En . *Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze (Italia): Edizioni del Galluzzo.

Circulación de textos d'oc, oïl, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical.

María Gimena del Rio Riande y Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande y Germán Pablo Rossi (2010). *Circulación de textos d'oc, oïl, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical. En . Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media. Firenze (Italia): Edizioni del Galluzzo.*

Dirección estable: https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/28

ARK: https://n2t.net/ark:/13683/pdea/qpO

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto*. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: https://www.aacademica.org*.

Università degli Studi di Siena
Scuola Superiore Santa Chiara

Pubblicazioni della
Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza
École doctorale europeénne en Philologie romane
Università degli Studi di Siena

4

Sedi consorziate
IUSS Pavia
Università degli Studi di Milano
Università degli Studi di Pavia
Collège de France
Université de Paris IV - Sorbonne
Universidade de Santiago de Compostela
Universität Zürich

Comitato scientifico
Stefano Asperti, Beatrice Barbiellini Amidei, Johannes Bartuschat, Georg Bossong, Dominique Boutet, Mercedes Brea López, Maria Caraci, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Alberto Conte, Esther Corral Díaz, Roberto Crespo, Alfonso D'Agostino, Joëlle Ducos, Françoise Felce, Elvira Fidalgo Francisco, Martin-Dietrich Glessgen, Gianni Guastalla, Beatriz Hernán-Gómez Prieto, Maria Sofia Lannutti, Lino Leonardi, Monica Longobardi, Santiago López Martínez-Morás, Pilar Lorenzo Gradín, Maria Carla Marinoni, Philippe Ménard, Maria Luisa Meneghetti (coordinatore), Luigina Morini, Julio Pérez-Ugena Parterroyo, Michelangelo Picone†, Luciano Rossi, Anne Angele Schoysman, Elisabeth Schulze-Busacker, Cesare Segre, Angelo Stella, JakobWüest, Fabio Zinelli, Michel Zink

IN MARSUPIIS PEREGRINORUM

CIRCULACIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES ALREDEDOR DEL CAMINO DE SANTIAGO EN LA EDAD MEDIA

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
Santiago de Compostela, 24-28 marzo 2008

AL CUIDADO DE

ESTHER CORRAL DÍAZ

FIRENZE
EDIZIONI DEL GALLUZZO
PER LA FONDAZIONE EZIO FRANCESCHINI
2010

Este libro ha contado para su publicación con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (Dirección General de Programas y Transferencia de Conocimiento – Secretaria de Estado de Universidades) a través del proyecto de investigación de Acción Complementaria FFI2008-01244-E/FILO.

Fondazione Ezio Franceschini ONLUS
Certosa del Galluzzo, I-50124 Firenze
tel. +39.055.204.97.49 fax +39.055.232.04.23
segreteria.fef@sismelfirenze.it
www.sismelfirenze.it

SISMEL · Edizioni del Galluzzo
c.p. 90 I-50023 Tavarnuzze - Impruneta (Firenze)
tel. +39.055.237.45.37 fax +39.055.237.34.54
galluzzo@sismel.it · order@sismel.it
www.sismel.it · www.mirabileweb.it

ISBN 978-88-8450-394-7
© 2010 - SISMEL · Edizioni del Galluzzo e Fondazione Ezio Franceschini ONLUS

ÍNDICE GENERAL

IX *Presentación*

XIII Manuela Domínguez, *In memoriam D. Manuel C. Díaz y Díaz*

IN MARSUPIIS PEREGRINORUM
CIRCULACIÓN DE TEXTOS E IMÁGENES
ALREDEDOR DEL CAMINO DE SANTIAGO
EN LA EDAD MEDIA

FENOMENOLOGÍA DE LA PEREGRINACIÓN

3 José Manuel Díaz de Bustamante, *Circulación de textos por el Camino de Santiago*

25 Giuseppe Tavani, *Au commencement était la route et le sanctuaire*

39 Antoni Rossell, *La circulación de melodías alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*

59 Ramón Mariño Paz - Xavier Varela Barreiro, *Linguas do Camiño en territorio ibérico durante a Idade Media*

83 Francisco Singul, *Simbología y mentalidad. Dos referentes en el Camino de Santiago durante la Edad Media*

111 César Olivera Serrano - Carlos A. González de Paz, *Pico Sacro. Historia y mitología de una fortaleza medieval*

129 José Anido Rodríguez, Defensor peregrinorum: *el rey y la defensa del Camino*

141 Adrián Álvarez Meilán, *Cara a creación dun espazo da conciencia: o Camiño de Santiago e os mundos posibles*

153 Iria Belenguer Castromán, In marsupiis peregrinorum: *libros y guías para el Camino*

159 Antonio Petrossi, Occursus in itinere ad locum sanctum. *Pellegrini e giullari lungo il Cammino di Santiago*

173 Isabel Truan Vereterra, *La leyenda de la peregrinación jacobea de Saint Julien l'Hospitalier*

187 Simone Sari, *Una desviación del* Camino de Santiago*: Saintes-Maries-de-la-Mer*

201 Maria do Rosário Ferreira, *Urraca e Teresa: o paradigma perdido*

DISCURSOS SOBRE LA PEREGRINACIÓN

217 Maria Luisa Meneghetti, *Dal* marsupium *al* claustrum*: qualche riflessione sulla «Nota emilianense»*

229 Cesare Segre, *Il cronòtopo nell'epica francese delle origini*

243 Dominique Boutet, *Route de Saint-Jacques ou conquête de l'Espagne? Chroniques et chansons de geste (XIIe - début du XIVe siècles)*

261 Santiago López Martínez-Morás, *Textos épicos franceses en torno al Camino de Santiago*

281 Marco Piccat, *La versione occitanica dello «Pseudo Turpino» nel panorama delle traduzioni romanze*

295 José Carlos Ribeiro Miranda - António Resende de Oliveira, *Da «Historia Compostelana» à «Primeira Crónica Portuguesa»: o discurso historiográfico sobre a formação do Reino de Portugal*

325 Luciano Rossi, *Cercamon et Saint-Jacques-de-Compostelle*

355 Giulia Lanciani, *Os trobadores perdidos: perdidos?*

365 Esther Corral Díaz, *La peregrinación como contratexto en la lírica gallego-portuguesa*

385 Ana María Carballeira Debasa, *El fenómeno jacobeo en la narrativa árabe*

401 Mercedes López-Mayán Navarrete, *Los libros litúrgicos en la catedral de Santiago de Compostela (siglos XI-XV): análisis de su circulación y vicisitudes*

415 Marina Meléndez Cabo, *Influencia del «Pseudo Turpín» en el cantar franco-véneto «L'Entrée d'Espagne»*

427 Filipe Alves Moreira, *Circulação de textos e recriação ideológica: o «Liber Regum» entre a Navarra e o Ocidente da Península*

439 Ricardo Pichel Gotérrez, *A peregrinaxe das versións galegas do ciclo clásico na Idade Media*

455 Isabel Sofia Calvário Correia, *Em torno da circulação peninsular da matéria arturiana: o «Libro de Don Galás» e o «Lanzarote del Lago»*

471 Simone Marcenaro, *Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui* contrafacta *galego-portoghesi di testi occitani*

485 María Gimena del Rio Riande - Germán Pablo Rossi, *Circulación de textos por el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical*

497 Ana Sofia Laranjinha, *Por caminhos galegos com Osoir'Anes e Joan Soares de Valadares: o amor que força e a* senhor *que fascina*

509 Miguel Ángel Pousada Cruz, *A contrapropaganda do Camiño de Santiago nas «Cantigas de Santa María»*

527 INDICE DEGLI AUTORI, DEI PERSONAGGI STORICI PRINCIPALI E DELLE OPERE, a cura di Simone Marcenaro

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE
GERMÁN PABLO ROSSI

CIRCULACIÓN DE TEXTOS POR EL CAMINO DE SANTIAGO. EL CASO DE LA LÍRICA DIONISINA EN SU DIMENSIÓN POÉTICA Y MUSICAL

1. EL «CANCIONERO DEL REY DON DENIS»: FINAL DE CAMINO

El trovador Pedr' Amigo de Sevilha nos relata su encuentro en romería con una *pastor* en *Quand'eu un dia fui en Compostela* (B 1098, V 689; 116, 29).[1] Subraya así la importancia de las peregrinaciones por el Camino de Santiago para el universo trovadoresco, así como su estrecha relación con géneros provenientes de otras latitudes como la *pastorela*. El Camino es en esta cantiga un espacio físico, pero más acertadamente un espacio simbólico que da cuenta de la difusión de modelos líricos de diferentes partes de la Romania. Esta afirmación, también simbólica, no olvida que el mundo del trovador gallego-portugués está marcado – como bien señalan A. Resende de Oliveira[2] y J. C. Ribeiro Miranda[3] en sus estudios – por unos inicios cercanos a una geografía occidental, y que física y sim-

1. La numeración e *incipit* de las cantigas, tomados de M. Brea, *MedDB: Base de Datos da Lírica Profana galego-Portuguesa,* http://www.cirp.es/bdo/med/meddb.html.

2. Hipótesis avanzadas en *Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (I). Compositeurs et cours*, in *Le Rayonnement des Troubadours. Actes du colloque de l' AIEO* (Amsterdam, 16-18 Octubre 1995), Amsterdam, Rodopi, 1998, pp. 85-96; *O Trovador galego-português e o seu mundo*, Lisboa, Notícias, 2001, entre otros textos del autor.

3. Hipótesis avanzadas en *Le surgissement de la culture troubadouresque dans l'occident de la Péninsule Ibérique (II): Les genres, les thèmes et les formes*, in *Le Rayonnement*, pp. 97-105; *Aurs mesclatz ab argen. Sobre a primeira geração de trovadores galego-portugueses,* Porto, Guarecer, 2004, entre otros textos del autor.

bólicamente son dos cortes regias las que favorecen la cultura cortés en la Península: Alfonso X en Castilla, y Don Denis en Portugal.[4] Si a la primera puede adjudicársele el rol principal en cuanto a la difusión de estos modelos, a la última puede bien definírsela como la depositaria de toda la escuela trovadoresca; aunque paradójicamente, a excepción del rey, el poseedor del cancionero más extenso de toda la tradición lírica profana, tan sólo una media de veinte trovadores[5] con una producción poética relativamente escasa puede ser adscripta a su corte. Diferentes hipótesis se han levantado para explicar este fenómeno, desde el desgaste de la moda trovadoresca hasta la acción sancionadora del rey,[6] lo que resulta claro es que el *Cancionero del rey Don Denis* (= *CDD*) parece dar cuenta de una voluntad de cierre de la experiencia estética trovadoresca a través de la recopilación, adaptación y renovación de los modelos líricos propios y foráneos.[7] Un verdadero final de camino.

Hace más de dos siglos H. Lang sostenía que: «(...) the intercourse between the Portuguese and the troubadours and trouvères did not take place in Portugal, but at foreign courts».[8] Si bien esto es cierto, ya que algunos trovadores portugueses llegaron hasta las cortes de Francia, y muchos supieron visitar o emigrar a las cortes

4. Recorte tan necesario como incompleto, ya que como bien apunta J. Ventura Ruíz: «A la hora de establecer una cronología para trovadores y juglares en la lírica gallego-portuguesa tenemos que aceptar las limitaciones. Así, los períodos de actividad creativa han de quedar, frecuentemente, situados en un genérico 'en la corte de...', dando como lapso de tiempo el de un reinado y referido a cuatro reyes, sobre todo: Fernando III y Alfonso X en Castilla-León, y Afonso III y Don Denis en Portugal, con una franja que iría de 1240 a 1280 como momento de mayor producción», *La recuperación casticista de Don Denis: ¿una invención para una literatura nacional?*, in *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (León, 20-24 de septiembre 2005), vol. 2, León, Universidad de León, 2007, pp. 1109-16 (p. 1109).

5. Sobre un total de aproximadamente veintiún trovadores entre los dionisinos y los post-dionisinos, los documentados, los problemáticos (como Rodrigu' Eanes Redondo, Afonso Paez de Braga), los de transición (Afonso Sanchez, Pedro Afonso, Vasco Martinz de Resende, Estevan da Guarda, Johan de Gaia, Johan Fernandez D' Ardeleiro, y Josep) y los visitantes (Johan Zorro y Caldeiron).

6. G. Tavani, *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo, Galaxia, 1991, p. 267.

7. E. Gonçalves, «Dinis, Dom», in *Dicionário da Literatura medieval galega e portuguesa*, G. Lanciani y G. Tavani (org. e coord.), Lisboa, Caminho, 1993, pp. 206-12.

8. *The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères*, «Modern Language Notes», vol. X, núm. 4, April (1895), pp. 104-16 (p. 113).

castellana y aragonesa, el hecho de encontrarnos en el *CDD* con géneros como la *pastorela*, el *alba* o la *malmaridada*, además de cantigas que hacen explícita referencia a los provenzales, a personajes tamizados por textos provenientes del ámbito francés como Tristán, Iseo o Blancaflor, y hasta cierta utilización de léxico y expresiones fijas,[9] hace que decidamos centrarnos en circulación de textos y no de personas.[10] Tampoco debe olvidarse que por textos nos referimos a composiciones destinadas a una *performance* oral, y que en este sentido, el *CDD* nos ofrece la ventaja de iluminar nuestra propuesta tanto desde lo relacionado con transferencias literarias como musicales. El hallazgo del *Pergamino Sharrer* (T), una hoja escrita de ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical[11] nos permite avanzar ciertas hipótesis – en la línea de lo ya estudiado por M. P. Ferreira –[12] que refuerzan los lazos de hermandad entre letra y música. Para ello, nos recortaremos sobre dos cantigas de amor testimoniadas allí y en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V):[13] *Senhor fremosa non poss' eu osmar* (T 5, B 528, V 111; 25, 114) y *Non sei como me salv' a mia senhor* (T 6, B 529, V 112; 25, 53), esta última ya trabajada en profundidad por E. Gonçalves[14] y aquí puntualizada en otros aspectos por nosotros; ambas, exquisitas recapitulaciones de material allende los Pirineos aquende el Camino, entendidas desde las palabras de G. Tavani al referirse a la heterodoxia lingüística de los trovadores gallego-portugueses:

9. Una aproximación general al tema en J. Sáez Durány y A. Víñez Sánchez, "Expresiones fijas en las cantigas gallego-portuguesas", in J. Paredes (ed) *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Tomo IV.

10. En este sentido, no debe olvidarse el lugar de privilegio que ocupa Don Denis-trovador al ser rey, y por ello muy probablemente poseedor de cancioneros franceses llegados a Portugal por vía familiar o dinástica, como ya observara C. Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, vol II, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [1990 (1904)], p. 233.

11. H. L. Sharrer, *Fragmentos de sete cantigas d' amor de D. Dinis musicadas. Uma descoberta*, in *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Lisboa, 1-5 Outubro 1991), vol. 2, Lisboa, Cosmos, 1993, pp. 13-29.

12. *Cantus coronatus. 7 cantigas d'El-Rei Dom Dinis*, Kassel, Reichenberger, 2005.

13. Y en el *Cancionero de Berkeley o de la Biblioteca Bancroft* (K), códice *descriptor* de V, copiado en tierras italianas entre 1592 y 1612.

14. *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos, 1991, pp. 20-34.

(...) a adquisición do modelo provenzal pasa sempre a través daquel que poderíamos definir como o filtro da 'traducción', isto é, da transposición do significado nun novo significante, obviamente con tódalas adaptacións socio-culturais e políticas (...).[15]

2. DOS CANTIGAS DIONISINAS: «SENHOR FREMOSA NON POSS' EU OSMAR» Y «NON SEI COMO ME SALV' A MIA SENHOR»

Senhor fremosa... resulta una cantiga particularmente interesante si tenemos en cuenta que su *incipit* está calcado sobre el de una composición del mismo género, *Senhor fremosa non pod' om' osmar* (B 1087-1088, V 679; 121, 17), del juglar gallego Pero d' Armea, y que en ella el rey utiliza su misma métrica (decasílabos, medida favorita de las líricas de *oc* y *oil*, y de la gallego-portuguesa), *coblas unissonans*, y algunas de sus rimas.[16] Temáticamente la composición

15. *O provenzal dos trobadores galego-portugueses e o problema da heterodoxia expresiva*, in *Iberia Cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2002, pp. 61-75 (p. 66).

16. Don Denis dialogó con la obra de muchos trovadores, la mayoría ajenos a su corte, poniendo en práctica todas las formas de la *cantiga de seguir*. A grandes rasgos, según el capítulo IX del *Arte de Trovar* este tipo de cantiga se estructuraría en tres grados: en primer lugar, aquel que sólo adapta la melodía y la estructura silábica; luego, el que además adapta versos, rima y estructura métrico-estrófica del modelo; y en tercer lugar, el que adapta léxico de la composición original procurando un nuevo significado, es decir, el que supone un registro intertextual. En *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Texto crítico e introducción de G. Tavani, Lisboa, Colibrí, 2002, (pp. 98-213). E. Gonçalves se ha aproximado a este tema en *Intertextualidades na poesia de Dom Dinis*, in *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto 1990), Rio de Janeiro, Universidade Federal/Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 146-55 y «Dinis, Dom», pp. 206-12. Entre las reelaboraciones del rey se encuentra la cantiga de amigo de Pero Meogo, *Levou-s' a louçana* (B 1188, V 793; 134, 5) en *Levantou-s' a velida* (B 569, V 172; 25, 43); el uso de parte de la rima, léxico y expresiones de la *pastorela* de Johan Perez d' Aboim, *Cavalgava noutro dia* (B 676, V 278; 75, 3) en su cantiga de amigo *Por Deus, amigo, quen cuidaria* (B 579, V 182; 25, 81); la estructura formal de la cantiga profana alfonsí *Non me posso pagar tanto* (B 480, V 63; 18, 26) en *Senhor, pois me non queredes* (B 528a, V 131; 25, 120), y gran parte de la cantiga de amigo de Estevan Travanca, *Amigas, quando se quitou* (B 723, V 324; 36, 1), en otra de escarnio suya (*U n'outro dia don Foan*, B 1538; 25, 130). A este trabajo con textos de la lírica peninsular podrían sumársele asimismo dos posibles *contrafacta* sobre *cansós* de Peire Vidal, ya señaladas por

discurre entre los lugares más visitados por las tradiciones líricas francesa y gallego-portuguesa: su primera estrofa se abre con la devoción y servicio del trovador hacia su dama, quien se pregunta por el desdén de ésta, lo que se enfatiza en la segunda y tercera estrofas, donde se pone de relieve el servicio del trovador y la voluntad de la *senhor* de que éste se aleje. Hasta aquí, un tema muy similar al que desarrollan la líricas de *oc* y *oil*, tal como puede verse en el final de esta canción del *trouvère* Thibaut de Champagne:

Merci, Dame, qui me faites douloir!
Sé il vous plaist, ne m' i laissiez mourir
Car je vous sers toujours à mon povoir;
Ne jamès jor ne m' en quiers départir.[17]

Así como estos versos de Audefroi le Batard:

Tant me plais sa contenance
(...)
Que vueill en gré recevoir
Que que me face doloir
(...)
Que biaus servir et soufrande
Fair fin ami avancier[18]

O en el ámbito occitano, Gaucelm Faidit: «S' om poguez partir son voler /d'aico don plus a.l cor volon/ cant non poc jauziment aver».[19] Pero es en el cierre de la cantiga de Don Denis donde se da vuelta el discurso del trovador al afirmar que, ya que si el amor

P. Canettieri y C. Pulsoni en *Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos*, «Anuario de Estudios Literarios Galegos», 1994, pp. 11-50 (pp. 25-30). Las *cansós* son *Quer' eu en maneira de proençal* (B 520b, V 123; 25, 99) sobre *Plus que.l paubres quan jai el ric ostal*, y *Amor fez a min amar* (B 544, V 147; 25, 15) sobre *Be. m pac d' invern et de estiu*.

17. *Cele, que j' aim, est de tel seignorie*. Thibaut de Champagne, en *De novel m' estuet chanter* (p. 23): *de Thibault IV, Comte de Champagne et de Brie, Roi de Navarre*. Texto crítico e introducción de P. Tarbé, Reims, Imp. de P. Regnier, 1851, pp. 71-2.

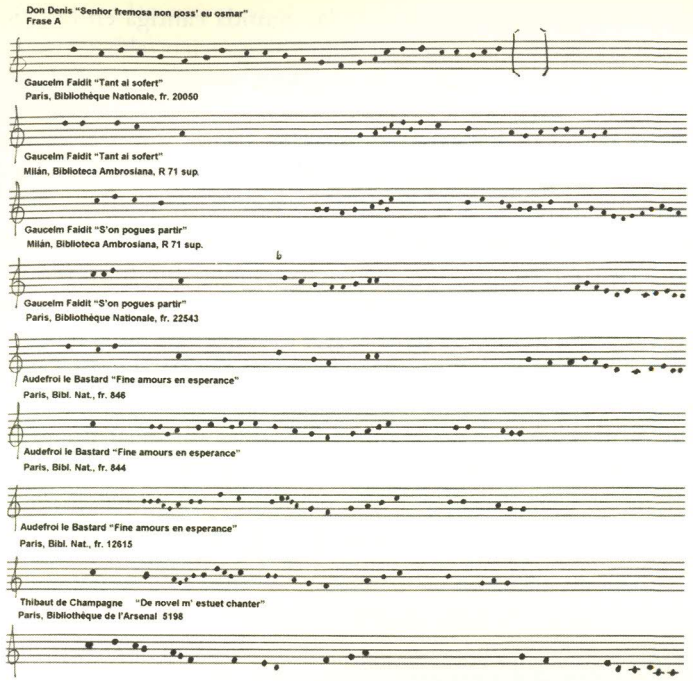
18. *Fine amor en esperance*. Texto crítico de A. Cullman, in H. van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères: a study of the melodies and their relation to the poems*, Utrecht, A. Oosthoek, 1972, p. 120.

19. *S' om pogues partir son voler*. Texto crítico de J. Mouzat, in H. van der Werf, *The extant troubadour melodies*, 1984, pp. 146-8.

por su *senhor* es tan grande, no hay razón para morir: «e por én non dev' eu alazerar,/ senhor, nen devo por end' amorrer», echando por tierra contenido y *topos* de la muerte por amor. Dentro del horizonte de recepción medieval, construido a partir de la *imitatio*, queda claro que esta desviación de sentido debe ser entendida a través del *tropo* de la ironía, tal como ya enunciara Thibaut de Champagne: «Chascuns dit que' il muert' d' amors,/ mais je n' en quis ja morir».[20] Estos versos, muy cerca de los de Pay Gómez Charinho, «queria-me lh' eu mui gran ben querer,/ mais non queria por ela morrer» (V 393, B 809; 114, 11), se enlazan con los de Don Denis, que así vacía la significación heredada del verbo *morir*, permitiéndose pendular entre el alejamiento del sentimiento de la *coita* y las voces más sonadas del ámbito francés.

Desde el campo de la musicología, y más allá de las importantes limitaciones que acarrea trabajar con una fuente única en estado fragmentario, es posible complementar y enriquecer el análisis filológico. A partir del cotejo de lo transmitido en los códices puede reconstruirse la estructura melódica de *Senhor fremosa...*, una pieza integrada por siete frases musicales, aunque de ellas sólo tres se encuentran prácticamente completas en T y con una melodía asignada a cada verso. En su estado actual la estructura musical de la pieza, esto es AB [ ] CCD, podría vincularse, tal como postula Ferreira,[21] con modelos provenzales sobre los cuales se habrían operado ciertas modificaciones peninsulares. La frase melódica que abre la pieza (A) se estructura en base a las notas musicales: re'-do'-la-fa, comenzando en re', descendiendo a la, y luego ascendiendo a do', para descender hasta fa y volver a subir finalmente hasta do'-re'. Ha de destacarse el hecho de que este tipo de contorno de arco invertido, así como la estructuración melódica de la frase, son poco comunes tanto en los repertorios de trovadores y *trouvères*, como en las *Cantigas de Santa María* (= *CSM*) o la monodia litúrgica.[22] Aún así, y dado que es posible rastrearlo en un grupo de piezas, nos permite indagar sobre las vinculaciones intermelódicas de estos diferentes repertorios con el dionisino:

20. *De novel m' estuet chanter.* Tarbé, *Chansons* cit., p. 23.
21. Ferreira, *Cantus* cit., p. 94.
22. Ferreira, *Cantus* cit., p. 102.



Comparamos aquí la frase A con diferentes versiones de cuatro piezas: *Tant ai sofert* y *S'on pogues partir,* de Gaucelm Faidit[23] (cada una a través de dos versiones conservadas), *Fine amours en esperance,* de Audefroi le Batard[24] (en tres versiones) y *De novel m' estuet chanter,* de Thibaut de Champagne[25] (en una de sus versiones conservadas). Si bien es posible observar diferencias en la nota de inicio, las bordaduras o las notas de paso, es claro que todas las frases presentan en su apertura el arco invertido[26] y el material melódico de la frase dionisina. Como puede verse, estas similitudes, que podrían ampliarse a una veintena de piezas, marcan una clara vinculación melódica – y en algún punto temática – entre estos diferentes repertorios.

23. Ismael Fernández De La Cuesta - R. Lafont, *Las Cançons dels trobadors,* Tolosa, Institut D'estudios Occitans, 1979, pp. 308, 311.
24. van der Werf, *The chansons* cit., p. 119.
25. Higinio Anglés, *Las Canciones del Rey Teobaldo,* Pamplona, Excma. Diputación Foral de Navarra, 1973, p. 52.
26. Un inicio en el registro agudo de la melodía que se continúa con un descenso.

Decía E. Gonçalves[27] acerca de la segunda cantiga en cuestión, *Non sei como me salv' a...*, que su esquema métrico (abbaCC) es tan frecuente en la lírica gallego-portuguesa como en la catalana de influencia occitana, que Cerverí de Girona lo repite en doce poesías suyas, y que Don Denis lo utiliza en veinte cantigas de amor, doce de amigo y dos de escarnio. Nosotros destacamos en ella su constante recurrencia a un vocabulario de corte legal: en primer lugar, la insistencia en la utilización del verbo *salvar(se)* (v. 1) en el sentido de librarse de una acusación falsa, significado que se encuentra en la prosa jurídica de las *Partidas* o las *CSM*.[28] Asimismo, la situación del juicio de la *senhor* es subrayada en la repetición del verbo *julgar* (vv. 4, 9/10, 16), de la mano del término *traedor*, registrado en el *Fuero Real*[29] o las *Flores de filosofía*.[30] Este trasvase léxico de la legalidad del mundo feudal es un *topos* literario ya desarrollado en los ficticios juicios de amor de las damas del *De Amore* de A. Capellanus, y a esta dama-juez ya se había referido Guillermo IX: «ma dona m' assai e – m prueva/ quassi de qual guisa l'am»,[31] y una vez más Thibaut de Champagne

(...)
Mais se d'Amors me covenoit *jugier*
E le seroit servie et honourée.

-Dame, Dex doint que vous *jugiez* à droit,
Et connoissiés les maus qui me font plaindre,
Que bien sai quelx que li *jugemenz* soit,
Sé je en muir Amours covient a faindre
Sé vous, Dame, ne le faites remaindre

27. Gonçalves, *Poesia de Rei*, p. 26. Asimismo, señalaba que ésta puede funcionar como contrapunto de otra cantiga de amor dionisina, *Que razon cuidades vós, mia senhor* (V 83, B 500; 25, 98), ya que aquí es la dama – y no el trovador – quien debe dar cuentas a Dios por su actuar.

28. Ejemplos en la entrada *salvar/salvar(se)* en A. G. da Cunha, *Vocabulário do português medieval*, Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2006, CD-ROM.

29. Ejemplos en la entrada *traedor*, en E. González Seoane, M. Álvarez de la Granja, A. I. Boullón Agrelo, *Dicionario de dicionarios do galego medieval*, «Verba», Anexo 57, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006, CD-ROM.

30. Ejemplos en la entrada *traedor/trahedor* en da Cunha, *Vocabulário* cit.

31. *Farai chansoneta nueva*. C. Alvar, *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger de principios del siglo XII a fines del siglo XIII*, Madrid, Alianza, 1987, p. 84.

Dedans son leu arrière où ele estoit,
Qu' à vostre sen ne porroit nuns ataindre.[32]

En el ámbito de la lírica gallego-portuguesa el recurso al juicio suele recortarse en *tensós* del *corpus* de escarnio[33] donde los trovadores juzgan, se juzgan o llaman al rey a juzgar su labor. Otras veces las referencias se mueven del campo legal al religioso, como en *Ai Justiça, mal fazedes que non* (B 1466, V 1076), de Johan Airas. Pero es en el escarnio de Alfonso X, *Fui eu poer a mão noutro dia* (B 484, V 67; 18, 20), donde el *juizo* es el día del Juicio Final: «E por én, ai, Jesu Cristo, Senhor,/ en juizo, quando ante ti for,/ nembre-ch' esto que por ti padeci!», tal como sucede en su *CSM* 422: «esta.XII. é de como santa maría rogue por nos a seu fillo eno dia do juyzo».[34] Por eso no resulta extraño que en esta cantiga donde la *senhor* libra al trovador del mal, la última referencia al *juizo* en la *fiinda* de la cantiga dionisina nos remita, como final de una cadena de referencias, a la dama juez y al Juicio Final: «Se o juizo passar assi,/ ai, eu cativ', e que sera de min?», expresión que Gonçalves relaciona acertadamente con otro interrogativo de la cansó *En cossirer et en esmai*, de Bernart de Ventadorn: «Ai las, chaitus! e que. m farai?»,[35] aunque los ecos de Cadenet podrían asimismo escucharse: «Amor, e com er de me?». El recurso a la interrogación como vía para expresar los sentimientos del trovador es visible en la gallego-portuguesa. El juego con la expresión fija de la cantiga dionisina, aparece en *A ren do mundo que melhor queria*, de Pai Soarez de Taveiros (A 32, B 147; 115, 12): «Ay eu cativo! de mi que será?», en la *CSM* 76,[36] *Quen a sas figuras da virgen partir*, donde el alma del clérigo pecador se pregunta: «que será de min, cativa?», y de forma exacta

32. *Dame, merci, une rien vos demant*. Tarbé, *Chansons* cit., p. 82 [cursivas nuestras].

33. A excepción de *Que de ben mi ora podia fazer* (B 957, V 544), de Johan Airas. Así sucede en *Quero que julguedes, Pero Garcia* (V 1034), del juglar Lourenço; *Don Vuitoron, o que vos a vós deu* (V 1023), de Johan Soarez Coelho; *Don Garcia Martiiz, saber* (B 1652, V 1186), de Pero da Ponte. Un sólo caso, como *Abril Pérez, muit' ei eu gran pesar* (B 1072, V 663) de Bernal de Bonaval, resulta destacable. Allí nos encontramos con que son las damas quienes han de juzgar a los trovadores, aunque debatiéndose de forma burlesca la composición sobre los *topoi* del amor cortés.

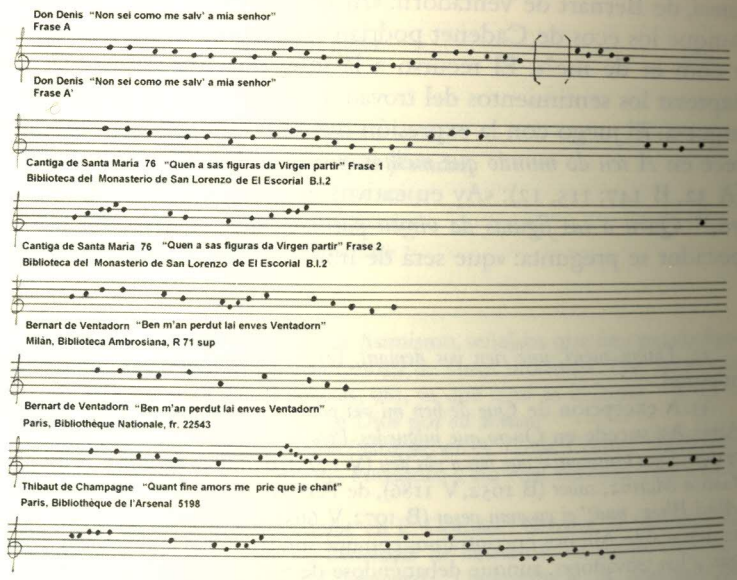
34. W. Mettmann, *Cantigas de Santa María*, vol. III, Madrid, Castalia, 1981, pp. 349-51.

35. Gonçalves, *Poesia de Rei* cit., p. 34

36. Mettmann, *Cantigas* cit., vol. I, p. 249.

en *Ai, mia senhor! quero-vus preguntar*, de Vasco Gil (A 154; 152, 1): «Ai, eu cativ', e que será de mi?».

Desde el punto de vista musical, también nos encontramos aquí con una pieza fragmentada e incompleta en el manuscrito. Seis frases se habrían trazado sobre el pautado musical: cuatro para las estrofas y dos para el refrán; de ellas sólo se han conservado dos frases prácticamente completas y algunos pequeños fragmentos iniciales y finales de las otras. La estructura musical de la pieza podría reponerse como: AA' [ ] AA'.[37] Las frases que conforman el material melódico de la pieza A y A' se basan en la estructura descripta en *Senhor fremosa...*, es decir, re'-do'-la-fa, con la diferencia de que en A' el final de la frase culmina sobre las notas la-sol. Nuevamente, nos encontramos con frases melódicas con contorno de arco invertido, hecho que nos permite indagar sobre sus posibles vinculaciones intermelódicas. Para ello, hemos incluido en el siguiente cuadro tanto piezas vinculadas directamente en los aspectos temático-melódicos, como la *CSM* 76,[38] como otras que no se relacionan temáticamente con la pieza dionisina, pero que pertenecen a autores presentes en el *corpus* que recortamos:

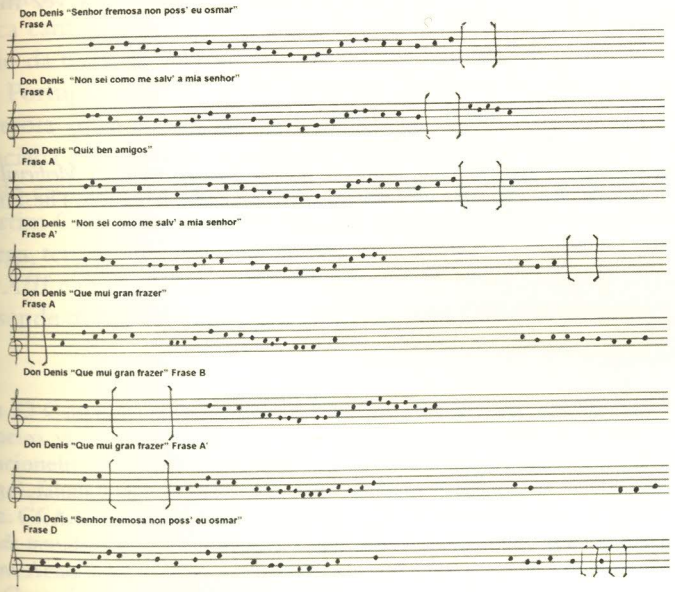


37. Ferreira, *Cantus* cit., p. 94.

38. H. Anglés, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio. Vol. II Transcripción musical*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, 1958, p. 84.

Aunque estas últimas piezas, *Ben m'an perdut lai enves Ventadorn*, de Bernart de Ventadorn[39] (en dos de sus versiones conservadas) y *Quant fine amors me prie que je chant*, de Thibaut de Champagne,[40] trazan una relación indirecta con la cantiga del rey, es posible que, tal como señala A. Rossell[41], trajeran al oyente entendido un eco melódico que obrara como contexto de referencia afín a la estética o la temática de la cantiga de Don Denis.

Para finalizar, ha de destacarse que el rasgo más interesante del material melódico de las frases en cuestión es que, alrededor de un cincuenta por ciento del total de las frases (completas e incompletas) que registra el manuscrito, podrían clasificarse dentro del mismo grupo melódico. Como puede observarse en el siguiente cuadro, algunas presentan exactamente el mismo contorno melódico, mientras que otras varían levemente en el inicio para luego presentar el contorno invertido, lo que nos permite pensar que, más allá de esta aparente redundancia melódica y claramente vinculada con los repertorios medievales de transmisión eminentemente oral, las melodías dionisinas poseían, como plantea Ferreira,[42] características propias:



39. De La Cuesta y Lafont, *Las Cançons* cit., p. 124.

40. Anglés, *Rey Teobaldo* cit., p. 52.

41. *Música y poesía en la lírica medieval*, in *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos, Ed. Junta de Castilla y León, 2005, pp. 287-304.

42. Ferreira, *Cantus* cit., p. 98.

4. CONCLUSIÓN

Si bien en ninguno de los casos analizados nos hemos encontrado ante la opción poético-musical del *seguir* o *contrafactum*, hemos podido señalar algunas interesantes vinculaciones del repertorio regio con el de allende los Pirineos. Estas vinculaciones, reforzadas en algunos casos por la relación temática con piezas o autores determinados, nos permiten entender el *corpus* del rey como una obra propia impregnada de ecos poéticos y melódicos, elaborada para que un público cortesano y de entendidos la recibiera en un contexto de tradición literaria y musical compartida.[43]

Decíamos al comienzo que el *CDD* puede bien funcionar como cierre, como el final de un camino que es simbólicamente el de Santiago, pero que – al mismo tiempo – es paradójicamente el comienzo de otro camino, ya que como afirma A. Deyermond: «The poets of the fifteenth-century Castile are in part heirs of Dinis and his court, and so, indirectly, are the followers of the Castilians, the poet's of Resende's *Cancioneiro geral*».[44] Así, de una forma u otra, todos los caminos parecen conducir una vez más a Santiago.

43. Rossell, *Música y poesía* cit., pp. 287-304.

44. *The Love Poetry of King Dinis*, in *Florilegium Hispanicum Medieval and Golden Age Studies Presented do Dorothy Clotelle Clarke*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983, pp. 119-30 (p. 128).

ANA SOFIA LARANJINHA

POR CAMINHOS GALEGOS COM OSOIR'ANES E JOAN SOARES DE VALADARES: O AMOR QUE FORÇA E A «SENHOR» QUE FASCINA

Joan Soares, Somesso[1] está entre as personalidades mais representativas da segunda geração de trovadores galego-portugueses[2] pelas tensões latentes que, apesar do tom aparentemente humilde, a sua obra encerra. Foi este autor há muito identificado por Carolina Michaëlis de Vasconcelos, graças aos elementos fornecidos pela sua única cantiga satírica, com Joan Soares de Valadares, fidalgo originário da terra de Valadares, junto ao rio Minho.[3] É provavelmente em Portugal, quando já se encontra ligado a D. Martim Gil de Soverosa (que conseguira a tenência de Riba Minho, até então associada aos Valadares, em 1232) que Joan Soares compõe a cantiga de escárnio contra D. Abril Peres de Lumiares, inimigo de D. Martim Gil. É possível, porém, que o trovador, filho de uma dama galega, tenha iniciado a sua actividade cultural *no primeiro quartel do séc. XIII e em ligação com círculos galegos*.[4] É o que defende António Resende de Oliveira, que encontra suporte para esta argumentação

1. O Cancioneiro da Biblioteca Nacional contém a totalidade do seu cancioneiro, vinte e quatro cantares de amor e um de maldizer (B 104-128); o Cancioneiro da Ajuda inclui apenas dezassete cantigas, na mesma ordem (A 14-30), faltando-lhe as primeiras três e as últimas cinco.

2. Cf. António Resende de Oliveira - José Carlos Miranda, *A segunda geração de trovadores galego-portugueses. Temas, formas e realidades*, in *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso da la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 499-512.

3. Cf. *Cancioneiro da Ajuda*, Lisboa, INCM, 1990 (reimp.), II, pp. 303-7.

4. Como afirma Oliveira em *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa, Caminho, 1993. Acrescente-se que a origem galega dos Valadares é sublinhada no *Livro de Linhagens do Deão* (13 A1). Cf. José Matoso, *Portugal Medieval. Novas interpretações*, Lisboa, INCM, 1985, p. 179.