
Autor: [Andoni Arroyo Pérez](#) (Johns Hopkins University)

Título Artículo: **Una secuencia en Johan Baveca**

Fecha de envío: 04/06/2003

Resumen:

En este artículo se pretende demostrar la importancia de las secuencias en las *cantigas d'amigo* (tanto desde el punto de vista formal como de contenido), centrándonos especialmente en las trece *cantigas d'amigo* de Johan Baveca.

In quest'articolo si pretende mostrare l'importanza delle sequenze in *cantigas d'amigo* (dal punto di vista formale e anche dal contenuto), specialmente negli tredici *cantigas d'amigo di Johan Baveca*

Abstract:

This article tries to show the importance of sequences in *cantigas d'amigo* (not just from formal but also from content point of view), specially in thirteen *cantigas d'amigo* of Johan Baveca.

UNA SECUENCIA EN JOHAN BAVECA*

A Rip Cohen, quien ha hecho despertar mi interés por las 'cantigas de amigo'.

¿Hay entre las *cantigas d'amigo* secuencias de canciones organizadas por sus autores para la representación?

De ser así, serían las secuencias de canciones amorosas existentes más antiguas en cualquiera de las lenguas indoeuropeas, en la antigüedad o en la Europa medieval.

Por tanto, muchas cosas dependen de esta pregunta, que tiene una historia¹, la cual no es necesario contarla aquí. Hasta ahora tenemos mucho de intuición y gran cantidad de opiniones, pero poco en lo que respecta al método o incluso a las sugerencias metodológicas.

Diez² pensó que las 52 *cantigas d'amigo* de Dinis estaban vagamente organizadas. Lang³ reconoce que al menos unas pocas estaban relacionadas. Nunes⁴ popularizó la idea de

* Agradezco a Rip Cohen el uso de dos datos y el análisis formal de los textos aquí tratados.

¹ WEISS, Julian, “Lyric Sequences in the Cantigas d'amigo”, *BHS* LXV, 1988, pp. 21-37.

² DIEZ, Friedrich, *Ueber die erste portugiesische Kunst-und Hofpoesie*, Bonn, E. Weber, 1863, p. 97.

las secuencias, imaginando los poemas como imágenes sucesivas de una película, en aquel entonces una forma de arte relativamente novedosa.

Filgueira Valverde⁵ y Tavani⁶, ambos importantes estudiosos modernos, se han pronunciado inequívocamente a favor de las secuencias. Pero ninguno nos ha dicho nunca cómo buscarlas, o cómo se agrupan. En otras palabras, qué es lo que hace que un grupo de poemas y/o canciones sea una secuencia.

Los intentos hasta ahora se han llevado a cabo siempre teniendo como objeto una sola secuencia, sin compararla con las demás. Pero si no podemos comparar una secuencia con otra, cómo podemos decir qué es lo que tienen en común.

La única revisión bibliográfica de J. Weiss⁷, merece ser tildada de dudosa por ser un trabajo descuidado; no sólo informa erróneamente sobre la tradición manuscrita sino que parece no reconocer el alcance o la complejidad del problema. Muy poco hace para aclarar los métodos para abordarlo. Rip Cohen sugiere que hay grandes secuencias: 32 *cantigas* en el caso de Dinis⁸ y 22 *cantigas* en el caso de Guilhade⁹. Esto parece ser aceptado por Manuel Pedro Ferreira¹⁰ (1999). En 1987 Cohen basó sus argumentos en el contenido (sólo el segundo apéndice trata de la forma, pero los datos son convincentes). En 1996 encontró inesperadamente consistencia en la distribución del propio nombre del poeta de acuerdo a una simple regla aritmética, que parece afianzar el razonamiento para Guilhade, ya que los números hablan por sí mismos. Pero este es un caso excepcional, como lo es también el de Dinis por la extraordinaria coherencia en la temática de las 32 *cantigas* en cuestión. Supongo, entonces, que había numerosas secuencias organizadas a mediados y finales del siglo XIII. Después de todo, está el manuscrito Toledano de las *Cantigas de Santa Maria* para mostrarnos que la organización de un número importante de *cantigas* era bien conocida en la corte de Alfonso X. Todavía más, ¿qué hay sobre la historia primitiva de la secuencia como forma de arte?

A continuación, intentaré demostrar cómo se organiza una secuencia, de las que he estado hablando, en un conjunto importante: las trece *cantigas d'amigo* de Johan Baveca.

Desde el punto de vista formal, tengo que decir que, curiosamente, mientras que otros poetas cambian de manera regular la longitud del verso de un poema a otro (incluso cuando la forma estrófica implícita es invariable, como en Torneol y Meogo), Baveca

³ LANG, Henry R., *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal, zum ersten mal vollständig herausgegeben und mit Einleitung, Anmerkungen und Glossar versehen von-*. Halle a.S.: Max Niemeyer [rpt. Hildesheim-New York: Georg Olms Verlag, 1972], 1894, p. LXIV, nota 3.

⁴ NUNES, José Joaquim, *Cantigas d'amigo dos Trovadores Galego-Portugueses*, Edição crítica acompañada de introdução, comentario, variantes e glosario, Coimbra, Imprensa de Universidade, Volumen I, 1928, pp. 9-10.

⁵ FILGUEIRA VALVERDE, Xosé, *Estudios sobre lírica medieval. Traballos dispersos (1925-1987)*, Vigo, Editorial Galaxia, 1992.

⁶ TAVANI, Giuseppe, *Trovadores e Jograís. Introdução a poesia medieval galego-portuguesa*, Lisboa, Caminho, 2002, pp. 153-157. (Se trata de la reimpresión del ensayo “La Poesía lírica galego-portoghese”, *Les Genres lyriques* (vol. I, fasc. 6 de *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, II. Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1980), pp. 57-61.

⁷ WEISS, Julian, op.cit.

⁸ COHEN, Rip, *Thirty-two Cantigas d'amigo of Dom Dinis: Typology of a Portuguese Renunciation*, Madison: Hispanic Seminar of Medieval Studies (Portuguese Series, 1), 1987.

⁹ COHEN, Rip, “Dança Jurídica. I: A Poética da Sañuda nas Cantigas d'Amigo; II: 22 Cantigas d'Amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de uma Sañuda Virtuosa”, *Coloquio-Letras* 142, 1996, pp. 5-50.

¹⁰ FERREIRA, Manuel Pedro, “Codax revisitado”, *Anuario de Estudios Galegos*, 1998, pp. 157-168.

mantiene la longitud del verso casi de manera regular, pero consigue presentarlo con una forma estrófica diferente en casi todos los poemas (su esquema más frecuente, usado tres veces, abbaCC [recordemos que era considerado como altamente técnico por Pero de Veer]). Pero existen otras formas estróficas; tiene dos *cantigas* con *dobre*, tres *cantigas de maestria* (de la que una está en *coblas doblas*), tres *cantigas* con *fiinda* (una de las cuales es también una *cantiga de maestria*) y una *cantiga de refran cum variatione* (una técnica rara [vide Zilli, p. 116; y Colocci advierte *tornel vario*, aunque marca el estribillo en la forma habitual]).

Una simple operación matemática nos da: $6=3+3$ y $8=4+4$. Rip Cohen¹¹ sostiene que en secuencias más largas se puede aplicar el mismo cálculo aritmético. En los casos de Johan Bolseiro y Johan Soares Coelho, con quince textos cada uno, la división más obvia es: $15=5+5+5$. Si tomamos la serie de Servando, que consiste en 16 textos (si aceptamos que uno de ellos, el decimoséptimo, se repite erróneamente y es tan solo una forma truncada), entonces tenemos: $16=4+4+4+4$. Y la serie de Dini de 32, que es el doble que la de Bolseiro, lo único que hace es mantener, aunque de manera dúplice, tal proporción.

Pero volvamos a Baveca. En sus trece textos esperaríamos una división que fuera: $4+4+4+1$ (imitando una *cantiga* con tres estrofas de cuatro versos y un verso como *fiinda*, siguiendo el principio general de “macro-poema” que reflejan los principios generales de la *cantiga* (Cohen 1987). En el ANEXO I se presentan los datos para las 13 *cantigas d’amigo* de Johan Baveca.

Tenemos además: Marcadores de virtuosidad: *dobre* [que no puede ser percibida en el cuadro que hemos ofrecido, porque depende del uso de palabras], *cantigas de maestria*, *fiinda*, *coblas doblas*, variación en la longitud del verso [inusual en esta secuencia], señal de principio y final para cada uno de los tres o cuatro grupos, más el final (no. 13). Ello se puede ver fácilmente en el siguiente esquema simplificado:

1. *dobre* + *fiinda* (con *palavra rimantes* del estribillo, invertidas)
2. *dobre*
- 3.
4. 10/10’
5. *maestria* + *fiinda* (con dos rimas nuevas y una *palavra rimante*)
- 6.
- 7.
8. variación en el estribillo 9’/10
9. *maestria* + *coblas doblas*
- 10.
- 11.
12. *fiinda*
13. *maestria*

Lo primero que llama la atención de las trece *cantigas d’amigo* de este autor, de quien se puede afirmar que era un juglar de origen gallego que vivió en el último período

¹¹ Estos datos aritméticos me fueron ofrecidos por el profesor Rip Cohen en una de las conversaciones que tuvimos en Baltimore sobre las *cantigas d’amigo* de Johan Baveca.

del reinado de Fernando III y en el de Alfonso X, es su calidad, como ya hemos visto en la parte dedicada a la forma. Otro dato interesante respecto a su serie es que incluye la forma dialogada en cuatro poemas. Si a primera vista tenemos que utilizar algún término, ese sería el de elaboración compleja. ¿No es obvio pensar que un poeta que se preocupa tanto por la forma no tenga una preocupación mayor por el contenido (que es evidente), pero también por la organización de ese contenido de una forma determinada (lo cual *a priori* es más difícil de demostrar, más discutible también)? En el caso de que se niegue la secuencia en otros autores, y que se utilice ese dato para la no aceptación de una secuencia en Johan Baveca, ¿por qué no puede ser diferente un poeta al que sus coetáneos acusan de no seguir fielmente las reglas del arte trovadoresco?

Que la secuencia no sea evidente a primera vista (como lo es la forma), puede que signifique para algunos críticos que tal organización no existe más que en la mente de algunos lectores, demasiado ansiosos de encontrárselas a cualquier precio. Pero podría ser también un desafío para algunos de los poetas que componían *cantigas d'amigo* a la hora de pensar en su público (no debemos pensar en una representación teatral, sino más bien en una interpretación o declamación, de la que tampoco podemos estar seguros de si sería realizada por una sola persona o por varias). Si sabemos, gracias a Rip Cohen,¹² que Johan Garcia de Guilhade se citaba a sí mismo (pero no al oído del oyente) en sus *cantigas d'amigo*, ¿qué es lo que impediría que algunos poetas tuvieran como reto jugar con el contenido, con el desarrollo de una *historia*, que el oyente no estaba esperando?

A continuación presento las evidencias que intentan demostrar que estos trece poemas constituyen una secuencia; además de tipo gradual, siguiendo las convenciones de las leyes amorosas que sustentan las *cantigas*.

Los dos primeros poemas del cancionero de amigo de Baveca son, como hemos visto, *coplas dobles*. En ambos casos, la voz femenina principal habla con otra chica – su amiga –, e incluso en el segundo poema lo hace en forma de diálogo. Como suele suceder en las *cantigas d'amigo*, la serie de poemas comienzan *in media res*; ha habido una historia amorosa previa – al parecer avanzada ya –, pero no sabemos nada de dicha historia.

Comienza la serie de poemas con una queja, en la que –según la voz femenina– el amor, corresponda o no a su amado, está condenado al fracaso. Aparece el verbo *morrer* en el estribillo: *se por mi morre, fic' end' eu mui mal,/ <e> se lh' ar faç' algun ben, outro tal* (con algunas variantes textuales en los estribillos segundo y tercero que no afectan al significado)¹³ – donde se repite la imposibilidad de ese amor –, con lo que el dramatismo de la situación queda claramente marcado. Este poema trata, en realidad, de una petición de consejo a la amiga para que le ayude en ese trance; en la *fiinda* se lee: *E, amiga, por Deus, conselho tal/ mi dade vós que non fique end' eu mal*.

Pero además hay como una forma de presión –como una posible respuesta a los movimientos tácticos del amigo –, que no tendría demasiado sentido si no lo relacionamos con el siguiente poema, en el que descubrimos que el amigo le está dando celos con otra mujer. En este primer poema está la clave en los dos versos que conforman el estribillo: *se por mi morre, fic' end' end' eu mui mal,/ <e> se lh' ar faç' algun ben, outro tal*.

¹² COHEN, Rip (1996), “Dança jurídica. I, A Poética da Sañuda nas Cantigas d' Amigo; II: 22 cantigas d' Amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de Uma Sanhuda Virtuosa”, *Colóquio-Letras* 142, pp. 5-50.

¹³ Todas las *cantigas* que aparecen en estas páginas pertenecen a: COHEN, Rip, 500 *Cantigas d' Amigo*. A *Critical Edition* (inéed.)

En el segundo poema, al ser preguntada – entendemos que la amiga que interviene ha sido enviada por el amigo y sería la misma a la que se apela en el primer poema–, la protagonista femenina da las razones por las cuales no va a corresponderle, y que se basan sobre todo en que él le ha dado celos. Dice en el estribillo: *serviu me muito, e por lh' eu fazer/ ben, el foi outra molher ben querer*. O sea, el amigo ha sido un desagradecido y eso conlleva una respuesta contundente y un castigo, según las leyes amorosas.

El tercer poema es otro diálogo, con estribillo de un solo verso –algo difícil de encontrar en las *cantigas d'amigo*, pues aparece tan solo 7 veces (en este caso es el *maravilhedes*, *maravilha* y *maravilhada* de los versos 6-13 y 20)–, con una relación evidente con los anteriores, especialmente con el segundo. Se trata de otro diálogo que presumiblemente tiene como protagonistas a las interlocutoras del poema anterior. Se da a entender que el chico está arrepentido de su actuación (o quizá se trataba tan solo de un momento de debilidad, aunque a sabiendas de lo que le iba a suceder, ya que estaba perfectamente establecido el desdén de la dama en las leyes del amor por su infidelidad) y ha pedido ayuda a otra persona –suponemos que es la amiga de los dos primeros poemas, aunque no sea posible confirmarlo textualmente– para que actúe como intermediaria. Vuelve en este caso a aparecer el verbo *morrer*, como adjetivo, *mort'era*, y también como verbo en futuro, *morrerá*, y cómo no, en cierto modo lógicamente, relacionado con los verbos *filhar* y *guarir*, que vendrían a significar en el poema casi lo mismo, es decir *sanar* (aunque *filhar* suele tener el significado de ‘coger’ en las *cantigas*) y que aparecen en la respuesta de la protagonista. La amiga presumiblemente enviada no repara en detalles, indicando que *tal coita d' amor á sigo/ que ja nunca dorme noite nen dia/ coidand' en vós, e, par Santa Maria, sen vosso ben o guarira nada*. Estos versos se relacionan, además, con los del poema sexto, como veremos más adelante.

En este poema Zilli¹⁴ ve muestras de insensibilidad femenina (más que por la respuesta, pienso que por las pruebas de amor que le dan a la protagonista), juzgando además la mentalidad de la mujer del siglo XIII y las leyes amorosas establecidas en aquella época con ojos y prejuicios de hoy en día.

El cuarto poema –de nuevo con estribillo de un verso, lo que le relacionaría formalmente con el anterior– ha sido frecuentemente malinterpretado. Para Zilli: “La consapevolenza della propria abilità di versificatore induce il poeta a tessere per bocca de lla sua donna una lode di se stesso a dispetto di quanti tentano di umiliarlo e di impedirgli di comporre versi”. Esta interpretación dificultaría nuestro intento de mostrar la secuencia temporal y dramática –entendiendo ésta desde una óptica completamente diferente a la actual y durante los últimos siete u ocho siglos– y justificaría, por el contrario, aquella interpretación de que algunos poetas del cancionero de amigo utilizan los poemas para dirimir supuestas rivalidades, cosa que sí sucede como sabemos en las *cantigas de escárnio y maldizer*. Es cierto que Baveca fue criticado por sus coetáneos, que lo acusan de su origen humilde (su apellido parece además que lo demuestra) y de no seguir fielmente las reglas del arte trovadoresco.

En mi opinión, la protagonista femenina ha reflexionado después de lo que la intermediaria le ha contado sobre el estado del amigo (y también al darse cuenta de que no ha actuado bien, *vos non fez ben, pois naceu, nunca nen ûa vez* de los versos 8-9), y decide

¹⁴ ZILLI, Carmelo (1977), *Johan Baveca. Poesie*, Bari, Adriática Editrice (Biblioteca di Filología Romanza diretta da Giuseppe E. Sansone, 30), p. 99.

continuar la relación amorosa, lo cual queda patente en ese *vos farei eu ben/ per que façades canti<gas d’amigo* de los versos finales. Su orgullo se refleja de nuevo, pero de una manera completamente diversa; quiere dar al amigo *razon d’amor* para que siga componiendo cantigas. La defensa no se ve por parte alguna, a no ser que la basemos en las críticas que al parecer recibe el amigo *e ora vejo que vos travan i* del tercer verso, que a nuestro parecer no es argumento suficiente para decir rotundamente que esta cantiga es una mera defensa del poeta contra sus detractores, ya que no hay ningún dato textual que induzca a salir de la *historia* narrada. Que el poeta haya pensado en sus detractores al escribirlo o que pudiera servir también para su defensa, es otra cosa muy diferente.

Incluso si se interpreta este poema como irónico, con lo que tendría que dudar de la veracidad de las palabras de la protagonista, no por ello deja de integrarse perfectamente –y con sentido– la secuencia que se desarrolla desde el inicio. De todos modos, lo que el poeta expresa en la siguiente cantiga nos tiene que hacer pensar que ella está siendo sincera.

En la serie de *cantigas d’amigo* de Baveca hay, como he señalado, tres cantigas de maestría, cuya posición – poema quinto, noveno y decimotercero – no es una casualidad. Se corresponde con los momentos climáticos, especialmente esta cantiga y la última. Si agrupamos las cantigas en grupos de cuatro –descubrimos que las cantigas de maestría se encuentran al inicio de la segunda y tercera parte y por supuesto en la cantiga final.

En la quinta cantiga apercibimos que el *amigo* ha podido ser indiscreto *d’ úas novas que de m’ e do meu/ amig’ oí*. Esta es una de las mayores ofensas que una mujer puede recibir, y por tanto el tono de su enfado está plenamente justificado. Este poema habla de los temores de la protagonista de que él es culpable, y anuncia las consecuencias: la imposibilidad de que la relación continúe. Es lo que se descubrirá al final, por lo que estamos ante un poema anticipatorio. Por tanto, la relación con la cantiga décima y sobre todo con la última es más que evidente.

Pero si quedaba alguna duda de la correspondencia de este amor, la respuesta está en los versos 4-5, *dizen que lh’ entenden o grand’ amor/ que á comig’ e, se verdade for,/ por maravilla pod’ a a ben sair*, en los que aparece explícito el castigo en el caso que se descubra que la indiscreción salió de los labios del amigo.

Es de suponer que la protagonista ha estado triste antes, a juzgar por el tono de las anteriores poesías, pero es en ésta la primera vez que lo dice explícitamente: *E ben vos digo que, des que oí/ aquestas novas sempre trist’ andei* de los versos 7-8, que enlazan con la cantiga siguiente. Vuelve a aparecer el verbo *morrer* (verso 12) en infinitivo: *o mal que nos deste preit’ averrá/ pois lh’ entenderen, ca posto x’ é ja/ de morrer eu por el e el por mi*. En este caso no se trata sólo de la muerte del amigo, sino de ambos, mientras que en el verso 16 es un adjetivo referido exclusivamente al amigo.

Queda explícito en el poema que si la familia de ella se entera, actuará, como se describe en los versos 13-14-15: *de nunca ja mais viir a logar/ u me veja, tanto m’ an de guardar*. Se ocuparían, por tanto, de que él no volviera a verla jamás, teniéndola bien guardada. Podemos pensar no sólo en la madre –que aparece en la siguiente cantiga– sino en la figura del padre y quizá hermanos, que no tienen espacio en las *cantigas d’amigo* de

manera explícita,¹⁵ pero que en las realidades sociales y amorosas jugarían un papel muy destacado.

Todo el orgullo que ha demostrado en las *cantigas* anteriores la protagonista se ha ido poco a poco desmoronando, hasta culminar en los versos 17- 18 con una confesión definitiva: *pois ben sabedes vós de mi que non/ poss’eu sen el viver, per bõa fe*.

La *cantiga* se remata con una *fiinda* que es una nueva apelación a Dios, y que podemos relacionar con la primera *cantiga* de la serie, pues en definitiva se trata de otro momento de dificultad: *Mais Deus, que sabe o gran ben que m’ el quer/ e eu a el, quando nos for mester/ nos guarde de mal, se vir ca ben é*.

La *cantiga* siguiente, la sexta de la serie, se inicia mediante un diálogo entre madre e hija; la madre quiere saber cómo van las relaciones entre su hija y el amigo, una pregunta probablemente retórica a juzgar por la segunda estrofa. Quizá podamos suponer que existe una dificultad que desconocemos en esa relación, aunque lo más normal sea que corresponda al interés general de una madre por su hija, algo perfectamente lógico y probablemente una de las actitudes más extrapolables a nuestra realidad.

La preocupación procede porque ha visto a ambos llorando. Estos versos los considero fundamentales, no sólo para entender el sentido de esta *cantiga*, sino por su relación con la anterior. A esa tristeza de la protagonista en los versos 7-8 de la *cantiga* anterior, corresponde lo que la madre dice ahora: *mais vejo vos sempre con el falar/ e vejo vos chorar e el chorar*. Ya he comentado que podría tratarse de una dificultad que no es mencionada, lo más probable es que se trate de una reacción ante las *novas* de la *cantiga* anterior. Son estos versos sobre todo los que le hacen decir a Zilli que en este poema: “la semplicità del dialogo, la caratterizzazione psicológica delle due protagonista è particolarmente felice”. Es cierto que son muy dramáticos; una prueba más, en mi opinión, para poder hablar de una secuencia en la que lo dramático jugaría un papel destacable. Zilli destaca la figura de la madre, que además se ofrecería como intermediaria, cosa factible, ya que no sería la primera vez que se daría en las *cantigas d’amigo*.

La *cantiga* séptima está en el centro de la serie –recordemos que son trece– con lo que ocupa el lugar central, y *a priori* deberíamos suponerla con alguna característica especial. En la forma no existe dicha característica, pues la conforman tres estrofas pentasílabas con estribillo de un verso. Es en el contenido donde hay que rastrear dicha clave, sobre todo en el momento en que el amigo se va de viaje, aunque la protagonista le pida explícitamente que se quede, y más concretamente en el estribillo: *sol non vos poss’ esta ida partir*.

Lo más grave de todo este proceso amoroso no es el viaje en sí, sino que a causa de él se rompe la promesa de fidelidad, como aparece explícito en los primeros versos: *Vossa menaj’, amigo, non é ren,/ ca de pran ouvestes toda sazon/ a fazer quant’ eu quisesse e al non*. De ahí que reciba posteriormente el calificativo de mentiroso: *e mentides m’ así* (8 v.). El enfado parece razonable, sobre todo al saber que se lo ha pedido muchas veces, y que aparece descrito en el verso anterior al último estribillo: *vos mil vezes roguei ja*.

En definitiva, el amigo ha cometido una nueva ofensa –la de los celos, ya que la de las *novas* no está comprobada– bastante grave. Ella es una mujer que defiende sus

¹⁵ Debemos anotar, en cualquier caso, un *happax legomena*, ya que la figura del padre aparece en un juramento de Lopo 3, vv 10; *non fui filha de meu padre/ se s’el e foi polo seu ben, / ca sei que mal lhi verrá én*

derechos, de ahí que su actitud orgullosa es más que razonable. Zilli lo expresa de una forma muy acertada cuando dice que la *fanciulla* se comporta como “una severa “Senhor”, orgogliosa del proprio ruolo di persona nei cui confronti è dovuta ogni forma di obbedienza”.

La relación entre las cantigas séptima y octava es evidente. El amigo ha vuelto –¿se ha arrepentido de la decisión de irse?–, pero no es bienvenido, lo que se repite (con alguna variante) en el estribillo: *que jurei de vos nunca fazer ben*. De todos modos, en la tercera estrofa está la confirmación de la ruptura: *Por sempre sodes de mi partido/ e non vos á prol [de] seer viido/ a mha mesura*. Si la serie de poemas acabara aquí, no sería cosa para sorprenderse demasiado –y de hecho desde el punto de vista formal, hay una *variatio* en el estribillo y la rima *b* es unisonante –, ya que todo parece perdido para el amigo, la reconciliación se presenta como algo imposible. Es en éste, más que en cualquier otro poema de la serie, donde la protagonista representa el papel de *sanhuda* (podemos decir que dicha actitud ya aparece en el anterior poema –cantiga octava– y la mantiene en el siguiente –cantiga novena–, pero es en ésta donde se lleva a su máxima definición).

De ahí la importancia de este poema. No nos debe sorprender que se trate de nuevo de una cantiga de maestría (por cierto, son las únicas *coblas doblas* perfectas¹⁶ de todo el corpus de las *cantigas* junto con la *cantiga* 22 de Don Dinis)¹⁷, en la que cada uno de los cuatro párrafos completa una intervención completa de las dos interlocutoras, es decir, que en total tenemos dos intervenciones de cada una. El amigo, tras fracasar en su intento de reconciliación a la vuelta de su viaje –la relación con los poemas del viaje y el regreso es más que evidente–, envía a una mensajera (imposible de nuevo saber si se trata de la misma de los poemas precedentes, aunque tendemos a pensar que sí; no hay ninguna evidencia que nos indique lo contrario, además el grado de confianza que se establece entre ambas es muy similar) para su intercesión ante la amada. El discurso relacionado con la muerte vuelve a aparecer. La amiga utiliza *morte* en el sexto verso y *morrer* y *morrerá* en el decimoséptimo.

Es un poema muy ambiguo, con una ambigüedad buscada, claro. La intermediaria le pide poco más o menos que reconsidere su actitud: *Como cuidades, amiga, fazer/ das grandes juras que vos vi jurar*. El argumento que utiliza es claro y no nos resulta nuevo: él se está muriendo de amor. La protagonista responde con un explicación de más peso: tiene que vengarse porque la falta es grave al negarse a no realizar el viaje del que se nos habla en las cantigas séptima y octava.

En cualquier caso, la puerta no queda completamente cerrada en la última estrofa. Y es allí donde la ambigüedad se hace más patente, ya que a pesar de lo dicho en la segunda estrofa, concretamente en los versos 8-9: *mais punharei eu ja de me vingar/ do que m’ el fez* (no lo dice de manera explícita, pero hemos de suponer, como he indicado, que todo lo que le hizo fue partir contra su voluntad), en los tres últimos versos declara que: *nunca lhi mal verrá,/ ver boa fe, que mi non prazerá/ pero del morrer non mi praza én*, que sólo

¹⁶ “Estas se podem fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho pu de maldizer, pero que devem de ser de mestria. Es destas podem fazer quantas coblas quiserem, fazendo por cada ùa a sua par. Se i ouver d’aver fiinda, fazem ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais coblas nen mais findas que o outro”. Véase el capítulo 7 del *Cancioneiro de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, folio 3, recto. Vid. además, Giussepe Tavani, *Arte de Trovar do Cancionairo da Biblioteca Nacional de Lisboa (Introdução, edição crítica e fac-símile)*, Edições Colibrí, Lisboa, 1999.

puede interpretarse como una injuria recibida gravísima, pero aun así no puede odiarlo tanto como le hubiera gustado.

Esta contradicción aparente que podrá contar la enviada de la entrevista que han tenido, es la única esperanza que le queda al amigo; bajo la previsible dureza se trasluce que él sigue importando de alguna manera, y puede que sea esta la clave que el amigo necesita para no desistir en su objetivo.

Ese empeño queda satisfecho en la cantiga décima, donde la protagonista accede a *falar* (los cuatro primeros versos dicen así: *Amigo, vós non queredes catar/ a nulha ren, se ao vosso non,/ e non catades tempo nen sazon/ a que venhades comigo falar*), pero le pide al amigo que sea prudente y deja muy claro que el hecho de romper el secreto de amor sería el motivo definitivo de la relación. De nuevo se describe la relación mediante un léxico relacionado con la muerte, aunque en este caso no como presión, sino como imagen de la ruptura, eso sí, siempre y cuando no lo queramos entender en sentido literal. En concreto aparece en el estribillo: *e non querades, amigo, fazer/ per vossa culpa mi e vós morrer*.

Sobre la *fala*, hay que volver por un momento a la cantiga sexta, al diálogo entre la madre y la hija, donde la primera ve llorar a su hija y su amigo, justamente cuando estaban *falando*. Entiendo este verbo no sólo literalmente –es decir como acto de habla– sino en un sentido más profundo, como negociación. Como señala el profesor Cohen:¹⁸ “Assim, se fala é, nestas Cantigas, a conversa já íntima de amiga e amigo, ela também significa o conjunto de negociações que, em princípio, levam as duas partes, as famílias (note-se: e não os dois jovens), a un contrato”.

Queda claro en esta cantiga –quizá incluso más que en la cantiga sexta– que la *fala* es toda una institución con un conjunto de normas muy precisas, entre las cuales destaca la del secreto amoroso por encima de todos los demás requisitos. La protagonista confirma además, en la cantiga que nos ocupa, el objetivo último de ese encuentro: *Vós non catades a ben nen a mal/ nen do que nos pois daquest’ averrá,/ se non que pass’ o vosso ûa vez ja,/ mais en tal feito muit’ a mester al*.

La madre vuelve a aparecer en la undécima cantiga, aunque esta vez es la hija la que se dirige a la madre; lo hace para pedirle consejo, *vós catad’ i o que devo fazer*, que leemos en el estribillo.

Aunque la cantiga no sorprenda tanto por el contenido (porque no es infrecuente, como ya hemos comentado arriba, que en las cantigas d’amigo se pida consejo a la madre y por otro lado porque tenemos en mente la cantiga sexta), sí que puede sorprender por el tono general y especialmente el de la primera y tercera estrofa. Vemos cómo ha perdonado por completo al amigo e incluso habla de él de una forma que nos resulta demasiado elogiosa –sobre todo teniendo en cuenta el tono que ha mantenido hasta la cantiga anterior–, llegando a decir en los versos 2,3 y 4: *e que sempre fez quanto lh’eu mandei/ e nunca lhi desto galardón dei,/ mha madre, ven, e el quer ja morrer/ por mi d’amor*; y que se repite en los versos 15-16 la misma idea: *ca en todo lugar/ me serviu sempr’ a todo seu poder*. Hasta cierto punto, esta confesión nos hace sospechar de la sinceridad de algunas de las imprecaciones que hemos leído en poemas anteriores de la serie, especialmente en el octavo.

¹⁸ COHEN, Rip (1996), “Dança jurídica. I, A Poética da Sañuda nas Cantigas d’ Amigo; II: 22 cantigas d’ Amigo de Johan Garcia de Guilhade: Vingança de Uma Sanhuda Virtuosa”, *Colóquio-Letras* 142, pp. 5-50.

Vuelven a aparecer los verbos *morrer* y *guarir* que aparecían en la tercera cantiga. En relación con el verbo *guarir*, surge de nuevo la actitud orgullosa de la protagonista, sobre todo cuando le dice a la madre que es la única que puede sanar al amigo: *Ca non pode guarir, se per min non* (verso 7). Una actitud parecida, en cualquier caso, en un contexto completamente diferente.

En la cantiga duodécima, la protagonista está sometida a una estrecha vigilancia (*ca de tal guisa me guardan del* se dice en el cuarto verso), algo que se había anunciado en la quinta cantiga (ya indiqué *supra* cómo se podía entender en un sentido premonitorio), la de las *novas*, la primera de la serie en la que se hablaba de la importancia del secreto amoroso.

En el poema queda muy claro que esta situación ha sido provocada por la imprudencia del amigo, que se tomó a la ligera sus recomendaciones, *o meu amigo que non quisu creer/ o que lh' eu dix' e soube me perder* (versos 2-3). En el estribillo, la situación se remarca más aún: *que non ei eu poder de fazer ren/ por el, mais esto buscou el mui ben*.

Si él hubiera sido más discreto seguirían juntos, pero ahora ya no es posible porque él ha sido indiscreto; en la *fiinda*, en cierto modo moralizante, se dice: *E vedes vós: así conteç' a quen/ non sab' andar en tal preito con sen*. Y ese *preito* tiene un claro matiz jurídico.

Es decir, que la ruptura es una realidad. En los anteriores poemas –especialmente en la quinta cantiga– se ha producido una situación similar y la relación ha continuado. ¿Por qué tendría que ser diferente aquí? Sencillamente, porque en la cantiga quinta era sólo una sospecha, y aquí se confirma la traición del secreto amoroso por parte del amigo. O por decirlo de otra forma, la trasgresión de la de una ley que tiene que observarse rigurosamente. Por mucho que ella quisiera, no podría hacer ya nada.

Por eso, la última cantiga repite el tema de la anterior, aunque es aún más contundente –o si queremos, más explícita–, lo que no nos puede sorprender, tratándose de la que cierra la serie. Tampoco me extraña que se trate de una cantiga de maestría, tanto por su importancia en el conjunto –no hay nada que hacer, todo está perdido para el amigo–, como por su posición en la serie.

Está relacionada claramente con la cantiga anterior, pero también con las *novas* de la quinta cantiga y la tercera estrofa de la décima cantiga. Todo el poema es una recriminación, ya desde los primeros versos: *Amigo, mal soubestes encobrir/ meu feit' e voss' e perdestes per i/ mi e eu vós*.

Es evidente que el fin de la relación se corresponde con el cierre de la serie, en la que se da definitivamente al traste una relación que al parecer ha durado bastante tiempo, si atendemos a lo que se nos dice en los versos 13-14 y 15: *E ben sabedes camanho temp' á/ que m' eu daquest', amigo, receei/ en que somos*.

Por otra parte, he resaltado que en los momentos destacados de los doce poemas anteriores se citaba a Dios, bien como apelación (caso de la primera y la segunda) o como petición¹⁹, que es la fórmula utilizada en la novena. En la última cantiga aparece Dios –primera estrofa: *aquel ben que lhi Deus quiser dar* y segunda estrofa: *pois lho Deus dá–*, y el demonio –tercera (y última) estrofa: *o demo lev' o poder que end' ei*. Un posible interpretación podría ser: “Lo que Dios da, el demonio lo quita”. Por tanto, tendría pleno sentido en el final de la serie.

¹⁹ En la cantiga tercera se apela a Santa María.

Pero también se puede interpretar como un marcador, ya que la figura del demonio suele aparecer en las *cantigas d'amigo* como marcador del final de la serie, y así se incluye al final de la serie de Coton, Solaz y Sevilla (en Guilhade aparece en la cantiga duodécima, que se puede considerar como el inicio de la segunda parte de la serie). No es imprescindible que tenga que aparecer al final de la serie –no lo hace en Don Dinis–, pero al parecer y por los datos que acabamos de ofrecer, la inclusión en la última cantiga no es ni mucho menos casual. Aquí se expresa, si se quiere, la rabia de la muchacha y también su frustración al no poder conseguir lo que deseaba, es decir, que la relación amorosa tuviera un final feliz.

Después de una lectura atenta de las *cantigas d'amigo* de Johan Baveca, no quedan demasiadas dudas de que nos encontramos ante una secuencia, o lo que es lo mismo, una historia amorosa, en la que además se establecen una serie de leyes escritas o consuetudinarias (esto último es más probable) que tienen que observarse atentamente, pues en caso contrario no es factible que una relación amorosa llegue al puerto deseado.

La fidelidad es una de esas normas, que se describe tanto en las cantigas relacionadas con los celos como en las del viaje del amigo o amado, el cual intenta ser impedido por la protagonista, y también en las de su regreso, en cuyo caso el amigo no es del todo bienvenido. Pero, sin duda, la norma más importante es la del secreto amoroso, base de la mayoría de las cantigas.

Sorprende un poco la interpretación que hace Zilli²⁰ sobre el carácter de la protagonista:

L'impredibilità delle reazioni della fanciulla innamorata e l'avvicinarsi in questa si stati d'animo diversi offrono infatti possibilità di elaborazioni tematiche meno schematiche e uniformi, al punto che spesso la tradizionale fissità del tema sembra acquistare un'interna capacità di sviluppo, proprio in virtù della diversità degli atteggiamenti che la fanciulla assume di volta in volta.

En mi opinión, tan solo sigue las reglas de las que estamos hablando, es decir, que hace lo que cualquier chica de su edad haría en su misma situación. Su actuación se incluye en la construcción de la nueva concepción amorosa que se está configurando en toda Europa, y por tanto utiliza las normas retóricas y poéticas al uso para su expresión.

Baveca está sin duda interesado en ofrecer un cierto dramatismo en la secuencia –ya hemos comentado más arriba los momentos dramáticos particulares de la serie–, y por eso hay una gradación ascendente en los impedimentos que hacen que la relación no sea posible –a pesar de que haya correspondencia inicial (y también después) entre los amantes –, cuya cúspide sería la cantiga final. Por otra parte, el poeta introduce –como he resaltado en la quinta cantiga– la duda razonable sobre la honorabilidad del amigo, mediante una prueba de peso, como son las *novas*, y eso sin duda contribuye a realzar el valor dramático del que estoy hablando. La variedad métrica, la estratégica colocación de las cantigas de maestría, consiguen el efecto deseado por el poeta.

Tantas evidencias me impiden pensar en una feliz casualidad poética, y me lleva a concluir que Johan Baveca elaboró meticulosamente los poemas, así como la integración de cada uno en un conjunto, consiguiendo de esta manera la secuencia que había planeado con cuidado y meticulosidad para ofrecérsela a un público determinado, que no le sorprendería encontrarse con ella.

²⁰ ZILLI, Carmelo, *op. cit.*, p. 37.

ANEXO I

Baveca

str. form	syll.	# vv.	I	II	III	IV	fiind	ref./ul	sp/ad.
abbaCC* + f	10	20	a er	eu en	i on		al	AL	G-F
abbaaCC*	10	21	ei en	on i	al ér			ER	F/G
<u>abb</u> cbcA	10'	21	igo ado edes	igo ando	igo ia			IGO	F/G
abb <u>ca</u> C	10/10'	18	on i igo	or ez igo	en er igo			IGO	G-B
abbcca + f	10	21	ir eu or	i ei a	e ar on		ér e	(e)	G/F
abbaCC	10	18	er en	on ar	a ér			I	M/G
abbaC	10	15	en on	er i	a ér			IR	G-B
aa <u>ba</u> B	9'/10	15	estes en	ado en	ido en			EN	G-B
abbcca	10	24	er ar i	er ar i	en ér a	en ér a		(en)	F/G
abbaCC	10	24	ar on	i or	en ir	al a		ER	G-B
abb <u>ca</u> C	10	18	en ei er	on iu er	é ar er			ER	G-M
<u>ab</u> baCC + f	10	20	a er	on er	i er		en	EN	G-F
abaccb	10	18	ir i ar	en er or	a ei al			(ei)	G-B

* =*dobre*underline = *rima unissonans*f=*finda*