfección formal a la que está sometida la poesía de los trovadores y la filigrana de su música indican que hay una preocupación constante y una evidente conciencia literaria. Sin embargo, debo hacer una primera observación: hay que distinguir según la situación social de los trovadores; no debemos juzgar

12 Cf., de nuevo, mis *Textos trovadorescos*, pp. 178-183; Menéndez Pidal comenta la obra de Guiraut Riquier en *Poesía juglaresca*, pp. 10 y ss.

con el mismo criterio a los reyes y grandes señores y a los más humildes, porque éstos necesitan de la poesía para vivir, mientras que aquéllos la cultivan como adorno del espíritu o como medio para conseguir unos determinados intereses políticos. En definitiva, la diferencia estriba en que unos son aficionados, mientras que los otros son profesionales. Pero además, y esto es importante, existe distinto nivel de formación cultural debido a las circunstancias que rodean a cada autor, a cada noble.

Es difícil establecer la formación de los trovadores: depende —como acabo de sugerir— de una serie de factores muy cambiantes, como pueden ser la extracción social, la época en que vivieron, etc. De lo que no cabe duda es de que el trovador no llega a componer sus obras de forma accidental, sino que ha tenido que destinar algún tiempo al aprendizaje, tanto musical como literario (en sentido amplio). Lo que más varía de un trovador a otro es el tiempo dedicado al aprendizaje, pues en unos casos no pasará de dos años, mientras que en otros, el tiempo dedicado al estudio es mucho más largo.

Según los conocimientos que poseemos, parece que había claras diferencias entre la formación de los hombres de Iglesia y de los laicos¹³; así, por ejemplo, los aristócratas obtenían gran parte de su cultura —que no era mucha desde nuestro punto de vista— a través de los libros de oraciones y de los *Specula*, que no sólo eran advertencias morales o políticas, sino que además contenían abundantes lecturas (cuentos, ejemplos, etc.); no obstante, no era este el único camino que poseían los nobles para llegar a la cultura, pero sí el más frecuentado: además, había quienes mantenían a su lado un instructor o profesor particular y también había quienes enviaban a sus hijos a las escuelas monacales, pero el paso por ellas era breve y en muy pocas ocasiones superaban lo que hoy consideraríamos primera enseñanza: es decir, apenas iban más allá del *Ars minor* de Donato, con el que aprendían las teorías de las partes del discurso, empezando por las letras y sus combinaciones, para conti-

¹³ Cf. Riché, *Ecoles et enseignement*, pp. 288 y ss.

nuar con el estudio de las ocho partes restantes (nombre, pronombre, verbo, adverbio, participio, conjunción, preposición e interjección)¹⁴. Con esta formación elemental llegaban a construir pequeñas frases en latín, podían leer y, en algún caso, sabían escribir.

He dicho poco más arriba que era frecuente que los hijos de los nobles tuvieran en la misma corte el centro de formación, con un maestro que los adoctrinaba; pero el adiestramiento para la guerra y la caza ocupaba más lugar que la preparación intelectual; recordemos el proverbio medieval que señala que «quien hasta los doce años no sabe montar a caballo y sigue en la escuela, sólo sirve para ser clérigo»¹⁵.

Según lo que acabo de exponer, la cultura de los nobles laicos es muy dispar: hay quienes saben leer con dificultad, otros escriben también; en algún caso, se sabe de nobles que poseían una pequeña biblioteca de libros profanos y religiosos; son mucho más reducidos los ejemplos que conocemos de nobles que hubieran llegado a aprender latín¹⁶.

Las lecturas apenas varían hasta el siglo xv, aunque gracias al gran resurgimiento cultural del siglo xii hay un evidente enriquecimiento: las bibliotecas de la nobleza están compuestas —habitualmente— por libros de derecho, de historia y por libros religiosos; en algún caso, la preocupación por el cultivo de las tierras hace que los nobles se interesen por las obras de Columela y de Paladio; por último, la constante actividad bélica lleva a la lectura y comentario del *De re militari* (o *Epitoma rei militaris*), de Vegetio, autor que aún es citado por Villon en el siglo xv¹⁷. Pero es mucho más abundante el grupo de quienes tienen una cultura oral, en lengua romance: para ellos, los maestros son los juglares —más que los clérigos o que los monjes— que pasean de corte en corte un extenso repertorio, como veremos más adelante.

¹⁴ Cf. Riché, *op. cit.*, p. 231.

¹⁵ Citado por Riché, *Ibid.*, p. 292.

¹⁶ Vid. Riché, *op. cit.*, p. 297.

¹⁷ Cf. Riché, *op. cit.*, p. 302; vid. Villon, *Poesía*, Prólogo y notas de C. Alvar, Madrid, 1980, p. 23 (*Legado*, v. 6) y nota correspondiente, en la p. 132.

Aquellos que han conseguido llegar a la enseñanza media se ocuparán de aprender las siete artes liberales incluidas en el *Trivium* (gramática, retórica y dialéctica) y en el *Quadrivium* (geometría, aritmética, astronomía y música): la base del conocimiento es la gramática (el *Ars Maior* de Donato; en concreto); la gramática permite comentar a todos los autores y, por tanto, tratar todos los temas¹⁸; pero, además, la gramática nos abre el camino oculto de las palabras: palabras (*verba*) y cosas (*res*) son lo mismo; el simbolismo es una constante de la cultura medieval¹⁹.

Ni que decir tiene que en estos estudios la retórica ocupa un lugar importantísimo, pues muestra el manejo de la lengua para la expresión adecuada. La retórica es «el vínculo santo y fértil entre la razón y la palabra»²⁰. Sin embargo, debo recordar que en la escuela (monástica o cortés) se aprende la retórica heredada del mundo clásico: los alumnos estudian largas listas de figuras y de tópicos que pueden servir tanto al orador como al «funcionario» que debe redactar textos en latín²¹. Como es lógico pensar, estos conocimientos fueron meticulosamente utilizados no sólo por juristas, sino también por predicadores, que los aplicaron a sermones y vidas de santos²².

Debemos admitir que los clérigos-trovadores tenían una cultura y una preparación más amplia que los nobles, y los nobles la tenían más extensa que los humildes. Del mismo modo, los trovadores del siglo XIII pudieron disfrutar de unas enseñanzas más ricas que sus colegas del siglo XII, pues el renacimiento que se operó en este siglo comienza a dar sus frutos a mediados de la centuria y a comienzos del siglo XIII: como consecuencia, la cultura halla una mayor difusión.

¹⁸ Riché, *op. cit.*, pp. 246 y ss.

¹⁹ Le Goff, *La civilización del Occidente medieval*, pp. 442 y ss. Vid., también, Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, pp. 62 y ss.

²⁰ Curtius, *op. cit.*, p. 119.

²¹ Riché, *Ecoles*, p. 255; Curtius, *Literatura europea*, pp. 117 y ss.

²² Riché, *op. cit.*, p. 256.

No es imprescindible la presencia de los trovadores en la escuela para considerar el influjo de la retórica sobre sus obras: en efecto, la retórica se aprende en la escuela, pero se puede ver —o mejor, oír— aplicada por todas partes y, en este sentido, tuvieron un gran influjo los clérigos como divulgadores (versiones del latín a lenguas romances) y los juglares como transmisores: el clérigo, que habitualmente poseía un elevado grado cultural, aplicaba las enseñanzas escolares a los textos que vertían del latín, ampliándolos, reduciéndolos y adornándolos según su propio criterio (pero manteniendo las pautas aprendidas); estos textos eran utilizados en la iglesia, si tenían carácter religioso (vidas de santos, por ejemplo), o pasaban a formar parte del repertorio de los juglares; en otras ocasiones, unos pequeños retoques bastaban para hacer de un texto religioso un cantar de gesta o de la vida de un héroe un modelo del espíritu cristiano, resultando muy difícil, en ocasiones, establecer si un texto nació para ser divulgado en la iglesia o por las plazas: en cualquier caso, no debemos olvidar que los juglares comenzaron su actividad en los lugares sagrados, siendo alejados poco a poco de ellos.

2.4. El juglar: su actividad

He señalado más arriba que el juglar es el intérprete de la obra de los trovadores; una vez más quiero incidir en la importancia del texto de Guiraut Riquier citado algunas páginas antes: tanto este trovador, como el rey Alfonso X coinciden en defender a los juglares, pues se dedican a alegrar con sus cantos a los nobles y los incitan a llevar a cabo escenas destacadas; los juglares van por las cortes tocando instrumentos y cantando y sólo ponen de manifiesto su arte ante los valerosos y ante aquellos que son capaces de apreciar su esfuerzo.

Creo que aquí tenemos reunidas las características esenciales del juglar: es músico y cantor y viaja continuamente de corte en corte, buscando la generosidad de los nobles, que le pagan regalándole vestidos, joyas, caballos o tierras. Cuando digo que el juglar es músico me refiero al hecho de que sabe tocar varios instrumentos musicales: recordemos que algunos trovadores exigen

a sus juglares un conocimiento profundo; así lo hace, por ejemplo, Guiraut de Calanson cuando recrimina al juglar Fadet por su ignorancia, a la vez que le recomienda que sepa «trovar, caerse con gracia, hablar bien, entablar discusiones poéticas, tocar el tambor y las castañuelas y hacer sonar la zampoña... tocar la cítola, la bandola, el monocordio de una sola cuerda y la cidra». Por si esto fuera poco, el trovador recomienda al juglar que componga una melodía, que temple la rota de dieciocho cuerdas, que sepa tocar el arpa y modular debidamente la gaita para obtener sonidos puros. Junto a estos instrumentos, el juglar debería saber cómo se tocan el psalterion de diez cuerdas, la lira, el tímpano con todos sus cascabeles, etc. Así podría salir airoso de cualquier situación²³. Este testimonio, como otros por el estilo, deben ser considerados como algo excepcional: la intención del trovador parece ser, más bien, la de enumerar posibilidades. Lo más frecuente era que el juglar se acompañara de vihuela de arco, rabel, laúd o lira. Así se ve en gran cantidad de miniaturas, pinturas y esculturas (basta recordar el David de la Catedral de Santiago de Compostela).

Era normal que el juglar fuera de un lado a otro a pie. Sin embargo, en cuanto el intérprete tenía algún éxito encontraba una cabalgadura: los trovadores-juglares Uc de Sant Circ o Cadenet anduvieron mucho a pie, según las respectivas biografías provenzales; pero esta observación debe considerarse por ser algo anormal: si hubiera sido lo más normal, los biógrafos no se hubieran detenido a recogerla.

Como equipaje, llevaban el instrumento, protegido en una bolsa de cuero, y algún libro, con los apuntes para refrescar la memoria: estos libros, en los que se recogían poesías, cantares de gesta, etc., eran de muy poca calidad y habían sido confeccionados aprovechando trozos de pergamino inservibles ya para menesteres más serios, porque estaban rotos, muy usados o porque eran restos demasiado pequeños²⁴. Para las posibles ganancias

²³ Pirot, *Recherches*, pp. 563-595.

²⁴ Cf. Dronke, *La lírica de la Edad Media*; vid., también, Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*.

llevaban un talego, que en algún caso seguiría vacío al final de la temporada...

Porque, en efecto, los juglares tenían una temporada, que comenzaba con la llegada de la primavera y concluía al finalizar el verano: es el período del buen tiempo, de la cosecha y de las fiestas, del amor y de la guerra. Con los primeros fríos, a fines de septiembre, concluyen los combates y terminan las fiestas; sólo queda esperar que el vino se haga y que empiecen a caer las primeras nieves.

El juglar ha pasado el invierno junto al trovador, si es que pertenece a algún trovador en concreto, aprendiendo nuevas obras o perfeccionando la técnica. Cuando los pájaros empiezan a cantar, juglar y trovador se ponen en marcha (a veces sólo el juglar) y se dirigen a las cortes de los grandes señores, donde hay mayores riquezas y donde la generosidad no tiene límite: las cortes del sur de Francia, de Aragón y de Castilla deslumbraron a los juglares. En las cortes, la vida transcurre, generalmente, con cierta monotonía, por eso la presencia del juglar es siempre un espectáculo. Se nos ha conservado algún texto en el que se puede ver cómo era recibido el juglar; la descripción se refiere a la corte de Alfonso VIII de Castilla, el de las Navas, y parece de los últimos años del siglo XII; el autor, un catalán, Raimon Vidal de Bezaudun (Besalú):

El rey hizo que en su corte se reunieran muchos caballeros y juglares y muchos ricos barones; cuando la corte estuvo formada, llegó la reina Leonor; antes, ninguno la había visto; venía ceñida con un manto hermoso y bello, de una tela de seda que se llama ciclatón; era rojo, con una lista de plata y, encima, tenía un león de oro. La reina se inclina ante el rey y luego se sienta a un lado, alejada de él. Entonces, ved llegar un juglar, sin alboroto, ante el rey liberal y acogedor, y le dice: «Rey, emperador de mérito, he venido así a vos, y ruego, si os place, que mi narración sea escuchada y oída.» El rey dijo: «Mi amor perderá quien hable de aquí en adelante, hasta que el juglar haya dicho todo lo que desea²⁵.

²⁵ Raimon Vidal de Bezaudun, *Castia-gilos*, vv. 13-14; la obra está publicada y traducida fragmentariamente en mis *Textos trovadorescos*, pp. 260 y 262.

La narración concluye y el rey se muestra contento con la historia que le ha contado el juglar:

Juglar, tengo estos relatos por buenos, convenientes y bellos, y a ti que me los has contado, haré que te den tales soldadas que conocerás verdaderamente cuánto me han agradado tus noticias ²⁶.

El autor de esta obrita añade un par de versos en los que observa que «cuando el rey terminó su alocución, no hubo en la corte noble, caballero, doncel o doncella, absolutamente nadie a quien no le gustase la narración y que no la alabase como buena y que no se mostrase deseoso de aprenderla» ²⁷.

Si el juglar poseía un repertorio suficiente o si las circunstancias lo permitían, permanecía algún tiempo más en la corte, donde le daban techo y comida; con las ganancias obtenidas se ponía en marcha, dirigiendo sus pasos a otra corte de la que hubiera obtenido buenas referencias de otros juglares con los que ha podido coincidir. No es raro que el rey o algún noble le diera cartas de recomendación al juglar, para que fuera bien recibido en el nuevo destino; otras veces, el monarca o cualquier otro señor feudal pagaban al intérprete para que llevara canciones injuriosas (*sirventeses*), compuestas por ellos mismos, a las tierras del enemigo, provocando la división entre los vasallos del vecino ²⁸; y aunque la inmunidad del juglar en estos casos era notable, sin embargo, existía el peligro de que el intérprete fuera detenido en la frontera y despojado de sus bienes (como le ocurrió a Giraut de Bornelh) o, simplemente, que fuera descuartizado por orden del señor a quien no le gustaron las palabras del mensajero; así murió el juglar Pedro, por hablar mal de la vieja reina de Inglaterra o Artuset, que fue vendido por Alfonso II de Aragón a los judíos, quienes lo quemaron el día de Navidad ²⁹.

²⁶ Raimon Vidal, *op. cit.*, vv. 435-440; vid. *Textos trovadorescos*, pp. 261-263.

²⁷ Raimon Vidal, *op. cit.*, vv. 443-450; *Textos trovadorescos*, pp. 261-263.

²⁸ Cf. Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca*, pp. 86 y ss.

²⁹ Cf. Menéndez Pidal, *op. cit.*, p. 111.

Por lo general, el juglar aprovechaba determinados acontecimientos para mostrar su arte en público: podía ser con motivo de una batalla, la coronación de un rey, el nacimiento del heredero o la muerte del señor; también podía entonar su canto en las fiestas señaladas, que en muchos casos coincidían con días grandes de la Iglesia; otras veces, aprovechaba una gran feria o la boda de altos personajes... Pero en muchas ocasiones no era necesario ningún acontecimiento especial, pues los señores gustaban de estar acompañados al acabar de comer. Entonces, el juglar disponía de toda la tarde para entretener a su público con historias, música y danzas. Así ocurrió en la boda de Flamenca y Archambaut, tal como se nos cuenta en la obra provenzal que lleva por título el nombre de la protagonista: al final de la comida, se levantaron los juglares, queriendo todos que los escucharan; allí se oyen todo tipo de instrumentos de aire y cuerda; hay titiriteros y tragasables; se pudieron oír todo tipo de historias: de la antigüedad clásica, de la Biblia, del rey Arturo y sus caballeros, de Tristán; cantares de gesta sobre Carlomagno y sus vasallos; también se cantaron poesías de los trovadores... Y mientras se hacían los preparativos para realizar una justa, comenzaron los bailes ³⁰. Naturalmente, el autor de *Flamenca* ha exagerado, para dar mayor brillo a la fiesta; no siempre la presencia de juglares era tan abundante, ni el repertorio tan variado, ni actuaban todos simultáneamente, ni las bodas se celebraban con tanto lujo.

Pero del mundo reflejado en *Flamenca* nos interesa retener el repertorio que han presentado los juglares. Lo podemos comparar con otros testimonios anteriores y llegaremos a hacernos una idea bastante exacta de lo que se le solía pedir al intérprete: junto a la poesía de los trovadores, se suelen nombrar cantares de gesta relativos a Carlomagno, a su entrada en España y a la derrota de Roncesvalles; pero tampoco faltan las alusiones a poemas épicos sobre otros temas, del llamado ciclo de Guillermo y del de los Vasallos Rebeldes; hay referencias a narraciones bíblicas, a historias de santos, a leyendas clásicas y tardías y a temas de novelas artúricas

³⁰ *Roman de Flamenca*, vv. 583-709. Edic. de Nelli-Lavaud.

y bretonas en general, datos más que suficientes para hacernos una idea de la actividad literaria a finales del período románico³¹.

Acabada su actuación, el juglar era recompensado según el aprecio que hubiera merecido su labor: lo más frecuente eran pequeños regalos, vituallas, etc.; sin embargo, no se debía descartar la posibilidad de dones de mayor categoría, como vestidos, caballos o tierras... Al terminar la estación, el juglar regresaba a su casa, donde la familia le estaba esperando, produciéndose escenas como la representada por Colin Muset en su *Sire cuens, j'ai vielé* (p. 282 de nuestra antología).

2.5. El público

Ya he ido haciendo algunas observaciones con respecto al público de juglares y trovadores; recordemos, por ejemplo, el texto que he utilizado más arriba, de Raimon Vidal de Bezaudun y la corte de Alfonso VIII, o este otro procedente de la *razo* en prosa de la *Kalenda maia*, de Raimbaut de Vaqueiras (pp. 194 y ss. de nuestra antología) y que nos muestra una escena de la corte de Monferrato, en el norte de Italia:

Por entonces, llegaron a la corte del marqués dos juglares de Francia que sabían tocar bien la vihuela. Un día estaban tocando una estampida que gustaba mucho al marqués, a los caballeros y a las damas. Pero Raimbaut no se alegraba en absoluto, de forma que el marqués se preocupó y le preguntó: «Señor Raimbaut, ¿cómo es que no cantáis ni os alegráis al oír tan hermosa música de vihuela...?»

Por fin, Raimbaut recobra la alegría e hizo la estampida (*Kalenda maia*), con la música que los juglares estaban tocando en la vihuela.

El texto es interesante (aunque sea tardío) porque vuelve a poner en relieve cuál era el público de estos poetas: se trata de nobles y cortesanos, igual que en los

³¹ Así se puede apreciar en los *Ensenbamens* y en los *Sirventes-Ensenbamens* de Guerau de Cabrera, de Guiraut de Calanson y de Bertrand de Paris, publicados por Piro, *Recherches*, pp. 543-614.

testimonios que nos han transmitido Raimon Vidal o Guiraut Riquier; pero, por otra parte, la *razo* nos muestra el encumbramiento del trovador en la corte y, en cierto modo, el tipo de vida que llevaba y lo que esperaban los nobles de su persona: Raimbaut de Vaqueiras —como otros tantos trovadores— debía cantar mientras los juglares interpretaban, pero además era capaz de componer si así se lo pedía su protector, cosa nada común.

Creo que nadie pone en duda que la poesía de los trovadores es una poesía de corte, en estrecha relación con los señores feudales³²; pero, además, hay que tener en cuenta que el código en que se expresan los trovadores— y así ha sido puesto de relieve en diversas ocasiones— está cerrado en sí mismo, dirigido a un grupo de iniciados o entendidos en la materia; destinar una canción de tal tipo a un público diferente era condenarla al fracaso³³.

No obstante, no hay que considerar estas afirmaciones de forma estricta, pues parece evidente que entre la canción (poesía de amor) y el sirventés (poesía satírica) existe cierta diferencia de alcance: la canción va dirigida a una dama noble; el público estará constituido, por tanto, por las personas que rodean a la dama; mientras que el sirventés cifra su éxito en la amplitud de público, pues no debe olvidarse que era uno de los medios más importantes para mover a la población hacia una idea determinada³⁴.

2.6. La vejez

Con el paso de los años, el trovador abandonaba, por lo general, la actividad literaria, más propia de la juventud, y se aplicaba a otros quehaceres; sabemos de muchos que se instalan en las incipientes ciudades y en

³² Cf. Auerbach, *Lenguaje literario y público*.

³³ Vid. Zumthor, en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (GRLMA), I, pp. 63 y ss.

³⁴ Cf. Riquier, «El significado político del sirventese provenzal», en *Concetto, Storia, Miti... a cura di P. Branca*, Venecia, 1973 (pp. 287-309).

ellas se dedican al comercio; otros entran en religión y van alcanzando altos puestos eclesiásticos. Muy pocos —a juzgar por los testimonios conservados— son los que continúan ganándose la vida con la poesía: unos consiguen formar una escuela de trovadores y se aplican a la enseñanza de la lengua y las técnicas (Giraut Bornelh, quizá también Raimon Vidal de Bezaudun); otros, quedan adscritos a una corte, en la que acaban siendo funcionarios áulicos (Cerverí), situación a la que aspiraban gran número de trovadores de la última época.

Pero aún resulta más curioso ver la cantidad de trovadores que después de una vida más o menos turbulenta terminan sus días en el silencio de los monasterios, como monjes, copistas o amanuenses: a veces sentirán rebrotar en la sangre el recuerdo de la vida de antaño y no podrán resistir la tentación de interpretar algún poema.

II

La poesía de los trovadores

1. LOS CACIONEROS

La poesía de los trovadores, *trouvères* y *Minnesinger* ha llegado hasta nosotros gracias a los *Cancioneros*³⁵, antologías poéticas recogidas —por lo general— entre los siglos XIV y XV. Hay notables diferencias entre unos Cancioneros y otros: no sólo la calidad del material utilizado en su confección nos muestra la riqueza o el interés de quien mandó recogerlos, también cuenta la elaboración misma; debemos considerar que un Cancionero tenía en la Edad Media un precio elevadísimo: los más lujosos han sido escritos sobre pergamino o vitela, material muy caro; pero, además, han sido copiados por profesionales (amanuenses, copistas) que han invertido cerca de un año en acabarlos: estos escribas dejan en blanco el lugar correspondiente a las mayúsculas iniciales, a las ilustraciones y a la música; cuando han terminado su tarea, se hacen cargo del manuscrito los miniaturistas, que decoran las letras iniciales y adornan el texto con dibujos, en los que abunda el oro. Por último, el *Cancionero* pasa a manos del músico, que anota la melodía correspondiente a cada composición.

No todos los *Cancioneros* son tan ricos como el que acabo de describir: en muchas ocasiones, la música no ha

³⁵ Cuanto digo de los Cancioneros vale para la transmisión de las obras de trovadores, *trouvères* y *Minnesinger*.

llegado a ser anotada, aunque el copista dejó marcadas las líneas; en otros casos, el miniaturista tampoco adornó los blancos que le había dejado el amanuense; otras veces, no se dejó sitio para la música, porque no era necesario ponerla por escrito, quizá porque aún se la sabían (y esto ocurre en manuscritos riquísimos)³⁶; en otras ocasiones, el material era de calidad inferior (papel), y, por último, también abundan los casos de deterioro y pérdida por el paso del tiempo y por el cambio de la sensibilidad.

Los Cancioneros provenzales (es decir, de los trovadores) tienen la particularidad de copiar, junto a las distintas composiciones, breves textos en prosa en los que se cuenta la biografía —más o menos novelesca— del trovador en cuestión (*Vida*) o en los que se explican los motivos que impulsaron a un autor a componer una obra determinada (*Razo*): estos textos en prosa facilitan la labor del estudioso, pues dan informaciones a las que —de otro modo— no tendríamos acceso; sin embargo, hay que acudir a ellos con cierta precaución, porque a veces son notables los errores que presentan.

2. LA POESÍA DE LOS TROVADORES

Lo más importante de los Cancioneros es que nos han transmitido una gran cantidad de composiciones de todo tipo, que los críticos han intentado clasificar según diversos conceptos, siguiendo las indicaciones de las *Leys d'Amors*³⁷. Las divisiones se han sucedido y se han hecho larguísimas. No quiere decir esto que deban considerarse innecesarias; al contrario, nos ayudan a comprender la complejidad que domina la poesía de los trovadores: complejidad que se hace patente en la abundancia de géneros y en la diversidad de metros utilizados.

³⁶ Habitualmente se considera que la melodía —si ha sido conocida por muchos— pervive más tiempo que la letra.

³⁷ Las *Leys d'Amors* son un tratado de retórica y poética, recopilado por Guilhem Molinier y que debía servir de código al consistorio de la Gaya Ciencia, institución tolosana que se esforzó —desde 1323— en restablecer el esplendor de la poesía trovadoresca, sin lograrlo totalmente.

Leys d'Amors (Guilhem Molinier)

Can. c. 1323 Gaya Ciencia (T. Blosa)

En primer lugar, voy a referirme a los géneros. Salvo escasas excepciones, el contenido suele condicionar el género: por lo general, se suele considerar que las composiciones de carácter amoroso son *cansós* («canciones»), mientras que las de contenido satírico o moral son llamadas *sirventés* (pl. *sirventeses*), aunque, naturalmente, hay numerosos casos en que la división no puede establecerse con facilidad.

2.1. *Cansó: amor y feudalismo*

La *cansó* es el género más conocido de la poesía trovadoresca, pues a través de la *canción* se difundieron los conceptos amorosos de los trovadores. Habitualmente consta de cinco a siete estrofas, de un número variable de versos (por lo general, alrededor de ocho); en ellas, las ideas deben desarrollarse poco a poco y con orden.

Es fundamental que la *cansó* tenga música propia: ello hace que sea relativamente difícil de componer y que algunos autores tarden —en ocasiones— casi un mes.

Una de las características de la *cansó* es el especial concepto del amor que refleja: el *amor cortés* o *fin' amors*, como se ha llamado, es uno de los hallazgos más importantes de los trovadores: frente al desprecio habitual que se mostraba hacia la mujer, los trovadores van a considerarla como algo muy superior, como su señor feudal. La originalidad consiste, además, en que a lo largo de la poesía de los trovadores se establecerá un paralelismo entre la relación *vasallo-señor feudal* y *enamorado (trovador)-dama*; este paralelismo es total y para entenderlo en su exacto valor debemos hacer un breve paréntesis para referirnos al feudalismo.

El feudalismo es el «conjunto de lazos personales que unen en una jerarquía a los miembros de las clases dominantes»³⁸. El señor concede un feudo o beneficio a su *vasallo (hom)*, que se ha comprometido a prestar determinados servicios al señor y, a la vez, le ha prometido

³⁸ Cf. Le Goff, *La civilización*, p. 135.

do fidelidad. Entre vasallo y señor existe, pues, un contrato de *vasallaje*: este contrato constaba de una serie de actos que se realizaban por ambas partes para llevar a cabo la *encomienda*. El primero de los actos es el *homenaje*, que consta de dos partes: la *immixtio manuum* (el señor toma entre sus manos las del vasallo) y el *volo* (declaración verbal de deseo)³⁹. La más representativa de estas dos partes es la primera. A continuación se pronunciaba un juramento de fidelidad. En tercer lugar, era muy frecuente que los dos actos anteriores se acompañaran con el *osculum* («beso»)⁴⁰. El feudalismo clásico se limita a los siglos X a XIII y se extiende —con ligeros matices— por Francia, Inglaterra y el occidente alemán.

El empleo del léxico feudal en las relaciones entre el poeta y la dama es constante: podemos aducir cantidad de ejemplos; quizá el de más trascendencia se da en la designación de la dama como *midons* («mi señor»); por no insistir en el interés de todo trovador en que la dama le tome las manos y le de el beso, mediante el cual pasará a ser su vasallo, es decir, a tener una relación personal; e inmediatamente se comprende que *servir* sea sinónimo de *amar*⁴¹...

Por lo general, se suele considerar la poesía de los trovadores como un canto platónico a la dama querida; sin embargo, son tan abundantes las excepciones, que no se puede aventurar tal principio. Los mismos poetas dan muestras, con frecuencia, de los distintos avances que han experimentado en el terreno amoroso; en este sentido, debemos observar que el análisis que se hace de la pasión amorosa en los versos de los trovadores lleva a establecer distintos grados y que serían (según un autor anónimo de mediados del siglo XIII): *fenbedor*, cuando el enamorado no se ha atrevido a manifestar sus sentimientos; *pregador*, si le ha expresado a la dama su amor; *entendedor*: la dama le acoge con buena cara, le hace caso y premia al enamorado con sonrisas y diversas prendas; *drutz*, si «lo acoge bajo sus

³⁹ Por lo general, *homenaje* y *fidelidad* se prestaban en la residencia del señor.

⁴⁰ Cf. Ganshof, *El feudalismo*, pp. 111-128.

⁴¹ Vid. Riquer, *Los trovadores*, pp. 77-87.

mantas». En definitiva, estos cuatro grados corresponden a los cinco estados que señalan los tratadistas latinomedievales al hablar del amor, pues —según indican— la pasión amorosa evoluciona siguiendo siempre unas pautas definidas, que comienzan con el *visus* («contemplación»), *alloquium* («conversación»), *contactus* («caricias»), *basia* («besos»), *factum* (en provenzal, *fach*, «acto»); por último, se ha señalado que en algunos casos el *fach* no llega a realizarse y se limita a ser un *assai* o *assag* («ensayo, prueba»), relación incompleta que se halla documentada en abundantísimos testimonios literarios⁴².

Por otra parte, existe total incompatibilidad entre amor y matrimonio, ya que sólo la dama casada tiene entidad jurídica en la Edad Media: la doncella no puede poseer vasallos y, por lo tanto, tampoco enamorados, según la concepción del amor cortés. Este principio hace que las relaciones entre trovador y dama tengan que ser lo más secretas posible, pues en caso contrario se compromete algo más que el honor de la dama, la vida del poeta: abundan los ejemplos (cfr. la *Vida* de Peire Vidal).

El trovador recurre a un pseudónimo (llamado *senhal*) para esconder a la persona amada; lo más frecuente es que la misma dama lleve siempre el mismo *senhal*. Es necesario indicar, no obstante, que a veces este pseudónimo puede aplicarse a personajes de sexo masculino.

Por su parte, el marido a veces no tolera la actitud del trovador con respecto a la dama; entonces, se hace *gilos* («celoso») y presta oídos a los *lausengiers* («aduladores» o «envidiosos»), que no dudan en acusar a los enamorados con tal de obtener los favores del señor, que castigará cruelmente a los amantes, como hemos visto más arriba.

2.2. *Sirventés: sátira e injuria*

No menos importancia que a la *canción* se le debe conceder al *sirventés*, género que incluye aquellas com-

⁴² Cf. Riquer, *Los trovadores*, pp. 90-93.

posiciones en las que se satiriza a un individuo (*sirventés personal*), se critican las costumbres (*sirventés moral*), se apoyan unos intereses políticos determinados (*sirventés político*) o se censura el arte de algún trovador o juglar (*sirventés literario*).

Es importante señalar que destaca la libertad de pensamiento e independencia total del trovador, que se aplica, en un momento dado, a censurar la actitud del noble que le está protegiendo, por ejemplo.

El *sirventés* se apoya, generalmente, en la melodía de una canción conocida, facilitando así su difusión⁴³.

Entre las diversas modalidades del *sirventés*, interesa especialmente el de carácter político, pues nos muestra un estado de pensamiento sobre un hecho que afecta a la vida del hombre del siglo XII o del siglo XIII⁴⁴; en este sentido, debemos recordar la serie de *sirventes* dedicados a la actividad política de Inglaterra y Francia, a las luchas entre el rey francés y el de Aragón, a la guerra de los albigenses o a las guerras contra los árabes en la Península, a las Cruzadas de Oriente, o bien, los *sirventes* dirigidos contra el Papa o contra el poder del Emperador, etc. Es significativo recordar que muchos investigadores consideran la validez del *sirventés* como dato histórico y son abundantes las deducciones, del máximo valor, que se desprenden de las críticas *trovadorescas*⁴⁵...

En algunas ocasiones se ha incluido dentro del grupo del *sirventés* histórico un tipo de composición muy concreto: la *Canción de Cruzada*, subgénero representado por una larga lista de obras, que nos acercan al temor que sentía el hombre medieval al ponerse en marcha hacia Oriente; por lo general, se suelen dividir en dos

⁴³ Esto explica que en la antología musical que recogemos al final del presente volumen, no se halle ningún *sirventés* con música propia.

⁴⁴ Cf. Riquer, «El significado político»..., citado más arriba.

⁴⁵ Basta recordar dos obras: el libro de De Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all'Italia*, Roma, 1931 o el más reciente de C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, 1977.

grupos: uno, en el que se exhorta a los nobles a tomar la cruz; este primer grupo se acercaría bastante al *sirventés moral* o al sermón en verso. Otro grupo, en que el trovador-caballero se lamenta por tener que abandonar a la amada, o bien le envía recuerdos desde Ultramar; en este caso, estamos muy cerca de las canciones de amor, pero el motivo que las condiciona les da un interés peculiar⁴⁶. Es lógico pensar que si consideramos la *Canción de Cruzada* como género independiente del *sirventés político*, deberemos incluir en este epígrafe todos aquellos *sirventes* alusivos a la guerra de los albigenses, a la Reconquista peninsular y a las Cruzadas de Oriente.

Un último tipo de composiciones, que también han sido clasificadas como género cercano a los *sirventes*, está constituido por el *planh* («planto»), lamento fúnebre por algún protector o señor o, en menor proporción, por algún amigo o por la amada. Por lo general, el *planh* tiene una estructura bastante rígida y que puede establecerse en torno a unos motivos fijos: invitación al lamento, linaje del difunto, lista de las tierras que se han afligido con la muerte del personaje, alabanza del difunto, exhortación al rezo para que se salve su alma y, de nuevo, expresión del dolor que ha producido el fallecimiento a los que han quedado en este mundo; en algún caso, se añade un elogio al sucesor⁴⁷.

2.3. Versificación

Una de las novedades más importantes de la poesía de los trovadores consiste en la concepción formal de la poesía: frente a la poesía latina, los trovadores se apli-

⁴⁶ Bédier-Aubry, *Les chansons de croisade*, París, 1909.

⁴⁷ Existen otros géneros a los que no nos referimos por economía de espacio y que se pueden estudiar con cierto detenimiento, tanto en el libro de Anglade, *Histoire sommaire de la littérature méridionale*, como en el de Riquer, *Los trovadores*, citado en reiteradas ocasiones; entre los géneros que omitimos, no se deben olvidar las peculiaridades del *alba*, de la *pastorela* y de las distintas variantes de los géneros de *debate* (*partimen*, *tornejamen*, etc.).

can al cómputo de las sílabas y a la rima (y no a las cantidades)⁴⁸.

El número de sílabas en cada verso puede ser muy variable; en muy raras ocasiones —casi siempre atribuibles a los copistas— se pueden hallar errores de cómputo: no debemos olvidar que la poesía de los trovadores era cantada; el error métrico repercutiría, a la fuerza, en la música.

Hay que señalar, además, que la rima es, siempre, consonante y que cuando aparece la rima asonante (propia de los cantares de gesta más antiguos y de los géneros de carácter tradicional) se debe —por lo común— a motivos estilísticos, como puede ser la imitación de composiciones populares.

Unas estrictas normas regulan, también las rimas, pues no se puede repetir —al menos teóricamente— la misma palabra en rima, a no ser que posea significados distintos.

Del mismo modo, los trovadores se esfuerzan en la rima, pues es la parte más destacada del verso: unos buscan los términos más difíciles que pueden (*rimas caras*), mientras que otros procuran utilizar rimas fáciles de hallar; unos construyen todas las estrofas con la misma rima (*unissonans*), mientras otros cambian de rima en cada estrofa (*singular*); algunos hacen que se repita siempre la misma palabra en idéntico lugar; otros, juegan con la posición de la palabra rima, etc. La variedad de recursos para con la rima es casi infinita y da una idea de la elaboración a la que se somete el poema, desde un punto de vista formal.

Pero el juego no se limita a la estrofa: puede saltar más allá de la unidad y contagiarse a toda la composición: así, no nos extrañará ver estrofas que riman de dos en dos o composiciones en que riman las estrofas impares entre sí y las pares, por su lado; también se pueden hallar otro tipo de relaciones: el último verso de una

⁴⁸ Igual que en francés, se cuenta hasta la última sílaba acentuada; cuando después del último acento queda una sílaba, ésta no se tiene en cuenta. Las rimas llanas se denominan rimas femeninas, mientras que las agudas son llamadas rimas masculinas.

estrofa forma parte del primer verso de la estrofa siguiente, o una palabra del último verso aparece en el primer verso de la otra estrofa, etc. Todos estos recursos, además de ser artificios poéticos, funcionan como elementos mnemotécnicos, para evitar que el juglar altere el orden original de las estrofas, hecho que ocurría con relativa frecuencia.

2.4. Estilo: Trobar leu y trobar clus

Desde época muy temprana, los trovadores se dividen en dos tendencias, según el concepto que cada uno de ellos tiene del estilo: aquellos que se identifican con una técnica fácil, de comprensión inmediata, con pocos recursos estilísticos (*trobar leu*); frente a ellos, los defensores de una mayor dificultad y rebuscamiento (*trobar clus*). Generalmente, se suelen considerar numerosos matices dentro de este segundo grupo, pero la distinción llega a ser problemática en muchos casos; por eso, se han dividido los defensores del *trobar clus* en dos grupos: *trobar clus*, propiamente dicho, y *trobar ric*: las diferencias entre cada uno de estos apartados vienen a ser muy cercanas a las existentes entre el conceptismo (*mutatis mutandis*, equivalente al *trobar clus*) y al gongorismo (similar al *trobar ric*).

Desde otro punto de vista, se puede señalar que la dificultad del *trobar clus* propiamente dicho (el de Marcabré) procede de la acumulación de conceptos, rebuscamiento de imágenes y abuso de la agudeza, junto con el empleo de un lenguaje bajo. La relativa oscuridad del *trobar ric* se desprende de su belleza formal, pues los trovadores que lo cultivan (así Arnaut Daniel) se sienten atraídos por la sonoridad de la palabra o la selección del vocabulario, que a veces llega a extremos insospechados; el empleo de rimas caras (difíciles) y de abundantes recursos constituye, también, una barrera para la comprensión inmediata de estas composiciones.

Para justificar la división estilística de los trovadores, se han sugerido diversas hipótesis: una de ellas sostiene que la diferenciación surge en la Escuela medieval, a raíz del aprendizaje de la *Retórica*, disciplina en