

LE TENZIONI DI PERO GARCIA BURGALÉS.
EDIZIONE CRITICA E
PROBLEMI ATTRIBUTIVI*

1

Quero que julguedes, Pero Garcia, tenzone trasmessa dal solo codice V (1034),¹ oppone il giullare Lourenço ad un «Pero Garcia» non altrimenti identificato. Fra i trovatori galego-portoghesi incontriamo due personaggi che rispondono al medesimo nome: Pero Garcia Burgalés, uno degli autori piú prolifici dell'intero *corpus* profano galego-portoghese, e Pero Garcia d'Ambroa. Per quanto riguarda quest'ultimo, alcune indagini biografiche hanno proposto di ricondurvi due figure distinte, ossia il Pero Garcia d'Ambroa che compone una *cantiga de amor*, trasmessa dal solo B (LPGP 126.4)² e il giullare Pero de Ambroa, autore di una *cantiga de amigo* e di 13 componimenti *de escarnio e maldizer*.³ Secondo tale ipotesi, i documenti presi finora in esame collocherebbero il giullare in un arco temporale che va *grosso modo* dal secondo quarto del XIII secolo fino al 1261, anno in cui si dà per morto, mentre il trovatore Pero Garcia si attesterebbe in un'epoca anteriore, forse non oltre gli anni '40.⁴ La supposizione che sia il giullare a interloquire con Lourenço, già avanzata da Vincenzo Minervini,⁵ è poco credibile, dal momento che egli viene apostrofato come *Pero Garcia*, mentre il *jograr* Pero d'Ambroa, nominato in varî testi satirici che ironizzano sulla sua presunta "crocia-

* Questo lavoro rientra nelle attività svolte nell'ambito dei progetti di ricerca *TraLiRo*, coordinato dall'Università di Siena e finanziato dal MIUR (FIRB 2010) e *La lirica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y Textos (II)* (FFI2011-25899), diretto da Pilar Lorenzo Gradín dell'Università di Santiago de Compostela e finanziato dal MEyC.

¹ Cf. *Cancioneiro* 1973.

² Il numero assegnato ad ogni *cantiga* galego-portoghese proviene dalla raccolta curata da Mercedes Brea e siglata LPGP. I testi provenzali saranno invece preceduti dalla sigla del classico repertorio *BdT*.

³ Cf. Resende de Oliveira 1994: 410-1; Souto Cabo 2006: 225-48.

⁴ Si veda la scheda biografica fornita da Oliveira, per il quale il nobile galego dovette morire già nel 1237 (Resende de Oliveira 1994: 415-6).

⁵ Minervini 1993: 542-3.

ta” e sul suo rapporto con la famosa *soldadeira* María Perez, appare, com’è facilmente desumibile dalla sua condizione sociale, sempre privo del patronimico.⁶ Inoltre, i poeti che dibattono con Lourenço su argomenti del tutto simili a quelli testimoniati dalla tenzone di cui si fornisce edizione critica in appendice (n° I) sono tutti riconducibili al circolo cortese castigliano fra gli anni ‘40 e ‘70 del XIII secolo, epoca in cui, come s’è detto, il nobile Pero Garcia de Ambroa doveva probabilmente avere già concluso la sua attività poetica. Seguendo la linea già tracciata da Tavani e Lapa, propongo perciò l’identificazione del Pero Garcia che intraprende la contesa poetica con Lourenço con il trovatore Pero Garcia Burgalés, attivo dagli anni ‘30 del XIII secolo fino al periodo del regno di Alfonso X.⁷

Il contrasto fra i trovatori e i giullari, già affrontato dal Burgalés in forma non dialogica in una *cantiga* satirica rivolta a un certo Fernand’Escalho (*Fernand’Escalho vi eu cantar ben*, LPGP 125.14),⁸ si verifica qui nella più tradizionale forma della tenzone, intrapresa con il *jograr* che più d’ogni altro s’impegna a difendere la propria abilità compositiva contro il parere dei *trobadores*. Gli apografi italiani ci hanno consegnato sei testi dialogati che coinvolgono Lourenço, il quale dibatte del proprio *trobar* con Johan Garcia de Guilhade (LPGP 70.28 e 33), dalle cui parole si evince che fosse suo protettore, con Johan Soarez Coelho (LPGP 79.47), Johan Vasquez de Talaveira (LPGP 88.7), Rodrigu’Eanes Redondo (LPGP 88.14) e Johan Perez de Avoin (LPGP 75.10), oltre ai *maldizer* a lui rivolti da Pedr’Amigo (LPGP 116.12), Pero Barroso (LPGP 127.8) e lo stesso Guilhade (LPGP 70.29, 35 e 38).

Anche Burgalés non si sottrae a quello che assume i contorni di un vero e proprio rituale ludico cortigiano, ma con una differenza sostan-

⁶ Cf. Alvar 1986: 5-112 (cit. 17-8).

⁷ Le scarsissime notizie sul suo conto rendono impossibile congetturare una data di morte, che, in ogni caso, non dovette avvenire in epoca troppo distante da quella del Rey Sabio. Per alcune ipotesi relative alla sua biografia, oltre alla scheda introduttiva di LPGP: II, 809, si vedano Finazzi Agrò 1993: 541-2; Resende de Oliveira 1994: 414-5; Viñez Sánchez 1996: 531-42; Ron Fernández 2005: 121-88.

⁸ Beltrán propone di identificare questo personaggio, che compare in un altro *escarnio* di Roi Paez de Ribela (LPGP 147.7), con il Fernan Diaz menzionato dallo stesso Burgalés e da altri autori in varie *cantigas satiriche* (Beltrán 2007: 41). *Escalbo* designa però con buona probabilità un membro della famiglia galega *Squalus*, il cui lignaggio è attestato quasi esclusivamente nella zona di Ourense, nella Galizia sud-occidentale (ne troviamo diversi nella raccolta di Duro Peña 1997).

ziale che ci aiuta a comprendere il ruolo giocato da Pero Garcia nell'ambito degli autori attivi nella corte di Alfonso X. Le tenzoni di Lourenço seguono infatti sempre il medesimo schema, per cui il giullare si difende dagli attacchi a lui rivolti dall'interlocutore ribadendo le proprie capacità. In questo testo l'attitudine di Lourenço non cambia; ma la sua pretesa di ascendere ai più alti gradi del *trobar* – «tees-t'ora ja por trobador» lo rimproverava già Guilhade⁹ – viene rapportata ad un riferimento esterno, ovvero lo stesso Pero Garcia, al quale il giullare galego chiede esplicitamente di emettere un giudizio. La netta distinzione fra Pero Garcia e «todolos trobadores» (v. 2), che sottende sia l'implicita equiparazione di Lourenço agli altri poeti, sia il primato di Burgalés in quanto capace di *julgar*, esplicita la fama goduta dal nostro autore fra i colleghi della corte alfonsina. Diversamente dai *partimen* provenzali in cui i contendenti ricorrono ad uno o più giudici esterni per avallare la propria tesi, la facoltà di arbitrato viene qui demandata al medesimo interlocutore di Lourenço, mediante un espediente che restituisce l'immagine di un giullare ambizioso, per nulla pronò alle gerarchie interne al mondo dei trovatori, come più commentatori ebbero già modo di sottolineare.¹⁰

La natura malauguratamente frammentaria del testo consegnato dall'apografo cinquecentesco non permette di stabilire con certezza lo sviluppo della contesa; da quella che verosimilmente va considerata come ultima strofa del poema prima dei due congedi, affidata a Pero Garcia, si evince quanto quest'ultimo resista con stizza alle pretese di ascesa sociale e poetica del suo interlocutore. Egli si rifà all'*auctoritas* di quei trovatori che lo stesso Lourenço, con sottile *captatio benevolentiae*, aveva separato dal suo "giudice" per evidenziare le indubbie capacità di quest'ultimo, e sembra inoltre voler respingere il suo ruolo evidentemente scomodo («muito me cometedes», v. 8), chiudendo bruscamente il discorso con le tipiche accuse di non sapere *rimar* e *iguar*. Il medesimo concetto è ribadito nella sua *fiinda*, in risposta alle incredule parole di Lourenço che, di fronte ad un rifiuto così netto, si chiede se Pero Garcia sia stato corrotto da qualcuno per non pronunciare un giudizio. Al di là del contesto scherzoso e collettivo che le tenzoni di questo tipo dovevano avere in un ambiente che, è sempre bene ricordarlo, si distin-

⁹ *LPGP* 70.28, v. 4.

¹⁰ Menéndez Pidal 1956: 75-80; Rodrigues Lapa 1956: 184-8; Tavani 1964: 16-28; Lorenzo Gradín 1995: 99-129.

gue per coesione e omogeneità, e nel quale probabilmente le *performances* delle tenzoni rappresentavano un rituale conviviale ben collaudato nell'ambiente cortigiano, va comunque sottolineata l'attitudine rigidamente conservatrice di Pero Garcia: analogamente ai suoi colleghi, egli non può e non vuole sovvertire la scala gerarchica del *trobar*, anteponendo all'indipendenza di giudizio – che, beninteso, sarebbe comunque stato di segno negativo – quella «gelosia di casta»¹¹ che Guiraut Riquier avrebbe saldamente difeso nella celebre *Supplicatio* rivolta ad Alfonso X.¹²

La *cantiga* utilizza un lessico che ricorre con frequenza nelle tenzoni di argomento metaletterario rivolte a Lourenço: *rimar* (Johan Soarez Coelho), *ignar* (nuovamente Coelho e Johan Vasquez), *travar* (Guilhade, Johan d'Avoin, Rodrigu'Eanes). Gli appellativi *senhor* (v. 14) e *Don* (v. 18) coi quali Pero Garcia si rivolge al giullare rivelano, secondo Tavani, una situazione di effettiva ascesa sociale del suo interlocutore, il quale, dopo aver abbandonato il servizio di Johan de Guilhade, poteva essersi impossessato di qualche rendita finanziaria o avere ottenuto la protezione di un mecenate.¹³ Non va però esclusa la possibile ironia che Burgalés utilizzerebbe per beffarsi dell'ansia di Lourenço di essere promosso al rango di *trobador*; il *Don* della seconda *finda* risponde inoltre ad esigenze di simmetria, visto il medesimo appellativo usato da Lourenço in posizione corrispondente.

2

Se nel caso precedente i dubbî di attribuzione cadevano sul Pero Garcia che interloquiva con Lourenço, nella seconda *cantiga* che coinvolge il Burgalés i problemi riguardano colui che dà l'avvio al dibattito, intrapre-

¹¹ Tavani 1964: 26.

¹² Cf. Bertolucci 1966: 9-135.

¹³ Tavani 1964: 139 non manca di segnalare la possibile conferma della rinnovata posizione sociale di Lourenço data dalla succitata *cantiga* a lui diretta di Pero Barroso (*Pero Lourenço comprastes*, *LPGP* 127.8), in cui il destinatario è mostrato come un “nuovo ricco” a disagio nel maneggiare denaro.

so con uno sconosciuto *Senbor*, e che è stato variamente interpretato come tenzone fittizia o come dialogo con Alfonso X di Castiglia.¹⁴

L'argomento che muove i due contendenti è essenzialmente cortese, ma la *tençon* si trova raccolta nella sezione che gli apografi cinquecenteschi dedicano alle poesie satiriche di Buralés (B 1383, V 991). Si osserva un errore di numerazione di Colocci, che assegna in B la cifra 1383 sia a questa poesia, sia all'*escarnio* composto contro la *soldadeira* Maria Negra che segue nel manoscritto; la svista non pare tuttavia avere alcuna relazione con la natura tutto sommato eccentrica del componimento, collocato nella sezione dedicata alle poesie di stampo non cortese. Non riscontriamo neppure altri elementi materiali, in B come in V, che possano corroborare l'ipotesi di una dislocazione del testo da un'altra sezione del canzoniere, vista anche la sua assenza in A (che pure non manca di trasmettere testi dialogati a sfondo amoroso-dottrinale, come ad esempio la tenzone di tono affine fra Bernal de Bonaval e Abril Perez, *LPGP* 22.2/1.1). È possibile che i compilatori interpretassero il discorso del *Senbor* e di Pero Garcia, non esente da alcuni spunti ironici, entro il registro satirico-burlesco; la tradizione manoscritta delle tenzoni evidenzia infatti in più casi la medesima incertezza nella collocazione di testi simili, talora posti in coda alla sequenza testuale di uno degli autori che partecipano al dialogo.¹⁵ Non è poi escluso che la presenza del nome Pero Garcia nei versi iniziali delle strofe composte dal *Senbor* abbia condotto all'assimilazione meccanica della tenzone al modello del *débat* satirico, sovente svolto fra un trovatore e un giullare e testimoniato a più riprese in questo segmento degli apografi italiani.

L'ipotesi della *tençon fictive*, genere coltivato in area provenzale ma assente nel dominio galego-portoghese, non sembra in ogni caso reggere alla prova testuale. Le modalità in cui si articola il dibattito ricalcano

¹⁴ Fu Tavani ad avanzare l'ipotesi di una tenzone fittizia (in *RM*: 493; con più cautela in Tavani 1980: 130). Gonçalves e Lanciani propendono invece per la paternità alfonsina delle *coblas* scambiate con Buralés (Gonçalves 1993: 622; Lanciani 1995b: 123).

¹⁵ Avviene così per le seguenti tenzoni: Afonso Sanchez~Vasco Martinz de Resende (*LPGP* 9.14/153.1); Bernal de Bonaval~Abril Perez (22.2/1.1); Johan Airas de Santiago~Rui Martinz (63.70) e ~Johan Vasquiz de Talaveira (81.8); Johan Vasquiz de Talaveira~Pedr'Amigo de Sevilla (81.1/116.1); Juião Bolseiro~Johan Soares Coelho (85.11/79.30); Martin Soares~Pai Soares de Taveirós (97.2/115.1); Men Rodriguez Tenoiro~Juião Bolseiro (101.5/85.12); Vasco Gil~Alfonso X (152.12/18.38); Vasco Perez Parda~Pedr'Amigo de Sevilla (154.8/116.24).

perfettamente quelle della *tençon* galego-portoghese, mentre nelle tenzoni fittizie provenzali non viene mai lasciata incertezza sulla natura surrettizia dell'interlocutore: si pensi al *mantel* di Bertran Carbonel (*BdT* 82.13, 14) e Gui de Cavaillon (*BdT* 192.3), o ai dibattiti con Dio di Guillem d'Autpol (*BdT* 206.4) e del Monge de Montaudon (*BdT* 305.7, 12), per citare i casi piú conosciuti.¹⁶

Il dialogo fra i due poeti riguarda essenzialmente un problema di casistica amorosa, relazionata, come d'abitudine, alla sofferenza e alla conseguente *morte de amor*. Si tratta quindi di una modalità del tutto minoritaria nel già ristretto ventaglio di temi affrontati nelle circa trenta tenzoni che possediamo; i *trobadores* discutono infatti raramente d'amore nei loro dibattiti, dedicandosi prevalentemente al contrasto fra trovatori e giullari che occupa, come abbiamo visto anteriormente, la tenzone che oppone Pero Garcia a Lourenço. In questo gruppo di testi si distinguono altri quattro casi in cui è la *fin'amor* ad essere oggetto delle *coblas* dei contendenti; pur nella consueta incertezza sui dati biografici di ciascun autore, una possibile sequenza cronologica indicherebbe come piú antichi i componimenti di Pero Velho~Pai Soarez de Taveirós (*LPGP* 115.1/135.3) e Abril Perez~Bernal de Bonaval (*LPGP* 1.1/22.2), autori già operanti in epoca precedente al regno alfonsino, ai quali seguono la presente *cantiga* e la tenzone fra due altri autori presenti alla corte del *Rey Sabio*, Johan Baveca e Pedr'Amigo de Sevilha (*LPGP* 64.22/116.25). Piú tardo è invece l'interessante dibattito sulla possibilità di continuare a comporre in seguito alla morte della dama attribuito dagli apografi italiani e dai piú tardi frammenti M e P ad Afonso Sanchez e Vasco Martinz de Resende (*LPGP* 9.14/153.1).

I due interlocutori condividono la medesima sorte di amanti *coitados*; attraverso la formula della "richiesta", non esplicitata ma senz'altro omologa ad altre *preguntas* leggibili nel *corpus* trobadorico peninsulare, tutte rivolte ad Alfonso X (*LPGP* 54.1/18.44 e *LPGP* 114.26/18.45), Pero Garcia chiede al signore, che vede «tan coitad'andar», come sia possibile difendersi dalla sofferenza d'amore. Le prime due *coblas* insistono sulla descrizione degli effetti derivanti dalla *coita* (perdita del sonno e dell'appetito) e sulle consuete iperboli atte ad esaltare il ruolo di

¹⁶ Questi testi si distinguono dalla decina di componimenti in cui s'inscena un dialogo fittizio fra amante e amata (ad esempio, Aimeric de Peguilhan, *BdT* 10.23; Bertran del Pojet, 87.1; Guillem Rainol d'At, 231.1, 4; Marques, 296.1a; Raimbaut de Vaqueiras, 392.7, ecc.).

amante sofferente secondo la prassi cortese. Ciò è evidente soprattutto nella strofa assegnata al *senhor*, la cui ripresa del topico provenzale del “signore del mondo” (v. 13) s’inquadra nella tendenza all’*amplificatio* propria delle *cantigas de amor*: egli cambierebbe volentieri la sua immaginaria posizione di dominio per vivere libero dall’amore e dalle sue inevitabili conseguenze. La seconda metà del testo introduce invece il *consilium* del poeta al suo interlocutore, il che permette di individuare una *pars destruens* e una *pars construens* nello sviluppo logico della *cantiga*. Pero Garcia afferma infatti che è possibile liberarsi dall’amore grazie al digiuno e alla penitenza e il *senhor* sembra accogliere di buon grado il suggerimento, salvo poi paventare l’estrema soluzione di invocare la morte qualora tale rimedio non avesse alcun effetto.

L’impiego del linguaggio della *cantiga de amor* in un dibattito che ricalca le più trite convenzioni della lirica cortese non rende verosimile l’esistenza di possibili nuclei satirici o parodici; il motivo del digiuno e dell’elemosina si rifà infatti ovviamente alla tradizione cristiano-ascetica e non va certo interpretato in chiave ironica, sebbene si tratti senz’altro di un’immagine alquanto eccentrica nella semantica del canto d’amore galego-portoghese. D’altra parte, lo stesso motivo s’inquadra in una corrente ben rappresentata nelle *cantigas*, il rifiuto dell’amore, relazionato sempre alla sofferenza e alla morte e quindi non alternativo all’etica della *fin’amor*, ma rappresentativo di una sua estremizzazione, risolta nelle esasperate iperboli che costellano tanti componimenti articolati sul tema della *coita*.

La possibilità di riconoscere Alfonso di Castiglia come *partner* di Burgalés nella tenzone è ovviamente indimostrabile. Nondimeno, sappiamo che il monarca non disdegnava la pratica del contenzioso in rima, intrapreso peraltro sia con poeti galego-portoghesi (Garcia Perez, Pai Gomez Chariño, Vasco Gil), sia con quell’Arnaut che ormai la critica è unanimemente orientata ad identificare con il trovatore occitano Arnaut Catalan, con il quale compone la famosa tenzone bilingue di argomento scatologico-osceno (LPGP 21.1). Tutte le tenzoni che impegnano il *Rey Sabio* con altri *trobadores* si svolgono sul piano satirico e ruotano attorno ad elementi ricorrenti come l’abbigliamento (la *pena veira* nel caso di Garcia Perez, il *manto* in Vasco Gil) o il richiamo ironico all’attività legislativa del regno castigliano (il *foro de Leon*, evocato da Chariño e Gil), e sono dunque pienamente comprensibili nella spiccata

predilezione dimostrata da Alfonso X verso il genere della *cantiga de escarnio e maldizer*.

Un indizio che sembra operare a favore dell'identificazione del *partner* di Burgalés con Alfonso X è la struttura argomentativa del testo, poiché anche le altre tenzoni in cui Alfonso è coinvolto, si è visto, si articolano sotto forma di *pregunta*, espressa nell'*incipit* di Pero Garcia col più neutro verbo *saber*. In tutti i casi resta comunque la consapevolezza della superiorità del proprio interlocutore, che ben si addice ad un dibattito svolto con un membro del lignaggio reale. Resta però l'ostacolo principale determinato dall'appellativo utilizzato da Burgalés nei versi che aprono le sue *coblas* nella tenzone. Da un lato, infatti, soltanto Chariño si dirige al sovrano senza specificare che si tratta del *rei*, il che ha condotto i commentatori a sostenere ipotesi distinte.¹⁷ Non si riscontra comunque nessun altro caso in cui uno dei due protagonisti di una tenzone si rivolge al proprio avversario in modo così generico, a fronte dei chiari e completi appellativi che si ritrovano in pressoché tutte le tenzoni della lirica galego-portoghese.

Il problema va poi connesso al citato testo bilingue che coinvolge Arnaut Catalan, nel quale il trovatore occitano si rivolge allo stesso modo ad Alfonso come *Sinner*. Né la biografia di Catalan, né i dati interni al testo permettono di stabilire una data di composizione; i documenti in nostro possesso non registrano alcuna traccia di un soggiorno di Arnaut in terra castigliana, ma l'evidente ripresa del tema che Bec sintetizzò felicemente come «du pet qui fait marcher les navires»¹⁸ da un analogo *partimen* fra lo stesso Catalan e Raimondo Berengario IV di Provenza rende possibile una data *post quem*.¹⁹ sappiamo infatti che quest'ultimo

¹⁷ L'argomento della tenzone, centrata sui tributi (*jantares*) richiesti nel León dal *senhor* al quale Pai Gomez si rivolge, condusse Michäelis ad identificare Alfonso X come interlocutore di Chariño, seguita da altri commentatori (Michäelis 2004: 133-56; Rodrigues Lapa 1970: n° 455). In tempi più recenti Resende de Oliveira ha osservato che i documenti storici danno notizia di abusi esercitati in quella regione dall'infante Fernando de la Cerda fra il 1271 e il 1275: sarebbe quindi quest'ultimo a comporre la tenzone con Chariño (Resende de Oliveira 1994: 335-6).

¹⁸ Bec 1984: 157.

¹⁹ Per la biografia di Arnaut Catalan si veda la scheda compilata da Riquer 1975: III, 1349-50. I dati biografici che possediamo sono malcerti; se è assai probabile identificare il poeta nella donazione che Raimondo Berengario firma ad Aix-en-Provence nel 1241, meno sicure sono le notizie che provengono da due testi anonimi

non può essere stato composto oltre il 1245, anno della morte di Raimondo. Secondo Silvio Pellegrini, inoltre, il tema della spedizione navale che accomuna le due composizioni potrebbe riferirsi ad un avvenimento reale, che la cronologia sopra segnalata permetterebbe d'identificare con la fallimentare settima crociata, in cui Luigi IX di Francia cadde prigioniero (1248-1254).²⁰ Il contatto con Alfonso di Castiglia potrebbe essersi così verificato in occasione dell'operazione militare che quest'ultimo condusse verso le coste marocchine su incarico del padre Fernando III, nel 1248. D'altra parte, se l'Arnaut Catalan che compare a più riprese nel *Repartiment* di Valencia nel 1238 è identificabile con il nostro trovatore, questi avrebbe potuto iniziare a conoscere alcuni autori galego-portoghesi proprio in terre catalane: nel medesimo ambiente sono infatti documentati un *Pero da Ponte* (forse il *segrel* galego che cantò le lodi di Jaume I in relazione proprio alla conquista di Valencia?), un *Caldeiron* (forse il giullare autore di una *cantiga* vincolata alla sua presenza nel regno aragonese, *Os d'Aragon, que soen donear?*)²¹ e un *P. G. de Burgos* (forse lo stesso Pero Garcia Burgalés?), oltre ad altri trovatori occitani come Guilhem Ademar, Guilham de Montanhagol e Bertran Carbonel.²²

Se l'incontro fra i due fosse avvenuto posteriormente all'incoronazione di Alfonso, la spedizione a *Ultramar* cui farebbero riferimento i due contendenti evocherebbe invece quella promossa nel 1269 da Giacomo I d'Aragona, sostenuta dallo stesso Alfonso X con l'invio di alcune navi; ritengo però poco probabile che Catalan, ammesso che fosse ancora in vita in quell'epoca, riproponesse il medesimo quesito burlesco del *partimen* con Raimondo Berengario ad oltre vent'anni di distanza. E non è neppure strettamente necessario affannarsi a cercare una possibile spedizione a *Ultramar* effettuata dal giovane Alfonso tra la fine degli

dialogati in cui appare un Arnalt o Arnaldon, che documenterebbero la sua presenza presso la corte degli Este negli anni 1231-1233 (cf. Aurell 1989: 126).

²⁰ Pellegrini 1977: 189.

²¹ Si vedano anche le notizie fornite in Vatteroni 1988: 155-81.

²² La notizia del documento si trova in Ron Fernández 2005: 149, 181. Catalan è citato in due documenti del 1238 e in uno del 1240; viene inoltre menzionato un altro *Arnaut Catalan*, in una carta del 1249. Va ricordato che Catalan dovette lasciare la corte di Provenza alla morte del suo protettore Raimondo Berengario, il che non osta, in linea di principio, alla sua presenza nel regno aragonese in quell'epoca: altra cosa è poi comprendere come e quando egli sia giunto presso le terre castigliane, anche nell'epoca in cui Alfonso era ancora *Infante*.

anni '30 e la metà del decennio successivo, dal momento che la *razo* della tenzone è chiaramente derivata da quella intrapresa a suo tempo da Catalan e Raimondo Berengario, costituendo pertanto un puro pretesto per un gioco poetico di corte.

Alla luce dei dati fin qui esposti propongo perciò l'attribuzione delle *coblas* nella tenzone con Pero Garcia Burgalés ad Alfonso di Castiglia, ancora in gioventù, e più precisamente nel quarto decennio del XIII secolo, o comunque in un periodo non troppo distante da quello che lo vide dibattere con Arnaut Catalan (in ogni caso, fra 1248 e 1252).

APPENDICE – EDIZIONE CRITICA DEI TESTI

I. *Quero que julguedes, Pero Garcia* (LPGP 88.13/125.44; RM 161:201)

- | | | |
|----|--|----|
| I | <p>– Quero que julguedes, Pero Garcia,
dantre min e todolos trobadores
que de meu trobar son desdezidores,
pois que eu ei mui gran sabedoria
de trobar e d<e> o mui ben fazer,
se ei culpa no que me van dizer,
vingadeo sen toda banderia.</p> | 5 |
| | [.....] | |
| IV | <p>– Don Lo<urenço>, muito me cometedes
e en trobar muito vos ar loades,
e dizen esses con que vós trobades
que de trobar nulha ren non sabedes,
nen rimades, nen sabedes iguar
e, pois vos assi travan en trobar,
de vos julgar, senhor, non me coitedes.</p> | 10 |
| V | <p>– Don Pedro, en como vos ouç'i falar,
<o>u vos ben non <me> sabedes julgar,
ou ja dos outros ofereçon avedes.</p> | 15 |
| VI | <p>– Don Lourenço, vejo i vos posfaçar,
mais quen non rima nen sabe iguar,
se eu juizo dou, queixarvos edes.²³</p> | 20 |

²³ «– Voglio che giudichiate, Pero Garcia, fra me e tutti i trovatori che del mio trovare sono detrattori, poiché io possiedo una sapienza assai grande nel trovare, e nel

2. todolos] todoles 3. desdezidores] des de dizores 12. nen] non
14. de vos] de vosso, julgar] pulgar 16. julgar] pulgar

Ms.: V 1034, c. 167r.

Bibliografia: Braga 1878: n° 1034; Paxceco Machado–Machado 1949-1964: VII, n° 1681; Tavani 1964: n° XVII; Rodrigues Lapa 1970: n° 274; Blasco 1984: n° LII; Videira Lopes 2002: n° 237; Marcenaro 2012: n° LIII.

Il testo è mutilo delle *coblas* centrali. Come osservava Tavani, la lacuna comprende probabilmente due strofe, vista la media delle tenzoni peninsulari, che soltanto in due casi eccedono le quattro unità (si tratta di *LPGP* 22.2, fra Bernal de Bonaval e Abril Perez, e il *partimen LPGP* 64.22, fra Johan Baveca e Pedr'Amigo de Sevilla). Va però segnalato che il copista di V lascia nella colonna di sinistra uno spazio in cui avrebbero potuto entrare altre due *coblas*, trascrivendo nella colonna di destra la quarta e le due *fiindas* che concludono il dibattito; ciò può indicare che il guasto si sia verificato durante il processo di copia di V, giacché difficilmente l'eventuale spazio lasciato dal modello per segnalare la lacuna sarebbe stato riprodotto tale e quale dal menante cinquecentesco (che infatti non procede mai in questo modo in tutto il codice). L'impressione è inoltre corroborata dal confronto con i testi in cui è possibile effettuare collazione tra il più antico manoscritto A e gli apografi italiani: questi ultimi tendono infatti a non riprodurre gli spazi bianchi che nel *Cancioneiro da Ajuda* indicano le strofe mancanti.

	10' a	10' b	10' b	10' a	10 c	10 c	10' a
I	-ia	-ores	-ores	-ia	-er	-er	-ia
IV	-edes	-ades	-ades	-edes	-ar	-ar	-edes
	10 c	10 c	10' a				
<i>fiinda</i> 1	-ar	-ar	-edes				
<i>fiinda</i> 2	-ar	-ar	-edes				

farlo molto bene, se ho colpa in ciò che vanno dicendo di me, vendicatelo senza alcuna faziosità. // – Don Lourenço, molto mi accollate, e nel trovare ancora molto vi lodate, e dicono questi con cui voi trovate, che del trovare non sapete niente, né rimate né sapete fare versi regolari; e poiché così vi criticano nel trovare, di giudicarvi, signore, non mi seccate. // – Don Pedro, da come vi sento parlare, o voi non mi sapete giudicare, o avete già ricevuto regali dagli altri. // – Don Lourenço, vi vedo qui provocare, ma chi non rima né sa fare versi uguali, se io do un giudizio su di lui, ve ne lamenterete».

Le considerazioni poc'anzi elencate in merito alla lacuna delle strofe centrali permettono di ipotizzare la struttura originaria del testo. Tavani e i redattori di *LPGP* lo inseriscono nel ristretto insieme di tenzoni articolate su *coblas singulares* (se ne contano appena due, *LPGP* 135.3, tenzone fra i fratelli Taveirós, e 152.7, Vasco Gil e Pero Martinz). Va però registrata l'assoluta prevalenza delle *coblas doblas* nelle tenzoni in cui è coinvolto Lourenço (ne possediamo altre sei attribuibili con sicurezza al giullare galego), poiché tale modalità lirica in area galego-portoghese predilige questa forma, com'è noto, ad altre più rappresentate nella tradizione provenzale²⁴ quali *coblas alternas* e *unissonans*. Nell'indimostrabilità di qualsiasi ipotesi definitiva, ritengo comunque più verosimile una struttura a *coblas doblas*, nella quale, come mostrano altre tenzoni peninsulari (*LPGP* 2.18, 9.14, 75.8, 81.1, 81.8, 85.11, ecc.), le *findas* vengono modellate sulle rime della seconda coppia di strofe. *Mot tornat* nei vv. 13 e 21 (*ignuar*); rime derivate nei vv. 3 e 6 (*desdezidores - dizzer*), 10 e 13 (*trobades - trobar*, a sua volta richiamati dal sostantivo *trobadores* del v. 2).

Interessante la figura etimologica fra il sostantivo *desdezidores* e l'infinito *dizzer* nella *cobla* riservata a Lourenço (2, 6) e la *repetitio* del termine chiave *trobar* nei vv. 9, 11 e 13, in relazione con il poliptoto dovuto alla flessione verbale del v. 10 (*trobades*). Da segnalare, infine, le anafore presenti nella strofa di Buralés (9-10) e nel congedo di Lourenço (15-16), e gli *enjambements* dei vv. 4-5, 10-11 e 13-14.

NOTE

2. La preposizione *antre* (<INTER) è documentata con maggiore frequenza nelle fonti portoghesi, mentre in Galizia prevale la forma *entre*, assieme agli allomorfi *intre*, *ontre* e il più sporadico *untre* (Azevedo Maia 1986: 860-1).

3. *desdezidores*: 'smentitori', 'screditori'. La rarità del lessema impiegato da Lourenço, che riscontriamo soltanto in un altro caso in tutta la tradizione lirica galego-portoghese (Fernan Rodriguez de Calheiros, *LPGP* 47.11, v. 24), indusse il copista ad effettuare una segmentazione in tre membri, con un errore di metatesi in quello finale (*des de dizores*).

²⁴ Si vedano al riguardo anche le considerazioni di Lanciani 1995a: 3-16, ripubblicato in Lanciani 2010: 51-70.

In questo caso, l'argomento della tenzone conduce ad inserire il termine nell'insieme del lessico trobadorico afferente alla critica metaletteraria, mentre sia nella summenzionata *cantiga* di Calheiros, sia nelle altre occorrenze, appare come sinonimo di *posfaçadores* (particolarmente indicativo è il seguente passaggio della *Cronica troiana*: «Porque sodes dizidor et porque fezestes per uosas trayções por que nós senpre seremos desditos et pusfaçados por desleaes et por traedores et por falsos et peiurados», Lorenzo Vásquez 1985: 672).

5. *de*: l'integrazione, già proposta da Tavani, ristabilisce l'isosillabismo e risulta più soddisfacente sotto l'aspetto sintattico.

7. *toda*: Videira Lopes segue la lettura di Lapa, segmentando però l'aggettivo *toda* in *tod'a*, variante accettabile, ma che non pare necessaria nell'economia del discorso iniziato da Lourenço in questa prima *cobla*.

–. *banderia*: 'parzialità', 'faziosità'. La lettura del manoscritto è dubbiosa; Tavani mantiene la forma che sembra effettivamente attestata in V, *bandoria*, che costituirebbe però un *hapax*, mentre l'aggettivo *bandeiro* è registrato in opere di prosa galega e portoghese; per questo motivo Lapa, che qui seguo, ammette *banderia* (cf. Lorenzo 1977: 223, s. v. *bandeyro*).

12. *nen*: la struttura del verso esige l'emenda della lezione *no(n)* trasmessa dal manoscritto vaticano nel secondo emistichio, curiosamente ignorata dagli editori pregressi.

–. *rimades*: il verbo assume qui il significato di 'fare rime', da intendersi non tanto in senso generale (cioè come sinonimo di 'comporre'), bensì nella più precisa accezione di tecnica compositiva ulteriormente specificata dal verbo *iguar*, che si riferisce alla regolarità delle misure sillabiche. I due interlocutori impiegano qui una terminologia che non ritroviamo nell'*Arte de trovar* a causa dello stato lacunoso di quest'ultima, e che invece appare in buona parte nei dibattiti fra trovatori e giullari. L'accusa di non saper comporre versi regolari viene mossa più volte a Lourenço nell'ambito di tenzoni con diversi trovatori; i dati desumibili da questo pugno di composizioni indicano che la terminologia tecnica relativa all'arte del *trobar*, nella fattispecie quella relazionata alla composizione dei versi e alla distribuzione delle rime, nasce e si sviluppa nell'alveo della corte castigliana di Alfonso X attraverso il veicolo dei generi lirici dialogati (sull'argomento si veda, fra gli altri, Lanciani-Tavani 1995: 118-38).

13. *travan*: ‘censurano’, ‘condannano’. Anche questo verbo fa parte del lessico metapoetico; lo si registra infatti in maggioranza in testi di carattere polemico-letterario, con significativa incisività proprio nei testi in cui è coinvolto Lourenço (si tratta delle tenzoni *LPGP* 70.28, con Johan Garcia de Guilhade, 88.14, con Rodrigu’Eanes de Vasconcelos, e 126.12, con Pedr’Amigo de Sevilla).

14. *de vos*: accolgo l’emenda di Tavani, seguita da Lapa e Videira Lopes e invece rifiutata da Blasco, che migliora il verso sia sotto l’aspetto metrico (la lezione di V comporta infatti ipermetria), sia sotto quello semantico, giacché, come già segnalava Tavani, non si dà *judgar* come infinito sostantivato, tanto più in un testo in cui viene già utilizzato il sostantivo *juizo* (v. 20).

15. *Pedro en*: va effettuata sinalefe tra le due vocali per rispettare l’isometria del verso.

16. Per ricondurre il verso alla misura decasillabica Tavani integra il pronome personale atono *o*, accettato anche dagli editori posteriori salvo Blasco, che antepone sistematicamente la fedeltà alla lezione manoscritta all’effettiva intelligibilità del testo. L’integrazione del pronome *me* che qui si propone è ugualmente lecita, e limita l’accusa rivolta da Lourenço a Burgalés alla questione che quest’ultimo è chiamato a giudicare, invece di riferirsi alla più generica (e ben più grave) insinuazione di non saper giudicare *in toto*. Riguardo alla forma *judgar*, Lapa emenda l’infinito in una forma con iato, *juigar*, ritenuta evidentemente necessaria per sanare l’ipometria.

17. *ofereçon*: Tavani, che qui seguio, opta per mantenere il sostantivo nella forma consegnata da V *ofereçon*, avvertendo della necessità di leggerlo come trisillabo per evitare l’ipermetria.

18. *Vejo ì*: sinalefe.

II. *Senhor, eu quer’ora de vós saber* (*LPGP* 125.49; *RM* 161:85)

I – Senhor, eu quer’ora de vós saber,
 porque vos vejo tan coitad’andar
 con Amor, que vos non leixa, nen ar
 <vos> leixa <ja nen> dormir nen comer,
 que farei <eu> a que faz mal Amor,
 de tal guisa que non dormio, senhor,
 nen posso contra el conselh’aver.

II – Pero Garcia, non poss'eu saber
 como vós vos possades emparar
 d'Amor, segundo quant'é meu cuidar, 10
 que vos non faça muito mal sofrer,
 ca tanto mal mi faz a mí Amor
 que, s<e> eu fosse do mundo senhor,
 dá-lo ía por Amor non aver.

III – Senhor, direivos que oí dizer 15
 a quen del foi coitado gran sazón:
 esse me disse que por oraçon,
 per jajuar, per esmolla fazer,
 por aquesto se partiu del Amor.
 Fazed'esto: quiça Nostro Senhor 20
 vo-lo fara por <aqu>esto perder.

IV – Pero Garcia, sempr'oí dizer
 que os conselhos boos, boos son:
 farei esso, se Deus <a> mí perdón,
 pois Lhi por al non posso guarecer; 25
 pois que mi tanto de mal faz Amor,
 rogarei muito a Nostro Senhor
 que mi dé mort'ou mi o faça perder.²⁵

3. nen ar] nen vos ar BV 8. Garcia] guarcia B 11. faça] fez BV
 19. por] ca por BV, partiu] per tui V

Mss.: B 1383, c. 295v, coll. a-b; V 991, c. 158v, col. b.

Bibliografía: Braga 1878: n° 991; Paxceco Machado–Machado
 1949-1964: VI, n° 1334; Fernández Pousa 1953: 123-60; Blasco 1984:
 n° LI; Marcenaro 2012: n° LII.

²⁵ «– Signore, io voglio ora sapere da voi, giacché vi vedo andare così afflitto con amore, che non vi lascia, né poi vi lascia né dormire né mangiare, cosa farò io a chi amore danneggia, in tal modo che non dormo, signore, né posso avere aiuto contro di lui. // – Pero Garcia, io non posso sapere come voi possiate proteggermi da Amore, secondo ciò che penso, che non vi faccia soffrire molto di piú, poiché Amore mi procura tanto male che, se io fossi signore del mondo, vi rinuncerei per non avere amore. // – Signore, vi dirò cosa ho sentito dire a chi fu tormentato da lui per lungo tempo: questi mi disse che con la preghiera, mediante il digiuno, facendo la carità, per questo Amore si separò la lui. Fate questo: forse Nostro Signore ve lo farà per questo perdere. // – Pero Garcia, sempre ho sentito dire che i buoni consigli, sono buoni: questo farò, che Dio mi perdoni, poiché per [niente] altro posso guarire; giacché Amore mi fa tanto male, pregherò molto Nostro Signore che mi dia la morte o che me lo faccia perdere».

In B Colocci annota *seldiss* e *ad. 2*, per indicare rispettivamente la struttura a *coblas unissonans* con mantenimento della rima *dobla*; è assai probabile che l'umanista volesse indicare anche il carattere dialogato del testo, nel quale infatti sottolinea gli epiteti dei due interlocutori (*Senhor* nel verso iniziale, *Pero Garcia* nel primo della strofa successiva).

	10 a	10 b	10 b	10 a	10 c	10 c	10 a
I	-er	-ar	-ar	-er	-or	-or	-er
II	-er	-ar	-ar	-er	-or	-or	-er
III	-er	-on	-on	-er	-or	-or	-er
IV	-er	-on	-on	-er	-or	-or	-er

Cantiga de meestria di quattro *coblas*, nelle quali si mescolano le tipologie delle *coblas unissonans* e *doblas*, vista la mutazione nelle strofe III-IV della rima *b*. Il testo presenta alcuni difetti di isometria, cui gli editori precedenti inspiegabilmente non hanno dato alcun rilievo, e per i quali rimetto alle note dei versi corrispondenti. La peculiare struttura strofica viene rimarcata dall'uso delle parole-rima; da una parte, infatti, i sostantivi *amor* e *senhor* si presentano con regolarità nel quinto e sesto verso di ciascuna stanza, mentre, dall'altra, si verifica una bipartizione tra le due metà del testo nel variare delle parole-rima in posizione iniziale e finale di *cobla* (I-II: *saber* 1, 8, *aver* 7, 14; III-IV: *oi dizer* 15, 22, *perder* 21, 28). In questo complesso gioco di simmetrie trova spazio anche la rima equivoca, che coinvolge la parola-rima in sesta posizione e si presenta con ben tre valori diversi; nel primo caso, il rapporto equivoco si misura su un piano più sfumato (autorizzando quasi la categoria di "rima identica-equivoca"), poiché nel v. 6 *senhor* è l'epiteto che il primo interlocutore – a sua volta chiamato *senhor* – rivolge a Pero Garcia, mentre nel v. 13 significa 'padrone', 'sovrano' (*se eu fosse do mundo senhor*). Le due occorrenze nelle *coblas* III e IV realizzano invece un'*aequivocatio* abbastanza tipica nelle *cantigas de amor*, nella quale cioè si accostano il valore profano e divino del sostantivo (*Nostro Senhor* 20, 27). La rima equivoca assume un ruolo centrale nella *cantiga*, poiché viene arricchita, nel v. 13, dalla parola-rima e collegata, nello schema metrico, all'altro *mot-refranb* che ricorre nel testo senza alcun tipo di ambiguità (*Amor*). La notevole coesione formale della tenzone è rafforzata inoltre dalla costanza con cui si registra l'impiego delle *coblas capcaudadas*, mentre il *capfinimen* si realizza soltanto fra le prime due strofe (*non posso* 7, 8). Allo stesso tempo, le *coblas capdenals* sono facilitate dalla struttura della tenzone, in cui ogni verso

iniziale di strofa inizia con il nome di uno dei due contendenti, ma anche nella ripresa del sintagma *pois que* nei versi 2 e 26, come sempre in posizione iniziale nel verso. La complessa architettura del componimento si rende visibile soprattutto nella già sottolineata ripetizione dei rimanti, che conferisce un effetto di ordinata simmetria alle quattro *coblas*. I restanti episodî di iterazione si misurano soprattutto sulle riprese dei medesimi nuclei semantici (l'insistenza sulla perdita del sonno nella prima strofa, l'antitesi *non faça~mi faz* nel contesto degli effetti della *coita* dei vv. 11-2), associate alle consuete *repetitiones* (*leixa* 3-4, *mal* 11-2) e soprattutto *derivationes*, quest'ultime ottenute per flessione verbale (*farei* 5 - *faz* 5, 12 - *faça* 11 - *fazede* 20 - *fara* 21; *posso* 8 - *possades* 9; *dizer* 15 - *disse* 17); si distinguono inoltre in questo gruppo l'anadiplosi del v. 22 e l'anafora dei vv. 25-6 (*pois lhi - pois que*). La natura prettamente argomentativa e dialogica del poema determina l'uso di periodi articolati, come ad esempio il lungo inciso della *cobla* esordiale, o i varî episodî di accumulazione pronominale (*vos*, in forma tonica e atona, nei primi quattro versi; la *replicatio* del v. 9), ridondanze (la ripetizione della congiunzione *por* nel lungo periodo che occupa i vv. 17-9) e un ricorso piuttosto parco alle formule interiettive e parentetiche (*segundo quant'è meu cuidar* 10; *se Deus a mí perdon* 24). Le fratture nell'andamento sintattico sono inoltre determinate dal ricorso capillare all'*enjambement* (2-4, 8-10, 12-3, 15-6, 20-1, 22-3, 27-8).

NOTE

3-4. Entrambi i testimoni rivelano una corruttela che rende il primo verso eccedente di una sillaba, mentre il secondo risulterebbe addirittura un settenario («con amor que vos non leixa nen vos ar / leixa dormir nen comer»). Nel v. 3 l'eliminazione del pronome *vos*, abbastanza frequente nella casistica di errori di copia nei due apografi italiani, assicura la perfetta isometria. Più difficoltoso è invece trovare una congettura credibile per il verso successivo, che necessita interventi editoriali di un certo spessore. Ho integrato, da un lato, lo stesso pronome *vos* copiato probabilmente per errore nel verso precedente, mentre, dall'altro, ho supposto l'omissione sia dell'avverbio *ja*, plausibile in questo contesto, sia del primo membro della struttura distributiva *nen... nen*.

5. L'integrazione del pronome personale *eu* ripristina la misura del decasillabo e non risulta eccessivamente invasiva dal punto di vista semantico.

11. Altro problema di ipometria, al quale si è ovviato con l'emenda dell'indicativo presente *faz* nel congiuntivo presente *faça*, che pare adattarsi meglio alla sintassi del periodo – visto l'uso del congiuntivo imperfetto nel v. 10 – e che restaura il decasillabo. L'errore dell'antecedente di BV potrebbe essersi prodotto per influsso della medesima forma verbale, *faz*, nel verso successivo.

13. La mancanza di una sillaba può facilmente risolversi integrando la vocale orale alla congiunzione *se*.

17. *esse*: questa forma del pronome dimostrativo mostra un impiego piuttosto scarso nel *corpus* trobadorico, nel quale si ritrova in appena sei *cantigas*, a fronte di una più ampia casistica in cui assume funzione aggettivale (per le varie forme del pronome dimostrativo si rimanda alle pagine di Azevedo Maia 1986: 683-92, con relativa bibliografia pregressa).

18. *jajñar*: 'digiunare', derivante dall'alterazione tarda *JAJUNARE del latino classico JEJUNARE, si presenta anche con mantenimento della forma etimologica *jejñar* (cf. *REW*: n° 4581; Lorenzo 1977: 719; Machado 1987: III, 345-6).

19. Il verso trasmesso dagli apografi italiani presenta un'ipometria non semplice da sanare, poiché implica interventi da effettuarsi su lezione concorde. L'operazione più ragionevole pare essere eliminare il *ca* all'inizio del verso, evitando così l'effetto di ridondanza nelle congiunzioni che introducono l'oggettiva del verso 17 («esse me disse que...»), sebbene i *trobadores* galego-portoghesi dimostrino in più punti simili episodi di reduplicazione. Non va trascurato che nella *cobla* precedente, alla medesima altezza nella strofa, il verso che analogamente a questo termina con la parola *amor* presenta la particella *ca* al suo principio («ca tanto mal mi faz a mí amor» 12): l'errore potrebbe quindi essersi prodotto per un salto visivo da una *cobla* all'altra.

21. Nuovamente, ho ritenuto necessario provvedere all'integrazione di una sillaba per ricondurre il verso alla misura corretta. In questo caso, il pronome dimostrativo *aquesto* è legittimato dalla medesima espressione del v. 19 (*por aquesto*), risultando così non eccessivamente arbitrario rispetto alla lettura concorde dei due manoscritti.

24. Il verso è ipometro; per la verosimiglianza dell'integrazione qui proposta si veda la medesima costruzione, ad esempio, nel ritornello di

una *cantiga de amor* dello stesso Burgalés: «ca tal dona, si Deus a mí perdon, / non á no mundo, se mia sennor non» (Marcenaro 2012: xxxi).

28. *mi o*: com'è abituale, l'incontro fra i due pronomi atoni si risolve in sinalefe.

Simone Marcenaro
(Università degli Studi di Milano)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

- Bertolucci 1966 = Valeria Bertolucci, *La Supplica di Guirant Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari» 14 (1966): 9-135.
- Blasco 1984 = Pierre Blasco, *Les chansons de Pero Garcia Burgalés, troubadour galicien-portugais du XIII^e siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian–Centre Culturel Portugais, 1984.
- Braga 1878 = Theophilo Braga, *Cancioneiro português da Vaticana. Edição crítica restituída sobre o texto diplomático de Halle*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1878.
- Cancioneiro* 1973 = *Cancioneiro português da Biblioteca Vaticana (Cód. 4803). Reprodução facsimilada*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos–Instituto de Alta Cultura, 1973.
- Fernández Pousa 1953 = Ramon Fernández Pousa, *Cancionero gallego de Pedro García Burgalés*, «Revista de Literatura» 4/7 (1953): 123-60.
- Lorenzo Vásquez 1985 = Ramon Lorenzo Vásquez, *Crónica Troiana, A Coruña*, Fundación Pedro Barrié de la Maza–Conde de Fenosa, 1985.
- Marcenaro 2012 = Simone Marcenaro, *Pero Garcia Burgalés. Canzoniere – canzoni d'amore, d'amico e di scberno*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Paxceco Machado–Machado 1949-1964 = Elza Paxceco Machado, José Pedro Machado, *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, Edição da «Revista de Portugal», 1949-1964.
- Riquer 1975 = Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975.
- Rodrigues Lapa 1970 = Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970².
- Tavani 1964 = Giuseppe Tavani, *Lourenço. Poesie e tenzoni*, Modena, Società Tipografica Editrice Modenese, 1964.
- Videira Lopes 2002 = Graça Videira Lopes, *Cantigas de escarnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.

LETTERATURA SECONDARIA

- Alvar 1986 = Carlos Alvar, *Las poesías de Pero Garcia de Ambroa*, «Studi Mediolatini e Volgari» 32 (1986): 5-112.
- Aurell 1989 = Martin Aurell, *La vieille et l'épée. Troubadours et politique en Provence au XIII^e siècle*, Paris, Aubier Montaigne, 1989.
- Azevedo Maia 1986 = Clarinda de Azevedo Maia, *História do galego-português. Estado linguístico da Galiza e do Noroeste de Portugal desde o século XIII ao século XVI [con referência à situação do galego moderno]*, Coimbra, Fund. Calouste Gulbenkian–Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1986.
- BdT = Alfred Pillet, Henry Carstens, *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933.
- Bec 1984 = Pierre Bec, *Burlesque et obscenité chez les troubadours. Pour une approche du contre-texte médiéval*, Paris, Stock, 1984.
- Beltrán 2007 = Vicenç Beltrán, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela (= «Verba. Anexo» 59 [2007]).
- Duro Peña 1997 = Emilio Duro Peña, *Documentos da Catedral de Ourense*, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1997, 2 voll.
- Finazzi Agrò 1993 = Ettore Finazzi Agrò, *Pero Garcia Burgalés*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 541-2.
- Gonçalves 1993 = Elsa Gonçalves, *Tenções*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 622.
- Lanciani 1995a = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, «Rassegna Iberistica» 53 (1995): 3-16.
- Lanciani 1995b = Giulia Lanciani, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in Aa. Vv., *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993, Granada, Universidad de Granada, 1995: 117-30.
- Lanciani 2010 = Giulia Lanciani, *La meccanica dell'errore. Studi di letteratura medievale*, Roma, Viella, 2010.
- Lanciani–Tavani 1995 = Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani, *As cantigas d'escarnho e maldizer*, Vigo, Galaxia, 1995.
- Lorenzo 1977 = Ramon Lorenzo, *La traducción gallega de la Cronica General y de la Cronica de Castilla*, Orense, Instituto de estudios orensanos «Padre Feijoo», 1977, t. II [*Glosario*].
- Lorenzo Gradín 1995 = Pilar Lorenzo Gradín, «Mester con pecado»: la juglaría en la Península Ibérica, «Versants» n.s. 28 (1995): 99-129.

- LPGP = Mercedes Brea (ed. por), *Lirica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia–Centro Ramon Pineiro, 1996.
- Machado 1987 = José Pedro MACHADO, *Dicionario etimológico da lingua portuguesa*, Lisboa, Horizonte, 1987.
- Menéndez Pidal 1956 = Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa–Calpe, 1956.
- Michäelis 2004 = Carolina Michäelis, *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval galego-português*, edição e tradução de Y. Frateschi, J.L. Rodríguez, M.I. Morán e J.A. Souto Cabo, Coimbra, Universidade de Coimbra, 2004.
- Minervini 1993 = Vincenzo Minervini, *Pero Garcia d'Ambroa*, in Giulia Lanciani, Giuseppe Tavani (ed. por), *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993: 542-3.
- Pellegrini 1977 = Silvio Pellegrini, *Varietà romanze*, L'Aquila, Japadre, 1977.
- Resende de Oliveira 1994 = Antonio Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros medievais e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.
- REW = Wilhelm Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1935.
- RM = Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Rodrigues Lapa 1956 = Manuel Rodrigues Lapa, *Lições de literatura portuguesa*, Coimbra, Coimbra Editora, 1956.
- Ron Fernández 2005 = Xosé Xavier Ron Fernández, *Carolina Michäelis e os trovadores representados no Cancioneiro da Ajuda*, in Mercedes Brea (ed. por), *Carolina Michäelis e o Cancioneiro da Ajuda, boxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005: 121-88.
- Souto Cabo 2006 = José Antonio Souto Cabo, *Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa*, «Revista de Literatura Medieval» 18 (2006): 225-48.
- Tavani 1980 = Giuseppe Tavani, *La poesia lirica galego-portoghese*, in Aa. Vv., *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Carl Winter, 1980, vol. II/1, fasc. 6.
- Vatteroni 1988 = Sergio Vatteroni, *Appunti sul testo delle due «cantigas» di Caldeyron*, «Studi Mediolatini e Volgari» 34 (1988): 155-81.
- Viñez Sánchez 1996 = Antonia Viñez Sánchez, *Documentación de trovadores*, in Aa. Vv., *La literatura en la época de Sancho IV*. Actas del Congreso Internacional (Alcalá de Henares, 21-24 febrero de 1994), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996: 531-42.

RIASSUNTO: L'articolo presenta l'edizione critica, annotata e fornita di traduzione, delle due tenzoni in cui è coinvolto il trovatore galego-portoghese Pero Garcia Burgalés. Entrambi i testi sono stati sottoposti in passato ad analisi che, talvolta, mettevano in dubbio l'effettiva presenza di Pero Garcia, proponendo attribuzioni alternative; in tale contesto, oltre a dimostrare l'indubbia paternità di Pero nelle *coblas* a lui corrispondenti nei due dialoghi poetici, si identificherà Alfonso X come interlocutore del Burgalés nella seconda tenzone, che la critica suole invece considerare una *tenson fictive*.

PAROLE CHIAVE: Poesia galego-portoghese medievale; Tenso; Alfonso X di Castiglia; edizione critica.

ABSTRACT: This article presents the critical edition (complete with notes and translation) of the two *tenso*s involving Galician-Portuguese troubadour Pero Garcia Burgalés. Both texts have been the object of previous analyses, some of which have doubted the involvement of Pero Garcia, suggesting different attributions; in this context, not only will Pero's authorship of the *coblas* be demonstrated, but his interlocutor in the second *tenso* will be identified as Alfonso X, contrary to traditional interpretations which consider the text to be a *tenson fictive*.

KEYWORDS: Galician-Portuguese Medieval Poetry; *Tenso*; Alfonso X of Castile; Critical edition.