

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

*A dialéctica do trobar na lírica románica medieval, con especial atención á lírica galego-portuguesa**

ESTHER CORRAL DÍAZ

Universidade de Santiago de Compostela

1. O diálogo na lírica románica medieval

Linda Paterson, cando estuda os xéneros dialogados na lírica occitana, afirma que "toute la poesie des troubadours est une poésie de dialogue".¹ Efectivamente, o diálogo está presente baixo diferentes formas na lírica. En concreto, na lírica galego-portuguesa obsérvase que na cantiga de amigo a súa frecuencia aproxímase a un 10% do corpus[^] constituíndo unha fórmula estética do código.¹ Os contextos nos que se insire son variados: a amiga que conversa en discurso directo co

* Este traballo enmárcase ñas actividades dos proxectos de investigación: *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785), financiado polo Ministerio de Economía y Competitividad, e *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITE09 204 068 PR), financiado pola Xunta de Galicia.

¹ L. Paterson, "Les *tensons* et *partimens*", *Europa*, 86= année, 950-951, 2008, pp. 103-114; p. 102 (agora na colectánea da autora. *Culture and Society in Medieval Occitania*, Buriington, Ashgate, 2011, pp. 102-114).

[^] As cantigas son citadas e reproducidas a partir da base de datos *MedDB2*, que o Centro Ramón Piñeiro para Humanidades pon en rede no enderezo: www.cirp.es, e que utilizamos para facer as buscas de frecuencias textuais.

¹ Consérvanse arredor de cincuenta e un textos dialogados na cantiga de amigo. Dado o extenso elenco, ofrecemos só a referencia numérica das composicións segundo *MedB2*: 30,5 de E. da Guarda, 64,1, 64,8 e 64,12 de J. Baveca, 107,1 de N. Perez Sandeu, 142,1 e 142,5 de Roi Femandiz, 20,3 de A. Eanes do Coton, 95,3 de M. de Padrozelos, 116,3, 116,4, 116,7 e 116,22 de P Amigo de Sevilha, 121,3 de Pero d'Armea, 101,1 de M. Rodrigues Tenoiro, 25,2, 25,7,25,13,25,13, 25,34 e 25,52 de D. Denis, 145,2 de R. Martinz do Casal, 33,4 e 33,5 de E. Femandiz d'Elvas, 79,22 de J. Soarez Coelho, 70,25 de J. García de Guilhade, 88,5 de Lourenço, 74,7 de J. Nunez Camanéz, 85,19 de J. Bolseiro, 123,8 de Pero de Ver, 11,11 de A. Carpancho, 14,4 de Airas Nunez, 22,5 de Bemal de Bonaval, 29,1 de Estevan Coelho, 42,1 de Feman Froiaz, 51,6 de Galisteu Femandiz, 55,1 de García Soarez. Para o diálogo ñas cantigas de amor e de amigo, vid. M. Brea, "El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa". *Estudios Románicos*, 16-17, 2007-2008, pp. 267-283 (p. 276 e ss.), e M. Brea - P Lorenzo, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1996, p. 40 e ss.

amigo ou que conta as súas coitas a confidentes varias - amiga, nai - ou incluso a elementos da natureza (cñ-, as "flores do verde pino" que menciona D. Denis de fiarma singular na súa célebre cantiga)," a voz da nai que interroga a amiga sobre a súa relación amorosa, etc. Nestes casos, o interlocutor é presentado a través dunha apóstrofe que abre o *incipit* da composición e o exercicio dialéctico é marcado mediante a utilización de verbos ilocutivos (*dizer, contar, preguntar, etc.*) e dunha estrutura narrativa na que a intervención de cada un dos participantes non se corresponde con cadansúa *cohla*, senón que se integra na mesma *cobla* - a variante máis usual - ou ocupa partes da composición.[^] En cambio, é bastante menos produtiva a construción dialóxica no resto de xéneros líricos. Na cantiga de amor o poeta establece un discurso directo coa súa *senhor* en forma dialogada nunha serie de composicións reducida - nove textos -, e no xénero satírico a súa frecuencia aínda é máis exigua, pois apenas se utiliza o diálogo no marco textual.[®]

Por outra parte, a arte epistolar que cultivan os trobadores tamén deixa testemuñas do intercambio dialóxico entre trobadores. Un exemplo ilustrativo e ben coñecido na lírica ocoitana é a *Supplicatio* de Guiraut Riquier e a resposta que recibe por parte de Alfonso X na *Declaratio* sobre a cuestión polémica dos nomes de xogres e trobadores.¹ Máis alá do discurso lírico, as formas dialogadas tamén se suceden en secuencias narrativas máis ou menos extensas do *román* e en modalidades pertencentes ao ámbito da narrativa breve.[^] Así pois, múltiples diálogos e múltiples perspectivas que aparecen en obras de diferente tipo. Incluso pode acontecer, como sinala Gruber no seu clásico e célebre estudo titulado *Die Dialek-*

" Vid. a contribución de V. Beltrán, "Ay flores do verde pino", neste volume.

¹ *Dizem, sennor, ca dissestes por mi* de P. Gomez Charinho, *En grave dia, senhor, que V05 oi* de D. Denis, *Senhorfremosa, pois vos vej 'aquí* (anónimo), *Senhorfremosa, sy veja prazer*, de M. Perez Alvim, *Senhor, por vos e polo vosso hem*, de P. Mafaldo, *Senhor, veedes-me morrer*, J. Garcia de Guilhade, *Vedes, senhor, quero-vus eu tal hem*, de Estevan Faian, *Venh'eu a vós, mha senhor, por saher*, de J. Lobeira. A estas habería que engadir: *Ouvi agora de miaprolgran sahor*, de J. Airas, na que o diálogo se inclue a través das expresións: "e dixi-lh' eu", "e diss-m'ela".

[^] Dous casos significativos son o escarnio de amor *Minha senhor, vinvos rogar*, de A. Moniz d'Asma, - que algúns estudiosos definen como *tençon*, precisamente pola súa estrutura dialogada - e o escarnio persoal *Escudeyro, poyz armas queredes*, de Lope Liáns.

[®] V. Bertolucci Pizzorusso, "La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia", *Studi Mediolatini e Volgari*, 14, 1966, pp. 9-137.

[^] Vid. C. Denoyelle, *Poétique du dialogue médiéval*. Rennes, Presses Universitaires, 2010, e a recente publicación centrada nos *exempta* de M.A. Polo de Beaulieu (éd.). *Formes dialoguées dans la littérature exemplaire du Moyen Âge*, Paris, Honoré Champion, 2012.

tik des Trobar que a "dialéctica do trobar" sexa entendida como un diálogo permanente entre os textos trobadorescos, unha complexidade de relacións intertextuais, que, segundo este crítico alemán, constitúe o elemento fundamental da lírica trobadoresca.'

Agora ben, aínda que en todos estes casos o diálogo pode actuar como soporte técnico do texto, son os xéneros trobadorescos propiamente dialóxicos, particularmente a *tençon* e o *partimen* (*fr. jeu-parti*), os que presentan unha distribución dialéctica máis marcada, en tanto neste tipo de composicións dous poetas expoñen e contrapoñen as súas opinións sobre cuestións diversas cun carácter dramático patente.

Unha das características principais que o diálogo asumía na Idade Media era a idea de controversia, condición que é claramente perceptible nos xéneros dialóxicos trobadorescos, nos que a polémica se configura como un dos trazos determinantes. As denominacións das modalidades proporcionan a este respecto un indicio evidente da discusión e debate que se leva a cabo no discurso textual.' Así, o termo *tençon* (e derivados como *entençar*, *entençon*) denota implicitamente un sentido que vai máis alá do simple diálogo para indicar 'controversia, debate', e mesmo 'tensión'." Véxase, por exemplo, as dúas *fiindas* que rematan a *tençon* entre os trobadores Johan Vasquiz de Talaveira e Pedr'Amigo de Sevilha:'^

- Ay Pedr' Amigo, pois vus ja venci,
d'esta *tençon* que vosco cometi,
nunca ar migo filhedes perfia.

- Joan Vaasques, sei que non é 'ssi
d'esta *tençon*, ca errastes vos i
e diss' eu ben quanto dizer devia.
(81,1/116,1, vv. 29-34)

' J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer, 1983, p. 141.

R. Bec, *Lajoute poétique. De la tensón médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 19.

" Significados indicados por M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1965, p. 755, s. \. *tençon*', e O *Dicionario de dicionarios do galega medieval Corpus lexicográfico da lingua galega*, s. V. *tençon* (en rede, no enderezo <http://sli.uvigo.es/DdD/>) [consulta 19/12/2012].

Sobre as formas de finalización dos debates, vid. o estudo de M.A. Pousada Cruz, "*£ partas 'esta tençon por aquí. Fórmulas metaliterarias conclusivas dos debates galego-portugueses*", en prensa.

As outras designacións dos xéneros dialogados tamén fan referencia a ese mesmo carácter de polémica. *Partimen* pertence ao contexto léxico do debate ao relacionarse co 'acto de partir', *tomejamen* 'torneo' - xénero de frecuencia minoritaria - alude nominalmente á competición e á rivalidade, e incluso *conflictus* - a tipoloxía dialóxica mediolatina - indica de xeito elocuente a contenda e a loita dialéctica que enfrontaban neste caso seres reais con ficticios."

Ademáis, diferentes elementos léxicos incluídos nos xéneros dialogados mencionan explicitamente a discusión" que ten lugar entre os dous trobadores a través de termos do ámbito do debate como *comopelejar*, *cometer*, *julgar* (juízo, juízo) *baratar*, *defender* (*defensonp*) ou *vencer* que fan fincapé na rivalidade e na controversia.

O debate ou *disputatio* non só caracteriza os diálogos literarios, senón que é - recordemos - o método de ensinanza básico que a educación escolástica desenvolve ñas Universidades dos séculos XII e XIII.[^] A disputa dialéctica e a dis-

" P. Stotz, "*Conflictus*. II contrasto poetico nella letteratura latina medievale", *I genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini, Atti del Convegno internazionale (Losanna, 13-15 novembre 1997)*, M. Pedroni - A. Stauble (eds.), Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 165-188; e R.G. Schmidt, "1 *Conflictus*", *Lo spazio letterario del Medioevo, L II Medioevo latino*, voi. I: *La produzione del testo*, tomo II, edit, por G. Cavallo - C. Leonardi - E. Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1993, pp. 157-169.

* E. Gonçalves, "Tenção", *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, organización e coordinación de G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, Caminho, 1993, p. 196 (*irDLMGP*), pp. 622-624; p. 624.

" En dúas *tençons*: 79,52/137,1 de J. Soares Coelho e Picandon e 70,28/88,8 de J. Garcia de Guilhade e Lourenço, ademais na 116,11 de P. Amigo de Sevilha que fai referencia a unha *tençon* entre J. Baveca e Pero d'Ambroa.

En seis referencias: 2,18/120,34 de A. Eanes do Coton e Pero da Ponte, 22,2/1,1 de Abril Perez e Bernal de Bonaval, 75,7/88,9 de J. Perez d'Aboim e Lourenço, 81,13/125,44 de Lourenço e P Garcia, 152,7/132,1 de Vasco Gii e Pero Martins.

" En catro composicións: 22,2/1,1 de B. de Bonaval e Abril Perez, 81,13/116,21 de J. Vasfuiiz e R Amigo, 30,35/84,1 de E. da Guarda e Josep, 64,22/116,25 de J. Baveca e P. Amigo.

" En 79,47 e 88,12 de J. Soares Coelho e Lourenço.

" *Ibidem* e 30,35/S4,1.

En catro *tençom*: 22,2/1,1, 75,10/88,9, 9,14/153,1 de Afonso Sanchez e V. Martinz de Resende, 81,1/116,1 de J. Vasquiz de Talaveira e P Amigo.

Vid, entre outros, O. Weijers, "De la joute dialectique à la dispute scolastique", *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 143^o année, 2, 1999, pp. 509-518 (p. 517) (en rede, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1999_num_143_2_16013) [consulta 11/12/2012]. Vid. tamén E. Leal Abad, "La fuerza ilocutiva en los debates medievales castellanos de controversia y su

puta escolástica comparten o elemento común da *disputatio*, isto é, o diálogo, a discusión, o tratamento dun problema ou argumentación dialéctica, pero son dúas técnicas diferentes.

A esta idea de controversia, implícita e característica das modalidades dialécticas, hai que engadir un segundo aspecto particular que merece ser destacado ñas formas dialogadas trobadorescas: o seu cultivo na tradición trobadoresca é bastante minoritario, en comparación co número total de cantigas conservadas ñas principais áreas literarias. Se realizamos un rápido e sucinto repaso polas poéticas en linguas vemáculas, a percepción desta situación é evidente.

Na lírica do occidente peninsular, o conxunto textual de xéneros dialogados, en galego-portugués, é reducidísimo. Non chega a un 2% do total de composicións. Das aproximadamente 1700 cantigas que se conservan, tan só unha trintena de textos son *tençons* e dous son *partimens*. A este breve corpus habería que engadir un texto máis, particular e destacado, pertencente xa á poesía de *cancioneros* e que serve de introdución ao *Cancioneiro Gerai de Garda de Resende*, o debate do *Cuidar e Sospirar*. A disputa organizase a partir de cobras alternadas, pero sen seguir un modelo fixo e ríxido como na *tensón* románica. "O debate evolui através de uma série de estrofes justapostas (as ajudas) intercalando-se no discurso sob forma de cantigas e trovas" e, o que é máis importante, asume a terminoloxía propia dun proceso xudicial "numa sucessão de petições, desembargos, alegações, réplicas, apelações, etc. finalizado por um *dito* alegórico e narrativo".^{^^}

No resto das líricas románicas a situación non é tan desfavorable, aínda que seguen sendo modalidades de cultivo bastante restrinxido. A lírica occitana non chega a conservar dous centenares de composicións dun corpus aproximado de 2500 textos (arredor do 8% do conxunto total).^{^v} A lírica francesa, cunha produ-

plasmación lingüística", *e-Spania* (mis en ligne le 30 octobre 2008, <http://e-spania.revues.org/13833>) [consulta 12/12/2012].

^{^^} M. Simões, "Cuidar e sospirar", *DLMG*, p. 196. Vid. tamén P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen age*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 (reimpr. ed. Rennes, 1949-53), vol. 1, p. 460.

C. Alvar, "Reyes trovadores". *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du VU Congrès Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), R. Castano et alii (eds.), Roma, Viella, 2003, vol. I, pp. 15-24 (p. 23). Sobre la *tensón* provenzal, vid. A. Jeanroy, *La poesie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (P ed. 1934), vol. II, p. 247 e ss.; J. Jones, *La tensón provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complète des tensons provençales*, reimpr., Genève, Slatkine, 1974 (1^{re} éd., Paris, 1934); e Bec, *La joute*, pp. 15-31, 123-157.

ción algo menor (preto de dúas mil composicións), presenta unha proporción de xéneros dialogados bastante semellante, se ben nesta área ofrece a particularidade importante de adquirir máis relevo o *jeu-parti* (occit. *partimen*) en detrimento da *tensón*. Dos *trouvères* conserváronse máis de 180 *jeux-partis*, situación que contrasta co resto de poéticas medievais, ñas que a tipoloxía parece bastante menos cultivada.[^]

En Italia continúa sendo unha modalidade minoritaria, pero a situación é ben distinta ao cambiar a articulación dialéctica nos textos. Os primeiros *trobadors* de orixe italiano componen os seus textos poéticos dialogados en occitano. Os xenoveses Lanfranc Cigala, Simon Doria e Bonifaci Calvo, e o mantovano Sordel, entre outros, compoñen *tensons* e *partimens* en lingua d'oc no período de tempo no que a tradición trobadoresca está finalizando a súa etapa clásica. A poesía que se escribe estritamente en italiano é tardía e, sobre todo, diferente, pois o diálogo acomódase ao soporte formal e autónomo dos sonetos. As intervencións de cada un dos poetas non alternan dentro da mesma composición, imponendo a rima o primeiro na primeira estrofa, como era preceptivo, senón que a estrutura formal (métrica) será orixinal e diferente da tipoloxía trobadoresca, pois está enmarcada dentro da modelo fixo do soneto.[^] Na *scuola* siciliana as *tenzoni* que se conservan son poucas. B. Panvini e R. Antonelli contabilizan tan só oito composicións deste tipo.[®] S. Santangelo, na súa clásica e antiga edición das *tenzoni*, reproduce un total de vinte catro intercambios na lírica antiga italiana, ampliando o seu estudo aos poetas sículo-toscanos e *stilnovisti*.^{^^}

Algo parecido acontece na produción que se desenvolve en Castela a partir do século XV, a poesía cancioneril. Próxima á tradición predecesora da lírica galego-portuguesa, pero tamén moi achegada aos modelos italianos, presenta un corpus de poesía dialogada baseado nun sistema de *preguntas* e *respuestas* en composicións independentes e articulado a través dun intercambio poético no que toman

" Para os *jeux-partis* fi-anceses segue sendo válida e de grande utilidade a edición clásica de A. Lângfors, *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Champion, 1926, 2 vols.

Vid. Cl. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002; e R. Suitner, "Sul sonetto dialogato nella poesia italiana delle origini", *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, voi. I, pp. 93-109.

R. Antonelli, *I poeti della scuola siciliana*, Milano, Arnoldo Mondadori, 2008, pp. 393-414; e B. Panvini, *Le rime della Scuola Siciliana*, Firenze, Olschki, 1962, voi. I, pp. 641-657.

" S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928, pp. 1-15, sobre todo.

parte dous o máis poetas: un que solicita, mediante unha pregunta, a opinión doutro que lie responderá cun texto "resposta", que debe reproducir número de estrofas, rimas e esquema métrico da "pregunta"

A modalidade gozará de gran aceptación, con máis de 740 *preguntas e respostas*, ás que se suman 42 réplicas, que prolongan o debate con máis intervencións, sendo o *Cancionero General* de 1511 o que contén un maior número de textos deste tipo. O seu éxito relaciónase coa liberdade temática que caracterizaba este tipo de composicións, aberto aos argumentos máis variados.[^] De todos modos, hai que sinalar, como excepcións, algúns diálogos estruturados en estrofas *doblas* (con alternancia) e pertencentes a un mesmo autor, como é o caso de Sánchez Calavera, poeta cunha extensa obra de poesía dialogada^{'''} ou debate particular entre Padilla e Samés estudiado por Paula Martínez García, nesta colectánea."

Ademáis, na literatura castelá rexístranse outros textos dialécticos de carácter bastante heteroxéneo, que conforman unha modalidade catalogada baixo a denominación de "debates medievales" na que se inclúen obras tan dispares como *La Disputa del alma y el cuerpo*. *La Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*, *Elena y María* o *La Disputa entre un cristiano y un judío*. A súa homoxeneidade non se encontra

M.J. Diez Carretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid, Universidad, 1983, p. 68. Vid. tamén o cap. "les genres dialogués" de Le Gentil, *La poesie lyrique espagnole*, vol. I, pp. 459-496; J.G. Cummins, "Methods and Conventions in Poetic Debate", *Hispanic Review*, 31, 1963, pp. 307-323; Idem, "The survival in Spanish *Cancioneros* of the form and themes of Provençal and old French poetic debates". *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 1965, pp. 9-17; J.J. Labrador, *Poesía dialogada medieval. La "pregunta" en el Cancionero de Baena*, Madrid, Ediciones Maisal, 1974, pp. 26-47; C. Alvar, "Il dibattito nella poesia dei cancioneros". *Il genere "tenzone"*, pp. 355-63; A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002; Idem, "Los diálogos interestróficos en el Cancionero de Palacio (SA7)", *Romance Quarterly*, 59 (4), 2012, pp. 159-210; e F. Compagno, "Preguntas y Respuestas en el *Cancionero General*: un marco para algunas expresiones del humanismo castellano", *Ehumanista*, 1, 2006, pp. 55-71 (en rede, <http://dialnet.unirioja.es/servlet/dcart?info=link&codigo=2211459&orden=100827>) [consulta 12/12/2012].

Alvar, "Il dibattito", pp. 359-60.

M.J. Diez Carretas, *La poesía de Ferrán Sánchez Calavera*, Valladolid, Universidad, 1989, pp. 27-28.

" P Martínez García, "'Non só ya quien ser solía": ecos de una antigua contienda poética amorosa entre Padilla y Samés".

ni en la forma, ni en la cronología ni tampoco en los temas tratados sino únicamente en el esquema básico que les subyace. Este consiste en un enfrentamiento verbal entre dos antagonistas que disputan de forma dialéctica algún asunto crucial.¹⁴

Centrémonos agora no estudo dos xéneros dialogados na poética que se xesta no noroeste peninsular, isto é, na lírica galego-portuguesa analizando as súas formas dialogadas.

2. Tipoloxías dialóxicas

Resumindo de xeito breve a historia literaria das formas dialóxicas na lírica románica, cómpre sinalar que a *tensan* é a tipoloxía máis xeral e global na tradición trobadoresca e, así mesmo, a máis antiga (a primeira composición *Amies Marchahrun, car digam* foi escrita na segunda xeración da escola por Marcabré e Hugo Católa, ca. 1140), mentres que os primeiros *partimens* remontan a unha época máis tardía, á cuarta xeración (ca. 1180-90). Nas *Artes Poetriae* medievais non aparecen referencias ao *partimen* ata mediados do século XIV, cando a produción xa non estaba en auge, polo que é comprensible que un importante sector da crítica considere o *partimen* como unha variante tardía da *tensón*. A delimitación que separa ambos xéneros é unha cuestión aínda hoxe controvertida e sobre a que a crítica aínda non se puxo de acordo." Un exemplo ilustrativo pode verse nas edicións dos *corpora*. Na edición máis recente das formas dialogadas da lírica oceitana de Harvey e Paterson" sorprende que o número de *partimens* catalogados baixo esta etiqueta polos autores supere sensiblemente o das *tensons*: dos 160 textos dialogados que se reproducen, a maioría (112 textos) son clasificados tipoloxicamente como *partimens*. Sen embargo, estes datos gardan diferenzas eos que ofrecen outros investigadores, que amplían considerablemente o conxunto de *tensons*.¹⁵

¹⁴ E. Franchini, "Los debates medievales castellanos". *Diccionario filológico de la literatura medieval española. Textos y transmisión*, C. Alvar - J.M. Lucía Megías (dirs.), Madrid, Castalia, 2002, p. 376; e Idem, *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Ed. del Laberinto, 2001.

¹⁵ Sobre esta problemática, vid. D. Billy, "Pour une rehabilitation de la terminologie des troubadours: *tensón, partimen* et expressions synonymes". *Il genere «tenzone»*, pp. 237-313.

R. Harvey et L. Paterson, eds., *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, 3 vols.

¹⁶ Jones, en *La tensón provençale*, rexistra 65 *tensons*.

O fragmentario e valioso tratado poético da lírica galego-portuguesa, *a Arte de Trovar*, no seu catálogo de xéneros poéticos reconece exclusivamente a *tençon* como modalidade dialóxica e non realiza ningunha alusión explícita ao *partimen*. Esta omisión merece terse en conta por ser unha confirmación - para algún sector da crítica - de que a tipoloxía non era tomada en consideración pola propia tradición.

O *partimen* diferénciase fundamentalmente da *tençon* en que na 1 cobra o trobador que inicia o debate presenta unha cuestión dilemática con dúas opcións." O segundo participante debe escoller a alternativa que lle parece máis correcta e defendela con argumentacións ben asentadas, e o primeiro deberá xustificar e argüir a opción que deixou o contrincante. A diferenza principal entre *tençon q partimen* a partir desta cuestión dilemática inicial non é recoñecida como trazo distintivo do *partimen* por parte dos autores que non consideran a modalidade con identidade propia. Ademais, un segundo trazo definitorio do *partimen* céntrase na súa temática monolítica arredor da casuística amorosa, fronte á *tensón* que aborda unha gran multiplicidade de cuestións con argumentos moi variados ñas súas composicións.

A produción de *partimens* ñas áreas francesa e occitana está concentrada no espazo e no tempo, a diferenza da *tensons*. Na Occitania límitase ao arco cronolóxico que se estende de 1190 a 1240 e ás cortes de Alvernia, Rodez, Provenza e Limousin. Na lírica d'oïl agrúpase arredor do centro poético burgués do Puy d'Arras - fóra dos círculos cortesáns - e á segunda metade do século XIII.

Na lírica galego-portuguesa, o número de textos das formas dialogadas é variable dependendo das premisas das que partamos. En xeral, considérase que pertencen ao xénero unha trintena de composicións tendo en conta o *partimen* como xénero á parte e incluíndo o debate bilingüe *Sinner, ... us vein quier*, entre Amaut Catalan e Alfonso X, así como o texto *Senhor, eu quer 'ora de vós saber*, entre Buralés e un tal "senhor".

G. Tavaní (ed.). *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, introdución, edición crítica e fac-simile, Lisboa, Colibri, 1999, p. 43.

" Para a caracterización do *partimen*, vid. E. Corral Díaz, "La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica". *Revista de Literatura Medieval*, 24, 2012, pp. 41-62, no que examinamos a tipoloxía, os seus antecedentes, o nacemento e desenvolvemento ñas áreas occitana e francesa, e os dous exemplares conservados na lírica galego-portuguesa.

Tavaní califica esta composición como "ficticia"; polo tanto, non formaría parte dos xéneros dialogados {*Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967, p. 493}. Elsa Gonçalves, sen embargo, identifica ao último interlocutor con Alfonso X atendendo a que noutra composición recibe este mesmo apelativo e

O número de *partimens* é máis exíguo. Tan só existen dúas cantigas dialogadas que poden ser catalogadas con esta etiqueta: *Pero Baveca, quer'ora saber ùa ren* (64,22/116,25), de Joan Baveca e P. Amigo de Sevilha, e *Don Garda Martijz, saber* (120,9), de Pero da Ponte e un descoñecido Garcia Martinz. A primeira é considerada como o *partimen* que máis se acomoda ás directrices da tradición oceitana e francesa, tanto desde o punto de vista do modelo formal como tendo en conta o tema, a argumentación e a articulación textual.[^]

O carácter minoritario das formas dialogadas explicaría, ademais, que non exista unha sección específica que reúna as composicións nos cancioneiros *B* e *V*, tal e como acontece na lírica occitana.[®] A maioría destas composicións son copiadas na agrupación das cantigas de escarnio debido á afinidade temática. Unha quinta parte de corpus concéntrase no espazo reservado para as cantigas de amor, e unha porcentaxe semellante recompílese na parte correspondente ás cantigas de amigo.^{'''}

Por outra parte, cómpre ter en conta que a nivel formal unha das características propias das modalidades dialóxicas na área galega-portuguesa é a súa organización rimática a través das *cobras dobras*, isto é, as rimas cambian en cada parella de cobras a partir do xogo binario de invocacións que se establece entre dous trobadores. A porcentaxe de composicións estruturadas deste xeito aproxímase ao 80% das *tencons*, segundo algúns estudos,[^] pero, tendo en conta as investigacións recentes que atenden a certas composicións problemáticas^{'''} pódese ampliar

non o nome propio. Vid. sobre este particular Gonçalves, "Tenção", p. 622; S. Marcenaro, "Le tenzoni di Pero Garcia Buralés. Edizione critica e problema attributivi". *La parola del testo*, 15/2, 2012, no prelo; e Idem, *Pero Garda Buralés. Canzoniere. Canzoni d'amore, d'amico e di scherno*. Ed. dell' Orso, Alessandria, 2012, pp. 7-8, e comentario á cantiga, pp. 411-416.

" Corral, "La tradición", pp. 56-61.

''' Gonçalves, "Tenção".

''' Sobre as *tençons* copiadas en cada sección, vid. D. González Martínez, "Arquitectura de la *tenso* gallego-portuguesa. Textos en desequilibrio". *Estudios Románicos*, 21, 2012, pp. 65-77; p. 66.

Vid. E. Corral Díaz (coord.). *Guía para o estudo da lírica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Pineiro para a Investigación en Humanidades, 2010, pp. 118-119; e A. Correla, "O sistema das coblas dobras na lírica galego-portuguesa", *Medioevo y Literatura. Actas del V congreso de la AHLM (Granada, 27 septiembre- 1 Octubre 1993)*, ed. de Juan Paredes, Granada, Universidad, 1995, vol. II, pp. 75-90; sobre todo, pp. 75.

''' Marcenaro, na composición fragmentaria 88,13/125,44 entre Lourenço e Buralés, propon con indicios xustificados que faltaría concretamente o corpo da parte central da *tençon*, estando estruturada en *cobras dobras* e non en *singulares* como mantifita Tava-

O número ata case a totalidade do corpus, se exceptuamos as conservadas de xeito fragmentario, das que non se pode coñecer como sería o seu esqueleto final (por ex., a 63,70 que contén só unha cobra), tres *tengons* que se escapan a norma (dúas articulanse en *cobras singulares* e unha en *unissonans*).[^] Este trazo distintivo da lírica peninsular non acontece na occitana, na que se poden atopar estruturas rítmicas en coblas *unissonans* e *alternas*.

3. Relacións con outros xéneros

Dado o seu carácter aberto a argumentos variados, os xéneros dialóxicos presentan relacións estreitas con outras modalidades líricas dos cancioneiros que merecen ser tidas en consideración para a súa delimitación e caracterización. *O partimen*, de contido fundamentalmente amoroso, enlaza a súa materia coa *cansó* como contrapunto do seu discurso poético, ao discutir aspectos do código cortés, pudiendo ser catalogado como o reverso "didáctico" da *cansó*, no que, como di unha especialista do *jeu-parti* francés Michelle Gaily:

se coulant dans le moule formel, prosodique et strophique, de celle-ci, ils en explicitent le contenu latent, mettant au jour ses contradictions et édifiant, à travers une série de questions dilemmatiques, une casuistique de l'amour."^{'''}

O lirismo, propio do xénero amoroso, deixa paso a unha articulación máis teórica e retórica que se fixa no establecemento de certos canons *A&jin'amors*. Para Zumthor tanto as "tensons" como os "jeux-partis" son produtos derivados dun modelo inicialmente lírico, isto é, "les rameaux latéraux du grand chant courtois".[®] Neste sentido, a temática amorosa é preceptiva nos dous *partimens* que se conservan na lírica galego-portuguesa e, ademais, é a materia dunha serie reducida de *tençons* (115.1/135.3, dos irmáns Taveirós, 1.1/22.2 de Abril Perez e

ni na edición previa do xograr. Deborah Martínez estuda parte deste problema en "Arquitectura".

^{'''} En *cobras singulares*: a 135,3/115,11 entre P Velho de Taveirós e Pai Soarez de Taveirós, de temática amorosa (vid. *irifra*) e a 152,7 / 132,1 entre Vasco Gil e Pero Martinz (rima a é *dohra*)-, e en *cobras unissonans*: a 126,5 e 64,13 entre P García d'Ambroa e J. Baveca.

[®] M. Gally, "Rhetorique et histoire d'un genre: le jeu-parti à Arras", *Perspectives médiévales*, 12, juin 1986, pp. 51-53; p. 51.

P Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Du Seuil, 1972, p. 507 (e tamén pp. 314-315).

Bernal de Bonaval, 125,49 de Pero Gareia e Alfonso X, e 9.14/153.1 de Afonso Sánchez e Martinz de Resende).

Agora ben, a diferenza da *cansó*, os xéneros dialogados presentan unha poesía ludica, divertida e solidaria que trata unha extensa variedade de temas, unha poesía de circunstancias que atende - á parte do amor - cuestións de tipo didáctico-moral, político, literario, persoal e da vida cotiá, a través da crítica directa e da sutil ironía. Esta diversidade conceptual distancia as formas dialogadas da *cansó*, ao mesmo tempo que as aproxima ás modalidades satíricas (*sirventés* occitano, cantiga de escarnio galego-portuguesa), coas que comparten tanto a materia ampla como o ton irónico e sarcástico.

A relación que une o xénero satírico aos xéneros dialogados ten como consecuencia que en edicións e estudos de conxunto se inclúan no mesmo grupo. A edición das cantigas de escarnio e maldizer de Lapa inclúe as *tensons* e os *partimens*. Do mesmo xeito, no estudo tipolóxico da cantiga de escarnio de Lanciani e Tavani os autores dedican un capítulo a "os xéneros dialogados. O partimen e a tenzón"." Na época de confección dos cancioneiros os compiladores varios que se sucederon tamén deberon ter en conta a materia común que comparten, pois once dos textos dialogados son agrupados e copiados, *en B e V*, na sección que ocupan as cantigas de escarnio (seis destes textos son da autoría de Lourenço).

Outro punto de relación entre o escarnio e as formas dialogadas céntrase no modelo dispositivo. Ao igual que ocorre coas cantigas satíricas, a estrutura métrica das tipoloxías dialogadas non presenta un esquema propio, senón que habitualmente readapta a melodía preexistente dunha *cansó* (ou dunha cantiga de amor) seguindo os moldes dos *contrafacta*."*

4. Autores

A intervención de dous autores dentro do mesmo discurso textual singulariza de xeito particular os xéneros dialogados respecto aos monologados e engade un motivo de interese cara a estas modalidades, pois aproximaas á existencia real de

G. Lanciani - G. Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 187-202.

S. Marcenaro, "Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghesi di testi occitani". In *marsupii peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes en la Edad Media*, a cura di E. Corrai, Firenze, Ed. del Galuzzo, 2010, pp. 465-478.

trobadores e xograrcs no seu círculo de relacións. Datos relevantes para un ámbito no que a falta de documentación é un trazo caracterizador."

Deixando á parte a cuestión problemática da improvisación destes textos, parece evidente que a participación de dous trobadores non é cuestionable, se ben as circunstancias ñas que se celebrou e executou a composición dos textos non están moi claras. P.G. Beltrami resume os interrogantes que rodean a súa *performance*:

non c'è *tenzone* né *partimen* senza collaborazione di due autori alla costruzione del discorso. Poiché per decidere sulle condizioni effettive delle'elaborazione siamo comunque costretti a ricorrere all'immaginazione, non so immaginare come questi testi potessero prodursi da un effettivo contrasto, da una situazione realmente polemica; ma posto anche che il testo-dibattito potesse prodursi, talvolta, per improvvisazione, esso era destinato, o fu destinato nel caso di tutti i testi conservati, ad una diversa fruizione, in cui le due parti sono due personaggi, le voci sono quelle di due attori.'

Os interlocutores aparecen cos seus nomes ao inicio de cada estrofa, invocados mediante a fórmula da apóstrofe, circunstancia que serve para identificar - en ocasións - a autores dos que non se teñen máis noticias (documentáis nin textuais),[^] pero que en certos casos tamén pode servir de elemento de confusión (por ex. Pero García que aparece en *Quero que julguedes*, *Pero Garda*, pode ser identificado con Buralés - hipótese máis probable ou García d'Ambroa).

Sobre este particular, vid. L. Paterson, "L'édition des poèmes dialogués". *Scène, évolution sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du VII congrès del'AIEO (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002)*, pubi, par R. Castano et alii, Roma, Viella, 2003, vol. I, pp. 593-608; p. 593.

RG. Beltrami, "Per la storia dei trovatori: una discussione", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108, 1998, pp. 27-50; pp. 34-35.

" Dalgúns autores só se conserva nos cancioneiros a súa intervención nunha *tençon*: concretamente se trata de Abril Peres, Garcia Peres, Rui Martins, Pero Martins, V. Martins de Resende e un tal D. Josep. Vid. ao respecto G. Lanciani, "Os trobadores perdidos: perdidos?", *In marsupiis peregrinorum*, pp. 355-364. Sobre Pero Martins, vid. D. Martínez González, "As tenzos de Vasco Gil. Edición y estudio de K1020 e fil512", *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, ed. al cuidado de P Lorenzo - S. Marcenaro, Santiago de Compostela, Universidade, 2012, pp. 195-209; p. 205.

" Tese desenvolva e xustificada con abundantes argumentos por S. Marcenaro na súa recente edición do trobador Buralés *{Pero Garda Buralés. Canzoniere. Canzoni d'amore, d'amico e di scherno*, Alessandria, Ed. dell' Orso, 2012, pp. 7-8).

O estatus social dos autores é variado, aínda que predominan as clases sociais altas, igual que ocorre na poética oceitana." Reis como Alfonso X de Castela ou o mesmo D. Afonso Sanches, filio ilexítimo de D. Denis e pretendente do trono portugués. Cabaleiros, de maior ou menor condición, que acompañaban aos reis ñas súas conquistas ou na súa corte ocupando diferentes cargos e funcións e que gustaban de construír discursos e debates dialécticos; Joan Soarez Coelho, Johan Perez d'Aboim, Johan Vasquiz de Talaveira, Martin Soarez, Men Rodrigues Tenoiro, Vasco Gil, Pero Garcia Burgalés, Rodrigu'Eanes Redondo, Vasco Gil, Johan Garcia de Guilhade, Pedr' Amigo de Sevilha, Pai Gomez Charinho, Estevan da Guarda son algúns dos seus nomes. Tamén se encontran autores que pertencen ao ámbito da burguesía, como Johan Airas, ou da clerecía, como Martin Moxa.

Non se pode obviar aos xogares, sobre todo porque Lourenço, con sete textos, é o poeta máis prolífico da tradición. Adscritos a este grupo só participaron nestas contendas dialécticas as figuras de Juiáo Bolseiro, Johan Baveca e A. Eanes do Coton.

Polo que respecta á cronoloxía, aínda que algúns trobadores estiveron activos ñas primeiras épocas da tradición (os irmáns Taveiros, Abril Perez, Bernal de Bonaval) e na última etapa (Estevan da Guarda e Afonso Sanches), a maior parte pertence á época alfonsi e ao período concreto que se estende entre 1250 e 1280.¹¹ Esta fixación garda relación coa datación dos textos dialogados das cantigas de amigo e de amor, compostos por autores que se sitúan no círculo de influencia de Alfonso X.«

A modo de conclusión, rematamos insistindo unha vez máis en que o diálogo está presente na lírica en xéneros e modalidades diversas pero, fronte ás tres grandes tipoloxías - cantiga de amor, de amigo e de escarnio - ocupan unha posición

¹¹ Alvar, "Reyes trovadores", p. 23.

¹² "Un período que se cadra aínda se pode reducir máis, considerando que no sétimo e oitavo decenios do século se dan as maiores probabilidades de situar acontecementos ós que directa ou indirectamente, se alude ñas tenzóns", G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1988, p. 206.

¹³ Brea, "El diálogo", p. 276. Acerca da corte de Alfonso X, vid. V. Bertolucci, "La letteratura portoghese medievale", V. Bertolucci - C. Alvar - S. Asperti, *L'Area iberica*, Roma, Laterza, 1998, p. 42; C. Alvar, "Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos. La corte poética del Rey", *Le Rayonnement des Troubadours*, A. Touber (ed.), Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 3-17, e A. D'Agostino, "La corte di Alfonso X di Castiglia", P. Boinani - M. Mancini - A. Vârvaro (dir.). *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, voi. 1: *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno Ed., 2000, pp. 735-785 (particularmente, pp. 777-782).

minoritaria e marxinal no acerbo trobadoresco, corno acontecía nas poéticas de alen dos Pirineos. O molde formal de debate - cncorsetado dentro da mcsma composición - defíneos como unha modalidade á parte, diferente, que os entronca directamente coas formas dialogadas dos seus parentes europeos (sobre todo, occitanos e franceses). E, ao igual que acontecía nesas áreas europeas, estas tipoloxías caracterízanse polo reducido número de textos conservados e, ademais, concentrados maioritariamente no espazo e no tempo, arredor fundamentalmente do círculo literario de Alfonso X, quen participa e fomenta os debates, xunto con cabaieiros e nobres do seu ámbito e algúns xograrcs, con Lourenço á cabeza, autor do maior número de *tençons* da lírica do noroeste peninsular.