

ARQUITECTURA DE LA TENSO GALLEGO-PORTUGUESA. TEXTOS EN DESEQUILIBRIO*

(Architecture of the Galician-Portuguese tenso. Text in inequity)

Déborah González Martínez**
Universidade de Santiago de Compostela

Abstract: The Galician-Portuguese *tenso* is defined as a dialogued genre between two troubadours, who interact each other, by strophes, alternating their voices. From the explanation in the poetic treatise *Arte de Trovar*, we know that the number of shifts should be equivalent for both interlocutors. Therefore we suspect that some texts have arrived to us in a uncompleted way.

Keywords: Galician-Portuguese Lyric, *tenso*, uncompleted texts, metre, rhyme.

Resumen: La *tenso* gallego-portuguesa se define como un género dialogado entre dos trovadores, que intervienen por estrofas alternándose en las voces. A partir de la explicación que se ofrece en la poética *Arte de Trovar*, se sabe que el número de turnos debía ser equivalente para ambos interlocutores, lo que lleva a sospechar que ciertos textos llegados a nosotros están incompletos.

Palabras clave: Lírica gallego-portuguesa, *tenso*, textos incompletos, métrica, rima.

1. El corpus

Las *tenso*s gallego-portuguesas se transmiten en los dos apógrafos de confección italiana en época humanística: el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. 10991 (B) y el *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*. 4803 (V)¹. Los códices gallego-portugueses no

* Este trabajo se realizó en el marco de los proyectos *Os xéneros dialogados na lírica galego-portuguesa* (PGIDIT INCITE09204068PR), *O rei don Denis e os trovadores da súa época* (09SEC023204PR), ambos financiados por la Xunta de Galicia, y *El debate metaliterario en la lírica románica medieval* (FFI2011-26785), financiado por el MICINN.

** **Dirección para correspondencia:** deborgm@gmail.com.

¹ Además, el debate entre Vasco Martins de Resende y Alfonso Sanchez se testimonia en *M* (f. 25r de la miscelánea MS 9249 que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España) y *P* (en la miscelánea MS 419 de la Biblioteca Pública

presentan en su interior una sección específica que se idease para agrupar las composiciones de este género², tal vez porque se concebían como cantigas que «se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer» (Tavani 1999: 43), como dice la poética gallego-portuguesa³.

Sin embargo, no se reproducen textos dialogados de tema amoroso en el *Cancioneiro da Ajuda (A)*⁴ y los debates conservados se localizan a lo largo de las tres secciones (*amor*, *amigo* y *escarnio*) de los apógrafos *B* y *V* sin que parezca seguirse en todos los casos una ordenación regulada por un criterio estético⁵. La mayor parte de los debates se concentran en la tercera sección, dedicada a las *cantigas de escarnio*, de acuerdo con su carácter burlesco⁶, pero también son numerosos los diálogos esencialmente lúdicos o satíricos que se encuentran en la primera sección (ideada para las *cantigas de amor*)⁷ y en la segunda (de las *cantigas de amigo*)⁸ de *B* y *V*, transgrediendo uno de los criterios de ordenación que operarían en

Municipal do Porto). Para más información sobre estos manuscritos, véase Gonçalves 1993b.

2 E. Gonçalves llamó la atención sobre el hecho de que «ao contrário dos cancioneros provençais e franceses, os cancioneros peninsulares não oferecem nenhuma secção exclusivamente reservada à recolla dos debates entre trovadores» (1993a: 622). Jones reproduce algunas de las rúbricas que se encuentran en los cancioneros provenzales destinadas a introducir las agrupaciones de *tenso*s, como son: «Daissi enavan son escriutas la tenso que son en aquest libre» en *A* (1974: 7); «Dissi enan son escrichas tenzo de donas e de cavaliers e comenza la tenzo den folc e de seighner narnaut e den guillem» en *A*² (1974: 7); «Aquist son li comenssamen de las tenzo que son en aquest libre» en *B* (1974: 8); «tenzo e partimens» en *E* (1974: 8); «Daissi enavan son escri li comensamen de las tenzo qui son en aquest libre» y «Daissi enavan son escri li comensamen de las tenzo que son escritas en aquest libre de domnas e de cavalhers» en *IK* (1974: 8). En los cancioneros gallego-portugueses no hay indicaciones equivalentes, y las escasas rúbricas que marcan el género *tenso* se aplican a cantigas concretas de forma individual.

3 Así se entendería mejor, por ejemplo, la rúbrica que acompaña al debate B1512 entre Vasco Gil y Alfonso X, pues dice: «Vasco Gil fez esta cantiga d'escarnh'e de maldizer». Véase la nota 16.

4 El cancionero *A* es un manuscrito incompleto y mutilado que podría datar, aproximadamente, de finales del siglo XIII. En él se transmiten sólo *cantigas de amor*, ya que sería la «Cópia da secção das cantigas de amor do “segundo cancionero aristocrático” continuada com a transcriçõ de cantigas de amor de dois clérigos: Martim Moya e Rui Fernandez de Santiago» (Oliveira 1994: 250). De la ausencia de debates de temática amorosa en este códice se puede interpretar que esas cantigas se percibían como “independientes” de la *cantiga de amor* (a pesar de las explicaciones de la poética) y, por lo tanto, no se podrían incluir en *A*, según los parámetros que dieron lugar a esta antología trovadoresca.

5 Los apógrafos *B* y *V* se caracterizan por tener una estructura interna común que heredarían de su modelo. En la conformación de la tradición, operarían diferentes criterios; desde los inicios, se distinguiría una tripartición basada en los géneros líricos privilegiados y en los cancioneros conservados «são ainda bem visíveis as marcas de uma ordenação dos autores de acordo com uma prévia estruturação dos cancioneros em três secções [...] Dessa estrutura, subsistem ainda as rubricas que marcariam a separação entre a primeira e segunda, e entre a segunda e terceira secções desses cancioneros» (Oliveira 1994: 16). Además de este criterio genérico, funcionaría otro de tipo cronológico en la sucesión de los autores incorporados y, por último, los primeros compiladores adoptarían también un criterio sociológico, con intención de incorporar autores nobles exclusivamente. Para más información sobre la formación de tradición gallego-portuguesa, véase Oliveira 1994: 109-121 y Gonçalves 1993b.

6 En realidad, casi todas las *tenso*s conservadas son de tipo satírico y se particularizan por una clara finalidad lúdica. Sin embargo, a pesar de las palabras del *Arte de Trovar*, en los cancioneros gallego-portugueses no hay ejemplos asociables a la *cantiga de amigo* y existen pocas muestras de algún modo vinculables a la temática amorosa: B142, que, desde el punto de vista temático, se caracteriza por su gran coincidencia con la *tenso* occitana entre Vaquier y Catalan *De las serors d'En Guiran*, y B416-V27 se reproducen en la sección de *amor*, B1072-V663, en la sección de *cantigas de amigo*, y B1383-V991, en la de *cantigas de escarnio*. A estas *tenso*s, se añaden los partimens B1221-V826 y B1252-V1186, que tratan cuestiones del amor cortés.

7 En la sección de las *cantigas de amor* se transmiten un total de seis *tenso*s en *B* y dos en *V*: B142 (que consideramos afin al tema amoroso) y B144, ausentes en *V* debido a la acefalía que afecta a este códice; B403bis-V14, B416-V27 (que también se puede ver como un debate en relación a la temática de amor), B465 y B477 (no hay correspondencia entre *B* y *V*, debido a una laguna textual desde B453=V60 a B478=V61).

8 En la sección de *cantigas de amigo* se transmiten un total de siete *tenso*s en *B* y *V*: B888-V472 (que reaparece en

el primer nivel de la formación de las antologías de la lírica gallego-portuguesa⁹. Por todo ello, se podría aventurar, aunque de forma muy hipotética¹⁰, que, en los primeros pasos de la constitución de la tradición, la *tenso* sería un género “marginado” en relación a los tres grandes géneros de la lírica gallego-portuguesa y este tipo de cantiga se tendría sobre todo en consideración más tardíamente, cuando ya se daba cierta laxitud en los criterios de selección e incorporación de autores y textos.

En la producción gallego-portuguesa es posible considerar un conjunto de 33 debates¹¹, de entre los cuales dos reciben la consideración de *partimen*¹². En la definición de este corpus, resulta útil la explicación descriptiva que se ofrece del género *tenso* en el *Arte de Trovar*¹³, la poética gallego-portuguesa que, de forma fragmentaria y anónima, se transmite en el mismo *Colocci-Brancutti*. La explicación se encuentra en el capítulo VII, título III:

Outras cantigas fazem os trobadores 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 contrario.

Estas se podem fazer d’amor ou d’amigo ou d’escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me<stria>. E destas poden fazer quantas cobras 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 outro<o> (Tavani 1999: 43).

Además, otros elementos ganan relevancia para la concretización del corpus. En primer lugar, hay que tener en consideración las rúbricas que complementan tres de los diálogos, calificándolos como *tenso*¹⁴: así, acompañando a B144 se dice «Esta *cantiga* fez Martin

la sección de *escarnio* como V1036, B969-V556, B1052-V642, B1072-V663, B1181-V786, B1221-V826, B1315-V920.

9 A. Resende de Oliveira distingue dos niveles en la constitución de la tradición: «a primeira dessas fases, concluída ainda no séc. XIII, apresentava-nos um cancionero organizado em três secções, de acordo com a definição de três géneros poéticos nas composições dos autores nele incluídos, que dava primazia, na ordenação desses autores, àqueles que tinham desenvolvido a sua actividade na fase inicial desta manifestação cultural e que incluiria, tendo presentes os dados biográficos recolhidos, somente um dos agentes culturais do movimento, isto é trovadores. [...] Uma segunda fase, concluída por volta de meados do séc. XIV, agregou ao anterior cancionero um número importante de novos autores, desvirtuando no entanto, a organização desse cancionero. E não apenas a sua organização material, deslocando composições e autores para zonas diferentes, mas principalmente o espírito subjacente à sua confecção» (Oliveira 1994: 116).

10 Para disponer una propuesta más firme, sería necesario analizar la colocación de cada uno de los textos y la cronología de los autores con mayor pormenor, lo que escapa a los objetivos marcados para el presente trabajo.

11 Por el momento, la única propuesta de edición del conjunto es la de Silva (1993).

12 Son B1221-V826 y B1652-V1186.

13 A propósito de la definición de *tenso* y *partimen* en las poéticas medievales, véase Ghanime 2002. Para más información acerca de la *tenso* en el ámbito gallego-portugués, consúltense Gonçalves 1993a, y sobre el *partimen*, véase Lorenzo Gradín 1993, Lanciani / Tavani 1995: 195-201 y Coral 2012.

14 No obstante, hay varias rúbricas que se refieren a los debates simplemente como *cantigas*. Así, por ejemplo, acompañando a B142, hay un texto en prosa que explica: «Esta *cantiga* fez Pero Velho de Taveiros e Paai Soarez, seu irmão, a duas donzelas mui fremosas e filhas d’algo assaz 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 uun dia folgando per ùa sesta en uun pomar, entrou Pero Velho de sospeita; falando con elas, chego[u] o porteiro e levantou end’a grandes empuxadas e trouve-o mui mal». A propósito de B1512, se informa: «Vasco Gil fez esta *cantiga de escarnh’e de maldizer*»; en el caso de V1036, hay una rúbrica que dice: «Esta *cantiga* de cima foi feita en tempos del rei don Afonso a seus privados». Ofrecemos nuestra propia lectura de las rúbricas, a partir de los facsimiles de B (1982) y V (1973), siguiendo los criterios que se reproducen en Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontañña (eds.) 2008. Para más

Soarez *come en maneira de tençon* con Paai Soarez e é d'escarnho. Este Martin Soarez foi de Riba de Limia en Portugal, e trobou melhor ca todosos que trobaron e ali foi julgado antr'os outros trobadores»; junto a B969 se indica «Esta *tenzon* fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton» y, correspondiendo al mismo texto, complementando a V556, «Pero da Ponte e Afons'Eanes do Coton fezeron esta *tenzon*»; la tercera es una pequeña prosa que complementa al fragmento V642¹⁵, valiosa para determinar el género: «Esta *tençon* fez Joan Airas de Santiago a un que avia nome Fruitoso Canton¹⁶ e se pos nome Rui Martiiz e o outro respondeu-lhi». También es de utilidad la apostilla *tenzon* que, en B, Colocci anotó junto a las cantigas B144, B403bis, B416, B465, B1181, B1315, B1493, B1494, B1509, B1550, B1573, B1624, B1652. En otros textos, además, los trovadores se valieron de la expresión metaliteraria *tenço* o *entençon* para referirse al propio diálogo; así sucede en B403bis-V14, B1181-V786, B1221-V826, B1493-V1104, B1550, B1573¹⁷. Por último, es necesario considerar ciertas características retóricas y lingüísticas que permiten hablar de una tipología del debate gallego-portugués (sobre esta cuestión, véase Lanciani 1995 y Lanciani / Tavani 1995: 187-209).

A pesar de la hipotética condición de apógrafos gemelos, de los 33 debates que podemos considerar constituyentes del *corpus*, solamente 14 se reproducen en los dos relatores, 10 se transmiten exclusivamente en B y 9 solo están en V. En la mayoría de los casos, la falta de correspondencia entre B y V podría deberse a la práctica de copia *alla pecia*, como, según explicaciones de A. Ferrari (1979; 1993a; 1993b), serían elaborados estos dos códices, pero también hay que contar con otros factores, como la acefalía que caracteriza al cancionero vaticano.

Normalmente, las *tensos* se recogen en el interior del ciclo del autor que inicia el diálogo (son pocas las excepciones)¹⁸, y con frecuencia se encuentran finalizando las series, aunque esto no se cumple de manera estricta, pues hay casos en los que la *tenso*

información sobre las rúbricas, su tipología y su función, véase Gonçalves 1994 y Lorenzo Gradín 2002.

¹⁵ Esta composición se transmite también en el *Colocci-Brancuti*, correspondiendo a B1052, pero en este cancionero no se copió la rúbrica explicativa.

¹⁶ La lección de V encierra dificultad en el nombre original del interlocutor de Joan Airas de Santiago, por lo que *Fruitoso Canton* es conjetural.

¹⁷ Además, *tenço*, *entenço* o *entençar* se registran en V1010, V1021, V1022 y B1624 para referirse a otros debates de la lírica gallego-portuguesa, diferentes del que se estaba manteniendo.

¹⁸ Es el caso de B465 y B477, que se reproducen en el interior de una serie asignada a Alfonso X, pero la iniciativa del diálogo no parte del monarca, sino de Garcia Perez en B465, y de Arnaut Catalan en B477 (una propuesta de edición y estudio de estos dos diálogos puede verse en Paredes 2010). Tal vez, en esta colocación pudo pesar el hecho de que tanto Garcia Perez como Arnaut Catalan son autores que no parecen tener más representación en los cancioneros gallego-portugueses y, siendo su interlocutor el monarca castellano, las composiciones serían fácilmente asimilables a la serie de cantigas atribuidas a éste (para más información sobre autores sólo testimoniados por su participación en una *tenso* con otro trovador, véase Lanciani 2010). Otras dos "excepciones" son las *tensos* iniciadas por Vasco Gil, ya que no se encuentran en el interior de un ciclo atribuido a este trovador portugués, sino que se reproducen "sueltas" en otras partes de los cancioneros: V1020 es un diálogo con Pero Martiiz y se localiza intercalado entre composiciones de Joan Soarez Coelho, mientras que B1512, debate con Alfonso X, se dispone acompañado de rúbrica atributiva a Vasco Gil entre los ciclos asignados a Fernan Garcia Esgaravunha y Pero Mafaldo (una propuesta de edición y estudio de las *tensos* de Vasco Gil puede consultarse en González 2014). Por último, suponiendo que el diálogo *Vós que soedes en corte morar* está iniciado por Martin Moxa (B888-V472), la repetición del texto en el interior de la serie atribuida al que podría ser su interlocutor, Lorenço (V1036), resulta "doblemente excepcional".

aparece en el medio del ciclo del autor¹⁹ o, incluso encabezándolo²⁰. También hay algún ejemplo de pequeñas concentraciones o agrupaciones de *tenso*s que pueden entenderse como “miniciclos”²¹.

2. Características estructurales de los debates conservados

A partir de las afirmaciones recogidas en el *Arte de Trovar*, sabemos que la *tenso* se entendía como un diálogo entre dos trovadores que intervenían ordenadamente por turnos, fijando un número equivalente de estrofas y, si se daba el caso, también de *fiindas*. Esto significa que se preveía equidad en el número de intervenciones y, por lo tanto, todas estas composiciones deberían aparecer conformadas por un número par de estrofas y *fiindas*. Efectivamente, las composiciones que suponemos completas, consideramos que están constituidas por 6 *cobras* (B1072-V663, B1315-V920), 4 *cobras* (B1383-V991; B142, B465, B477²², B1512, B1573, B1624; V1010, V1022), 6 *cobras* y 2 *fiindas* (B1221-V826), o, más frecuentemente, de 4 *cobras* y 2 *fiindas* (B403-V14, B416-V27, B969-V556, B1181-V786, B1493-V1104, B1494-V1105²³, B1652-V1186; V1009, V1020, V1021²⁴, V1032; B1509, B1550, B1551)²⁵.

En los textos, se observa que se utilizó con preferencia el verso decasílabo, conformando normalmente estrofas de siete versos, en las que se priorizaron las fórmulas rítmicas *abbacca*, *ababcca*, *ababccb* y *abbaccb*. De acuerdo con las explicaciones que se ofrecen en la poética, todas las composiciones conservadas del género son de *mestría*.

19 Sirvan como ejemplos B969-V556, que aparece entre las cantigas de Afonso Eanes do Coton, y B1315-V920, que figura entre las del trovador de época dionisina Estevan da Guarda.

20 Por ejemplo, B1221-V826 abre el ciclo de cantigas de Joan Baveca, y las *tenso*s V1021 y V1022 van encabezando una serie de cantigas de escarnio de Joan Soarez Coelho (curiosamente, estos dos textos aparecen después de la ya referida *tenso* entre Vasco Gil e Pero Martiiz).

21 Así sucede, por ejemplo, con las *tenso*s V1009-V1011, pues conformarían un ciclo de Joan Perez de Aboin, situado entre las series atribuidas a Gonçal'Eanes do Vinhal y Joan Soarez Coelho. Lo mismo se puede decir del grupo de *tenso*s V1032, V1034-V1036, que, junto al escarnio V1033, constituyen un núcleo asignado a Lourenço.

22 El diálogo entre Alfonso X y Arnaut Catalan se construiría a partir del modelo de *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn (Canettieri / Pulsoni 2003: 121-124).

23 Incluimos en este grupo el diálogo entre Joan Garcia de Guilhade y Lourenço (B1494-V1105), aunque incluye un verso final que se añadiría a la estructura, resultando 4 *cobras* + 2 *fiindas* + 1 verso. Este último verso, claramente dirigido al juglar gracias a la presencia de un vocativo, no puede pertenecer a la segunda *fiinda*, pues ésta corresponde al propio Lourenço. Tampoco parece ser el inicio de una nueva *fiinda* de tres versos que quedase incompleta, sino que más bien podría ser punto final y respuesta en contra del juglar, ya que en su última intervención anunciaba conocer «[como] mui ben trobar» y a esto obtendría como respuesta «[O] chufar, don Lourenço, [o] chufar!». Curiosamente, la rima del v. 3 en la *fiinda* de Lourenço (en *-ar*) no coincide con la rima del v. 3 de la *fiinda* anterior (en *-er*), pero, en cambio, ese verso final coincide en la rima con la *fiinda* de Lourenço. Podría tratarse de una intervención jocosa de Joan Garcia de Guilhade relacionada con la falta cometida por Lourenço al esquema de rimas? O podría ser el juicio emitido por un tercero? O será un verso espurio? En todo caso, la presencia de este verso en la estructura dialogada de la *tenso* representa, de algún modo, una “irregularidad”.

24 *Vedes, Picandon, soo maravilhado* (V1021), entre Joan Soarez Coelho y Picandon, es *contrafactum* de la *canço* de Sordello, *Lai a-n Peire Guillem amn ses bistenza* (Canettieri / Pulsoni 2003: 150-154).

25 Según las explicaciones de Jones (1974), la *tenso* occitana estaba conformada, habitualmente, de 6 *coblas* y 2 *tornadas*, y el modelo métrico y rítmico se fijaba en la primera *cobla*. Al cierre del debate, podía intervenir un juez que, utilizando el mismo esquema, dictaminaba cual de los interlocutores se había servido de una argumentación más sólida. Para una edición del conjunto de *tenso*s y *partimens* occitanos, con traducción al inglés y estudio, consúltese R. Harvey / L. Paterson 2010.

Se encuentra, no obstante, un reducido número de excepciones a los esquemas estróficos mayoritarios:

– El diálogo B142, entre los hermanos Pero Velho y Pai Soarez de Taveiros, consta de 4 estrofas de 6 versos heptasílabos, con la fórmula rítmica *ababba*. Además, son *cobras singulares* (un dato que es importante, como se verá).

– El *partimen* B1221-V826, entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha, ofrece un esquema de 6 estrofas de 8 versos decasílabos cada una, de rima *abbacaa*²⁶, y 2 *findas* de 4 versos *ccaa*.

– La *tenso* V1009 entre Johan Perez d'Aboin y Joan Soarez Coelho contiene 4 estrofas y 2 *findas* de 7 versos octosílabos, con la fórmula *ababccb* en las estrofas I-II, pero *ababcca* en las estrofas III-IV, y las dos *findas* siguen el modelo *cca*.

– El diálogo B1624, entre Pai Gomez Charinho y Alfonso X, consta de 4 estrofas de 6 versos decasílabos con la fórmula rítmica *aaabab*.

– El *partimen* B1652-V1186, entre Pero da Ponte y Garcia Martiiz, se caracteriza por constar de 4 estrofas de 8 versos octosílabos, reproduciendo la fórmula rítmica *abbacaca*²⁷. La composición finaliza con dos *findas* y debemos suponer que ambas seguirían el esquema *caac*, pues, desde nuestro punto de vista, la segunda de estas *findas* no se transmite completa:

– Don Garcia, non poss'osmar
com'o diga, nen o direi,
a que servi, sempre amei,
como direi tan gran pesar?

– Pero da Ponte, se m'ampar
Deus, praz-mi que nos julgu'el-rei
[.....-ei]
[.....-ar]²⁸.

Otra particularidad estructural de la *tenso* gallego-portuguesa que encierra interés es la tendencia a que las estrofas sean *doblas*. Por medio de esta técnica, los pares de estrofas están más estrechamente asociados entre sí debido a la coincidencia en las rimas. Esta práctica se verifica como mayoritaria, pero no se realiza de forma absoluta, localizando algunos ejemplos de cantigas que presentarían *cobras singulares*, como B142 y V1020 (aunque en esta última la rima *a* es *dobla*); otras tienen *cobras unisonantes*, aunque de forma imperfecta, pues en B1383-V991 la rima *b* es *dobla*, y en B1573 la rima *c* es

26 Dentro del corpus lírico profano, este esquema de rimas se registra únicamente para esta composición. La singularidad estructural se explica porque se tomaría como modelo el *partimen* de Sordello y Bertran d'Allamanon *Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia*, compuesto alrededor de 1241, y el *partimen* de Guiraut Riquier y Guilhelm de Mur *Guilhelm de Mur, chautetz d'esta partida*, de 1280-1281 (Marcenaro 2010: 479).

27 También aquí, esta fórmula rítmica se registra sólo en esta cantiga en el conjunto de cantigas profanas gallego-portuguesas. En este caso, no hay indicios de la técnica de la contrafactura.

28 Es nuestra la lectura que ofrecemos aquí y en los restantes fragmentos de cantigas que se reproducen. Partimos de los facsímiles de B (1982) y V (1973), y seguimos los criterios recogidos en Ferreiro / Martínez Pereiro / Tato Fontañá (eds.) (2008).

singular.

Dos de los debates, *B1052-V663* y *B1615-V1148*, llegan a nosotros en forma de pequeños fragmentos, sin que haya posibilidad de determinar la estructura estrófica e interestrófica de ambos textos. En el diálogo *B1052-V663*, entre Joan Airas y Rui Martiiz, se conservan sólo cinco versos decasílabos (*abbac*). Este fragmento se acompaña en el cancionero vaticano de una rúbrica que reproduce el nombre de los contendientes y lo clasifica explícitamente en el género. Además, incluye un tipo de formulación recurrente en el debate gallego-portugués, como sería, en este caso, el vocativo en el inicio estrófico y expresiones que sirven para introducir la cuestión y solicitar una información determinada del interlocutor (*dized'agora vós un preit'a mi*):

Rui Martiiz, pois que est'assi
que vós ja máis [non] quisestes viver
en Leo[n], e nos veestes veer,
dized'agora vós un preit'a mi,
Rui Martiiz, assi Deus vos perdon,
[...]

El otro fragmento que consideramos en el conjunto de las *tenso*s es *B1615-V1148*, entre Afonso Eanes do Coton y Pero da Ponte, del que se transmiten cinco versos decasílabos y un sexto verso incompleto (*abbac-*). En este caso, no existen rúbricas o anotaciones coloccianas que favorezcan la identificación genérica y la naturaleza truncada de este texto ha propiciado que la crítica especializada no haya mantenido unanimidad respecto al género al que debe adscribirse²⁹. A excepción del vocativo *Pero da Ponte* que abre la composición, no parece haber más elementos retóricos que favorezcan la asimilación de los versos conservados al género dialogado. No obstante, la copia del texto en *B* ofrece algún indicio que nos permite apoyar la hipótesis de que se trate de una *tenso*, pues, en este códice, el amanuense transcribió los versos al final de la col. a y, en la col. b del mismo folio, reservó un espacio que sería suficiente para completar la primera estrofa y transcribir otras tres; de estas, escribió únicamente la capital: *A* en las estrofas II y IV, *P* en la estrofa III. Estas letras podrían verse como las iniciales de los nombres de los trovadores que, en hipótesis, participan en el supuesto debate, *Afonso Eanes do Coton* y *Pero da Ponte*, pues estos se apostrofarían mutuamente en el comienzo de las estrofas siguiendo una práctica común en el debate gallego-portugués³⁰.

Esta técnica retórica está entre las más habituales de la *tenso* gallego-portuguesa: normalmente, todas las estrofas comienzan con un apóstrofe, consistente en el nombre del contendiente, con lo que no sólo se procuraría captar la atención del interlocutor, sino que, en el plano dialógico, también se podría entender como un ataque directo al rival. Además, gracias a la recurrencia de esta figura, se fijaron inicios anafóricos en las estrofas pares e

29 Así, una parte de los investigadores consideraron que ésta sería una *tenso* (R. Lorenzo 1993, A. Resende de Oliveira 1994: 306, G. Tavani 1991: 277 y *Cantigas Medievais Galego-Portuguesa* [3-4-2012]); en cambio, sería una *cantiga de escarnio* incompleta para M. Rodrigues Lapa 1995, G. Videira Lopes 2002 y *MedDB* (3-4-2012).

30 No es éste el único debate que Afonso Eanes do Coton emprendería contra el *segrel* Pero da Ponte, como se comprueba con la presencia del texto *Pero da Pont', e[n] un vosso cantar* (el estudio y edición de esta se ofrece en González *en prensa* a).

impares, siguiendo la intermitencia regulada de las voces, permitiendo identificar cuales son los trovadores participantes en el diálogo y sus turnos. En el fragmento *B1615-V1148*, encontramos el vocativo *Pero da Ponte* en el *incipit*, y su nombre se repetiría al comienzo de la tercera estrofa, de lo que sería indicio la *P* escrita por el copista. Considerando que *Afonso Eanes do Coton* sería su interlocutor, se explicaría la mayúscula *A* marcando el comienzo de las estrofas II y IV³¹.

De este modo, puede pensarse que esta *tenso* estaría originalmente conformada por cuatro estrofas:

Pero da Pont'ou eu non vejo ben
o[u, de] pran, essa cabeça non é
a que vós antano, per boa fe,
levastes quando fomos a Geen,
e, cuido-m'eu, [porque] adormecestes,
e roubador ou ladro[n] [...]

La estructura que se puede considerar a partir de un diálogo a dos voces que se alternan en un número equivalente de estrofas permite detectar problemas en algunos textos. Un ejemplo de esto se encuentra en el debate entre Estevan da Guarda y don Josep (*B1315-V920*), *Vós, don Josep, venho preguntar*, pues se transmite en los cancioneros con un defecto en la sucesión de los dos autores: Estevan da Guarda, que es el primer trovador, interviene en las estrofas I, III y VI, y don Josep toma parte en las estrofas II, IV y V. Desde nuestro punto de vista, la falta de intermitencia en las voces debe corregirse mediante una reordenación de las estrofas quinta y sexta (véase el estudio y edición crítica en González *en prensa b*). No obstante, la mayor parte de la crítica especializada consideró que la composición se habría transmitido incompleta, debido a la omisión de la que sería quinta estrofa. Con tal medida, se introduciría una irregularidad en el número de intervenciones (ya que se apreciaría una composición constituida por siete estrofas) y con ello se alteraría irremediabilmente la articulación rítmica de las *cobras doblas*.

En otros casos, se puede pensar que la estructura simétrica del diálogo se rompe por un defecto en la transmisión del texto, como veremos a continuación.

3. Desequilibrio en los turnos. Debates probablemente incompletos

A partir de una observación de los esquemas métricos, es posible estimar que algunas composiciones dialogadas lleguen a nosotros incompletas. Entre las “alteraciones” a la estructura

31 Como se dijo, las *tenso*s se incluyen en las series de cantigas que se atribuyen al autor que toma la iniciativa, por ello, pensamos que pudo haber un error en la disposición de la rúbrica atributiva a Afonso Eanes do Coton, ya que ésta se encuentra, tanto en *B* como en *V*, inmediatamente después del texto fragmentario en cuestión. De esta manera, el diálogo no figura asignado a ninguno de los dos trovadores considerados, sino que queda incluido en la serie de composiciones atribuidas a Fernan Rodriguez Redondo. Por esta razón, en vista de la información que se ofrece en los versos conservados (como la alusión a Pero da Ponte y la que parece ser una referencia a Jaén tras la conquista de este territorio, en época de Fernando III), C. Michaëlis defendió que el autor del fragmento no sería Fernan Rodriguez Redondo, sino su progenitor, también trovador, por factores cronológicos: «Fernam Rodrigues Redondo deve ser enfileirado entre os trovadores dionysianos e Rodrigu'Eanes entre os alfonsinos, ao lado de Coelho, Aboim, Cogominho e Baião» (Michaëlis 1990: II, 386).

considerada, es especialmente perceptible y digno de comentario el desequilibrio derivado de un número impar de intervenciones, que podría deberse a la omisión de (por lo menos) una estrofa o una *finda*, aunque existe otro tipo de casos³². Será en este tipo de composiciones en las que nos centraremos en las páginas que siguen.

3.1. Debates cuyo número de *cobras* es impar

La equidad en el número de turnos estróficos se quiebra de forma evidente en tres diálogos, pues están constituidos por tres estrofas, por lo que es posible que, por lo menos, falte una *cobra*.

a) *Joan Soares, non poss'eu estar* (V1011) forma parte de un pequeño núcleo de tres debates transmitidos únicamente en el cancionero vaticano (V1009-V1011). Estos diálogos comparten la característica de estar iniciados por Joan Perez de Aboin, y ésta sería la razón por la cual se agrupan en una serie atribuida a este noble portugués. Tanto en V1009 como en V1011 su interlocutor es el también trovador portugués Joan Soares Coelho, mientras que en V1010 Joan Perez de Aboin interactúa con el juglar Lourenço. Estas tres *tenso*s se encuentran situadas entre los ciclos asignados a Gonçal'Eanes do Vinhal y Joan Soares Coelho.

El texto de la cantiga V1011 puede considerarse incompleto, ya que consta únicamente de tres estrofas; se puede pensar que se omitió la última, que correspondería a Joan Soares Coelho. En vista del texto conservado, suponemos que la cuarta estrofa arrancararía con el vocativo *Joan d'Avoin* (como en la segunda estrofa) y, muy probablemente, repetiría las rimas de la cobra anterior, siguiendo el patrón de las *cobras doblas*. No podemos saber si finalizaría con o sin *findas*.

b) *Joan Vaasquez, moiro por saber* (V1035) se transmite en V exclusivamente. El texto se incluye en un núcleo (V1032-V1036) consistente en cuatro *tenso*s y una *cantiga de escarnio* (V1033), atribuido a Lourenço. Los debates, iniciados por el juglar, se establecen con Rodrigu'Eanes (V1032), Pero Garcia (V1034), y Joan Vasquez de Talaveira (V1035). En esta serie se encuentra, asimismo, (V1036), que se puede considerar "otra versión" del texto B888-V472, copiado en otro sector de los cancioneros en donde se atribuye a Martin Moxa, como se explicará a continuación.

32 No es fácil determinar con certeza si todos los que estimamos debates completos, por constar de un número par de estrofas, lo son realmente. Así, por ejemplo, hay indicios significativos que nos conducen a pensar que el diálogo que mantienen Lourenço y Pero Garcia Burgales (V1034), que se transmite únicamente en V y consta de un número par de estrofas y *findas*, podría haber tenido más *cobras* originalmente. Por un lado, tal y como se nos ofrece, la estructura y la brevedad de este texto resulta extraña, ya que presenta únicamente dos estrofas y dos *findas*, y en vista de la presencia de éstas lo más probable es que la composición se transmita completa en su parte final. Por otro lado, las dos estrofas conservadas no son *doblas* pero, sin embargo, vemos que las *findas* retoman las rimas finales de la segunda estrofa (*cca*), como sucede normalmente en las *tenso*s que siguen el procedimiento de las *cobras doblas*. Tal vez se omitió un par de intervenciones entre las dos que se conservan (que, en consecuencia, podría originar una perturbación en la estructura rítmica de las *doblas*); para explicar esta falta, podría pensarse en un salto propiciado por las anáforas que se fijan en los inicios de las *cobras* pares e impares, si no fuese que, entre las dos estrofas escritas en V, el copista, faltando a su comportamiento habitual, dejó un amplio espacio en blanco, en el que habría capacidad, por lo menos, para otras dos *cobras*. Por esto, parece posible que esta composición tuviese en origen una estructura diferente a la que presenta; en hipótesis, puede pensarse en el esqueleto mayoritario de cuatro estrofas y dos *findas*, del que, tal vez, faltarían las estrofas intermedias.

En el texto *Joan Vaasquez, moiro por saber* existe una desigualdad en el número de turnos que, tal vez, deriva de la omisión de la última estrofa. Ésta correspondería a Joan Vasquiz de Talaveira y podemos suponer que se caracterizaría por iniciarse con un apóstrofe a Lourenço y, siguiendo el modelo de las *cobras doblas*, retomaría las mismas rimas de la tercera estrofa. Tampoco se puede asegurar si este debate finalizaría, o no, con *fiindas*.

c) *Vós que soedes en corte morar* (B888-V472 y V1036) se encuentra en dos “versiones”³³: por una parte, B888-V472 se copió en el sector de las *cantigas de amigo*, dispuesta entre dos cantigas de tema moral, que van precedidas de una *cantiga de escarnio* y varias *cantigas de amor* del trovador Martin Moxa. La otra “versión” corresponde a V1036 y se transmite en la sección de *cantigas de escarnio*; como se dijo anteriormente, se inserta en una serie atribuida a Lourenço caracterizada por concentrar mayoritariamente composiciones del género dialogado. Además, en este lugar, se acompaña de la rúbrica explicativa *Esta cantiga de cima foi feita en tempos del rei don Afonso a seus privados*, aunque no hay una opinión unánime sobre la cronología y ámbito de confección³⁴ de esta pieza que consideramos una *tenso* entre Martin Moxa y Lourenço³⁵.

Esta composición presenta problemas diversos (autoría, género, etc.) y particularidades (temática, falta de procedimientos retóricos habituales en la *tenso* gallego-portuguesa) que la definen como «singular»³⁶. Entre esas “rarezas”, destacaremos el hecho de que en este debate ninguna de las cobras se inicia evocando el nombre del interlocutor, aunque no es un caso único en el corpus, pues se da también en *Vi eu donas encelado* (B142) que mantienen los hermanos Taveiros, Pai Soarez y Pero Velho (Brea 2009, González 2012 b). A pesar de esto, reproduce fórmulas propias del diálogo gallego-portugués útiles para presentar el tema y solicitar una respuesta del interlocutor.

Desde el punto de vista estructural, se caracteriza por el hecho de conservar tres estrofas (de aquí que se pueda apreciar como un texto incompleto), que parecen seguir el modelo de las *cobras doblas*. A pesar de estas particularidades, podemos pensar que la/s estrofa/s omitidas serían las últimas, porque, después de las estrofas transcritas para B888, el copista reservó un amplio espacio en blanco, en el que habría capacidad para otras tres cobras y dos *fiindas*, si se guardó todo para completar este texto (no obstante, la *tenso* podría ser más breve, completándose con una estrofa más y finalizando con o sin *fiindas*, y pudo haberse dejado hueco para otra cantiga distinta).

3.2. Número impar de *fiindas*

Encontramos una sola composición en donde la desigualdad en las intervenciones se debe a un número impar de *fiindas*. Se trata de la *tenso* B144, entre Martin Soarez y Pai Soarez de Taveiros. A favor del equilibrio estructural, debería estimarse la omisión de tres

33 Hablamos de “versiones” en tanto que hay algunas diferencias entre B888-V472 y V1036.

34 Véase Brea 2009, Lapa 1995: 416, Michaëlis 1990, II, 472, Oliveira 1994: 402-405, Tavani 1964: 127-128, Stegagno Picchio 1968.

35 Oliveira (1994), en cambio, considera que ésta no sería una cantiga dialogada.

36 Sobre algunas de las principales cuestiones y características que hacen de este diálogo un «caso singular» trata el estudio de M. Brea (2009). En esencia, concordamos con las reflexiones e hipótesis que la profesora Brea presenta en su trabajo a propósito de la autoría y el género de la pieza.

versos conclusivos que conformarían una *finda* emitida por Pai Soarez. Probablemente, ésta se abriría apelando al trovador rival y reproduciría las rimas *-on* y *-er*, repitiendo las de la *finda* anterior (que, a su vez, coinciden con las de los tres últimos versos de las cobras III y IV). En este caso, podemos suponer que la composición finalizaría con esa última *finda* omitida (la edición crítica del texto completo se presenta en González 2012 b).

– Paai Soarez, tenh’eu por razon
de pojar ja o vilão a gran don,
[e] des i posface del quen quiser.

[– Martin Soarez, -on]
[..... -on]
[..... -er]

En síntesis, vemos que la *tenso* gallego-portuguesa presentaba una estructura fijada por las intervenciones de los trovadores. Normalmente, las interacciones (pregunta-respuesta o ataque-defensa...) se encuentran unidas no sólo por presentar la misma estructura métrica, sino también porque los pares estróficos aparecen más estrechamente relacionados gracias a la técnica de las *cobras dobradas*.

En vista de este patrón es posible considerar que varias de las *tenso*s transmitidas en los apógrafos italianos *B* y *V* están incompletas, al presentar un número impar de intervenciones, faltándoles una estrofa (como mínimo) o una *finda*. Parece que, en todos estos diálogos, la falta de paridad derivaría de la omisión de la/s última/s intervenciones.

Bibliografía

- B = Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991 (1982), Lisboa: Biblioteca Nacional: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BREA, Mercedes (2009): «Vós que soedes en corte morar, un caso singular», *Pola melhor dona de quantas fez nostro senhor. Homenaxe á profesora Giulia Lanciani*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, CIRP, pp. 97-113.
- Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*. <http://cantigas.fesh.unl.pt>.
- CANETTIERI, Paolo / Carlo PULSONI (2003): «Per uno studio storico-geografico e tipologia dell’imitazione metrica nella lirica gallego-portoghese», *La lirica gallego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, pp. 113-165.
- CORRAL, Esther (2012): “La tradición del *partimen* gallego-portugués y la lírica románica”, *Revista de Literatura Medieval* 24 (en prensa).
- GHANIME LÓPEZ, Joseph (2002): «A Tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos», *Madrygal* 5, pp. 61-72.
- FERRARI, Anna (1979): «Formazione e struttura del Canzoniere Portoghese della Biblioteca Nazionale di Lisbona (Cod. 10991: Colocci-Brancuti)», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIV, pp. 27-142.
- (1993a): «Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 119-123.

- (1993b): «Cancioneiro da Biblioteca Vaticana», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 123-126.
- FERREIRO, Manuel / Carlos Paulo MARTÍNEZ PEREIRO / Laura TATO FONTAÍÑA (eds.) (2008), «Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval», *Edición da Poesía trobadoresca en Galiza*, A Coruña, Bahía.
- GONÇALVES, Elsa (1993a): «Tenção», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 622-624.
- (1993b), «Tradição manuscrita da poesia lírica», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 627-632.
- (1994): «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas. Universidade de Santiago de Compostela 1989*, A Coruña, pp. 979-990.
- GONZÁLEZ, Déborah (2012a): «As tenzos de Vasco Gil. Edición e estudo de V1020 e B1512», *El texto medieval. De la edición a la interpretación*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 193-207
- «A Ordem do Hospital nas cantigas galego-portuguesas», *Estudis Romànics XXXVI* (en prensa).
- (en prensa a), «*Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton*. Edição e estudo do debate B969 / V556».
- (en prensa b), «Problemas ecdóticos e hermenéuticos na tenso galego-portuguesa. O caso de *Vós, don Josep, venho preguntar*».
- 2012 b «As tenzos de Pai Soares de Taveiros. Edición e estudo de B142 e B144», *Verba. Anuario Gallego de Filoloxía* 39, pp. 247-274.
- JONES, David J. (1974): *La Tenson provençale: étude d'un genre poétique, suivie d'une édition critique de quatre tençons et d'une liste complète des tençons provençales*, Genève, Slatkine.
- LANCIANI, Giulia (1995): «Per una tipologia della tenzone galego-portoghese», *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, (Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)*. Granada: Universidad, Servicio de Publicaciones, vol. I: 117-130.
- (2010), «Os trobadores perdidos: perdidos?», *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes arrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini: 355-364.
- LANCIANI, Giulia / TAVANI, Giuseppe (1995): *As Cantigas de Escarnio*. Vigo: Xerais.
- LAPA, Manuel Rodrigues (1995): *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Vigo: Galaxia.
- LOPES, Graça Videira (2002): *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*: Lisboa, Estampa.
- LORENZO, Ramón (1993): «Afons' Eanes do Coton». *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 13-14.
- LORENZO GRADIN, Pilar (1993): «Partimen», *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 512-513.
- (2003), «Las razos gallego-portuguesas», *Romania* 1-2, pp. 99-132.

- MARCENARO, Simone (2010): «Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» gallego-portoghesi di testi occinati», In *Marsupii Peregrinorum. Circulación de textos e imágenes alrededor del camino de Santiago en la Edad Media*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, pp. 471-483.
- MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa. <http://www.cirp.es>.
- MICHAËLIS, Carolina (1990): *Cancioneiro da Ajuda. Edição crítica e commentada por –*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2 vols. [reimpr. da ed. Halle A. S., Max Nemeyer, 1904].
- OLIVEIRA, António Resende de (1994): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneiros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibri.
- HARVEY, Ruth / PATERSON, Linda (eds.) (2010): *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical edition*. Cambridge, Brewer: Modern Humanities Research Association, 3 vol.
- PAREDES, Juan (ed.) (2010): *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio. Edición crítica, con introducción, notas y glosario*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de publicacións e Intercambio Científico.
- SILVA, Manuel Alvaro Ferreira da (1993): *A Tenção gallego-portuguesa: estudo de um género e edição dos textos*. Lisboa [Universidade de Lisboa, Inédita].
- STEGAGNO PICCHIO, Luciana (1968): *Le poesie*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- TAVANI, Giuseppe (ed.) (1964): *Poesie e tenzoni*. Modena: Società tipografica editrice Modenense.
- (1991), *A poesía lírica gallego-portuguesa*, Vigo, Galaxia.
- (ed.) (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa, introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Colibri.
- V = *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)* (1973). Lisboa: Centro de Estudos Filológicos-Instituto de Alta Cultura.