

LA TRADICIÓN DEL *PARTIMEN* GALLEGO-PORTUGUÉS Y LA LÍRICA ROMÁNICA*

Esther CORRAL DÍAZ
Universidad de Santiago de Compostela

«Les voies de diffusion des poésies des troubadours
se perdent souvent dans la nuit des temps»
[Angelica Rieger]¹

1. LOS GÉNEROS DIALÓGICOS MEDIEVALES Y EL *PARTIMEN*

Entre las modalidades poéticas construidas mediante el debate entre dos o más poetas, la denominación más usual y, al mismo tiempo, más genérica era *tenson* en la lírica trovadoresca europea hasta finales del siglo XIII. En las preceptivas poéticas de la centuria siguiente, cuando la tradición occitana está ya en declive, se empieza a considerar una nueva tipología dialógica, más restrictiva, designada *partimen* (o *joc-partit* / fr. *jeu-parti*), si bien el término *tenson* continuaría siendo el más común para referirse al debate poético como tipología en general².

Como se ha puesto de manifiesto en los estudios sobre las formas dialogadas realizados hasta el momento³, el tratado *Las Leys d'Amors* es el primero en fijar los límites entre las tipologías occitanas *partimen* y *tenson*, y lo hace en pleno siglo XIV advirtiendo de la confusión entre las dos modalidades: «... soen pauza hom *partimen* per *tenson* e *tenson* per *partimen* et ayssso per abuzio»⁴. Tal apreciación podría indicar la convivencia de *partimen* y *tenso* en la producción lírica, por lo que sería necesario una reglamentación al respecto. Hay que

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

¹ A. Rieger, «Relations interculturelles entre troubadours, trouvères et Minnesänger au temps des croisades», *Le Rayonnement des Troubadours (Actes Colloque de l'AEIO, 16-18 oct. 1995)*, A. Touber (ed.), Atlanta, Rodopi, 1998, pp. 201-225 (p. 201).

² A estas dos modalidades dialógicas habría que añadir el *tornejamen* (debate entre varios trovadores) y la *cobra* (debate breve, en una o dos estrofas). Vid. P. Bec, *La joute poétique. De la tenson médiévale aux débats chantés traditionnels*, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 18.

³ Por ejemplo, *ibid.* p. 19; y D. Billy, «Pour une rehabilitation de la terminologie des troubadours: *tenson*, *partimen* et expressions synonymes», *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle Origini, Atti del Convegno internazionale (Losanna, 13-15 novembre 1997)*, M. Pedroni - A. Stäuble (eds.), Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 237-313 (pp. 270-271).

⁴ *Las Flors del Gay Saber, estiers dichas Las Leys d'Amors*, M. Gatién-Armoult (ed.), Genève, Slatkine Reprints, 1977 [reimp. de la ed. de Toulouse, 1841-1843], t. 1, p. 344.

tener presente, no obstante, que las valoraciones que se vierten en la preceptiva tolosana deben ser observadas con precaución al ser una codificación poética bastante artificial e híbrida, situada entre una tradición antigua y una nueva práctica que estaba emergiendo⁵. Posteriormente, el *Torcimany* de Luis de Averçó –y otros tratados en los que las *Leys* ejercen su influencia– también se refieren a ambas tipologías, insistiendo en la diferencia que se marca a partir de la propuesta dilemática y de la opción que debe escoger y defender el trovador que plantea el debate:

A mon avisament, entre partiment e tençó ha alguna diferencia, ço es, que en tençó cascú menté son fet propi, e en partiment ha hom a mentenir e a sosenir lo fet estrany. E per tal com moltes personas açó no entenen, se esdevé moltas de vegadas que partiment se met per tençó e tençó per partiment⁶.

El *partimen* aparece en el acervo trovadoresco en época más tardía que la *tenson*, un género que ya se cultivaba en la segunda generación de la escuela⁷. La primera *tenson* románica, *Amics Marchabrun, car digam* (PC 451,1=293,6), de Marcabru y Ugo Catola, fue compuesta entre 1133 y 1137. La imprecisión que rodea los límites entre *tenson* y *partimen* también alcanza, este primer texto, pues, M. L. Meneghetti, siguiendo a Köhler, lo considera dentro del grupo de «*partimens* “casuali”, in cui la materia del contendere non è enunciata esplicitamente all’inizio del dibattito, come diventa invece normale negli esempli più maturi del genere»⁸. En cambio, el *partimen* más antiguo fue escrito por autores de la cuarta generación: se trataría de *Tostemps, si vos sabetz d’amor* (PC 155,24=444,1), de Tostemps,

⁵ Explica en este sentido D. Billy que las *Leys* «dans sa partie consacrée à la poétique, constitue une codification qui entend assumer l’héritage des anciens troubadours à travers un corpus dont l’école toulousaine est dépositaire, tout en rendant compte d’une pratique poétique nouvelle qui se donne comme une prolongation d’un art pourtant révolu» («Pour une réhabilitation», art. cit., p. 245).

⁶ “*Torcimany*” de Luis de Averçó. *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas, siglos XIV-XV*, J. M. Casas Homs (trans, intr., e índices), Barcelona, Sección de Literatura Catalana, 1956, t. I, pp. 92-93 (cit. p. 93). Vid. también P. Bec, *La joute, op. cit.*, pp. 19-20.

⁷ Aparte de los estudios de Bec y Billy citados, para el análisis del *partimen* como tipología, vid. D. J. Jones, *La tenson provençale: étude d’un genre poétique, suivie d’une édition critique de quatre tensons et d’une liste complète des tensons provençales*, reimpr., Genève, Slatkine, 1974 (1.^a ed., Paris, 1934), p. 8; S. Neumeister, *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen*, München, 1969 (lamentablemente no hemos podido consultarlo); y E. Köhler, «Partimen (“joc partit”)», *GRMLA*, Band II/1, fasc. 5, Heidelberg, Winter, 1979, pp. 16-32.

⁸ M. L. Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, Mucchi Ed., 1984, pp. 155-156 (cit. p. 156). Sobre esta composición, vid. A. Roncaglia, «La tenzone tra Ugo Catola e Marcabruno», *Linguistica e Filologia, omaggio a Benvenuto Terracini*, C. Segre (ed.), Milano, Il Saggiatore, 1968, pp. 203-254; M. de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, vol. I, pp. 192-195, núm. XVII; S. Gaunt - R. Harvey - L. Paterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, Brewer, 2000, núm. VI; y R. Harvey - L. Paterson (eds.), *The Troubadour Tensos and Partimens. A critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2010, vol. III, pp. 1255-1260 (a partir de ahora cit. *TenPar*).

identificado con Raimon de Miraval, y Folquet de Marselha, cuya composición giraría alrededor de 1190⁹. En la reciente edición del corpus occitano de *tensons* y *partimens* realizada por Ruth Harvey y Linda Paterson, se propone como *partimen* más antiguo, datable hacia 1180, el texto bilingüe occitano-francés, *Jauseme, quel vos es[t] semblant*, de Gaucelm Faidit y el *coms* de Bretagna (posiblemente Geoffroi de Plantagenet) (PC 178.1=167.30b)¹⁰. De todos modos, la diferencia cronológica entre ambas piezas no es significativa.

Además de la irrupción tardía de la tipología, el 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 Rodez¹¹. 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 *trobador*» 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*)¹². 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*¹³–.

Marcabru y Folquet de Marselha se refieren en sus poemas a reyes ibéricos¹⁴. De Vaqueiras se sabe que tuvo influencia en los inicios de

⁹ *Tostemps* es un adverbio muy utilizado en la obra de Miraval. Para la identificación de este *senhal* con el trovador Miraval, *vid.* M. L. Meneghetti, *Il pubblico, op. cit.*, pp. 136-137, y P. Squillaciotti (a c. di), *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, Pacini imp., 1999, p. 89; ed. y estudio de la composición en *ibid.*, pp. 426-435; y *id.*, *Folquet de Marselha. Poesie*, Roma, Carocci Ed., 2003, pp. 170-175, 236-237, núm. 24; Harvey - Paterson, *TenPar*, I, pp. 367-378; y G. M. Cropp, «The *Partimen* between Folquet de Marseille and Tostemps», en *The interpretation of Medieval Lyric Poetry*, W. T. H. Jackson (ed.), London, The Macmillan Press, 1980, pp. 91-112.

¹⁰ *Vid.* Harvey - Paterson, *TenPar*, I, p. xlv, y II, pp. 417-425; y también L. Paterson «Les *tensons* et *partimens*», *Europa*, 86^e année, 950-951 (2008), pp. 103-114 (sobre todo, pp. 104 y 105).

¹¹ Paterson, recogiendo información de M. Zenker, destaca el papel de la corte de Dalphin d'Alvernhe como centro cultivador y difusor de *partimens* en el Midi occitano. Dalphin, señor de Montferrato, participó en tres *partimens* y fue juez en otros tres. Otros *trobadors* de su entorno cultivaron también la tipología como Perdigon, Gaucelm Faidit, Guiraudon lo Ros (*ibid.*, p. 104). *Vid.* también sobre este particular, A. Jeanroy, *La poesie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine Reprints, 1973 (1.^a ed. 1934), t. II, pp. 260-261.

¹² C. Alvar, «Reyes trovadores», *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d'oc. Actes du VII Congrès Internationale d'Études Occitanes* (Reggio Calabria-Messina, 7-13 juillet 2002), R. Castano et alii (eds.), Roma, Viella, 2003, pp. 15-24 (p. 23). Hay que advertir, sin embargo, que hubo grandes señores que compusieron *partimens*, como el citado *coms* de Bretagne.

¹³ Enumeramos las *tensons* y *partimens* en los que participan Vaqueiras y Sordel, recogidos en el corpus de Harvey - Paterson. De Vaqueiras: *tenson* PC 15.1=392.1, *partimen* PC 388.1=16.4, 97.4=388.3, de discutida identificación, PC 388.4=167.8, PC 392.29=116.1. De Sordel: *tenson* PC 344.3^a=437.15, *partimens* PC 236.12=437.38, PC 225.14=437.30, PC 437.10=76.2, PC 437.11=76.7, PC 265.1^a=437.10^a. Para Riquier, *vid.* n. 20.

¹⁴ Recordemos el *incipit Empeaire, per mi mezeis* (PC 293,22) con que Marcabru comen-zaba la famosa *canso de cruzada* que exhortaba a ayudar a su mecenas Alfonso VII en su lucha

la lírica peninsular; sus conocimientos de esa tradición se evidencian en la célebre estrofa V (y dos vv. de la tornada) de su *descort* plurilingüe *Eras can vei verdeiar* en gallego-portugués¹⁵. Sordel, al igual que Vaqueiras, recorrió también diversas cortes hispánicas y a él se refiere como interlocutor J. Soares Coelho en la *tençon* gallego-portuguesa *Vedes, Picandon, soo maravilhado* (Picandon sería un pseudónimo irónico que escondería la identidad de Sordel, según E. Gonçalves)¹⁶.

El más tardío es Guiraut Riquier, quien, en plena decadencia trovadoresca occitana, permanece en la corte castellana alfonsí durante más de diez años (h. 1270-1280). Según confiesa él mismo en una epístola, pasó junto al monarca castellano unos dieciséis años¹⁷:

Per qu'ieu l'ai ben .XVI. ans
tot mo saber donat;
et el a mi onrat
de tota ma honor¹⁸

contra los almorávides, o el «bon rei de Castela» de Folquet de Marselha, en otra canción de cruzada que trata de dar ánimos a Alfonso VIII y a Alfonso II de Aragón tras la derrota de Alarcos (PC 155,15). Vid. G. Brunel-Lobrichon, «Les troubadours dans les cours iberiques», *Actes du IV Congrès International de l'AEIO (Vitoria-Gasteiz, 22-28 août 1993)*, vol. I, R. Cierbide (ed.), Vitoria-Gasteiz, Evagraf, 1994, pp. 37-45 (p. 39).

¹⁵ Vid. sobre Raimbaut y la lírica peninsular el trabajo clarificador y aún vigente, a pesar de los años, de M. Brea, «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego-portuguesa», *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, E. Fidalgo - P. Lorenzo Gradín (coord.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994, pp. 41-45; y, además, F. Brugnolo, «Appunti in margine al discordo plurilingüe di Raimbaut de Vaqueiras», en *Plurilinguismo y lírica medievales: de Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 67-103; y G. Tavani, «Il discordo plurilingüe di Raimbaut de Vaqueiras», en *Tra Galizia e Provenza. Saggi sulla poesia medievale galego-portoghese*, Roma, Carocci, 2002, pp. 31-44.

¹⁶ E. Gonçalves, «... Soo maravilhado / eu d'En Sordel...», *Cultura Neolatina*, 60 (3-4) (2000), pp. 371-384. Sobre las visitas de Sordel a los reinos occidentales de la Península ibérica, vid. C. Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, Ed. Planeta, 1977, pp. 171-175; y V. Beltrán, «Tipos y temas trovadorescos. XVI. Sordel en España», *Cultura Neolatina*, 60 (3-4) (2000), pp. 341-370. Sobre la influencia de Sordel en la lírica gallego-portuguesa y en las cantigas de Alfonso X, vid. P. Canettieri e C. Pulsoni, «Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e troveirescos», *Anuario de estudios literarios galegos*, 1994, pp. 11-50 (p. 33 y ss.); y V. Beltrán, «La aventura de Sordel», en *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos, 2005, pp. 39-65.

¹⁷ Según Alvar, Guiraut Riquier llegaría a Castilla tras la muerte de su protector Almaric IV, vizconde de Narbona (1270) y se asentaría en tierras castellanas hasta su marcha hacia el Sur de Francia («De epístolas y quaestiones en la corte poética de Alfonso X», *Trobadors a la Península Ibérica. Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, V. Beltrán, M. Simó i E. Roig (eds.), Barcelona, Public. de la Abadía de Montserrat, 2006, pp. 13-27, sobre todo, p. 22). Vid. también J. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Gênevè, Slatkine Reprints, 1973, pp. 105-168 (1.ª ed. 1905). Sobre su relación con Alfonso X, consúltense Alvar, *La poesía trovadoresca*, op. cit., p. 209 y ss.; M.A. Bossy, «Alphonse le Sage et la compilation des oeuvres de Guiraut Riquier», *Rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire* (6º Congrès International de l'A.I.E.O., 12-19 sept. 1999), G. Kremnitz (ed.), Wien, Praesens, 2001, pp. 180-189 (p. 180); y V. Beltrán, *La corte*, op. cit., p. 168 y ss.

¹⁸ *Tant petit vey prezar*, XIII, vv. 443-446, pp. 247-272 (J. Linskill (ed.), *Les épîtres de*

El poeta narbonés entabla en composiciones diferentes una fórmula dialogada de *Supplicatio* y la correspondiente *Declaratio* con el mismo Alfonso X¹⁹ y es uno de los *trobadors* que compuso más *partimens*, con diez textos²⁰. Aunque parece que en su estancia castellana Riquier no escribió ni *tençons* ni *partimens*, podría haber contribuido de modo decisivo a la extensión y desarrollo de los géneros dialógicos en la Península Ibérica. No sería desatinado suponer, por tanto, que su cancionero animase a que trovadores peninsulares se iniciasen en su cultivo. De hecho, se constatan correlaciones textuales entre su obra y la realizada por el mismo Alfonso X y por poetas de su corte, como Pero da Ponte, co-autor de uno de los *partimens* conservados en la lírica gallego-portuguesa²¹. Téngase en cuenta que la corte alfonsí era un «hervidero de autores provenzales y gallego-portugueses que se empeñan en una misma tarea, el cultivo de la poesía»²² y es en ella en donde se ubican cronológica y espacialmente los dos *partimens* y la treintena de *tençons* que se conservan en las letras gallego-portuguesas. Así pues, Riquier pudo haber ejercido un papel importante en la introducción de los géneros dialógicos –y del *partimen*, en particular– en la Península.

Tampoco se debe olvidar, en este ámbito de interrelaciones literarias, a otros autores anteriores que también frecuentaron cortes peninsulares y que presentan una producción importante de *partimens*, como Gaucelm Faidit, Aimeric de Peguilhan, o el mismo Arnaut Catalan con quien Alfonso X construye una *tençon* bilingüe. El *trobador* catalán Guilhem de Berguedà y Aimeric de Peguilhan componen el *partimen De Berguedan, d'estas doas razos* (PC 210,10=10,19) (ca. 1192-95)²³. Berguedà, según la *Vida* de Aimeric de Peguilhan, se refugió en Cataluña tras un percance en Tolosa y viajó posiblemente en peregrinación a Santiago de Compostela,

Guiraut Riquier, *troubadour du XIII^e siècle*, Liege, AIEO, 1985).

¹⁹ Vid. V. Bertolucci Pizzorusso, «La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X de Castiglia», *Studi Mediolatini e Volgari*, 14 (1996), pp. 9-135. Además, se intercambian epístolas, vid. E. Fidalgo Francisco, «Los elementos de los Regimientos de los Príncipes en las epístolas de Guiraut Riquier a Alfonso X», *Incipit*, 18 (1998), pp. 187-203.

²⁰ M. P. Betti, «Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier», *Studi Mediolatini e Volgari*, 54 (1998), pp. 7-193. Un estudio de nueve *tençons*, entre las que se cuentan algunos *partimens* del poeta narbonés, en I. de Riquer, «*Lo donars sobre totz senhoria*, 248,75, v. 68», *Trobadors a la Península Ibérica*, op. cit., pp. 311-333.

²¹ V. Beltrán, «Los trovadores en las cortes de Castilla y León. II. Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte», *Romania*, 107 (1986), pp. 486-503. Téngase en cuenta que Riquier es autor del corpus mariano más importante en lengua occitana, cuya redacción tiene relación evidente con las *Cantigas de Santa Maria*; vid. sobre esto F. J. Oroz Arizcuren, *La lirica religiosa en la literatura provenzal antigua*, ed. crítica, trad., notas y glosario, Pamplona, Excma. Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana, 1972, pp. 206-295, y, sobre todo, M. P. Betti, «Propaggini provenzali alla corte di Alfonso X di Castiglia: suggestioni metriche», en *Scène*, op. cit., vol. I, pp. 99-108.

²² Alvar, «*De Epistolas*», art. cit., p. 16.

²³ Martín de Riquer (text, trad., introd. i notes), *Les poesies del trovador Guillem de Berguedà*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996, pp. 361-369.

antes de 1182²⁴. Así pues, los contactos de *trobadors* con las tierras castellanas, leonesas y aragonesas fueron múltiples, sobre todo en la época de Alfonso VIII y Alfonso X²⁵.

Dejamos el Mediodía francés y nos adentramos más hacia el Norte. En la lírica francesa, la tipología de los *jeux-partis* alcanza un notable éxito en detrimento de la *tenson*, cuya presencia es menor. Los *jeux-partis* se concentran en la segunda mitad del siglo XIII y en Arras, un centro urbano y burgués en el que su «puy» actuaba como academia literaria urbana en contraste con el ambiente de corte que rodeaba al *partimen* occitano. El *jeu-parti* es poco cultivado por los primeros *trouvères*, pero adquiere en el centro poético de Arras una extraordinaria repercusión entre la sociedad noble y burguesa del siglo XIII. El gusto artesiano por este tipo de debates se explicaría por el sincretismo cultural característico de una cultura urbana naciente y el gusto por nuevas formas poéticas, además de la influencia del ambiente universitario de París, en donde las discusiones escolásticas cobrarán una gran importancia²⁶. Arthur Långfors recoge, en su clásico corpus de *jeux-partis* franceses, un total de 182 textos de los que la mayoría –alrededor de 125– son originarios de Arras²⁷. Una concentración, pues, muy marcada.

A diferencia de otras tipologías, los intercambios bilingües entre *trobadors* y *trouvères* se suceden desde los inicios de los géneros dialógicos en lenguas vernáculas. El primer *partimen* entre Gaucelm Faidit y el conde de Bretagne, citado antes, es un texto compuesto en occitano y francés. Más tarde, a inicios del siglo XIII, Raimbaut de Vaqueiras propone un *partimen* a Conon de Béthune en *Coine, jois e pretz et amors* (PC 392,29=116.1)²⁸ y, después, el *trouvère* Chardon de Croisilles debate en las dos lenguas con alguien que recibe el apelativo de «Uc». A estas muestras habría que añadir múltiples *contrafacta* que enlazan *partimens* occitanos con composiciones francesas y que reflejan unas relaciones interculturales permeables entre ambas tradiciones:

²⁴ Año citado por un documento diplomático del monasterio de Poblet en el que un «Guilhelmus de Bergitano, mancier» manifiesta que desea ir a Compostela y ruega a sus pares que le hagan donación de sus posesiones (*ibid.*, pp. 23-24).

²⁵ Otro debate de contenido amoroso –pero en esta ocasión se trata de una *tenson*–, en el que participa un *trobador* de origen hispánico es *Be-m plairia, Seingner En Reis* (PC 242.22=23.1a) de Giraut de Bornelh y Alfonso II de Aragón.

²⁶ *Vid.* Jeanroy, *La poésie lyrique, op. cit.*, p. 260; Bec, *La joute*, p. 20; y sobre todo, los estudios de M. Gally, «Disputer d'amour: les arrageois et le jeu-parti», *Romania*, 107/1 (1986), pp. 55-76, y *Parler d'amour au puy d'Arras: lyrique en jeu*, Orléans, Paradigme, 2004. Se puede también consultar en línea el interesante trabajo de M. Lavoine *Les jeux-partis du chansonnier d'Arras (mss. 657). Proposition d'interprétation par l'analyse et la codicologie*, Mémoire de Master, Univ. Paris Sorbonne-Paris IV, sept. 2009, http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/memoire_lavoine_publication.pdf [fecha de consulta, 20 de diciembre de 2011].

²⁷ A. Långfors, *Recueil général des jeux-partis français*, Paris, Édouard Champion (Société des anciens textes français), 1926, 2 vols.

²⁸ Sobre la relación entre Conon de Béthune y Raimbaut, *vid.* C. Cremonesi, «Conon de Béthune, Rambaldo di Vaqueiras e Peire Vidal», *Studi filologici, letterari e storici in memoria di G. Favatti*, Padova, I, 1977, pp. 233-244; A. Rieger, «Relations interculturelles», art. cit., p. 218; y Harvey - Paterson, *TenPar*, III, p. 1092.

Innanzitutto si individua con sufficiente nettezza un momento-chiave, di intreccio e snodo fra le due tradizioni, occitanica e oitanica, rappresentato dallo scorcio del XII e dai primissimi anni del successivo. Si tratta probabilmente del momento di più forte e produttivo contatto fra in poeti delle due scuole, favorito dalla presenza di principi munifici e da grandi imprese collettive come la Terza e la Quarta Crociata²⁹

Centrándonos en las conexiones de la lírica peninsular con el Norte de Francia, aparte del fenómeno de la peregrinación a Santiago de Compostela, que convirtió al Camino en una importante vía de penetración cultural desde mediados del siglo XI³⁰, las cruzadas –antes citadas– o los mismos viajes de trovadores, es necesario tener en cuenta la política de enlaces matrimoniales mantenida en los siglos XII y XIII. Alfonso X casó a su hijo primogénito, Fernando de la Cerda, con Blanca de Francia, hija de Luis IX, en unas espléndidas nupcias en las que se reunieron en Burgos el rey de Aragón, suegro del monarca castellano, infantes de Castilla y, seguramente, un extenso acompañamiento de la corte francesa («prelados e condes e ricos omnes del reyno de Francia») –se cuenta en la *Crónica de Alfonso X*³¹). Anteriormente, Blanca de Castilla, hija de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet, y reina regente de Francia a la muerte de su esposo Luis VIII, protege al futuro Alfonso III de Portugal cuando emigra –y luego se exilia– en tierras francesas durante los conflictos con su hermano Sancho II. En Francia contrae matrimonio con la condesa Matilde de Boulogne (1239) y, más tarde, siendo rey de Portugal se casará, en segundas nupcias, con Beatriz de Castilla, hija de Alfonso X (1253).

La relación textual entre las líricas francesa y gallego-portuguesa dejó su rastro en la historia literaria. La primera cantiga datable de la tradición peninsular trovadoresca, la cantiga de escarnio de Johan Soarez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*, parece seguir el modelo rimático de una célebre canción de cruzada de Conon de Bethune, *Ahi! Amors, com dure departie*, escrita probablemente en el año 1199 con ocasión de la marcha hacia la III Cruzada en 1188 y muy seguida por autores de diferentes áreas literarias³². Del mismo modo, ya situado en el cenáculo castellano de Alfonso X, se observa como la estructura métrica irregular del *Genete* alfonsí podría

²⁹ S. Asperti, «Contrafacta provenzali di modelli francesi», *Messana*, 8 (1991), pp. 5-49, cit. pp. 46-47. *Vid.* también Paterson, «Les *tensons* et *partimens*», art. cit., p. 105.

³⁰ G. Tavani, «Au commencement était la route et le sanctuaire», *In marsupiis peregrinorum. Circulación de textos e imágenes en la Edad Media*, a. c. de E. Corral, Firenze, Sismel, Ed. del Galuzzo, 2010, pp. 25-37.

³¹ F. J. Hernández, «Relaciones de Alfonso X con Inglaterra y Francia», *Alcanate*, IV (2004-2005), pp. 167-242, sobre todo pp. 193-197 (cit. p. 196). *Vid.* también, en el mismo número de la revista, N. Salvador Miguel, «La labor literaria de Alfonso X y el contexto europeo», pp. 79-99 (sobre todo, p. 81).

³² C. Alvar, «Joan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, Madrid, Gredos, 1986, vol. III, pp. 7-12; A. Rieger, «Relations interculturelles», art. cit., p. 218 (n. 65).

basarse en el *lai* lírico francés³³ y como la forma literaria del *rondel*, de origen francés, se conserva en el territorio peninsular en cuatro cantigas, dos de las cuales fueron compuestas por Pero da Ponte, autor de uno de los *partimens* gallego-portugueses (*vid. infra*)³⁴. A estas huellas pueden sumarse más *contrafacta* entre textos occitanos y franceses y cantigas peninsulares³⁵. Por tanto, los múltiples contactos literarios de las áreas de *oc* y de *oïl* con el territorio gallego-portugués a través de diversas vías impulsarán al asentamiento de nuevas tipologías cultivadas más allá de los Pirineos, como es el caso del *partimen* occitano o del *jeu-parti* francés, en la lírica peninsular³⁶.

En cuanto a los orígenes del *partimen*, es necesario recordar que la disputa literaria tiene una larga historia. Se encuentran debates oratorios en las civilizaciones más antiguas –como Mesopotamia y Egipto y, por supuesto, en la Antigüedad– y en lenguas diferentes, desde el árabe hasta el hebreo pasando por el latín y el griego. Fijándonos en los antecedentes más próximos, hay que recordar las discusiones dialécticas que los alumnos de las escuelas de los filósofos griegos ejercitaban (Aristóteles lo describe en el octavo libro de los *Tópicos* y Cicerón en varias de sus obras). Se trataba de un debate en el que uno de los dos intervinientes defendía una tesis y el otro intentaba que incurriese en contradicciones. Más tarde, el género de las disputas fue practicado en las escuelas dialécticas de la Alta Edad Media. Lo atestiguan algunas referencias a partir del s. IX (*Enarrationes in Epistulas Pauli* de Rabanus Maurus) y, ya en el siglo XII, numerosos textos (los sermones de Hugo de San Víctor, entre otros)³⁷. A partir de este

³³ C. Alvar, «Alfonso X, poeta profano. Temas poéticos: la corte poética del Rey», *Le Rayonnement*, *op. cit.*, pp. 3-17 (p. 8). Del *lai* lírico francés también deriva posiblemente la primera poesía castellana. El poema anónimo *Señor genta*, escrito en la corte poética de Alfonso XI, podría tener su origen en esa modalidad francesa. *Vid.* V. Beltrán, «Leonoreta / Fin Roseta y la corte poética de Alfonso XI», en *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela, Anexo 59 Verba, 2007, pp. 119-132.

³⁴ V. Beltrán, *La corte*, *op. cit.*, pp. 124-140; *id.*, «Rondel», *Dicionário de literatura medieval galega e portuguesa*, G. Lanciani - G. Tavani (coord.), Lisboa, Caminho, 1993, pp. 592-593 (=DLMGP). Esta forma literaria tuvo escaso éxito en las áreas románicas.

³⁵ P. Canettieri - C. Pulsoni, «Contrafacta galego-portoghesi», *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, J. Paredes (ed.), Granada, Universidad, 1995, pp. 479-497; y W. D. Paden, «Contrafacture between occitan and galician-portuguese», *La Corónica*, 26 (1998), pp. 49-63.

³⁶ Sobre las relaciones entre las diferentes líricas trovadorescas, *vid.* A. Ferrari, «Linguaggi lirici in contatto: trobadores e trobadores», *Boletim de Filologia*, 29 (1984) (*Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*), vol. II, pp. 35-58; P. Bec, «La poésie des troubadours et la genèse de la lyrique européenne», *Les Troubadours et l'Etat toulousain avant la Croisade (1209). Actes du Colloque de Toulouse (9 et 10 décembre 1988)*, A. Krispin (ed.), Bordes, Centre d' Etude de la Littérature Occitane, 1995, pp. 201-225; y A. Rieger, «Relations interculturelles», *art. cit.*

³⁷ Seguimos el interesante resumen de O. Weijers, «De la joute dialectique à la dispute scolastique», *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres Académie des Inscriptions des Belles Lettres*, 143/2 (1999), pp. 509-518 (sobre todo, pp. 509-510), http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1999_num_143_2_16013 [fecha de consulta, 22 de diciembre de 2011]. Sobre la *disputatio* escolástica, *vid.* también B. C. Bazàn, G. Fransen, D. Jacquart et J. W. Wipel, *Les questions disputées et les questions quonlibétiques dans les Facultés de théologie, de droit et de médecine*, Typologies des Sources du

momento la disputa dialéctica se desarrolla y alcanza un gran auge en el ambiente universitario como método de enseñanza, entendiendo el término *disputatio* como la discusión entre dos opuestos (*opponens / respondens*), objeto de las *artes disputandi*³⁸. Teniendo en cuenta las diversas facetas del problema y con una argumentación dialéctica, se trataba de determinar y enseñar la verdad. La relación del *partimen* con la disputa escolástica es evidente, si bien «la dispute scolastique n'est pas un duel entre deux opposants, mais la discussion d'une question, au moyen d'outils dialectiques, qui se déroule entre le maître et ses étudiants ou entre plusieurs maîtres et bacheliers»³⁹.

Aparte de los debates escolásticos, ciertos textos de la poesía goliárdica y el *conflictus* dejarían también su huella. Ahora bien, en el *conflictus* intervenían abstracciones, no personajes reales, y el diálogo no era regular, por lo que no existía igualdad de oportunidades para los contendientes, como en la *tenson* y el *partimen*, ni se reproducían las rimas del adversario. Tampoco se rechazaban los argumentos relacionados con un solo tema, sino que muchas veces eran varios los asuntos que se debatían, frente a la dualidad del *partimen*⁴⁰.

Finalmente hay que tener muy en cuenta el tratado *De Amore* de Andreas Capellanus –publicado hacia 1186 y compuesto posiblemente en Champagne, por lo tanto, en territorio francés– que exponía a modo de *summa* todas las cuestiones que, desde la temática amorosa, se podían debatir aportando argumentos para la discusión y organizando su discurso en series de ideas contrarias. Es evidente la relación de este libro con la escolástica y su sistema de oposiciones, como puso de manifiesto Monson⁴¹. Y es también innegable su conexión con *partimens* y *jeux-partis*, cronológicamente simultáneos los primeros y un poco más tardíos los segundos, pero en la misma área de influencia, dado que comparten la misma materia de la *fin'amors* y una estructura dilemática con empleo de sentencias y proverbios:

The influence of the *partimens* is visible in both the form and content of many passages of Andreas's dialogues, as well as in the Love Cases of Book Two. A rudimentary application of the scholastic techniques

Moyen Age occidental, 44-45, Turnhout, 1985, pp. 21-48.

³⁸ Abelardo define la disputa: «Quippe disputatio non est realis pugna vel perscrutatio unius hominis in cognitione, sed altercatio et contentio ratiocinantium de proposita quaestione probanda vel improbanda»; 'en efecto, la disputa no es una lucha real ni la búsqueda del conocimiento por un solo hombre sino que es un debate y una polémica entre los que razonan a propósito de una cuestión propuesta y que debe ser probada o rechazada' (texto extraído de O. Weijers, «De la joute dialectique», art. cit., p. 511; la trad. es nuestra).

³⁹ *Ibid.*, p. 513.

⁴⁰ *Vid.* Bec, *La joute*, op. cit., pp. 14-15, y Jones, *La tenson*, op. cit., pp. 67-69.

⁴¹ D. A. Monson, *Andreas Capellanus, scholasticism & the courtly tradition*, Washington, The Catholic University of America Press, 2005, pp. 80 y 99. *Vid.* también C. F. Blanco Valdés, «La *tençon* entre Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha a la luz del *De amore* de Andreas Cappellanus», *Homenaxe ó Prof. Constantino García*, M. Brea - F. Fernández Rei (coord.), Santiago de Compostela, Universidade, 1991, vol. II, pp. 231-243.

of *disputatio* to the subject of love, they anticipate the Chaplain's more systematic use of these same techniques. Like the *quaestiones disputatae* of the scholastics, the subjects debated must be true dilemmas, with arguments that can be adduced on either side, in order for the poem to function properly. The practice of the disputants of the dialogues of inviting each other to choose a proposition to defend is clearly modeled on that of the vernacular debate poems⁴².

Así pues, en cuanto a los antecedentes u orígenes en los que se pueden rastrear elementos del *partimen*, hay que suponer que, más que una influencia directa, la tipología recoge una confluencia de factores. En la historia de la crítica se sucedieron opiniones con justificaciones diversas que muestran que se trata de una problemática abierta en la que hay que atender, en el debate en lenguas vernáculas, a un conjunto de elementos⁴³.

Por otra parte, la producción del *partimen* se circunscribe alrededor del Norte y Sur de Francia, casi no se extiende a otras áreas europeas. No se cultiva en la lírica alemana ni en la siciliana y tampoco alcanza un gran éxito en la gallego-portuguesa. Esta circunstancia se explicaría, según Bec, por ser la *tenson* la tipología más genérica y común y, lo que es más importante, porque en su configuración y desarrollo se reflejaría el estado de la poesía trovadoresca en el espacio que transcurre entre 1180 y 1200⁴⁴.

2. DEFINICIÓN, RELACIONES CON OTROS GÉNEROS Y CARACTERÍSTICAS

Los límites que separan el *partimen* y la *tenson* no resultan demasiados claros, aún en la actualidad. La principal característica, la cuestión dilemática inicial, no es reconocida como rasgo diferenciador por parte de alguna crítica⁴⁵. Afirma Billy al respecto:

la distinction *tenson* / *partimen* des *Leys d'amors* repose sur un artifice rhétorique, [...] les troubadours connaissent un genre unique, la

⁴² Monson, *Andreas Capellanus*, *op. cit.*, p. 113. En ciertos casos en los que los poemas son contemporáneos a la composición de *De Amore*, «it is impossible to know whether one of these Works may have influenced the other, or whether they represent independent developments of a fashionable subject of discussion» (*ibid.*, p. 221).

⁴³ Un estado de la cuestión magníficamente resumido (desde Raynouard a Jeanroy, pasando por Galvarni, Diez, Fauriel, Bartsch, Selbach y Zenker, entre otros) puede consultarse en Jones, *La tenson*, *op. cit.*, pp. 11-21.

⁴⁴ *La joute*, *op. cit.*, p. 20. Queremos destacar que, en contraste con la situación del *partimen*, en la lírica italiana la *tenson* si está presente, pero de una forma muy particular. *Vid.* sobre el debate en italiano, P. Bec, *La joute*, *op. cit.*, pp. 35-36; Cl. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002 (particularmente, pp. 244-251); y, sobre la escuela siciliana, A.M. Domínguez Ferro, «Marcas técnico-formales de la polémica literaria en la Escuela Poética Siciliana», *Revista de Filología Románica*, en prensa.

⁴⁵ En cambio, si consideran definitiva esta cuestión autores como G. Lavis, «Le jeu-parti français: jeu de refutation, d'opposition et de concession», *Medioevo Romanzo*, 16 (1991), pp. 21-128 (p. 21).

tenson, qui n'est pas même un genre spécifiquement lyrique comme le montrent et la formulation du traité lui-même [...]: c'est lui que le terme de *tenson* ser éventuellement à désigner, le terme *partimen* (ou des synonymes) renvoyant à l'alternative éventuellement proposée, ou à l'une des thèses en compétition⁴⁶.

Las *Leys d'Amors* definían al *partimen* fijándose, sobre todo, en que se abordaba una cuestión con dos alternativas, el interlocutor hacía la propuesta y el adversario escogía una opción. Reproducimos el capítulo de la obra de G. Molinier, en el que, además, se dejaba abierta la tipología hacia otras lenguas:

Partimens es, segon romans,
 Questios dos membres portans
 Contraris donatz ad alqu.
 Per so que defenda la u
 Cant al remanen sec lavia
 De tenso que no sen desvia.
 E qui-s vol *partimens* encara
 Diverses lengatges ampara.
 E tensos e las pastorelas.
 E celas ques han lors pagelas
 Coma non monjas e vaquieras
 Et ortolanas e vergieras⁴⁷

La segunda característica se centra en la materia que se aborda. Aunque tanto *tenson* como *partimen* comparten un espíritu lúdico y divertido⁴⁸, la primera aborda una temática diversa—incluso amorosa—, mientras que el *partimen* introduce un debate en el que sólo se discute sobre premisas de la tradición cortés⁴⁹. La vinculación a la *fin'amors* y a la ética que encierra es tan importante que, para Köhler, es el distintivo del género. Dice el estudioso alemán al respecto, «all'affermazione del ideale cortese contribuisce il partimen nella sua totalità»⁵⁰.

M. L. Meneghetti añade, a estas dos particularidades, más diferencias entre *tenson* / *partimen* como su nivel culto y su carácter menos

⁴⁶ Billy se apoya en R. Zenker, uno de los primeros estudiosos de la *tenson* occitana (*Die provenzalische Tenzzone. Eine literarhistorische Abhandlung*, Diss. Erlangen, Leipzig, J.B. Hirschfeld, 1888) («Le nombre dans la *tenson* des troubadours», *Anticomoderno*, 4 (1999), pp. 45-53, cit. p. 46).

⁴⁷ *Las Flors del Gay Saber*, op. cit., pp. 360-362.

⁴⁸ Vid. Paterson, «Les *tensos* et *partimens*», art. cit.

⁴⁹ Cfr. A. Vilarinho Martínez, «Concepto del 'amor cortés' en el *joc-partit*», *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26-29 abril 1993)*, M. Brea (ed.), Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 551-567. Erich Köhler, por ejemplo, estudia el «servicio de amor» en el género en su manual *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, trad. a c. di M. Mancini, Padova, 1976, pp. 101-138.

⁵⁰ Köhler, *Sociologia*, op. cit., p. 90.

personal: «giachè al dibattito a tema, di tipo dilemmatico, di livello colto e di argomento cortese si affianca la tenzone di carattere personale, spesso puro scambio di provocazioni e di insulti di tipo giullaresco»⁵¹.

El *partimen* mantiene conexiones con géneros no dialógicos de la lírica trovadoresca, sobre todo, con la *cansó*. El campo temático se sitúa en ambas tipologías exclusivamente en el amor y en la ética cortés. El *partimen* recoge todo el discurso amoroso, su micro-universo semántico, y ‘re-descubre’ sus elementos fundamentales a través de la descomposición de «de son unité paradoxale en les contradictions sur lesquelles il repose»⁵², si bien, a diferencia del gran canto cortés, el *partimen* inserta el discurso amoroso en una forma textual basada en la polémica y en la que la argumentación se organiza como elementos de una demostración en un discurso didáctico. En palabras de Michèle Gally:

partimens de langue d’oc et *jeux-partis* de langue d’oïl se donnent pour l’envers didactique de la *canso* [...]. Le discours narcissique et circulaire de l’amant fait place à un discours discursif, la parole poétique devient didactique et pragmatique⁵³.

Podemos decir pues que el *partimen* va más allá del discurso de la *cansó*, dado que muestra y actualiza las contradicciones de la canción cortés, al mismo tiempo que construye, a través de las cuestiones dilemáticas, una completa casuística del amor. En cierto modo, la *cansó*, basada en un sistema de oposiciones y de antítesis, sugiere el debate, mientras que el *partimen* confirma el debate en su estructura con dos voces antagonistas que discuten sobre la *fin’amors*⁵⁴.

En la argumentación, después del planteamiento de la cuestión en la I cobla, se desarrolla la solución de la misma, en la que cada uno de los interlocutores pretende poseer la verdad. Para ello se despliega un proceso de razonamiento y demostración en el que adquieren especial relevancia algunas constantes como enunciados de sentencias y proverbios, precedidos por fórmulas de aseveración (silogismos, fórmulas sintácticas de demostración y anáforas) que tratan de dar una imagen de verdad al discurso⁵⁵. El concepto de ‘verdad’ (de

⁵¹ Meneghetti, *Il pubblico*, op. cit., p. 156.

⁵² D. Rieger, «Chanter et faire. Remarques sur le problème de l’improvisation chez les troubadours», en *Chanter et dire. Etude sur la littérature du Moyen-Age*, Paris, Champion, 1997, pp. 45-58 (cit. p. 56).

⁵³ M. Gally, «Rhétorique et histoire d’un genre: le *jeu-parti* à Arras», *Perspectives médiévales*, 12 Juin 1986, pp. 51-53 (p. 51).

⁵⁴ En este sentido Meneghetti sostiene que la tendencia dialógica que permanece en la tradición occitana, ya desde los primeros trovadores, explica el éxito de los géneros dialogados en ámbito provenzal. Se trataría de una materialización del mecanismo de pregunta y respuesta, una recepción activa (*Il pubblico*, op. cit., p. 37).

⁵⁵ Sobre la importancia de los proverbios en los *jeux-partis*, destaca Cl. Buridant, «Nature et fonction des proverbes dans les *Jeux-Partis*», *Revue de Sciences Humaines*, 163 (juil-sept 1976), pp. 377-418.

‘justo’) y la dicotomía que se establece entre ‘verdad’ / ‘error’ son muy significativos y se repiten a menudo en la tipología. La respuesta al interlocutor es a menudo rechazada enérgicamente por un poeta que debe defender la opción que no ha sido escogida, y que utiliza una sucesión de severos e inflexibles argumentos en la que el sarcasmo roza en ocasiones la injuria. La cuestión siempre queda en el aire : «la totalité synthétisante du partimen elle-même est donc la seule réponse possible donnée à la question qui y est posée» –dice D. Rieger–⁵⁶.

Los géneros dialogados, contrariamente a la *cansó*, suelen tomar prestado la melodía de otra composición, aunque hay algunos que adoptan una estructura rítmica particular. Hay que tener en cuenta que los *contrafacta* son frecuentes en tipologías que, conservando el molde formal de la canción, cambian la temática y la actitud como es el caso también del sirventés. «Le jeu-parti ne requiert pas la même originalité musicale, dans la mesure où il n’exprime pas les sentiments, mais les idées du poète, ce qui pourrait expliquer le nombre important de *contrafacta* dans ce répertoire»⁵⁷.

En el plano de la forma, el *partimen* / *jeu-parti* está generalmente compuesto por seis coblas, de estructura métrica idéntica y dos tornadas –*envois* o *fiindas*– (esta estructura podía ser variable tanto en el número de estrofas como en los finales). La extensión larga que marca este tipo de composiciones se relaciona con el proceso de argumentación que necesita períodos dilatados para su desarrollo textual. La I cobla contiene el asunto: uno de los dos autores o adversarios propone a otro una cuestión dilemática y, éste, después de haber elegido en la II cobla, defiende la alternativa que le queda libre en la III cobra. La última palabra la tiene –o la puede tener– el juez, seguramente un espectador autorizado o una figura de la corte (un señor, una dama o un amigo). Según Arthur Långfors la apelación a un juicio «c’était una manière d’hommage rendu à des personnes de marque [...]. Il est possible qu’une discussion suivait la production d’un jeu-parti dans une réunion»⁵⁸. Esta persona debería tener en cuenta, en su apreciación, aspectos como la habilidad poética, la argumentación y la concertación. No se sabe con certeza cuál fue la intervención de este «juez» o si incluso existió realmente. Sólo quedan referencias indirectas a su participación. La solución final del debate no se muestra explícitamente en el texto.

En cuanto al léxico, éste es particular. Es obvio que debe ser fundamentalmente el micro-universo semántico propio de la *cansó*, esto es, de la *fin’amors*, el más frecuente. Sin embargo, se utiliza cierta terminología ‘técnica’ propia en el género, que queremos resaltar. En el estudio de George Lavis y Micheline Stasse sobre el léxico de los *jeux-partis*, se constata que términos pertenecientes al campo

⁵⁶Rieger, «Chanter et faire», art. cit., p. 58.

⁵⁷Lavoine *Les jeux-partis*, op. cit., p. 74. Vid. también Jones, *La tenson*, op. cit., pp. 60-61.

⁵⁸Långfors, *Recueil général*, op. cit., p. VIII.

semántico amoroso como *amer* (en 617 ocasiones)⁵⁹ o *Dame* (en 448 ocasiones)⁶⁰ son muy repetidos. A su lado, aunque con una menor frecuencia de uso, se encuentran vocablos distintivos del género como, por ejemplo, *partir* con el significado de ‘dividir’ (no de ‘marchar’) en 93 ocasiones (*partie* en 43 más)⁶¹ o *jugier* en 74 ocasiones (*jugement* en 41 más)⁶². También se registran otras voces, no tan específicas, pero que forman parte de expresiones que incitan a la discusión (cfr. el verbo *savoir*, en 452 veces)⁶³. Por el contrario, sorprende que el vocablo *tenson* con el que mantiene especial relación no se documente a menudo (sólo en 8 ocasiones)⁶⁴.

¿Cuál era la *performance* del género? Una cuestión difícil de responder, al lado de otras que también rodean su composición y puesta en escena. Nos movemos en la imaginación y en la suposición. Cabe preguntarse si la construcción del texto a través de dos voces es ficción o real y, de ser éste último presupuesto cierto, cómo se compondrían estos textos duales, si habría improvisación o, por el contrario, existiría una elaboración concertada entre los dos poetas, y finalmente, si se diferenciarían los dos géneros dialogados en su composición y escenificación⁶⁵.

Por un lado, Michèle Gally, al igual que Köhler, son partidarios de la improvisación, teniendo en cuenta ciertas marcas textuales como rimas, terminaciones, sintaxis, abundancia de palabras vacías, recurrencia de sintagmas o tiempos impuestos para el desarrollo del tema⁶⁶.

En cambio, Jones, siguiendo a Långfors, sugiere una hipótesis que nos parece más acertada. Existiría una elaboración textual por parte de los interlocutores, en la que ambos se podrían de acuerdo sobre el tema a debatir, trabajarían en conjunto su texto y lo cantarían enseguida delante de una asamblea:

La nature même du partimen, avec son sujet nettement limité, peut faire supposer un tel procédé. C’était un amusement destiné à plaire

⁵⁹G. Lavis - M. Stasse, *Lexique des jeux-partis: concordances et index*, Liège, Faculté de philosophie et de lettres de l’Université de Liège, 1995, p. 357.

⁶⁰*Ibid.*, p. 366.

⁶¹*Ibid.*, p. 372.

⁶²*Ibid.*, p. 336, y p. 370, respectivamente.

⁶³*Ibid.* p. 361. Sobre estas formas que se reiteran en el inicio del debate, vid. M.A. Pousada Cruz, «*Úa pregunta vos quero fazer*. Fórmulas metaliterarias para introducir os debates galego-portugueses», *Actes del XXVI Congrès Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques* (València, septiembre 2010), en prensa.

⁶⁴Lavis - Stasse, *Lexique des jeux-partis*, *op. cit.*, p. 375.

⁶⁵P. G. Beltrami, «Per la storia dei trovatori: una discussione», *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 108 (1998), pp. 27-50 (sobre todo, pp. 34-35).

⁶⁶E. Köhler, «Tenzone», *GRMLA*, t. II, 1,5, Heidelberg, 1979, p. 5, y Gally, p. 76. Esta investigadora, en su tesis de doctorado, manifiesta una objeción a la total improvisación, por el hecho de que los participantes «ne sont pas des “professionnels” de la poésie» (*Rhétorique et histoire d’un genre. Le jeu-parti à Arras*, thèse 3.º cycle Univ. de Paris-VII, 1985, p. 350, citamos por D. Rieger, «Chanter et faire» art. cit., p. 49).

aux dames. La tenson, avec son aspect plus libre, ne demandait pas cet accord préalable, et sa visée satirique appelle un autre auditoire⁶⁷.

En esta línea argumental, Dieter Rieger precisa algo más. En un estudio muy interesante sobre la improvisación en los trovadores occitanos, menciona que se trataría más bien de una «fiction d'improvisation». El hecho de cantar uno frente a otro es a menudo una simulación, «une sorte de jeu convenu, même dans le cas qui donc ne masque au fond qu'un "chanter l'un avec l'autre"». Y añade que indicios como:

l'invitation que celui qui soulève une question dans la première strophe, adresse très souvent à son interlocuteur [...] fait croire à l'improvisation. Cependant, un coup d'oeil jeté sur les signaux d'improvisation dans d'autres genres (*vers*, chanson, sirventés) donne à réfléchir [...] Dans la poésie des troubadours, des tournures exordiales telles que *voler m'entremetre*, *voler faire*, *aver talan a faire*, *deber faire* ou *aver en cor a bastir*, sont à l'ordre du jour jusque dans sa dernière phase⁶⁸.

En la producción del debate, Rieger no es partidario de un acuerdo concertado del diálogo por parte de los dos interlocutores, sino que existiría un *processus* que no se ofrecería al público hasta tener su versión definitiva y en el que los dos trovadores se responsabilizarían de su parte⁶⁹. En el caso del *partimen*, el primer contrincante debe, además, renunciar a su opinión personal perdiendo su «autonomía» ideológica, al asumir el papel repartido por la decisión del adversario⁷⁰.

Las respuestas a las preguntas que formulábamos quedan en el aire. En cuanto a la diferenciación de la escenificación entre los dos géneros, parece poco probable, habida cuenta de la relación estrecha –incluso dependiente para cierto sector de la crítica– que mantienen.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que en la recepción de los géneros dialógicos, frente a los géneros construidos como monólogos solitarios, aspectos de *mise en scène* como la teatralidad y el dramatismo adquieren una especial relevancia. La «representación» se hace evidente a través del diálogo y de la presencia de una audiencia

⁶⁷ Jones, *La tenson*, op. cit., p. 65. Långfors señala para los *jeux-partis* que, teniendo en cuenta la complicación técnica de muchos de éstos y la necesidad de un cierto seguimiento en la discusión, no pueden ser piezas improvisadas: «l'explication la plus plausible est que deux poètes se mettaient d'accord sur le sujet à traiter, préparaient la pièce ensemble et, la pièce terminée, la chantaient dans une réunion littéraire» (*Recueil général*, op. cit., p. vii).

⁶⁸ Rieger, «Chanter et faire», art. cit., pp. 51-52.

⁶⁹ «Il s'agit au contraire d'une production "dialogique", basée sur l'écriture et achevée avant la première reproduction, du texte (si l'air est emprunté) ou bien du texte et de la mélodie. Il est question de l'hypothèse d'un texte créé successivement, de strophe en strophe, qui n'est pas chanté devant le public dans une version première, imparfaite, mais sans sa version définitive par deux troubadours, chacun assumant la responsabilité de sa propre partie» (p. 53).

⁷⁰ Rieger, «Chanter et faire», art. cit., p. 54.

que oye y sigue la actuación⁷¹. Es más, parece como si el interlocutor se dirigiese más al público que lo escucha que a su adversario.

3. LA TIPOLOGÍA EN LA LÍRICA GALLEGO-PORTUGUESA

En la tradición de géneros dialogados que se desarrolla en el Occidente hispánico sólo se registra una muestra muy exigua de *partimens*. En los dos cancioneros apógrafos que recogen la lírica gallego-portuguesa, *B* y *V*, se encuentran únicamente dos textos que puedan estar adscritos a esta tipología, además de una treintena de *tençons*, como comentamos al principio⁷². Son concretamente: *don Garcia Martijz, saber* (52,1=120,9) de Pero da Ponte y Garcia Martinz, y *Pero Baveca, quer'ora saber ña ren* (64,22=116,25) de Joan Baveca y Pedr'Amigo de Sevilha⁷³.

Tal parquedad –que se puede incluso calificar de excepcionalidad– induce a que se dude, en ocasiones, de la existencia del *partimen* como tipología en la poesía trovadoresca peninsular. De hecho, en el tratado poético *Arte de Trovar*, conservado de forma fragmentaria y que precede a *B*, sólo se hace referencia a las *tenções*⁷⁴. ¿Cuál es la razón de esta ausencia? Podría ser precisamente su excepcionalidad en la tradición, dado que el tratado tiene fundamentalmente fines prácticos y se atiende principalmente a los «grandes» géneros canónicos⁷⁵.

Por otra parte, la reducidísima prevalencia del *partimen* en la lírica gallego-portuguesa podría explicarse, aparte de los avatares que siempre rodean a la transmisión manuscrita en el área ibérica, por el escaso seguimiento del ámbito dialéctico (escolástica y técnica de la *disputatio*) en el Noroeste Peninsular. No existiendo un contexto favorable, mal se podía consolidar una tipología que ya se había introducido en época tardía en el acervo trovadoresco. Recordemos que, según Bec, la extensión literaria del *partimen* en Europa reflejaría el panorama de la lírica trovadoresca en la primera mitad del siglo XIII⁷⁶.

⁷¹ Meneghetti, *Il pubblico*, op. cit., p. 156.

⁷² Vid. P. Lorenzo, «Partimen», *DLMGP*, pp. 512-513; A. Vilariño Martínez, «Os xéneros dialogados», *Proxecto Galicia, Literatura: A Idade Media*, M. Brea (coord.), Hércules, A Coruña, 2000, pp. 250-263; y J. Ghanime López, «A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos», *Madrigal*, 5 (2002), pp. 61-72.

⁷³ Los textos son citados a partir de la numeración y de la lectura de M. Brea (coord.), *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, 2 vols., Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro / Xunta de Galicia, 1996.

⁷⁴ G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, intr., ed. crit. e fac-simile, Lisboa, Colibri, 1999, p. 16.

⁷⁵ Más que un tratado que se destina a futuros trovadores, como podía ser las *Leys d'Amors* de Molinier, el *Arte de Trovar* es «un guía informativo para o amor de cantigas» por lo que no sería muy práctico aludir a un tipo de composiciones que no eran frecuentes. Sobre el tratado de poética peninsular, vid. el excelente resumen de G. Tavani, «Arte de trovar», *DLMGP*, pp. 66-69 (cit. p. 66).

⁷⁶ Para la poesía castellana de los cancioneros, vid. J.J. Labrador Herraiz, *Poesía dialogada medieval (la «pregunta» en el «Cancionero» de Baena)*. Estudio y antología, Madrid,

La catalogación tipológica del *partimen* gallego-portugués es diversa por parte de la crítica. Giuseppe Tavani sitúa al *partimen* y a la *tençon*, en su clásico estudio sobre la lírica peninsular, dentro de lo que él denomina «i generi minori», entendido tal calificativo como

quelli che, pur esemplati in un numero ristretto di testi, usufruiscano di una propria, autonoma struttura tematico-formale, cioè, che assolino ad una specifica organizzazione strofico-metrica, una altrettanto specifica capacità selettiva sul piano del contenuto⁷⁷.

Y analiza los dos textos que lo integran como tipología separada de la *tençon*. Sin embargo, más tarde, en el libro *La cantiga de escarnio*, que escribe junto a Giulia Lanciani, duda de su adscripción como género⁷⁸, apuntándose a la tesis enunciada por ésta última investigadora en el estudio que realiza sobre las *tençons* gallego-portuguesas, en el que no se reconocía el *partimen* como tipología independiente:

ci troveremmo dunque in presenza di un tipo di ibridazione analoga agli altri individuati da Tavani nella pastorella, nell'alba e ne sirventese político, una ibridazione qui operata tra "partimen", tenzone e cantiga de escarnio⁷⁹.

En la misma línea, aunque con ciertas diferencias, Carlos Alvar y Vicente Beltrán, en la introducción de su antología, reservan un capítulo a los dos géneros dialógicos, «*tenção* y *partimen*». Sin embargo, al estudiar con detalle el género, trasladan la duda tipológica: se podría considerar «*partimen* como una variante de la *tenção*; al menos, así lo hace pensar el hecho de que el autor del *Arte de trovar* no aluda a este subgénero»⁸⁰.

Ed. Maisa, 1974; A. Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo xv*, A Coruña, Toxosoutos, 2000; y G. Vallín, «De los yeux-partis franceses a los debates de la poesía cancioneril», *Décimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo, 24-26 agosto 2011*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras, <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/yeux-partis-franceses-debates-poesia.pdf> [fecha de consulta, 10 de diciembre de 2011].

⁷⁷G. Tavani, *La poesía lírica gallego-portuguesa*, GRMLA, vol. II, t. I, fasc. 6, 1980, p. 128; trad. *A poesía lírica gallego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1988 (2.ª ed.).

⁷⁸G. Tavani - G. Lanciani, *As Cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, p. 196. En concreto, en este último trabajo se califica la composición de J. Baveca - P. Amigo de Sevilha como «una composición híbrida, pois, a caballo entre os dous xéneros», y más tarde, señala «tampouco o debate entablado por Pero da Ponte e Garcia Martinz pode en rigor definirse como partimen».

⁷⁹G. Lanciani, «Per una tipologia della tenzone gallego-portuguesa», *Medioevo y Literatura, Actas del V Congreso de la AHLM (Granada, 27 sept-10 oct. 1993)*, J. Paredes (ed.), Granada, Universidad, 1995, vol. I., pp. 117-130 (p. 125).

⁸⁰C. Alvar - V. Beltrán, *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, Madrid, Alhambra, 1984, p. 45.

Ferreira da Silva no deja ninguna vía abierta a la consideración del *partimen* como modalidad genérica. Explícitamente define al *partimen* como «uma tenção», si bien hace la salvedad de que presenta dos marcas (la presencia de alternativas dilemáticas al inicio y la apelación a un juez en las tornadas) que lo colocan –dice– en una «espécie individuada»⁸¹.

En el análisis retórico-literario de las dos composiciones que realizan los editores de las dos cantigas, se apunta nítidamente a la catalogación de ambas como *tençon*. Así, el debate de Garcia Martins y Pero da Ponte es clasificado como *tençon* por parte de Panunzio en la edición de este último trovador⁸². Y lo mismo ocurre con los dos editores del texto de J. Baveca y P. Amigo de Sevilha: Marroni lo define como «tenzone d'escarneio» y C. Zilli como «tenzone del tipo de meestria», aunque precisa «si trata, più precisamente, di un jogo namorado»⁸³.

En frente de estas posiciones, se encuentra la tesis que sitúa el *partimen* como una tipología autónoma. La misma Carolina Michäelis de Vasconcelos lo apuntaba implícitamente cuando aludía, en el capítulo que analiza el ciclo del ama alfonsí de sus *Glosas marginais*, al debate entre D. Garcia Martins y Pero da Ponte como «*jocpartit* [...] assim como o outro entre Pedro Amigo e João Baveca»⁸⁴. En la misma línea, Pilar Lorenzo manifiesta que se trata de un «genero menor» en la lírica galego-portuguesa con cierta «autonomia face a tensó»⁸⁵.

Es esta catalogación la que nos parece más acertada. Se trataría, en nuestra opinión, de una tipología separada de la *tençon*, puesto que elementos como la casuística amorosa y la cuestión dilemática presentada al inicio –y luego desarrollada a través de una dialéctica de la convicción que se refleja a nivel argumentativo y expresivo en una estrategias de oposiciones, de contrastes y de refutaciones– la individualizan, si bien el escaso número de muestras hace que no se pueda considerar a esta modalidad con la misma importancia y categoría que los tres «grandes» géneros, cantigas de amor, amigo y escarnio, de los que conservamos amplias muestras. Su consideración se relacionaría con otras tipologías «menores» de la tradición peninsular como la 'pastorela' o el 'pranto' –ya aludidos por Tavani y Lanciani–, que en el proceso de adaptación desde un contexto literario foráneo a otro diferente se acomodan desarrollando rasgos peculiares y, a veces, menos distintivos que si disfrutasen de un amplio cultivo y de una prolongación temporal, fuera de las coordenadas marcadas por la corte alfonsí.

⁸¹ M. A. Ferreira da Silva, *A tenção galego-portuguesa. Estudo de un gênero e edições dos textos*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade (Dissertação de mestrado), 2003, p. 8.

⁸² S. Panunzio (ed.), *Pero da Ponte. Poesías*, R. Mariño Paz (trad.), Vigo, Galaxia, 1992, p. 103.

⁸³ G. Marroni, «Pedr' Amigo de Sevilha», *AION*, 10/2 (1968), p. 279; C. Zilli (ed.), *Johan Baveca*, Bari, Adriatica Ed., 1977, p. 84.

⁸⁴ Y. Frateschi Vieira et alii (ed. e trad.), *Glosas marginais ao Cancioneiro medieval português de Carolina Michaëlis de Vasconcelos*, Coimbra, Universidade, 2004, p. 59.

⁸⁵ P. Lorenzo, «Partimen», art. cit. p. 512.

Como ya se apuntó, desde el punto de vista cronológico, hay que tener presente que los géneros dialógicos del Occidente peninsular se desarrollan alrededor de la corte castellana de Alfonso X por lo que los escasos trovadores que cultivan el *partimen* pertenecen a esa corte, salvo García Martinz, del que no se tienen noticias (sólo se conserva este texto de este poeta)⁸⁶. Los otros tres autores –P. Amigo de Sevilha, J. Baveca y Pero da Ponte– son conocidos por su destacada producción alrededor del cenáculo alfonsí, en donde participan en ciclos como el de la soldadeira Maria Balteira o el del ama⁸⁷.

P. Amigo de Sevilha y Pero da Ponte destacan, en particular, por sus conexiones con ámbitos europeos⁸⁸. El primero recoge en su pastorela (*Quand'eu um dia fui em Compostela*) elementos formales y temáticos de la primera pastorela romance (*L'autrier jost'una sebis-sa* de Marcabru)⁸⁹. Pero da Ponte, por su parte, está activo ya en la corte del padre de Alfonso X y, más tarde, en la del propio Alfonso, en donde se encuentra muy vinculado al interés regio de renovación literaria y de apertura de fronteras culturales. Su producción refleja un gran celo por incorporar tipologías y formas cultivadas más allá de los Pirineos, como lo demuestran la composición, aparte de uno de los dos *partimens*, de cuatro de los cinco prantos conservados en la lírica gallego-portuguesa y la adopción de la forma del *rondel* en dos cantigas de amor (*vid. supra*). Además de este *partimen*, compone dentro de los géneros dialógicos una *tençon* con A. Eanes do Coton, en la que aborda y debate la consideración profesional de segrel (*Pero da Pont', num vosso cantar*)⁹⁰. El mismo Alfonso X se refiere a Pero da Ponte en el escarnio literario *Pero da Pont' á feito gran pecado* (18,33), en el que se alude a la relación entre Pero da Ponte y Coton, acusando al primero de haber matado al segundo para robar sus cantares⁹¹.

⁸⁶ Según Resende de Oliveira, es probable que responda a uno de los García Martins que aparecen en la documentación castellana del segundo y tercer cuarto del siglo XIII, alguno de los cuales mantuvieron relación estrecha con Alfonso X (*Trovadores e xogrades*, Vigo, Xerais, 1995, pp. 133-134). *Vid.* también A. Correia, «García Martinz», *DLMGP*, pp. 289-290.

⁸⁷ *Vid.* a este respecto A. Correia, «O enquadramento histórico das cantigas da 'ama' do trovador Joam Soares Coelho», *Any gladly wolde [s]he lerne and galdly teche. Homenagem a J. Dias Ferreira*, T.F. Alves et alii (eds.), Lisboa, Colibri, 2006, pp. 11-120.

⁸⁸ Ambos están relacionados también con Santiago de Compostela, *vid.* Y. Frateschi Vieira, M. Isabel Morán Cabanas e J.A. Souto Cabo, *O amor que eu levei de Santiago. Roteiro da lírica galego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Toxosoutos, 2011, pp. 49-58.

⁸⁹ A. Ferrari, «Marcabru, Pedr'Amigo de Sevilha e la pastorela galego-portuguesa», *Romanica Vulgaria Quaderni Studi Provenzal*, 16/17 (1998/99), pp. 107-125 (en particular, pp. 110-114). Para la controvertida localización y status social de P. Amigo de Sevilha remitimos a nuestro trabajo, «En torno al debate –Pedr'Amigo, quer'ora ùa ren de P. Amigo de Sevilha y J. Baveca», *Actas del XIV Congreso de la AHLM (Murcia, set. 2011)*, en prensa, en donde hacemos un resumen de la información existente sobre el poeta y damos cuenta de la amplia bibliografía al respecto.

⁹⁰ *Vid.* D. González Martínez, «Esta tenzon fezeron Pero da Ponte e Afonso Anes do Coton. Edição e estudo do debate B969/V556», *Carte romanze*, en prensa (en el incipit seguimos su lectura).

⁹¹ La cantiga debe ser interpretada más como un juego literario que como una crítica directa. En un segundo escarnio (*Pero da Ponte, paro-vos sinal*, 18,34) el Rey Sabio critica a Pero da

Desde el punto de vista formal, el texto *Don Garcia Martijz, saber*, de Pero da Ponte y Garcia Martinz⁹² está compuesto por cuatro cobras *doblas* de ocho versos octosílabos (a b b a c a c a), y dos *fiindas*, de cuatro y dos versos. La falta de simetría entre las dos *fiindas*, tanto en B como en V, sorprende en vista de la regularidad que marcaban los tratados poéticos para las estrofas finales: I: c a c a / II: c a. En la II *fiinda* parece como si faltasen los dos versos finales. Quizás esto sea debido a problemas de transmisión manuscrita, en el antecedente de B y V —o en estadios anteriores—.

El segundo *partimen*, *Pedr'amigo, quer'ora ua ren*, se acomoda más a las dimensiones formales que marcaba la tipología occitana y francesa⁹³. Con ocho cobras *doblas*, también de ocho versos decasílabos (a b b a c c a a) y dos *fiindas* de cuatro versos cada una (c c a a).

Ambos textos presentan, desde una perspectiva rimática, esquema únicos⁹⁴ de acuerdo a las características tipológicas de las líricas de *oc* y de *oil* en las que habitualmente se construían los *partimens* sobre melodías previas. En el segundo caso, la crítica ya identificó el *contrafactum* con dos *partimens* occitanos⁹⁵, en los que curiosamente participan autores con conexión en la lírica peninsular a los que ya aludimos, Sordel y Guiraut Riquier. Un hecho más que apoya la tesis de la intertextualidad que caracteriza esta tipología procedente de áreas literarias trovadorescas foráneas.

Analizando las composiciones de forma sucinta, es necesario señalar que en los dos primeros versos se introduce la propuesta de debate: «quer'ora ña ren / saber de vós» (vv. 1-2, 64,22), «saber / queria de vós hña ren» (vv. 1-2, 120,9) y, a continuación, se presenta el axioma de forma impersonal y que responde a cuestiones que se acomodan a la casuística amorosa, como era de esperar (I cobra). En el primer caso, se debate sobre si el amante debe declarar su amor a la dama («dona») o, por el contrario, debe permanecer en silencio para no desagradarla.

La opinión de Pero da Ponte se ajusta al precepto del amor cortés, debe guardar silencio; en cambio, Garcia Martinz, que escogía la opción dilemática, prefiere declarar a la amada sus penas «e pois servir e atender» (v. 16). Como mediación en la disputa se pide la

Ponte por su irreverencia religiosa y por su arte de trovar (vid. J. Paredes Núñez, *El cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, (ed. crítica, intr., notas y glosario), L'Aquila-Roma, Japadre, Romanica Vulgaria, 2001, pp. 243-249, núm. 31, y pp. 256-262, núm. 32, respectivamente).

⁹² Panunzio, *Pero da Ponte*, op. cit., pp. 103-105; R. Fernandez Pousa, «El Cancionero gallego del trovador Pero da Ponte», *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, LXII (1956), núm. 48, pp. 836-877.

⁹³ Vid. nuestro trabajo, «En torno al debate», art. cit.

⁹⁴ El texto de Pero da Ponte y Garcia Martinz sigue el esquema 157:1 y el de J. Baveca - P. Amigo 162:1 (G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1967).

⁹⁵ Concretamente *Bertrans, lo joy de dompnas e d'amia*, de Sordel y Bertran d'Alamanon, y *Guilhelm de Mur, chاوزets d'esta partida*, de Guiraut Riquier y Guilhelm de Mur. Vid. al respecto S. Marcenaro, «Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui «contrafacta» galego-portoghese di testi occitani», *In marsupiis peregrinorum*, op. cit., pp. 465-478 (pp. 479-481).

intervención de un juez, en este caso, el dictamen del rey, algo habitual en el género, «E d'esto julgue-nus el-Rey» (v. 24). El requerimiento no queda en el aire. El mismo Alfonso X responde en el escarnio *Pero da Ponte, pare-vosen mal*⁹⁶, tomando partido, en contra de lo esperado, por el desconocido García Martinz, y acusando al segrel de no dominar el arte poético occitano en los famosos versos «vós non trobades come *proençal* / mais come Bernaldo de Bonaval» (18,34, vv. 13-14)⁹⁷. Un juego literario más, que se añade a otros que se intercambiaban poetas de la corte.

En el segundo de los *partimens*, si bien el tema versa sobre la *fin'amors*, se aborda de forma particular, puesto que la cuestión dilemática se presenta de forma negativa. Se cuestiona sobre quien actúa peor, si el *ome rafece* que desea servir una dama noble o, a la inversa, el hombre noble que pretende a una mujer plebeya. Sorprende y destaca el hecho de que la formulación de la pregunta se plantee sobre la persona que no sigue los preceptos del amor cortés: el amante como hombre de baja condición o la amante como mujer plebeya⁹⁸. Una pequeña *variatio* que aporta cierta singularidad a nuestro *partimen*.

Concluimos señalando que, en nuestra opinión, en la lírica peninsular sí se cultivó el *partimen* como tipología, aunque sus muestras son bien exiguas y su adaptación es particular, una manifestación literaria parangonable a otras modalidades “menores” como la pastorela o el pranto. Es cierto que su relación con la *tençon* es evidente como géneros de debate dialogados que son y que sus límites no están bien perfilados; sin embargo, 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. En la introducción de este género foráneo debió de ser fundamental la intervención de autores occitanos que tuvieron relaciones con reinos hispánicos como Vaqueiras, Sordel y, sobre todo, Riquier, y de poetas del Norte de Francia con los que habría contactos o de los que se conocerían sus composiciones. Se trata, pues, de una tipología que muestra y confirma que las vías de difusión de la poesía trovadoresca se pierden a menudo en la noche de los tiempos, como decía Angelica Rieger en la cita con la que iniciamos este trabajo.

Recibido: 13/01/2012

Aceptado: 23/02/2012

⁹⁶ La relación entre las dos composiciones fue puesta de manifiesto por primera vez por S. Pellegrini en «Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X», *AION*, 3 (1961), pp. 127-137. Sobre la conexión entre Pero da Ponte y Alfonso X, *vid.*, además, C. Michaelis de Vasconcelos, *Cancioneiro de Ajuda*, ed. crítica e com., Halle, 1904, vol. II, pp. 456-461, 748-750; Panunzio, *Pero da Ponte*, *op. cit.*, pp. 12-20, 43-59; y A. Juárez Blanquer, «Nuevos puntos de vista sobre la polémica entre Alfonso X y Pero da Ponte», *Estudios Románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, J. Montoya Martínez y J. Paredes Núñez (eds.), Granada, Universidad, 1985, pp. 407-422.

⁹⁷ Tavani, *GRMLA*, II, fasc. 6, 1980, p. 132; Pellegrini, «Pero da Ponte», *art. cit.*, pp. 134-135.

⁹⁸ Más detalles sobre el texto en Corral, «En torno al debate», *art. cit.*



RESUMEN: En el trabajo se intenta demostrar que en la lírica gallego-portuguesa se cultivó el *partimen* como tipología, si bien se trata de la adaptación de un género foráneo a un contexto literario diferente y que no alcanza un gran éxito (tan sólo dos textos). Para ello, se estudian los antecedentes clásicos y medievales que dieron lugar a este género dialógico, el nacimiento y desarrollo de esta tipología en las áreas occitana y francesa, y las relaciones que *trobadors* y *trouvères*, autores de *partimens*, mantienen con trovadores peninsulares. También se analizan las conexiones entre *partimen* y *tenson*, los dos géneros dialógicos, y del *partimen* con la *cansó*, en tanto comparten la materia amorosa. Por último, se abordan, desde el punto de vista tipológico, los *partimens* de P. Amigo de Sevilha-Garcia Martins y J. Baveca-P. Amigo de Sevilha.

ABSTRACT: In this paper we aim at proving that the *partimen* genre existed as a typology within the Galician-Portuguese lyric poetry although it is considered as just the adaptation of a foreign genre and did not have much success (it consists of just two texts). For our purpose, we will study the classic and medieval antecedents which gave rise to this dialogic genre, the birth and development of this typology in the Occitan and French areas and the relationship that *trobadors* and *trouvères* –the authors of *partimens*– maintained with the Peninsular troubadours. Another objective will be to analyse the connections between *partimen* and *tenson*, the two existing genres, and between *partimen* and *cansó* as these two share the subject matter of love. Finally, we will tackle the *partimens* by P. Amigo de Sevilha-Garcia Martins and J. Baveca-P. Amigo de Sevilha from a typological perspective.

PALABRAS CLAVE: *Partimen*, *jeu-parti*, *tenson*, Pero da Ponte, P. Amigo de Sevilha, Garcia Martins, J. Baveca, géneros dialogados, corte de Alfonso X, relaciones intertextuales.

KEYWORDS: *Partimen*, *jeu-parti*, *tenson*, Pero da Ponte, P. Amigo de Sevilha, Garcia Martins, J. Baveca, dialogic genres, Alfonso X's court, intertextual relationship.