Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universita Roma-La Sapienza, Roma, 2010.

?¿Dezídesme joguetes o fabládesme en cordura? Huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el Libro de Buen Amor.

María Gimena del Rio Riande.

Cita:

María Gimena del Rio Riande (Julio, 2010). *?¿Dezídesme joguetes o fabládesme en cordura? Huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el Libro de Buen Amor. Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas. Universita Roma-La Sapienza, Roma.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/21

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pdea/fye

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org.*

¿Dezídesme joguetes o fabládesme en cordura? huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el *Libro de Buen Amor*[1]

Ma. Gimena del RIO RIANDE
Universidade de Santiago de Compostela
mgimenadel.rio@usc.es

1. Saber jugar, saber trovar: el joguete d'arteiro

En el testamento del conde Pedro Afonso, trovador e hijo bastardo del rey Don Denis, documento labrado en Lalim el 30 de Marzo de 1350, se lee: «Item, mando o meu Livro das Cantigas a el rei de Castella». Este livro das cantigas representa para la tradición lírica profana en gallego-portugués el cierre de una experiencia que recorrió durante casi un siglo y medio cortes regias y señoriales de la Península Ibérica. Para casi ese mismo momento Juan Ruiz trabajaba en el texto que hoy conocemos como *Libro de Buen Amor* (= *LBA*), uniendo los más diversos materiales discursivos trabajados a lo largo de la Edad Media: cuaderna vía y estrofas de arte menor, serranas y cantigas de loor, invectiva y debate[2]. Subyace a una gran parte de estos legados de los que da cuenta el libro del Arcipreste —aunque tamizada y remozada, sin lugar a dudas— la tradición lírica profana en gallego-portugués, que se percibe fácilmente no solo en la utilización de los géneros amorosos y de escarnio (dos caras de una misma moneda) o en las posibles adaptaciones de la pastorela[3], sino también en el trasvase de estructuras métricas, léxico cortés, rimas[4], y hasta en el modo en el que Juan Ruiz se define como amante y trovador[5]. Así y todo, y a pesar de que, como dije, el espectáculo trovadoresco transcurre a lo largo de casi un siglo y medio en la Península Ibérica, hecho que hace de él una de las prácticas culturales más arraigadas en los círculos letrados en esta geografía, no siempre se tiene en cuenta a la hora de abordar el estudio de otros textos medievales.

En el caso del *LBA*, la continuidad y la torsión de los *topoi* de la lírica profana gallego-portuguesa perpetúa, por un lado, la relación de cercanía entre el ámbito clerical y la cultura trovadoresca, a la vez que pone en evidencia, a lo largo de los diferentes episodios amorosos del libro, que ya para el siglo XIV la lírica cortés había permeado las capas medias de la sociedad, saliendo definitivamente de las cortes regias y señoriales, abriéndose a los burgueses de las ciudades y villas, apropiándose, transformando y adaptando ideológicamente sus tópicos. Esta apertura, como es sabido, no resulta una operación aislada, sino que es parte de los cambios que trae aparejada la crisis política, social y económica derivada del proceso de centralización de la

---

[1] Este trabajo está enmarcado en los proyectos de investigación *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiado por el MICINN (2009-2011) y *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR), financiado por la Xunta de Galicia (2009-2012), ambos dirigidos por Mercedes Brea.

[2] Más allá de poder dividir esta materia en los dos diferentes momentos redaccionales del *LBA*.

[3] Me refiero a los episodios de las serranas (950a-1066h).

[4] Resulta relevante tanto la relación temática y métrica de los *Gozos de Santa María* (1643a-1648g), *Del Ave María de Santa María* (1661a-1667j) o las *Cánticas de loores de Santa María* (1668a-1684d) y las coplas insertas en la zona de cuaderna vía (20a- 43f) con las *Cantigas de Santa María* (= *CSM*) de Alfonso X, como con ciertos esquemas métrico-rimáticos que pueden hallarse en la tradición lírica profana. De todos modos, como es de esperar, todos los episodios corteses del libro (especialmente el de Melón y Endrina) retoman léxico y expresiones de la cantiga de amor gallego-portuguesa.

[5] Como consecuencia de sus desventuras amorosas dice: «fize [una] troba de tristeza tan maña» (103d), «Fiz luego estas cantigas de verdadera salva» (104a), «fiz con el grand pesar esta troba caçurra» (114a), "Por amor d'esta dueña fiz trobas e cantares» (170a), «Yo, Johan Ruiz, el sobre dicho arçipreste de Hita/pero que mi coraçon de trobar non se quita» (575ab). Para la utilización de cantar y cantiga en la lírica profana gallego-portuguesa, cuyas conclusiones pueden hacerse extensivas al *LBA*, ver Mercedes BREA, "Cantar et cantiga idem est", en *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, vol. II, pp. 93-108. Todas las citas del *LBA* pertenecen a Alberto BLECUA, *Libro de Buen Amor*, Madrid, Cátedra, 2003.

monarquía tantas veces aludida en los estudios filológicos, aunque pocas veces estudiada como condición productora[6].

Pero volviendo al libro de cantigas del conde don Pedro, cabe destacar que se encuentra allí, antecediendo al corpus lírico, la única Poética conservada para esta tradición, el llamado *Arte de Trovar* (= *Arte*) que hoy contiene el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (**B**). Texto tardío, escueto y parcial (como la mayor parte de las Poéticas peninsulares), muy probablemente escrito por su mismo compilador o por alguien de su círculo, resulta buen ejemplo de la relevancia postrimera de géneros de tipo imitativo como la cantiga de seguir, así como de la utilización de una terminología específica que busca arrojar algo de luz sobre los tres géneros de carácter generalizador: amor, amigo y escarnio. Acerca de este último género se explaya el *Arte* apenas comenzado su texto (Capítulo V) cuando, inmediatamente después de explicar el objetivo de una composición de escarnio («dizer mal d'alguen»[7]) y resaltar la utilización de la *equivocatio* («palavras encubertas, que hajan dous entendimientos»[8]), subdivide el género a través de la alusión a dos tipos, las cantigas de *joguete d'arteiro* y las de *risabelha*:

> E pero que *alguns dizen* que *há i algũas cantigas* de *joguete d'arteiro*, estas non son mais ca d'escarnho, nen han outro entendimento. Pero er *dizen* que *outras á i* de *risabelha*: estas ou serán d'escarnho ou de maldizer; e chaman-lhes assi porque riim ende a vezes os omens, mais non son cousas en que sabedoria nen outro ben haja[9].

La cita es particularmente inquietante, ya que ninguna de las muchas rúbricas que pueblan los apógrafos italianos[10] que transmiten la lírica profana gallego-portuguesa se refiere de modo alguno, a través de esta terminología, a este tipo de piezas. Tampoco la explicación que se nos ofrece es demasiado satisfactoria, oponiendo sin más composiciones de tipo encubierto a otras donde se privilegia la risa (*risabelha*) o la acusación descubierta (el *maldizer*). Resalta aquí la voluntad de explicitación y actualización del género de escarnio por parte de su redactor, muy probablemente, a través de un léxico que le resultaba más cercano y familiar (repárese en el valor de los sintagmas *alguns dizen*, *dizen*)[11].

---

[6] Destaco, en el ámbito castellano, los trabajos de Leonardo FUNES, como, por ejemplo, "Huellas textuales de un mundo en crisis: Castilla y su literatura en el siglo XIV", en *Anales de estudios clásicos y medievales* (Universidad Nacional del Comahue), 1 (2004), pp. 327-350.

[7] Giusseppe TAVANI, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa, Colibri, 2002, p. 42. De aquí en adelante, las cursivas utilizadas en todas las citas breves y largas son mías.

[8] TAVANI, *Arte* cit., p. 42.

[9] TAVANI, *Arte* cit., p. 42.

[10] Me refiero a **B** y al *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (**V**).

[11] En este sentido, para el segundo tipo de composiciones que menciona el *Arte*, ha de resaltarse que la etimología del término *risabelha*, como bien señala Benjamin LIU en "Risabelha: A poetic of Laughter?", *La Corónica* 26, 2 (1998), pp. 42-48, resulta puramente conjetural. Parece entroncarse con RISIBILIA, plural del neutro RISIBILIS, RISIBILE, a pesar de que, a través de ellos no se apuntaría como aquí a una práctica literaria, sino tan solo a una capacidad humana interpretada de forma diversa en la Edad Media (Así lo dice Boecio acerca de la Isagoge de Porfirio: «Nam si homo risibile animal est, Cicero quoque et Virgilius risibilia animalia recte dicuntur», Egidio FORCELLINI, *Lexicon Totius latinitatis ab Aegidio Forcellini lucubratum deinde a Iosepho Furlanetto Corradini et Iosepho Perin emendatius et auctius melioremque in formam redactum*, Bologna, Forni, 1965, vol. IV, p. 149), debate sobre el cual no entraré. Ocurrencias similares al vocablo en cuestión son el catalán *rialla*, el provenzal *risaio* y el delfino *risalho*, formas probablemente derivadas de *RISUALIA, análogas a otras como VICTUALIA o VISUALIA. De ellas parece dar cuenta el *Vidal Mayor* aragonés, texto de carácter legal de hacia 1247, que une, al igual que el *Arte*, la forma *risauailla* con *escarnio*: «A tales fillas non leixe tam pouca cousa que semeille *risauailla* et *esquarnio*» (Joan COROMINAS, *Tópica hespérica: estudios sobre los antiguos dialectos, el substrato y la toponomia romances*, Madrid, Gredos, 1972, vol. I, p. 220). El pasaje podría explicar la elección de este término por parte del compilador de *Arte* (muy probablemente, el bastardo de Don Denis o alguien de su círculo próximo), puesto que la relación del reino portugués con el aragonés (y de textos provenientes de esta región) se estrecha desde la unión matrimonial de Isabel, hija de Pedro III, con Don Denis. En otro orden de cosas, cabe añadir que la adaptación del término apuntaría, ya en el siglo XIV, lejos del climax de la praxis trovadoresca, a arrojar luz sobre una pareja explotada por el género, la *risa* y el *escarnio*, tal como dejan a la luz los versos de Alfonso X: «E começou de *riir*/muito del e *escarnir*» (**B** 461). Como es de esperar, tanto

Acompaña en la Edad Media a la risa como práctica culta cortesana el "jugar de palabra", así mencionado en la definición de *palacio*[12] y en las cosas que se deben tener en cuenta en el *retraer*, es decir, en el 'referir o contar en la corte'[13]:

> Retraer en los fechos o en las cosas, como fueren o son o pueden ser, es grand buena estancia a los que en ello saben auenir. (…) E esto deue ser dicho de manera quel con quien jugaren non se tenga por escarnido, mas quel aya de plazer e ayan a reyr dello, tambien el, como los otros que lo oyeren. E otrosi el que lo dixere, *que lo sepa bien dezir en el lugar que conuiene, ca de otra guisa non seria juego*. E por esso dize el prouerbio antiguo que non es juego donde ome non rie (*Partida Segunda*, tít. ix, ley 30)[14].

Saber jugar con las palabras correctas en el lugar correcto es lo que subyace a este pasaje y al *joguete d' arteiro*, término este último que no solo apunta al sentido de 'astuto', sino también a 'mañoso y artificioso'[15], tal como lo señala el *Orto do Esposo*:

---

las *Partidas* alfonsíes como los *Bocados de oro* suelen calificar estas prácticas de modo negativo: «Non querades mucho *reir [n]in escarnescer*. E si viéredes en alguno alguna lisión o alguna tacha o otro estado feo, non lo denostedes nin lo escarnescades, e tornad-vos a Dios que todos sodes omes criados de una materia. E aquel que escarnesce, non es seguro de aver otro tal adelante; pues conviene-vos que, quando los viéredes, que alcedes vuestros ojos a Dios, e que le gradescades por la salud que vos dió, e que le pidades merced que vos guarde». Real Academia Española, *Banco de datos* (*CORDE*).*Corpus diacrónico del español* [en línea], http://www.rae.es (fecha de consulta: 30-VI-2010). Esta pareja funciona de idéntico modo en el texto del Arcipreste: «»«ca devriéme dezir neçio e más que bestia burra,/Si de tan grand *escarnio* yo non trobasse *burla*» (114cd).

[12] «E quando es para fablar como en manera de gasajado, assi como para departir, o para *retraer*, o para *jugar de palabra*, en ninguna destas non se deue fazer si non como conuiene. Ca el departir deue ser de manera que non mengue el seso al ome, ensañandose, ca esta es cosa que le saca ayna de su casa; mas conuiene que lo fagan de guisa que se acrezca el entendimiento por ella, fablando en las cosas con razon, para allegar a la verdad dellas» (*Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, 1807, vol. II, Madrid, Imprenta Real, pp. 85-86, [en línea], http://fama2.us.es (fecha de consulta: 12-II-2009).

[13] *Retraer* (del latín RETRAHERE, de TRAHERE, 'arrastrar, tirar de algo') es un verbo no demasiado utilizado en cantigas profanas gallego-portuguesas. Únicamente dos piezas de escarnio de época alfonsí lo documentan en su acepción de 'Reproducir algo en imagen o en retrato', Real Academia Española. *Diccionario de la lengua Española* (*DRAE*) [en línea], http://buscon.rae.es/draeI/ (fecha de consulta: 3-V-2010), o 'Traer de nuevo y narrar' (María MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, vol. II, p. 1028): *No mundo non me sei parella* de Pai Soarez de Taveirós (también atribuida a Martin Soarez) (**A** 38): «queredes que vos *retraia*/quando vos eu vi en saia?» y *O que da guerra levou cavaleiros* de Alfonso X (**B** 496, **V** 79): «O que da guerra foi per *retraúdo*,/macar en Burgos fez pintar escudo». Se utiliza más frecuentemente en las *CSM*: «un miragre que vos quero e *retraer*» (*CSM* 259. Walter METTMANN, *Alfonso x el Sabio, Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1989, vol. I, p. 302), y en la prosa, en textos como la *Crónica Ttroiana*, *Geral Estoria*, *Demanda do Santo Graal* (Ernesto GONZÁLEZ SEOANE, *Dicionario de Dicionarios do Galego Medieval*, en *Verba, Anuario Galego de Filoloxía: anexo* 57, 2006, *s.v.* retraer, CD-ROM). En el *LBA* se refiere tanto a 'cuento' o 'relato', como 'proverbio': «Por amor d'esta dueña fiz trobas e cantares,/(…)/verdat es lo que dicen los antiguos *retráheres*;/'Quien en el arenal sienbra non trilla pegujares'» (170abc).

[14] Ecos de la dupla *jugar-reir* son asimismo estos pasajes de la *Traducción de la Historia de Jerusalem abreviada* de Jacobo de Vitriaco (1350): «En Ibernia esta un lugar, el qual es llamado purgatorio de sant Patriçio, &, si alguno entrare alla, si non fuere verdaderamente confesado & contricto, luego es arrebatado & muerto de los diablos & nnca mas torna (…) & nunca dende adelante puede *reir* o *jugar*, nin amar cosa alguna de las que en el mundo son (…)» o de la *Vida de Santa María Egipcíaca*: «En beber e en comer e follía, cuidaba noche e día. Cuando se lleva de yantar, con ellos va deportar. Tanto quiere *jugar* e *reir*, que nol miembra que ha de morir» (*CORDE*, fecha de consulta: 20-II-2010), además de numerosas ocurrencias de la lírica y la prosa occitana: «e si non *joga* e *ris*» (Bertran Carbonel; 82, 55), «ez ai ab tal *joguat* e *ris*» (Ademar; 202, 7), «e demandec de novas ab *ris* e ab *iogar*» (*Poéme de la Guerre de Navarre*, 2177), «cals que plor o que planha, ilh an *ris* e *jogat*» (*Chanson de la Croisade Albigeoise*, 188, 96). Todos estos datos pertenecen a Peter RICKETTS, *Concordance de l'occitan médiéval* 2, Turnhout, Brepols, 2001, *s.v.* ris (CD-ROM).

[15] *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (*NTLLE*) [en línea], http://buscon.rae.es/ntlle (fecha de consulta: 20-II-2010).

> E assy parece que estes bëës naturaes da alma podem seer [r]aazo de perdiçõ. Porë diz Sam Bernardo que ëna profissom da religion o homë que he de *engenho arteyro e he sages em arte e ha o entendimento muy agudo* (…)[16].

Así, la denominación *joguete d' arteiro* podría estar haciendo referencia en el *Arte* a un tipo de composición de escarnio distinguida por su arte compositiva; un juego cortesano de habilidad verbal[17].

2. Los sentidos de jogar/jugar, joguete/juguete[18]

Hechas estas observaciones, propongo reflexionar sobre el sentido de *joguete*, un término que, a diferencia de las representadísimas formas *jogar/jugar*, entre 1250 y 1350 apenas se documenta en dos pasajes de la *Estoria de Espanna* (= *EE*) alfonsí, en dos cantigas gallego-portuguesas de dos trovadores de la corte alfonsí a las que más adelante me referiré[19], y en textos compuestos en el norte de la Península como la *Crónica Troiana* (= *CT*) gallega o la *Crónica Geral de 1344* (= *CG1344*) portuguesa, texto, al igual que el mencionado *Arte*, perteneciente al *scriptorium* de Pedro de Barcelos, además de en el *LBA*. Estas escasas ocurrencias me llevan a detenerme, en primer lugar, en las definiciones recogidas por diccionarios etimológicos mono y bilingües. Así, Corominas-Pascual indican para el castellano *juguete* que aunque «documentado antes que el fr. *jouet* (…) es probable, por el sufijo, que venga de Francia»[20]. En este sentido y, a pesar de apuntar a un género diferente que es, por preceptiva, uno donde intervienen dos trovadores, no debe olvidarse aquí que en el ámbito transpirenaico es muy frecuente encontrar la raíz IOC haciendo referencia a géneros líricos como el *joc-partit* (*jeu parti* en la lírica d'*oïl*), ni tampoco que estructuras similares a *joguete + de* pueden también rastrearse en este ámbito, al menos, desde el siglo XVI, a través de expresiones

---

[16] Antônio Geraldo da CUNHA, *Vocabulário Histórico-Cronológico do Português Medieval: versão 1.0*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa. Ministerio da Cultura, 2007, CD-ROM. Las cursivas son mías.

[17] De todas formas, la brevedad y el hermetismo de la definición del *Arte* y la carencia de piezas así denominadas en los Cancioneros solo nos permite movernos en el campo de la pura hipótesis. Así, Graça VIDEIRA LOPES en *A sátira nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 1994, p.118, sostiene que estas cantigas estarían basadas en un juego sutil, cubierto, a modo de adivinanza. Ejemplos de estas cantigas serían, según la autora, las composiciones de tres autores tardíos como Don Denis en *Dissem' og' un cavaleiro* (**B** 1540), Estevan da Guarda en *Bispo, senhor, eu dou a Deus bon grado* (**B** 1310, **V** 915) y Afonso Sanchez, hermano bastardo del conde de Barcelos, en *Conhocedes a donzela* (**B** 415, **V** 26), «curiosa cantiga em que o filho de D. Dinis, D. Afonso Sanches, troça de uma dona partindo duma brincadeira onomástica». Marcenaro entiende que estos subtipos constituirían una «variante imperfetta del registro satirico» (Simone MARCENARO, *Aequivocatio* e *contrafactum*: *ricerche sulla poesia satirica galegoportoghese*, Tesi di dottorato (inédita), Università degli Studi di Siena, 2008, p. 9). Añade luego, siguiendo a Tavani, que su presencia en el *Arte* iría de la mano de una depuración de las cantigas de tipo obsceno, compuestas por juglares. Aduce que, en muchos casos, estos están mayormente representados por composiciones de amigo, mientras que sus piezas de escarnio y maldecir redundan en una cantidad mucho menor. Resulta útil recordar aquí que, si bien el juego es una de las ocupaciones principales de los juglares, tal como lo indican las *Partidas*: «Otrossi son enfamados los juglares e los faledores e los zaharrones, que públicamente ante .l pueblo cantan o bailan o facien juego por precio que les den» (MARCENARO, *Aequivocatio* cit., p. 143) o la *General Estoria*: «Pletieolos que nunca de noble fecho husassen nin se trabaiassen del mas que toda via fuessen taverneros e vendedores de vino e siguiessen las artes jocosas como joglares» (MARCENARO, *Aequivocatio* cit., p. 144), hemos visto que es también una actividad constitutiva de la vida de corte y de los caballeros. Creo que es en esta línea que el *Arte* define la cantiga de escarnio a partir de la *equivocatio*, invocando la palabra de autoridad de los clérigos, con lo que estamos lejos de suponerla una práctica juglaresca.

[18] Una reciente e interesante aproximación a este tema, aunque muy diferente a la que aquí se propone en Érica JANIN, "El juego como cifra de producción y clave de lectura en el Libro de Buen Amor", en *e-Humanista*, vol. 12 (2009), pp. 65-86, [en línea], http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_12/articles/Janin.pdf (fecha de consulta: 8-II-2010).

[19] Todas las cantigas citadas fueron tomadas de MedDB 2.3: *Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*, uniformizadas a partir de los criterios de edición estudiados en Mª Gimena del RIO RIANDE, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis* (*edición crítica y estudio filológico*). Tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, 2010, vol. II, pp. 441-459.

[20] Joan COROMINAS-José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, vol. III, *s.v* juego.

como *hochet de petit enfants* (Hornkens 1599), *iouet d'enfants* (Oudin 1607, Vitori 1609, Trognesius 1639, Sobrino 1705) o *jouets de fortune* (Seguin 1636)[21].

En cuanto al vbo. *jugar*, a pesar de que, como es esperable, su primera definición se recorta sobre dados o tablas, tal como lo indica Palencia en 1490:

> alea, alee (…), et aleatorium, logar do iuegan a tablas et dados; alearium, es el logar do se reponen las tablas o do se iuega, et aleo, aleonis es el que es continuo enel iuego de tablas et dados; aleator, el que mucho sabe enlos tales iuegos o el que demasiada mente se da a ellos o el que iugando de continuo pierde lo suyo. Alea, es tabla de iuego, dicha del nombre de vno que fue inuentor deste iuego, et desta tabla, el logar por donde van los dados se llama pirgus, por que pergunt, que es van, son dichos cálculos, por ser ligeros et puntados con número (…)[22],

y dan cuenta, entre otros muchos textos, cantigas de escarnio:

Nostro Senhor, com' eu ando coitado
con estas manhas que mi quisestes dar:
son mui gran putanheiro aficado,
e pagome muito dos dados jogar[23],

CSM: «Depois, un dia de festa, en que foron juntados/muitos judeus e crischãose que jogavan dados,/ enton cantou o menîo;/e foron én mui pagados»[24], y *LBA*: «Desque los omnes están en juegos ençendidos,/ despójanse por dados, los dineros perdidos;» (555ab), varios son los lexicógrafos que, ya desde el siglo XV, apuntan a la relación de términos del campo semántico del juego con la manipulación del lenguaje. Así se lee en Seguin (1636): «jugador, joueur; jugadores, joueurs; jugador con otro, qui joue, qui sentend auec vn aultre, qui fait alusion»[25] y Palencia (1490): «Iocus, es dulçe burla et cortesanía de palabras de riso»[26], al igual que en la lírica gallego-portuguesa la expresión *falar en jogo* parece remitir al uso connotativo del lenguaje, como si de una adivinanza se tratase, tanto en la tradición profana:

Estavan oge duas soldadeiras
dizendo ben, a gran pressa, de si;
e viu a ũa delas as olheiras
de sa companheira, e diss' assi:
-Que enrugadas olheiras tẽedes!
E diss' a outra: -Vós com' as veedes
desses cabelos sobr' essas trincheiras?
(…)
E ambas elas eran companheiras,
e diss' a ũa *en jogo* outrossi:
-Pero nós ambas somos muit' *arteiras*,
milhor conhosc' eu vós que vós a min.
E diss' a outra: -Vós, que conhocedes
a min tan ben, por que non entendedes
como son covas essas caaveiras?[27],
(…)

---

[21] Todos los ejemplos pertenecen a Manuel ALVAR EZQUERRA-Lidio NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro Lexicográfico del Español* (s. XIV-1726), Madrid, Arco Libros, 2007, *s.v.* juguete.
[22] ALVAR EZQUERRA-NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro* cit., *s.v.* jugar.
[23] *Nostro Senhor, com' eu ando coitado* (**B** 1358, **V** 966) de Martin Soarez.
[24] *CSM* 6. Sigo la edición de METTMANN, *Alfonso* cit., vol. I, p. 83, marcando, mediante tilde en estos versos, por ejemplo, el adverbio *inde*, que en la edición del filólogo alemán no se diferencia de la preposición *en*. Uniformizo su edición a partir de RIO RIANDE, *Texto y contexto* cit., vol. II, pp. 441-459.
[25] ALVAR EZQUERRA-NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro* cit., *s.v.* jugador.
[26] ALVAR EZQUERRA-NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro* cit., *s.v.* jugar.
[27] *Estavan oge duas soldadeiras* (**B** 1468, **V** 1068) de Joan Baveca.

como en la mariana: «E lle respos, com' *en jogo*:-Pois vos praz, dizervolo ei:/outra dona mui fremosa amo muit' e amarei/máis doutra cousa no mundo/ e por seu sempr' andarei»[28].

Tanto en este último caso como en las ocurrencias de la expresión en el *LBA*, «fablar en juego» (659a), «palabras en juego» (680c), se apunta al valor polisémico del lenguaje dentro de una situación amorosa. Esto es puesto de manifiesto, por ejemplo, en el encuentro de Melón y Endrina en la plaza (una situación poco adecuada para el amante cortés, ya que, como es sabido, evita la poridad que hace a esta relación)[29], cuando dice el enamorado: «Abaxé más la palabra, díxel que *en juego* fablava/porque toda aquella gente de la plaça nos mirava» (659ab). Más adelante, luego de que Melón se haya referido insistentemente al *juego* y a la *fabla* (672d, 673b), responde Endrina: «de las palabras *en juego* dirélas su las oyere:/non vos consintré engaño cada que lo entendiere.» (680cd).

Cabe destacar que un lexicógrafo contemporáneo a Palencia, Santaella (1499), señala también para *juego* el sentido de «ayuntarse carnalmente con mujer»[30], valor que se mueve entre este y 'relacionarse amorosamente', tanto en la bifronte lírica profana gallego-portuguesa:

Don Estevan, que lhi non gradecedes
qual doairo vos deu Nostro Senhor
e como faz de vós aver sabor
os que vos veen, que vós non veedes?
(…)
E u vos jogan ou u vós jogades,
mui ben caedes en qual destas quer;
en falardes con toda molher
ben caedes (…)[31]

Disseronm' og', ai, amiga, que non
é meu amig' almirante do mar,
e meu coraçon ja pode folgar
e dormir ja, e, por esta razon,
o que do mar meu amigo sacou
saque o Deus de coitas, *ca jogou*
mui ben a min, ca ja non andarei
triste por vento que veja fazer.
(…)[32]

Maria Balteira, por que jogades
os dados, pois a eles descreedes?
ũas novas vos direi que sabiades:
con quantos vos conhocen vos perdedes,
ca vos direi que lhis ouço dizer
que vos non devedes a descreer,
pois dona sodes e jogar queredes.

E se vos daquesto non castigades,
nulh' ome non sei con que ben estedes,
pero muitas boas maneiras ajades,
pois ja daquesto tan gran prazer avedes
de descreerdes; e direivos al:

---

[28] *CSM* 84. METTMANN, *Cantigas* cit., vol. IV, p. 77.
[29] Recuérdese la ley XIII del *De Amore*: «Amor raro consuevit durare vulgatus». Andreas CAPELLANUS, *De Amore*. *Liber Secundus*, [en línea], en http://www.thelatinlibrary.com/capellanus/capellanus2.html (fecha de consulta: 5-III-2010).
[30] ALVAR EZQUERRA-NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro* cit., *s.v.* jugar.
[31] *Don Estevan, que lhi non gradecedes* (**V** 1015) de Joan Soarez Coelho.
[32] *Disseronm' og', ai, amiga, que non* (**B** 838, **V** 424) de Pai Gomez Charinho.

se volo oir, terrávolo a mal
bon ome, *e nunca con el jogaredes.*
(…)[33],

como en el *LBA*: «Otorgóle Doña Endrina de ir con ella folgar/a tomar de la su fruta *e la pella jugar*.» (867ab).

Finalmente, una última acepción ofrecida por Roboredo (1621) para *jugar*: «ludo, is (…) escrever cousas leves, como sonetos»[34] se relaciona de forma directa con una de las definiciones que desde1734 trae el *DRAE* para *juguete*: «juego chistoso, chanza o burla entretenida»[35]. Este significado se ejemplifica allí con un pasaje de la *EE*: «Entremezclaba à las veces *juguetes* de que riessen, que era cosa de que mucho se pagaba», pero añade que «se toma también por canción alegre y festiva. Lat. festiva cantiuncula», cita que es modificada en la edición de 1843 en «Jocosa cantiuncula»[36].

Como afirmé más arriba, sin circunscribirse solo o directamente a ella, creo que el *LBA* resulta deudor de la tradición lírica gallego-portuguesa[37]. A pesar de que desconocemos los filtros por los cuales pasaron los conocimientos de Juan Ruiz acerca de los géneros y temas a los que apela, lo creo conocedor de la práctica trovadoresca que (muchas veces se olvida) se continúa en el siglo XIV a través de la obra de los poetas que hoy transmite el *Cancionero de Baena*, sino de una práctica cultural que diferenció, unió e identificó (y continuó identificando hasta, al menos, el siglo XV) a los hombres cultos del Occidente europeo.

Cultura es, desde el siglo XIII, el manejo de la palabra y de la práctica de la escritura; es el arte de relacionarse con las damas (plasmado en los géneros líricos amorosos cortesanos) y es el arte de relacionarse con los pares (a través del escarnio y la risa). Esta herencia, como todas, se adapta, a través de un proceso de *transculturación* a un espacio apartado de la corte regia o señorial[38]. Este tamiz es, por ejemplo, en el *LBA* el productor de las cantigas de clérigos, de ciegos y de loor que resultan de las transformaciones de los géneros amorosos y de escarnio, y es también la apropiación consciente del ambiguo y polisémico léxico amoroso-cortés cuyas caras amor-escarnio resultan inseparables, y que el Arcipreste parece conocer de cerca[39]. Lo vimos en la utilización de términos de la familia del vbo. *jogar*; vuelvo ahora al uso de *juguete/joguete*. Llama la atención el hecho de que en la *EE* este término se inserta en una expresión que se reelabora en dos pasajes diferentes, el reinado del emperador Vespasiano y el de Trajano, en ambos, apuntando al sentido de 'chanza o broma':

> E auie este plutarco un sieruo muy sabidor en todas las siet artes. E una uez ya porque que fiziera; fizol su sennor despoiar la saya. & començolo a ferir muy de rezio con unas riendas. & el sieruo començo de luego a negar que no fiziera aquel mal quel dizien. & des que uio quel no auie prouecho & quel firien toda uia mas; començo a pedir mercet a so sennor quel perdonasse. & *adezirle ioguetes de que riyesse* (…),

---

[33] *Maria Balteira, por que jogades* (**B** 1374, **V** 982) de Pero Garcia Burgalés.

[34] ALVAR EZQUERRA-NIETO JIMÉNEZ, *Nuevo Tesoro* cit., *s.v.* jugar. Acepción en la que se enmarcan previamente los llamados *juegos trovados* de la lírica cancioneril.

[35] *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (*NTLLE*) [en línea], http://buscon.rae.es/ntlle (fecha de consulta: 20-II-2010).

[36] Esta acepción es mantenida hoy en el diccionario *Houaiss* para *joguete*: «brinquedo; zombaria; *tipo de composição musical* (…)». Antônio HOUAISS-Mauro de SALLES VILLAR, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2001, *s.v.* joguete (CD-ROM).

[37] Esta evidente cercanía hizo que estudiosos llegaran a suponer el *Fragmento de Porto*, no una traducción portuguesa del *LBA*, sino una versión originalmente redactada en gallego-portugués en el *scriptorium* de Alfonso XI. Manuel CRIADO DE VAL, "El *Libro de Buen Amor* ¿fue escrito en versión 'cortesana' gallego-portuguesa por el 'taller de las cantigas alfonsíes'?, en *Revista de Literatura*, tomo 40, 79-80 (1978), pp. 31-45.

[38] Para el productivo concepto de *transculturación* ver Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Consejo Nacional de Cultura, 1963.

[39] Una interesante aproximación a este carácter ambiguo de la lírica gallego-portuguesa en Carlos ALVAR, "El reverso del amor cortés. Poesía satírica medieval", en *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, León, Universidad de León, 2002, pp. 17-32.

y:

> E faziendo ell emperador Vespasiano todos estos bienes. adolecio de la menazon ell anno que se cumplieron setaenta annos que naciera. & con miedo de morir fuesse pora la cibdat ond era natural. que es en tierra de Sabina. E fuel toda uia cresciendo mas la enfermedat. & un dia el que estaua entre muy grand companna de caualleros. & de omnes sabios. fablando en sesos & en endereçamiento de la tierra. & *entremezclando a las uezes ioguetes de que rixiessen.* que era cosa de que sel mucho pagaua (…)[40],

sentido que está también en la *CG1344*:

> E, quando se ouverõ de partir, disse o Cide ao conde: - Vos ydesvos agora a guisa de bõõ e franco. E gradeçovos muito o que nos destes. Pero, se quiserdes aco tornar outra vez, ëvyadenollo dizer e ou leixaredes o que trouxerdes, ou levaredes o que tevermos. E o conde disse ao Cide: - ë salvo *dizedes vossos joguetes*, ca bem pagado vos tenho por este ãno, vos e vossas cõpanhas. E porem nõ hei em coraçõ de vos buscar tam cedo (…)[41],

pero que en la *CT* se hibrida dentro de una situación amorosa que une a famosos amantes como Paris y Elena:

> Depoys que Pares chegou aa çidade, foy logo veer a Elena. Et ela o rreçebeu moy ben et fézolle semellança de grãde amor. Et el mijsmo lle cõtou cõmo o derribara Menelao, et el cõmo o ferira do arquo, et cõmo lle cõ el cõteçera. Et Elena lle dysso assý:Amjgo, dígouos que nõ fazedes desagisado neh´û, ca entre uós anbos grã desamor he, et nõ he sen rraz´õ. Et por ende gárdesse outra uez de uós se quiser, que mester lle he. Depoys que Pares *disso seus jogetes* a Elena, Elena lle disso que quería yr veer a Éytor.

En el caso de la lírica profana gallego-portuguesa, más allá de la citada mención del *Arte*, las dos apariciones del término se documentan en dos cantigas de escarnio que nos remiten, en primer lugar, a la acepción ‘engaño’, aunque, en un segundo plano, podrían funcionar como referencia metatextual:

De qual engano prendemos
aqui, non sab’ el-Rei parte:
como leva quant’ avemos
de nós, Balteira, per arte;
(…)
E somos mal enganados
todos desta mercandia
e nunca imos vingados.
Mais mande Santa Maria
que prenda i mal joguete
o d’ Ambrõa, que a fode.
E ela porque promete
cono, poilo dar non pode?[42]

Grave dia naceu, senhor,
quen se de vós ouv’ a partir
e se teve por devedor
(…)

---

[40] *CORDE* cit., (fecha de consulta: 3-VI-2010)
[41] CUNHA, *Vocabulário* cit., *s.v.* jogete.
[42] *De qual engano prendemos* (**B** 1506) de Vasco Perez Pardal.

Ca mui maior coita averei,
senhor, de quand' eu de vos oer
desamor vosso e tever;
este joguete cerrarei
convosco e vosso serei
mentr' eu viver, e guisarei
como aja vosso desamor[43].

En este último ejemplo la reflexión de Pero Garcia d' Ambroa resulta buena muestra del cruce de sentidos que el término ofrece. *Joguete* puede aludir tanto a la relación amorosa del trovador con su dama, mediante referencia metalingüística, a la composición lírica en sí misma.

Remitiéndonos al *LBA*, importa decir que este sustantivo se ubica en los episodios que dejan a la luz la manipulación de la teoría amorosa cortesana por parte del Arcipreste. El primero en utilizar el término es don Amor en su sermón acerca de las propiedades del dinero y la buena relación que el amante debe tener con las celestinas para alcanzar la conquista de la dama: «por ende a tu vieja sé franco e llenero,/que poco o que mucho, non vaya sin log[u]ero:/non me pago de *joguetes* do non anda el dinero.» (513bcd). Sorprendentemente, don Amor aconseja de inmediato al Arcipreste que trove a su dama:

Si sabes estrumentos bien tañer e tenplar,
si sabes e avienes en fermoso cantar,
a las vegadas poco, en onesto lugar,
do la muger te oya, non dexes de provar (515),

lo que hace que nuestro *joguete* pueda entenderse en este contexto como una pieza lírica de carácter cortés.

Más adelante, la palabra es pronunciada por el Arcipreste en sus ruegos a doña Venus: «conortadme esta llaga con *juguetes* e folgura,/que non vaya sin conorte mi llaga e mi quexura.» (605 c). A lo que Venus responde refiriéndose a la necesidad de servir a la dama «con grand arte» (616a)[44]:

Si vieres que hay lugar, dile *jug[u]etes fermosos*,
palabras afeitadas con gestos amorosos;
con palabras muy dulçes, con dezires sabrosos,
creçen mucho amores e son [más] desseosos. (625)

Juguetes fermosos refuerza aquí su sentido de pieza lírica uniéndose aquí a *dezires sabrosos*, expresión que refuerza, a través de la referencia al *dezir* como composición, tal como lo deja ver Santillana en su carta-prohemio donde indica un «volumen de cantigas serranas e dezires portugueses e gallegos, de los quales toda la mayor parte era del Rey don Donis de Portugal»[45]. Este término vuelve a aparecer en otro episodio cortés, cuando don Melón, al pensar en el casamiento de doña Endrina con otro hombre, se dirige a su vieja:

Ansí fazedes, madre, vós a mí por ventura,
porque pierda tristeza, dolor y amargura,
porque tome conorte e porque aya folgura:
¿dezídesme *joguetes* o fabládesme en cordura? (800)

---

[43] *Grave dia naceu, senhor* (**B** 73) de Pero Garcia d' Ambroa.

[44] No debe olvidarse aquí, con relación a este servicio de amor sobre el que Venus hace hincapié, que la lírica gallego-portuguesa adaptó del lenguaje y los conceptos del derecho feudal como metáfora para expresar la relación amorosa plasmada en el canto del trovador a su *senhor*, concibiéndolo como un servicio que el poeta prestaba a la dama.

[45] Maximiliaan Paul Adriaan KERKHOF, *Poesías completas. Marqués de Santillana*. Int. y notas de Ángel Gómez Moreno, Madrid, Castalia, 2003, pp. 437-454.

Más adelante, el *juguete* está en boca de los ordenados, clérigos, caballeros y escuderos, fieles de don Amor, quienes riñen entre ellos por hospedarlo. Al oír la invitación que las monjas hacen a su señor, estos le sugieren no aceptarla porque:

Todo su mayor fecho es dar muchos sonetes[46],
palabrillas pintadas, fermosillos afeites;
con gestos amorosos e engañosos jug[u]etes,
trahen a muchos locos con sus falsos risetes. (1257)

Si bien, tanto en este caso como en el anterior, el término parece apenas aludir al uso de un lenguaje artificioso, no deja de llamar la atención la referencia a los *sonetes*, al *son*, acompañamiento melódico en la lírica trovadoresca de la *cobra*.

Finalmente, el vocablo se ubica en el último episodio cortés del libro, donde participan Trotaconventos y doña Garoça. Dice la primera a la segunda entonces una *fablilla* que solo tiene como fin lograr el favor de Garoça para con su cliente plasmada en la cuaderna también con un *risete*:

"Señora", diz la vieja, "*dirévos un juguete*:
no·m cunta conbusco como al asno con el blanchete
que él vio con su señora jugar en el tapete:
dirévos la fablilla, si me dades un risete. (1400)[47]

Más allá de su contenido, la funcionalidad del término *joguete* en este pasaje me lleva a pensar en un sinónimo que el Arcipreste, al igual que los trovadores gallego-portugueses, también explota. Se trata de *trebejar/trebelhar-trebejo/trebelho*, términos sinónimos de *jogo/joguete-juego/juguete* que dan asimismo cuenta de una polisemia que nuevamente permite el sentido de 'relación amorosa' o, connotativamente, 'relación sexual':

Pela ribeira do rio salido
trebelhei, madre, con meu amigo:
amor ei migo
que non ouvesse!
fiz por amigo
que non fezesse![48]

Don Tisso Pérez, queria og' eu
seer guardada do *trebelho* seu
e er doarlh' o baton que fui meu;
mais non me poss' a seu jogo quitar;
e, Tisso Pérez, que demo mi o deu
por sempre migo querer *trebelhar*?[49]

Así y todo, y al igual que lo que se ha venido señalando, un poeta contemporáneo al Arcipreste, Macías el enamorado, hace uso del término *trebelho* como composición lírica y como lenguaje artificioso relacionado con la temática amorosa cortés, significados ambos, como se ha visto, de *joguete*:

---

[46] Sigo aquí, a diferencia de Blecua, la lectura de los manuscritos *Gayoso* (**G**) y *Toledo* (**T**).

[47] En esta cadena de sentidos del término, creo que no está lejos el género teatral de carácter breve denominado *juguete cómico*, tan cultivado por autores españoles como Muñoz Seca a principios del siglo XX, donde se incluían canciones y coreografías. María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1926 y 1931: un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997, pp. 100-108.

[48] *Pela ribeira do rio salido* (**B** 1158, **V** 760) de Joan Zorro.

[49] *Don Tisso Pérez, queria og' eu* (**B** 1657, **V** 1191) de Pero da Ponte.

Provei de buscar mesura
u mesura non falece,
por mengua de ventura
ouveronme o a sandece.
Por ende *direi* des i,
con cuidado que me crece,
un trebello, e diz assi:
“Anda meu coraçon
mui trist’, e con razon.
Meus ollos tal fermosura
foron ver por que perece
meu coraçon con tristura,
e Amor non me guarece
nen me pon [a]tal consello
por que eu prenda ledece”.
Por én digo este trebello:
“Ben pode Deus fazer
tras gran pesar prazer.
Estes trebellos cantei
con coita desd’ aquel dia
que mesura demandei
e eu vi que falecia”.
Mesura morrei chamando
e dizendo a gran porfia
tal trebello sospirando:
“Meus ollos morte son
de vós, meu coraçon.
Pois mesura non achei
u falecer non soía,
mesura log’ olvidei
e canto prazer avia”.

Más allá de su sentido recto, esta acepción es la que puede también desprenderse de los consejos de don Amor: «De otra muger nol’ digas, mas a ella alaba:/el *trebejo* la dueña no l’ quiere en otra aljaba;» (560ab).

3. Para concluir

Si bien un texto como el *LBA* deja a la luz una constante lucha de sentidos que se plasma en la lectura fragmentada que el texto propone para sí mismo, este combate de significados, polisemia, juego verbal, es también cualidad productiva de la tradición gallego-portuguesa. El alto uso que hace el libro en cada uno de sus episodios de carácter cortés de *joguete/juguete*, un término reducido en la Península casi exclusivamente a la lírica en gallego-portugués y a tres pasajes de textos cronísticos (dos tardíos) que hacen referencia a personajes modélicos para la cultura de las cortes de la Romania (dos emperadores y dos amantes), me lleva a volver sobre el sentido que da el Arcipreste a esa voz. Si bien podría apenas pensarse en un uso artificioso, encubierto, del lenguaje, su utilización en textos como el *Arte*, las cantigas citadas y las precisiones de lexicógrafos ubicados en un contexto de recepción más cercano a los sentidos hoy perdidos para *joguete/juguete*, me llevan a encontrar en estos pasajes del *LBA* un sentido último relacionado con una pieza o composición de carácter lírico, acepción rastreable desde la lírica gallego-portuguesa. De la mano de ello, el carácter de *opera aperta* del *LBA*, de *juguete* dispuesto a una ilimitada manipulación por alguien ducho en el arte de trovar: «Qualquier omne que·l oya, si bien trobar sopiere,/más á ý [a] añadir e emendar si quisiere;» (1629ab), aparece

ante nuestros ojos como otro que no es sino el de la cantiga de seguir[50], donde el trovador deja su texto a merced de un entendido que, como él, tenga la competencia para seguir su juego.

Resumen: Una simple cala en el corpus lírico profano gallego-portugués deja a la luz la polisemia del verbo *jogar* que relaciona, como es de esperar, el campo semántico de lo amoroso y erótico con la correcta *performance* trovadoresca. El *Libro de Buen Amor*, en buena medida, heredero de esta tradición en el siglo XIV, no distará demasiado de ésta en su trabajo sobre términos como *jugar*, *juguete*. El objetivo de este trabajo será, en último lugar, arrojar luz sobre el sentido del poco frecuente *joguete/juguete*, que funciona, tanto en las cantigas como en el texto de Juan Ruíz, como una referencia metaligüistica, haciendo alusión a una composición de carácter lírico.

Palabras clave: lírica profana gallego-portuguesa, *Libro de Buen Amor*, polisemia, jogar/jugar, joguete/juguete.

Summary: A sample of the Galician-Portuguese lyrical tradition shows the multiple meanings of the verb *jogar*, which relates the semantic field of love and eroticism with the correct troubadour performance. The *Libro de Buen Amor*, in some way heir to this tradition, will not differ much in the use of terms such as *jugar*, *juguete*. The aim of this piece of work is the thorough study of the meaning of the rarely used word *joguete/juguete*. The term works, in the Galician-Portuguese songs and in Juan Ruiz's text, as a metalingüistic reference, alluding to a lyric composition.

Key words: Galician-Portuguese lyric, *Libro de Buen Amor*, polysemy, jogar/jugar, joguete/juguete.

[50] Cuya definición se encuentra en el *Arte*: "Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam 'seguir'; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo". TAVANI, *Arte* cit., p. 45.