

CONGRESO INTERNACIONAL

EL ESPAÑOL Y SUS CULTURAS

3ª Convocatoria:

El impacto de la cultura postmoderna



Presidente: Prof. Dr. Miguel Ángel Garrido Gallardo

Organiza:

- Grupo de Análisis del Discurso del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CSIC)
- División de Cultura de la Fundación "Obra Pía de los Pizarro"

SEDES DEL CONGRESO

Madrid. CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales
Trujillo. Palacio de los Barrantes Cervantes (Obra Pía de los Pizarro)

Madrid, 17-20 de mayo
Trujillo, 21 de mayo de 2010

INFORMACIÓN Y SECRETARÍA

CSIC. Centro de Ciencias Humanas y Sociales
C/. Albasanz 26-28. Despacho 1F15
Tfno: 916 022 505
Correo electrónico: alburquerque@ile.csic.es
<http://www.ile.csic.es>
<http://www.fundacionpizarro.es>



Amor fez a min amar: creación y contrafactum en el Cancionero del rey Don Denis de Portugal

Maaríá Gimena del Rio Riande

1. Siete cantigas de amor con notación musical del rey Don Denis¹

En mayor o menor cantidad, las 137 composiciones que constituyen el *Cancionero del rey Don Denis* se conservan en dos apógrafos italianos colectivos de hacia 1525, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V), así como en un *descriptor* de este último, el *Cancionero de Berkeley* (K), y en el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), una hoja suelta de fines del siglo XIII o principios del XIV que contiene -aunque de forma fragmentaria- siete cantigas de amor de Don Denis con notación musical, una característica excepcional si se lo compara con otros manuscritos de la época (Sharrer 1992: 13-29)².

En este trabajo se estudiará la cantiga de amor del rey Don Denis *Amor fez a min amar* (B 544, VK 147) a partir de las posibilidades de la creación y reelaboración poética y el *contrafactum* con textos musicados pertenecientes a la líricas de *oc* -como la cansó *Be. m pac d' invern et de estiu* del trovador occitano Peire Vidal-, de *oil* - la canción *Amour me fait commencier* de Thibaut de Champagne-, así como su relación con otras composiciones de la tradición peninsular, como la cantiga de amor de Airas Nunes, *Amor faz a min amar*.

2. Texto y música en la Edad Media: el contrafactum

En la Edad Media la lírica se difundía oralmente, es decir, era compuesta para ser cantada. Para facilitar la transmisión, recepción, y memorización de las composiciones, los elementos léxicos del poema se unían a la melodía, muchas veces a partir del principio de la imitación o *contrafactum*, técnica utilizada tanto en la lírica religiosa como profana³. En el ámbito de esta última, *contrafactum* se refiere a la

¹ Hijo de Afonso III, “el Boloñés”, y de Beatriz de Guillén, hija ilegítima Alfonso X “el Sabio”, trovador y mecenas de trovadores y juglares. Ya rey, Don Denis casó con Isabel, hija del rey Pedro III de Aragón, promotor de la lengua y la literatura de *oc*. El reinado de Don Denis fue importante en muchos campos de la cultura: fundó la Universidad de Coimbra-Lisboa, y apuntó a promocionar traducciones de la prosa documental e histórica alfonsí. Con respecto a la poesía trovadoresca, luego de la muerte de Alfonso X su corte fue el mayor centro de producción trovadoresca y su papel como compositor decisivo. Dada su cronología tardía y sus relaciones familiares con las cortes de la Romanía más cultivadas de la Edad Media, su producción poética puede ser leída en una encrucijada de herencias provenientes de la tradición poética gallego-portuguesa, *occitana* y *oitánica*. El trabajo histórico-biográfico más completo en Sotto Mayor Pizarro (2005).

² Para la lírica profana gallego-portuguesa sólo se conservan dos testimonios que contienen la notación musical de sus composiciones: el *Pergamino Vindel* (N) y T. No poseemos la notación de otro de sus cancioneros colectivos, el *Cancionero de Ajuda* (A), pero hay un espacio reservado para ella en la primera estrofa de cada composición.

³ Tradicionalmente, el término se ha aplicado a la relación entre la poesía y la música religiosa y la vernacular en la Edad Media. Según Bukofzer (1960: 108): “The absence of contrast between *secular* and *sacred* styles of music in the Middle Ages can be shown simply by the observation that a secular song, if given a set of sacred words, could serve as sacred music, and vice versa. Only recently has it been recognized how frequently such interchange took place, and the more we learn about medieval music, the more important it becomes. The practice of borrowing a song from one sphere and making it suitable for use in the other by the substitution of words is known as *parody* or *contrafactum*”. Nuevas aproximaciones en Canettieri y Pulsoni (1994) y Rossell (2005), entre otros.

sustitución de una melodía o un texto por otro sin un cambio fundamental en su estructura⁴. Como bien señala Rossell (2005: 287):

El texto y la música se articulan en la lírica monódica medieval a partir de un elemento común: la estructura métrica, elemento formal que reúne a las dos disciplinas (...) la filología y la musicología (...). Se trata de un sistema de comunicación a partir de un lenguaje medieval panrománico y plurilingüístico: el lenguaje musical, utilizado de forma consciente y voluntaria con intención metatextual y metapoética tanto en el ámbito litúrgico como en el cortesano.

En el ámbito peninsular, el *Arte de Trovar* contenido en B nos da las pistas del hipotético uso del *contrafactum* en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa. A lo largo de su capítulo IX se describen los rasgos fundamentales de la *cantiga de seguir* (entendiendo aquí el verbo *seguir* como *imitar*), a partir de una gradación triple: en primer lugar, refiriendo a aquella composición que sólo adapta la melodía y la estructura silábica de su modelo; luego, la que se apropia de versos, rima y estructura métrico-estrófica; y en tercer lugar, la que además ajusta el léxico de la composición original a un nuevo significado, suponiendo un trabajo intertextual (Tavani 1999)⁵.

Don Denis, el más prolífico de los trovadores gallego-portugueses, dio cuenta de su arte a la hora de reelaborar las composiciones de sus pares poniendo en práctica todas las formas del *seguir*. La crítica ha relevado la mayor parte de estos casos⁶, de los cuales el más conocido sea tal vez el de la reelaboración de la cantiga de amigo de Pero Meogo *Levou-s´a louçana* (B 1188, V 793) en su *Levantou-s´a velida* (B 569, V 172)⁷. Pero el rey también supo reutilizar parcialmente parte de la rima, léxico y expresiones de la *pastorela* de Joan Perez d’ Aboin, *Cavalgava noustro dia* (B 676, V 278), en su cantiga de amigo *Por Deus, amigo, quen cuidaria* (B 579); la estructura formal de la cantiga profana alfonsí *Non me posso pagar tanto* (B 480, V 63) en *Senhor, pois me non queredes* (B 528, V 131); y volcar casi por completo una cantiga de amigo de Estevan Travanca (*Amigas, quando se quitou*, B 723, V 324) en otra de escarnio suya (*U noustro dia don Foan*, B 1538), donde utilizó el *refrán* de ésta apenas con una alteración lexical, además de su esquema métrico, rimas, y hasta su doble *fiinda*⁸. A este trabajo suyo con textos de la lírica peninsular podrían sumársele asimismo dos posibles *contrafacta* sobre *cansós* de Peire Vidal, señaladas por Canettieri y Pulsoni (1994: 25-30): *Plus que.l paubres quan jai el ric ostal*⁹, y *Be. m pac d’ invern et de estiu*, composición sobre la cual volveremos.

Sin embargo, no puede decirse que su extenso *Cancionero* esté caracterizado por la *contrafactura* o la voluntad de copia, por el contrario, los textos que lo componen

⁴ Este préstamo métrico-melódico se constituye en la lírica medieval occitana en un género poético, el *sirventés*, que por definición utiliza siempre la melodía de otra canción preexistente, y por tanto su esquema métrico.

⁵ Debe destacarse que este *Arte de Trovar*, compuesto cuando ya el *trovar* en gallego-portugués era un recuerdo (tal vez por el mismo recolector de esta tradición, el hijo bastardo de Don Denis Pedro de Barcelos), es absolutamente parcial y no siempre refleja lo que se encuentra en las cantigas.

⁶ Siendo los trabajos de Gonçalves (1992: pp. 146-155 y 1993) los que se han ocupado particularmente del *Cancionero* del rey.

⁷ En la composición puede rastrearse también el uso polisémico de la palabra rimante *alva*, de la misma forma que sucede en la cantiga marial alfonsí *Virgen Madre Gloriosa*.

⁸ En la tradición lírica profana gallego-portuguesa, la *fiinda* es el cierre de la cantiga que puede tener entre dos o cuatro versos.

⁹ Según los autores, aquí el *contrafactum* se limitaría a la primera estrofa.

hacen gala de un profundo conocimiento de las tradiciones líricas románicas a través del tamiz de la reelaboración y/o la renovación de temas, formas, y géneros. En este sentido, un caso interesante y que ha pasado casi inadvertido ante los ojos de la crítica es el del juego que el rey propone en su cantiga de amor *Senhor fremosa non poss' eu osmar* (T 5, B 528, V 111)¹⁰. Su *incipit* está calcado sobre el de una composición del mismo género, *Senhor fremosa non pod' om' osmar* (B 1087-1088, V 679¹¹)¹², del juglar gallego Pero d' Armea¹³, y aunque no se trata de una *cantiga de seguir*, es interesante destacar que la composición dionisina utiliza además la misma métrica (decasílabos) que la que del de Armea, así como el recurso a las *coblas unissonans* y a las rimas en *-ar* y *-er*¹⁴. Un claro ejemplo de imitación y, a la vez, creación poética.

3. Texto y música: una cantiga de amor del rey Don Denis, creación y *contrafactum*

Antes de profundizar en las relaciones que mantiene la cantiga de Don Denis con los textos de *oc* y *oil* antes mencionados, su texto en presentación crítica:

- 1 Amor fez a min amar
 - 2 gran temp' á ua molher
 - 3 que meu mal quis sempr' e quer
 - 4 e me quis e quer matar,
 - 5 e ben o pod' acabar,
 - 6 pois end' o poder ouver,
 - 7 mais Deus, que sab' a *sobeja*
 - 8 coita que m' ela dá, *veja*
 - 9 como vivo tan coitado,
 - 10 el mi ponha i recado.
-
- 11 Tal molher mi fez amor
 - 12 amar, que ben des enton

¹⁰ Senhor fremosa, non poss' eu osmar /que est aquel' en que vos mereci/ tan muito mal, quan muito vós a mi/ fazedes, e venho-vos preguntar/ o por que é, ca non poss' entender,/ se Deus me leixe de vós ben achar,/ en que vo-l' eu podesse merecer.// Se é senhor porque vos sei amar/ mui máis que os meus olhos nen ca min,/ e assi foi sempre des que vos vi,/ pero sabe Deus que ei gran pesar/ de vós amar, mais non poss' al fazer,/e por én, vós, a que Deus non fez par./ non me devedes i culpa pōer.//Ca sabe Deus que se m' end' eu quitar/ podera, des quant' á que vos servi,/ mui de grado o fezera logu' i,/ mais nunca pudi o coração forçar,/que vos gran ben non ouuess' a querer,/ e por én non dev' eu alazerar,/ senhor, nen devo por end' amorrer.

¹¹ En V sólo las dos primeras estrofas.

¹² Senhor fremosa, non pod' om' osmar/ quan muito ben vos quiso Deus fazer/ e quan fremosa vos fezo nacer,/ quan ben vos fez parecer e falar,/ se Deus mi valha, non poss' eu achar/ quen vosso ben todo possa dizer.// Pero punho sempre de preguntar,/ por én nunca me poden entender/ o mui gran ben que vos eu sei querer,/ nen o sabor d' oir en vós falar;/ per bõa fe, pero non poss' achar/ quen vosso ben todo possa dizer.// Se per ventura vej' eu apartar/ os que eu sei que vos poden veer,/o que dizen morro por aprender,/ ca morro por oir de vós falar;/ e con tod' esto non poss' eu achar/ quen vosso ben todo possa dizer.

¹³ Quien, según Resende de Oliveira (1994: 411), habría estado en contacto con el círculo señorial de Rodrigo Gomez de Trastámara y con trovadores de la corte alfonsí como Pero Garcia Bungalés y Roi Paez de Ribela.

¹⁴ Ha de destacarse también que parte del léxico de la primera estrofa de la cantiga de Pero d' Armea se trasvasa en idéntico lugar de rima en la de Don Denis, aunque en diferentes versos y estrofas. Es el caso de la utilización de los verbos *preguntar* y *entender*: “*Pero punho sempre de preguntar/ por én nunca me poden entender*” (v. 7 y 8) es lo que se lee en el modelo, y: “(...) *fazedes, e venho-vos preguntar/ o por que é, ca non poss' entender*” (v. 5 y 6) en la del rey. Asimismo, ambos trovadores utilizan el artificio de la *palavra rima*.

13 non mi deus se coita non,
 14 e do mal sempr' o peor,
 15 por end' a Nostro Senhor
 16 rogu' eu mui de corazón,
 17 que el m' ajud' atan forte
 18 coita que par m' é de morte,
 19 e do gran mal *sobejo*
 20 con que m' oj' eu morrer *vejo*.

21 A min fez gran ben querer
 22 amor una molher tal
 23 que sempre quis o meu mal,
 24 e a que praz d' eu morrer,
 25 e pois que o quer fazer,
 26 non poss' eu fazer i al,
 27 mais Deus, que sab' o gran torto
 28 que mi ten mi dé conorto,
 29 a este mal sen mesura,
 30 que tanto comigo dura.

31 Amor fez a min gran ben
 32 querer tal molher ond' ei
 33 sempre mal e averei,
 34 ca en tal coita me ten,
 35 que non ei eu força nen sén,
 36 por én rogu' e rogarei
 37 a Deus que sabe que vivo
 38 en tal mal e tan esquivo,
 39 que mi quera dar *guarida*
 40 de mort', ou dé melhor *vida*¹⁵.

La cantiga desarrolla un típico tema ya abordado por estas tradiciones líricas, el de la dama cruel que desdeña al trovador. Aunque recortándose siempre sobre la *coita* o sufrimiento de éste, núcleo duro de la lírica gallego-portuguesa, la composición incorpora algún vocabulario de eco occitano. Ya desde el comienzo, el trovador dice amar por *gran temp'* a una mujer (v. 2). Esta expresión fue largamente utilizada por trovadores occitanos a través de la expresión *lonc temps*¹⁶, aunque de forma similar, en el *corpus* profano gallego-portugués encontramos las expresiones *tan gran tempo/gran tempo*, etc., en más de quince textos¹⁷. Asimismo, en el v. 28 el trovador pide a Dios

¹⁵ Características métrico-rimático-versificatorias en Tavani (1967): cant. de mestria, coblas singulares. a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7' c7' d7' d7' (135: 1). I: a: -ar b: -er c: -eja d: -ado. II: a: -er b: -al c: -orto d: -ura. III: a: -en b: -ei c: -ivo d: -ida. Capden. 1 I, 2 III, 1 IV; 7 I, III; 8 I, II; 5 II, 6 IV; 8 III, 9 IV; rima der. 1 I, II; 3 I, 1 III; 6 I, 2, 3 IV; 7 I, 9 II; 8 I, 10 II; 8 II, 4 III; 7, 10 IV; corr. paral. 1-4 I-III, 1-3 IV; 5-6 I-III; 7-10 I, 5-10 II, 7-10 III, 6-10 IV.

¹⁶ Por ejemplo, Jaufré Rudel (*Belhs m' es l' estius e' l temps floritz: "Lonc temps ai estat dolors"* (Jeanroy 1924: 9).

¹⁷ Seis de estas cantigas (dos de amor y cuatro de amigo) de este grupo pertenecen a Don Denis: *Nostro senhor, se averei guisado* (B 527a, V 130), y *Ai fals' amigu' e sen lealdade!* (B 595, V 198); *Gran temp' a, meu amigo, que non quis Deus* (B 587, V 190); *Meu amigo, non poss' eu guarecer* (B 581, V 184); *Vi-*

que le dé *conorto* (de *confortar/conforto*), “alivio, consuelo”, palabra que aparece unas 278 veces en el *corpus* occitano medieval (sin sumar variantes como *conortz*, *conort'*), según COM (Ricketts 2001), y en una decena de composiciones gallego-portuguesas¹⁸. Otra palabra del ámbito francés, pero de gran utilización en la lírica gallego-portuguesa que aquí describe el desasosiego del trovador es *sén*: “non ei eu força nen sén” (v. 38). Del germano, *sinn*, “sentido, tendencia”, llega a través del sustantivo abstracto del occitano *sen*, y tanto en una como en otra tradición lírica, conforma su léxico amoroso¹⁹. Cierra la cantiga el término *guarida*, que surge en el pedido final a Dios de los vv. 39-40: “que mi quera dar *guarida*/ de mort', ou dé melhor vida”, palabra utilizada sólo una vez más por el rey en la cantiga de escarnio *Ou é Melion Garcia queixoso* (B 1533) y la de amigo *Chegou-mi, amiga, recado* (B 590, V 193). El verbo *guarir* es bastante frecuente en la lírica gallego-portuguesa, encontrándose en unas 86 composiciones, aunque lo es también en la lírica occitana, donde las formas *guerir/garir* (del germano *warjan*, “defender, proteger”) aparecen en 200 oportunidades, según COM (Ricketts 2001). De todos modos, la sola utilización de este léxico no es motivo suficiente para trazar relaciones de cercanía entre estas tradiciones, ya que todo el *corpus* gallego-portugués recontextualiza términos del ámbito transpirenaico. De hecho, podrían relevarse asimismo ciertas similitudes en cuanto a la utilización de léxico en posición de rima con otra composición de la tradición lírica gallego-portuguesa, la cantiga de amor *O que vos diz, senhor, que outra ren desejo*, de un trovador de su corte, Rodrigu' Eanes Redondo (B 334)²⁰:

- 1 O que vos diz, senhor, que outra ren desejo
- 2 no mundo mais ca vos, est' é o mui *sobejo*
- 3 mentido que'-no diz; ca, u quer que eu sejo,
- 4 sen vos non me sei eu eno mundo *guarida*;
- 5 e se vou u vos vej', e quand' a vos eu *vejo*,
- 6 vejo eu i quant' og' é mia mort' e mia *vida*.

vos, madre, com meu amig' aqui (B 586, V 189). Don Denis también utiliza un sinónimo como *tamanho tempo* en el estribillo de *Non sei como me salv' a mia senhor* (B 529, V 112, T 6).

¹⁸ Estudiado en la tradición gallego-portuguesa por Corral Díaz (2005: 541-551). Además de esta cantiga, el término *conorto* puede encontrarse en *Nostro Senhor Deus! Que prol vus ten ora*, de Pero da Ponte (B 985BIS, V 573); *Se eu no mundo fiz algun cantar*, de Pero Garcia d' Ambroa (B 1599, V 1131); *Pero Lourenço comprastes*, de Pero Gomez Barroso (B 1441, V 1051). Otras variantes como *conort* en otra cantiga del rey, *Assi me trax coitado* (B 531, V 134); *Foi-ss' o meu amigo d' aqui*, de Pero da Ponte (B 834, V 420); *E por que me desamades*, de Osoir' Anes (B 40); *Nunca tan gran coita sofri*, de Airas Engeitado (B 974, V 561); y *Vi eu, senhor, vosso bon parecer*, de Airas Nunez (B 875-8, V 459- 60, V 46). También *conortar* en *Que muito ben me fez Nostro Senhor*, de Pedro de Portugal (B 608, V 210); y *Que mal s' este mundo guisou*, de Pero da Ponte (B 988, V 576). Las variantes *confort'/comfort'*, menos utilizadas en esta tradición, en dos cantigas del rey: *Quant' eu, fremosa mia senhor* (B 501, V 84) y *O gran viç' e o gran sabor* (B 532, V 135). Y del mismo modo, *conforto* en *Como omen ferido con ferro e sen pao*, de Diogo Gonçalves de Montemor-o-Novo (B 1075BIS, V 666); *Amigo, que cuidades a fazer*, de Vasco Perez Pardal (B 820, V 405), y finalmente *confortar* en *Os namorados que troban d' amor*, de Johan (B 1117, V 708).

¹⁹ Interesante es el punto de vista de Cropp: “On voit se créer, dans la poésie des troubadours, de nouveaux concepts et un nouveau vocabulaire abstrait (...) Les troubadours se sont efforcés de enrichir le vocabulaire abstrait de leur langue (...) ils ont parfois fait changer de registre certains termes appartenant au vocabulaire religieux et au vocabulaire intellectuel, en leur attribuant une nouvelle valeur mondaine (...)” (citado en Sabell-Tormo 1990: 311-2).

²⁰ Rodrigu' Eanes Redondo (tres cantigas de amor, una de amigo, y una *tensó*), aun con cierta dificultad en cuanto a su datación, es desde 1311 hombre de confianza de Don Denis (Resende de Oliveira 1992: 565).

- 7 Foi vo-lo dizer o que á grand' enveja
- 8 porque vus quer' eu ben, e non sab' a *sobeja*
- 9 coita que me vos dades; que, u quer que eu seja,
- 10 no coraçõn me dá voss' amor tal ferida:
- 11 quando vus eu vejo ¡assi Deus me *veja!*
- 12 vejo eu i quant' og' é mia mort' e mia vida.

Llama la atención que las cantigas de Don Denis y el noble compartan –aunque en diferentes estrofas– las rimas –*ejo*, –*eja* a través de palabras en posición de rima (*sobejo/vejo*; *sobeja/veja*; *guarida/vida*)²¹, aunque aquí resulta más acertado pensar en un compendio de rimas que los trovadores manejaban para la composición de sus cantigas (Montero Santalha 2001).

Mas desde lo formal las similitudes con los textos de allende los Pirineos se hacen un tanto más evidentes: la del rey es, al igual que las del ámbito francés, una cantiga de *mestria*, es decir, sin estribillo, y de cuatro estrofas. Este último detalle es importante, ya que el *corpus* de amor dionisino cuenta con sólo tres cantigas de amor de cuatro estrofas o *cobras*, la aquí trabajada, *Praz-mi a mi, senhor, de morrer* (B 497, VK 80) y *De mi valerdes seria, senhor* (B 546, VK 149), aunque esta última con estribillo o *refran y fiinda*²². Debe añadirse asimismo que la cantiga del rey de Portugal se abre con el relato en tiempo pasado del trovador: *Amor fez a min amar*, sin ser aquí la referencia al Amor un apóstrofe, sino uno de los personajes de la cantiga²³. Este comienzo, poco usual para el mundo occitano, puede señalarse en once canciones de *trouvères* del *Chansonnier Cangé* (Beck 1964)²⁴, una de ellas es *Amour me fait commencer*, de Thibaut de Champagne²⁵:

- 1 Amour me fait commencer
- 2 Une chançon novele
- 3 Qu' ele me vuet ensoigner
- 4 A amer la plus bele
- 5 Qui soit ou mont vivant:
- 6 C' est la bele au cors gent,

²¹ Aunque el rey usaría también en posición de rima en la cantiga de amigo *Meu amigu', u eu sejo* (B 596; V 199): *vejo/ sobejo* (además de *sejo* y *desejo*, como en la cantiga de Eanes Redondo), y *veja/sobeja* (además de *seja*, como en la cantiga de Eanes Redondo). Dentro del *corpus* dionisino pueden hallarse rimas en –*ejo*: *vejo/desejo*, se encuentran en los vv. 1 y 4, I, de la cantiga de amigo *Que muit' á ja que non vejo* (B 557, V 160), en los vv. 8 y 9 de *Non poss' eu, meu amigo* (B 578, V 181); asimismo, *vejo/desejo/sobejo* aparecen en los vv. 11, 12, 14 de *Pois que diz meu amigo* (B 600, V 203) y en los vv. 1, 2, 3, 6 de *Coitada viv', amigo, por que vos non vejo* (B 593, V 196).

²² A las que se suman dos *pastorelas* también composiciones de *mestria* de cuatro estrofas: *Unha pastor ben talhada* (B 534, VK 137), y *Vi oj' eu cantar de amor* (B 547, VK 150), esta última con *fiinda*.

²³ El apóstrofe al dios Amor se da en otra cantiga de nuestro trovador, *Amor, que en grave dia vos vi* (B 540, V 143). Otras nueve cantigas de la tradición gallego-portuguesa comienzan con apóstrofes al Amor, veinte refieren ya desde su *incipit* al amor en relatos.

²⁴ Cancionero colectivo que posee la mayor parte de su *corpus* musicado.

²⁵ Thibaut de Champagne (1201-1253), rey de Navarra (1234-1253) y conde de Champagne y Brie (1201-1253), pariente lejano de Don Denis, fue, al igual que éste, un gobernante que supo consolidar su poder –ya desde su lugar como conde–, además de un fecundo trovador. Hábil diplomático, al igual que Don Denis, Thibaut supo hacer pactos con Castilla, Aragón e Inglaterra, con el fin de consolidarse en la corona. Gobernó ayudado por nobles de Champaña, y mandó poner por escrito las tradiciones jurídicas de la monarquía de Navarra en el *Fuero General*. En 1238 se dirigió a Tierra Santa (una canción suya relata la experiencia), y a pesar de ser derrotado, logró obtener para los cristianos Jerusalén, Belén y Ascalón. Sobre su biografía y obra literaria ver Tarbé (1851:V-XLV), Anglés y Sagaseta Aríztegui (1973), Zudaire Huarte (1973).

- 7 C’ est cele dont je chant.
- 8 Dex m’ en doint tel novele
- 9 Qui soit a montalant,
- 10 Que menu et souvent
- 11 Mes cuers por li sautele²⁶.

Por lo demás, comparten algún eco lejano en cuanto a la temática de la dama cruel y a la muerte por amor (“*S’ ele me fait languir/Ainsi jusqu’ a morir*”, v. 31, II). Y aunque la opción del *contrafactum* es imposible, ya que al comparar la composición de Thibaut con la de Don Denis, en cada estrofa nos sobraría un verso, la cantidad de estrofas, estas coincidencias sumadas a la cadencia del heptasílabo²⁷ promueven una relación de cercanía entre ambas composiciones.

Caso diferente es el de *Be .m pac d’ invern e d’ estiu*, compuesta por Peire Vidal²⁸ muy probablemente en España entre 1174 y 1180, aunque retocada en dos ocasiones con posterioridad a 1184:

- 1 Be .m pac d’ invern e d’ estiu
- 2 e de fregz e de calors,
- 3 et am meus atan cum flors
- 4 e pro mort mais qu’ avol viu,
- 5 qu’ enaissi. m ten esforsiu
- 6 e gai Jovens et Valors.
- 7 E quar am domna novella,
- 8 sobravinen e plus bella,
- 9 paro. m rozas entre gel
- 10 e clar temps ab trebol cel.

La estructura métrico-rimática de esta *cansó*, muy rara en la lírica occitana medieval, es igual a la de la cantiga dionisina y, como bien señalan quienes han estudiado ha fondo las relaciones entre ambos textos, Canettieri y Pulsoni (1994: 29), esta forma métrica se repite tan sólo en una composición religiosa del trovador Cadenet, *Be volgra s’ esser pogues*, aunque con un esquema silábico diferente. Como fue ya dicho, el esquema métrico-rimático de la cantiga de Don Denis –un *unicum* dentro del *corpus* profano- es a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7’ c7’ d7’ d7’, y la de Peire Vidal, a7 b7 b7 a7 a7 b7 c7’ c7’ d7 d7, donde sólo es diferente en la rima d (masculina aquí, femenina en la del rey). Trabajando a partir de la noción de *contrafactum*, Canettieri y Pulsoni (1994: 29) afirman que esto no resultaría disruptivo, ya que la melodía del texto occitano podía igualmente adaptarse sin problemas al nuevo texto a través de una mínima variación de la misma²⁹. Pero el hecho más destacable en esta comparación es

²⁶ Primera estrofa de la canción. Ha de añadirse que ésta se cierra con un *envoi* de cinco versos. Texto completo con música en Beck (1964: 2) a partir del texto de Raynaud, 1268.

²⁷ Aunque el esquema estrófico de la cantiga de Don Denis es a b b a a b c c d d y el de Thibaut a b a b c c c b c b c b.

²⁸ Peire Vidal (1175?-1205), trovador occitano de Toulouse, comenzó su carrera en la corte del conde Ramón V de Toulouse. Más tarde estuvo al servicio del vizconde Barral de Marsella, Alfonso II el Casto, Bonifacio de Monferrato y Ricardo Corazón de León. Caballero cruzado, llegó a Palestina y Malta. Se conservan 45 de sus composiciones, 12 con melodía.

²⁹ “Para el caso de la lírica medieval en lengua romance, los elementos testimoniados a través de la notación musical dan cuenta de las alturas relativas de los sonidos, de su disposición con respecto a las palabras (tanto en el nivel del verso como de estructuras más amplias), y en algunos casos, de la organización temporal y duración relativa de los sonidos. Estos elementos, aun cuando no marcan una

la proximidad de las rimas c, que representan una semejanza fónica [e?a]: *-ella* en los vv. 7 y 8 de la *cansó* de Peire Vidal, *-eja* en la de la I estrofa de la cantiga del rey. En otras palabras, este *contrafactum* del rey portugués, posible tanto a partir de la reconstrucción del elemento métrico-versificatorio como musical, estaría dentro del segundo grado descrito por el *Arte de Trovar* (adaptación de la melodía, rima –aquí solo en parte-, y estructura silábica del modelo).

Para finalizar, ha de decirse que el *incipit* de la cantiga dionisina, *Amor fez a min amar*, se encuentra casi igual en *Amor faz a min amar tal senhor* (B 873, V 457)³⁰, cantiga de amor de un trovador contemporáneo a Don Denis, Airas Nunez Aunque, como bien indica su editor, G. Tavani (1992: 101)³¹, la analogía entre ambos textos no pasa de este primer verso, es claro ejemplo del método de trabajo y de la circulación de estos textos en las cortes peninsulares, fueren los del clérigo o los del rey. De aventurar la hipótesis de que la cantiga de Don Denis ofició como modelo, el hecho de que la composición poseyera una melodía de un trovador harto conocido en la corte castellana podría haber contribuido a la reutilización de su *incipit* por parte de Airas Nunez³².

4. A modo de conclusión

Lo hasta aquí dicho pretende obrar como ejemplo del denso tejido de relaciones intertextuales e intermelódicas (Rossell 2005) que genera el discurso lírico trovadoresco medieval. Como bien explica Finazzi-Agrò (1993: 326):

O espaço literario medieval é atravessado por uma rede muito espessa de chamadas textuais que, na sua combinação, acabam por delimitar ‘lugares’ de encontro específicos entre obras muitas vezes heterogêneas, entre autores também muito distantes entre si, entre escritas de proveniência diversa (...) A originalidade não é, por tanto, uma noção ligada à dimensão do desvio, mas sim ao tipo, às modalidades de manipulação do texto (...) que faz as funções de modelo.

Amor fez a min amar puede ser entonces definida como un lugar de encuentro de textos y/o melodías a donde este público cortesano, reducido y de entendidos llegaba a

articulación rítmica uniforme para cada una de las sílabas de los versos, ya que en la Edad Media ésta no es rítmica o silábicamente regular, están poniendo de relieve la importancia del fenómeno sonoro para la *performance* trovadoresca, y por ello han de ser tomados en cuenta en el análisis filológico” (Rio Riande y Rossi 2008, en prensa)

³⁰ Amor faz a min amar tal senhor/ que é mais fremosa de quantas sei,/ e faz-m' alegr' e faz-me trobador./cuidand' en ben sempr'; e mais vos direi:/.....-ar/ faz-me/ viver en alegrança,/ e faz-me todavia én ben cuidar./ Pois min amor non quer leixar/ e da-m' esforç' e asperança,/ mal venh' a quen se d' el desasperar.// Ca per amor cuid' eu mais a valer/ e os que d' el desasperados son/ nunca poderán neun ben aver,/ mais aver mal. E por esta rason/-ar/ trob' eu, e non per antolhança,/ mais pero que sei lealment' amar./ Pois min amor non quer leixar/ e da-m' esforç' e asperança,/ mal venh' a quen se d' el desasperar.// Cousecen min os que amor non han/ e non cousecen si, ¡vedes que mal!./ ca trob' e canto por senhor, de pran./ que sobre quantas oj' eu sei mais val/ de beldad' e de ben falar./ e é cousida sen dultança./ Atal am' eu, e por seu quer' andar./ Pois min amor non quer leixar/ e da-m' esforç' e asperança/ mal venh' a quen se d' el desasperar.

³¹ El erudito italiano señala asimismo la relación de esta cantiga con otra de Bonifacio Calvo que dice: “Tant auta dompna .m fai amar/ Amor e que’ es tan bell’ e pros”.

³² Por un lado, el hecho de que la cantiga del rey esté compuesta en un metro menor a la del clérigo podría dar una pista para pensar que ésta fue modelo, pero la elección del tiempo pasado (*fez*), y de un sinónimo de *senhor*, término de menor frecuencia como *molher*, dice lo mismo para la composición de Airas Nunez.

partir de las pistas que el trovador le ofrecía en sus movimientos de creación propia, imitación, o *contrafactura*, generándose así la recepción de la composición lírica en un contexto de tradición literaria y musical compartida. Lugar de encuentro de tradiciones líricas románicas, *Amor fez a min amar* es paradójicamente un claro ejemplo de la originalidad que se oculta tras cada uno de los versos que componen el *Cancionero del rey Don Denis*.

Bibliografía

Anglés Pamies, Higinio y Aurelio Sagaseta Aríztegui (eds.), 1973, *Las canciones del Rey Teobaldo*, Diputación Foral de Navarra: Pamplona.

Beck, Jean, 1964, *Le Chansonnier Cangé*, 2 vols., New York: Broude Brothers.

Bukofzer, Manfred F., 1960, «Popular and Secular Music in England», en A. Hughes y G. Abraham (eds.), *The New Oxford History of Music 3: Ars Nova and the Renaissance, 1300-1540*, London: Oxford University Press.

Canettieri, Paolo y Carlo Pulsoni, 1994, «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos», *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.

Corral Díaz, 2005, «Conorto na tradición da lírica galego-portuguesa», en *As tebras alumeadas Estudos filolóxicos ofrecidos en homenaxe a Ramón Lorenzo*, Santiago de Compostela: Universidade. Servizo de Publicacións, pp. 541-551.

García Sabell-Tormo, Teresa, 1991, *Léxico francés nos cancioneros galego-portugueses*, Vigo: Galaxia.

Gonçalves, Elsa, 1992 «Intertextualidades na poesía de Dom Dinis», en *Singularidades de uma Cultura Plural. Encontro de Profesores Universitarios Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Rio de Janeiro.

-----, 1993 «Dinis, Dom», en G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, Lisboa: Caminho.

Jeanroy, Alfred, 1924, *Les chansons de Jaufré Rudel*, Paris: Edouard Champion.

Montero Santalha, José-Martinho, 2001, «Sobre o catálogo de rimas trovadorescas», *Agália*, 67-68, pp. 225-237.

Resende de Oliveira, António, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa: Colibrí.

Ricketts, Peter, 2001, *Concordance de l'occitan médiéval (COM)[CD-Rom]*, Bélgica: Brepols.

Rio Riande, Ma. Gimena del y Germán Rossi, 2008, «Sobre musicología y crítica textual: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*», en *Actas del VIII Congreso Nacional de AJIHLE*, Barcelona (en prensa).

CONGRESO INTERNACIONAL “EL ESPAÑOL Y SUS CULTURAS”

Rossell, Antoni, 2005, «Música y poesía en la lírica medieval», en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

Sharrer, Harvey L., 1992, «Fragmentos de sete cantigas d'amor de D. Dinis, musicadas-uma descoberta», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. I, pp. 13-29.

Sotto Mayor Pizarro, José Augusto de, 2005, *Dom Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores.

Tarbé, P., 1851, *Chansons de Thibault IV, Comte de Champagne et de Brie, Roi de Navarre*, Reims: Imp. de P. Regnier.

Tavani, Giuseppe, 1967, *Repertorio métrico della lírica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo.

-----, 1992, *A poesia de Airas Nunez*, Vigo: Galaxia.

-----, 1999, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa: Colibrí.

Zudaire Huarte, Eulogio, 1973, *Teobaldo I, Rey Trovador*, Pamplona: Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.