

MEDIOEVO ROMANZO

RIVISTA SEMESTRALE

FONDATA DA D'ARCO SILVIO AVALLE, FRANCESCO BRANCIFORTI,
GIANFRANCO FOLENA, FRANCESCO SABATINI, CESARE SEGRE,
ALBERTO VARVARO

DIRETTA DA STEFANO ASPERTI, CARLO BERETTA, EUGENIO BURGIO,
LINO LEONARDI, SALVATORE LUONGO, LAURA MINERVINI

VOLUME XXXIX
(IX DELLA IV SERIE)

FASCICOLO I



SALERNO EDITRICE · ROMA
MMXV

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 5617 del 12.12.2007

Il volume viene stampato con un contributo
del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2015 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

« ESTAS SE PODEM FAZER D'AMOR OU D'AMIGO
OU D'ESCARNHO OU DE MALDIZER ».
ANOTACIONES SOBRE LA TENSÓN
EN LA LÍRICA GALLEGA MEDIEVAL*

1. Los contactos entre los distintos agentes de la lírica románica medieval fueron constantes a lo largo del período en el que floreció y se extendió el movimiento trovadoresco en el occidente europeo. Este hecho tiene reflejo en la elaboración de piezas destinadas al intercambio de opiniones e impresiones, en una interacción que se pudo plasmar en composiciones de diferente naturaleza: 1) la pregunta-ataque y la respuesta se podían desarrollar como canciones independientes y de autoría individual, lo que se tradujo en el cruce de sirventés; significativamente, la réplica podía elaborarse *siguiendo* el modelo estrófico y las rimas del cantar precedente; 2) la pregunta-ataque y la réplica podían acogerse en una misma composición, alternándose las voces en turnos estróficos y fijando una estructura par y equilibrada, es decir: el número de intervenciones, y, por lo tanto de coblas, era igual para cada autor. La primera estrofa marcaba la fórmula métrica de las coblas sucesivas y a menudo determinaba las rimas, pues, en la lírica d'oc, se siguió preferentemente el modelo de las coblas *unissonans*. Este último tipo de composición destinada a plasmar las voces de dos trovadores en diálogo y que, por lo tanto, obedece a una autoría colectiva, es la llamada *tensón*.¹

En lo que respecta al contenido, las tensones podían versar sobre aspectos muy diversos: desde la sátira más incisiva al panegírico, pasando por asuntos personales, morales, políticos, literarios y amorosos. Gracias a esta multiplicidad, la finalidad y el tono de la tensón se aproximaban con frecuencia a los del sirventés; a este propósito, conviene recordar las palabras de D. Jones:

* Este trabajo deriva de nuestras investigaciones en colaboración con el proyecto de la Universidad de Santiago de Compostela *El debate metaliterario en la lírica románica medieval (FFI2011-26785)*, financiado por el MICINN.

1. No nos ocuparemos aquí de la diferencia teórica respecto al *partimen* o *joc partit*, que a grandes rasgos se puede definir como el diálogo entre dos autores en el que se daban a escoger dos premisas al interlocutor, para que optase por defender una de ellas, sobre un tema de la *fin'amors*. Entre la abundante bibliografía dedicada al *partimen*, puede consultarse el trabajo de D. BILLY, *Pour une réhabilitation de la terminologie des troubadours, en Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini*, a cura di M. PEDRONI e A. STAÜBLE, Ravenna, Longo, 1999, pp. 237-313, con referencia a la bibliografía precedente.

on est en droit de demander quelle différence il y a entre la tenson et le sirventès. Pour ma part, j'avoue mon embarras pour répondre à cette question. Dans la plupart des cas, je crois qu'il n'y en pas. [...] Appel fait remarquer que Guilhem del Baus dénomme son sirventès «En Gui a tor me menassetz», tout naturellement, 'tenson'. Une tenson comme celle de Falconet-Faure, où les deux jongleurs mettent en scène pour les satiriser les barons de Provence, est un sirventès dialogué; [...] La forme mise à part, la tenson ne se distingue donc pas du sirventès.²

Al margen de estas piezas en las que «el diálogo intratextual coincide, por lo tanto, con una coautoría en la realidad extratextual»,³ se halla la denominada tensón ficticia, de la que «on peut affirmer ou conjecturer que la forme dialoguée n'y est qu'un artifice d'exposition»,⁴ y, consecuentemente, responde a la paternidad de un único individuo.

En esas canciones dialogadas, el trovador puede disputar con un personaje no real, con un ente o concepto abstracto al que da voz. Así, para la literatura occitana, F. Zufferey ofrece un interesante análisis y relación de piezas,⁵ recordando la existencia de seis composiciones en las que el poeta dialoga con un animal (en tres casos con un pájaro, en otros tres con su caballo), dos en las que intervienen objetos, una en la que interaccionan dos personajes de diferente clase social, así como debates interiores, con Amor o con Dios. Como señala el mencionado investigador, entre los debates ficticios más evidentes de la lírica provenzal, no se encuentra ningún caso de partimen, conjeturando que tal vez se deba a su carácter dilemático y resulte la tensón más flexible para adoptar este tipo de simulación de voces.

Estas piezas pueden verse, en ciertos aspectos, próximas al *conflictus* latino, cultivado especialmente en el resurgir cultural carolingio. Según M. Saphiro,⁶ hay una relativa coincidencia en la inclusión de un marco narrativo-descriptivo tanto en la tensón ficticia como en el *conflictus* latino, parti-

2. D. JONES, *La Tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tensons et d'une liste complète des tensons provençales*, Genève, Slatkine, 1974, pp. 48-49.

3. T. BRANDENBERGEN, *Trovadores y juglares en la tençon gallego-portuguesa medieval*, en *Il genere «tenzone»*, cit., pp. 379-89, a p. 380.

4. A. JEANROY, *La poésie lyrique des troubadours*, 2 vols., Toulouse, Privat-Paris, Didier, 1934, vol. II p. 256.

5. F. ZUFFEREY, *Tensons réelles et tensons fictives au sein de la littérature provençale*, en *Il genere «tenzone»*, cit., pp. 315-28. Sobre la tensón ficticia en la escuela occitana, puede consultarse también el trabajo de M. SAPHIRO, «Tenson» et «Partimen». *La «Tenson fictive»*, en *Atti del XIV Congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, Napoli, 15-20 aprile 1974, a cura di A. VÁRVARO, 5 vols., Napoli, G. Macchiaroli-Amsterdam, J. Benjamins, 1978, vol. I pp. 287-301.

6. *Ibid.*, pp. 294 sg.

cularidad que también compartiría con otro género de composiciones cultivadas por los *troubadours*, más concretamente albas y pastorelas.⁷

Por otra parte, según Jeanroy, algunos de los diálogos ficticios son «simples variantes de la chanson d'amour, celles par exemple où nous voyons la dame n'opposer aux plaintes et adjurations de son soupirant que froideur et persiflage».⁸ También recoge Jones el caso de una tensón entre una dama y su doncella, que, significativamente, toma partido por el amante en oposición a la dama.⁹

Teniendo todo esto en consideración, puede estimarse que, ya en la lírica provenzal, la tensón no tenía exclusivamente concomitancias con el sirventés, sino que adquiriría cierta diversidad a partir de otros géneros trovadorescos, adaptando en diferente medida temas, tópicos y procedimientos que serían característicos de éstos.

2. En la tradición lírica gallega, la tensón es un género que, por lo que se deduce de las muestras conservadas, se cultivó con especial intensidad en el segundo y en el tercer cuarto del siglo XIII, aunque se conservan algunas piezas que remontan a una época ulterior. El conjunto se transmite en B, el Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Cod. 10991),¹⁰ y en V, el Cancioneiro

7. Como se sabe, en la escuela gallega sólo se adoptaron motivos propios del género del alba, y se conocen, además de algunos textos híbridos que se cruzan con la cantiga de amigo, escasas muestras de pastorelas que son resultado de una adaptación, pues, como acertadamente explicaba P. LORENZO GRADÍN (*Pastorela*, en *DLMGP = Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, ed. G. LANCIANI-G. TAVANI, Lisboa, Caminho, 1993, pp. 513-14, a p. 514) a este respecto: «Imitar não é copiar literalmente um modelo, pelo que não deve ser estranho que os textos em causa se apresentem com a originalidade da tradição a que pertencem e, portanto, com uma organização retórica e estilística própria da “escola” galego-portuguesa». Entre la abundante bibliografía existente acerca de la pastorela en esta escuela, remitimos, además del trabajo anteriormente citado, a P. LORENZO GRADÍN, *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, en «Romanica Vulgaria», XIII-XIV 1994, pp. 117-46, con referencias a la bibliografía precedente sobre el tema. Sobre el alba en la tradición gallega, puede consultarse: J. APARICIO, *Alba*, en *DLMGP*, cit., pp. 31-32; M. BREA, *Albas, albas, alboradas, canciones de aurora... ¿Un problema terminológico en la lírica gallego-portuguesa?*, en *Actas del IX Congreso internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A Coruña, 18-22 sept. 2001, ed. C. PARRILLA-M. PAMPÍN, Noia, Toxosoutos, 2005, pp. 99-125, con referencia a la principal bibliografía anterior sobre el tema, así como A. LÓPEZ CASTRO, *El alba en la tradición poética romance*, en *De las Jarchas a Gil Vicente*, León, Universidade de León, 2001, pp. 179-89.

8. JEANROY, op. cit., p. 256.

9. JONES, op. cit., p. 28.

10. Se puede consultar la edición facsímil: *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, ed. L. CINTRA-F. LINDLEY, Lisboa, Biblioteca Nacional, Imprensa Nacional-

da Biblioteca Vaticana (Vat. Lat. 4803),¹¹ a los que se añade, para el diálogo que mantienen Afonso Sanchez y Vaasco Martiiz de Resende, el testimonio de M (f. 25 de la miscelánea MS9249 de la BNE) y P (MS419 de la Biblioteca Pública Municipal do Porto).

Como se sabe, al inicio del códice B, se reproduce la fragmentaria *Arte de trovar*, en la cual, en el capítulo VII, título III, se acoge una definición del género tensón:¹²

Outras cantigas fazem os trovadores que cham«am» tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e«l» diga aquilo que por bem tener na prim«eira» cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend«o» o contrario. Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me«stria». E destas poden fazer quantas cobras quizerem, fazendo «por» cada ùa a sua par. Se i ouver d'aver finda, faze «m» ambos senhas, ou duas duas, ca nom convem de fazer cada um mais cobras nen mais findas que o outr«o».¹³

La información que brinda el tratado, así como los indicios que proporcionan las rúbricas explicativas y atributivas, las apostillas coloccianas y determinadas marcas de diálogo en el interior de los textos, colaboran en la fijación del *corpus*, ya que las 33 tensones gallegas no se ofrecen agrupadas en una sección específica en el interior de los dos apógrafos que las transmiten (lo que supone una importante diferencia respecto a los cancioneros occi-

Casa da Moeda, 1982. Actualmente, también es consultable una excelente reproducción digital del manuscrito, puesta a disposición por la propia BNP: <http://purl.pt/15000>.

11. Se puede consultar la edición facsímil: *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, ed. L. CINTRA-F. LINDLEY, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura, 1973.

12. Ha de tenerse en consideración que la poética gallega se caracteriza por su carácter explicativo y su finalidad didáctica, tratando de dar orientación en lo relativo a las formas y modalidades de la poesía trovadoresca. A pesar de su condición fragmentaria, es apreciable, según G. Tavani (*Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, introdução, edição crítica e fac-símile por G. TAVANI, Lisboa, Colibri, 1999), la tendencia a delimitar ciertos géneros y subgéneros poco o nada representados en la tradición, frente a la exposición más apurada y abreviada para otros. Consúltese la descripción y análisis de las características del *Arte de trovar* en el estudio que introduce la referida edición de TAVANI, *Arte de trovar*, cit., pp. 7-31.

13. *Ibid.*, p. 43. Existen otras dos ediciones de este tratado gallego: J.-M. D'HEUR, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles)*. Contribution à l'étude du «Corpus des Troubadours», Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1975, pp. 97-171, y *Arte de Trovar*, en *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, ed. G. LOPES-M.P. FERREIRA et al., Lisboa, Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011- [base de datos *online*: <http://cantigas.fcsh.unl.pt>].

tanos y franceses, aspecto ya destacado por E. Gonçalves).¹⁴ Ciertamente, en la tradición peninsular, los debates aparecen (salvo pocas excepciones) integrados en la obra de los autores que toman la iniciativa del debate, localizándose a lo largo de las tres secciones genéricas (como se sabe, dedicadas a la cantiga de amor, de amigo y de escarnio-maldizer), heredadas por los apógrafos B y V.¹⁵

La falta de un sector específico podría verse a la luz de las explicaciones expuestas en la poética, que se refiere a las tensones como *cantigas* que los trovadores «podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer». Pero si se hace un repaso por el *corpus*, se observa que casi todos los textos conservados del género se identifican con el espíritu del escarnio gallego-portugués, tanto por la finalidad jocosa como por el tono y la expresión, por lo que quizás la tensón fue más fácilmente asimilable a éste,¹⁶ tal vez también en términos de recepción y colocación.¹⁷ Así pues, pueden surgir dudas en relación a lo que el tratadista habría querido referir con tensón “de amor” y “de amigo”. Podrían obedecer estas cantigas a diálogos entre dos autores tomando los temas y motivos propios de esos géneros de materia amorosa? Aunque son pocas las que tratan una temática afín a la de la cantiga de amor, como ciertas tensones que versan sobre la *coita* o la identidad de la dama,¹⁸ su solo testimonio parece confirmar la posibilidad de la

14. E. GONÇALVES, *Tenção*, en *DLMGP*, cit., pp. 622-24, a p. 622.

15. Para más información sobre esta cuestión, puede consultarse E. GONÇALVES, *Tradição manuscrita da poesia lírica*, ibid., pp. 627-32; A. RESENDE DE OLIVEIRA, *Depois do espetáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri, 1994.

16. Por esto, no sorprende la inclusión de los diálogos de carácter satírico en M. LAPA, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1995³, y G. LOPES, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002. Por otra parte, aunque C. Michaëlis (*Cancioneiro da Ajuda*, edición crítica e commentada por C. MICHAËLIS, 2 vols., Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [reimpresión da ed. Halle, Niemeyer, 1904]) incluyó alguna de las tensones en su edición del “ideal” Cancioneiro da Ajuda, el cancionero *A* no transmite ningún debate de tema amoroso (lo que podría no ser fortuito, ya que en la etapa de su confección pesarían criterios marcadamente restrictivos en cuanto al género y a la clase social de los autores incorporados a la tradición).

17. No obstante, no son pocos los casos de “descolocación” que se observan en los apógrafos, es decir, diálogos de carácter satírico o burlesco que aparecen en las secciones de amor y de amigo, así como diálogos de tema amoroso que se sitúan fuera de la sección que, en teoría, les podría corresponder.

18. Desde nuestro punto de vista, los textos a dos voces que se relacionan más fácilmente con el tono y expresividad de la cantiga de amor son: la singular tensón de los hermanos de Taveirós (B142), la tensón entre Bernal de Bonaval y Abril Perez (B1072-V663), el diálogo entre Pero Garcia Buralés y Alfonso X (B1383-V991), y el diálogo entre Pero da Ponte y Garcia Martiiz (B1652-V1186), que tradicionalmente la crítica considera *partimen*, aunque, desde

“tensón de amor”.¹⁹ En cambio, no parece posible que algo semejante hubiese podido darse en relación a la cantiga de amigo, pues no es conciliable la voz femenina del género de amigo con la intervención de las dos voces masculinas de una tensón “real”. Dicho de otro modo: dos autores que dialogasen sobre temas y motivos propios de la cantiga de amor, podrían confeccionar una “tensón de amor”, pero en ningún caso sería posible que, con sus voces, pudiesen llevar a cabo una “tensón de amigo”.

Sin embargo, la problemática aún puede ser enfocada desde otro ángulo, el que, además, nos es facilitado por la existencia de una tradición occitana en la que se cultivaron tensones ficticias, y que nos conduzca a preguntarnos si, con la expresión «se podem fazer d’amor ou d’amigo», el tratadista estaría aludiendo a composiciones de naturaleza dialógica, pero obra de un único autor, en las que interaccionasen las voces prototípicas de la cantiga de amor y de amigo. En hipótesis, creemos que podría darse el caso, siempre que estas cumpliesen los requisitos formales propios del género tensón (interacción por turnos estróficos, ordenadamente, en igualdad de intervenciones, etc.).

En relación a esta posibilidad, hay que tener en cuenta que el tratadista se detuvo a explicar, en un pasaje anterior al de la tensón (concretamente en el capítulo cuarto, que actualmente abre el fragmento conservado del *Arte de trovar*), las cantigas dialogadas de amor y de amigo,²⁰ en donde hacía sobre todo hincapié en la diferenciación genérica que se debe establecer a partir

nuestra perspectiva, se caracteriza más bien por el hibridismo. Más dudosamente aceptaríamos en esta lista el debate entre Afonso Sanchez y Vaasco Martiiz (B416-V27-M-P), pues, aunque el discurso de este último puede considerarse afín al de la cantiga de amor, no puede decirse lo mismo del de Afonso Sanchez, que además es el iniciador del debate, y cuya intención es claramente mordaz y llega a rozar el sarcasmo en el intento de satirizar a su adversario. Aparte de estos textos, el debate de Joan Baveca y Pedr’Amigo de Sevilha (B1221-V886) versa sobre una cuestión teórica del amor cortés y reproduce dos alternativas ofrecidas al adversario, de tal modo que tradicionalmente se clasifica como *partimen*, diferenciándose, por lo tanto, del núcleo anterior.

19. No deja de ser significativo que, como ya se dijo, no se transmitan diálogos de amor en el *Cancioneiro da Ajuda* (pudieron pesar factores cronológicos y sociológicos, pero probablemente también un restringido criterio estético) y que la localización de las tensones (tanto las de tema amoroso como las de vertiente satírica) en el interior de los apógrafos no se acomoda en todos los casos a la ordenación tripartita por géneros.

20. «E porque algũas cantigas i há en que falam eles e elas outrossi, per én é bem de entenderdes se som d’amor, se d’amigo: porque sabe de que, se eles falam na prim(eira cobra e elas na outra, «é d’amor, porque se move a razon d’ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na primeira cobra, é outrossi d’amigo; e se ambos falam en ùa cobra, outrossi é segundo qual deles fala na cobra primeira» (TAVANI, *Arte de trovar*, cit., p. 41).

de la naturaleza de la voz primera. En esta explicación, aunque se menciona la posibilidad de que las dos voces intervengan en una misma estrofa, también se hace referencia al uso de la cobra como unidad de interacción; no se habla, en cambio, de la forma en que deben sucederse las voces, si debe haber paridad en sus intervenciones, si deben ser cantigas de *refrán* o de *mestria*, etc. En vista de esto, parece que, en la descripción que el tratadista fijó en este sector de la poética para las cantigas dialogadas, su principal interés recaería en la diferenciación genérica entre el cantar de amor y el de amigo (lo que no resultaría, por lo tanto, incompatible con sus posteriores explicaciones sobre la tensón).

Como señalaron M. Brea y P. Lorenzo en su estudio dedicado a la cantiga de amigo, tal distinción basada en la voz que abre la composición da cuenta de una evolución en la escuela lírica peninsular y de la relación que se llegaría a establecer entre distintos géneros en un momento dado del movimiento trovadoresco,²¹ y, además, promueve una reflexión en términos de recepción y transmisión de las piezas conservadas: la diferencia que se establecería a partir de los versos iniciales en los textos en los que dialogasen una voz femenina y otra masculina sería útil tanto para el público en el momento de la recepción, como para compiladores y copistas durante los procesos de copia e incorporación de un texto dado en la sección correspondiente de la estructura tripartita.²²

Tal hipótesis sobre la “tensón de amor” y la “tensón de amigo” no es totalmente novedosa, pues tanto E. Gonçalves,²³ como G. Tavani y G. Lanciani tuvieron en consideración la conjetura,²⁴ aunque estos últimos profesores advertían: «non parece que sexan numerosos os exemplos de cantigas

21. Para más detalles sobre las cantigas de amor y de amigo dialogadas entre el enamorado y la dama, puede consultarse el estudio de M. BREA, *El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa*, en «Estudios Románicos», XVI-XVII 2007-2008, pp. 267-83. Entre otras cosas, este trabajo muestra que «estas cantigas en las que dialogan la dama y su enamorado funcionan como una especie de puente entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa, no sólo por dar cabida a las dos voces sino también por ofrecer en la *cantiga de amigo* un tipo femenino más afín a la *senhor* de la *cantiga de amor* que a la *amiga* representada en las canciones de mujer de vertiente tradicional» (p. 282).

22. M. BREA-P. LORENZO GRADÍN, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998, p. 39.

23. GONÇALVES, *Tenção*, cit., p. 622.

24. G. LANCIANI-G. TAVANI, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, p. 194. Esta asociación entre la tensón y las cantigas dialogadas de amor y de amigo supone una nueva perspectiva de la problemática en relación a la hipótesis anteriormente manejada por G. TAVANI, *A poesia lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1988, pp. 201-3; también se incorporan matizaciones de interés acerca de la relación entre la “tensón de amor” y el *partimen*.

dos dous xéneros amorosos en que cada un dos interlocutores utiliza para a súa elocución unha estrofa enteira, á que o outro responde do mesmo modo, cunha estrofa enteira, e en idéntico ton».²⁵

Tanto la profesora portuguesa como los italianos aludieron a la composición atribuida al trovador gallego Airas Moniz d'Asma (B7), que se particulariza porque un *cavaleiro* y su *senhor* alternan sus voces por cobras. En cambio, acerca de la cantiga de amigo, se advertía de la frecuente brevedad de las intervenciones y de la mayoritaria presencia de refrán (contrariando la estructura retratada en el *Arte de trovar* para la tensón). Precisamente en relación a la condición dialógica de algunos textos del género de amigo, M. Brea y P. Lorenzo puntualizaban que:

A estrutura dialogada ten os seus precedentes máis próximos na tradición lírica occitana, na que era o soporte técnico da *tensó*, do *partimen*, do *tornejamen* e da *cobra*. Pero ademais hai que recordar que o éxito destes xéneros (sobre todo da *tensó*) determinou que no seo da propia poesía occitana a estrutura, caracterizada dende os inicios por un alto valor expresivo, fose utilizada como instrumento para novas alternativas estéticas. A institucionalización do diálogo [...] abría as portas a posibilidades estilísticas singulares, xa que permitía a creación de textos con interlocutores de carácter ficticio, o que, sen lugar a dúbidas, ampliaba o xogo de voces do universo poético.²⁶

Aunque ciertamente los autores prefirieron alternar las voces de los personajes de amigo en el interior de una misma estrofa, siendo mayoritario el modelo en el que la voz del segundo interlocutor se servía del refrán,²⁷ no faltan ejemplos en los que se alternan ordenadamente utilizando la estrofa como unidad de interacción. Las profesoras Brea y Lorenzo señalaron la existencia de dos composiciones que responderían, desde el punto de vista estructural, a los criterios marcados por el tratadista en la definición de la tensón: la cantiga de amigo de Don Dinis *Amiga, faço-me maravillhada* (también mencionada por E. Gonçalves),²⁸ y otra de Joan Baveca *Como cuidades, amiga, fazer*. A estos dos diálogos podemos añadir un tercer texto que coincide con la estructura considerada para el debate: *Por Deus, amiga, podedes saber* de Pedr'Amigo de Sevilha.

Dado que es gracias al plano estructural por lo que los referidos textos de amor y de amigo pueden observarse en el marco teórico trazado para la

25. *Ibid.*, p. 194.

26. BREA-LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, pp. 39-40.

27. *Ibid.*, pp. 37-48.

28. GONÇALVES, *Tenção*, *cit.*, p. 624.

tensón, ofreceremos brevemente las características formales del *corpus* de los debates gallegos, para posteriormente mostrar las coincidencias que a este nivel se encuentran en las cantigas de Airas Moniz (B7), Don Dinis (B573-V177), Pedr'Amigo de Sevilha (B1216-V821) y Joan Baveca (B1230-V835).²⁹

Llamaremos la atención sobre el hecho de que, si bien no tenemos constancia de la participación de Airas Moniz y de Don Dinis en diálogos “reales”, por el contrario sí conservamos varias tensones en las que participaron los otros dos autores: significativamente, Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha mantuvieron un debate entre si, dedicado a una cuestión teórica de la *fin'amors*; se trata del considerado partimen B1221-V836.³⁰ Pero esta no fue su única incursión en el diálogo trovadoresco: Joan Baveca estableció una tensón con Pero d'Ambroa (B1573), y Pedr'Amigo de Sevilha lo hizo con Vaasco Perez Pardal (B1509) y con Joan Vaasquiz de Talaveira (B1550).

3. En la adopción y cultivo de la tensón por parte de los autores de la escuela peninsular, se respetaron los aspectos formales que pueden considerarse intrínsecos al género desde su surgimiento en la escuela occitana y que son los que aparecen sintetizados en el *Arte de trovar*: las voces de los autores se alternan en turnos estróficos en un número equivalente de intervenciones.

29. Como es bien sabido, existen importantes ediciones dedicadas a estos trovadores o a géneros de la lírica gallego-portuguesa, que incluyen el estudio y edición de estos textos, entre las cuales debemos destacar: R. COHEN, *500 Cantigas d'Amigo*, Porto, Campo das Letras, 2003, y del mismo editor, *Three Early Galician-Portuguese Poets: Airas Moniz d'Asme, Diego Moniz, Osoir'Anes. A Critical Edition*, en «Revista Galega de Filoloxía», XI 2010, pp. 11-59; H. LANG, *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, ed. por Y. FRATESCHI VIEIRA-L. MÁRCIA DE MEDEIROS MONGELLI, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010; G. MARRONI, *Le poesie di Pedr'Amigo de Sevilha*, en «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», X 1968, pp. 189-340; J.J. NUNES, *Cantigas d'Amigo dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926; J. BAVECA, *Poesie*, ed. y estudio de C. ZILLI, Bari, Adriatica, 1977. No obstante, para facilitar la consulta al lector, juzgamos oportuno acompañar el presente estudio de un apéndice con los cuatro textos considerados y hemos optado por ofrecer nuestra lectura. Aunque las cantigas de amigo no presentan graves complicaciones desde el punto de vista ecdótico, no se puede decir lo mismo de la cantiga de Airas Moniz, en la que, a pesar de conocer ediciones recientes que mejoran sustancialmente a otras anteriores, acogemos nuevas propuestas en ciertos *loci critici*.

30. Para más información sobre este texto, puede consultarse E. CORRAL, *En torno al debate Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren' de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca (64,22)*, en *Estudios de literatura medieval. 25 años de la AHLM*, XIV Congreso Internacional de la AHLM, Murcia, 6-10 sept. 2011, ed. por A. MARTÍNEZ PÉREZ-A.L. BAQUERO ESCUDERO, Murcia, Universidad de Murcia-Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 305-14.

Quitando la observación de que estos diálogos deben ser de *mestría*, no se proporciona mucha más información sobre la forma predominante de los debates en el tratado poético gallego-portugués. A pesar de esa carencia, es posible apreciar tendencias estructurales y retóricas ampliamente mayoritarias en las composiciones transmitidas aparentemente completas: la extensión más frecuente es de cuatro cobras y dos *findas*, o simplemente de cuatro cobras (lo que parece identificarse con la interacción mínima entre dos autores); excepcionalmente, hay diálogos más amplios, de seis cobras o de seis cobras y dos *findas*. Otros textos parecen transmitirse incompletos, normalmente privados de la(s) última(s) intervención(es).³¹ Considerando la producción debatística occitana, se observan diferencias importantes en relación a la variedad estrófica y al metro, ya que en la escuela peninsular se optó por una mayor uniformidad: aunque se conocen excepciones, se prefirió casi siempre el decasílabo como verso de debate; las cobras constan normalmente de siete versos y las fórmulas de rimas más utilizadas combinan tres rimas, siguiendo patrones bien conocidos en la lírica gallega (*abbacca*, *abbaccb*, *ababcca* y *ababcbb*).

A pesar de la tendencia a la uniformidad, hay debates que ejemplifican otros patrones métricos y fórmulas de rimas, aportando cierta diversidad al conjunto; como caso paradigmático, podemos aludir a la tensón entre Paai Soarez y Pero Velho de Taveirós (B142), que se aparta de toda tendencia en lo tocante a su estructura estrófica y retórica.³² La composición entre Pae Gomez Charinho y Alfonso X (B1624-V1158) se distingue por un esquema de seis versos con rima *aaabab*; la cantiga entre Joan Perez de Avoín y Joan Soarez Coelho (V1009) se articula en octosílabos y combina las fórmulas *ababcbb* y *ababcca*; el diálogo de Pero da Ponte y Garcia Martiiz (B1652-V1186) se individualiza por seguir el modelo *abbacaca* recurriendo al verso octosílabo. Igualmente singular resulta el debate que mantienen Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha (B1221-V886), lo que tal vez es consecuencia de su

31. Sobre los diálogos que se particularizan por constar de un número impar de intervenciones, puede consultarse D. GONZÁLEZ, *Arquitectura de la tenso gallego-portugués. Textos en desequilibrio*, en «Estudios Románicos», XXI 2012, pp. 65-78.

32. Esta composición es una de las más singulares del *corpus* gracias a su temática, a su estructura y forma retórica e, incluso, por la particular rúbrica que precede la copia y brinda información sobre el contexto de producción y la motivación del cantar. El estudio y edición de este texto puede consultarse en D. GONZÁLEZ, *As tensos de Paai Soarez de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144*, en «Verba. Anuario de Filoloxía Galega», XXXIX 2012, pp. 248-74; *Las Cantigas de Pay Soarez de Taveirós*, estudio histórico y edición por G. VALLÍN, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

conjeturable relación con textos occitanos.³³ Algo semejante se puede decir del jocoso texto bilingüe occitano-gallego de Arnaut Catalan y Alfonso X (B477), que, como es bien conocido, se habría servido del modelo métrico-musical perteneciente a *Can vei la lauzeta mover* de Bernat de Ventadorn, aunque tendría como probable intermediario al partimen articulado en rimas doblas de Thibaut de Champagne y Baudoyne, según los profesores P. Canettieri y C. Pulsoni.³⁴

Otra importante particularidad de la tensón gallega es la relación de los pares estróficos por medio de la técnica conocida como *cobras doblas*, que, como se sabe, consiste en la identidad de las rimas entre los pares estróficos.³⁵ Sin duda, esto ponía al primer trovador en una posición privilegiada, ya que estaba en situación de escoger las rimas en cada una de sus intervenciones, mientras que su rival debía asumir siempre la dificultad de repetirlos.³⁶ La técnica pudo priorizarse con la intención de emparejar los turnos, es decir, de vincular la *pregunta* con la *respuesta* (o el *ataque* con el *contraataque*). No obstante, también en este sentido se encuentran algunas excepciones; entre las que se pueden señalar, las más notables corresponden a la tensón B142, que reproduce rimas singulares, así como a la satírica B1573 de cobras *unissonans* a excepción de *c* (en el esquema *abbacca*), que se realiza como rima singular.

En general, en las intervenciones de cada trovador se fijaron relaciones interestróficas gracias a la repetición en anáfora (técnica que, como se sabe, es base para el artificio de las *cobras capdenals*) de vocativos con el nombre del contrincante. Además, por medio de este procedimiento, se favorece la identificación de los autores y se reconoce con exactitud la sucesión de las voces en el diálogo. Sin embargo, hay textos que también escapan a este uso

33. S. MARCENARO, *Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghese di testi occitani*, en *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, ed. E. CORRAL, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010, pp. 471-83.

34. P. CANETTIERI-C. PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, en *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pp. 113-65, a pp. 121-24.

35. A propósito del uso de esta técnica en la lírica gallega, puede consultarse Â. CORREIA, *O sistema de cobras doblas na lírica galego-portuguesa*, en *Medioevo y literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, 27 sept.-1 oct. 1993, ed. J. PAREDES, 4 vols., Granada, Universidad de Granada, 1995, vol. II pp. 75-90.

36. En la tensón provenzal se priorizó el modelo de *cobras unissonans*, por lo cual el primer trovador escogía el esquema métrico, melódico y de rimas; pero también significa que la selección de unas rimas difíciles no afectaba exclusivamente al interlocutor, ya que él mismo tendría que retomarlas en su siguiente intervención.

generalizado; sin duda, los dos casos más significativos son la ya referida tensón B142, entre Pero Velho y Paai Soarez, y B888-V472/V1036, entre Martin Moxa y Lourenço.³⁷ Junto a estas cantigas, se observan otros diálogos en los que la técnica se realiza solo parcialmente; es decir, alguno de los autores no ejecuta la repetición en anáfora. Entre otros casos registrados con excepción parcial, se puede aludir a dos cantigas en las que participa Alfonso X, puesto que tanto Pae Gomez Charinho como Arnaut Catalán utilizaron respectivamente la forma *Senhor/Sinher* como vocativo para apostrofar al monarca, pero no lo repiten en el comienzo de cada una de sus intervenciones. Igualmente se puede llamar la atención sobre dos debates en los que participa Joan Soarez Coelho, uno con Picandon (V1021) y otro con el juglar Lourenço (V1022): en ambos, es el noble portugués el que prescinde de la repetición del vocativo para abrir las estrofas.

4. El texto *Mia senhor, vin-vos rogar* se transmite únicamente en el cancionero B (f. 11va). Esta cantiga dialogada (B7) y otra pieza que precede (B6) constituyen un pequeño ciclo copiado inmediatamente después de los anónimos lais. En el margen superior del f. 11r figura la atribución a Airas Moniz d'Asma, escrito por Colocci.³⁸ La obra de este trovador se transmite exclusivamente en este apógrafo, pues, como se sabe, el códice vaticano presenta una laguna inicial de 390 textos en relación a B. Su nombre no se testimonia en el supuesto índice de B, la *Tavola Colocciana*.³⁹

37. A propósito de la singularidad de este diálogo, puede consultarse M. BREA, *Vós que soe-des en corte morar, un caso singular*, en *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, ed. M. BREA, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2009, pp. 97-113.

38. MICHAËLIS, op. cit., vol. II p. 525, propuso un origen portugués e identificó Asme con São Lourenço d'Asme, en el territorio de Maia; en cambio, más tarde, RESENDE DE OLIVEIRA, op. cit., pp. 316-17, llamó la atención sobre el hecho de que la forma medieval de este lugar correspondía a Asmes. J.A. SOUTO CABO (*Os cavaleiros que fizeram as cantigas*, Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2012, pp. 135-39) no solo acepta la forma Asma, sino que considera a Airas Moniz – así como al autor inmediatamente siguiente en el cancionero, Diego Moniz – en el núcleo de trovadores de origen gallego que desarrollaron su actividad lírica en estrecha vinculación a las familias Trava y Lima. A semejantes conclusiones llegaba H. MONTEAGUDO (*Letras Primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primórdios da lírica trovadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008, p. 361), que, además de registrar el nombre de Arias Moniz en varios documentos, consideraba que la relación entre distintos individuos de este entorno «constitúe unha evidencia adicional a prol de considerar este núcleo iniciador como un auténtico círculo de trobadores que mantiveron contacto directo entre si».

39. Ausencia que, según E. GONÇALVES (*La Tavola Colocciana. Autori portugueses*, en «Arquivos

A propósito de las dos composiciones de Airas Moniz, Michaëlis manifestaba que resultaban «archaicas e não correspondem nem pela forma nem pelo espirito aos typos posteriormente fixados».⁴⁰ Tal vez a Colocci también le llamó la atención el singular carácter del texto B7, ya que en un margen, junto al incipit, se encuentra la inusual apostilla «Textura». En todo caso, la cantiga B7 es interesante, entre otras razones, por testimoniar el cultivo del diálogo entre los primeros trovadores de la escuela,⁴¹ sirviéndose de la estrofa como unidad de interacción.

El diálogo lo mantienen un *cavaleiro* y su *senhor*, a partir de una insólita cuestión-petición por la que, ocasionalmente, se consideró fuera de la más estricta ortodoxia. Así, Michaëlis incluyó el texto en su edición de las cantigas de amor, preguntándose cual sería el sentido exacto de la solicitud del caballero.⁴² Lo incorporó en su edición de las cantigas de escarnio G. Videira Lopes, a partir del siguiente razonamiento:

Curiosa cantiga dialogada que constitui quase um exemplar único do género. O diálogo entre a dona e o cavaleiro, que parece, na sua vivacidade, escapar às normas do amor cortês e aproximar-se antes da sátira, processa-se, no entanto, de uma forma algo obscura para nós, nomeadamente no que diz respeito à alegada desonra ou aviltamento das respeitáveis barbas do cavaleiro, cujos motivos temos dificuldade

do Centro Cultural Português», x 1976, pp. 387-448, a p. 435) obedecería a una distracción de A. Colocci.

40. MICHAËLIS, op. cit., vol. II p. 525.

41. Señalaba el prof. J.C. RIBEIRO MIRANDA (*Alfonsinos, sicilianos e o mundo feudal do Ocidente ibérico. Em busca da primeira geração dos trovadores, en Na nosa lingoage galega. A emerxencia do galego como lingua escrita na Idade Media*, ed. por A.I. BOULLÓN AGRELO, Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, Instituto da Lingua Galega, 2007, pp. 185-203, a pp. 194-95) que «tem passado quase despercebido que uma das suas composições é um diálogo entre um homem e uma mulher socialmente identificados, modalidade da qual somente se encontram dois exemplares na poesia occitânica. Dentre esses dois, o que se apresenta mais próximo do nosso trovador é o texto da autoria de Raimbaut de Vaqueiras, nome conhecido quando se fala em occitânicos e galego-portugueses, já que foi autor de uma das atrás mencionadas coblas em galego-português. Se juntarmos a isto o facto de o trovador Perdigon referir, na *tornada* de uma das suas canções, um *En'Arias*, nome totalmente desconhecido em âmbito occitânico, que já estudiosos como István Frank (*Les troubadours et le Portugal, en Mélanges d'études portugaises offerts à M. Le Gentil*, Chartres, Durand, 1949, pp. 199-226) viram como muito provável que fosse o nosso trovador; e se tivermos ainda em conta que tanto Perdigon como Vaqueiras integraram a corte de Bonifácio de Monferrato num período anterior a 1203, não será difícil aceitar a franca possibilidade de Airas Moniz, no séquito de alguém necessariamente poderoso, ter visitado aquela corte italiana de grande projecção trovadoresca, confirmando-se assim a sua antiguidade como trovador».

42. MICHAËLIS, op. cit., vol. II pp. 639-41.

em situar. O facto de a segunda estrofe da cantiga estar incompleta também não facilita as coisas. De qualquer forma, a explicação mais plausível é a de que o trovador, cansado de um serviço sem recompensa, faça aqui fazer uma espécie de ultimato à dama: ou obtém rapidamente os seus favores, ou vai-se embora.⁴³

También J.C. Ribeiro Miranda se dedicó a esta composición, refiriéndose a ella como «tenção fingida» y, según el historiador, sorprendiendo por su argumentación:

Não conhecemos nada de similar em contexto occitânico, quanto mais não seja porque a doutrina do amor emerge aí de um lugar masculino modesto, situado a grande distância do vulto feminino que solicita. Não há, na poesia occitânica, “barbas” que a mulher deva “honrar”, nem poderia haver, ou não tivessem os trovadores levado a cabo uma acesa campanha contra os que fazem valer os direitos do seu estatuto junto das mulheres da nobreza, declarando-os muitas vezes “ricz malvatz” e outros mimos do mesmo tipo.⁴⁴

Más recientemente, el prof. R. Cohen ofreció una acertada lectura crítica del texto, pero no entró en consideraciones genéricas.⁴⁵

Ciertamente, la cantiga no encuentra fácil parangón, si bien el propio profesor portugués arriba citado reconocía que Airas Moniz y otros autores de la primera generación trovadoresca llevaron a cabo selecciones de entre el voluminoso caudal que ofrecía la producción occitana, «algumas delas absolutamente sorprendentes», efectuando una adaptación de la expresión amorosa que no se reduce a una simple transposición y, además, «introduzem desvios e reinterpretações, quando não novidades de proveniencia diversa ou fruto da capacidade e do engenho de cada um».⁴⁶

En general, el tema puede resumirse en que el caballero se dirigiría a la dama para solicitar que ésta, como *senhor*, honre su barba, la cual, puntualiza, siempre suele estar honrada. Con su ruego (introducido mediante *vinvos rogar / por Deus* que, simultáneamente, funciona como fórmula para establecer el diálogo),⁴⁷ aspiraría a la obtención de la recompensa a su servicio,

43. G. VIDEIRA LOPES, *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002, p. 22. Una explicación semejante se recoge en *Cantigas Medievais*, cit.

44. J.C. RIBEIRO MIRANDA, *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses*, Porto, Guarecer, 2004, p. 135.

45. COHEN, *Three Early Galician-Portuguese Poets*, cit.

46. RIBEIRO MIRANDA, *Aurs mesclatz ab argen*, cit., p. 129.

47. Un ruego muy diferente pero introducido de forma semejante es el de Martin Soarez: *Paai Soarez, venho-vos rogar* (la tensón B144).

presentándose como merecedor de ésta y amenazando con el abandono en el caso de no ser convenientemente correspondido.

Ciertamente, si se observa desde la perspectiva de las cantigas de amor, el asunto se propone mediante un motivo novedoso. Sin embargo, como es sabido, en la Edad Media las referencias al cabello tenían una importante carga simbólica y no se desconocen en la producción literaria de la época. Si en las cantigas de amigo hay ocasionales alusiones a los cabellos y a las *garçetas* como símbolos del pudor y del erotismo femenino, en esta cantiga se puede entender que la barba es una alusión a la virtud, honor e integridad del buen caballero. De hecho, la asociación entre la barba y el honor masculino se recoge, de algún modo, en cantigas de escarnio gallego-portuguesas,⁴⁸ así como en otras obras medievales de creación peninsular⁴⁹ y en la literatura occitana: por ejemplo, en el *Roman de Flamenca* se plasma la relación en el estado contrario, es decir, el deshonor en el que cae Archimhaut tiene reflejo en su apariencia física y, más concretamente, en el estado lamentable de su barba.⁵⁰

48. Parece evidente el valor simbólico de los *granhões* y de las *barvas* en los versos: «Vi coteifes e cochões / con mui mais longos granhões / que as barvas dos cabrões» (18,28, cobra 6, vv. 1-3); «Taes barvas d'infanções non sey, / e todos nos d'eles maravilhamus / e pero os infanções chamamus, / vedes, amigos, tanto vos direy: / eu por infanções nonos terria» (60,4, cobra 2, vv. 1-5) (reproducimos las ediciones referenciadas en *MedDB: Base de datos da lírica profana galego-portuguesa*. Versión 2.3.3 [base de datos online: <www.cirp.es>]).

49. Así, en un pasaje sobre el *Cid* en el interior de la *Estoria de España*, se dice: «comme osastes / soltar la uestra lengua pora falar / en la barba del çid ca la su / barba muy onrrada & loada es / et nunca fue desonrrada en malos / fechos que fiziesse nin en vençimiento / que ouiesse. ca el es aquel que / siempre vençio et nunca fue uençido / et membrar te deuie que comme / en la lid de cabra lidieste con mio / çid çiento por çiento & el matote / todos los çient caualleros & derribo / a ti del cauallo con su lança / et des que fuste en tierra fizo te sobir / en vn rocin de aluarda & leuote / preso consigo & los sus caualleros / te messaron la tu barba & yo mesmo / que aqui esto te mese della & tiententela / et fallaran al mio cuydar / que non es avn eguada pues barba / mesada comme a de fazer escarnio / dela que siempre fue onrrada & temida» (*Estoria de España II*, en A.K. LLOYD-J.J. NITTI, *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X el Sabio*, CD-ROM, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1996, en *CORDE. Corpus diacrónico del español*: <http://www.rae.es>).

50. Esto se aprecia, por ejemplo, en los vv. 1161-66: «Ar iest tu fols gelos affriz, / ronos, barbutz, espelofitz; / tiei pel son fer et irissat / que semblon flamencha, espinat / e coa d'esquirol salvage! / Aunit has tu e ton linage!» (*Flamenca. Romanzo occitano del XIII secolo*, ed. a cura di R. MANETTI, Modena, Mucchi, 2008, p. 146). Igualmente en los vv. 1327-34, donde de forma clara la decadencia moral provocada por la *gelosia* tiene reflejo en el mal estado de la barba: «No-s lavet cap ni-s ras la barba; / d'aquella semblet una garba / de civada quant es mal facha; / pelada l'ac per luets e tracha / e mes los pels totz en la bocha. / Quan la fort[z] gelosial-tocha, / el estraga si coma cans: / qui es gelos non es ben sans» (*ibid.*, p. 156 y p. 158).

Atendiendo al contexto feudo-vasallático, los valores asociados a una barba “honrada” serían los que definirían al caballero merecedor de reconocimiento y aceptación por parte de su señor. Probablemente es en este sentido en el que deba procurarse el valor de los versos de la cantiga de Airas Moniz: el caballero alude a su valía para solicitar aceptación de aquella a quien sirve, pero obtiene, como se esperaría en el marco conceptual de la cantiga de amor, una negativa por respuesta. Y esto a pesar de que la cualidad masculina no solo se expresa en el texto por medio de la referencia simbólica, sino que incorpora en el discurso términos explícitos que remiten a su valor como caballero (como son *onrar* y *onrada*), y términos contrarios que inciden en la necesidad de ser correspondido para no caer en un estado de vergüenza (como *avergonhar*, *avergonhades*, *viltedes*, *viltar*), llegando a recordar su servicio fiel y constante (*semp[re] vos servirei* y *vos sempremei*), y a anunciar su marcha (motivo que no deja de ser otro de los tópicos conocidos de la cantiga de amor) en el caso de no salir victorioso en su demanda.

La actitud de la dama parece encajar en la ortodoxia de la canción de amor: declina la oferta, ya que, aunque no desea deshonorar al caballero, tampoco está dispuesta a complacer su deseo. Su primera intervención se transmite con omisión de dos versos (dificultando saber cual sería la contestación exacta), pero en los versos finales se expresa con cierta ambigüedad: «sol non penso de vos amar / nen pensarei, a meu cuidar, / máis desto que veedes». La actitud vacilante en el discurso femenino se incrementa en su segundo turno, cuando, ante la amenaza del caballero de abandonar el servicio en el caso de no obtener beneficio, primero le aconseja que se marche (con un explícito y desairado «Ide-vos que tardades!»), pero, acto seguido, adoptando un tono que aproxima al personaje al de las cantigas de amigo, le anuncia que aguardará con deseo e impaciencia un próximo encuentro. De esta manera se crea cierta “tensión amorosa”, puesta al servicio del desarrollo del diálogo.

Desde el punto de vista formal, el texto aparece conformado por 5 estrofas de 9 versos con la fórmula de rimas *abababaab*. El esquema métrico-estrófico consiste en una combinación ordenada de heptasílabos y octosílabos agudos (en *a*) y hexasílabos graves (en *b*), dando lugar a un resultado (7a 6'b 7a 6'b 7a 6'b 8a 8a 6'b) plenamente original en esta escuela lírica.⁵¹ Como se dijo, el texto está incompleto por omisión de dos versos en la cobra II y

51. G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967, y M.P. BETTI, *Repertorio metrico delle 'Cantigas de Santa Maria' di Alfonso X di Castiglia*, Pisa, Pacini, 2005.

también porque parece faltar la última intervención, que correspondería a la voz femenina; la consideración de esta omisión se basa no solo en la teórica igualdad en el número de turnos estróficos, sino también porque el diálogo se articula en cobras doblas,⁵² de tal forma que los pares estróficos I-II y III-IV se presentan más estrechamente vinculados entre sí, pero la estrofa V queda al margen de este tipo de relación.⁵³

Además de la técnica de las rimas doblas, hay otra particularidad formal y retórica que coincide con la estructura mayoritaria de las tensones entre dos trovadores: la repetición en anáfora de apóstrofes. Si bien en los debates “reales” suelen recogerse, como ya se dijo, los nombres de los trovadores en ese emplazamiento destacado, en este diálogo ficticio se presentan las apelaciones correspondientes a las dos voces protagonistas: *Mia senhor* y *Cavaleiro*, respecto a lo cual debe tenerse en consideración la opinión de la prof. E. Gonçalves:

É provável que uma cantiga como a de Airas Moniz d'Asme *Mia senhor, vin-vos rogar* (Tavani, *RM* 13,1), por causa da sua estrutura formal, fosse considerada pelo anónimo tratadista como um exemplo de tenção de amor, cujos intervenientes seriam o poeta, interpelado com o título de «Cavaleiro», e uma dona a quem o trovador chama «Mia senhor» (à semelhança de Raimbaut de Vaqueiras que, na tenção *Domna, tant vos ai pregada*, usa os vocativos «Domna» e «Juglar» ou de Raimbaut d'Aurenga que alterna as apóstrofes «Amics» e «Dona» em *Amics, en gran cossirier*).⁵⁴

5. El texto *Amiga, faça-me maravilhada* del Rey Don Dinis de Portugal se transmite en los dos apógrafos italianos (B573, f. 158ra; V177, f. 24ra-b). Esta que podría considerarse “tensón de amigo” desarrolla, desde el punto de vista temático, motivos propios del género de amigo: la marcha del personaje masculino y la separación que, desde hace largo tiempo, impide a la pareja verse. Esta situación conduce a la amiga a preguntarse por el estado de su enamorado, a vacilar sobre su muerte y a declarar su propia *coita* de

52. Aspecto ya señalado por COHEN, *Three Early Galician-Portuguese Poets*, cit., p. 30: «Probably not the end of the poem. Both the scheme of *cobras doblas* and the dialog pattern suggest that one strophe is missing. (An accident of transmission, or silencing woman's voice?)».

53. Llamaremos la atención sobre el hecho de que, a excepción del diálogo entre Lourenço y Pero Garcia Burgales (V1034), en el que creemos que faltan dos estrofas mediales, y de dos diálogos que nos llegan en estado muy fragmentario (B1052-V642 y B1615-V1148), en las tensones “reales” que se pueden considerar incompletas por una desigualdad en el número de intervenciones, el problema parece derivar en todos los casos de la omisión de texto (una *finda*, una cobra o más) en la parte final (sobre esta cuestión, véase GONZÁLEZ, *Arquitectura*, cit.).

54. GONÇALVES, *Tenção*, cit., pp. 622-24.

amor.⁵⁵ La amiga-confidente toma partido por el amigo, tratando de vencer a su interlocutora del gran amor y fidelidad que él le rinde. El diálogo se desarrolla sin que se haga explícita una cuestión inicial, ni puede considerarse un “debate” en sentido estricto, aunque es evidente el diferente rol que juega cada voz en el plano discursivo.

Desde el punto de vista estructural, observamos que el diálogo se desarrolla por turnos estróficos, alcanzando cuatro cobras. La forma estrófica presenta también notables coincidencias con el patrón mayoritario de la tensión: siete versos decasílabos agrupados, desde el punto de vista de las rimas, siguiendo la fórmula *abbacca*. En este caso, se combina una rima grave (en *a*) con rimas agudas (en *b* y *c*). Su particularidad formal más destacable es que sigue el modelo de las cobras *unissonans*.

De forma semejante a lo que sucedía en el texto anterior, un vocativo, en este caso *Amiga* (levemente modificado a *Ai, amiga* en la tercera cobra), fue emplazado en cada inicio estrófico, de tal modo que las cobras se definen como *capdenals* gracias a la repetición.

6. La cantiga *Par Deus, amiga, podedes saber* se transmite en los apógrafos B (B1216, ff. 258rb-va) y V (V821, ff. 129rb-va), en el interior de un ciclo de cantigas de amigo de Pedr’Amigo de Sevilha.

El diálogo tiene lugar, igual que en la cantiga anterior, entre la *amiga* enamorada y su *amiga* confidente. Desde el punto de vista temático, se identifica plenamente con una cantiga de amigo, pues reproduce varios de los motivos y tópicos más habituales del género: el deseo del encuentro entre la amiga y el amigo, la solicitud de consejo, el *mandado*, los celos femeninos, etc.⁵⁶ En este caso, la doncella expone su voluntad de encontrarse con su enamorado e inicia su discurso pidiendo consejo a la amiga (demandando esa información mediante la expresión *podedes saber como*), la cual ejerce el rol de consejera, colaborando en la planificación de una estrategia para que

55. Los tópicos del género de amigo han sido estudiados por BREA-LORENZO GRADÍN (op. cit., pp. 59-94) y TAVANI (*A poesía lírica*, cit., pp. 134-71); más particularmente, sobre el motivo de la preocupación de la amiga por el estado de su pareja, puede consultarse E. FIDALGO, *A coita do amigo (para unha nova perspectiva da amiga)*, en *O mar das cantigas*. Actas do congreso, Illa de San Simón, 21-23 maio 1998, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1997 [sic], pp. 189-212.

56. Además de la bibliografía anteriormente indicada sobre temas y motivos de la cantiga de amigo, alguno de los tópicos recogidos en esta composición ha sido analizado de manera particular: E. CORRAL, *Vocabulario trovadoresco: el motivo del «mandado» en la lírica gallegoportuguesa*, en *La lírica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, Padova, 27 sett.-1 ott. 2006, a cura di F. BRUGNOLO e F. GAMBINO, 2 vols., Padova, Unipress, 2009, vol. II pp. 583-600.

la pareja pueda reunirse cuando lo desee; la astucia consiste en que el *amigo* se convierta en trovador y finja tomar a otra dama por *entendedor*.

En el plano formal, la cantiga se desarrolla en coherencia con las tensores; presenta tres intervenciones para cada voz articuladas en cuatro cobras y dos *findas*. Se escogió como metro el decasílabo, aunque en lo tocante al cuerpo estrófico no se puede decir que haya plena coincidencia con la tendencia preferente, ya que, en este diálogo, las cobras se componen de seis versos que siguen la fórmula *ababcc*, y las *findas* son más breves, consistentes en dísticos pareados (*aa*). La técnica de las cobras doblas, habitual en la tensón, se realiza solo parcialmente (correspondiendo a la realización de *a* y *b*), ya que en *c* las rimas son unísonas.

En este texto, el trovador no recurrió a la repetición del vocativo *amiga* en posición inicial de estrofa, lo que podría tal vez guardar relación con el hecho de no servir, en realidad, como auténtico distintivo de las dos voces en diálogo (aunque, evidentemente, implica una privación del artificio que sí acoge el texto de Don Dinis anteriormente comentado).

7. El diálogo *Como ciudades, amiga, fazer* de Joan Baveca (B1230, f. 261va-b; V835, ff. 132rb-va) se abre directamente con una cuestión que, en este caso, la confidente dirige a la amiga, con la intención de mediar en la relación a favor del amigo. El personaje femenino en esta cantiga puede definirse como el de la doncella *sanhuda* (aunque el término no se hace explícito en el texto),⁵⁷ que pretende tomar venganza por el comportamiento del amigo (en concreto, por su marcha, contraria a la voluntad femenina). Así pues, temáticamente, la composición se enmarca, de modo evidente, en el dominio de las cantigas de amigo.

Desde el punto de vista estructural, presenta notables coincidencias con la organización de la tensón: el texto se articula en cuatro cobras de seis versos decasílabos, siguiendo la fórmula de rimas *abbcca* y relacionándose los pares estróficos mediante el artificio de las rimas doblas. Coincidiendo

57. Para más información sobre este motivo, puede consultarse M.C. VÁZQUEZ PACHO, *A sanha nas cantigas de amigo*, en *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón de la Plana, 22-26 set. 1997, ed. S. FORTUÑO-T. MARTÍNEZ, 3 vols., Castellón de la Plana, Publicació de la Universitat Jaume I, 1999, vol. III pp. 471-78, y R. COHEN, *Dança jurídica*, I. *A poética da Sanhuda nas Cantigas de Amigo*; II. *22 Cantigas de Amigo de Johan Garcia de Guilha-de: vingança de uma sanhuda virtuosa*, en «Colóquio. Letras», CXLII 1996, pp. 5-50. Aunque se dedica a la cantiga de amor, a propósito del juramento como motivo puede consultarse Â. CORREIA, *A jura como prova na cantiga de amor*, en *O género do texto medieval*, ed. C. RIBEIRO-M. MADUREIRA, Lisboa, Cosmos, 1997, pp. 55-69.

con la cantiga de Pedr'Amigo de Sevilha anteriormente comentada, tampoco aquí se repitió el vocativo *amiga* en el inicio de las cobras (pues se presenta únicamente en el comienzo de la iv estrofa).

8. En conclusión, en la producción trovadoresca gallega se distinguen 33 diálogos establecidos entre dos autores, que son buena prueba de una actividad lírica lúdica entendida para diversión de la corte. La mayor parte de estos debates entre trovadores responden a una naturaleza plenamente satírica o maldiciente, acercándose su espíritu y expresión a las cantigas de escarnio. Sin embargo, algunas de las tensones son de tema amoroso y, ejemplificando la multiplicidad tonal que adquiriría el debate en esta escuela, se sitúan más próximos a la concepción y al lenguaje del cantar de amor. Unos y otros textos dialogados podrían haber sido percibidos por el desconocido autor del *Arte de trovar* como tensones “de escarnio” o “de amor”.

Con todo, se observa posible añadir otra hipótesis, consistente en que, en la explicación de la tensón que se recoge en la poética gallega, haya podido pesar la existencia de otros textos dialogados de amor y de amigo, de carácter ficticio y obra de un único autor. Estos textos se caracterizarían por servir de las voces, temas y motivos propios de los géneros amorosos, adaptándose a un molde formal determinado, bien conocido por los trovadores de la escuela, y propio de aquellos cantares de esencia dialógica, es decir, la tensón.

DÉBORAH GONZÁLEZ MARTÍNEZ
Universidade de Santiago de Compostela
 deborgm@gmail.com

★

APÉNDICE⁵⁸

1. Airas Moniz d'Asma, *Mia senhor, vin-vos rogar*

[B7, f. 117b-va]

– Mia senhor, vin-vos rogar,
 por Deus, que ar pensedes

58. En la fijación del texto, seguimos los criterios recogidos en M. FERREIRO-C.P. MARTÍNEZ PEREIRO-L. TATO FONTAÍÑA, *Normas de edición para a poesía trovadoresca galego-portuguesa medieval. Guidelines for the edition of medieval galician-portuguese troubadour poetry*, Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2007.

de mi, que en tan gran vagar
 trouxestes e tragedes,
 cuido-m'eu avergonhar; 5
 se vos prouguer, devedes
 oj'a mia barva a onrar,
 que sempr'onrada sol andar,
 e vós non mi-a viltedes.

– Cavaleiro, ja viltar- 10
 [la] nunca m'oiredes
 mais leixemos ela estar
 e desso que dizedes
[-ar]
[-edes] 15
 sol non penso de vos amar
 nen pensarei, a meu cuidar,
 máis desto que veedes.

– Mia senhor, eu vos direi 20
 de mi como façades:
 o porque vos sempr'amei
 per ren non mi-o tenhades,
 e semp[re] vos servirei,
 se m'oj'avergonhades,
 fazede como sabor ei, 25
 e dade-m'al i, e ir-m'ei,
 e non me detenhades.

– Cavaleiro, non darei
 pero se vos queixades
 mui ben vos conselharei: 30
 Ide-vos, que tardades!
 Que por que vos deterrei,
 u ren non adubades?
 Pero desejos averei
 de vós, e endurar-mi-os-ei, 35
 ata quando ar venhades.

– Mia senhor, a meu saber,
 máis aposto seeria
 quererdes por min fazer
 como eu por vós faria, 40

5 E cuidomeu 7 Oio – e ouirar 8 ouirada 12 ia ela estar 17 amen 23 Esem-
 pu9 25 sabor cy 37 amen

ca eu por tanto d'aver
nunca vos deterria;
mais non poss'eu dona veer
que assi and'a meu prazer
como lh'eu andaria.

45

[...]

(Léase *que* como causal en el v. 3, en el cual, además, suponemos que se daría una reducción silábica del tipo *que (e)n*, necesaria desde el punto de vista métrico).

2. Don Dinis, *Amiga, faço-me maravillhada*

[B573, f. 128ra; V177, f. 24ra-b]

– Amiga, faço-me maravillhada
como pode meu amigo viver
u os meus olhos non pode veer,
ou como pod'ala fazer tardada;
ca nunca tan gran maravilha vi:
poder meu amigo viver sen mi,
e, par Deus, é cousa mui desguisada.

5

– Amiga, estad[e] ora calada
un pouco, e leixad'a min dizer
per quant'eu sei cert'e poss'entender:
nunca no mundo foi molher amada
come vós de voss'amigu', e assi,
se el tarda, sol non é culpadi;
se non eu quer'én ficar por culpada.

10

– Ai, amiga! Eu ando tan coitada
que sol nen poss'en mi tomar prazer,
cuidand'en como se pode fazer;
que non é ja comigo de tornada
e, par Deus, porque o non vej'aqui,
que é morto gran sospeita tom'i,
e, se mort'é, mal dia eu fui nada!

15

20

– Amiga fremosa e mesurada,
non vos digu'eu que non pode seer
voss'amigo, pois om'é de morrer,

3 podē B poden V 8 estadora BV 9 pôco B 14 p^e V 16 nõ V 17 cuydandeu
V 19 p^e q[̄] V 20 tom V

mais, por Deus, non sejades sospeitada 25
 doutro mal del; ca, des quand'eu naci,
 nunca doutr'ome tan leal oi
 falar, e quen end'al diz non diz nada.

24 moirer B 25 p^e V

3. Pedr'Amigo de Sevilha, *Par Deus, amiga, podedes saber*

[B1216, f. 258rb-va; V821, f. 129rb-va]

– Par Deus, amiga, podedes saber
 como podesse mandad'enviar
 a meu amigo, que non á poder
 de falar migu'e morr'én con pesar?
 E ben vos digo: se el morr'assi, 5
 [sei eu] que non viverei des ali.

– Amiga, sei que non pod[e] aver
 meu amig'arte de migo falar
 e ouv'eu arte: figi-lhe fazer
 por outra dona un mui bon cantar; 10
 e pois por aquela dona trobou
 cada [que] quis sempre migo falou.

– O meu amigo non é trobador
 pero tan grand'é o ben que m'el quer
 que filhará outra entendedor 15
 e trobará pois que lho eu disser.
 Mais, amiga, per quen o sabera
 que lho eu mando, ou quen lho dira?

– Eu, amiga, o farei sabedor,
 que tanto que el un cantar fezer 20
 por outra dona, e pois por seu for,
 que falará vosco quando quiser.
 Mais á mester de lho fazer el ben
 creent'e vós non o ceardes én.

– Amiga, per ceos é quant'eu ei 25
 de mal, mais nunca o ja cearei.

3 quo V 4 moyrē B, moyren V 6 Q nõ B 7 podauer BV 10 p^e V – ent' do-
 na V 11 p^e V 12 cada q's BV – falon V 17 sab'am BV 18 q'lho dira B 21 p^e V –
 p^e V 22 Quē B, quē V

– Mester vos é, ca vo-lo entenderán
se o ceardes [e] guardar-vos-an.

4. Joan Baveca, *Como cuidades, amiga, fazer*

[B1230, f. 261va-b; V835, f. 132rb-va]

– Como cuidades, amiga, fazer
das grandes juras que vos vi jurar
de nunca voss'amigo perdoar?
Ca vos direi de qual guisa o vi:
que sen vosso ben, creede per mi, 5
que lhi non pode ren morte tolher.

– Tod'ess', amiga, ben pode seer,
mais punharei eu ja de me vingar
do que m'el fez; e se vos én pesar,
que non façades ao voss'assi, 10
ca ben vistes quanto lhi defendi
que se non foss'e non me quis creer.

– Par Deus, amiga, vinga tan sen sén
nunca vós faredes, se Deus quiser,
a meu poder, nen vos era mester 15
de a fazer, ca vedes quant'i á:
se voss'amigo morrer, morrerá
por ben que fez e non por outra ren.

– Amiga, non poss'eu teer por ben
o que m'el faz; e a quen o tever 20
por ben, tal aja daquel que ben quer;
mas sen morte nunca lhi mal verra,
per bõa fe, que mi non prazera
pero d'el morrer non mi praza én.

2 uiras V 9 foz V 10 facades B, fazades V 16 fez' V 18 p^e V – p^e V 19 p^e V 20
faza aq̄no teuer V 21 p^e V 22 ueira B 23 Per boa fe B – nõ praza en BV 24 nõ mi
praz'a B, nõ mi praç'a V