

Formas de la contrafactura lírica en el Cancionero del rey Don Denis

DEL RIO RIANDE, Gimena /CONICET-UBA- gdelrio@conicet.gov.ar

ROSSI, Germán Pablo/ARTES-UBA- germanpablorossi@gmail.com

Eje: 4-Interacciones entre lo visual, lo sonoro y la palabra. Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: *contrafactum*- *cantiga de seguir*- *cancionero*

» Resumen

La práctica del *contrafactum* es común a todas las tradiciones en verso románicas. En la Península Ibérica encuentra en la lírica profana gallego-portuguesa medieval un espacio de privilegio, tanto en lo que la Poética transmitida en el Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa llama “cantiga de seguir” como en la abultadísima cantidad de textos que dejan a la luz el juego intertextual (e intermelódico) entre piezas de trovadores que pueden compartir o no un tiempo y un espacio determinado. Los testimonios nos permiten vislumbrar diferentes relaciones (temporales, espaciales) y objetivos (prestigio, superación) entre autores y textos de distintas latitudes y tradiciones líricas, pero la reposición de la dimensión intertextual (e intermelódica) de parte del texto que sigue parece producirse siempre en modo inter pares e in absentia del texto seguido y sin repercusión en la organización del material en la práctica compilatoria manuscrita. En el Cancionero del rey Don Denis de Portugal el trabajo de *contrafactura* adquiere unas formas de carácter singular, alejándose, por momentos, de lo estipulado en el Arte de Trovar, y estableciendo un diálogo intertextual e intermelódico con una gran cantidad de trovadores y juglares.

» La imitatio en las Poéticas del siglo XIV. El arte de Trovar

Debe esperarse hasta una época de crisis como el siglo XIV para encontrar preceptivas que describan cómo se compone un texto en verso cantado. Aunque la mayor parte de las Poéticas de origen peninsular -catalán o gallego-portugués- que aquí nos interesan poseen un marcadísimo carácter práctico, dan cuenta, por lo general, de una cierta parquedad a la hora de explicar cómo puede hacerse una pieza lírica. Así, en pocas palabras, apuntan a una técnica precisa: tomar como base un texto más antiguo.

Por ejemplo, el *Mirall de Trobar*, de Berenguer d’Anoia (1300-1330), entiende que en la lírica hay una voluntad de imitación de rimas y sonidos. El tratadista catalán habla de ocho colores retóricos que toma de términos griegos o latinos (*leonismiat*, *anadiplosis*, *agnominatio*, *gradatio*, *repetitio*, *tradutio*, *sinacrismo* y *anapolensis*) y a ellos añade un “altra adaltiment”, un otro adorno para componer a partir de un texto precedente:

Encara es un altra adaltiment en manera de color que son als cunys que en qualqueus placia so mudaran totes les rimes o menaran llur cantar en estranyes rimes de dins en aquell so. E a aço se cove que les posades de cascun rim sien feytes en aquella egalat de sillabes, o de vocal en que eren les del so en ques dira (Bonse, 2003: 26).

[Todavía hay otro aditamento en manera de color que es en el que place cambiar todas las rimas en una melodía, esto es, hacer su canción en rimas propias de esa melodía. Y en este caso, es conveniente que la colocación de cada rima se haga con las mismas sílabas o (cantidad de) palabras, para que se encuentren en todo lo que se recita en su canto.] (la traducción es nuestra).¹

En el más antiguo de estos textos, la anónima *Doctrina de compondre dictatz* (¿1286-1291?), el trabajo de imitación se circunscribe al género satírico románico (el *serventés*), a partir de la estructura métrico-rimática-melódica de una composición modelo:

E deus lo far d' ayntantes cobles com sera lo cantar de que prendras lo so; e potz *seguir* las rimas contrasemblantz del cantar de que prendras lo so, o trassi lo potz far en altres rimes (Bonse, 2003: 102) (el énfasis es nuestro).

[Y lo debes hacer de tantos versos como sea el cantar del que tomaste la melodía; y puedes seguir las rimas con sentido diferente de las del cantar del que tomaste la melodía o hacerlo de rimas diferentes.] (la traducción es nuestra).

El pasaje es de gran interés para nuestro trabajo, ya que incluye el término *seguir*, que en la Poética gallego-portuguesa conocida como *Arte de Trovar* será el que por primera vez nombre como género performativo, más allá de su contenido (amor-sátira), a una pieza que toma algo de una precedente. Dice el *Arte de Trovar*:

Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chaman seguir; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo (Tavani, 2002).

[Otra manera hay en la que trovan dos hombres, a la que llaman seguir; y la llaman así porque conviene que la cantiga siga a la otra en melodía o en versos o en todo.] (la traducción es nuestra).

Se especifica así por primera vez la metodología compositiva de la imitación poética a través de tres niveles: el primero y el segundo constituyen una amplificación de la preceptiva especificada en las poéticas catalanas (la medida del verso y la reutilización de la melodía o las rimas):

E este 'seguir' se pode fazer en tres maneiras: a ùa, filha-se o son d'outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palavras da cantiga que segue.

Outra maneira i á de 'seguir' a que chaman 'palavra por palavra': e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ùas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo (Tavani, 2002).

[Y este seguir se puede hacer en tres maneras: la primera, se toma la melodía de otra cantiga y se ponen versos de igual medida para que en ellos quepa esa melodía. Y este seguir es el de menos sabiduría porque no toma nada [rima] de los versos que va a seguir.

Otra manera hay de seguir a la que llaman 'verso por verso': conviene quien esta manera quisiese seguir que ponga en su cantiga las rimas de las otras cantigas, y que los versos sean iguales y de tantas sílabas como la otra cantiga, para que pueda caber la misma melodía.] (la traducción es nuestra).

El tercer nivel es el de la excelencia compositiva. En él no solo se apela a una intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, sino que se establece una metodología formal de reelaboración compositiva:

E outra maneira i á de 'seguir' en que non segue[n] as palavras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palavras mesmas, e tragen as palavras da cobra a concordaren con el (Tavani, 2002).

¹ Todas las traducciones son de Gimena del Rio Riande para el Proyecto *Reis Trobadores*

[Y otra manera hay de seguir en la que no se sigue simplemente [la medida] de los versos. [Estas cantigas] se hacen de otras rimas, [en versos métricamente] iguales a aquellos para que puedan caber en la melodía; pero las cantigas que siguen las otras las deben tomar, mezclar y hacer de aquel entendimiento [=contenido, sentido] otro [un nuevo sentido]. Y para mayor sabiduría pueden darle el mismo u otro entendimiento con los mismos versos: y esta es la mejor forma de seguir, porque le da al estribillo otro sentido con los mismos versos, y va a concordar con los versos de la estrofa.] (la traducción es nuestra).²

Los testimonios de *contrafactum* conservados con música son pocos en el caso de los que involucran material hispánico³ pero alcanzan para delimitar una serie de procedimientos musicales compatibles con lo que se propone en el *Arte de Trovar*. La imitación o seguimiento de una línea melódica para producir un *contrafactum* involucra una serie de procedimientos que se evidencian mediante la presencia de diferencias entre las piezas y pueden organizarse alrededor de tres niveles básicos que a su vez pueden presentarse de manera combinada. Por un lado, podemos encontrar cambios en la estructura formal melódica: omisión de frases, agregado de frases nuevas, cambios en el orden de presentación de las mismas, modificación o resegmentación del material melódico interno. En síntesis: producir una reestructuración formal o adaptación de las frases melódicas “originales” a estructuras poéticas diferentes mediante el cambio de orden o la modificación del material melódico.⁴ En segundo nivel, podemos observar los cambios del material melódico interno de las frases⁵ que se presentan a manera de omisión y/o agregado: de notas de paso,⁶ de notas repetidas, de notas que producen bordaduras,⁷ o bien, la eliminación de notas vinculadas por saltos.⁸ Finalmente, podemos apreciar un nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas.⁹

› **Reyes y poetas: contrafactum, imitatio e imitación condicionada**

La aseveración “imitatio reddit artifices aptos” (la imitación produce mejores artistas), de la *Poetria Nova* (vv. 1707-8) (en Muriano Rodríguez, 1998: 487), encuentra sus más altos exponentes en la Península Ibérica de la mano de los dos reyes trovadores y mecenas, Alfonso X de Castilla y Don Denis de Portugal, abuelo y nieto, respectivamente. Resulta un hecho destacable que los procedimientos compositivos relacionados con la *imitatio*, distinguibles en sus corpus líricos, no hacen más que arrojar luz acerca de la construcción de sus figuras regias, que habitualmente suele redundar en una sobrevaloración de su condición de reyes cultos y trovadores como característica extraordinaria, cuando, por el contrario, es el concepto de *imitación condicionada* (Mussons, 1999: 69-78) el que recorre el perfil de los reyes de la Romania y los une en su genealogía, en las ramas y subramas de los Hohenstaufen, desde Federico II, el gran mecenas de la *scuola siciliana*, al primer trovador occitano, el poderoso noble Guilhem de Peitieu, pasando por Thibaut de Champagne, destacado trovère del norte de Francia emigrado a Navarra, hasta Alfonso y Denis.¹⁰ Todos ellos son los más aptos artífices de esta nueva cultura cortés, esto es, una cultura concebida dentro de la corte que busca acercarse y, a su vez, diferenciarse de la de antigüedad (latina y goda).

En cuanto a Alfonso X, hay que decir que frente a su proyecto lírico mariano, el monumental conjunto de las más de cuatrocientas *Cantigas de Santa María*, cuidadosamente copiadas en cuatro cancioneros con su notación melódica, su cancionero profano en gallego-portugués se extiende a unas pocas treinta y ocho

² Para más precisiones sobre la técnica del *contrafactum* y la *cantiga de seguir* gallego-portuguesa remitimos a nuestros trabajos (Rio Riande y Rossi 2009: 86-93, 2010: 488-495).

³ Tal vez los más interesantes, por tratarse de material lírico no litúrgico son, entre otros, la *CSM* 414 “Como Deus é comprida Trĩidade”, posible *contrafactum* de “Pour conforter mon cuer et mon coraige” [*chanson* 9] de Gautier de Coinci, la *CSM* 340, posible *contrafactum* de “S’anc foi belha” de Cadenet, al igual que las *CSM* 213 y 377, que podrían tener vinculaciones del mismo tipo.

⁴ Por ejemplo, formas sin estribillo que pasan a formas con estribillo o viseversa.

⁵ El tipo de diferencias melódicas que aparecen se corresponde con las que encontramos en muchos casos al comparar dos versiones de una misma pieza conservadas en distintas fuentes. En estos casos podría tratarse de variantes propias e inherentes al papel que jugaba la oralidad en los procesos de transmisión y ejecución de este tipo de repertorios.

⁶ Notas que completan distancias interválicas cubiertas por un salto.

⁷ Movimientos melódicos que se inician en una nota, llegan a la nota contigua y regresan al punto de partida. Las bordaduras pueden ser tanto ascendentes como descendentes.

⁸ Movimientos melódicos ascendentes o descendentes que cubren distancias mayores a una segunda (nota contigua).

⁹ Vinculados en muchos casos con las diferencias de las palabras que conforman los versos de ambas piezas.

¹⁰ Ver la Figura 1 del Anexo.

cantigas. Son, en su mayoría, piezas de escarnio de temática escatológica y obscena y *tensós* o cantigas dialogadas transmitidas en los cancioneros profanos colectivos -el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa (B)* y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana (V)*-, sin notación melódica, de modo descuidado, con graves problemas de atribución y zonas lacunarias. La producción de Alfonso X no llega así a superar la de otros compositores de su corte, como Pero da Ponte o Pero Garcia Buralés (con cincuenta y tres cantigas conservadas, respectivamente). Por el contrario, la recopilación que en *B* y *V* da lugar al *Cancionero de Don Denis* abarca ciento treinta y siete textos que son en su mayoría de los dos géneros amorosos gallego-portugueses, la cantiga de amor y amigo, pero que tocan asimismo motivos transpirenaicos como la pastorela, el alba o la malcasada. Solo diez composiciones son del género de escarnio, textos de una temática más bien moral o satírica muy alejada del tono de las alfonsíes. Ninguna de estas piezas escarninas tiene estructura dialogada. Las cantigas -sin notación melódica en los apógrafos italianos antes mencionadas pero con esta conservada en el llamado *Pergamino Sharrer (T)*- se transmiten en *B* y *V* casi sin problemas de copia, acompañadas de una correcta rubricación.

Así y todo, la corte alfonsí es, sin dudas, el centro trovadoresco de la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XIII. En ella encontramos trovadores, juglares y segreles de las más diversas latitudes: portugueses, gallegos, sevillanos, aragoneses, pero también occitanos y sicilianos. En cambio, ninguna documentación da cuenta de la presencia de trovadores o juglares occitanos, del Norte de Francia, o de Sicilia en la corte portuguesa del 1200 (Afonso III y Don Denis), que se distingue por su homogeneidad estamental (nobles portugueses) y cultural (una mínima cantidad de juglares).

Tal vez el mejor ejemplo para comprender el diálogo que la época alfonsí establece con el mundo trovadoresco occitano, universo modélico presente físicamente en su corte, es el *seguir de tercer grado* que propone la *tensó* bilingüe que aquí traemos (*Sinner...us vein quer; B477*) donde Arnaut Catalán, trovador o juglar de la corte alfonsí, pide al rey ser nombrado almirante. Alfonso entiende que Arnaut es merecedor de tan alto cargo, ya que tiene un gran don, poder mover objetos con los *vientos* que su cuerpo produce, por eso, decide llamarlo “Almirante Ventosidad” (“Almiral Sison”). El texto no pasaría de la simple temática escarnina y escatológica si no fuera porque su estructura estrófica (ababcdcd) y métrica (octosílabo) toma prestada la de una de las piezas más representativas de la *cansó* de amor occitana, *Can vei la lauzeta mover* (BEdT 070, 043), *Quando veo a la alondra mover sus alas*, de uno de los trovadores occitanos más antiguos y destacados, Bernart de Ventadorn.¹¹ Por un lado, resalto la inversión genérica en la *tensó* alfonsí, ya que la *cansó* de Bernart de Ventadorn trabaja con el gran *topos* románico amoroso de la llegada de la primavera, el regreso de las aves y las flores, y el sufrimiento amoroso del trovador; por el otro, debemos pensar ya en el juego que se deja servido en la identificación *Almiral Sison/Amirante Ventosidad* para Arnaut y el apellido (muy probablemente ficcional) del occitano, Ventadorn, torre de los vientos. Tampoco dejo de lado que haya circulado en la corte alfonsí una de las tantas contrafacturas que en tierras occitanas sufrió otra canónica canción de Ventadorn, *Can la fresch aura venta a Can lo pet del cul venta*. Sea como fuere, en un claro *seguir de tercer grado* la *tensó* reutiliza en su primera estrofa la estructura estrófica, métrica y todas las rimas de su modelo (-er, -ai, -e, -on):

<p>Sinner, ... us vein quer un don que' m donez, si vos plai: que vul vostr' almiral seer en cela vostra mar da lai; e sy o faz, en bona fe c' a totas las naus que la son eu les faray tal vent de me, or ... totas ... -on.</p> <p>- Don Arnaldo, pois tal <i>poder</i> de vent' avedes, ben vos <i>vai</i>, e dad' a vós devia seer aqueste don. Mais digu' eu: <i>ai</i>, por que nunca tal don deu <i>Rei</i>? Pero non quer' eu galardon;</p>	<p>Can vei la lauzeta mover De joi sas alas contral <i>rai</i>, Que s'oblid' e.s laissa chazer Per la doussor c'al cor li <i>vai</i>, Ai! Tan grans enveya m'en ve De cui qu'eu vey a jauzion, Meravilhas ai, car desse Lo cor de dezirer no.m fon. (...) Anc non agui de me <i>poder</i> Ni no fui meus de l'or' en <i>sai</i> Que.m laisset en sos olhs vezer En un miralh que mout me <i>plai</i>. Miralhs, pus me mirei en te, M'an mort li sospir de <i>preon</i>,</p>
---	---

¹¹ Por cuestiones de espacio no desarrollaremos en este trabajo los aspectos melódicos de este *seguir de tercer grado*.

mais, pois vo-lo ja outroguei, chamen-vos "Almiral Sison". (...)	C'aissi.m perdei com perdet se Lo bels Narcisus en la fon.
--	---

Evidentemente, en este procedimiento de reelaboración el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de “ecos textuales y/o musicales” (Rossell 2005: 163) para que el público, cortesano y entendido recibiese los textos trovadorescos en un contexto connotativo, *intertextual* e *intermelódico*¹².

En el *Cancionero del rey Don Denis* los modelos para la contrafactura se saltan una generación de trovadores occitanos. Don Denis elige, por ejemplo, a Peire Vidal un autor cronológicamente más cercano, que roza el siglo XIII, popular en tierras de Aragón (recordemos que la esposa de Don Denis era Isabel, hija de Pedro I de Aragón), y por ende, tal vez más conocido en la corte portuguesa de finales de ese siglo. Don Denis trabaja su cantiga de amor *Amor fez a min amar* (B544, V147) en la forma de un *seguir de segundo grado* (adaptación de la melodía y estructura métrico-estrófica del modelo) de la *cansó* de amor de Peire Vidal, *Be .m pac d'ivern e d'estiu*, que posee una estructura métrico-rimática única en la lírica occitana medieval. A pesar de que aquí ya no hay aquí un juego genérico, como en el caso de la *tensó* de Alfonso y Arnaut Catalán y la pieza de Bernart de Ventadorn, la originalidad de la *cansó* de Peire Vidal habría sido el motivo de elección por parte de Don Denis, y por ende, sido decodificado sin problemas por el receptor cortesano de la cantiga:

Amor fez a min amar gran temp' á ùa molher que meu mal quis sempr' e quer e me quis e quer matar, e ben o pod' acabar, pois end' o poder oer, mais Deus que sab' a sobeja coita que m' ela dá, veja como vivo tan coitado, el mi ponha i recado. (...)	Be-m pac d'ivern e d'estiu e de frez e de calors, et am meus atan cum flors e pro mort mais qu'avol viú, qu'enaissi .m ten esforsiu e gai Jovens et Valors. E quar am domna novella, sobravinen e plus bella, paro-m rozas entre gel e clar temps ab trebol cel. (...)
(Rio Riande 2010, II: 1279-1296)	

Be .m pac d'ivern se conserva en tres fuentes con notación musical: *Chansonnier de Saint-Germain des Prés* (PARÍS, *Bibliothèque Nationale*, fr. 20.050 f84v, MILAN, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup. f40v, y PARÍS, *Bibliothèque Nationale*, fr. 22.543 f48).¹³ Las tres versiones de la pieza presentan diez frases melódicas aunque muestran interesantes variantes melódicas vinculadas con la ornamentación pero manteniendo el mismo esquema de base. Desde el punto de vista de la reconstrucción musical la similitud estructural de estas versiones con *Amor fez a min amar* nos permite articular cada una de las frases musicales para cada uno de los versos de la pieza dionisina. La pieza de Pierre Vidal se organiza en diez frases melódicas cada una con un tipo de identidad melódica¹⁴ distinta: **a, b, c, d, e, f, g, h, i, y j**. De tal manera que independientemente de la versión que utilicemos la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma:¹⁵

<i>Be .m pac d'ivern</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Identidad melódica	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j

¹² Pero el diálogo con los grandes trovadores no termina aquí, ya que, cabe destacarse que la *cansó* de Ventadorn fue contrahecha por otros compositores antes de llegar a la corte alfonsí. Uno de esos tantos fue el Thibaut de Champagne en otra pieza dialogada (con forma de partimen), Baudouin il sui dui amant. El dato no es menor ya que, como se dijo, además de ser el trovère mejor representado en los códices musicados del norte de Francia, Thibaut es el bisabuelo de Alfonso X.

¹³ Fernández De La Cuesta (1979).

¹⁴ Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', ", etc.

¹⁵ Es importante aclarar que en el caso del segundo nivel, que en los ejemplos conservados se vinculaba con los cambios del material melódico interno que conforma las frases, no se han operado cambios.

<i>Amor fez a min amar</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Identidad melódica	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j

En la Figura 2 –que aparece en el Anexo- presentamos una transcripción de la estructura melódica¹⁶ de *Be .m pac d' invern* en la versión del manuscrito *Bibliothèque Nationale, fr. 22.543* con el texto de la primera estrofa y con el agregado del texto de Don Denis en sus dos estructuras iniciales. Es posible observar los cambios que se han operado en el tercer nivel, como la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto del rey de Portugal. Estas diferencias en la articulación se producen no solo entre el de Pierre Vidal y el dionisino sino entre las diferentes estrofas de la cantiga de amor. Finalmente, presentamos en la Figura 3 nuestra versión de la reconstrucción musical de la cantiga del rey¹⁷ con su texto completo.

Pero el *Cancionero de Don Denis* nos enseña que los *seguires* de tercer grado no siempre precisan de un cambio de género (de amor o amigo a escarnio). El *Arte de Trovar* no se refiere a la metodología de esta cantiga donde se toma esquema métrico rimático (a 10 b 10 b 10 a 10 C 10 C 10), una sola rima, un artificio como el de las *coblas capdenals*, y el estribillo de la cantiga de amor *Tan grave m' é, senhor, que morrerei* (B943, V531) de un trovador gallego y contemporáneo al rey, Joan Airas de Santiago, para trovar otra cantiga de amor. Esta puesta en práctica mucho más abierta del *seguir* se completa también con el añadido final de una *fiinda*¹⁸:

<p><i>Grave</i> vos é de que vos ei amor, e par Deus aquesto vej' eu mui <i>ben</i>, mais empero direivos ãa <i>ren</i>, per boa fe, fremosa mia senhor: <i>se vos gravi é de vos eu ben querer,</i> <i>grav' ést' a min, mais non poss' al fazer.</i></p> <p><i>Grave</i> vos é, ben vej' eu que é assi, de que vos amo máis ca min nen al aquest' é <i>grav'</i>, é mia mort' e meu mal; mais, par Deus, senhor que por meu mal vi, <i>se vos gravi é de vos eu ben querer,</i> <i>grav' ést' a min, mais non poss' al fazer.</i></p> <p>(...) (Rio Riande 2010: 681-692)</p>	<p>Tan <i>grave</i> m' é, senhor, que morrerei, a mui gran coita que, per boa fe, levo por vós, e a vós mui <i>grav' é</i>; pero, senhor, verdade vos direi: <i>se vos grave é de vos eu ben querer,</i> <i>tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.</i></p> <p>Tan <i>grave</i> m' é esta coita en que me <i>ten</i> o voss' amor, que non lh' ei de guarir, e a vós <i>grav' é</i> sol de o oir; pero, senhor, direivos que mi <i>aven</i>: <i>se vos grave é de vos eu ben querer,</i> <i>tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.</i></p> <p>(...)</p>
---	--

› **Conclusión**

Estos pocos ejemplos dan apenas cuenta de algunas de las posibilidades compositivas en la lírica trovadoresca gallego-portuguesa. En el caso del cancionero dionisino, la *imitatio* no solo puede definirse a partir del *Arte de Trovar*, basando su voluntad de originalidad en el uso de formas métricas innovadoras o renovando tópicos, sin apelar a una imitación plausible de definir. Así, las Poéticas del siglo XIV no llegan a dar cabal cuenta de la complejidad de las formas y métodos compositivos presentes los cancioneros que, como sabemos, recogen piezas muy anteriores a ellas. Cabría añadir aquí una conclusión algo más general: la práctica de la contrafactura interpela las cuestiones relacionadas con la *mouvance*, la variación, y la transmisión oral y escrita de los textos líricos medievales, así como los conceptos de autor y original erigidos para el canon occidental.

¹⁶ Seguimos a Fernández De La Cuesta y R. Lafont (1979) donde aparece con la supresión de los valores rítmicos. Se ha seleccionado esta versión por cuestiones de espacio, aclarando que la operatoria podría repetirse con cualquiera de las otras dos restantes.

¹⁷ En la versión de *Bibliothèque Nationale, fr. 22.543*.

¹⁸ No podemos reconstruir melódicamente, ya que no conservamos notación en los manuscritos para la obra de Joan Airas.

> **Anexo**

Figura 1

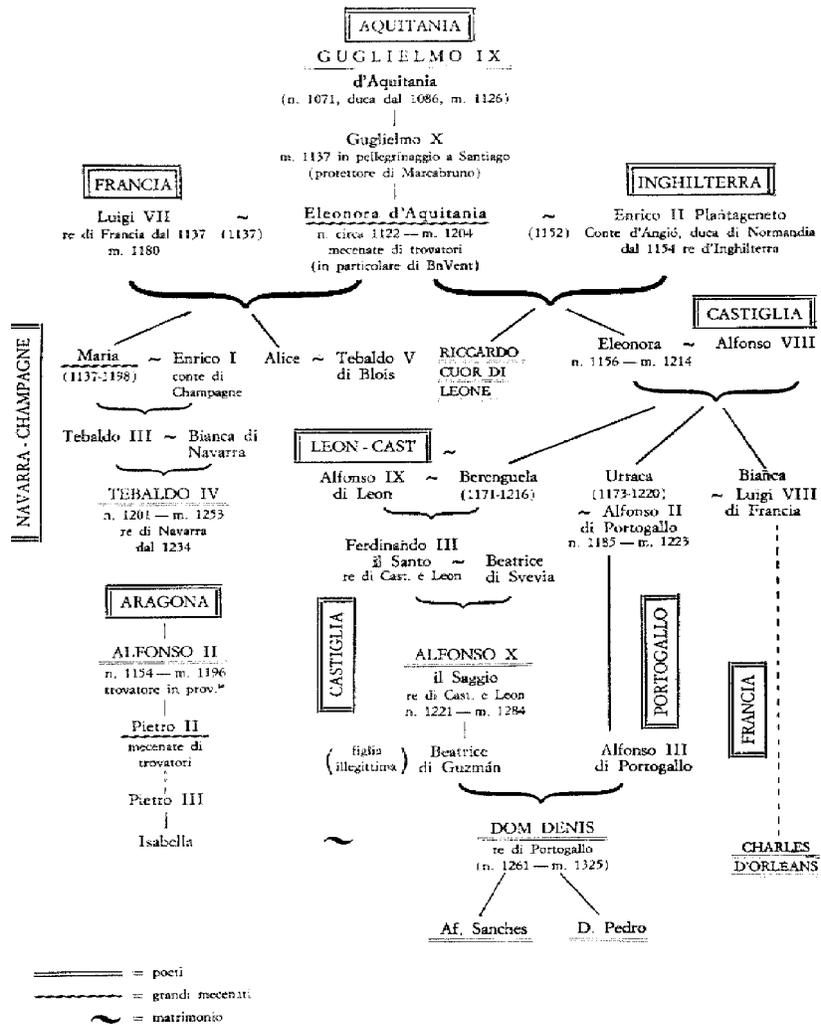


Imagen tomada de Ferrari (1984: 35-58)

Figura 2

a Be'm pac d'i vèrn e d'es - tiu e de fregs e de ca - lors,
A - mor fez a mi a - mar gran temp' a u - na mo - lher

b

c et am néus ai - tant com flors
que meu mal quis sem - pr'e quer

d e pro mort mais qu'a vol - viu, qu'e-nais si'm ten es for - ciu
e me quis e quer ma - tar, e ben o pod a - ca - bar

e

f e gai Jo-vents e va - lors E car am dòm - na no - vè - la,
pois end' o po - der ou - ver, Mais Deus, que sab' a so - be - ja

g

h so - bra - vi - nent e plus bè - la pa - ro'm ro - sas en - tre gel
coi - ta que m'e - la dá ve - ja co - mo vi - vo tan coi - ta - do

i

j e clar temps amb tre - bol cel
el mi po - nha i re - ca - do.

Figura 3

a *b*

A - mor_____ fez a mi a - mar_____ gran temp' a u - na mo - lher
 Tal_____ mo - lher mi fez a - mor_____ a - mar que ben des en - ton
 A_____ min_____ fez gra ben que - rer_____ a - mor u - na mo - lher tal
 A - mor_____ fez a min gran_____ ben_____ que - rer tal mo-lher ond' ei

c

que meu_____ mal_____ quis sem - pr'e quer_____
 non mi_____ deu_____ se coi - ta non_____
 que sem - pre_____ quis o_____ meu_____ mal_____
 sem - pre_____ mal_____ e a - ve - - rei_____

d *e*

e me_____ quis e_____ quer ma - tar,_____ e ben o pod a - ca - bar
 e do_____ mal sempr' o pe - ior_____ por end' a Nos tro Se - nhor
 e a_____ que praz_____ d'eu mo - rrer_____ e pois e o quer fa - zer
 ca en_____ tal coi - ta me - ten,_____ que non ei eu for - za_____ nen sen,

f *g*

pois_____ end' o po - der ou - ver,_____ Mais Deus, que sab' a_____ so - be - ja
 rog' e mui de co - ra - çon,_____ que el m'a - jud' a - tan_____ for - te
 non poss' eu fa - zer i_____ al,_____ mais Deus, que sab o_____ gran tor - to
 por en rog' e ro - ga - rei_____ a Deus que sa - be_____ que vi - vo

h *i*

coi - ta que m'e - la dá ve - ja co - mo vi - vo tan coi - ta - do
 coi - ta que par m'e de mor - te, e do gran mal so - be - jo
 que mi ten mi dé co - nor - to, a es - te mal sen me - su - ra,
 en tan mal e tan es - qui - vo, que mi que - ra dar gua - ri - da

j

el_____ mi po - nha_____ i re - ca - do.
 con_____ que m'oj' eu_____ mo - rrer_____ ve - jo
 que_____ tan - to co - mi - go_____ du - ra.
 de_____ mort' ou de_____ me - lhor_____ vi - da.

Bibliografia

- BEdT— Bibliografia Elettronica dei Trovatori, (Asperti, & Zinelli et alii), www.bedt.it
- Bonse, Ann Billee. (2003). "Singing to another tune": contrafacture and attribution in troubadour song. *Tesis de maestría presentada en la Universidad de Ohio (inédita)*.
- Ferrari, Anna. (1984). "Linguaggi lirici in contatto: trovadors e trobadores", *Boletim de Filologia*, 29, pp. 35-58.
- Fernández De La Cuesta, Ismael y R. Lafont. (1979). *Las Cançons dels trobadors*. Tolosa, Institut D'estudios Occitans.
- Muriano, Monserrat. (2005). "Edición de En gran coita vivo, senhor de Johan de Gaia", en: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de literatura medieval (A Coruña, 18-22 de sept de 2001)*. A Coruña: Universidade da Coruña-Ed. Toxosoutos, pp. 479-491.
- Mussons, Ana María. (1999). "Reyes-poeta en el origen y transmisión de la lírica románica", *Anuari de Filologia*, XXI, 9, Secció G, Anys 1998-1999, pp. 69-78.
- Rio Riande, Gimena del. (2010). *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico) (2 vols.)*. Universidad Complutense de Madrid
- Rio Riande, Gimena del y Rossi, Germán Pablo. (2009). "Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal" en: *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, Nº. 61-62, vol. II, pp. 141-154.
- (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 Esther Corral Díaz (ed.) *In Marsupis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 485-496.
- Rossell, Antoni. (2005). "Música y poesía en la lírica medieval", en: Valcárcel, V. – Pérez González, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- Tavani, Giuseppe. (2002). *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*. Lisboa: Colibri.