

ESTUDIOS DE LITERATURA MEDIEVAL

25 AÑOS DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

EDITORAS

ANTONIA MARTÍNEZ PÉREZ
ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

MURCIA
2012



Estudios de literatura medieval : 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval / editoras Antonia Martínez Pérez, Ana Luisa Baquero Escudero.-- Murcia : Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, 2012.

968 p.-- (Editum)
ISBN: 978-84-15463-31-3

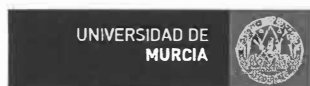
Literatura medieval-Historia y crítica.
Martínez Pérez, Antonia
Baquero Escudero, Ana Luisa
Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

82.09"05/14"

1ª Edición 2012

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2012



ISBN 978-84-15463-31-3

Depósito Legal MU-921-2012

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
C/ Actor Isidoro Máiquez 9. 30007 MURCIA

EN TORNO AL DEBATE *-PEDR'AMIGO, QUER'ORA ÛA REN DE P. AMIGO DE SEVILHA Y J. BAVECA (64,22)*⁷⁴¹

ESTHER CORRAL DÍAZ
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN:

Se analiza la composición *-Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren* de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca atendiendo al contexto espacio-temporal y codicológico en el que se inscribe (trovadores, corte de Alfonso X, ubicación en los manuscritos) e indagando en su vertebración formal y conceptual, así como la tipología poética a la que pertenece. El tema (de casuística amorosa), el desarrollo estructural del debate e indicios terminológicos sugieren que la composición se inserta en la modalidad del *partimen*, una de las cuestiones más polémicas de esta cantiga.

Palabras-clave: lírica gallego-portuguesa, *partimen*, *tençon*, géneros dialogados, *Pedr'Amigo de Sevilha*, *Joan Baveca*.

ABSTRACT:

In this piece we will analyze *-Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren* by P. Amigo de Sevilha y J. Baveca, lending special attention to the spatial, temporal and codiologic context (troubadours, Alfonso X's court, location in the manuscripts). Additionally, we will analyze the formal and conceptual structure, as well as the poetical typology of the work. The theme (amorous casuistry), the structural development of the debate, and the terminological indications all suggest that the work belongs to the *partimen* category, one of the most polemic issues in this medieval poem.

Key-words: galician-portuguese lyric, *partimen*, *tençon*, dialogued genres, *Pedr'Amigo de Sevilha*, *Joan Baveca*".

1. En la lírica gallego-portuguesa, el texto más significativo del género denominado *partimen* – llamado también *joc-partit / jeu-parti*– es la cantiga *-Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren (64,22 / 116,25)* de *Pedr'Amigo de Sevilha* y *Johan Baveca*⁷⁴². Los autores de la composición son trovadores importantes, a los que une, por una parte, su condición humilde (son posiblemente “juglares”) y, por otra, el hecho de que parecen haber desarrollado su actividad poética durante la segunda mitad del siglo XIII en el entorno del rey Alfonso X, que, como sabemos, fue cabeza visible de una corte ávida de recoger y trasladar a la lírica peninsular las modalidades poéticas que se estaban cultivando en Europa⁷⁴³. Ambos formarían parte de un grupo de trovadores que permaneció en tierras de Murcia cuando el heredero de

⁷⁴¹ Este trabajo se inscribe en los proyectos *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITE09 204 068 PR), *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481) y *El debate metalingüístico en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785).

⁷⁴² Las cantigas son citadas por los códigos numéricos de *Lírica Profana Galego-Portuguesa*, ed. e coord. de M. Brea, Santiago de Compostela, Centro de Estudios Lingüísticos e Literarios “Ramón Piñeiro”, 1996, 2 vols. (= *LPGP*).

⁷⁴³ Vid. al respecto, entre otros, V. Bertolucci, “La letteratura portoghese medievale”, V. Bertolucci - C. Alvar - S. Asperti, *L'Area iberica*, Roma, Laterza, 1998, p. 42; y A. D'Agostino, “La corte di Alfonso X di Castiglia”, P. Boitani - M. Mancini - A. Várvaro (dir.), *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, vol. I: *La produzione del testo*, t. II, Roma, Salerno Ed., 2000, pp. 735-785 (particularmente, pp. 777-782).

la corona castellana, Alfonso X, conquista ese reino y acude al sitio de Jaén⁷⁴⁴, si bien Y. Frateschi Vieira apunta a que quizás ambos pudieron coincidir antes, en la corte gallega de los Trastámara⁷⁴⁵.

P. Amigo acompaña su nombre de un término localizador, “Sevilha”, que podría referirse al lugar de nacimiento, o bien al territorio en el que desarrolló la actividad poética o en el que obtuvo alguna propiedad o encomienda. Identificado, en un principio, con un clérigo gallego, concretamente de Betanzos, que vivió en Salamanca y que fue canónigo de la catedral de Oviedo, V. Beltrán, sin embargo, sugiere que se trataría de otro individuo, denominado “Pedro Amigo, joglar” en repartimientos de la Reconquista (en Jerez de la Frontera y probablemente un “Pero Amigo” documentado en Murcia), que se mantendría activo en ambientes cortesanos del Rey Sabio entre 1257 y 1275⁷⁴⁶.

La convivencia y pertenencia al círculo alfonsí explicaría la participación de ambos personajes en dos de los ciclos satíricos más importantes que se componen en esa corte: la serie de cantigas que giran en torno de la famosa “soldadeira” María Balteira⁷⁴⁷, y enlazado con el anterior, el falso peregrinaje de García d’Ambroa en tierras de Ultramar. Las conexiones no sólo se entablan entre trovadores del círculo, sino que se extienden a ámbitos europeos, sobre todo con poetas occitanos y franceses. El mismo P. Amigo compone una pastorela, *Quand’eu um dia fui em Compostela*, que recoge elementos formales y conceptuales de la primera pastorela documentada en romance, *L’autrier jost’una sebissa* de Marcabru (Bdt 293,30), quien –curiosamente– también “inventa” la *tençon* en el ámbito occitano⁷⁴⁸. En este escenario tan permeable a las influencias externas se inscribe la cantiga de P. Amigo y J. Baveca.

2. El texto se conserva en los dos cancioneros apógrafos italianos, en B 1221 y V 826, y en ambos encabeza la serie de *cantigas de amigo* de J. Baveca. En ninguna de las dos compilaciones los géneros de debate ocupan una sección propia, sino que se encuentran en los tres sectores, aunque la mayor parte de estas composiciones aparece en el bloque satírico. En V el texto es atribuido a P. Eanes Solaz al ser copiado tras las cantigas de ese autor. Angelo Colocci, cuando supervisa el manuscrito, corrige el dato anotando “Joham baveca” entre la III y IV estrofas, en el encabezamiento del folio⁷⁴⁹. En B, en cambio, el texto está precedido de la rúbrica “Johan baveca”, subrayada, y entre la I y II cobra, de nuevo “Joham baveca”.

3. Pasamos al análisis concreto de la cantiga⁷⁵⁰. Desde un punto de vista formal, destaca su extensión,

⁷⁴⁴ Vid. C. Alvar, “La Cruzada de Jaén y la poesía gallego-portuguesa”, V. Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la AHLM (Santiago de Compostela, 2-6 diciembre 1985)*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 139-144; y V. Beltrán, *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, p. 95.

⁷⁴⁵ Y. Frateschi Vieira, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, Laivento, 1999, pp. 136-40 y 143-44.

⁷⁴⁶ Este juglar ocuparía “en la corte castellana un lugar subalterno, inferior a los miembros de la baja aristocracia y los letrados, pero superior a los servidores de los monarcas” (V. Beltrán, “Tipos y temas trovadorescos: III. Pedr’ Amigo de Sevilha”, *Cuadernos de Filología Románica*, 1, 1989, pp. 31-37, cit. pp. 32-33; Idem, “Pero Amigo de Sevilha y la revuelta de Andalucía”, *La Corte* cit., pp. 224-233). Más información biográfica en G. Marroni, “Pedr’ Amigo de Sevilha”, *AION*, 10 (2), 1968, p. 194; y, sobre todo, en Frateschi Vieira, *En cas dona*, cit. vid. n. 5.

⁷⁴⁷ Vid. nuestro trabajo, “María Balteira e a peregrinación a Tierra Santa”, C.A. González Paz (ed.), *Mujeres y Peregrinación en la Galicia Medieval, Cuadernos de Estudios Gallegos*, Santiago de Compostela, CSIC, Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento”, 2010, pp. 79-98.

⁷⁴⁸ Vid. A. Ferrari, “Marcabru, Pedr’ Amigo de Sevilha e la pastorela galego-portuguese”, *Romanica Vulgaria Quaterni Studi Provenzal*, 16/17, 1998/99, pp. 107-125 (en particular, pp. 110-114).

⁷⁴⁹ Vid. E. Gonçalves, “Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres”, M. Tyssens (ed.), *Actes du Colloque Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers (Liège 1989)*, Liège, Université, 1991, pp. 447-464 (pp. 460-463).

⁷⁵⁰ Seguimos la lectura de M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, 2ª ed., Vigo, Galaxia, 1970, pp. 199-200, nº 196 (reproducida en *LPGP*). Otras versiones del texto en las ediciones particulares de cada trovador: C. Zilli (ed.), *Johan Baveca*, Bari, Adriatica Ed., 1977, nº

pues se acomoda más a la marcada por la tipología del *partimen* en la lírica francesa -que fijaba una morfología de seis cobras para los *jeux-partis*-, que a la conformación en el ámbito gallego-portugués, en donde se reduce el tipo más frecuente a cuatro cobras (casi el 80% de los *tençons*). Las seis estrofas se estructuran siguiendo el esquema fundamental en los géneros dialógicos de *coblas doblas*. Cada cobra está compuesta de ocho versos, más dos *fiindas* de cuatro versos, que siguen el esquema de las cobras V y VI. Sobresale el recurso de repetición del *dobre*, situado en los versos cuarto y séptimo de todas las estrofas.

Su esquema métrico es un *contrafactum* que sigue la combinación de dos *partimens* occitanos. Una característica importante para su catalogación tipológica, puesto que su génesis no puede ser separada de los dos textos foráneos⁷⁵¹.

Atendiendo al estudio conceptual del texto, el tema se centra en un problema de casuística amorosa acerca de quien actúa peor, si el *ome rafece*⁷⁵² que desea servir una dama noble (*boa dona / mui boa senhor*) o, por el contrario, el noble (*o bõo / o mui bon home*) que pretende a una mujer plebeya (*rafece molher*). La cuestión aborda un *topos* de la *fin'amors*, que insistía a menudo en el status social elevado que debía poseer la amada⁷⁵³. Lo más llamativo es la formulación de la pregunta en forma negativa. En las dos opciones uno de los miembros de la pareja de enamorados, ya sea el hombre o la mujer, es de condición humilde: la discusión, por tanto, no se centra tanto sobre quien obra mejor, sino sobre quien lo hace peor. Baveca, posiblemente de condición social más baja, defiende la tesis de que el hombre humilde tiene derecho a amar, mientras que P. Amigo es partidario de que cada uno debe querer a su igual (si bien el noble puede amar a una plebeya).

El planteamiento de la cuestión de la condición social de los amantes se enmarca en el ambiente dialéctico desarrollado en la época alfonsí, en el que se abrieron varias vías de debate. Una de las más conocidas versaba precisamente sobre el status de la amada que cantaba J. Soares Coelho, la célebre “polémica de las amas”, en la que varios trovadores discutían sobre si una humilde ama de cría podía ser objeto del amor del trovador⁷⁵⁴. Fuera del ámbito peninsular, el tema gozaba también de amplia repercusión en los géneros dialógicos occitanos⁷⁵⁵.

8, y Marroni, “Pedr’Amigo” cit.; así como B. Arias Freixedo, *Antología de la lírica gallego-portuguesa*, Vigo, Ed. Xerais, 2003, n° 88.

⁷⁵¹ Los dos *partimens* con los que mantiene intertextualidad son: Sordel – Bertran d’Alamanon, *Bertrants, lo joy de dompnas e d’amia*, y Guiraut Riquier – Guilhelm de Mur, *Guilhelm de Mur, chautets d’esta partida*. Recogemos aquí información de S. Marcenaro, “Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghese di testi occitani”, E. Corral (a cura di), *In marsupis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes en la Edad Media*, Firenze, Sismel, Ed. del Galuzzo, 2010, pp. 465-478 (pp. 479-481).

⁷⁵² *Rafece*, de origen árabe y poco frecuente en los cancioneros, se articula como una palabra clave en la composición. Denota el valor principal de ‘persona perteneciente a la clase baja’, al que se añaden los significados de ‘vil, ordinario, ruín’ (J. P. Machado, *Diccionario Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Libros Horizonte, 1995, V, p. 1868, Lapa, *Cantigas cit.*, glosario, p. 741).

⁷⁵³ C. F. Blanco Valdés, “La *tençon* entre Joan Baveca y Pedr’Amigo de Sevilla a la luz del *De amore* de Andreas Cappellanus”, M. Brea - F. Fernández Rei (coord.), *Homenaxe ó Prof. Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade, 1991, vol. II, pp. 231-243.

⁷⁵⁴ Vid. sobre este ciclo el trabajo más reciente, que da cuenta de toda la bibliografía precedente, de A. Correia, “O enquadramento histórico das cantigas da ‘ama’ do trovador Joam Soarez Coelho”, T.F. Alves et alii (eds.), “Any gladly wolde [s]he lerne and galdly teche”. *Homenagem a J. Dias Ferreira*, Lisboa, Colibri, 2006, pp. 11-120. En el ámbito gallego-portugués, Mercedes Brea estudia la parodia en los géneros de debate en “La parodia (meta) literaria en la lírica gallego-portuguesa: el debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (B1072, V663)”, *Actes du Colloque International “Sobre Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales”* (Universität Zürich, 9-10 décembre 2010), en prensa.

⁷⁵⁵ Recordemos la *tençon* entre Guiraut de Bornelh y el Rey Alfonso II de Aragón, compuesta en tierras ibéricas, en la que se aborda una cuestión bastante próxima como es el valor de un *ric ome* como amante cortés (*Be.m plairia, Seigneur En Reis*, PC 242.22); o la discusión entre María de Ventadorn, *trobairitz* y gran dama, y Gui de Ussel sobre la paridad de los amantes (*Gui d’Uicel, be.m peza de vos*, PC 295.1). Vid. **R. Harvey - L. Paterson**

Por lo que respecta a la estructura de la cantiga, sigue las pautas marcadas por la modalidad del *partimen*, en la que se prescribían tres grandes partes: 1ª) exposición, que abarcaría fundamentalmente la I estrofa; 2ª) debate de las dos tesis por parte de los dos poetas, en las que se distinguirían tres secciones, una primera contestación por parte del segundo adversario y otras dos correspondientes a cada par de *doblas* (III-IV / V-VI); 3ª) consulta de jueces, que recaería, como era preceptivo, en las *findas*. En este desarrollo conceptual adquiere especial importancia el dinamismo argumentativo, esto es, cómo se organizan los discursos de ambos adversarios, dado que cada uno debe desplegar, aparte de un fino arte versificador, ingeniosidad y una hábil técnica de persuasión para hacer prevalecer su opción y poder desacreditar al adversario.

En la I *cobra* se expone, como era preceptivo, un axioma relacionado con el estatuto social de los amantes que propone dos tesis contrapuestas. La *cobra* se conforma por medio de una secuencia preliminar (vv. 1-2) a modo de introducción, seguida de una secuencia contrastiva (vv. 3-6), que constituye el nudo principal articulador de la composición. En estos versos se expone el sistema opositivo, construido lingüísticamente a partir de dos segmentos que sintácticamente guardan un gran paralelismo, coordinados por la conjunción “e” (“do rafec’ome que vai ben querer mui boa dona,...”e” o bõo, que quer/ otrossi ben mui rafece molher” vv. 3-5). En el último verso de la estrofa (v. 8), se plantea la cuestión que suscita el debate bajo la forma de disyuntiva, introducida por el interrogativo “qual”. Nótese como el tema principal del texto, de contenido amoroso, se reafirma en la repetición de diferentes formas flexivas del verbo “querer”⁷⁵⁶.

En la II *cobra*, P. Amigo contesta a la pregunta adoptando una actitud arrogante, que persistirá en su siguiente intervención. Con tono engreído (“vós vos terredes con qual m’eu tever” v. 14), acusa de ignorante a J. Baveca, lo cual contrasta con su opinión veraz, fruto de su conocimiento (“tod’ome se ten/ con mui bon om” vv. 9-10) y de la convicción más profunda (“que sabiades vós que sei eu quen/ é” vv. 15-16). Hay que notar que, en la técnica de persuasión del *partimen*, a menudo se trataba de desacreditar al contrincante, destacando su insuficiencia frente a la propia palabra.

En el siguiente par de *coblas doblas* (III-IV), se desencadena el debate propiamente dicho. J. Baveca (III), siguiendo las reglas del género, debe defender la tesis contraria. El tono es bastante más sosegado. Tras una secuencia preliminar (vv. 17-18) en la que queda claro el desacuerdo (“des aquí é tençon” v. 17), se inclina a favor del hombre de baja condición. Utiliza en su exposición una secuencia contrastiva coordinada de nuevo por la conjunción “e” (igual que en la I *cobra*). La refutación se enuncia a través de la expresión más simple: la negación sintáctica (“este non cuida fazer o peor” v. 22 / “... non pode fazer se mal non” v. 24). Advértase, en relación a esta estrofa, un hecho especialmente importante para su catalogación genérica. Interpretamos el término *tençon* como ‘debate’, no con el valor sémico de la tipología, tal y como señala G. Lanciani en su reflexión sobre los géneros dialogados gallego-portugueses⁷⁵⁷, dado que *tençon / entençar* se registran apenas media docena de veces en los géneros dialógicos y no siempre se refieren a la tipología⁷⁵⁸, y que en el ámbito occitano se documentan casos parecidos de utilización de *tenzon* como ‘debate’ en *partimens*⁷⁵⁹. Sobre esta cuestión volveremos más

(eds.), *The troubadour tenzos and partimens: a critical edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2010, pp. 699-705, y p. 932, respectivamente.

⁷⁵⁶ Con valor de ‘desear’, v. 1, y de ‘amar’ v. 3, 5 y 7. Sobre la expresión inicial que se reitera en los géneros dialógicos hasta convertirse en fórmula, vid. M. A. Pousada Cruz, “a pregunta vos quero fazer. Fórmulas metaliterarias para introducir os debates galego-portugueses”, *Actes del XXVI Congrès Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques* (València, septiembre 2010), en prensa.

⁷⁵⁷ G. Lanciani, “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, J. Paredes (ed.), *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 27 sept-10 oct. 1993)*, Granada, Universidad, 1995, vol. I, pp. 117-130.

⁷⁵⁸ Aparte de la cantiga que aquí comentamos, se registra *tençon* y formas de *entençar* en géneros dialogados en c. 70,28, 79,47, 81,1, 85,1. En la lírica religiosa Alfonso X la utiliza con el significado simple de “composición poética” en la c. 300 (v. 55) (W. Mettmann, ed., *Cantigas de Santa María*, vol. IV (Glossário), p. 300, s.v. *tençon*).

⁷⁵⁹ Vid. por ejemplo el *partimen* de Ademar lo Negre y Raimon de Miraval (PC 1.1/ 406.32), que se inicia

tarde al analizar la tipología del texto.

P. Amigo (IV cobra) sigue contestando con energía y con actitud superior; subraya, en la secuencia preliminar (vv. 25-26), la falta de discernimiento de su adversario (“fora de razon/ sodes” vv. 25-26), en contraste, con la competencia del “mui bon ome” (“ca mui bon ome nunca pod’errar/ de fazer ben” vv. 27-28).

Se cambia de orientación argumentativa en las dos últimas cobras del debate (V-VI). En la secuencia opositiva, para hacer prevalecer su opinión, Baveca inserta en una dimensión temporal pasada (indicio de verosimilitud) el verbo de constatación “ver” (“rafec’ome non vi/perder per mui bõa dona servir” vv. 33-34), que tendría su correspondiente en el verbo “saber” insertado en el primer par de cobras. P. Amigo retoma, en la VI cobra, la referencia, si bien la refuerza con la fórmula tópica “des quand’eu naci” (v. 41), recoge el verbo “ver” y lo intensifica mediante “oir” (“esto vi sempr’e oí departir” v. 42). La expresión “creede per mi” (v. 36) recalca la persuasión. En este último par de cobras, se incluye, además, la partícula adversativa “mais” (también en la II cobra), que constituye un resorte importante en la tipología del *partimen*, por cuanto sostiene un modo de expresión argumentativo basado en un juego de oposiciones⁷⁶⁰. Las estrofas se construyen con fórmulas paralelas: “quant[o] é melhor, tant’erra mais i” v. 40 / quant’ela é melhor, tant’erra mais i” v. 48, en las que “errar” substituye el repetido dilema inicial (“é de peor sen”) en la orientación evaluativa y argumentativa realizada siempre en clave negativa en toda la composición.

En las fiindas la *dispositio* se acomoda también a la construcción de forma paralela y enlazada. Baveca remata su intervención con la inserción de una referencia al saber popular como medio de corroboración de su tesis: “o que [o] ouro serv’e non al / o avarento semelha des i...” (vv. 50-51), a lo que responde P. Amigo, en la fiinda siguiente, “pois ouro serv’atal / que nunca pode valer mais per i” (vv. 54-55). Además, se inserta en este espacio relevante de las fiindas, en dos ocasiones, formas del verbo *partir*, del que deriva la denominación tipológica de *partimen*. Baveca finaliza su intervención con la manifestación: “E *parta-s’* esta tençon per aqui” (I fiinda, v. 52), contestando P. Amigo: “Joan Baveca, non tenho por mal / de se *partir*” (II fiinda, vv. 53-54). Tal alusión nos parece particularmente relevante para la catalogación tipológica del texto, al igual que la referencia final “e julguen-nos da tençon per aqui” (v. 56), en la que “jugar” parece hacer alusión a la intervención de los jueces, algo habitual en los *partimens* frente a los otros géneros dialógicos⁷⁶¹.

4. Realizado el análisis del texto, queda por reseñar su catalogación tipológica, una de las cuestiones más polémicas, a causa principalmente de los problemas que presenta el *partimen* como género en la lírica medieval y su conformación en la lírica gallego-portuguesa.

El *partimen* forma parte de las modalidades dialógicas, junto con la *tençon*, de la que se conservan un conjunto textual bastante más importante en los *cancioneiros*⁷⁶². Procedente de la lírica occitana, se extiende a la lírica d’oïl, en donde alcanza un gran éxito (se contabilizan más de ciento ochenta *jeux-*

“Miraval, *tenzon* grazida / voil qe fassan, si.us sap bon” (vv. 1-2) y más tarde, finaliza la II *cobla* “Per q’aiqui no veig *tenzon*” (Harvey - Paterson, *The troubadour tenso cit.*, vol. I, pp. 1-4).

⁷⁶⁰ Vid. sobre este tipo de fórmulas G. Lavis, “Le *jeu-parti* français: jeu de refutation, d’opposition et de concession”, *Medioevo Romanzo*, 16, 1991, pp. 21-128 (p. 102).

⁷⁶¹ A. Långfors (*Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Édouard Champion, 1926) señala que “généralement, chacun des deux partanaires nommait un juge, désigné par son nom” (p. vii), dedicando parte del cap. III de la introducción de su colectánea a los “juges” que se citan en los “envois”. Sobre esta fórmula de conclusión, vid. M. Pousada Cruz, “E *parta-s’* esta *tençon* per aqui. Fórmulas metaliterarias conclusivas dos debates galego-portugueses”, *Actas del I Encuentro de jóvenes investigadores y doctores en Filología, Lingüística y literaturas Románicas y áreas afines. Filología Románica hoy (Madrid, 3-5 de noviembre de 2011)*, en prensa.

⁷⁶² Vid., sobre el tema, nuestra contribución, “La tipología del *partimen* en la lírica gallego-portuguesa”, en prensa.

partis)⁷⁶³. El contraste de esta situación en la lírica europea con las exiguas muestras en la gallego-portuguesa es patente, pues son sólo dos los posibles *partimens* conservados (además de éste, *-don Garcia Martijz, saber de Pero da Ponte / Garcia Martinz, 120,9*).

El anónimo y fragmentario tratado poético *Arte de Trovar*, copiado al inicio de *B*, tampoco ayuda a aclarar su caracterización textual, pues especifica las peculiaridades de las *tençoes* y no menciona el *partimen*⁷⁶⁴. Tal ausencia podría indicar, entre otras hipótesis, i) que era una tipología que no merecía un estudio explícito, dado su escaso uso, o ii) que pertenecía al ámbito de la *tenso*, con la que guarda estrecha relación, y de la que podría ser una variante. En este sentido conviene recordar que el *partimen* como género no se documenta en las preceptivas medievales hasta época tardía. A partir de la primera mención, en el tratado tolosano *las Leys d'Amors*, se acostumbra a reservar el término *partimen* a los debates en los que uno de los trovadores propone una cuestión con dos opciones, dejando a su compañero la elección y tomando él la otra; además del hecho de que, desde una perspectiva temática, su contenido se encuadra habitualmente en la casuística amorosa⁷⁶⁵. Con todo, hay que señalar que las opiniones no son unánimes, y que algunos críticos ponen en duda la distinción del tratado occitano por ser artificial, englobando ambas tipologías bajo la etiqueta común de *tenso*⁷⁶⁶.

En este contexto, no es extraño que la catalogación de la composición de P. Amigo y J. Baveca sea problemática. Varios autores la califican como *tençon*. G. Marroni habla de “tenzone d'escarneo” y C. Zilli la define como “tenzone del tipo de meestria”, aunque precisa “si trata, piú precisamente, di un jogo namorado”⁷⁶⁷. En cambio, en otros lugares se identifica como *partimen*. C. Michaëlis la calificaba dun “jogo-partido burlesco –parodia das tençoes amorosas dos provençaes”⁷⁶⁸. G. Tavani, aunque más tarde modifique su postura, destaca la composición como “un dos únicos dous exemplos” de “partimen ou joc-partit”⁷⁶⁹. Alvar y Beltrán, por su parte, la reproducen en su antología como muestra de “partimen”, aunque se precisa que podría ser considerada la tipología como “una variante de la tenção”⁷⁷⁰.

En una vía intermedia, G. Lanciani define la composición como composición híbrida entre *tençon* y *partimen*, aduciendo para ello que en el texto se menciona el término *tenso* en dos ocasiones (vv. 17, 56) y que, en cambio, no se alude a *partimen* (o al verbo “partir/departir” como ‘separar’, ‘dividir en dos’)⁷⁷¹. En nuestra opinión, *tençon* equivale aquí a “debate, disputa” y el verbo *partir* adquiere el significado de ‘separar’. Estas referencias, junto con la expresión “e *julguen-nos da tençon*”, que remata las *fiindas*, así como el ser su estructura métrica un *contrafactum* de dos *partimens* occitanos, inducen a

⁷⁶³ Långfors recoge un corpus de 182 *jeux-partis* (vid. n. 20). Para la lírica occitana consúltese la edición reciente de Harvey / Paterson, *ya citada, en la que se recopilan 157 tenso y partimens*.

⁷⁶⁴ G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, intr., ed. crit. e fac-simile, Lisboa, Colibri, 1999, p. 16.

⁷⁶⁵ Vid. D. J. Jones, *La tenso provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tenso et d'une liste complète des tenso provençales*, reimpr. Slatkine, Genève, 1974 (1ª ed., Paris, 1934); J. Anglade, *Las Leys d'Amors: manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, New York, Johnson Reprint, 1971, p. 41.

⁷⁶⁶ Es el caso de D. Billy, “Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours: *tenso, partimen* et expresions synonymes”, M. Pedroni - A. Stäuble (eds.), *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle origini, Atti del Convegno internazionale (Losanna 13-15 novembre 1997)*, Longo, Ravenna, 1999, pp. 237-313; y también Idem, “Le nombre dans la *tenso* des troubadours”, *Anticomoderno*, 4, 1999, pp. 45-53 (pp. 45-46).

⁷⁶⁷ Marroni, “Pedr' Amigo” cit., p. 279; Zilli, *Johan Baveca* cit., p. 84.

⁷⁶⁸ C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904 (reimpr., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, vol. II, p. 664).

⁷⁶⁹ *La poesía lírica gallego-portuguesa, GRLMA*, vol. II/1, fasc. 6, Heidelberg, Carl Winter, 1980, traducido al gallego en *A poesía lírica gallego-portuguesa*, 2ª ed., Vigo, Galaxia, 1986, de donde extraemos la cita (p. 203, también pp. 203-204).

⁷⁷⁰ Vid. C. Alvar - V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 45, nº 68.

⁷⁷¹ Lanciani, “Per una tipología” cit., p. 122; tesis reproducida, más tarde, en G. Tavani - G. Lanciani, *As Cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, p. 196. Nótese la diferente clasificación de la cantiga de Tavani (n. 29).

pensar que, más que una *tençon*, se trata de uno de los pocos ejemplares de *partimen* que se conservan en la lírica gallego-portuguesa, el más significativo por ser el que sigue más fielmente la tradición.

En conclusión, P. Amigo y J. Baveca elaboraron un texto con habilidad y virtuosismo, en una vertebración unitaria y bien ensamblada, siguiendo los parámetros del *partimen*, sobre todo a nivel estructural y argumentativo (estrategia de oposiciones, contraste dilemático, expresión adversativa, orientación evaluativa y procedimientos lingüísticos en clave negativa, uso de sentencias), incluso en su forma (extensión). Fieles representantes del ambiente (alfonsí) en el que vivieron y escribieron su obra, se abrieron a una tipología dialogada novedosa en la lírica peninsular, abordando un tema desde los lindes de los cánones trovadorescos.

APÉNDICE

-Pedr' Amigo, <i>quer'</i> ora ùa ren saber de vós, se o saber poder: do rafeç'ome que vai ben <i>querer</i> mui boa dona , de que nunca ben atende ja, e o bõo , que <i>quer</i> outrossi ben mui rafece molher , pero que lh' esta <i>queira</i> fazer ben: qual destes ambos é de peor sén? -Joan Baveca, tod' ome se ten con mui bon om', e quero-m' eu teer logo con el; mais por sen conhecer vos tenh' ora, que non sabedes quen á peor sén; e, pois vo-l' eu disser, vós vos terredes con qual m' eu tever; e que sabiades vós que sei eu quen é: [o] rafeç'om' é de peor sén. -Pedr' Amigo, <i>des aqui é tençon</i> , ca me non quer' eu convosc' outorgar; o rafeç'ome, a que Deus quer dar entendiment', en algũa sazon, de querer ben a mui bõa senhor, este <i>non</i> cuida fazer o peor; e quen molher rafeç', a gran sazon, quer ben, <i>non</i> pode fazer se mal non. -Joan Baveca, <i>fora da rason</i> <i>sodes</i> que m' ante fostes preguntar: <i>ca mui bon ome nunca pod' errar</i> <i>de fazer ben</i> , assi Deus me perdon; e o rafeç'ome que vai seu amor empregar u desesperado for, este faz mal, assi Deus me perdon, e est' é sandeo e estoutro non. -Pedr' Amigo, rafeç'ome non <i>vi</i> perder per mui bõa dona servir, <i>mais vi-lho</i> sempre loar e gracic; e o mui bon ome, pois ten cabo si molher rafeç' e se non paga d' al, e, pois el entende o ben e o mal, e, por esto, nõna quita de si,	sec.preliminar	EXPOSICIÓN
	sec.contrastiva	
	cuestión	
	sec. prelim	
	respuesta	
		DEBATE

sale bien todo lo que hace; pero creedme, del hombre de baja condición que no quiere servir a su igual y sirve a una dama tal, por la que lo tengan por insensato, en mi opinión, cuanto más noble es ella, tanto más yerra.

I fiinda: Pedr' Amigo, eso no vale nada, porque el que sirve al oro y a nada más, al avariento se parece; y ahora divídase (termínese) esta "tençon" por aquí.

II fiinda: Johan Baveca, no me parece mal que se parta, pues el que al oro sirve nunca puede valer más por ello: y júzguennos la "tençon" por aquí.