

“Prenga xascú ço qui millor li és de mon dit”.
Creació, recepció i representació de la
literatura medieval



Coordinat per MERITXELL SIMÓ

Edició de GEMMA AVENOZA, ANTONIO CONTRERAS, GLÒRIA SABATÉ i LOURDES SORIANO

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2021

Todos los artículos publicados en esta obra han sido sometidos a un proceso de evaluación por pares.

COMITÈ CIENTÍFIC

Vicenç Beltran Pepió (Sapienza Università di Roma)
María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia)
Carmen Elena Armijo Canto (Universidad Nacional Autónoma de México)
Anna Bognolo (Università di Verona)
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata)
María Luzdivina Cuesta Torre (Universidad de León)
Isabel de Barros Dias (Universidade Aberta de Lisboa)
María Xesús Lama López (Universitat de Barcelona)
Susan L'Engle (Saint Louis University, Vatican Film Library Department)
Pilar Lorenzo Gradín (Universidade de Santiago de Compostela)
José Manuel Lucía Megías (Universidad Complutense de Madrid)
Anna Maria Mussons (Universitat de Barcelona)
Maria Ana Ramos (Universität Zürich)
Rafael Ramos Nogales (Universitat de Girona)
Harvey L. Sharrer (University of California Santa Barbara)
Albert Soler Llopart (Universitat de Barcelona)
Lourdes Soriano Robles (Universitat de Barcelona)
Cleofé Tato García (Universidade da Coruña)

COMITÈ ASSESSOR

María del Rosario Aguilar Perdomo, Mariña Arbor, Anna Alberni, Carmen Elena Armijo Canto, Carme Arronis, Fernando Baños, Vicenç Beltran, Hugo O. Bizzarri, Julia Butiñá Jiménez, José Manuel Cacho Bleuca, Mariano de la Campa, Isabel Clúa Ginés, Márcio Ricardo Coelho Muniz, Esther Corral, María del Mar Cortés Timoner, María Luzdivina Cuesta Torre, Antonio Chas Aguión, Isabel de Barros Dias, Charles B. Faulhaber, Anna Fernández, Aviva Garribba, Fernando Gómez Redondo, Helena González, Daniel Gutiérrez Trápaga, Alejandro Higashi, María Xesús Lama López, Magdalena León, Karla Xiomara Luna Mariscal, Lluïcia Martín Pascual, Josep Lluís Martos, Rafael M. Mérida Jiménez, Annalisa Mirizio, Filipe Alves Moreira, Anna Maria Mussons, Veronica Orazi, Gemma Pellissa, Óscar Perea Rodríguez, Joan M. Perujo, Isabel de Riquer, Rafael Ramos, Antoni Rossell, María Sanz, Joseph T. Snow, Harvey L. Sharrer, Isabella Tomassetti, Gema Vallín Blanco, Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Andrea Zinato

© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: Meritxell Simó, Gemma Avenozza, Antonio Contreras, Glòria Sabaté, Lourdes Soriano

© de los textos: su autor

I.S.B.N.: 978-84-18088-13-1

D. L.: LR 1031-2021

THEMA: DCF, DCQ, DSG, DSBB, DSC, DSK, HBLC1

Impresión y maquetación: Solana e Hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

A la memòria de Gemma Avenoza

CANTIGAS DE ESCARNIO Y TENÇÕES. JOAN BAVECA, PERO D'AMBROA Y PEDRO AMIGO DE SEVILHA¹

Déborah GONZÁLEZ
Universidade de Vigo

Resumen: La *tenção* entre Pero d'Ambroa y Joan Baveca, *Joan Baveca, fe que vós devedes* (B1573), se clasifica en la vertiente satírica, pues, en ella, los dos autores argumentan a favor de su propia capacidad en el arte de trovar. El debate es uno de los indicios literarios existentes sobre la relación que debió haber entre ambos, como también lo es la *cantiga* satírica dedicada a *Joan Baveca e Pero d'Ambrôa* (B1664-V1198) por Pedro Amigo de Sevilha, en la que son acusados de ser incapaces de llevar a buen término un debate o *tenção*. Nuestro objetivo es profundizar en estos textos y en la relación que entre estos tres trovadores se deduce a partir de su participación en *tenções*, de las menciones y acusaciones cruzadas contenidas en sus respectivas obras, así como en la de algunos otros autores.

Palabras clave: Lírica gallego-portuguesa, sátira, diálogo, trovadores y juglares, red sociocultural.

Abstract: *Joan Baveca, fe que vós devedes* (B1573) is a satirical debate between Pero d'Ambroa and Joan Baveca, where both defend their own expertise in the art of composing songs or *cantigas*. The debate is one of the evidences about the relationship that should have existed between them, as well the satirical *cantiga* dedicated to Joan Baveca and Pero d'Ambrôa (B1664-V1198) by Pedro Amigo de Sevilha, in which they are accused of being unable to finish a debate or *tenção*. This paper analyses these texts and the

1. Las bases de este estudio tienen origen en el proyecto de investigación *Cortes ibéricas, redes sociais trobadorescas e textos*, financiado por la Xunta de Galicia (POS-B/2016/003). Asimismo, se relaciona con el proyecto *Paleografía, Lingüística y Filología. Laboratorio online de la lírica gallego-portuguesa* (FFI2015-68451-P), financiado por el MINECO y FEDER.

relationship between these three troubadours based on their participation in *tenções*, on mentions and accusations contained in their respective songs, as well as in the songs of the other authors.

Keywords: Galician-Portuguese lyric, satire, dialogue, troubadours and jongleurs, socio-cultural networks.

I. JOAN BAVECA, PEDRO AMIGO DE SEVILHA Y PERO D'AMBROA

Las trayectorias biográficas de estos tres trovadores han sido objeto de investigación recurrente, disponiendo de contribuciones significativas que han arrojado luz sobre la concurrencia de personajes homónimos y las dudas generadas por la escasez de registros documentales distintos de los estrictamente literarios.

Precisamente partir de los indicios literarios y codicológicos, puede considerarse que el juglar Joan Baveca fue un autor prolífico y con cierta fortuna en la tradición, pues bajo su atribución se conserva una treintena de composiciones en los cancioneros gallego-portugueses, clasificables en los tres géneros principales, además de varias piezas de carácter dialógico, ilustrativas de las posibilidades que ofrecía el diálogo en el ámbito de la creación lírica.² Otro tanto puede decirse de la obra de Pedro Amigo de Sevilha, activo en el tercer cuarto del s. XIII y vinculado al entorno de Alfonso X, según se deduce de la documentación y del contacto con personajes ligados a esa corte. Responsable de un amplio y rico cancionero constituido por 36 textos, en su obra se encuentran *tenções* y una *pastorela*, además de cantigas de amor, de amigo y numerosas canciones satíricas.³ Más reducido es el corpus lírico conservado con atribución a Pero d' Ambroa, aunque no por

2. Su trayectoria ha sido trazada esencialmente a partir de los indicios que se facilitan en los cancioneros. Sobre su figura, puede consultarse: Ramón LORENZO, «Johan Baveca», en *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa [DLMGP]*, coords. Giulia LANCIANI – Giuseppe TAVANI, Lisboa, Caminho, 1993 (2ª ed.), pp. 343-344. António Resende de OLIVEIRA, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancionários peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994, pp. 357-358. La edición crítica de la obra corresponde a: Johan Baveca, *Poesie*, ed. Carmelo ZILLI, Bari, Adriatica Ed., 1977.
3. Sobre este que podría ser un juglar gallego, beneficiario de una donación en Jerez de la Frontera (1265) y tal vez también en Murcia (1266), véase: Vicente BELTRAN, «Pedr'Amigo de Sevilha», en *DLMGP* ob. cit., pp. 519-520. Vicente BELTRAN, «Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilla», *Cuadernos de Filología Románica*, I (1989), pp. 31-37. Vicente BELTRAN, «Pedro Amigo de Sevilla y la revuelta de Andalucía», en *La corte de Babel*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 224-232. OLIVEIRA, *Depois do espectáculo* ob. cit., pp. 405-406. La edición crítica y estudio de la obra: Pedro Amigo de Sevilha, «Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha», ed. Giovanna MARRONI, *AIUO. Sezione Romanza*, X, 2 (1968), pp. 189-339 [pp. 1-151].

ello carente de atractivo e interés, como demuestran los numerosos estudios centrados en él, al igual que las investigaciones sobre su persona, envuelta en una confusa homonimia.⁴

A partir de los argumentos y las menciones que se contemplan en las respectivas obras de Joan Baveca, Pero d'Ambroa y Pedro Amigo, así como por las alusiones registradas en las canciones de sus contemporáneos, los indicios llevan a considerar una relación entre los tres enmarcada en una red relacional más amplia y aparentemente de cierta solidez, cuyo punto de encuentro es —y no sorprenderá— la corte alfonsí.

El vínculo entre ellos se advierte, por una parte, ante las numerosas referencias cruzadas que se contemplan en sus *cantigas de escarnio*: Baveca le dedica dos sátiras a Pero d'Ambroa, transmitiéndose ambas de manera incompleta: *Pero d'Ambroa prometeu de pran*, B1456-V1066, incluye el motivo de una supuesta peregrinación fallida; *Pero d'Ambroa, sodes maiordomo*, B1457-V1067, es una burla en la que aparece implicado otro personaje, al que se refiere como *albergueiro*. Por su parte, Pero d'Ambroa le dirigió dos piezas satíricas a Pedro Amigo: en *Ora vej'eu que ést'aventurado*, B1596-V1128, se burla de su entrada y permanencia en una *ermida velha que achou*, lo que podrá interpretarse en sentido metafórico. En *Querri'agora fazer un cantar*, B1598-V1130, el de Ambroa hace referencia a la dificultad para dirigirle un cantar sin que el tema sea motivo de confrontación entre ambos, recordando la generada con su cantiga sobre la *ermida velha* y haciendo alusión a las críticas recibidas por su controvertido viaje a Ultramar; así pues, la cantiga se hace eco del cruce del acusaciones entre ellos, presentándose como réplica y amenaza («mais ora já, pois m'el foi cometer,/ outra razón lhi cuid'eu a

4. La crítica ha estado dividida entre la consideración de un único trovador y la posibilidad de dos autores homónimos. Por un lado, en el cancionero *B*, se asigna a Pero García de Ambroa una cantiga de amor localizada en la sección correspondiente entre las cantigas de Fernán Rodríguez de Calheiros y Fernán Pais de Tamalhancos, lo que llevaría a suponer que fue un trovador activo a principios del s. XIII. Por otro lado, integrando el llamado cancionero de juglares gallegos, se asigna a Pero de Ambroa una cantiga de amigo y doce escarnios. Como recuerda José António Souto Cabo («Pedro García de Ambroa e Pedro de Ambroa», *Revista de Literatura Medieval*, XVIII (2006), pp. 225-248), a partir de un doc. de 1237, en el que toman parte Rodrigo Gómez y Maior Afonso, puede pensarse que Pero García de Ambroa estaría ya muerto, aspecto que se recordaría en un doc. de 1261. La fecha del óbito parece irreconciliable con el contexto cronológico al que remiten tanto la colocación de la segunda serie en los cancioneros como las composiciones satíricas asignadas a Pero de Ambroa. Para otras informaciones: OLIVEIRA, *Depois do espectáculo* ob. cit., pp. 410-411 y 415-416. Yara FRATESCHI VIEIRA, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999. José António SOUTO CABO, *Os cabaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora da UFF, 2012, pp. 205-206. La edición crítica corresponde a: Pero García de Ambroa, «Las poesías de Pedro García de Ambroa», ed. Carlos ALVAR, *Studi Mediolatini e Volgari*, 32 (1986), pp. 5-112.

mover,/ de que aja dous tamanho pesar»⁵ vv. 12-14). A su vez, Pedro Amigo mencionó al de Ambroa en: *Pero d'Ambroa, tal senhor avedes*, B1662-V1196, donde implica a una mujer⁶ con la que mantendría una relación.⁷ En *Quen mi ora quisesse cruzar*, B1661-V1195, y en *Marinha Mejouchi, Pero d'Ambroa*, V1199, pone en evidencia que el de Ambroa no fue palmero hasta Jerusalén. Y en una cuarta cantiga, excepcional por su estructura (*vid. infra*), Pedro Amigo satiriza jocosamente a sus dos colegas, *Joan Baveca e Pero d'Ambrôa* (B1664-V1198). Además de este múltiple cruce de dardos satíricos, los cancioneros nos han legado dos cantigas dialogadas que constituyen un valioso testimonio de su relación: se trata, por un lado, de una *tenção* de temática juglaresca entre el de Ambroa y Baveca (*Joan Baveca, fe que vós deveades* B1573). Por otro lado, este último tomó la iniciativa en un debate con Pedro Amigo (*Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren* B1221-V826), caracterizado porque fue elaborado a modo de *partimen* y se reconoce como el ejemplar más seguro de dicha modalidad en el corpus gallego-portugués.

La red de relaciones de la que, en algún momento, formarían parte se perfila y se amplía teniendo en consideración otros elementos comunes. Uno de ellos es la supuesta *soldadeira* Maior Garcia, que, mencionada en los cancioneros por los tres autores exclusivamente, protagoniza un pequeño núcleo de cuatro piezas satíricas. Baveca sobresale como autor de dos: en *Un escudeiro vi oj'arrufado*, B1454-V1064, un escudero aparece para cobrarle deudas, lo que lleva a la mujer a intentar negociar primero con un judío y más tarde con un moro. En *Maior Garcia sempre'ot[u] dizer*, B1455-V1065, el juglar se burla de una pecadora Maior Garcia que, preocupada por la salvación de su alma y ante la incerteza de cuando le llegaría la muerte, se cuida de que hasta tres clérigos puedan asistirle. Los otros dos autores le dedicaron una sátira cada uno: Pero d'Ambroa la escarnece por cambiar constantemente el lugar en el que yace (*Maior Garcia ést'omiziada* B1578); y en el texto de Pedro Amigo (*Maior Garcia [vi] tan pobr'ogano* V1205), cuya copia cierra el *Cancioneiro da Vaticana* y parece estar incompleta al constar

5. Manuel Rodrigues LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Ir Indo - Lisboa, João Sá da Costa, 1995 (3ª ed.), p. 219 [cantiga 338].
6. Se trataría de María Perez, en opinión de Carolina MICHAELIS, «Uma peregrina a Jerusalém e outros cruzados», en *Glosas Marginais ao Cancioneiro Medieval Português*, ed. Yara FRATESCHI VIEIRA et al., Coimbra, Universidade de Coimbra - Universidade de Santiago de Compostela, Editora Unicamp, 2004, pp. 219-273, p. 235 [trad. del texto publicado en *ZrPh*, 25, 1901].
7. Se observan coincidencias formales relevantes entre esta cantiga y la anteriormente comentada de Pero d'Ambroa: ambas están conformadas por tres *cobras* de decasílabos y su esquema de rimas es *abbacca*. La primera presenta *cobras singulares* y rimas graves, mientras que la segunda *cobras unisonantes* y rimas agudas y graves, pues el de Ambroa reitera como palabra-rima *Pedr'Amigo* (v. 2) y *comigo* (v. 3) en cada estr.; aunque esta pareja de rimantes es frecuente en el corpus lírico (sobre todo en el género de amigo), también en el texto de Pedro Amigo se lee *amigo* y *migo* en los vv. 2 y 3 de la estr. III.

de una única estrofa, Maior Garcia aparece asociada a miembros de la iglesia, en concreto a un archidiacono y a un deán.

Bien conocida es, asimismo, la implicación de los tres autores en el ciclo dedicado a la célebre Maria Perez. La *soldadeira* es mencionada explícitamente en dos sátiras por Pero d'Ambroa: en *Os beesteiros daquesta fronteira*, B1574, anima a estos a mantenerse lejos de ella, mientras que en *O que Balteira ora quer vingar*, B1597-V1129, hace repaso de su vida licenciosa por todo el territorio de León, Castilla, Aragón y el dominio musulmán. Además, probablemente también le dedicó *Se eu no mundo fiz algun cantar*, B1599-V1131, en la que la acusaría de ser vieja y de estar con un *escolar*, al que de manera explícita Balteira aparece asociada en una de las dos cantigas de escarnio que le dirige Pedro Amigo (*Maria Balteira, que se queria* B1663-V1197). En la otra cantiga de este último, es la mujer por quien pregunta un recién llegado de la frontera, implicando en la sátira –de manera un tanto ambigua– a uno llamado Pero Ordonhez (*Per'Ordónhez, torp'e desembrado* V1203). Por su parte, Baveca se mofa abiertamente de una Balteira ya entrada en años (*Par Deus, amigos, gran torto tomei* B1460-V1070), aspecto al que también alude Pedro Amigo en una *tenção* que mantiene con Vasco Perez Pardal (B1509).

Si se presta atención a otras voces satíricas contra Balteira, encontrándose críticas afines, es posible definir más nítidamente el entorno socio-poético de los tres autores. Así, fue censurada por el propio Alfonso X y algunos reconocidos trovadores de su círculo: Pero da Ponte, Pero Garcia Buralés, Fernan Velho, Pero Mafaldo, Joan Vasquez de Talaveira y Vasco Perez Pardal.⁸

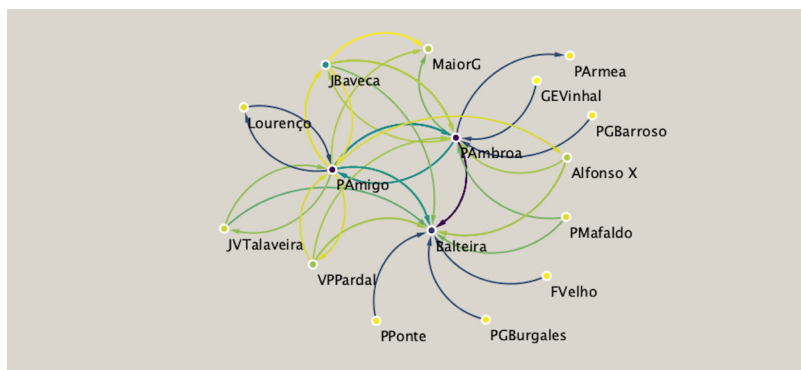


Fig. 1. Red de relaciones a partir de las menciones incluidas en las cantigas de escarnio y del cultivo de *tenções*

8. Sobre el contexto de confección del ciclo, véase: António Resende de OLIVEIRA, «A produção trovadoresca de Afonso X. 1. As sátiras à Balteira», *Medioevo Romanzo*, XXXVII, II (2013), pp. 379-399.

Entre las composiciones de estos autores, sobresale la que Alfonso X parece dedicar a la *soldadeira* porque en ella se refiere explícitamente al de Ambroa. El cantar, para el que solo se conoce el testimonio del cancionero *B*, carece de incipit y de numeración, por lo que es identificado como *B471bis*. Aunque el texto conservado no la nombra de forma expresa, la crítica ha reconocido a María Perez por las alusiones contenidas; de aquí que Michaëlis propusiese como primer verso «Maria Balteira está assanhada»⁹ y Lapa «Maria Perez vi muit'assanhada»,¹⁰ conjeturas que hacen explícita la mención a Balteira en el texto.

Asimismo, interesa destacar a Pero Mafaldo por ser también responsable de un escarnio dirigido a Pero d'Ambroa (*Pero d'Ambroa, haveredes pesar B1514*) y en el que, de estrofa a estrofa, va rebajando progresivamente su categoría en la escala social y trovadoresca. En concreto, Mafaldo anuncia que aquellos que son trovadores han acordado poner punto final a *tanto mal cantar* y no darle la consideración de trovador a quien no sabe trovar debidamente. A continuación, aludiendo a un decreto regio, le comunica que el *vilão* no ha de llamarse *fidalgo* y, en tercer lugar, le advierte sobre un mandato del rey a propósito del *vilão* que solicita *don* o que se hace llamar *segrel* sin saber hacer juglaría, pues a este, lejos de obtener alguna compensación, le serán retiradas todas sus posesiones.

Pero d'Ambroa, averedes pesar
do que nós ora queremos fazer:
os trobadores queremos poer
que se non faça tanto mal cantar,
nen ar chamemos, per nen un amor
que lh'ajamos, nuluh'ome trobador
se non aquel[e] que souber trobar.

E pesarà a vós muilt', eu beno sei,
do que vos eu direi, per bõa fé:
polo vilão, que vilão é,
pon ora assi en seu degred'el-Rei
que se non chame fidalgo per ren,
se non, os dentes lhi quiten poren;
e diz: «Assi o escarmentarei».

Ar pesarà-vo-l'o que vos disser
(éste pesar, e pesar con razon):

9. MICHAËLIS, «Uma peregrina» art. cit., pp. 264-265.

10. LAPA, *Cantigas* op. cit., p. 21 [cantiga 1].

ca manda el-Rei que, se demandar don
o vilão ou se se chamar segrel
e jograria non souber fazer,
que lhi non dé ome [de] seu aver,
mais que lhi filhen todo quant'ouver.¹¹

Por las referencias al rey y la terminología utilizada en relación con la jerarquía trovadoresca, algunos críticos han sugerido la proximidad entre esta composición de Mafaldo y la *Declaratio* de Alfonso X, fechada hacia 1275; sin embargo, difícilmente se puede tener seguridad a este respecto, entre otras razones debido a la falta de información sobre la trayectoria biográfica de Pero d'Ambroa (vid. n. 4). Todavía en relación con el texto de Mafaldo, recordaremos que la expresión *segrel* empleada por Mafaldo en la sátira es utilizada tan sólo en ocho cantigas (cuatro de ellas, *tenções*), localizadas cronológicamente por Oliveira entre el segundo y el tercer cuarto del s. XIII, estimando que el uso de la expresión (que considera como una designación coyuntural de vida efímera) pudo concentrarse sobre todo en los años precedentes a 1250, por parte de autores en su mayoría asociables a la corte castellana.¹²

Entre los restantes trovadores participantes en el ciclo a Maria Perez, distinguiremos a Vasco Perez Pardal y Joan Vasquez de Talaveira por haber sido interlocutores de Pedro Amigo en sendos debates. Por una parte, este dialoga animosamente con Perez Pardal con la intención de escarnecer a Balteira en una *tenção* que debió ser elaborada, de acuerdo con la propuesta de Marroni, en los años centrales de la década de 1270, en vista de las referencias que contiene el texto a la familia de los Ibn Axkilula y las alusiones a acontecimientos fatídicos vividos en Jaén y en Jerez.¹³ Por otra parte, Pedro Amigo da respuesta a Joan Vasquez en una *tenção* de cierto carácter excepcional, pues su finalidad sería la de ensalzar a Alfonso X en el contexto del *fecho del imperio*, asunto inusual en el cancionero profano. En concreto, se anuncia que el monarca tendría que partir del reino en fechas próximas para ser nombrado emperador, por lo que su confección ha de estimarse en un momento previo al viaje del monarca a Beaucaire en 1274. Estas piezas de carácter dialógico se suman a las ya aludidas, en las que interaccionan los tres autores en estudio: el debate sobre un aspecto teórico del amor cortés, a

11. *Ibid.* pp. 254-255 [cantiga 401].

12. António Resende de OLIVEIRA, *Trovadores e xogrades*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 51-52.

13. MARRONI, «Le poesie...», art. cit., pp. 200-210 [pp. 12-22].

modo de *partimen*, entre Baveca y Pedro Amigo.¹⁴ Y la *tenção* de tema juglaresco entre Pero d'Ambroa y Joan Baveca.

2. PERO D'AMBROA Y JOAN BAVECA, *JOAN BAVECA, FE QUE VÓS DEVEDES* (BI 573)

El último de los debates referidos tiene origen en la pregunta que el de Ambroa dirige al juglar Joan Baveca: ¿por qué incluye en su repertorio las cantigas de amor de quien no sabe amar? Sin identificar al trovador en cuestión, Baveca replica que él se limita a cantar lo que califica de *ben feit'e igual*, es decir, piezas bien compuestas técnicamente por parte de quien no solo trova bien, sino que, además, lo hace con auténtica coita de amor; todavía a modo de contraataque, declara que por esta razón no incorpora en su repertorio las cantigas de su interlocutor. Por su parte, Pero d'Ambroa responde con una cómica comparación, pues le reprocha que tenga por trovador enamorado a quien sabe amar en la misma medida que un asno leer. Dentro de lo esperable, el juglar insiste en sus argumentos y en la veracidad de sus palabras: los cantares que entona fueron elaborados por quien *á grand'amor*, y, negando la posibilidad a una nueva intervención por parte del adversario, anuncia su abandono de la *tenção* debido a la *sanha* manifiesta en su rival. Lejos de ser una simple renuncia con la que se concediese cierta superioridad al contrincante, el juglar pudo querer hacer referencia a la *sanha* para censurar una actitud inadecuada y poco acorde al contexto de jocosidad en el que debía desarrollarse este juego cortesano.¹⁵

—Joan Baveca, fé que devedes
que me digades ora ña ren,
que eu non sei e, segundo meu sen,

14. Acerca de la materia que debatida en este texto puede consultarse: Carmen F. BLANCO VALDÉS, «La tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilla a la luz *De amore* de Andreas Cappellanus», en *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, coords. Mercedes BREA - Francisco FERNÁNDEZ REI, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, pp. 231-242.

15. Recordemos que en las *Partidas* se declara de manera explícita: «Et otrosi el que lo dixiere que lo sepa bien reir en el logar do conviniere, ca de otra guisa non serie juego, et por eso dice el vierbo antiguo que non es juego onde home non rie; ca sin falla el juego con alegría se debe facer, et non con saña nin con tristeza» (Título IX, Ley XXX). *Las siete partidas del Rey Don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, Madrid, Imprenta Real, 1807, tomo 2, Partida Segunda y Tercera, p. 86. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf1903>> [09/09/2019].

tenh'eu de pran de vós que o sabedes;
e por aquesto vos vin preguntar:
cantar d'amor de quen non sab'amar,
que me digades por que lho dizedes?

— Pero d'Ambroa, vós non m'oïredes
dizer cantar –esto creede ben–
senon ben feit'e igual; e poren
non digu'estes 'bôos', que vós fazedes,
ante digo dos que faz trovador
que troba ben e á coita d'amor;
e vós, por esto, non me vos queixedes.

— Joan Baveca, se vós non queredes
os meus cantares dizer ant'alguen,
darei-vos ora: como vos aven
que nunca ren contra min per dizedes?
Mais-lo que sabe molher ben querer
ben quanto sab'o asno de leer
por namorado por que o metedes?

—Pero d'Ambroa, vós mais non podedes
saber de min do que vos já dix'en:
os cantares que eu digo fez quen
á grand'amor; mais, pois sanha prendedes,
aqui ante todos leix'eu a tençon;
ca, se quiséssedes saber razon,
digu'eu verdad', esto non duvidedes.¹⁶

Desde el inicio del diálogo, el de Ambroa se dirige a Baveca, aunque de manera obvia también pretendería alcanzar con su sátira a aquel trovador responsable de las cantigas de amor conformantes del repertorio del juglar, y que tal vez sería aquel a quien serviría. El uso de la *tenção* para atacar directamente a un juglar e implicar al trovador que lo amparaba no sería un procedimiento insólito; a pesar de las diferencias existentes entre los dos debates, recordaremos que esa fue la vía explorada por Joan Soares Coelho en su *tenção* con el

16. LAPA, *Cantigas* ob. cit., p. 221 [cantiga 341].

prolífico y siempre brillante juglar Lourenço. En *Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade*, V1022, Joan Soares le discute la autoría de unas *tenções*¹⁷ que, para mayor escarnio, tratarían sobre el propio juglar, al tiempo que arremete contra Joan Garcia de Guilhade, al reconocer su cuño en tales cantigas porque no rimaban y eran 'desiguales', es decir, acusaban una técnica deficiente en rima y en métrica.¹⁸ Las acusaciones vertidas en la disputa no quedaron sin respuesta de Joan de Guilhade, tomando la revancha a través de una cantiga de escarnio bien conocida y estudiada, entre otras razones porque forma parte del llamado ciclo del ama.¹⁹

Desde el punto de vista temático, el diálogo entre Baveca y el de Ambroa reproduce tópicos de las composiciones dedicadas a juglares,²⁰ poniendo de manifiesto sus torpezas y carencias artísticas, y observándose motivos comunes a otras *tenções* gallego-portuguesas. Así, Joan Baveca defiende que el cantar que adopta es *ben feito e igual*; tales atributos aparecen aludidos en otras composiciones, como en el ya referido debate entre Coelho y Lourenço. Esta forma de trovar contrasta con los cantares de Pero d'Ambroa, a los que con ironía tilda de *bões*, haciendo preferibles los de un *trobador que troba ben e á coita d'amor*, reproches que pueden leerse en cierta consonancia con la crítica –ya aludida– que el de Ambroa recibía por parte de Mafaldo. Sin embargo, en la *tenção*, la desaprobación es mutua. La comparación que se reproduce en la estr. III, dentro de la intervención de Pero d'Ambroa, busca desacreditar la autenticidad del amor y el valor de la creación poética abrazada por Baveca, sirviéndose de una expresión (v. 20) que hace recordar la localizada en la disputa entre Joan Perez de Avoin y Lourenço (V1010): *ben tanto sabes tu que é trobar / ben quanto sab'o asno de leer*. De manera obvia, este tipo de declaración es contraria a la competencia que en ocasiones se reconoce y atribuye al compositor de estatus superior, es decir, aquel

17. El motivo no es desconocido en el cancionero gallego-portugués. A este propósito, puede consultarse Déborah GONZÁLEZ, «Ome que entençon furt'a seu amigo semelha ramo de deslealdade», en *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, ed. Mercedes BREA, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2013, pp. 233-248.

18. Sobre el "cantar igual", véase Rip COHEN, «Cantar igual: external responsion and textual criticism in the galician-portuguese lyric», *La Corónica*, 38, 2 (2010), pp. 5-25.

19. El ciclo cuenta con importantes aportaciones, entre las que destacaremos: Ângela CORREIA, *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotrónica Portuguesa, 2016. Vicenç BELTRAN, «Johan Soares Coelho y el ama», en *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, USC, 2007, pp. 53-87. Carolina MICHAËLIS, «O proceso da ama», en *Glosas Marginais*, ob. cit., pp. 29-108 [trad. del texto publicado en *ZrPh*, 20, 1896].

20. Véase Pilar LORENZO GRADÍN, «Mester con pecado: la juglaría en la Península Ibérica», *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, 28 (1995), pp. 99-129 (en especial, p. 115 y ss.).

que es *trobador* y *sabe leer*,²¹ como sucede, por ejemplo, en la *tenção* entre Vasco Gil y Pero Martiiz (V1020), en la que el Soverosa reconoce las cualidades de su interlocutor diciéndole: *Pero Martiiz, respondestes tan ben / en tod'esto, que fostes i con sên / e trobador, e cuid'eu que leestes*.

3. PER'AMIGO DE SEVILHA, JOAN BAVECA E PERO D'AMBRÕA (B1664-V1198)

Pedro Amigo trató de poner en evidencia la incompetencia de sus dos colegas en el arte de trovar acusándolos de incapaces para conducir con éxito una *tenção*, que, obviamente, no guarda relación con la anteriormente comentada. Según las jocosas acusaciones, Baveca y el de Ambroa habrían comenzado un debate pero, tras salirse del tema establecido y por no saber como proceder, no serían capaces de ponerle un punto final, saltando de un argumento a otro. Así, pasarían a tratar sobre Jerusalén y más tarde sobre el Gran Khan, referencias que no debieron ser incorporadas gratuitamente. En opinión de Marroni, se trataría de un tema ficticio que permitiría a Pedro Amigo lanzar un nuevo ataque a Pero d'Ambroa y a su viaje a Tierra Santa, al tiempo que atacar a Baveca, con quien él mismo tuvo ocasión de dialogar.²² En opinión de Alvar, las alusiones al Gran Khan y a Jerusalén solo se entenderían si eran temas de actualidad, por lo que, teniendo presente la cronología de ciertos acontecimientos, como la toma de Jerusalén en 1244 y la muerte del Gran Khan Mongka en 1260, considera que «habría que remitir la discusión narrada por Pedr'Amigo al año 1245, aproximadamente».²³

Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
começaron de fazer sa tençon,
e sairon-se logo da razon
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa;
e, por que x'a non souberon seguir,
nunca quedaron pois en departir
Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.

21. Sobre estos atributos, Ângela CORREIA, «Ser letrado e trovador», *eHumanista*, 22 (2012), pp. 27-48.

22. MARRONI, «Le poesie...» art. cit., p. 316 [p. 128].

23. ALVAR, «Las poesías...» art. cit., p. 24.

Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
 ar foron outra razon começar.
 Sobre que ouveron de pelear
 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa?:
 sobre-la terra de Ierusalen,
 que dizian que sabian mui ben
 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.

Joan Baveca e Pero d'Ambrõa
 ar departiron logo no Gran Can;
 e pelearon sobr'esto de pran
 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa,
 dizend': —Ora veeremos quis qual é!
 E leixei eu assi, per bõa fé,
 Joan Baveca e Pero d'Ambrõa.²⁴

Aunque debamos observar con cierta prudencia las acusaciones vertidas contra los dos autores, destinadas a desacreditar jocosamente su capacidad artística, interesa destacar el testimonio que este cantar otorga acerca de la posibilidad de que dos interlocutores comiencen una *tenção* y se vean incapaces de seguir y finalizar adecuada y satisfactoriamente. Más allá del momento de *performance* trovadoresca que se evoca en la sátira, lo que se nos sugiere es que una *tenção* entre dos autores podía ser una creación condicionada por la improvisación durante su ejecución. Este tipo de indicio escasea en el interior del cancionero gallego-portugués, aunque existen otras informaciones que inciden en la incompetencia de un agente para mantener una *tenção* de manera exitosa, mereciendo una reacción crítica del entorno trovadoresco.²⁵

La composición de Pedro Amigo resulta reseñable no solo por las referencias contempladas y por el asunto abordado, sino también por su particular estructura.

24. LAPA, *Cantigas*, ob. cit., pp. 206-207 [cantiga 316].

25. Tal parece ser el origen de la sátira que Estevan da Guarda dedica a Fernan Chancon; reproducida en *B* y *V*, se ofrece complementada por una rúbrica de notable interés informativo, a pesar de varios pasos controvertidos en su lectura (*B*1309, f. 280r; *V*914, f. 144r). Parece que Fernan Chancon —acusado de imprudente, torpe y falto de habilidad poética— se atrevió a desafiar al trovador portugués, y la rúbrica incide en la incompetencia de este individuo para entender la *cantiga* y darle respuesta: «Esta cantiga foi feita a un galego que se preçava de trovar e non o sabia ben, e meteu-s'à maneira de tençon con Stevan da Guarda, e Stevan lhi fez esta cantiga; e el andava sempre en partido (espartido, CV) e nunca lhe entendeu a cantiga nen lhe soube a ela travar». *Ibid.* p. 86 [cantiga 109].

Generando una forma a todas luces innovadora, Pedro Amigo construyó una sátira que no podría recaer sobre sus dos colegas de manera más explícita, pues el verso inicial *Joan Baveca e Pero d'Ambrôa* reaparece regularmente como primero, cuarto y séptimo verso en el interior de cada estrofa. Este ejercicio de repetición literal no debió escapársele al supervisor del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, pues le dedicó la anotación *tornel doppio* y se limitó a señalar el último verso de la estr. I con la marca característica en forma de ángulo. A pesar de la indicación de Colocci, la copia de este que es el último texto transcrito en B queda interrumpida tras el v. 3 de la estr. II, de tal forma que es gracias al testimonio del cancionero V que podemos leerlo en su integridad y se hace posible apreciar todo el artificio que lo caracteriza.

No obstante, ni la nota *tornel doppio* ni la repetición literal del verso ha llevado a Lapa o a Marroni —editores de la cantiga—²⁶ a clasificar claramente la pieza en la modalidad de refrán, al darle la consideración de *canción redonda*, etiqueta discutible y controvertida, como ha sido puesto de manifiesto por Elsa Gonçalves.²⁷ Además, como ha explicado la investigadora portuguesa, la singularidad estructural de este texto conduce a una reflexión sobre los conceptos de paralelismo, refrán y *leixa-pren*, pues:

si la *cantiga* n'est pas de *refrán*, une autre *cantiga de meestria* avec cette caractéristique ne se trouve pas dans le corpus de la lyrique galego-portugaise. Si, au contraire, partant de la définition de refrain —un ou plusieurs vers que se répètent toujours dans la même position— on considère que le texte de Pedr'Amigo est une *cantiga de refrain*, son schéma de rimes, AbbAccA, se révèle également unique, au sens qu'il n'y a aucune autre *cantiga à refrain* de trois vers identiques dont l'un est "refrain initial", l'autre refrain intercalaire et l'autre refrain final. Enfin, le fait que le dernier vers de chaque strophe soit repris au debut de la strophe suivante peut expliquer que les critiques parlent de *coblas capfinidas* et *capcaudadas* (*Rep*: 220 et Marroni 1968: 226), ou bien d'un enchaînement de strophes par *leixa-pren*. Là encore, nous sommes devant un type de *leixa-pren* très particulier: *leixa-pren* trop riche, parce qu'il fonctionne, non seulement comme artifice d'enchaînement interstrophique, mais aussi d'enchaînement intrastrophique, dans la mesure où la reprise du même vers au

26. *Ibid.* pp. 206-207 [cantiga 316]. MARRONI, «Le poesie» art. cit., pp. 315-317 [pp. 127-129].

27. Elsa GONÇALVES, «Des *cansos redondas* dans la lyrique galégo-portugaise?», en *De Roma ata Lixboa. Estudos sobre os cancioneiros galego-portugueses*, eds. João DIONÍSIO - Henrique MONTEAGUDO - Maria Ana RAMOS, A Coruña, RAG, 2016, pp. 367-391 [*Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman*, eds. Nadine HENRARD - Paola MORENO - Martine THIRY-STASSIN, Bruxelles, De Boeck Université, 2001, pp. 185-208].

milieu de la strophe enchaîne la partie antérieure à la seconde partie de la strophe; *leixa-pren* trop pauvre, par rapport au mode de réalisation habituel, parce que le vers repris est toujours le même. Mais, au niveau musical et prosodique, le vers répété neuf fois le long de la *cantiga* serait-il “différent”, selon la position qu’il occupait dans la strophe, comme il l’est au niveau de la progression logique du sens? Est-ce à dire qu’à une fixité verbale correspondrait une variation musical?²⁸

En el corpus lírico gallego-portugués puede reconocerse alguna otra pieza singular por el juego de repeticiones (es el caso de la cantiga de refrán *Quen seu parente vendia*, B1648-V1182, de Pero da Ponte),²⁹ pero, en todo caso, la arquitectura textual creada por Pedro Amigo no solo resulta plenamente original, sino que, además, se serviría de la reiteración regular de los nombres de los dos juglares³⁰ con la probable intención de acentuar la recurrencia de sus tropiezos y la persistencia ridícula de un debate sin fin.

4. RECAPITULACIÓN

De esta breve panorámica, podrá advertirse una parte de la red social y cultural que rodearía a los tres autores y la comunicación aparentemente fluida que se daría entre ellos. También podrá reconocerse su interés y participación en el diálogo trovadoresco, aspecto que no resulta sorprendente habida cuenta que, atendiendo a las muestras conservadas, el entorno alfonsí parece haber sido especialmente propicio

28. *Ibid.*, pp. 378-379.

29. El texto puede ser organizado en versos cortos, de tal forma que todas las estrofas abren y cierran con el mismo verso –aproximándose a la técnica utilizada por Pedro Amigo–, aunque el último verso integra un distico que se reitera (como estribillo) al final de cada estrofa. El texto también puede distribuirse en versos largos, dando lugar a una estructura no exenta de artificio. Acerca de ambas posibilidades y de las técnicas de repetición que las caracterizarían, véase GONÇALVES, «Des *cansos redondas*...» art. cit., pp. 379-380, 390-392. Para otras informaciones sobre el procedimiento de reiteración, confróntese: VICENÇ BELTRAN, «Los trovadores en la corte de Castilla y León: Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, CVII (1986), pp. 486-503. VICENÇ BELTRAN, «La balada provenzal en la lírica gallego-portuguesa», en *La lengua y la literatura en tempos de Alfonso X*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, pp. 79-89.

30. Tal vez haya que ver el verso reiterado dentro de la tendencia a insistir en los nombres propios de aquellos a quien Pedro Amigo dirigía su sátira, como se constata en *Maria Mejouchi*, *Pero d'Ambroa* (V1199) y destacadamente en *Per[o] Ordonez*, *torp'e desembrado* (V1203), pues en esta última el nombre del interpelado reaparece (a la manera de *dobre*) tres veces por estr. y a una altura semejante a la que se observa en *Joan Baveca* e *Pero d'Ambroa* (en concreto, en las estr. I y III se localiza encabezando los vv. 1, 4, 6; en la II, se repite en los vv. 1, 5 y 7).

al cultivo de la *tenção*, estimándose cierta concentración en la elaboración de este tipo de cantiga aproximadamente en el tercer cuarto del s. XIII.³¹

Además, la producción de, en especial, Joan Baveca y de Pedro Amigo permite ilustrar las posibilidades que ofrecía la *tenção* en la elaboración de composiciones de inspiración satírica, así como de vertiente encomiástica o destinadas al debate y exposición de preceptos sobre amatoria cortés. Este uso versátil del diálogo puede ponerse en relación con un último dato al que todavía no nos hemos referido: tanto Joan Baveca como Pedro Amigo se sirvieron del esquema dialógico basado en turnos estróficos para elaborar cantigas de amigo, haciendo un uso particular al que solo parece adherirse posteriormente Denis de Portugal. En tales composiciones (*Como cidades, amiga, fazer* de Baveca, *Par Deus, amiga, podedes saber* de Pedro Amigo), que se clasifican en la modalidad de *mestria*, dos voces femeninas se alternan ordenadamente por turnos estróficos, intervienen un número de veces equivalente y, desde el punto de vista retórico, los pares de estrofas se vinculan mediante el recurso de las *cobras doblas*.³² Es decir, el desarrollo formal y técnico de estas cantigas de amigo dialogadas coincide esencialmente con el que es característico de las *tenções* entre dos trovadores.³³ En todo caso, la confección conjunta de un *partimen*, la diversidad temática de sus respectivas *tenções* y las referencias metaliterarias a un supuesto debate sugieren una inclinación por parte de estos autores hacia un molde en pleno uso en el seno de su círculo cultural.³⁴

31. Déborah GONZÁLEZ, «Hacia una cronología del debate gallego-portugués», en *Ecdótica, pragmática y metodologías para el estudio de la poesía medieval*, eds. Josep Lluís MARTOS, Natalia A. MANGAS, Alicante, Universidad de Alicante, 2019, pp. 475-488.
32. Sobre las cantigas de amigo mencionadas y su esquema dialógico, véase Déborah GONZÁLEZ, «*Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer*. Anotaciones sobre la tensón en la lírica gallega medieval», *Medioevo Romanzo*, XXXIX, 1 (2015), pp. 128-151.
33. Confróntese con las características formales y retóricas más habituales de las cantigas de amigo dialogadas, pues, según Mercedes BREA - Pilar LORENZO GRADÍN (*A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, pp. 37-48), la preferencia sería alternar las voces de los personajes en el interior de una misma estrofa, considerándose mayoritario el modelo en el que la voz del segundo interlocutor se servía del refrán.
34. Acerca del cultivo de la *tenção* en la escuela gallego-portuguesa, autores y características estructurales y retóricas, consúltase: Elsa GONÇALVES, «Tenção», en *DLMGP* ob. cit., pp. 622-624. Giulia LANCIANI - Giuseppe TAVANI, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 187-209. Déborah GONZÁLEZ, «Arquitectura de la tenso gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio», *Estudios Románicos*, 21 (2012), pp. 65-78. Déborah GONZÁLEZ, «*Outras cantigas fazem os trovadores*: sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués», *Journal of Medieval Iberian Studies*, 8 (2016), pp. 55-74 [DOI: <<http://dx.doi.org/10.1080/17546559.2015.1084022>>].

