

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA
DEL GOBIERNO DE CANTABRIA
AÑO JUBILAR LEBANIEGO
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

CONSEJO DE ASESORES
FACULTAD DE LA MAGISTERIA
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
SANTANDER

AL CUIDADO DE

MARGARITA BRIBAS Y SILVIA BRISO
CON LA COLABORACIÓN DE LA CAJA DE PENSIONES

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

EL PANEGÍRICO DEL TROVADOR EN LAS CANTIGAS DE AMIGO

MERCEDES BREA

Universidad de Santiago de Compostela

EXISTE un género literario, conocido como *gap*, en el que los trovadores pregonan sus excelencias, la mayor parte de las veces en un tono irónico, burlesco, que busca la sonrisa cómplice del auditorio. Y también pueden vanagloriarse, de manera inmediata o en defensa de las pullas lanzadas por sus contrincantes, en los debates literarios en los que intervienen; o incluso –un tanto indirectamente– en las sátiras que dirigen a otros colegas, en las que, a la vez que escarnecen a aquellos, pueden aprovechar para intentar afianzar la valía propia.¹

Pero no cabe duda de que la cantiga de amigo proporciona una ocasión única para el panegírico del trovador, puesto que (a diferencia de los géneros que acabamos de mencionar) le permite utilizar la ficción de una voz ajena que, como tal, objetiviza supuestamente los méritos que lo adornan.²

En efecto, la posibilidad de hacer hablar a aquella dama casi hierática que se convierte en objeto y destinataria de la lírica trovadoresca de carácter amoroso supone un enriquecimiento del código poético, en cuanto que nos la muestra con matices múltiples y variados, que pueden ir desde esa *amiga* ingenua, enamorada, que sufre por la ausencia de su amado, que teme por los peligros que pueda correr su vida, que espera anhelante el encuentro, la cita concertada, que ruega a su madre que no se interponga en su relación... hasta la que se comporta como una auténtica *senhor*, concedora de los derechos que la asisten sobre quien se ha convertido voluntariamente en su vasallo, la cual, por consiguiente, no vacila cuando considera que debe imponer su autoridad o mostrarse *sanhuda* con aquel que ha contravenido sus órdenes o, simplemente, sus deseos.

Solemos aceptar implícitamente la identificación entre el personaje del *amigo* y el del *trovador*, auténtico artífice de estas cantigas, tanto en los casos en los que el sujeto

¹ Puede verse al respecto, entre otros, el capítulo dedicado a la «sátira literaria» en G. Lanciani y G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Xerais, Vigo, 1995, pp. 118-138.

² Recordemos que no en vano el panegírico –de la dama o del propio trovador– es uno de los «campos sémicos» identificados por G. Tavani para las cantigas de amigo (en *A poesía lírica galego-portuguesa*, Galaxia, Vigo, 1991¹, pp. 150-154).

lirico femenino se dirige a su amado (o incluso entabla con él un diálogo) como cuando habla de él con la madre o las confidentes (y también en los escasos soliloquios estrictos). Pero, sobre todo si dejamos a un lado los textos en los que aparece el verbo *dezir* aplicado al amigo (pues está claro que puede interpretarse como ‘dice en sus cantigas’, es decir, ‘trova’), son relativamente pocas las composiciones en las que se explicita esa adecuación *amigo* = *trovador*, es decir, en las que la voz femenina se refiere de modo directo a la actividad poética de su enamorado, como sucede en:

Sofrer-lh’ei eu de me chamar senhor
 nos cantares que fazia d’amor,
 mais enmentou-me todo con sabor
 de lhi saberem que mi quer gram ben.

Foi-m’el en seus cantares enmentar,
 vedes ora se me dev’a queixar,
 ca se non quis meu amigo guardar
 de lhi saberem que mi quer gram ben.³
 (Pai Soarez de Taveirós,
 115,5, II-III)⁴

El disse ja que por mi trovava,
 ar enmentou-me, quando lidava.
 (Johan Garcia de Guilhade,
 70,15, II, 1-2).⁵

³ Queda claro que la protagonista dista aquí de ser una muchacha ingenua para aproximarse a esa *senhor* a la que van dirigidas las cantigas de amor del trovador, que se muestra ofendida porque él ha descubierto su identidad, faltando así a una de las reglas fundamentales sobre las que se asienta el código poético en el que nos movemos. El temor (o, en otras ocasiones, la constatación de la misma) a la indiscreción del amigo-trovador está patente en otras composiciones, como, por ejemplo, *Non vos sabedes, amigo, guardar*, de Johan Airas de Santiago (63,44), que se salva de una separación forzosa de su amada porque quienes la guardan creen que el objeto de su amor es otra dama distinta.

⁴ Citamos las cantigas por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell’Ateneo, Roma, 1967) empleados en la edición global de nuestro corpus trovadoresco: *Lirica profana galego-portughesa. Corpus completo das cantigas medievals, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Trabajo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^c.C. Rodríguez Castaño, X.X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guiadanes e M^c.C. Vázquez Pacho, coordinados por M. Brea, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro»), Santiago de Compostela, 1996. También los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

⁵ Más que de «cantiga de amigo», en casos como éste podemos hablar de «escarnio de amigo», no sólo por el empleo burlesco de la *autonominiatio* en el incipit («Disse, amigas, don J[O]an Garcia»), sino también porque parodia el tópico de la «muerte por amor»: el trovador ha declarado que no muere para no causar pesar a su amada, y es precisamente haciéndolo morir como ella lo castiga por haber desvelado su identidad en los debates poéticos que mantiene (sobre este motivo, recuérdese, entre otros ejemplos del mismo tipo, lo dicho a propósito de 115,5 y 63,44). En la tercera estrofa insiste nuevamente en esa identificación

Diz muito ben de min en seu trobar,

con gran dereit', e al vos eu direi:

(Johan Airas de Santiago,

63,26, III, 1-2).⁶

—Tantos cantares, ¿por que fazedes?

—Senhor, ca nunca m'escacedes

(Johan Airas de Santiago,

63,36, refrán).⁷

Par Deus, amigo, non sei eu que é

mais muit'á ja que vos vejo partir

de trobar por mí e de me servir

(Johan Airas de Santiago,

63,55, I, 1-3).⁸

Ca o cantar vosso de maestria

entendem elas que por mi foi feito

(Pero Garcia d'Ambroa,

126,1, III, 3-4).

En casos como los que acabamos de ver, y en otros similares, podría advertirse una velada alabanza de las cualidades literarias del amigo,⁹ así, si, por ejemplo, la enamorada de Lourenço pide a sus amigas:

entre el amigo y el trovador que la menciona en las *tensós*: «El amdou por mi muyto trobando/ e, quant'avía, por mí o dando/ e nas lides me ja enmentando» (vv, 1-3).

⁶ En esta cantiga, la dama adopta claramente el papel de la *senhor* consciente no sólo de su poder sobre el enamorado, sino también de su superioridad y de su belleza; el trovador, loándola, no hace otra cosa que reconocer una realidad evidente, como deja patente el refrán (que sirve de respuesta a quienes creen que ella debería agradecersele): «en quant'el diz non lhi gradesqu'eu ren,/ ca mi sei eu que mi paresco ben».

⁷ En este caso estamos delante de un diálogo —en el que cada intervención ocupa un verso— entre la amiga y su enamorado. Ella insiste en preguntarle cuál es la razón por la que él compone sus cantares; la respuesta es obvia, como se recoge también en la *fiinda*: «—¿Este ben por mí volo fazedes?! —Por vós, mia senhor, que o valedes».

⁸ La amiga pregunta al amado por las razones de su silencio, utilizando fórmulas que no arrojan la menor duda sobre esa identificación entre amigo y trovador. Las dos estrofas restantes insisten, en los tres primeros versos (los otros dos constituyen el verso previo al refrán y el propio refrán, y exponen la única alternativa que se le ocurre como respuesta: o se debe a que ella no le hace *ben*—y, en ese caso, le ruega en la *fiinda* que se lo diga, «e ja-que farei én»— o es «sinal de morte»); en que hace ya mucho tiempo «que vos non oi ja cantar fazer,/ nen loar mí nen meu bõn parecer» (II, 2-3) o «que vos oisse fazer *un cantar*,/ como *soiades*, por me loar» (III, 2-3). Hay una composición de Vasco Perez Pardal (154,1) que presenta concomitancias indudables con ésta de Johan Airas, pues, aunque ahora la protagonista se dirige a una confidente y limite las posibles explicaciones del silencio del trovador a su muerte, el planteamiento es semejante al que acabamos de ver, como se advierte en el refrán: «Porque á gran sazón que non oy/ nen hum *cantar que fezesse* por mi/ nen que non òuvi seu mandado migõ».

⁹ En expresiones del tipo de «diz muito ben de mi», *muito ben* podría ser interpretado o como objeto directo de «diz» (con lo cual no se estaría haciendo un juicio de valor sobre el trovador) o como modificador adverbial ('canta mis alabanzas y lo hace muy bien'); en el segundo supuesto, cabría hablar de panegírico.

—Dized'amigas comigo
o cantar do meu amigo
(88,16, refrán),¹⁰

y todas «cantavan mui ben/ come moças namoradas» (II, 1-2), será porque se sienten complacidas en ello.¹¹

Más claros, sin embargo, resultan aquellos textos en los que se expresa algún juicio (positivo) de valor, aunque éste sólo haga referencia a la fama, a la difusión, que ha conseguido una cantiga:

<i>Hun cantar novo d'amigo</i>	<i>O cantar este mui dito,</i>
querrey agora aprender	pero que o eu non sey,
que fez ora meu amigo	mays, poys m'o ouveren dito,
e cuydo logu'entender,	cuyd'eu que entenderey
no cantar que diz que fez	no cantar que diz que fez
por mi, se o por mi fez.	por mi, se o por mi fez. ¹²

<i>Hun cantar d'amig'á feyto</i>	(Pedr'Amigo de Sevilha,
e sse mh'o disser alguen	116,36). ¹³
dereyto, como é feito,	
cuyd'eu entender mui ben	
no cantar que diz que fez	
por mi, se o por mi fez.	

Pero no cabe duda de que la eficacia se ve acrecentada y reforzada cuando la amiga sale en defensa del trovador contra quienes lo critican y, sabedora de que no es posible trovar si no existe amor (tópico ya tan extendido entre los trovadores provenzales), manifiesta abiertamente su decisión de proporcionarle, precisamente, esa *razon d'amor* que él necesita para salir no ya airoso, sino incluso triunfante:

¹⁰ Es similar a ésta otra composición del propio Lourenço («Hunha moça namorada», 88,17), en la que también se puede dar por supuesto que el amigo es el autor del cantar que ella interpreta y que desearía que fuese escuchado por su amado, pero no se dice de una forma tan explícita: «Hunha moça namorada/ dizia un cantar d'amor,/ e diss'ela: —«Nostro Senhor./ o/ eu foss'aventurada/ que oyss'o meu amigo/ com'eu este cantar digo».

¹¹ Y el trovador-amigo se complace aún más, aunque en la ficción poética ese placer esté motivado por lo que para él representa escuchar a su amada cantando una pieza que él ha compuesto.

¹² Podríamos poner también en relación con esta cantiga otra, aparentemente fragmentaria, de Afonso Sanchez («Quand', amiga, meu amigo veer», 9,10) en la que la protagonista recaba la ayuda de sus amigas para intentar descubrir si el amigo «ten no coraçom/ a donzela por que sempre trobou» (vv, 5-6).

¹³ G. Marroni («Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, X (1968), pp. 189-340) califica de «vivace e piacevole questa breve poesiola» (p. 265). Adviértase, no obstante, la presencia del *dobre* en posición de rima en los versos 1 y 3 de todas las estrofas (I: *amigo*, II: *feito*, III: *dito*), así como la repetición de la misma palabra (*fez*) en rima en los dos versos del refrán, que no hacen otra cosa que insistir en el tema principal de la composición: el *amigo* ha *feito* un cantar muy *dito* para su amada.

Amigo, sey que á muy gram sazón
que trobastes sempre d'amor por mi
e ora vejo que vos travam hy,
mays nunca Deus aja parte comigo,
se vos eu des aqui non dou razon
per que façades cantigas d'amigo.

E ssabe Deus que d'esto nulha ren
vus non cuydava eu ora fazer,
mays, *poys vos cuydan o trobar tolher,*
ora verey o poder que am sigo,
ca de tal guisa *vos farey eu ben*
per que façades cantigas d'amigo.

(Johan Baveca, 64,5).¹⁴

E, poys vos eles teen por melhor
de vos enfengir de quen vos non fez
ben, poys naceu, nunca nenhũa vez,
e poren des aqui vos jur'e digo
que eu *vos quero dar razon d'amor*
per que façades cantigas d'amigo.

Otras veces, esa defensa tiene que ser ejercida contra la madre, quien, en el intento de separar a su hija de un enamorado que cree que no le conviene, trata de convencerla de sus escasas dotes, a lo que ella replica recurriendo a testimonios ajenos,¹⁵ que siempre valdrán más que el propio porque sabe que éste podría estar motivado por la pasión:

E ssey, filha, que vos trag'enganada
con seus cantares que non valen nada,
que lhi podia quenquer desfazer.
—Non dizen, madr', esso, cada pousada
os que trobar saben ben entender.

(Pedr'Amigo de Sevilha,

116,7, II).

En ocasiones, tal vez porque no era tan fuerte esa necesidad de hacer frente a los ataques de otros colegas, la muchacha se limita a afirmar sin reservas que su amigo «dizia»-«cantava» muy bien:

¹⁴ Poniendo en relación esta cantiga (compuesta «per farsì dichiarare dalla stessa protagonista del componimento il merito di avere ben coltivato quel genere poetico») con las *tenções* que sostiene contra Pero d'Ambroa (64,13 = 126,5, en la que «gli fa presente di non essere disposto a eseguirè in publico i di lui componimenti ritenendoli imperfetti») y Pedr'Amigo de Sevilha (64,22 = 116,25, «su questioni di etica cortese»), C. Zilli (en su ed. de Johan Baveca, *Poesie*, Adriatica Editrice, Bari, 1977) se pregunta «se l'atteggiamento autoelogiativo di Baveca e l'altro di rivendicazione di un proprio diritto a poetare non abbiano, all'interno delle stesse testimonianze letterarie, consistenti e significativi riscontri che li giustifichino. A parte la già ricordata accusa di velleitarismo e mediocrità artistica mossagli da Pedr'Amigo e l'allusione fortemente denigratoria contenuta nel nome affibbiatogli, altre prove che legittimerebbero l'autodifesa del poeta possono cogliersi non solo nella stessa tenzone VIII, in cui semipre Pedr'Amigo, obiettando alle pretese del suo interlocutore, non traslacia l'occasione di offenderlo chiamandolo stupido, ma anche in XII, dove il riferimento a coloro che avrebbero censurato Baveca e tentato di impedirgli di trobar è addirittura evidente ed esplicito» (pp. 34-35).

¹⁵ Emitidos, además, por buenos conocedores del oficio.

E meu amigo venia,
 lelia doura,
 e d'amor tan ben dizia
 edoi lelia doura

E meu amigo chegava,
 lelia doura,
 e d'amor tan ben cantava,
 edoi lelia doura.

(Pedr'Eanes Solaz,

117,4, III-IV).¹⁶

O, con mayor intensidad en este caso (repárese en que el autor es ahora Johan Garcia de Guilhade, que recurre a la *autonominatio* en al menos siete de sus veintiuna cantigas de amigo),¹⁷ alaba el trovar del amigo al tiempo que reivindica ser la destinataria de su cantar:

Fez meu amigo, amigas, seu cantar,
 per bõa fe, en muy bõa razon
 e sen enfinta, e fez-lhi bon son;
 e ùa dona lh'o quiso filhar;
 mays sey eu ben por quen s'o cantar fez,
 e o cantar ja valria ùa vez
 (70,23, I).

Reservamos para el final cuatro textos que consideramos especialmente significativos. El primero de ellos corresponde a la autoría de un trovador que ya hemos citado, Pedr'Amigo de Sevilha, e insiste en el tópic de la obligada correspondencia entre amar y trovar, hasta el extremo de que un autor que no se considera propiamente trovador es capaz de realizar esa actividad cuando está inflamado por un sentimiento verdadero:¹⁸

¹⁶ El enigmático estribillo, probablemente onomatopéyico, de esta cantiga ha atraído la atención de numerosos estudiosos y ha dado lugar a diversas interpretaciones. Además de la bibliografía ya recogida por E. Reali («Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, IV (1962), pp. 167-195), que resume (p. 185, n. 2) las opiniones de C. Michaëlis, J.J. Nunes, A.F.G. Bell, R. Menéndez Pidal, C.M. Bowra y L. Spitzer y atribuye al refrán una «funzione poeticamente positiva» (p. 185), pueden verse, entre otros, B. Dutton, «Lelia doura, edoy lelia doura, an arabic refrain in a thirteenth-century galician poem?», *Bulletin of Hispanic Studies*, XLI (1964), pp. 1-9; F. Créspe, «Lelia Doura ou o estranho refrão de uma cantiga trovadoresca», *Colóquio*, 42 (1967), pp. 54-55; D. Prieto Alonso, «Sobre "Leliadoura", cantiga medieval de Pero Anes Solaz», *Revista Nós*, XIII-XVIII (1989), pp. 53-61.

¹⁷ Este número puede incrementarse si incluimos en él los textos que consideramos «escarnio de amigo». R. Cohen (en su edición de Johan Garcia de Guilhade, *22 cantigas de amigo*, fascículo suelto que acompaña a *Colóquio: Letras*, 142, 1996), considera de amigo también «Vi oj'eu donas muy ben parecer» (70,53), que para nosotros es de amor.

¹⁸ Se cree que fue un juglar que debió de estar activo en los ambientes cortesanos del Rey Sabio aproximadamente entre 1257 y 1275; cf., además de la edición ya citada de G. Marroni, más recientemente, V. Beltrán, «Tipos y temas trovadorescos. III. Pedro Amigo de Sevilha», *Cuadernos de Filología Románica*, I (1989), pp. 31-37.

Amiga, sey ben que non pod'aver
 meu amig'arte de migo falar
 e ouv'eu art'e figi-lhe fazer
 por outra dona *hun mui bon cantar*
 e, poys por aquela dona trobou,
 cada que quis sempre migo falou.¹⁹

O meu amigo non é trobador,
 pero *tan grand'é o ben que m'el quer*
 que filhará outr'a entendedor
 e *trobará poys que lh'o eu disser*,
 mays, amiga, per quen o saberá
 quell'o eu mando, ou quen lh'o dirá?

(116,22, II-III).

A diferencia de Pedr'Amigo, Johan Airas, burgués de Santiago, reivindica su condición de trovador,²⁰ y hace además decir a su amiga que es «mui trobador»:

O meu amigo novas sabe ja
 d'aquestas cortes, que s'ora faran,
 ricas e nobres dizen que seran,
 e meu amigo ben sei que fara
 un cantar en que dira de min ben;
 ou o fara, ou ja o feito ten.²¹

Loar-mi-á muito, e chamar-mi-á «senhor»,
 ca muit'á gran sabor de me loar;
 a muitas donas fara gran pesar,
 mais el fara, *com'é mui trobador*,
 un cantar en que dira de min ben;
 ou o fara, ou ja o feito ten.

(63,47, I-II).²²

¹⁹ Adviértase cómo, para garantizar el «secreto» de su relación —única circunstancia en la que ésta puede ser posible—, la propia dama urde la trama de una «donna dello schermo», es decir, de una amante ficticia (supuesta destinataria del cantar del trovador) que sirva de pantalla y preserve de ese modo la intimidad de los enamorados. Recuérdesse lo dicho a propósito de «Non vos sabedes, amigo, guardar», de Johan Airas (63,44).

²⁰ Sobre la polémica diferenciación entre *trovador* y *juglar*, vid., entre otros, el estado de la cuestión que de esta problemática presentan A. Resende de Oliveira, *Trobadores e xogrades. Contexto histórico*, Xerais, Vigo, 1995, especialmente pp. 36-55, y G. Lanciani-G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, pp. 59-87, así como P. Lorenzo Gradín, «Mester con pecado: la juglaría en la Península Ibérica», *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, XXVIII (1995), pp. 99-129.

²¹ Cómo puede advertirse fácilmente, esta composición presenta el interés añadido de hacer referencia explícita a esa actividad cortesana en la que no pueden faltar los trovadores haciendo gala de su virtuosismo.

²² J.L. Rodríguez (*El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Anexo XII de *Verba*, Santiago de Compostela, 1980) recoge —en el comentario a esta cantiga, que lleva el número XXVIII en su edición—

La misma expresión aparece en una cantiga de Juião Bolseiro:²³

Fex ũa cantiga d'amor
 ora meu amigo por mi,
 que nunca *melhor feita* vi,
 mais, *como x'é mui trobador*,
 fez ũas lirias no son
 que mi sacam o coraçõn
 (85,9, I).²⁴

De todas formas, el caso extremo del panegírico de este tipo lo encontramos en Lourenço, que alardea de salir vencedor de todos los debates literarios en los que interviene:

Assaz é meu amigo trobador,
ca nunca ss'ome defendeu melhor,
 quando sse torna en trobar,
 do que ss'el defende por meu amor
 dus que van con el entençar.

Però o muytos vëen cometer
 tan ben sse sab'e a todus defender
 en sseu trobar, per bõa fe,
 que *nunca o trobadores vencer*
poderon, tan trobador é.

Muytos cantares á feytus por mi
 mays o que lh'eu sempre mays gradeci

la opinión de Tavani (*vid. infra*) de que el enaltecimiento del poeta es más propio de juglares, y considera que, en el caso de J. Airas, el motivo es «la justificación de su calidad poética independientemente de la fecundidad creadora, en un intento de hacer frente a injustas e infundadas acusaciones por parte de sus detractores» (p. 155). Por ello, pone este texto en relación con una cantiga de amor del trovador de Santiago («Con coitas d'amor, se Deus mi perdon», 63,17), en la que él mismo se defiende de los que «dizen que meus cantares non/ valen ren, porque [a]tan muitos son», I, 2-3), y con aquella otra de amigo («Meu amigo, quero-vos preguntar», 63,36) que ya hemos comentado.

²³ Los dos emplean también (aunque los versos no tengan igual medida) la misma estructura (abbaCC), que es una de las más repetidas en la lírica gallego-portuguesa (cf. G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967, donde, bajo el número 160 —que es al que corresponde este esquema— aparecen agrupados 466 casos), igual que la disposición en tres estrofas (completadas en 63,47 con una tornada).

²⁴ Para E. Reali (*Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1964), la actitud de Bolseiro se diferencia de la de Lourenço en que, mientras en éste «lo smodato desiderio di affermare la propria abilità trovadorica si risolve in versi di opaco meccanicismo, Juyão ci fa dimenticare le ragioni pratiche dell'autoesaltazione attraverso lo scorrere dei versi, che raggiungono la pienezza poetica nel commosso «refran»» (p. 45).

de como sse ben defendeu;

nas entenções que eu d'el oy

sempre por meu amor venceu.

E a questo non o ssey eu per mi
se non porque o diz quen-quer assy
que o en trovar cometeu

(88,3).²⁵

No resulta extraño que el autor de esta última composición sea precisamente Lourenço, el prototipo del juglar metido a trovador —tan censurado por el círculo del que aspira a formar parte—, que ha convertido el autoelogio en motivo recurrente de su producción poética. Recordemos tan sólo las cantigas de maldecir que le dirige su antiguo «amo» Johan Garcia de Guilhade (70,29;²⁶ 70,35),²⁷ así como las de Pedr'Amigo de Sevilha²⁸ (contra el cual compone también Lourenço un texto satírico, 88,11)²⁹ o

²⁵ Advértase ese testimonio ajeno que se aduce, que recuerda la defensa que hacía del trovador su amiga en 116,7. Pero aquí es todavía mayor el valor de tal testimonio, porque quienes lo proporcionan son precisamente aquellos que han resultado derrotados por el trovador en las *tensós* que han mantenido con él.

²⁶ El trovador hace burla de su juglar porque, además de desafinar tocando y de cantar mal, pretende ahora ser trovador, de lo que, al menos, podrá obtenerse algún beneficio: dejará de incomodarlo con sus torpezas.

²⁷ Insiste en la idea anterior: puesto que su decisión de abandonar la interpretación fue un acierto, ¿por qué no prueba a dejar también el oficio de trovar si «el guarría mui melhor/ sen trovar e sen citolon» (III, 4-5)? A estas dos cantigas de escarnio se podría añadir la 70,38, pero en esta Lourenço no es sino un mero intermediario, porque contra quien se dirige la burla (que forma parte del ciclo de las «amas») es contra Johan Soarez Coelho, que había proporcionado el motivo inicial de ese ciclo satírico (*vid.* el resumen del mismo en G. Lanciani-G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, pp. 136-138) con su cantiga de amor «Atal vej'eu aquí ama chamada» (79,9). Téngase en cuenta que, en correspondencia, también Coelho utiliza a Lourenço como instrumento para zaherir a Guilhade en «Quen ama Deus, Lourenç', ama verdade» (79,47 = 88,12; *vid. infra*).

²⁸ «Lourenço non mi quer creer» (116,12) parece referirse a un momento en el que o bien Lourenço acababa de entrar en la corte de Alfonso X, donde estaba ya Pedr'Amigo, o bien aspiraba a ello. Como señala G. Tavani, «le accuse di incapacità che egli muove al giullare ricalcano i motivi ormai noti, che erano divenuti, come si è detto, quasi topici; il tono è più blando, le parole sono ipocritamente amichevoli: ma sotto l'uno e le altre è facile scorgere la stessa animosità da cui erano mossi quasi tutti gli altri trovatori» (ed. de Lourenço, *Poesie e tenzoni*, Società Tipografica Editrice Modenese, Módena, 1964, p. 145).

²⁹ Es la única cantiga propiamente de escarnio que se conserva atribuida a Lourenço, quien, en compensación, ha mantenido ocho *tensós* que no son otra cosa (por parte suya y de sus contendientes) que sátiras literarias. Para G. Tavani, que encuentra difícil establecer el orden cronológico entre este texto y el citado en la nota anterior, la novedad de 88,11 «è, semmai, nella forma qui prescelta dal giullare per rispondere alle accuse di Pedr'Amigo e per ripetere ancora una volta i temi obbligati della sua perenne autodifesa» (ed. de Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 143).

Pero Gomez Barroso,³⁰ además de las *tensós* sobre el mismo tema (ataque y/o autoafirmación de su aptitud para trovar) que sostiene con el propio Johan Garcia de Guilhade,³¹ o con Johan Soarez Coelho,³² Rodrigu'Eanes,³³ Johan Vaasquez,³⁴ Pero Garcia,³⁵ o Johan Perez d'Aboim.³⁶ De todas ellas, la que más concomitancias presenta con *Assaz é meu amigo trovador* es el debate entablado con el señor de Aboim (88,9 = 75,10), hasta tal punto que, como ya hizo notar Tavani en su edición de Lourenço, «la stretta analogia tra i due componimenti, nei quali solo la gratitudine della donna appare orientata in modo lievemente diverso, lascia supporre che essi siano stati scritti quasi contemporaneamente» y que sea precisamente el debate poético el que «abbia

³⁰ En este caso «Pero Lourenço comprastes», 127,8, la burla no versa directamente sobre la ineptitud literaria (o simplemente interpretativa) del juglar, sino sobre la escasa perspicacia mostrada en la compra de unas casas.

³¹ Se han conservado dos: «Muyto te vejo, Lourenço, queixar» (70,33) y «Lourenço, jograr, ás mui gran sabor» (70,28). La primera «ci mostra il giullare ancora alle dipendenze del trovatore alla cui scuola ha appreso la tecnica poetica» y versa «sull'avarizia di quello [il padrone] e sulla qualità scadente di questo [il servitore]» (ibid., p. 90); la actitud de Lourenço responde «al motivo, che, come si è detto, troveremo ossessivamente ripetuto in tutto il suo canzoniere satirico dopo averlo sporadicamente individuato persino in quello amoroso, della propria eccellenza poetica e della propria abilità versificatoria» (ibid., *Poesie e tenzoni*, p. 91). La segunda parte ya de las primeras manifestaciones, por parte de Lourenço, de veleidades poéticas, que provocan el ataque directo de su antiguo patrón; en este caso, «la difesa di Lourenço dalle critiche del trovatore si articola su due motivi: la propria capacità a progredire in tutte le attività intraprese e l'incompetenza dell'antagonista a valutarle» (G. Tavani, ed. Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 96).

³² «Il tono moderato della tenzone [«Quen ama Deus, Lourenç' ama verdade», 79,47 = 88,12] e le aperte allusioni del trovatore mostrano con sufficiente chiarezza che, in definitiva, Johan Soarez Coelho non intende prendersela con Lourenço, verso il quale anzi mostra della stima, bensì con Johan Garcia de Guilhade cui attribuisce le composizioni tecnicamente difetose dette dal giullare» (G. Tavani, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 101).

³³ «La tenzone [«Rodrigu'Eanes, queria saber», 88,14 = 141,6] si svolge secondo gli schemi consueti: è Lourenço ad aprire il dialogo deprecando gli attacchi portati ingiustamente dal trovatore alla sua capacità poetica, ormai riconosciuta da tutti al punto che chi volesse sottovalutarla sarebbe considerato un incompetente» (G. Tavani, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 109).

³⁴ Lourenço abre el debate («Johan Vaasquez, moiro por saber», 88,7 = 81,9) con «il motivo topico fornito dalla personificazione dell'arte trobadorica, che si è riavuto dal suo stordimento in tempo per abbandonare Johan Vaasquez e salvarsi» (G. Tavani, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 133), pero su contrincante reacciona tildándolo de criminal, puesto que lo increpa diciendo: «Mais di-me tu, que trobas desigual, / se te deitam por én de Portugal, / ou mataste homen ou roubaste aver» (II, 5-7).

³⁵ Faltan, en este texto, la segunda y la tercera estrofa, pero, aun así, puede reconocerse la insistente preocupación de Lourenço: «Fatto segno ripetutamente ai colpi polemici dei trovatori, il giullare vuole un giudizio obiettivo sulla sua arte, e lo chiede a Pero Garcia, pur mostrando di non aver molta fiducia nell'imparzialità del giudizio, se sente la necessità di farvi esplicitamente appello» (G. Tavani, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, p. 138).

³⁶ Podría añadirse todavía la composición «Vós que soedes en corte morar» (88,18 = 94,20 = 118,11^{bis}), con problemas de atribución difíciles de resolver, que podría ser una *tensó* —en la que, excepcionalmente, no figurarían los nombres de los contendientes— entre Lourenço y Martin Moxa (vid. las razones aducidas por G. Tavani en su edición de Lourenço, *Poesie e tenzoni*, pp. 123-129); en cualquier caso, el tema debatido tiene poco que ver con el que aquí nos ocupa.

fornito i motivi alla *cantiga d'amigo*, che sarebbe quindi rielaborazione in altra forma di un materiale già usato in precedenza». ³⁷ Efectivamente, basta con recordar las dos estrofas correspondientes a Lourenço para comprobar la existencia de tales similitudes:

(II)

—Joan d'Avoín, *já me cometer*
veeron muitos por esta razon
 que mi dizian, se Deus mi perdon,
 que non sabia'n trovar entender;
 e veeron poren comigu'entençar,
e figi-os eu vençudos ficar;
 e cuido vos deste preito vencer.

(IV)

—Joan d'Avoín, por Nostro Senhor,
 por que leixarei eu trovar atal
que mui ben faç'e que muito mi val?
 Des i ar *gradece-mi-o a senhor,*
por que o faç; e, pois eu tod'est'ei,
 o trovar nunca [o] eu leixarei,
 poi-lo ben faç'e ei [i] gran sabor.

Llegados a este punto, cabe hacerse al menos una reflexión complementaria: ¿este grupo de autores que utilizan el soporte de la cantiga de amigo para hacer alarde —sea serio o irónico el tono adoptado— ³⁸ de la propia capacidad tienen algo más en común?, es decir, ¿existe algún tipo de relación entre ellos? Hemos ido dando cuenta de los contactos conocidos entre Johan Baveca y Pedr'Amigo, entre Pedr'Amigo y García de Guilhade, entre éste y Lourenço, ambos con Johan Soarez Coelho... Incluso podemos aducir un testimonio complementario: el ataque de Johan Perez d'Aboim a Lourenço comparte con el dirigido por Pero d'Ambroa a Johan Baveca (en una *tensó* sobre el tópico, una vez más, de la correspondencia *trovar-amar*) una expresión particular: *quanto sab'ó asno de leer*. ³⁹ Y, salvadas las dificultades para establecer una cronología precisa para cada uno de los trovado-

³⁷ G. Tavani, ed., Lourenço, *Poesie e tenzoni*, pp. 116-117.

³⁸ No siempre (podríamos decir, incluso, que pocas veces) es fácil adoptar una postura clara al respecto: algunas, al menos, de estas cantigas son sospechosas de esconder matices burlescos o jocosos, de no ser otra cosa que juegos cortesanos (aunque en este caso hiciera referencia sólo a cantigas de tema amoroso, recuérdese lo que decía Johan Airas en 63,47 a propósito de las «cortes»), en los que un grupo de «colegas» se escarnecen recíprocamente para disfrute de su público y, en ocasiones, completan el espectáculo tomándose a sí mismos un poco a mofa.

³⁹ Cf. «bentanto sabes tu que é de trovar/ ben quanto sab'ó asno de leer» (88,9 = 75,10; I, 6-7) con «lo que sabe molher ben querer/ ben quanto sab'ó asno de leer» (126,5 = 64,13, III, 5-6).

