



Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)

R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.)

MACC - Grupo de investigación ELICIN

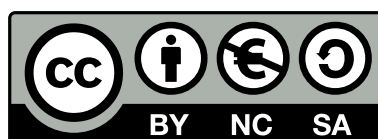
2016

Hernández Arias, R.; Rivera Rodríguez, G.; Cuba López, S. y D. Pérez Álvarez (Eds.) (2016)
Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC). Vigo: MACC-ELICIN.

Formato: Digital. Descarga. Disponible en: <https://cijielc.wordpress.com/actas/>

ISBN: 978-84-608-6759-3

Edición digital a cargo del Grupo de Investigación ELICIN de la Universidade de Vigo



Universidade de Vigo



Nuevas perspectivas literarias y culturales (I CIJIELC)

R. Hernández Arias, G. Rivera Rodríguez, S. Cuba López y D. Pérez Álvarez (Eds.)

MACC - Grupo de investigación ELICIN

Universida_deVigo



Las modalidades del debate en la tradición lírica medieval

Tania Vázquez García
(Universidade de Santiago de Compostela)

tania.vazquez.garcia@gmail.com

Resumen: El análisis de la *tenson* y el *partimen* ha sido generalmente relegado en los estudios literarios a aproximaciones simplistas e imprecisas en las que las comparaciones entre tradiciones han estado ausentes. No obstante, el seguimiento y la continuación con la que contaron a partir de la lírica occitana en otras tradiciones (francesa, gallego-portuguesa, italiana y castellana) son factores indicativos del éxito de estas composiciones fuera del ámbito en el que se gestaron y de la recurrencia que los autores hacían a cada una de ellas en todas las áreas literarias mencionadas.

En nuestro trabajo realizamos una comparativa formal y temática de algunas composiciones dialogadas cuyo tema persiste en varios de los dominios literarios estudiados, ya sea con las mismas características o con pequeños cambios que enriquecen la variedad conceptual de las modalidades disputativas de la lírica medieval románica. Nuestra propuesta revela que las modalidades dialogadas fueron cultivadas de forma semejante en tradiciones diferentes.

Palabras clave: géneros dialogados, lírica medieval, *partimen*, relación intertextual, *tenson*

Resumo: A análise da *tenson* e o *partimen* foi xeralmente relegada nos estudos literarios a aproximacións simplistas e imprecisas nas que as comparacións entre tradicións estiveron ausentes. Non obstante, o seguimento e a continuación coa que contaron a partir da lírica occitana noutras tradicións (francesa, galego-portuguesa, italiana e castelá) son factores indicativos do éxito destas composicións fóra do ámbito no que se xestaron e da recorrencia que os autores facían a cada unha delas en todas as áreas literarias mencionadas.

No noso traballo realizamos unha comparativa formal e temática dalgunhas composicións dialogadas cuxo tema persiste en varios dos dominios literarios estudados, xa sexa coas mesmas características ou con pequenos cambios que enriquecen a variedade conceptual das modalidades disputativas da lírica medieval románica. A nosa proposta revela que as modalidades dialogadas foron cultivadas de forma semellante en tradicións diferentes.

Palabras chave: xéneros dialogados, lírica medieval, *partimen*, relación intertextual, *tenson*

Abstract: The analysis of the *tenson* and the *partimen* has generally been forgotten in the literary studies which are simplistic and imprecise approximations since the comparisons between traditions have been absent. Nevertheless, the follow-up and the continuation which was explained from the Occitan lyric in other traditions (French, Galician-Portuguese, Italian and Spanish) not only, are they indicative factors of the success of these compositions out of the field in which they were born, but also, they were the recurrence that the authors did to each one of them in all the literary areas mentioned.

In our project, we have made a formal and thematic comparative of some dialogued compositions whose essay persists in several of the literary commands already studied, either with the same characteristics or with small changes that enrich the conceptual variety of the modalities disputativas of the romance medieval lyric. Our purposal shows that both of dialogued modalities were composed in a very similar way in different traditions.

Keywords: debate poetry, medieval lyric, *partimen*, intertextual relationship, *tenson*

Tradicionalmente, los estudios literarios han olvidado la caracterización de los géneros dialogados de la lírica románica medieval, pues solo representan un 8% del total de composiciones conservadas en el área occitana (Corral, 2013, pp. 43-44) y un 1,96% de las gallego-portuguesas. En este sentido, aún no existe una definición unánimemente aceptada de cada una de las modalidades disputativas más importantes: la *tenson* y el *partimen*. Sin embargo, ambas tipologías han contado con continuación, fuera de la tradición trovadoresca, en los sonetos dialogados italianos y en las preguntas y respuestas castellanas¹. La escasa atención con la que contaron estos géneros en los estudios literarios ha soslayado las comparaciones a nivel formal y conceptual entre las distintas tradiciones líricas románicas que nos permiten observar la existencia de características formales y temáticas que serán compartidas por una serie de composiciones de las distintas tradiciones estudiadas. Para la realización de este estudio contrastivo partimos de las *Artes poéticas* occitanas y de otros tratados retóricos, como el *Arte de Trovar* gallego-portugués.

1. Antecedentes y caracterización genérica

Los orígenes de los géneros dialogados han ocupado un lugar especial en los estudios filológicos. La identificación de los antecedentes directos o indirectos que coadyuvieron o incitaron el nacimiento de esta tradición literaria ha preocupado a la crítica. Ahora bien, creemos que no es un único factor el responsable de su nacimiento, sino varios, entre los que ocupan un lugar señalado el *conflictus* medieval (Jones, 1974, pp. 67-73, Schmidt 1993)² o el gusto de la época por la *disputatio* escolástica. Ambas tipologías hunden sus raíces en un folclore arcaico local o extranjero que se constata en la conservación de muestras de contiendas poéticas en distintas civilizaciones desde la antigüedad (Bec, 2000, pp. 11-15).

El rasgo principal que generalmente se aduce para distinguir las dos modalidades es precisamente la presentación de la pregunta inicial, que puede tener una solución abierta en la *tenson* o bien estar destinada a resolver una cuestión dilemática con sólo dos opciones referentes, mayoritariamente, a la casuística amorosa en el *partimen* o *jeu-parti* en francés. Debemos tener en cuenta que en las modalidades estudiadas

¹ La antología que compila un mayor número de debates representativos de casi todos los dominios lingüísticos y que tenemos siempre en cuenta es el manual de Bec (2000). En el conjunto textual occitano tomamos como corpus de referencia a Harvey y Paterson (2010), siempre que es posible, y lo completamos con la antología de Riquer (1975). La escuela francesa es analizada a partir de Långfors (1926) y de la selección realizada por Rosenberg y Tischler (1995) que nos permite ejemplificar el género de la *tenson* que el célebre y antiguo corpus de *partimens* de la lírica *d'oïl* no incluye. La tradición italiana se examina a partir del corpus de Contini (1960), mientras que en la castellana hemos seleccionado como referente la edición de Dutton y González (1993).

² Las composiciones que prueban la interferencia entre el *conflictus* y la *tenson* se encuentran en Jones (1974, pp. 68-9). En cambio, Jeanroy (1890, p. 462) apunta la independencia de la *tenson*.

el iniciador de la contienda busca demostrar la superioridad dialéctica sobre su contendiente, por lo que no está obligado a defender la postura que considera más acertada, sino aquella en la que podrá demostrar mayor habilidad artística haciendo uso de idéntico metro y rima que el autor que abre la disputa. A diferencia de las *tensons*, en la tornada de los *partimens* es frecuente la presencia de un juez o varios que deben concluir el debate. Los personajes que desempeñan esta función pueden ser damas de gran valía o varones de un noble status social a los que se les brinda un reconocimiento público por ser considerados autorizados para determinar cuál de los dos interlocutores defendió mejor su opinión atendiendo a las reglas del género³.

Actualmente, la diferenciación entre la *tenson* y el *partimen* aún es una cuestión debatida y para la que no hay un acuerdo unánime entre los investigadores, pues la complejidad que supone la distinción genérica entre la *tenson* y el *partimen* divide a los estudiosos en dos corrientes enfrentadas. Mientras algunos autores defienden que ambas modalidades deben entenderse como géneros bien diferenciados, basándose en la cuestión alternativa inicial⁴, otros investigadores como Zenker y sus seguidores Soltau y Pagès llegaron a acuñar la denominación de “*tensons avec partimens*” para poner de manifiesto que el *partimen* es una desviación de la *tenson* (Jones, 1974, p. 7)⁵. Los investigadores que consideran que el *partimen* no debería reconocerse como un género literario de la misma importancia que la *tenson* se apoyan en su inexistencia en la tradición literaria desde sus orígenes y en su datación tardía, pues no hay ejemplos de esta modalidad hasta los últimos años del s. XII. Los *partimens* más antiguos conservados parecen ser la composición *Jauseme, quel vos es[t] semblant* (PC 178.1) (ca. 1186), del conde de Bretaña y de Gaucelm Faidit, y de la misma época *Tostemps, si vos sabetz d'amor* de Folquet de Marselha y Raimon de Miraval (apodado como “*Tostemps*”)⁶. En cambio, la datación de las primeras *tensons* conocidas: *Amics Marchabrun, car digam* (PC 451.5)⁷ de Marcabru y Uc de Catola y *Car vey fenir a tot la dice* (PC 112.1)⁸ (Jeanroy, 1973, p. 251) de Cercamon

3 Aunque en la mayoría de estudios sobre los géneros dialogados se menciona la posibilidad de que aparezca un juez como personaje capaz de discernir cuál de los dos trovadores compuso mejor, debemos reconocer que existe una predilección por el nombramiento de personajes femeninos que desempeñan esta función en la lírica occitana (Vilariño, 1993, p. 554), mientras que en lírica francesa y en el *Cancionero de Baena* se confirma una preferencia por los árbitros masculinos. Sin embargo, su intervención real en las composiciones es muy escasa, pues sólo se constatan cuatro en la lírica *d'òc*, ninguna en la *d'òil* (Giunta, 2002, p. 235) y una en el *Cancionero de Baena*.

4 Véase al respecto: Meyer (1871), Jeanroy (1890), Jones (1974, p. 8), Riquer (1975, p. 67-68), Lavis (1991), Lorenzo (1993), Corral (2012).

5 La misma idea fue defendida por Bec (2000, p. 19) y Anglade, que sigue a Zenker al defender que la distinción entre *tenson* y *partimen* responde a un artificio retórico desarrollado en un género único: la *tenson*, a veces denominada como *partimen*, “renvoyant à l'alternative éventuellement proposée, ou à l'une des thèses en compétition” (Billy, 1999, p. 46). Los textos que pueden adscribirse a este género son numéricamente inferiores al de las *tensons*, excepto en la lírica occitana y francesa, donde el cultivo de los *partimens* y *jeux-partis* es más importante. Aun así, la denominación más usual y genérica empleada para referirse al debate entre trovadores en todas las tradiciones fue “*tenson*” hasta finales del s. XIII. Este hecho aparece constatado por las rúbricas que los manuscritos presentan para designar las *tensons*, pues en A, az, B e IK, la etiqueta fue “*tenso*”, mientras que *partimen* sólo aparecerá en el s. XIV en C, E, L (Jones, 1974, p. 8). Esta misma tendencia se advierte en los propios *partimens* que pueden aparecer denominados bien como *tensons* (“*vencut seres de la tenso*”, PC 8.1, v. 8) o con ambas formas (“*novel partiment vos vuell far / [...] que pega es vostra tensos*”, PC 140.1b, vv. 2, 20).

6 Con todo, Jeanroy (1890, p. 302) señala que el nacimiento del *partimen* podría situarse en el norte de Francia, basándose en la datación de *Gasse, par droit me respondez* (Långfors, n° II) de Gace Brulé y G. de Bretagne, que sería anterior a los *partimens* occitanos más antiguos conservados. También serían importantes la práctica dialéctica de las universidades, así como la redacción en el área septentrional del *De Amore*, de A. Capellanus, en el que se discuten cuestiones análogas a las de los *partimens* (Jeanroy, 1973, p. 260-261).

y Guillelmi habría que adelantarlas alrededor de medio siglo. Con todo, aunque la modalidad del *partimen* fue cultivada, sobre todo, por juglares y poetas tardíos como Guiraut Riquier alcanza una gran profusión en su cultivo.

Los problemas de clasificación y determinación están causados también por la ausencia en los tratados poéticos de definiciones genéricas precisas y por su redacción en una época tardía, en un momento en el que la tradición ya había entrado en declive. El tratado poético que documenta la tipología por primera vez son las *Leys d'Amors* (s. XIV). Hay que tener en cuenta, asimismo, que la finalidad que perseguían los tratados poéticos occitanos era fundamentalmente práctica, pues son guías especialmente concebidas para aquellos trovadores que desearan componer en esa lengua a partir de la extensión del prestigio de la lírica occitana. Por lo tanto, no deberíamos justificar la ausencia del género del *partimen* basándonos exclusivamente en estas preceptivas poéticas, pues a diferencia del *tornejamen*, modalidad genérica dialógica caracterizada por la discusión entre más de dos personajes, cuya denominación sólo aparece en las rúbricas y nunca en las obras en verso, el término “partimen” aparece referido en las composiciones haciendo alusión al acto de discutir o a la pieza entera (Véase PC 140.1b, v. 2; PC 451.1, v. 49).

Las características de la *tenso* y el *partimen* han sido conocidas por otras áreas literarias como resultado de los desplazamientos de los trovadores por distintas cortes. Muestra de ello es el relevo con el que contaron, fuera del área en la que se gestaron, en otras tradiciones (francesa, gallego-portuguesa) y la continuidad que experimentaron en las áreas italiana y castellana entre las que se constata una intertextualidad lingüística, temática y formal. Una prueba del contacto de los autores de distintas áreas son los *contrafacta* entre composiciones occitanas y francesas, así como debates bilingües, entre los que hay que mencionar el enfrentamiento dialéctico *Domna, tant vos ai preiada* (Riquier, n° 159), de una dama genovesa y Raimbaut de Vaqueiras, trovador de origen italiano que compone en occitano. Al mismo tiempo, podemos encontrar la *tenso* bilingüe *Sinner, ... us vein quer* (21,1⁹), de Arnaut Catalan y Afonso X.

2. La performance

La *performance*, o puesta en escena de las composiciones cantadas, era particularmente característica e importante en la tradición trovadoresca¹⁰ de los géneros dialogados. A pesar de que se postuló la improvisación de estos textos durante la contienda poética (Jeanroy, 1969, pp. 49-50), justificada por la simplicidad que presenta el discurso (Gally, 2004, pp. 67-79), algunas características de las composiciones nos hacen pensar que debieron ser elaborados de mutuo acuerdo por parte de los contendientes. En este sentido inciden la estricta correspondencia entre texto y música, la recurrencia a rimas de combinación difícil e incluso la complejidad de la *argumentatio*¹¹. Otra posibilidad alternativa podría haber sido la

7 Hay que tener en cuenta que, a pesar de ser esta la idea mayoritariamente defendida, Köllher cataloga esta composición como *partimen* (Shapiro, 1981, p. 289) y Jeanroy (1973, p. 251) como un esbozo del *jeu-parti*.

8 A pesar de ser identificada por algunos autores como la *tenso* más antigua, presenta algunos problemas de filiación con el género. Advuértase la alternancia de los contendientes dentro de una misma estrofa. Rossi (2009, p. 196) la considera una *tenso*.

9 Los textos del dominio gallego-portugués son citados siguiendo los códigos numéricos de la *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB2)*.

10 Sobre la *performance* trovadoresca véanse Jones (1974, pp. 62-66) y Rieger (1997a y 1997b).

propuesta de un reto por parte de un trovador a otro, presente o ausente, buscando una confrontación dialéctica en un nuevo encuentro, de tal forma que contaría con cierto tiempo para pensar la respuesta. Aunque también se ha presentado la hipótesis de la autoría única de estas composiciones basándose en un texto tardío de Peire Guilhem, *En [a]quel son que m'play ni que m'ajensa* (PC 322a.1), siguiendo a Jones (1974, p. 66) consideramos que el posible empleo de esta práctica de finales del s. XIII no había contado con vigencia en la época de esplendor de la escuela trovadoresca.

3. Caracterización formal

El esquema formal más frecuente en las áreas occitana y francesa, donde el cultivo del *partimen* y del *jeu-parti*, respectivamente, es superior al de la *tenson* es el de seis coblas isomorfas seguidas de dos tornadas que alternan las voces de los dos trovadores que participan en la contienda. La paridad del número de estrofas y tornadas, así como la recuperación del esquema métrico y rítmico fijado en la primera cobla y caracterizado, mayoritariamente, por las *coblas doblas* o *unissonans* tiene como finalidad que los dos interlocutores tengan las mismas oportunidades de defensa. Por lo tanto, en numerosas ocasiones, la alteración de este esquema estructural en los *partimens* y *jeux-partis* debe relacionarse con problemas de transmisión textual, mientras que en las *tensons* la variedad formal es mucho más amplia, pues dan acogida a versos de medidas diversas y estructuras estróficas muy diferentes.

En la lírica gallego-portuguesa el esquema más frecuente en las tradiciones líricas anteriores sólo aparece en uno de los *partimens* conservados (véase *Pedr'Amigo, quer'ora ua ren*, 64,22). En el resto del corpus, la modalidad más empleada es la de cuatro *coblas doblas* seguidas de dos *findas* de tres versos que recuperan la rima de las estrofas precedentes¹². A diferencia de las composiciones occitanas y francesas en las que la variedad del número de versos por estrofa era muy amplio¹³ en este corpus se advierte una mayor regularidad formal, ya que la mayoría de las composiciones conservadas emplean la estrofa de siete versos y el verso decasílabo.

Frente a la lírica trovadoresca, las modalidades disputativas de las tradiciones italiana y castellana suponen una diferencia notable, pues, en vez de alternar las estrofas según los contendientes, se manifiestan en composiciones distintas, en los sonetos dialogados o en las preguntas y respuestas de esquemas y metros diversos. De esta forma, las réplicas y contrarréplicas se suceden como textos independientes y no como estrofas sucesivas, pudiendo componerse varias contestaciones a un mismo texto por parte de diferentes autores. El resultado final es un intercambio dialogado que, en los textos más antiguos, podía concluir también con la sentencia de un juez. Al igual que en las tradiciones propiamente trovadorescas, se continúa valorando la búsqueda de la identidad formal, pero de forma menos acusada.

En la lírica italiana, se conservan debates que no recuperan necesariamente el metro y la rima del soneto

11 Los investigadores que sostienen esta hipótesis defienden el posible intercambio de las coblas que constituirían las *tensons* (Jones, 1974, p. 18) o bien la reunión previa de los coautores para preparar la pieza que, una vez terminada, cantarían en una reunión literaria (Långfors, 1926, p. VIII).

12 Véanse los textos 9,14; 81,8; 85,11; 101,5.

13 En el corpus occitano la variabilidad del número de versos por estrofa oscila entre los cuatro (PC 451.1) y los quince versos (PC 140.1c), mientras que en el francés se observa una oscilación entre los seis y los catorce, siendo más frecuentes las coblas que presentan ocho o diez versos (Gally, 2004, p. 59).

que inicia la contienda, mostrando una mayor variabilidad¹⁴. Estas obras se interpretan entonces como piezas más o menos independientes, incluso en varias ocasiones transmitidas por manuscritos diferentes.

Por su parte, en la tradición castellana, a pesar de que existía la tendencia a la selección basada en los “consonantes”, parece que Baena no considera una falta de habilidad artística su carencia, pues encontramos rúbricas como “bien fecha” o “bien fundada” en algunas de las composiciones que alteran la continuidad de la contienda con idéntico metro y rima¹⁵. Este cambio de concepción de la composición viene determinado por la evolución que experimentaron los géneros dialogados, de tal forma que la rígida medición de sílabas y la estricta correspondencia entre texto y música (característica de las primeras tradiciones e indispensable en la ejecución cantada) se sustituye ahora por la lectura¹⁶ con una distribución acentual muy marcada en el área castellana que se ajusta a un esquema preestablecido de antemano por hemistiquios en la primera cobla¹⁷. Atendiendo a la configuración métrico-estrófica en las preguntas y respuestas existe una preferencia por los versos octosílabos, seguidos de los de arte mayor. Estos textos están compuestos por un número indeterminado de estrofas, de modo que pueden presentar *finida* y tomar esquemas y metros diversos, entre los que destaca el *decir*.

4. Caracterización conceptual

En el estudio temático de las composiciones dialogadas podemos advertir que la gran diversidad conceptual referente al amor presente en el área occitana se continúa en la francesa, áreas en las que la reflexión sobre algún aspecto del estricto código cortés fue mayoritaria. No obstante, en la tradición francesa, al igual que en la castellana, la búsqueda de la complicidad del interlocutor a partir de la *captatio benevolentiae* y el ensalzamiento de su destreza y habilidad versificatoria cobran una importancia más destacada. En el área gallego-portuguesa, sin embargo, la sátira literaria y personal ocupan un lugar preponderante en la composición dialéctica. Generalmente, son textos elaborados por un trovador que pretende dejar en evidencia a un juglar que desea iniciarse en el arte de la composición, restringida originariamente a personas de condición social superior. Para ilustrar la intertextualidad temática y conceptual seleccionamos una serie de composiciones cuyo tema ha contado con continuidad en diferentes tradiciones literarias.

4.1. El objeto de deseo del trovador dentro del código cortés es siempre una dama descrita como poseedora de todas las virtudes en grado máximo y aquella que no tiene parangón. Sin embargo, en la composición occitana *De las serors d'En Guiran* (PC 459.1) y en la gallego-portuguesa *Vi eu donas encelado* (135,3) se constata una originalidad temática a este respecto, pues se debate sobre la selección de la mujer de mayor *pretz* entre dos muy virtuosas y se destaca la incapacidad del iniciador de la contienda para discernir cuál de ellas es mejor.

¹⁴ Santangelo (1928, p. 1) opina, en cambio, que “è noto che nelle meno antiche tenzoni di sonetti del sec. XIII, e in quelle del XIV, è frequentissima, si può dire obbligatoria, la ripetizione, nei sonetti di risposta, di tutte le rime dei sonetti-proposta”.

¹⁵ Las variaciones advertidas pueden afectar al número de estrofas, a las rimas empleadas y a su disposición en las estrofas de respuesta en relación con la pregunta y la réplica.

¹⁶ Véase a este respecto: “amos a dos, señores, / leed su alta requēsta”, ID 1501, vv. 5-6.

¹⁷ Véase el prólogo del *Cancionero de Baena*: “y medir por sus pies y pausas, y por sus consonantes y sílabas y acentos” (Serrano, 2000, p. XXV).

4.2. En relación con el tipo de encuentro con la amada, el trovador puede reflexionar sobre la preferencia de disfrutar de la compañía de la dama en “camisa” durante el día, o bien en el lecho durante la noche. Esta disyuntiva está presente en la composición occitana *N'Albert, chauçeç la cal mais [vos] plairia* (PC 436.2) entre Simon y Albert, en la que se debate la preferencia de tener por el día a una dama vestida dentro de un palacio o bien la posibilidad de abrazarla desnuda apasionadamente todas las noches en una habitación oscura. La misma cuestión es recuperada en la composición francesa *Sire, ne me celez mie* (Långfors, n° V) y en la pregunta que formula Alfonso de Baena a Álvaro Cañizares en la tradición castellana:

¿Quál gentil ombre farié mejor guisa:
quien su amiga toviere en camisa,
o toda desnuda en cuerpo muy lisa?
ID 1542, vv. 17-19

En el texto francés se constata una contraposición entre los dos espacios tópicos del encuentro de los enamorados: la *chambra* (fr. “lez”) y el *vergier* (fr. “biau pré”), *locus amoenus* por excelencia, donde el enamorado podría disfrutar de la sonrisa de su dama y de los abrazos. Esta duda viene motivada por la gran importancia que desde la tradición clásica autores como Ovidio le habían conferido al sentido de la vista (véase, por ejemplo, la explicación sobre la naturaleza y la gradación de Andreas Capellanus en *De Amore*). Los autores retados en todas las tradiciones mencionadas parecen tener bastante clara su decisión: todos se decantan por el encuentro íntimo y nocturno con la dama.

4.3. Al mismo tiempo que asistimos a debates gozosos entre trovadores, el amor podía ser también para ellos un motivo de lamento y dolor si no obtenían la correspondencia amorosa deseada. Este hecho puede originar composiciones dialogadas referentes a si el amor produce mayor bien que mal o viceversa, como observamos en el *jeu-parti* *Adan, d'amour vous demant* (Långfors, n° CX)¹⁸. En este texto, el segundo poeta, Adam de la Halle, toma una postura negativa en relación con el amor, posiblemente de amante desengañado, semejante a la que Marcabru, trovador de la primera generación, había defendido en la *tenson* con Uc Catola *Amics Marchabrun, car digam* (PC 451.1)¹⁹. El servicio leal que algunos amantes les profesan a sus damas y la ausencia de correspondencia amorosa los conduce a un profundo sufrimiento que comparten en algunos debates. El participante retado en los textos *Colins Musés, je me plaing d'une amor* (Rosenberg, n° 185) y *Robert, j'ains dame jolie* (Långfors, n° XX) le propone a los iniciadores de la contienda el abandono de la mujer cantada. Esta decisión, aparentemente sencilla, rompería con la regla de fidelidad propuesta por el código cortés, que tiene su origen en la *traslatio* de conceptos y de vocabulario propios del sistema feudal.

4.4. Otra propuesta dilemática curiosa, que está motivada por el declive de la poesía trovadoresca y por su necesidad de renovación, es el tema de la muerte de la dama. A pesar de que la reflexión sobre este motivo ya estaba presente en los *planhs* occitanos, su presencia en las composiciones de la *fn'amors* era poco frecuente: ¿qué debe hacer el poeta ante la defunción de la amada, morir o seguir viviendo y amar a otra mujer? A modo de ilustración, podemos citar el debate occitano *Uns amics et un'amia* (PC 236.12), de Guillem de la Tor y Sordel²⁰, cuyo tema se recupera en la *tenson* gallego-portuguesa *Vaasco Martiiz, pois vós trabalhades* (9,14):

18 Sobre esta composición, véase Vernay (1999).

19 Para el tema de la *fals'amor* en la obra de Marcabru, véase Harvey (1996).

20 Véase, al respecto de esta composición, Corral (2016).

Vasco Martiiz, pois vós trabalhades
e trabalhastes de trobar d' amor,
do que agora, par Nostro Senhor,
quero saber de vós que mi o digades;
dizedemio, ca ben vos estara:
pois vos esta por que talhastes ja
morreo, por Deus, ¿por quen trobades?

9,14, vv. 1-7

4.5. Además de los ataques satíricos referentes a la capacidad compositiva de la lírica gallego-portuguesa ya mencionados, observamos otros semejantes en el resto de áreas literarias en los que se critica el exceso de elaboración que complica la inteligibilidad del mensaje. En este sentido, Raimbaut d'Aurenga y Giraut de Bornelh discuten el *trobar clus* o el *trobar leu*²¹, esto es, la forma de componer difícil y oscura frente a un estilo fácil. El primer trovador toma partido por la mayor elaboración con el fin de que sus composiciones sean valoradas por la gente instruida, mientras que el segundo es partidario del mensaje sencillo, ligero y humilde que pudiese ser comprendido por el público con facilidad. De igual forma, en *Voi, ch'avete mutata la mainera* (Contini, n° XIX^a)²² Bonagiunta ataca a Guido Guinizzelli, como representante de los *stilnovistas*, por cambiar el estilo de la lírica amorosa²³ introduciendo un excesivo intelectualismo y demasiadas referencias filosóficas que no eran del agrado de los autores más tradicionalistas que acusaban el carácter oscuro y de difícil comprensión de sus textos (véase “contant'è iscura, vostra parlatura”, Contini, n° XIX^a, v. 11). En la poesía cancioneril el enfrentamiento de dos escuelas poéticas opuestas también ha estado presente en la pregunta *Ferrant Manuel, amigo e señor* (ID 1391) en la que Villasandino, defensor del estilo de la poesía amorosa heredada de los trovadores, ataca a Lando de forma muy directa (“alguno se piensa ser grant doctor / que en toda su vida non es bachiller”, ID 1391, vv. 29-30), pues en sus textos se observa una tendencia hacia la simplificación formal y la erudición²⁴. En esta composición los reproches de Villasandino a Lando están motivados, al igual que en la intervención anterior de Bonagiunta, por la osadía mostrada al haber introducido cambios en los textos de temática amorosa que ya contaban con un código poético bien establecido:

Aquí fue fallida la regla de amor,
que quien a Amor sirve cortés deve ser
assí en dezir como en fazer;
quien onra cobdiçia ser deve onrador.

ID 1391, vv. 5-8

4.6. Cambiando completamente de temática, encontramos discusiones más prosaicas y próximas a la vida diaria, por ejemplo, las reclamaciones de salario que un juglar le hace a su señor acusando su mezquindad. En el texto *De vos mi rancur, compaire* (PC 189.2) Granet denuncia su situación económica

21 Para más información véase Girolamo (1981).

22 Véanse Rea (2003) y Borsa (2004).

23 Véase “Voi, ch'avete mutata la mainera / de li plagenti ditti de l'amore / de la forma dell'esser là dov'era, / per avansare ogn'altro trovatore”, vv. 1-4.

24 Compárese con “só maravillado cómo preposistes / sin lay e sin deslay, sin cor, sin discor, / sin doble, manzobre senzillo o menor, / sin encadenado, dexar o prender, / que arte común devezes creer / que non tiene en sí saber nin valor”, ID 1391, vv. 11-16

y amenaza a Bertran d'Alamano con desvelar costumbres propias que lo molestarán, mientras aquel lamenta haberlo aceptado como juglar:

De vos mi rancur, compaire
Em Bertram, qe non faiz be:
qe·us ai servit ses cor vaire
e nul profaiz no me·n ve.
E si no·m volez ben faire,
eu dirai de vol tal re
qe·us enoiera·n, so cre:
car sai trop de vostr'afaire.

PC 189.2, vv. 1-8

Una situación semejante se observa en la composición gallego-portuguesa *Muito te vejo, Lourenço, queixar* (70,33), en la que Lourenço es atacado por quejarse de la paga del trovador Johan Garcia de Guilhade:

Muito te vejo, Lourenço, queixar
pola cevada e polo beber,
que to non mando dar a teu prazer;
mais eu to quero fazer melhorar,
pois que t' agora citolar oí
e cantar: mando que to den assi
ben como o tu sabes merecer.

70,33, vv. 1-8

Sin embargo, la motivación de este texto es diferente. Debemos señalar que en la *tençon* occitana prima la sátira personal del trovador, mientras que en la *tençon* gallego-portuguesa predomina la censura del juglar que desea iniciarse en el arte de la composición que originariamente había estado restringida a autores de un estatus social superior, como se observa asimismo en las *tençons* *Lourenço jograr, ás mui gran sabor* (70,28) y *Lourenço, soías tu guarecer* (75,10).

En conclusión, la *tençon* y el *partimen* fueron dos géneros dialogados que presentan características distintivas que se conservan más allá de la lírica occitana en la que se gestaron en otras tradiciones trovadorescas (francesa y gallego-portuguesa), así como en los sonetos dialogados italianos y en las preguntas y respuestas castellanas. Analizando la continuidad temática y formal (a veces, con leves diferencias) entre varias composiciones dialogadas de áreas líricas diferentes, constatamos la persistencia genérica de las modalidades estudiadas. Sin embargo, en la evolución de los géneros dialogados se observa, así mismo, un cambio importante en la elaboración de las obras y en el auditorio al que están dirigidas, pues la estricta correspondencia entre texto y música, característica de las tradiciones trovadorescas e indispensable en la puesta en escena entre dos contendientes, evoluciona hacia el texto sin música destinado a la lectura en las áreas italiana y castellana.

Bibliografía

- Bec, P. (Ed.) (2000) *La joute poétique: de la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*. Paris: Les Belles Lettres.
- Billy, D. (1999) "Le nombre dans la tenson des troubadours". *Anticomoderno*, 4, pp. 45-53.
- Borsa, P. (2004) "Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli". En F. Brugnolo y G. Peron (Eds.) *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento* (pp. 171-188). Padova: Il Poligrafo.
- Brea, M. (dir.) *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB2)*. CRPIH. Disponible en: <http://bit.ly/1pVi9Ay> [Consulta: 23.03.2016].
- Corral, E. (2012) "La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica". *Revista de Literatura Medieval*, XXIV, pp. 41-62.
- Corral E. (2013) "A dialéctica do trobar na lírica románica medieval, con especial atención á lírica galego-portuguesa". En M. Brea, E. Corral y M. Pousada (Eds.) *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media* (pp. 39-53). Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Corral E. (2016) "Le debat *Uns amics et un'amia*, de Guilhem de la Tor et Sordel dans la tradition des troubadours". *Revue des Langues Romanes*, 121 (1) [en prensa].
- Contini, G. (Ed.). (1960) *Poeti del Duecento*. Milano: Riccardo Ricciardi.
- Dutton, B., González, J. (Eds.) (1993) *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros.
- Gally, M. (2004) *Parler d'amour au puy d'Arras: lyrique en jeu*. Orléans: Paradigme.
- Girolamo, C. di. (1981) "*Trobar clus e trobar leu*". *Medioevo Romanzo*, VIII, pp. 11-35.
- Giunta, Cl. (2002) *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*. Bologna: Il Mulino.
- Harvey, R. (1996) "Marcabru et la *fals'amor*". *Revue des Langues Romanes*, 100, pp. 49-79.
- Harvey, R., Paterson, L. (Eds.) (2010) *The troubadour tensos and partimens*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Jeanroy, A. (1890) "La tenson provençale". *Annales du Midi*, 2, 281-304, pp. 441-462.
- Jeanroy, A. (1969) *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age*. Paris: Honoré Champion.
- Jeanroy, A. (1973) "Les genres dialogués: tenson, partimen, coblas". En *La poésie lyrique des troubadours* (vol. II, pp. 247-281). Genève: Slatkine.
- Jones, D. J. (1974) *La tenson provençale*. Genève: Slatkine.
- Långfors, A. (Ed.) (1926) *Recueil général des jeux-partis français*. Paris: Édouard Champion.
- Lavis, G. (1991) "Le jeu parti français: jeu de réfutation, d'opposition et de concession". *Medioevo Romanzo*, 16, pp. 21-128.
- Lorenzo, P. (1993) "*Partimen*". En *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa* (pp. 512-513). Lisboa: Caminho.
- Meyer, P. (1871) *Les derniers troubadours de la Provence*. Paris: Librairie A. Franck.

- Rea, R. (2003) “*Avete fatto como la lumera* (sulla tenzone fra Bonagiunta e Guinizelli)”. *Critica del testo*, VI (3), pp. 933-958.
- Rieger, D. (1997a) “Audition et lecture dans le domaine de la poésie troubadouresque. Quelques réflexions sur la philologie provençale de demain”. En *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge* (pp. 31-44). Paris: Honoré Champion.
- Rieger, D. (1997b) “*Chantar et faire*. Remarques sur le problème de l'improvisation chez les troubadours”. En *Chanter et dire. Etudes sur la littérature du Moyen Âge* (pp. 45-58). Paris: Honoré Champion.
- Riquer, M. de (Ed.) (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Planeta.
- Rosenberg, S. N., Tischler H. (Eds.). (1995) *Chansons des trouvères*. Paris: Librairie Générale Française.
- Rossi, L. (Ed.) (2009) *Cercamon. Oeuvre poétique*. Paris: Honoré Champion.
- Santangelo, S. (1928) *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*. Genève: Olschki.
- Serrano, J. L. (Ed.) (2000) *Antología del ‘Cancionero de Baena’*. Baena: Ayuntamiento de Baena.
- Shapiro, M. (1981) “*Tenson et partimen: la tenson fictive*”. En A. Várvaro (Ed.) *Atti XIV CILFR* (vol. 5, pp. 287-301). Naples: J. Benjamins - Gaetano Macchiaroli.
- Schmidt, P. G. (1993) “*I conflictus*”. En G. Cavallo et al. (Eds.) *Lo spazio letterario del Medioevo* (vol. I, t. II, pp. 157-169). Roma: Salerno.
- Vernay, Ph. (1999) “*Jehan, d’amour je vous demant: quelques considérations sur le jeu-parti français*”. En M. Pedroni y A. Stäuble (Eds.) *Il genere “tenzone” nelle letterature romanze delle Origini* (pp. 189-201). Ravenna: Longo.
- Vilariño, A. (1993) “Concepto del “Amor Cortés” en el joc partit”. En M. Brea (Ed.) *O Cantar dos trovadores* (pp. 551-567). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.