

**APUNTES PARA UN ESTUDIO DE LA SATIRA  
TROVADORESCA GALAICO-PORTUGUESA,  
COMO FILTRO Y MODELO DE UNA CULTURA.**

**Carmen López Villasol.**

La sátira medieval es algo más que risa y crítica, pues tras éstas se esconde una manifestación cultural cuya naturaleza, compleja y variada, trata de reproducir esa mezcla y amalgama que es la esencia del término "satura" del cual deriva.

Así, un primer nivel donde se percibe esta interacción y mescolanza es en los diversos canales de comunicación que utiliza: transmisión oral, acompañada de gesto y de la música. De manera que, si para nosotros ésta es catalogable únicamente como género literario, pues sólo podemos percibirla a través de la escritura (1), para sus protagonistas presenta una naturaleza distinta, debido a esos elementos que la componen. De ahí, que autores como Zumthor señalen que, a diferencia de la actualidad, en la Edad Media, toda poesía participaba de esto que nosotros llamamos teatro (2). Así la condición auditiva del mensaje - palabra y música- se mezcla con la imagen, para dar forma y contenido a ese "mensaje escénico", cuya coherencia global viene dada por el canto. Sin embargo, en este conjunto es la PALABRA -por sus posibilidades expresivas- la que tiene la supremacía, convirtiéndose en el instrumento que el poeta utiliza para conectar con el auditorio y recrearse sobre un argumento, que es común a ambos. Mientras, la música y el gesto conforman esa situación externa al texto, que ayuda a percibir el mensaje poético, pero que, a la vez, se haya plenamente integrada en él. Es de esta continua interrelación de elementos lingüísticos y extralingüísticos como el discurso poético medieval adquiere una de sus características más relevantes: su carácter lúdico, en la medida en que varía de una representación a otra, en función del tipo de relación que establezcan los distintos elementos que la conforman.

Sin embargo, frente a esta riqueza de canales comunicativos que conformando el discurso poético medieval, podrían aportarnos información sobre el mismo,

únicamente conservamos el texto escrito, e incluso, faltan datos suficientes para conocer esos elementos no lingüísticos y aún más por lo que respecta a su funcionamiento (3).

A pesar de ello, sigue siendo lícito intentar penetrar en el conocimiento de la cultura del medievo a través de su producción literaria y, en concreto, a través de la sátira como género literario que tras su sencillez estilística (desprendida, en cierta medida, por el nivel de registro de su vocabulario) y su contemporaneidad en los hechos que relata, puede transmitirnos un conocimiento más directo y sincero sobre el pensamiento y el "estar aquí" de los individuos que las crearon. De manera que, tras el disfraz de las palabras humorísticas, que persiguen la burla, ironía o incluso sarcasmo, la sátira revela toda interpretación de la vida y del mundo, al igual que sirve para puntear y canalizar un modelo de relaciones interhumanas y de estos con la naturaleza, estableciendo unos códigos y, en definitiva, elaborando una cosmovisión del mundo y del hombre.

De ello se desprende que el tratamiento de la producción literaria como fuente de conocimiento de una cultura, requiera ir más allá de un análisis literario centrado en las clasificaciones estilísticas y temáticas o, una simple contextualización espacio-temporal de la obra. Siendo pertinente intentar establecer un esquema que tomando como punto central el estudio del discurso literario, dirija sus intereses en ver no solamente el tema, sino también cómo se expresa y cuáles son los contextos en los que se expresa, en los que toma sentido y significado.

El caso que nos ocupa se centra en el estudio de una parcela de la producción poética medieval, elaborada durante el s. XIII y primera mitad del s. XIV, en la zona centro-occidental de la Península Ibérica, As Cantigas d'Escanh'e de Maldizer (4).

Estas, junto con As Cantigas d'Amor y As Cantigas d'Amigo, conforman el conjunto poético de la lírica galaico-portuguesa medieval. Sin embargo, por presentar los caracteres -antes mencionados- atribuibles a la poesía satírica, parece convertirse en el vehículo más fiable y veraz para hacer una introspección en la cultura popular medieval.

Por aquel entonces, es la corte de Toledo el centro económico y cultural, durante los reinados de Fernando III y Alfonso X el Sabio. Es allí donde afluyen poetas de muy diversa procedencia y donde confluyen la tradición autóctona gallega y la de la lírica occitana (5). A pesar de esa diversidad, todos comparten una misma lengua, el galaico-portugués, que se había convertido en la lengua lírica por excelencia del reino castellano-leonés (6). Dicha preeminencia está en

relación con el papel espiritual, económico y también político de la ciudad de Santiago de Compostela, que ya desde los siglos XI y XII, mantenía una relación directa y privilegiada con Europa, gracias a la ruta jacobea.

Dentro de este marco histórico, hay un fenómeno que merece ser destacado, por el importante papel que desempeña a la hora de analizar la lírica trovadoresca, en la medida en que ésta es básicamente urbana. Se trata del proceso de resurgimiento de la vida en las ciudades, que ya desde finales del siglo XII -en algunas zonas- y durante los dos siglos siguientes, se va a ir estableciendo a partir de una progresiva centralización y desarrollo de las actividades comerciales y artesanales dentro de las distintas áreas regionales. En la poesía este hecho se refleja en las referencias y evocaciones del paisaje campestre, frente a la descripción minuciosa y detallada del espacio urbano y los tipos sociales que lo conforman, (ej. agrupaciones profesionales como los Barberos, los sastres, los curtidores de piel, etc ...). Pero, dentro del ámbito urbano, una apreciación más exacta nos llevaría a afirmar que estamos ante una poesía fundamentalmente cortesana, elaborada por y para individuos de dentro de palacio -incluido el propio rey, como por ej. Alfonso X, que también tiene composiciones de este género-.

Precisamente es en este ambiente donde habría que situar un número considerable de composiciones que versan sobre los enfrentamientos verbales entre juglares, segreles y trovadores, dada su diferente función en la elaboración y transmisión del discurso literario, al igual que su pertenencia a clases sociales distintas. Son los trovadores, los poetas selectos que se encargan de escribir los versos y componer la música, mientras los juglares tienen como misión divulgar y cantar las poesías de éstos. De ahí que si los primeros son los encargados de componer esta literatura de "recreo de salón" -tal y como la califica Peña-, la risa y el escarneo vayan dirigidos en su mayoría contra este segundo grupo, ridiculizando sus composiciones poéticas, carentes de estilo y elegancia o criticándoles la forma de tocar el citolón (7). Esta estrategia sirve, a su vez, como medio legitimador del tipo de poesía y de actuación que ellos realizaban (8). Así queda bien reflejado el carácter interclasista de dicha lírica, a través de estas composiciones, donde lo esencial es el elemento lúdico, en su vertiente competitiva -"agoanl", según Huizinga (9)-.

Ahora bien, a pesar de reunir representantes de todas las clases sociales, ésta no deja de ser una literatura que se confecciona dentro de los límites de palacio, mientras "fuera" y de forma paralela, existe una literatura del pueblo -elaborada por y para el pueblo-, que cuenta otras historias diferentes a las de palacio, pero que pueden mezclarse con éstas e influir o recibir influencias de ellas.

Llegando a este punto se plantea la mayor paradoja de la sátira emdieval (al igual que, de nuevo, vuelve a surgir su naturaleza compleja y variada), pues ésta aparece como encrucijada entre dos mundos: el de fuera y el de dentro del palacio (10). El primero integrado por las clases populares del campo y la ciudad, representaría la CULTURA POPULAR. El segundo, compuesto por la élite de la sociedad, representante de los poderes económico, político y religioso, sería el estandarte de la CULTURA OFICIAL. Ambos elaboran visiones del mundo y de la relación interhumana, distintas e, incluso, opuestas, a la par que utilizan canales de expresión bien diferentes. Sin embargo, la sátira parece presentarse como punto de encuentro entre estas dos tendencias, pues en ella se integran elementos procedentes de ambas. Así, si bien los individuos que las elaboran, pertenecen al ámbito de la cultura oficial, se nutren y utilizan las imágenes procedentes de la cultura no oficial, canalizada a través del mismo lenguaje que utilizan, que no solamente es una lengua vulgar (en lugar del latín), sino que además los términos que la conforman están extraídos del registro popular, del lenguaje de la "plaza pública" -tal y como lo califica Bajtin- : obscenidades, groserías, ... Como consecuencia de ello, si en la naturaleza de todo lenguaje reside la ambivalencia de expresar y representar imágenes, el utilizar el universo verbal popular en la literatura oficial, lleva consigo la introducción de una ideología y de una cosmovisión que disiente y se opone a las concepciones medievales oficiales. En este sentido, algunos autores como Bajtin y Tavanni relacionan el carácter del Carnaval, por su naturaleza "subversiva" y contraria a la ideología oficial (11).

A nivel de contenido son varios los aspectos donde se pueden encontrar estos enlaces entre la oficialidad y la no oficialidad. Uno de ellos se centraría en la concepción del cuerpo humano como microcosmos, donde la simbología de cada una de sus partes reproduce y representa el orden social propugnado, en este caso por la ideología popular y oficial, con visiones diametralmente opuestas.

Otro aspecto que revela dicha oposición es la pintura de una serie de tipos sociales muy concretos. Es a través de estos como el poeta se recrea en el ambiente cortesano, pero como si se tratara de un instrumento, pues lo mira desde un prisma que está en contacto íntimo con la no oficialidad. Tal vez, aquí sería válida la frase de Auzias cuando dice que "el libro de un poeta podría ser también un libro de antropología" (12). Es aquí también donde la risa y el humor que lleva implícita la crítica, se transforma en elemento descriptivo de estos grupos sociales: "os ricos-homes" o alta nobleza criticada por avaricia y usura; "os infanzoes", grupo social en decadencia; "as soldadeiras, bailarinas y prostitutas de palacio; y, por último, el clero, atacado en todos sus flancos, desde los párrocos, hasta los más altos miembros de la jerarquía eclesiástica, incluyendo a ambos sexos.

Todos comparten el mismo tipo de escarneo y burla, que caracteriza a la sátira popular, de base material y corporal. De ahí, que las necesidades humanas de alimento y sexo sean las principales dianas contra las que van dirigida la ironía o, incluso, el ataque más mordaz y sarcástico. Así no falta la imagen del rico hombre destronado al ser engañado por su mujer, o el infante delgado y escuálido, como aquel que tenía una casa donde las moscas no molestaban al hacer la siesta, pues la cocina estaba siempre limpia por falta de uso. Por lo que respecta al colectivo eclesiástico (masculino), habría que señalar que si bien "los ataques" también se refieren a la comida y a la bebida, el punto central es el sexo; así las acusaciones de sodomía y homosexualidad son muy frecuentes.

Frente a todo ello, el colectivo femenino merece una mención aparte, en la medida en que desempeñan un papel importante a nivel temático, pues inspira muchas de las composiciones, pero, sin embargo, no participa en la elaboración de las mismas (13). Ello determina la imagen que de la mujer se puede extraer de estas poesías. Si bien el mayor número de ellas están dedicadas a las "soldadeiras" y las monjas -sobre todo a las abadesas-, también salen retratadas otro tipo de mujeres como la doncella soltera que ha manchado su honor, la esposa infiel que engaña a su marido, la mujer ya vieja abandonada por su belleza y, en el lado opuesto, el prototipo de madre y esposa fiel. Aquí las críticas se centran en la infidelidad al marido, el lesbianismo -entre el colectivo de las "soldadeiras" y el "religioso"- y por incitadoras de relaciones incestuosas. También en este mismo apartado incluiríamos las escasas pinceladas que se trazan de la religiosidad popular y las creencias paganas, como parcela propia de la mujer y que de la misma manera es descrita con una actitud irónica y despectiva. Y por último, señalaríamos la parodia que este género hace del amor cortés y del prototipo de mujer que allí se retrata.

De todo ello se extrae que en este intento de esbozar y trazar los principales aspectos que caracterizan la sátira medieval galaicoportuguesa, los caminos no han quedado agotados, pues la riqueza de este discurso poético es tanta como la de la realidad en la que se basa y recrea.

## NOTAS

1 - La poesía, en ocasiones, va acompañada por una rúbrica donde se especifican las intenciones del autor y el destinatario de la misma -en caso de no salir el nombre de éste en el mismo poema-.

2 - Zumthor : Essai de poétique médiévale. Ed. du Seuil. Paris. 1971. (p. 143).

3 - A modo de ejemplo, el corpus poético galaico-portugués en su vertiente profana está compuesto por 1680 composiciones y apenas 6 poemas, pertenecientes al género de

"cantigas d'amigo", han llegado hasta nosotros con notación musical. (Pena, X.R.: Literatura galega medieval. Ed. Sotelo Blanco. Barcelona. 1986. Tomo I. pag. 296).

4- Abandono aquí deliberadamente las diferencias entre ambas, pues coinciden en el aspecto que centra mi atención, su intención satírica y campo sémico. Al mismo tiempo que todos los autores consultados convienen en tratarlas de forma conjunta.

5- Así, en la corte de Alfonso I están documentados 19 o 20 trovadores provenzales; pero, como varios autores señalan, la influencia de la lírica occitana se dejó sentir en menor medida en esta zona que en otras como la italiana, debido a las diferencias socio-económicas, culturales y específicamente lingüísticas. (Pena, X.R., pag. 113; Tavanni, G.: A poesía lírica galego-portuguesa. Ed. Galaxia. Vigo. 1986. pag.19).

6- Dejo de lado la situación histórica del reino portugués, más en relación con la última etapa de esta producción literaria.

7- "Instrumento procedente de la transformación de las antiguas fídlas (s. XI y XII) en forma de pera o almendra, con clavijero plano, pero sin puentecillo ni cordal, ya que las cuerdas van sujetas a la parte inferior del instrumento (2 o 3 cuerdas pulsadas con los dedos)". Miscelánea Barcelonense. "Los instrumentos musicales en la España medieval". 1973, nº 37, pag. 41-72.

8- El grupo de segreles merecen una mención especial, pues es una figuras típica solamente en las cortes hispánicas e inexistente en Provenza.

