

Déborah González

Amor y diálogo en la trama trovadoresca

<https://doi.org/10.1515/zrp-2024-0025>

Abstract: In the *cantigas de amor* – the main genre adopted by Galician-Portuguese troubadours – the speech uttered by the lyrical voice of the male lover in confessing his love or love-sorrow occasionally appears in alternation with the voice of the lady, who intervenes to offer her response. Our attention here will focus, in the first place, on the compositions in which a direct alternation of these voices can be found within the stanzas, as well as on Airas Moniz's *cantiga* spoken in *cobras*. Due to the particularities of the latter at a structural and formal level, this alternation can be seen in relation to the definition of the *tenção* of the Galician-Portuguese poetic treatise *Arte de Trovar*, which indicates that *cantigas* of this type «se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer» (can be used for love or friendship or to mock or curse). Our interest in the dialogic model extends to the non-fictional *tenções* between troubadours, since in several of these the adoption and/or recreation of motifs and topics equally associated with courtly love can be seen.

Keywords: Galician-Portuguese lyric, *Cantiga de amor*, *Tenção*, Satire, Dialogue, Literary networks, Troubadours and minstrels

Palabras clave: Lírica gallego-portuguesa, *Cantiga de amor*, *Tenção*, Amor cortés, Sátira, Diálogo, Redes literarias, Trovadores y juglares

Promovido por: El presente artículo es resultado de la actividad investigadora desarrollada en la Universidad de Santiago de Compostela, en el contexto de los proyectos de investigación Redes socioculturais da lírica galego-portuguesa (ED431I 2020/12), financiado por la Xunta de Galicia, y Diálogos satíricos en las redes socioculturales de la lírica gallego-portuguesa (CNS2022–136047), financiado por el MICINN – AEI y la UE – NextGenerationEU en el marco del Plan de Recuperación de Transformación y Resiliencia.

Dirección de correspondencia: Déborah González, Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, Avda. de Castelao, 15782 Santiago de Compostela, E-Mail: deborah.gonzalez@usc.es

1 Introducción

La canción trovadoresca floreció y se propagó por las cortes nobiliarias y regias haciendo del amor su principal materia y fuente de inspiración. En la tradición gallego-portuguesa, la cantiga de amor se reconoce como el género más elevado, con un discurso que se distingue por la voz lírica masculina y la expresión de un amor que, no siendo correspondido, habitualmente se reconoce como origen de sufrimiento y desdicha. La preferencia mayoritaria hacia este esquema por parte de los trovadores de la escuela gallego-portuguesa no parece haber sido impedimento para una ocasional exploración e innovación expresiva; en este sentido, podrán observarse ciertas variaciones temáticas y formales, así como también otro tipo de estrategias, como la que tiene base en un discurso dialogado, propiciando la composición de cantigas de amor en las que se suceden las voces del enamorado y su dama. El empleo de este modelo —que, con frecuencia, se aúna a patrones estructurales y procedimientos retóricos destacables— ha conducido a advertir aspectos coincidentes entre la cantiga de amor y el segundo gran género amoroso de la tradición gallego-portuguesa, la cantiga de amigo (cf. Brea 2007).

No obstante, hasta el momento, no se ha llevado a cabo ningún estudio en el que el foco de atención se ponga tanto en la canción de amor dialogada como en la tipología lírica dialogada por excelencia, la *tenção*, teniendo en cuenta que —como se expondrá adelante con mayor pormenor— esta última puede ofrecerse adoptando o adaptando motivos procedentes de la materia amorosa; todavía, esta cuestión podrá abordarse teniendo en cuenta las explicaciones que se disponen en el tratado de poética gallego-portugués *Arte de Trovar*, donde se anuncia que este tipo de cantigas «se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer» (Tavani 1999, 43).

En vista de estas consideraciones, el presente estudio se centrará en las cantigas de amor que se distinguen por un discurso dialogado —sin perder de vista que las intervenciones del enamorado y la dama pueden sucederse reproduciendo un patrón intraestrófico o articularse a nivel interestrófico— y en las *tenções* que se singularizan por aproximarse —en distinta medida— a la materia amorosa; en relación con esto último, también se dispondrá una breve exposición sobre la *tenção* gallego-portuguesa, así como sobre las principales propuestas teóricas acerca de su clasificación.

2 Las cantigas de amor y el diálogo como artificio

En la cantiga de amor, la situación más frecuente es encontrarse ante una especie de monólogo o de soliloquio del enamorado, un yo lírico que da cuenta de su amor,

de la angustia y sufrimiento que siente, o de la desesperante falta de un consejo que le permita mejorar su estado. El discurso puede aparecer dirigido a la dama, a los amigos del enamorado, al Amor, a Dios, a un mensajero, a un auditorio no determinado o, incluso, con un sentido metonímico, a sus propios ojos o a su corazón (cf. D'Heur 1975, 267–307). Esto no significa que la cantiga de amor no pueda aparecer como un diálogo entre los dos personajes principales, el poeta enamorado y su dama, de lo que se conocen unas pocas muestras. Como veremos, esa polifonía del discurso poético brinda la posibilidad de una recreación relativamente más abierta de los temas y motivos que son habituales de este género amoroso.¹

El uso de una estructura dialogada no representa, en sí misma, una innovación dentro de la producción trovadoresca, habida cuenta que ya era un procedimiento ampliamente empleado en la tradición occitana, no solo en registros amorosos.² Además, esta posibilidad formal del discurso lírico es aludida en la fragmentaria y anónima poética gallego-portuguesa conocida como *Arte de trovar*, que, a modo de tratado descriptivo introductorio, abre el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (B)*.³ Su condición de copia incompleta e imperfecta queda de manifiesto desde el comienzo de su lectura, pues tiene inicio en el cuarto capítulo. Cabe suponer que, entre las secciones anteriores —perdidas—, el tratadista brindaría información sobre los dos géneros amorosos principales de la lírica gallego-portuguesa, las cantigas de amor y las cantigas de amigo, pasando en este cuarto capítulo a explicar la distinción entre ambos cuando, en el interior de una misma composición, se establece un diálogo entre las voces masculina y femenina:⁴

«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 sabede que, se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele (como vos ante dissemos); e se elas falam na

1 Sobre las características temáticas y expresivas de la cantiga de amor, puede consultarse, entre otra bibliografía existente sobre el género, los estudios de Beltran (1995) y Tavani (1991, 104–134).

2 «La estructura dialogada tiene probablemente sus precedentes más próximos en la tradición occitana, tanto en las diversas modalidades que puede adquirir el debate entre dos o más trovadores (*tensó*, *partimen*, *tornejamen*, *cobla*) como, sobre todo, en aquellas *albas* en las que el *gaita* conversa con la dama o con su amante, en las *pastorelas*, en los diálogos ficticios con un ave (Peire d'Alvernha con un ruiseñor, Marcabru con un estornino...) y en otros textos y modalidades; sólo por citar a un trovador tan relacionado con los primeros textos líricos datables en gallego-portugués como es Raimbaut de Vaqueiras, se puede recordar lo que los italianos denominan su *contrasto* con una genovesa (que está situado también en los «orígenes» de la lírica italiana)» (Brea 2007, 268).

3 Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa), cod. 10991.

4 Sobre las cantigas de amor y de amigo dialogadas, prestando atención a los elementos concomitantes que sirven de puente entre los dos géneros, cf. Brea (2007). Sobre el género de amigo, cf. Brea/Lorenzo Gradín (1998, en especial las páginas 37–48, dedicadas a la «narración dramática») y Tavani (1991, 134–171).

primeira cobra, é outrossi d'amigo; e se ambos falam em ãa cobra, outrossi é segundo qual eles fala na cobra primeiro» (Tavani 1999, 41).

Aunque el tratado, probablemente realizado con premura y en un momento posterior al período de composición de las cantigas, no está exento de imprecisiones,⁵ las explicaciones que el tratadista proporciona a propósito de las cantigas de amor dialogadas pueden ser ilustradas mediante un pequeño núcleo de textos⁶ que figuran en los apógrafos B y V⁷ y, en tres casos,⁸ también en el manuscrito medieval A,⁹ antología más firmemente condicionada por –entre otros– criterios estéticos. Este aspecto de A y su cronología de constitución, anterior al proceso de compilación a partir del cual se llegaría a la materialización de un ejemplar que serviría como modelo para la confección de los apógrafos de época humanista B y V, reafirma la aceptación y validez estética del discurso lírico dialogado en el canon de las cantigas de amor.¹⁰

5 Tavani (1999, 7–31) juzga que el tratado gallego-portugués se redactó de manera apresurada y sin una auténtica preocupación por contrastar y aclarar los aspectos más dudosos. De su estudio, concluye que el desconocido autor de la poética exhibe cierta cultura clerical y demuestra más afán por ofrecer una clasificación que por proporcionar detalles sobre los textos y los autores. Asimismo, advierte que parece dirigirse a un público lector con cierta distancia de la época de creación de las cantigas, por lo que cabe suponer que su elaboración fue posterior a la época trovadoresca pero en un momento en el que todavía habría interés por consultar y leer las composiciones.

6 Consideramos y comentaremos un total de nueve cantigas de amor dialogadas entre la voz masculina del enamorado y la voz femenina de la dama, a nivel intra- o interestrófico: A277, A230–B420–V31–32, A240–B428–V40, A249, B7, B249, B371, B572–V176, B1058–V648. Incidiremos en que únicamente prestaremos atención a aquellas que consisten en un diálogo directo, frente a otras que presentan una narración mixta (i.e., que reproducen una estructura marco donde las intervenciones de una y/u otra voz se rememoran e introducen a modo de discurso directo). La adopción de estos criterios podrá justificar la diferencia en el número de cantigas en comparación con el corpus dialógico establecido y estudiado por M. Brea (2007, 269–276), que en su análisis de las cantigas de amor dialogadas incluye también B368bis de Rodru' Eanes de Vasconcelos y B961–V548 de Joan Airas (sobre estas, cf. Brea 2007, 271–272). Como señala la autora, la estructura y fórmulas introductorias de estas piezas ofrecen semejanzas con la *pastorela*, género en el que han sido clasificadas composiciones de Joan Airas, Pedr' Amigo de Sevilla y don Denis de Portugal.

7 *Cancioneiro da Vaticana*, Biblioteca Apostólica Vaticana, Vat. Lat. 4803.

8 Como se verá, se trata de A230 (=B420–V31/32) de Joan Garcia de Guilhade, A240 (=B428–V40) de Estevan Faian y la anónima A277.

9 *Cancioneiro da Ajuda*, Biblioteca do Palácio da Ajuda (Lisboa), sin signatura.

10 Destacaremos que Brea (2005, 272–273) considera estos tres textos transmitidos por A como «mostras dunha situación «fronteiriza» entre los géneros de amor y de amigo, en lo que cobran relevancia los aspectos formales y estructurales, pero se mantienen «no canon da cantiga de amor non só por ser a voz do namorado a primeira que se escoita, senón tamén por utilizar fórmulas e reproducir actitudes características dese xénero».

Tal es el caso de la pieza anónima que encuentra únicamente testimonio en el códice de Ajuda *Senhor fremosa, pois me vej'aqui* (A277). Constituida por dos estrofas de siete versos decasílabos con el esquema de rimas abbaaCC,¹¹ consiste en un diálogo entre el *amigo* que confiesa su cuita amorosa y la *senhor fremosa* que parece reconocer el sufrimiento como forma efectiva de servicio, como se lee en la primera *cobra*:

—[S]ennor fremosa, pois me vej'aqui,
 gradesc'a Deus que vos posso dizer
 a coita que me fazedes sofrer,
 e Deus nen vós non me valedes i.
 —Amigo, por meu amor e por mí,
 [s]ofred'a coita que vos por mí ven,
 ca sofrendo coita se serv'o ben (Ferreiro, et al. 2018–, estrofa 1).

Ambas secuencias estróficas reproducen la misma distribución de las voces: la voz masculina se extiende por los cuatro primeros versos, y la femenina por los tres últimos, apareciendo esta última discursivamente enfatizada por la combinación de procedimientos retóricos con base en la repetición; en particular, sobresale la anáfora —el vocativo *Amigo*, en los versos 5 y 12, en correspondencia con el vocativo *Senhor fremosa* del discurso masculino, en los versos 1 y 8— y los dos versos que conforman el *refrán* o estribillo.

La jerarquía y organización de las voces en el interior de las estrofas, con la asimilación de la voz femenina al estribillo y al verso precedente, se reproduce de manera semejante en otras composiciones. Así sucede en *Venh'eu a vós, mha senhor, por saber* del trovador Joan Lobeira (B249), conformada por dos estrofas de siete versos decasílabos con el esquema de rimas abbaaCC. Como en el caso anterior, el discurso del *Amigo* se localiza en los cuatro primeros versos de cada secuencia, mientras que la *Senhor* interviene en el *refrán* y en el verso precedente, que, introduciendo el estribillo, se define por la reiteración en anáfora del vocativo *Amigo* y por el paralelismo semántico.

—Venh'eu a vós, mia senhor, por saber,
 do que ben serve e non falec'en ren
 a sa sen[h]or e lh'a sen[h]or faz ben,
 qual deles deve máis agradecer.

¹¹ Michaëlis estimó que el esquema métrico-estrófico de esta composición correspondería a una cantiga de *refrán* de 4+3, con el modelo ababACC (Michaëlis 1904, vol. 1, 545; n° 277). Por lo tanto, con su hipótesis, la erudita alemana identificó el discurso completo de la dama como un estribillo; sin embargo, esta solución parece poco satisfactoria considerando las divergencias entre el quinto verso de ambas estrofas.

—Amigo, máis dev'o ben a valer,
ca, se o ben dad'é por [o] servir,
o servidor deve máis a gracir.

—Quen ben serve, sen[h]or, sofre gran mal
 e grande afan e mil coitas sen par,
 onde devia bon grado a levar,
 se mesura da sa sen[h]or non fal.

—Amigo, máis é o ben e máis val,
ca, se o ben dad'é por o servir,
o servidor deve máis a gracir (Ferreiro, et al. 2018–).

De esta pieza cabe destacar la formulación aparentemente teórica de la cuestión que el *Amigo* dirige a su *Senhor* en la primera estrofa: quién debe estar más agradecido, el hombre que sirve fielmente y por ello recibe bien o la dama por el buen servicio prestado. De acuerdo con lo esperable en el género, la respuesta explícita consiste en que el servidor es el que más debe agradecer. En la segunda estrofa, en la que se reconoce el hiperbólico sufrimiento que padece *quen ben serve*, la exposición continúa en P3, alejada de la expresión subjetiva del *yo* lírico más característica de las cantigas de amor. A través de expresiones sinónimas con las que incide en el *gran mal*, el *grande afan* y también las *mil coitas sen par* que debe soportar el enamorado, la voz masculina ofrece argumentos a favor del servidor, pero inevitablemente recibe de la dama —por medio de los versos de *refrán*— idéntica respuesta que en la *cobra* anterior.

El portugués Joan Garcia de Guilhade es autor de *Senhor, veedes-me morrer* (A230–B420–V31/32), que consta de tres estrofas de siete versos octosílabos con el patrón de rimas abbaaCC. La voz masculina del *amigo* interviene en los cuatro primeros versos de cada *cobra*, seguida de la voz femenina que lo hace en el *refrán* y en el verso precedente a este. En el plano temático, el enamorado insiste en el sufrimiento que padece a causa de la dama, a quien ruega que le corresponda con *mesura*, mientras que ella lo rechaza repetidamente. Así pues, el diálogo responde a una de las escenas más frecuentes de la cantiga de amor gallego-portuguesa, dando voz a dos posturas irreconciliables: la del enamorado que sufre y ruega y la de la señora que, desde una condición de superioridad, no accede a la más mínima concesión.

Un caso análogo se encuentra en *Senhor, por vós e polo vosso ben* de Pero Mafaldo (B371), que presenta tres estrofas de seis versos decasílabos que responden al modelo abbaCC; si bien en este caso se añade, a modo de secuencia final, una *fiinda* de dos versos en la que se reproducen las mismas expresiones rimantes del *refrán* (*mal – al*). Las *cobras* inician con el discurso del *amigo*, que se extiende entre los versos 1–3, mientras que la voz de la *senhor* queda vinculada al cuarto verso estrófico, al estribillo y a la *fiinda*. Desde el punto de vista temático, nos encontra-

mos nuevamente ante un enamorado que lleva a cabo una confesión del amor y del sufrimiento que padece, pero que siempre obtiene la misma respuesta: aunque le pese su mal, la dama no hará lo más mínimo para mejorar su estado.

En la composición *Vedes, sennor, querovos eu tal ben* de Estevan Faian (A240–B428–V40), también constituida por tres estrofas de seis decasílabos con el patrón de rimas abbaCC, cada estrofa aparece distribuida de manera idéntica a la cantiga anterior entre el *yo* lírico masculino (versos 1–3) y el femenino (versos 4–6). Desde el punto de vista temático, se trata de un diálogo en el que, de modo inusual, la expresión del amor se reafirma por ambas partes; es decir, se declara explícitamente la correspondencia amorosa por parte de la dama,¹² como puede ilustrarse con la lectura de la primera estrofa:

—Vedes, sennor, quero-vos eu tal ben
 qual maior posso no meu coraçõ,
 e non diredes vós por én de non.
 —Non, amigo, mais direi-me outra ren:
 non me queredes vós a mí mellor
 do que vos eu quer', amig'e sennor. (Ferreiro, et al. 2018–, estrofa 1).

Dizen, sennor, ca dissestes por mi de Pai Gomez Charinho (A249) presenta una diferencia formal y discursiva más destacable, pues se trata de una *cantiga de mestría*. Con todo, estructurada en tres estrofas de versos decasílabos que responden al modelo abbaba, la distribución de las voces se aproxima a la de las cantigas anteriores, pues la voz del *amigo* abre las estrofas ocupando cuatro versos y la de la *senhor* se localiza en los dos versos finales. En la interlocución se pone de manifiesto el desengaño y el alejamiento de la señora, que, según parece, habría tenido una actitud más favorable hacia el enamorado en otro tiempo.

Otras dos piezas ofrecen una distribución distintiva de las voces masculina y femenina. Es el caso, por un lado, de *En grave dia, senhor, que vos oí*, de Don Denis (B572–V176), cantiga estructurada en tres *cobras* de seis versos endecasílabos con la fórmula de rimas ababCC, en la cual las voces se suceden hasta dos veces a nivel intraestrófico, fijando turnos equivalentes de dos versos y un verso de *refrán* (ab/ab/C/C). Con un acusado paralelismo semántico a lo largo de toda la pieza, el *amigo*

¹² Cabe recordar que, entre las cantigas conservadas, son muy escasas las muestras en las que el *yo* lírico masculino abandona el recurrente tópico de la *coita* por amor para, en su lugar, entregarse a la expresión de un amor feliz o esperanzado. En el estudio de esta cuestión, Fidalgo (2016) estima que tan solo siete cantigas se aproximan al *joi d'amor*, obra de Don Denis, Airas Nunes, Martín Moxa y Joan Airas, a las que añade otras piezas en las que sería perceptible una «actitud claramente positiva con respecto a los anhelos del enamorado», reconociendo en este grupo la participación de los autores Joan García de Guilhade, Joan Airas, Pero d'Armea y Airas Engeitado (Fidalgo 2016, 109–110).

declara la *coita* en que vive desde que vio y oyó a la dama, ante lo cual, ella pregunta qué puede hacer. En el estribillo, él demanda *mesura* por parte de su señora, a lo que ella responde con una afirmación condicionada por la ambigüedad. A este propósito, en opinión de M. Brea: «lo que pide el sufridor es *mesura*, que en este caso podría interpretarse tal vez como ‘ben’, pero la respuesta de la dama, en principio afirmativa, contiene una restricción «Farei, amigo, *fazend’eu o melhor*». ¿Qué se entiende por «o melhor»: acceder a los ruegos del amante o aplicar precisamente la *mesura* (en su sentido tradicional) al propio comportamiento (con la consecuencia previsible de denegar lo solicitado?» (Brea 2007, 272). En la edición de Lopes, et al. (2011–, nota al v. 5), se ofrece como paráfrasis de la cuestión masculina «Agireis cortesmente comigo, senhora?», puntualizando «Note-se que a resposta afirmativa da senhora, no v. seguinte, contempla apenas a cortesia (farei o melhor que possa), quando a pergunta tem implícito outro pedido».

Por otro lado, el texto *Senhor fremosa, si veja prazer* de Martin Perez Alvin (B1058–V648) aparece conformado por tres *cobras* de versos decasílabos que responden al modelo de rimas abbaCC. Aquí, la voz de la *Senhor* aparece estrictamente limitada al cuarto verso estrófico, formulando una cuestión caracterizada por el paralelismo semántico¹³ («Como podestes tanto mal sofrer?», «Como podestes sofrer tanto mal?», «Como sofrestes tanto mal, por Deus?»; Ferreiro, et al. 2018–), sobre la *coita* que el enamorado confiesa padecer al no poder verla, a quien metafóricamente él también evoca como *lume y lume destes olhos meus*. Cabe señalar que, en este texto, el personaje masculino no aparece aludido de manera explícita con el sustantivo *amigo*, a diferencia de los casos anteriores.

En síntesis, estas cantigas de amor se caracterizan por presentar un diálogo intraestrófico; cada pieza ofrece un esquema dialógico reiterado *cobra* a *cobra*, sin que se observen variaciones en la distribución estrófica de las voces en el interior de una misma cantiga. En conjunto, presentan semejanzas estructurales notables: a excepción de la cantiga de Pai Gomez Charinho, que se clasifica en la modalidad de *mestría*, en todas las demás se constata el uso de *refrán*, que, en buena parte de los casos, se asimila al discurso femenino. Sin embargo, también a este respecto se encuentran excepciones: en la cantiga de don Denis, las dos voces se alternan en el cuerpo de la estrofa y también en el dístico del estribillo, mientras que la de Martin Perez Alvin limita la intervención de la dama al verso que precede al *refrán*.

Las ocho piezas hasta aquí comentadas no ofrecen dudas de su adecuación al canon, ya que, sin que existan elementos de transgresión, en casi todas se pone de

¹³ No parece adecuada la propuesta estructural de Lopes, et al. (2011–), que reproducen este cuarto verso como integrante del estribillo. En el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, el *refrán* de las estrofas II y III aparece abreviado a partir del v. 5 (*Cuydey en uos*) y, de manera consecuente con esto, Angelo Colocci identificó como estribillo únicamente el último dístico de cada *cobra*.

manifiesto el amor y/o la cuita que experimenta el enamorado. Con esto, se constata la validez del modelo dialógico para confeccionar cantigas con afinidad a la estética y a la temática del género, concediéndose la rareza de hacer audible la voz de la dama en la cantiga de amor, y con ello propiciándose la novedad. De manera más destacada, la composición de Estevan Faian recrea una escena poco común en las cantigas de amor, asistiendo a una «ruptura das expectativas», en palabras de M. Brea, con una respuesta femenina que «é unha declaración de amor dunha muller que devolve ao seu namorado o apelativo de *senhor* que el lle dirixira» (Brea 2005, 273). El diálogo de Joan Lobeira es asimismo particular, pues, en la primera estrofa, la voz masculina formula un dilema sobre la materia amorosa sin implicar directamente a la P1 y sobre el que la dama deberá pronunciarse.¹⁴

Más allá de estos diálogos de amor, que se caracterizan porque las voces masculina y femenina se suceden en el interior de cada estrofa (posibilidad a la que se refería el tratadista en la parte final del capítulo cuarto: «e se ambos falam em ùa cobra, outrossi é segundo qual eles fala na cobra primeiro»), existe otro diálogo confeccionado por Airas Moniz (*Mia senhor, vin-vos rogar B7*)¹⁵ entre un *cavaleiro* y su dama, interpelada como *mia senhor*, que se desarrolla valiéndose de la estrofa como unidad discursiva (aspecto que también era aludido en el mismo capítulo de la poética: «se eles falam na prim<eir>a cobra e elas na outra, <é d'>amor, porque se move a razon d'ele»).

Facilitando la identificación de la sucesión de las voces, en la cantiga de Airas Moniz se verifica la reaparición en anáfora de los correspondientes vocativos en el primer verso de cada *cobra*; además, es una *cantiga de mestría* en la que, de manera preferente, se adoptó el artificio conocido como *cobras doblas*.¹⁶ Por sus características, se trata de una composición singular en el corpus lírico, pues, aunque como reconocía Tavani «o tono dominante é [...] sempre —tanto nas entradas do poeta como nas da dama— o da *cantiga d'amor*, no plano léxico, formulístico e estilístico» (1991, 131–132), desde una perspectiva estructural y retórica, también encuentra afinidades significativas con la *tenção*; en especial, si se tiene en consideración que el autor del *Arte de Trovar* distinguió modalidades en esta última:

¹⁴ Salvando todas las distancias, la estratégica formulación en P3 de dos alternativas es un aspecto que, en cierta medida, hace recordar el procedimiento teóricamente característico del llamado *partimen* o *joc-partit*.

¹⁵ Obra de uno de los primeros trovadores reproducidos en el manuscrito *B*, el texto, que presenta notable dificultad, ha sido objeto de estudio y edición por distintos investigadores; entre ellos, cf. Cohen (2010, 15–16 y 27–30) y González (2015, 139–144).

¹⁶ El manuscrito *B* reproduce un número impar de secuencias estróficas, resultando en un número desigual de las intervenciones de cada personaje, por lo que puede conjeturarse la pérdida de una supuesta estrofa final, correspondiente a la dama. La cantiga se presenta incompleta, además, por la omisión de dos versos en el interior de la segunda estrofa.

«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<eir>a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend<o> o conrairo. 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 quiserem, 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>» (Tavani 1999, 43).

En vista de esto, el singular diálogo recreado por Airas Moniz entre el caballero y su señora podrá observarse no solo a la luz del primer fragmento reproducido de la poética, a propósito de la cantiga de amor dialogada, sino que además parece conveniente tener presente este otro pasaje (cf. Gonçalves 1993; González 2015).¹⁷ Con todo, el carácter ficticio del diálogo define una diferencia fundamental frente a la *tenção* «real», en la que se constata o se supone la participación de dos trovadores, y donde, con frecuencia, las voces líricas facilitan el reconocimiento de la atribución del texto. Además, a propósito de las modalidades de esas «[o]utras cantigas [...] que cham<am> tenções», no puede ignorarse que, entre las 33 *tenções* entre trovadores, hay algunas que se caracterizan por la adopción de motivos temáticos asimilables a la materia amorosa. Dado el carácter diferencial de estos diálogos, les prestaremos atención particular en las páginas que siguen.

3 *Tenções*

Consistente en 33 textos, el corpus de las *tenções* lleva a estimar la intervención de entre 35 y 37 autores en total, atendiendo a diferentes propuestas e hipótesis de identificación. Excepto el diálogo entre Afonso Sanchez y Vasco Martiiz de Resende —para el que también se conocen los testimonios tardíos identificados con las siglas *M*¹⁸ y *P*¹⁹—, las *tenções* aparecen copiadas, en número desigual, en el interior de los cancioneros *B* y *V*. Carentes de una sección autónoma, se presentan distribuidas a lo largo de las tres secciones primitivamente destinadas a agrupar respectivamente

¹⁷ En particular, la Profa. Gonçalves advertía: «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*)» (Gonçalves 1993, 622–623).

¹⁸ Biblioteca Nacional de España, ms. 9249.

¹⁹ Biblioteca Municipal do Porto, ms. 72.

cantigas de amor, cantigas de amigo y cantigas de escarnio; no obstante, de la observación de su inserción se advierten no pocos casos de discordancia. Además, a diferencia de las cantigas de amor dialogadas vistas anteriormente, no se encuentra en *A* ningún diálogo de temática amorosa que pueda observarse como una *tenção*, sea real o ficticia.

Poniendo de manifiesto la interacción entre individuos, estos diálogos constituyen un material precioso para analizar y conocer el entramado sociocultural y literario entre los agentes implicados en el movimiento trovadoresco. La mayor parte de los poetas implicados pertenece al estamento noble y al grupo de trovadores, apreciándose un número considerablemente más reducido en el sector constituido por juglares y segreles.

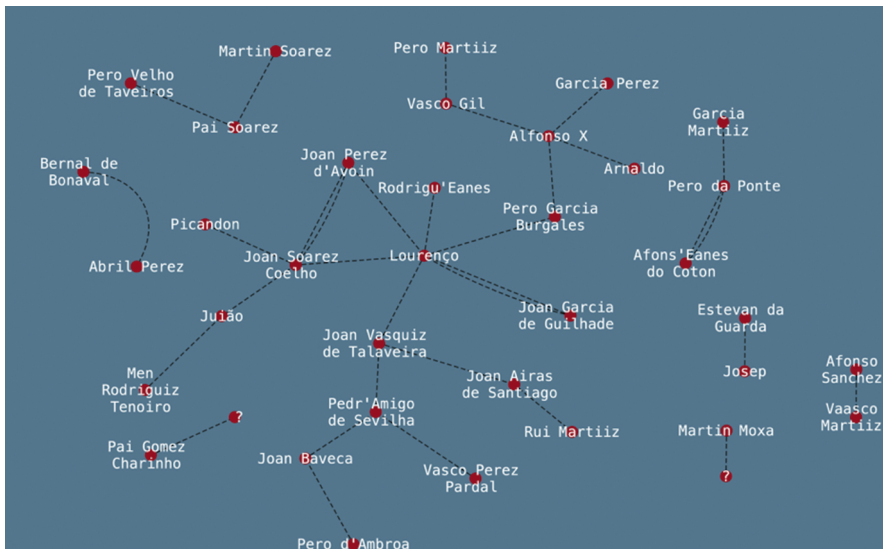


Figura 1: Representación de las interacciones entre autores del corpus de *tenções* gallego-portuguesas.

Entre estos debates y diálogos abundan los clasificables en el dominio satírico, cobrando especial relevancia la modalidad de la sátira literaria, en la que es frecuente localizar denuncias y críticas con motivo de una composición de factura inconsistente o por una ejecución musical o vocal insatisfactoria.²⁰ Esta adhesión al tono y a la temática satírica propicia que la *tenção* se haya observado con afinidad a la can-

²⁰ Para más detalles sobre este aspecto, remitimos a la exposición sobre la sátira literaria ofrecida por Lanciani/Tavani (1995, 118–138).

tiga de escarnio y que se haya incluido en estudios y ediciones dedicados al género. No obstante, del conjunto de *tenções* cabe destacar, por una parte, el debate que de manera cómplice mantienen Joan Vaasquiz de Talaveira y Pedr'Amigo de Sevilha: dedicado a Alfonso X con motivo de su deseada proclamación imperial, presenta una clara finalidad encomiástica y propagandística (por lo que podrá estimarse en la misma línea de otras composiciones gallego-portuguesas que se destinan a ensalzar a personajes históricos de la época). Por otra parte, hay una serie de diálogos que desarrollan o que simplemente incorporan tópicos asociables a la lírica amorosa, aspecto que ha añadido complejidad al estudio del corpus.

Por una parte, debe tenerse en cuenta que la clasificación aludida por el tratadista a propósito de las *tenções* («Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer») ha sido objeto de distintas interpretaciones; por otra parte, conviene recordar la falta menciones al *partimen* —un tipo de composición que, de manera obvia, está asociada a la materia amorosa— en el interior de los textos, de las rúbricas y de la propia poética gallego-portuguesa (aunque las características del *Arte de trovar* apelan a la prudencia sobre un silencio que no puede estimarse como un indicio decisivo). Esta circunstancia ha llevado a que la crítica buscase respuestas en el cultivo y teorización sobre el *partimen* y el *joc-partit* en las escuelas d'oc y d'oïl. Sin embargo, esto no ha evitado que, en las principales propuestas, se adviertan divergencias tanto en el número de textos, como en la adopción y distribución de las etiquetas aplicadas a *tenções* que, en este sentido, se particularizan desde el punto de vista temático (como «partimen», «quasi-partimen» y «tenzón de amor»).

4 *Tenção*, *partimen* y otros intentos de clasificación

En su clásico ensayo sobre *A poesía lírica galego-portuguesa*, acerca de las modalidades reconocidas por el autor de la poética, Tavani (1991, 201–202) opinaba que «non parece que a realidade textual ofrezca espécimes de auténtica tenzón d'amor e d'amigo», ni pensaba que fuese «lícito incluír nestes compartimentos temático-estilísticos» aquellas que se clasifican como cantigas de amor o cantigas de amigo dialogadas, argumentando que en estas faltaría la intervención auténtica o simulada de dos autores distintos y que, además, ya aparecen clasificadas en el capítulo cuarto del tratado. Con todo, reconocía 28 *tenções* satíricas y otras dos con posibilidades de ser «*tenções* de amor»: el diálogo entre Afonso Sanchez y Vasco Martiiz de Resende, y el que Pero Garcia Burgalés mantiene con un *Senhor*, en relación al cual aludía a la posibilidad de que se tratase de un diálogo ficticio (Tavani 1991, 202). Además de estos debates, hacía referencia a otros dos, clasificándolos como *partimens*: el diálogo de Pero da Ponte y Garcia Martiiz y el de Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha. Entre otras particularidades, en los dos textos se tratan aspectos asocia-

bles al amor y se evoca a un juicio: al que debe dar el rey, en el primer caso, y el de los asistentes al espectáculo trovadoresco manifestado como *e julgen-nos da tençon per aqui*, en el segundo (1991, 203–204).

Unos años más tarde, Gonçalves advertía de la dispersión, en el interior de los cancioneros, de los 32 diálogos analizados por Tavani; un número que la filóloga portuguesa hizo ascender a 33 gracias a la inclusión del debate bilingüe entre, supuestamente, Alfonso X y Arnaut Catalan. Además, en opinión de esta investigadora, «o partimen mais não é do que uma tenção em que o poeta que intervém na primeira estrofe propõe uma questão com duas alternativas, defendendo depois a tese oposta à que tiver sido escolhida pelo adversário» (Gonçalves 1993, 622), apreciación que compartimos. Respecto a la distinción tipológica que se reproduce en el *Arte de trovar*, Gonçalves sugiere la posibilidad de analizar la cuestión teniendo presente las «tenções fictícias entre as cantigas de amor e de amigo dialogadas, *de meestria*» (1993, 622) y que presenten una estructura formal coincidente a la de la *tenção* entre dos trovadores, como es el caso de la ya referida *Mia senhor, vin-vos rogar* de Airas Moniz, siendo probable que esta hubiese sido percibida por el tratadista como «um exemplo de tenção de amor» (1993, 622).

En su estudio de la cantiga de escarnio, Lanciani y Tavani (1995) dedicaron un capítulo a los géneros dialogados, prestando atención a la *tenção* y al *partimen*. En él, se muestran favorables a la hipótesis de que con «tenção de amor» y «tenção de amigo» el tratadista pudiese estar haciendo referencia a cantigas de amor y de amigo dialogadas por estrofas. Además, en su opinión, habría hasta «cinco composições reconducibles (aún que con ciertas dificultades) ó partimen» (Lanciani/Tavani 1995, 195). Más concretamente, aluden a «catro composições estruturadas na liña da tenzón, pero que debaten temas vencellados á *coita d'amor*, ó amor, ó canto; catro textos a todas luces elaborados nun ton semiserio ou explicitamente irónico» (1995, 198); a estos, añaden el debate de Bernal de Bonaval y Abril Perez, que distinguen por la ausencia de una fórmula interrogativa en el inicio y porque se aparta del esquema del *partimen*. A mayores, todavía advierten la posibilidad de contemplar en el conjunto el diálogo entre Joan Vaasquiz de Talaveira y Joan Airas (1995, 199). De todos modos, inciden en que las cantigas de Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha, por un lado, y de Pero da Ponte y Garcia Martiiz, por otro, coinciden en una formulación distintiva para introducir la cuestión inicial: «que me digades ora ùa ren», en el primer caso, y «saber / queria de vós ùa ren», en el segundo, aspecto que, en su opinión, podría quizás alcanzar repercusión en una distinción tipológica (Lanciani/Tavani 1995, 201). Finalmente, en sus conclusiones, quedando de manifiesto la tendencia al hibridismo y a la recreación de tópicos y fórmulas expresivas, afirman que «seis poden ser definidas como «tenzóns-partimens» no sentido de que, sexa explicitamente a través da proposta de dúas teses enfrontadas, sexa implicitamente mediante unha distribución non preanunciada entre os dous interlocutores,

presentan elementos do partimen engastados sobre unha estrutura de tenzón» (Lanciani/Tavani 1995, 209).

Por su parte, Corral Díaz (2012b; 2013) acepta dos muestras de *partimen* (la cantiga de Pero da Ponte y García Martiiz y la de Joan Baveca y Pedr'Amigo) con la consideración de que se trata de un género minoritario independiente de la *tenção*; en su opinión: «en la lírica peninsular sí se cultivó el *partimen* como tipología, aunque sus muestras son bien exiguas y su adaptación es particular [...] la cuestión dilemática del inicio y el entramado dialéctico que se desarrolla posteriormente, aparte de la homogeneidad de la casuística amorosa, son rasgos definitorios que los separan» (Corral Díaz 2012b, 61). A propósito de la expresión *des aquí é tençon*, que se registra en el discurso de Joan Baveca, interpreta la ocurrencia del sustantivo como 'debate', «no con el valor sémico de la tipología, tal y como señala G. Lanciani en su reflexión sobre los géneros dialogados» (Corral Díaz 2012a, 309), y alude a dos ocurrencias «del verbo *partir*, del que deriva la denominación tipológica de *partimen*» (2012a, 310), que, interpretándolo con el valor 'separar', considera un aspecto relevante para la clasificación del texto (2012a, 302).²¹

Por nuestra parte, como anunciamos previamente, compartimos la opinión de aquellos que ponen en duda la proclamada independencia genérica del *partimen* frente a la *tenção* gallego-portuguesa, lo que, en ningún caso, lleva a negar la existencia de particularidades temáticas y retóricas obvias. En primer lugar, no debe sorprender que la poética *Arte de trovar* omita cualquier mención a esta modalidad, en vista de sus características y sus supuestas circunstancias de confección, más allá de su estado fragmentario. Además, debe tenerse en cuenta que distintos indicios — que no se limitan a las explicaciones del *Arte de trovar*, pues igualmente se deduce información relevante del estudio de los cancioneros y de la lectura de ciertas rúbricas y cantigas— han conducido a una reflexión sobre cuál pudo ser la percepción genérica ya no del *partimen* sino de la *tenção* en el espacio cultural gallego-portugués, presentándose como hipótesis que pudiese responder a una manifestación lírica tardía o secundaria (Ghanime 2002; González 2016).

21 Cabe señalar, no obstante, que, en tal contexto, es plausible interpretar el verbo *partir* como 'acabar', posibilitando la lectura: 'cese o finalice el debate / la *tenção* por aquí'.

5 Motivos temáticos del amor en los diálogos entre trovadores

Han sido hasta siete las *tenções* que se han observado en relación con la materia amorosa o con alguno de los motivos temáticos asimilables a la cantiga de amor de manera preferente. No obstante, entre ellas se percibe una «apropiación» diferenciada de los tópicos, ante una incidencia variable del recurso a la sátira, a la ironía o al equívoco, dando como resultado una mayor diversidad tonal.

Como se ha expuesto en el apartado anterior, dos piezas han sido observadas tradicionalmente como *partimen*. En el diálogo entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha (Pedr'Amigo, *quer'ora ùa ren* B1221–V826),²² el primero propone una cuestión teórica sobre el amor cortés con dos posibles líneas argumentales.²³ En concreto, inquiere quién es más insensato (*qual destes ambos é de peor sén?*): el hombre de baja posición social que pretende una dama de quien nunca recibirá nada o, a la inversa, aquel hombre noble que ama a una mujer de condición inferior a la suya y esta le corresponda. Presentándose el aspecto social vinculado al orden moral, como ha sido puesto de manifiesto por Blanco Valdés (1991), Pedr'Amigo sostiene que el insensato es el primero, el *rafeç'ome*, pues el *bon ome* no puede equivocarse y faltar al bien, y deja que Baveca apoye lo contrario: defiende al *rafeç'ome* que aspira a una *bõa dona*, argumentando que el hombre noble hace mal y se rebaja en su deseo a una *rafece mulher*. Por el asunto tratado y por la cuestión dilemática que se formula al inicio, puede estimarse su adecuación a la modalidad del *partimen*; con todo, como señalaban Lanciani y Tavani, «malia desenvolverse segundo os canons da argumentación bipartita, non só nunca introduce o sustantivo «partimen» —ou o verbo «partir/departir» no senso de «separar, dividir en dous»— senón que, polo contrario, queda designada explícitamente, e polo menos dúas veces, como «tenzón» (1995, 196).²⁴

Por otra parte, considerando que el debate versa sobre una cuestión teórica del amor cortés, donde la cuestión social propositadamente se combina con la moral, sobresale el hecho de que los dos autores —cuya relación literaria va más allá de

²² Cabe destacar que el texto fue incluido en el corpus escarnino en las respectivas ediciones de Lapa (1995) y Lopes (2002).

²³ La cantiga ha sido objeto de distintas aproximaciones, entre las que destacaremos las de Blanco Valdés (1991) y Corral Díaz (2012b).

²⁴ Desde la perspectiva formal, en el conjunto de los debates, este se distingue tanto por un mayor número de secuencias de las que consta (seis *cobras* y dos *fiindas*) como por la estructura métrico-estrófica que presenta (*cobras* conformadas por ocho decasílabos y *fiindas* de cuatro versos igualmente decasílabos).

esta composición, como muestra el análisis de otros indicios facilitados por cantigas de escarnio (cf. González 2021)— son de condición juglaresca. No obstante, el estrato socioprofesional de ambos puede resultar menos sorprendente si se compara con la información disponible sobre el cultivo del *partimen* en la escuela d'oc, en el que se ha destacado la participación de los juglares.²⁵

El segundo diálogo que, tradicionalmente, ha sido propuesto como *partimen* ofrece, en nuestra opinión, más dudas, pues gana distancia con respecto al modelo teóricamente definido, sobre todo en lo que respecta a la formulación de la cuestión dilemática. La cantiga de Pero da Ponte y Garcia Martiiz (*Don Garcia Martiiz, saber B1652–V1186*) se caracteriza por una pregunta inicial acerca de la *confessio amoris* sin que lleguen a formularse dos alternativas claramente enfrentadas, sino que se pregunta: *Dizede-mi se lho dira / ou que mandades i fazer?*, lo que, a efectos prácticos, no se aleja de una posible solicitud de orientación o consejo, que se define como un tópico frecuente en las cantigas de amor. Garcia Martiiz aconseja informar a la dama por medio de un mensajero; solo si esto no fuese posible, recomienda entonces que el enamorado le confiese directamente su pesar, manteniendo su servicio. Cabe señalar que, en las dos primeras estrofas, la exposición se lleva a cabo en P3, pero, a continuación, predominará el discurso subjetivo emitido en P1.²⁶

En el siguiente par de estrofas, Pero da Ponte asume el rol de enamorado que se muestra vacilante y temeroso ante la sugerencia de revelar su amor a la dama, con miedo de que ella se distancie de él. En esta segunda intervención, finaliza apelando al juicio del Rey sobre el diálogo que mantiene con su interlocutor, alusión que Garcia Martiiz retoma en su turno de réplica, en la que insiste en su preferencia por confesar su *coita* y continuar sirviendo a la dama. En las dos *findas* —entre las que

25 «[E]l desarrollo del *partimen* se restringe cronológica y espacialmente a un arco temporal que se concentra alrededor de los años 1190–1240 y fundamentalmente en las cortes de Alvernha, Limousin, Provença y Rodez. Se constata, asimismo, que los autores suelen ser menores o de condición juglaresca. Esta tendencia presenta excepciones, como los citados Marcabru, Folquet de Marselha, Raimbaut de Vaqueiras, Sordel, o el «último trovador» Guiraut Riquier, y diferencia al *partimen* de la *tenson*, cultivada ésta mayoritariamente por reyes y nobles, a los que parecía importar más un género dialogado de temática variada que tipologías más centradas en la materia amorosa (*partimen* o *cansó*). Volviendo a las excepciones, queremos destacar que los trovadores anteriores tuvieron relación con los reinos peninsulares y, lo que es más importante, los tres últimos compusieron un buen número de piezas dialogadas —en particular *partimens*—» (Corral Díaz 2012b, 43).

26 Se observan distintas soluciones en el v. 6 de la primera *cobra*; así, una parte de los editores han aceptado la P1 *posso*, basada en B-V: «—e nono posso mays sofrer—» es la propuesta Panunzio (1992, 104), y es afín la de Juárez Blanquer (1988, 128; quien, innecesariamente a nuestro entender, enmienda en el v. 4 la P3 *ousa* a P1 *ouso*). Si se tiene en consideración la formulación predominante en P3 a lo largo de la primera secuencia estrófica, también podrá conjeturarse un error gráfico común en la lección *posso* que ofrecen los manuscritos por *possa*, plenamente coherente en el contexto.

se advierte una diferencia estructural significativa, pues la primera aparece constituida por cuatro versos y la segunda únicamente por dos—, Pero da Ponte prosigue con el discurso del enamorado vacilante, mientras que Garcia Martiiz se limita a reiterar la solicitud del juicio del Rey.

Ilustrando la conexión entre composiciones de distintas tipologías, recordaremos que Panunzio (1992, 104–105) ha llamado la atención sobre una composición de Martin Moxa (B894–V479), considerando que se da cierta correspondencia temática con esta *tenção* de Pero da Ponte. En la cantiga de amor en cuestión, el enamorado demanda qué podrá suponer mayor pesar para aquellos que sufren con amor: alejarse de la *senhor* y no verla más o permanecer donde puedan ver a la dama, pero sin atreverse a hablar con ella. Sin embargo, a través de su exposición, ambas opciones acaban por valorarse negativamente, sin que el enamorado sepa a ciencia cierta por cual se sufre más. Además, la cantiga de amor del clérigo fue editada por Stegagno Picchio, quien destacó la afinidad temática del texto al gusto de la «quesito d'amore» común en la producción francesa, en el *partimen* provenzal y de los sicilianos a los *stilnovisti* (Stegagno Picchio 1968, 148).

Probablemente, el diálogo que menos dudas ha ofrecido para ser visto como «*tenção* de amor» es el establecido entre Pero Garcia Burgales y un *Senhor* (*Senhor, eu quer'ora de vós saber* B1383–V991). Aunque —tras la propuesta coincidente de Gonçalves (1993, 622) y de Oliveira (1994, 414–415)— parece haber cierto consenso en aceptar como hipótesis que este *Senhor* pueda identificarse con Alfonso X, interesa recordar que, con anterioridad, Tavani (1967, 493) dudaba del carácter real del diálogo y P. Blasco (1984, 48) interpretaba que el interlocutor de Pero Garcia sería un autor desconocido. Caracterizada por un esmerado artificio retórico, desde el punto de vista temático, la pieza luce toda una serie de tópicos y fórmulas expresivas propios de la cantiga de amor, plasmados en el mismo tono grave que en las más canónicas composiciones del género: el Amor, que se presenta aquí personificado, se define como causante de los males que afligen a ambos enamorados, aludiéndose a la pérdida del sueño y del apetito entre los efectos destructivos de la *coita*. En tal estado de desamparo, es Pero Garcia quien, en la primera estrofa, pide consejo a su interlocutor, pero este se confiesa tan indefenso ante Amor y sin saber qué hacer que, finalmente, es el mismo trovador el que acaba por brindarle *consilium* en el turno de réplica. Oración, ayuno y limosna es la fórmula penitencial por la que, según el poeta, este Amor —terrenal y nocivo— podría alejarse. El consejo es visto con buenos ojos por su interlocutor, que acepta rogar a Dios con la esperanza de que este ponga fin a su padecer mediante la muerte o la pérdida de Amor.

En la trama argumental de otras *tenções*, sobresalen los juegos establecidos alrededor del motivo de la identidad de la dama, que, como se sabe, debe permanecer en secreto; puntualmente, también cobran importancia diferentes aspectos de la *descriptio* femenina. Aunque en la presentación de estos motivos temáticos cada

uno de los diálogos muestra estrategias claramente distintas, en dos de ellos, el asunto gira alrededor de dos damas que aparecen caracterizadas de acuerdo con los parámetros del canon. Con todo, como buen entretenimiento cortesano, es fácilmente perceptible la dimensión lúdica de estas *tenções*, probablemente favorecida por su condición dialógica.

En primer lugar, el debate²⁷ entre Bernal de Bonaval y Abril Perez (*Abril Perez, muit'ei eu gran pesar* B172–V663) inicia con una especie de competición por la gravedad de la *coita*; sin embargo, para poder comparar una vivencia tan subjetiva, y sin que ninguno de ellos se detenga a exponer los numerosos y variados efectos que padece y que, a menudo, se mencionan en las cantigas de amor, los dos trovadores acuerdan medir su respectiva *coita* en función de la calidad de su dama. ¿Pero como determinar cual de ellas es la mejor? Una vez que rechazan la posibilidad de revelar sus nombres, llevan a cabo una caracterización femenina con fidelidad a los tópicos del género, por lo que, de manera inevitable, cada una es reconocida como la más hermosa y la de mayor valor. El empleo de los tópicos de la *descriptio* femenina acaba, no difícilmente, por favorecer un jocoso equívoco que es aprovechado por el de Bonaval, que insinúa que la mujer ensalzada por su interlocutor es la que él mismo sirve. Esto es respondido por Abril Perez a través de un ataque dirigido contra la condición de *segrel* de su interlocutor, rebajando así la aspiración de este a una *bõa dona*, insinuando irónicamente que es de todos conocido el tipo de *senhor* a la que un *segrel* suele servir. Este argumento parece colocarnos ante dos autores de distinta categoría socio-profesional y, además, se nos presenta de nuevo un ataque basado en la distinta condición social entre el enamorado y la mujer —aunque el enfoque de este argumento sea aquí distinto al del diálogo entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha (cf. supra).

De cualquier modo, el ingenioso equívoco basado en los tópicos y en la descripción hiperbólica no representa un *unicum* en el conjunto de la lírica gallego-portuguesa, pues, a este propósito, se puede aludir a una cantiga de amor de Pero Garcia Burgales (A109–B218), donde, a lo largo de las tres estrofas, el trovador declara que, si todos están *sandeus* por la mejor dama de cuantas hay en el mundo, esta tiene que ser necesariamente su señora. Sirva de muestra la primera estrofa:

Quantos og'eu con amor sandeus sei,
dizen ¡si Deus me leixe ben aver!
que a dona lhes fez o sen perder
melhor de quantas // oge no mund'á.

27 Para una aproximación centrada en esta composición, cf. Brea (2013). Además, como sucedía con el diálogo entre Joan Baveca y Pedr'Amigo, este otro entre Bernal de Bonaval y Abril Perez fue incluido en las respectivas ediciones de las cantigas de escarnio de Lapa (1995) y de Lopes (2002).

Se verdade, sei eu a dona ja:
 Ca tal dona ¡si Deus a mi perdon!
 non á no mundo, se mia senhor non! (Michaëlis 1904, vol. 1, 224; n° 109, estrofa 1).

Otro debate en el que se establece un juego basado en la identidad de dos damas corresponde a la *tenção* entre Pero Velho de Taveiros y Paai Soarez (*Vi eu donas encelado*, B142), que se reconoce como una pieza singular desde el punto de vista temático, así como también por otras particularidades de tipo estructural y retórico. La primera estrofa, asignable a Pero Velho, es esencialmente expositiva; en ella, declara su enamoramiento ante la visión de dos damas que parecían muy semejantes entre sí, pero, con fidelidad al canon, evita dar detalles sobre sus identidades. En la segunda estrofa, que corresponde a Paai Soarez, se encuentra la formulación de varias cuestiones orientadas a conocer la naturaleza de la conversación de Pero Velho con las damas y a saber cuál es de condición superior. Se asiste, así pues, a un interrogatorio que, en cierto modo, puede hacer recordar un escenario más vagamente evocado en otras cantigas, en las que el *yo* lírico reconoce haber sido interrogado por amigos que pretenden saber sobre su amor y su dama. En cualquier caso, Pero Velho se muestra reacio a cometer la descortesía de identificarlas y a dar prioridad a alguna de ellas, por lo que insiste en la superioridad que ambas comparten en comparación con todas las demás, y lo enfatiza incorporando una alusión —infrecuente en la escuela gallego-portuguesa— a la hermosura femenina consistente en la comparación *brancas eran come flores*.

Esta *tenção*, que es la primera de las transmitidas en el manuscrito *B*, aparece acompañada de una conocida rúbrica explicativa, a la que la crítica ha prestado atención en diversas ocasiones, que sitúa la anécdota vivida por Pero Velho en la referida como *Cas dona Maior* (a propósito de la cual, cf., sobre todo, Vieira 1999):

«Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui frosas e filhas d'algo as[s]jaz que andavan en cas dona Maior, molher de don Rodrigo Gomez de Trastamar. E dizque se semelhava ùa a outra tanto, que adur poderia omen estremar ùa da outra. E sendo ambas ùu dia folgando per ùa sesta en ùu pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chegou[u] o porteiro e levantou-o end'a grandes empuxadas e trouve-o mui mal.»

El repentino final narrado en la prosa, ha llevado a Lopes, et al. (2011–) a interpretar como paródico y burlesco el último verso de la primera estrofa de Pero Velho (*assi mi an lá castigado!*); asimismo, la pieza fue incluida en su edición de las cantigas de escarnio (Lopes 2002). Sin embargo, más que el tono burlesco o el comportamiento anticortés, la finalidad principal del diálogo en sí mismo sería, desde nuestro punto de vista, el encomio de las dos damas acogidas en *Cas dona Maior*, cantando la superioridad de ambas.

Además, no podrá ignorarse que esta pieza de los dos hermanos encuentra importantes paralelismos con la *tenson* occitana *De las serors d'En Guiran*, aspecto ya aludido por Gonçalves (1993, 624). El texto occitano versa en cual de dos hermanas es superior, aunque, tampoco en este caso se reconoce una vencedora. Más allá de las indiscutibles concomitancias temáticas, interesa señalar que los autores de esta *tenson* se interpelan como *Catalan* y *Vaquier*. El primero fue identificado por Harvey y Paterson como Arnaut Catalan (c. 1220–c. 1253), pues reconocen a un *Arnaldus Catalanus* en un documento de 1241 con motivo de una donación de Raimon Berenguer V; por ello, no podemos dejar de recordar que este autor visitó la corte castellana hacia mediados del siglo XIII. La identificación de su interlocutor, *Vaqueiras*, permanece incierta; con todo, las editoras estiman posible que fuese un individuo relacionado a (o incluso identificado con) un Raimbaud *de Vaqueris*, documentado en 1243 rindiendo homenaje al referido conde.²⁸ A partir de la propuesta de identificación de las dos damas evocadas en los envíos de las *tornadas* (Na Guilielma y una *contessa*), suponen que la confección del diálogo puede situarse en un arco cronológico comprendido entre 1219, cuando Beatriz de Savoia se casa con el conde de Provenza, y 1234, año del deceso de la dama a quien Harvey y Paterson identifican con Na Guilielma (Harvey/Paterson 2010, vol. 3, 1276).

En vista de lo expuesto, podremos conjeturar que los dos hermanos trovadores, miembros de la pequeña nobleza gallega y ligados a Rodrigo Gómez de Trastámara, conocerían el diálogo occitano, especialmente si se tiene presente que la *tenção* de Pero Velho y Paai Soarez podría haberse producido en un período próximo: tal vez entre 1228 (fecha en que Maior Afonso y Rodrigo Gomez aparecen conjuntamente en la documentación) y 1236 (momento en que don Rodrigo asistiría a Fernando III en el asedio de Córdoba, quizás acompañado de los dos caballeros), como ha sugerido Y. Frateschi Vieira (1999, 52–53 y 134).

El tema de la identidad femenina se aborda asimismo, entre otros asuntos, en el diálogo entre el bastardo regio Afonso Sanchez y don Vasco Martiiz de Resende (*Vasco Martiiz, pois vós trabalhades* B416–V27–M-P), el cual fue objeto de atención por Michaëlis (2004) en una de sus célebres *glosas*. No obstante, el texto se ha prestado a distintas hipótesis interpretativas —una de ellas con base en una reflexión sobre el estatuto social de la dama—, como recuerda Arbor Aldea: «Unha parte da crítica optou por unha interpretación «idealista», que vía en Vasco Martiiz un amante que seguía cantando pola súa dona morta, guiado polo amor; a outra, pola contra, lía ese *morrer* en sentido figurado, percibindo o escarnio e a burla detrás das cobras

²⁸ Porque el nombre no deja de ser evocador, parece necesario tener presente que, por la cronología sugerida, no podría tratarse de Raimbaut de Vaqueiras, estrechamente relacionado con la producción lírica gallego-portuguesa en su fase inicial (a este propósito, cf. Brea 1994; Brea 2016; Souto Cabo 2012), pues se considera que este trovador fallecería en la primera década del siglo XIII.

do infante português» (1999, 126). Las divergencias en las lecturas que han sido sugeridas también tienen como consecuencia que el diálogo haya recibido diferentes etiquetas. Observado como resultante de la hibridación, ha sido clasificado como *tenção* de amor y como *quasi-partimen* (cf. supra); sin embargo, tanto Lapa (1995) como Lopes (2002) la incluyeron en sus respectivas ediciones críticas de las cantigas satíricas. El editor, que caracterizó la pieza como «curiosa e um tanto sibilina», pensaba que «Vasco Martiiz teria celebrado em seus cantares uma senhora «que morrera para ele»; e logo os chufadores tornaram ao pé da letra o que era simples metáfora» (Lapa 1995, 60).

El hijo bastardo de don Denis de Portugal, Afonso Sanchez, interroga a Vasco Martiiz acerca de la identidad de la mujer por quien trova de amor, ya que, según dice, aquella por quien ha estado cantando ya estaría muerta. Esta insólita acusación llevó a Gonçalves (1993, 650–651) a sugerir cierta relación de proximidad con el debate *Un amic e un'amia* entre Guillem de la Tor y Sordel —cuya confección es situada por Harvey y Paterson hacia 1213 (2010, vol. 1, XLIV)—, ya que el primero pregunta si, en el caso de que la amiga muera y el amigo no pueda olvidarla, sería mejor para él continuar viviendo o morir.²⁹

Ante las réplicas que ofrece Vasco Martiiz, que insiste en que su señora está perfectamente viva, la mencionada investigadora portuguesa sugería la posibilidad de que Afonso Sanchez estuviese recordando a una dama ciertamente fallecida, mientras que el interlocutor podría estar haciendo alusión a una nueva dama que substituiría a la anterior. Sin embargo, la crítica —entre la que se incluye la propia Gonçalves— ha apuntado otra sugestiva interpretación: Afonso Sanchez no pretendería hacer referencia al fallecimiento físico y real de la dama, sino que aludiría a una muerte social y simbólica, quizás motivada por su ingreso en un convento, que, como motivo temático, se encuentra ocasionalmente en otras canciones trovadorescas.³⁰

²⁹ Una edición crítica del texto puede ser consultada en Harvey/Paterson (2010, vol. 2, 648–653). Corral Díaz (2016) ha llevado a cabo, asimismo, un estudio centrado en este diálogo occitano. Para más información sobre la muerte de la dama, como motivo temático en géneros líricos diferentes del plan to en la producción románica, remitimos a Bertolucci Pizzorusso (2001).

³⁰ Por ejemplo, la ya referida cantiga de amor de Rodrigu'Eanes de Vasconcelos, B368bis, en la que, a través de sucesivos verbos *dicendi*, se reproduce el diálogo entre el enamorado y la dama; a la cuestión formulada por el enamorado *Senhor, filhastes orden?*, la voz femenina revela que tal cambio de estatus social —visible por los hábitos que debe vestir, pero contrariamente a su voluntad— tiene origen en una disposición familiar (*mia madre*) (para más detalles sobre el texto, cf. Ferreiro 1992, 53–67). El motivo reaparece en textos de otros géneros líricos: por ejemplo, en una cantiga de amigo de Rodrigu'Eanes Redondo (B332), o en la más conocida denuncia de Joan Garcia de Guilhade *Deus! Como se foron perder e matar* (B425–V37) motivada porque las damas Dordia Gil y Guiomar Gil *prenderon ordin*.

Vasco Martiiz de Resende insiste en la vida de la dama y en la pertinencia de su trovar, independientemente de si se da prioridad a una lectura recta o irónica de su (última) intervención.³¹ Sin embargo, el discurso de Afonso Sanchez puede entenderse de manera más marcadamente mordaz y satírica, ya no solo en lo que respecta a la muerte de la dama, sino también acerca del tópico de la muerte por amor, como se ironiza en la *fiinda*: *maravilho-m'én, / pois vos morreu, como non morredes*. No cabe duda de la intención lúdica de este debate, como «juego de corte» al igual que los anteriormente vistos, pero, en este caso, podremos suponer un propósito más irónico y subversivo con base en las posibles relecturas del tópico de la muerte por amor.

Integrándose claramente en la vertiente satírica, la *tenção* (*Joan Airas, ora vej'eu que á* B1551) entre el trovador Joan Vaasquiz de Talaveira y Joan Airas, burgués de Santiago, encuentra su origen en un motivo infrecuente: el casamiento de la mujer amada, circunstancia que provoca la reacción satírica del poeta compostelano. Y mientras uno reprocha a su interlocutor la actitud maldiciente contra todas las mujeres y advierte del error que supone hablar mal de todas a causa de la experiencia con una dama en particular, el otro se justifica alegando que aquella a quien servía se ha casado *con quen a nunca amou nen amará*; además, ataja que todas son iguales, dado que siempre proceden traicioneramente en contra de los intereses de quien las ama. En la sucesión de *fiindas* que concluyen el debate, Joan Vaasquiz insiste en la insensatez de su rival y en el bien que reside en las mujeres; pero Joan Airas replica que todos se quejan de ellas a excepción de su interlocutor, por lo que acaba acusándolo de recibir un *don* a cambio.

El matrimonio de la dama se encuentra, como motivo temático, en algunas cantigas de amor: en concreto, como ha señalado Airas Freixedo (1998), se registra de forma explícita en *Meus olhos, quer-vos Deus fazer* (A34–B149) de Paai Soarez de Taveiros, *Quant'eu de vós, mia senhor, receei* (A258–B435–V47) de Fernan Velho e *Senhor fremosa, ó eu dizer* (B1102–V693) de Lourenço; a estas pueden sumarse la cantiga de Roi Fernandez de Santiago *Se om'ouvesse de morrer* (A308–B900–V485), y la cantiga *Como morreu quen nunca ben* (A35–B150) de Paai Soarez,³² en las que es posible interpretar alusiones al mismo asunto a través del expresivo verbo *levar* (igualmente utilizado por Lourenço en su cantiga de amor).

³¹ En opinión de Lanciani/Tavani (1995, 198), la última secuencia de la cantiga podría ser interpretada de dos modos: en sentido recto (ofreciendo como paráfrasis: «a miña dama segue viva para min aínda despois da morte, ben vos decatades») o irónico («bromeabamos, porque a dama non só non morreu, senón que está viva e sa e vós saberédelo de contado»).

³² Además de señalar las dos cantigas de Paai Soarez mencionadas, Lopes, et al. (2011–) hacen referencia a una tercera, que suponen temáticamente relacionada (A32–B147).

Sin embargo, para el caso que nos ocupa, alcanza relevancia la alusión al casamiento de la dama en otra composición satírica (B966–V553) atribuida al propio Joan Airas. En ese texto, el trovador se dirige al Rey de Castilla con finalidad de solicitar justicia y amparo ante la particular circunstancia sobrevenida del matrimonio de la doncella a quien amaba, ya que, según denuncia el trovador, por todo lo que de ella bien cantó, ahora su esposo tiene intención de matarlo y, ante una posible negativa del monarca castellano, en quien se ha reconocido a Alfonso X, advierte la posibilidad de llevar su solicitud al del vecino Reino de Portugal:

Meu senhor Rei de Castela,
venho-me vos querelar
eu amei ùa donzela
por que m'ouvistes trobar,
e con quen se foi casar,
por quanto d'ela ben dixi,
quer-m'ora por én matar.
[...]

Se mi Justiça non val
ante Rei tan justiceiro,
ir-m'ei ao de Portugal (Rodríguez 1980, 279; n° LXX, estrofa 1 y *fiinda*).

Finalmente, aunque no se incluyen en las clasificaciones y estudios expuestos en el apartado anterior, cabe señalar la presencia de otros dos diálogos satíricos de interés en relación con el tema que nos ocupa. Por un lado, en el diálogo entre Juião Bolseiro y Joan Soares Coelho se aborda el tema de la condición social de la dama, teniendo presente que *Joan Soares, de pran as melhores* (B1181–V786) es una de las composiciones que surge como reacción a la cantiga de amor de Joan Soares Coelho con dedicación a una *ama*, célebre objeto de crítica y censura por parte de los autores del movimiento gallego-portugués (sobre el ciclo de composiciones, cf. Correia 2016, con referencia a la bibliografía anterior). Por otro lado, aunque la *tenção* que mantienen Pero d'Ambroa y Joan Baveca (*Joan Baveca, fe que vós devedes* B1573) tiene como principal finalidad abordar asuntos del trovar y poner en cuestión los conocimientos artísticos del contrincante, la pregunta que desencadena el debate y que Pero d'Ambroa dirige al juglar Joan Baveca es por qué este último interpreta el cantar de amor de quien no sabe amar; hasta el punto de, en la segunda *cobra*, llegar a comparar la capacidad de tal trovador para el servicio amoroso con la competencia lectora de un asno. Joan Baveca se defiende alegando que el cantar, al contrario de los de Pero d'Ambroa, es *ben feit'e igual*, confeccionado por un trovador que no solo es buen compositor, sino que, además, *á coita d'amor y á grand'amor*; y concluye Baveca que, ante la *sanha* mostrada por su rival, *aqui ante todos leix'eu a tençon*.

6 Recapitulación

Hemos iniciado nuestro estudio centrándonos en una serie de cantigas de amor caracterizadas por su estructura dialogada entre la voz masculina, identificable con el yo lírico del *amigo* enamorado, y otra femenina que corresponde a la *senhor*. La existencia de estas piezas dialogadas y la inclusión de varias de ellas en el cancionero medieval A son indicios de la aceptación del modelo para la confección de cantigas de amor. La inclusión de la voz femenina supondría un golpe de efecto, al interrumpir la «monotonía» generada por la hegemónica presencia de la voz lírica masculina que define al género de manera esencial. Cabe suponer, así pues, que tal vez los poetas gallego-portugueses que emplearon este procedimiento pretendían dotar de una mayor singularidad a su obra amorosa, confiriéndole una distinción tonal y estructural de la que carecían la inmensa mayoría de las cantigas de amor. Además, de acuerdo con M. Brea:

«La existencia de estos textos dialogados permite cerrar el círculo que abre una cantiga de amor puesta sólo en boca del trovador enamorado y conocer la relación amorosa en las dos vertientes, dado que hace intervenir activamente al objeto de la adoración masculina. Es cierto que se trata sólo de una ficción poética en la que ni siquiera participan mujeres reales, pues la voz femenina forma parte de esa ficción y todos los autores de los que hay noticia eran hombres; pero también es cierto que este logro es característico de la lírica gallego-portuguesa, que sitúa en un plano paralelo los dos géneros (*amor* y *amigo*), a diferencia de lo que acontecía con los cancioneros occitanos, que sólo muy esporádicamente han dado cabida a algún representante de la *chanson de femme*, y con la propia producción en lengua de oïl, que ha relegado al anonimato y a la inserción en textos narrativos la mayoría de los ejemplos de este género» (Brea 2007, 283).

Entre las piezas comentadas, la de Airas Moniz sobresale por la estructura dialógica y sus particularidades retóricas, que conducen a la necesidad de examinarla en relación con las explicaciones del tratado poético *Arte de trovar* acerca del género dialogado trovadoresco por excelencia: la *tenção*. Es obvio, sin embargo, que el carácter ficticio del diálogo entre un *cavaleiro* y su dama lo aleja de la recreación a la que se asiste en las *tenções* «reales», en las que se advierte la participación de dos autores.

Entre estas *tenções*, de las que nos hemos ocupado en la segunda parte del estudio, se conservan varios casos que ilustran la importancia de la materia amorosa en esta tipología de cantigas, aunque de manera preferente se asocie al ámbito satírico gracias a la diversidad de registros y temas, con repercusión en el vocabulario y en los campos sémicos que registra. Sin embargo, la adopción y adaptación de la materia amorosa en las *tenções* comentadas no responde a un único modelo canónico. Su observación lleva a suponer que los tópicos podrían modelarse en función de las distintas intenciones creativas de los autores; este tipo de composición pudo otorgar una relativa libertad creativa, que concediese desde la fiel adopción de tópicos, ela-

borando una cantiga de temática amorosa a dos voces, hasta una adaptación y recreación de elementos procedentes de la tradición, con su revaloración en un contexto predominante irónico o satírico.

Se concluye, finalmente, que la combinación de la materia amorosa y el diálogo —en sus distintas tipologías— aportó nuevas posibilidades y efectos en la rica trama de la canción trovadoresca.

7 Bibliografía

- Arbor Aldea, Mariña, *Don Afonso Sanchez e Vaasco Martiiz de Resende, a tensó como xogo de corte*, in: Alvarez, Rosario/Vilavedra, Dolores (edd.), *Cinguidos por unha arela común: homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, vol. 2, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1999, 109–136.
- Arias Freixedo, Xosé Bieito, *O motivo do casamento da senhor nas cantigas de amor*, in: Kremer, Dieter (ed.), *Homenaxe a Ramón Lorenzo*, Vigo, Galaxia, 1998, 123–134.
- Blanco Valdés, Carmen Fátima, *La tençon entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha a la luz del De amore de Andreas Cappellanus*, in: Brea, Mercedes/Fernández Rei, Francisco (edd.), *Homenaxe ó Prof. Constantino García*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1991, 231–242.
- Blasco, Pierre (ed.), *Les chansons de Pero Garcia Burgalês. Troubadour Galicien-Portugais du XIII^e siècle*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais, 1984.
- Beltran, Vicenç, *A cantiga de amor*, Vigo, Xerais, 1995.
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, *La mort de la dame dans les genres lyriques autres que le planh*, in: Kremnitz, Georg, et al. (edd.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Wien, Edition Praesens/Wissenschaftsverlag, 2001, 327–334.
- Brea, Mercedes, *A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa*, in: Fidalgo, Elvira/Lorenzo Gradín, Pilar (edd.), *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1994, 41–56.
- Brea, Mercedes, *¿Textos discordantes no Cancioneiro da Ajuda?*, in: Brea, Mercedes (ed.), *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoxe*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación em Humanidades, 2005, 255–279.
- Brea, Mercedes, *El diálogo entre los dos géneros amorosos de la lírica gallego-portuguesa*, *Estudios Románicos* 17:2 (2007), 267–284.
- Brea, Mercedes, *La parodia (meta)literaria en la lírica gallego-portuguesa. El debate entre Abril Perez y Bernal de Bonaval (B1072, V663)*, in: Bartuschat, Johannes/Cardelle de Hartmann, Carmen (edd.), *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, Firenze, Sismel/Edizioni del Galluzzo, 2013, 79–104.
- Brea, Mercedes, *Otra vuelta a Raimbaut de Vaqueiras y la lírica gallego-portuguesa*, in: Carta, Contance/Finci, Sarah/Mancheva, Dora (edd.), *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, 509–523.
- Brea, Mercedes/Lorenzo Gradín, Pilar, *A cantiga de amigo*, Vigo, Xerais, 1998.
- Cohen, Rip, *Three Early Galician-Portuguese Poets. Airas Moniz d'Asme, Diego Moniz, Osoir'Anes. A Critical Edition*, *Revista Galega de Filoloxía* 11 (2010), 11–59.

- Corral Díaz, Esther, *En torno al debate —Pedr' amigo, quer' ora ña ren de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca (64,22)*, in: Martínez Pérez, Antonia/Baquero Escudero, Ana Luisa (edd.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la AHLM*, Murcia, Universidad de Murcia, 2012, 305–314 (=2012a).
- Corral Díaz, Esther, *La tradición del partimen gallego-portugués y la lírica románica*, *Revista de Literatura Medieval* 24 (2012), 41–62 (=2012b).
- Corral Díaz, Esther, *A dialéctica do trobar na lírica románica medieval, con especial atención á lírica galego-portuguesa*, in: Brea, Mercedes/Corral Díaz, Esther/Pousada Cruz, Miguel Ángel (edd.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, 39–54.
- Corral Díaz, Esther, *Le débat dans la tradition des troubadours. Uns amics et un'amia de Guilhem de la Tor et Sordel*, *Revue des langues romanes* 120:1 (2016), 241–256.
- Correia, Ângela, *Ama. A Importância de um Nome no Conhecimento sobre os Trovadores Medievais Galego-Portugueses*, Lisboa, Bibliotrónica Portuguesa, 2016, <<https://bibliotronicaportuguesa.pt/livro/ama-a-importancia-de-um-nome-no-conhecimento-sobre-os-trovadores-galego-portugueses-angela-correia/>>. [último acceso: 01.09.2023]
- D'Heur, Jean-Marie, *Recherches internes sur la lyrique amoureuse des troubadours galiciens-portugais (XII^e-XIV^e siècles). Contribution à l'étude du Corpus des Troubadours*, s.l., 1975.
- Ferreiro, Manuel (ed.), *As cantigas de Rodrigo'Eanes de Vasconcelos. Edición crítica con introdución, notas e glosário*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1992.
- Ferreiro, Manuel, et al. (edd.), *Universo Cantigas. Edición crítica da poesía medieval galego-portuguesa*, Universidade da Coruña, 2018–, <<http://universocantigas.gal>>. [último acceso: 23.08.2023]
- Fidalgo, Elvira, *La expresión del joi en la escuela trovadoresca gallegoportuguesa*, *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos* 5 (2016), 107–141.
- Ghanime, Joseph, *A Tenzón e o partimén. Definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos*, *Madrygal* 5 (2002), 61–72.
- Gonçalves, Elsa, *Tenção*, in: Lanciani, Giulia/Tavani, Giuseppe (edd.), *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993, 622–624.
- González, Déborah, *Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer. Anotaciones sobre la tensón en la lírica gallega medieval*, *Medioevo Romanzo* 39:1 (2015), 55–74.
- González, Déborah, *Outras cantigas fazem os trovadores. Sobre la concepción del debate trovadoresco en el cancionero gallego-portugués*, *Journal of Medieval Iberian Studies* 8:1 (2016), 55–74.
- González, Déborah, *Cantigas de escarnio y tenções. Joan Baveca, Pero d'Ambroa y Pedro Amigo de Sevilha*, in: Simó, Mertixell/Avenzoa, Gema, et al. (edd.), *Prenga xascú ço qui millor li és del mo dit. Creació, recepció i representació de la literatura medieval*, San Millán de la Cololla, Cilengua, 2021, 393–407.
- Harvey, Ruth/Paterson, Linda (edd.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*, 3 voll., Cambridge, Brewer/Modern Humanities Research Association, 2010.
- Juarez Blanquer, Aurora (ed.), *Cancionero de Pero da Ponte*, Granada, TAT, 1988.
- Lanciani, Giulia, *Per una tipologia della tenzone galego-portoghese*, in: Paredes, Juan (ed.), *Medievo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, vol. 1, Granada, Universidad de Granada, 1995, 117–130.
- Lanciani, Giulia/Giuseppe Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, Vigo, Xerais, 1995.
- Lapa, Manuel Rodrigues (ed.), *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo/Lisboa, Ir Indo/João Sá da Costa, 1995.
- Lopes, Graça Videira (ed.), *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa, Estampa, 2002.
- Lopes, Graça Videira, et al. (edd.), *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*, Lisboa, IEM, FCSH/Nova, 2011–.
- Michaëlis, Carolina (ed.), *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada*, 2 voll., Halle, Max Niemeyer, 1904.

- Michaëlis, Carolina, *Glosas Marinais ao Cancioneiro Medieval Português. XV. Vasco Martins e D. Afonso Sanches*, in: Frateschi Vieira, Yara/Rodríguez, José Luis/Morán Cabanas, M. Isabel/Souto Cabo, José Antonio (edd.), *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português*, Coimbra/[Santiago de Compostela/São Paulo], Universidade de Coimbra/Universidade de Santiago de Compostela/Editora Unicamp, 2004, 487–519.
- Oliveira, António Resende de, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa Colibri, 1994.
- Panunzio, Saverio (ed.), Pero da Ponte, *Poesías*, Vigo, Galaxia, 1992.
- Rodríguez, José Luis (ed.), *El cancionero de Joan Airas de Santiago. Edición y estudio*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1980.
- Souto Cabo, José António, *Os cavaleiros que fizeram as cantigas. Aproximação às origens socioculturais da lírica galego-portuguesa*, Niterói, Editora da UFF, 2012.
- Stegagno Picchio, Luciana (ed.), Martin Moya, *Le poesie. Edizione critica, introduzione, commento e glossario*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1968.
- Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tavani, Giuseppe, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, ³1991.
- Tavani, Giuseppe (ed.), *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Colibri, 1999.
- Vieira, Yara Frateschi, *En cas dona Maior. Os trovadores e a corte senhorial galega no século XIII*, Santiago de Compostela, Laiovento, 1999.