

ACTAS DEL XIII CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND

I

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LOS TROVADORES GALLEGO-PORTUGUESES Y EL ARTE DE LA RIMA*

PILAR LORENZO GRADÍN
Universidad de Santiago de Compostela

I.– Es un principio adquirido que la difusión de la poesía occitana medieval fuera de sus fronteras desempeñó un papel de primer orden en el desarrollo y consolidación de la mayoría de las tradiciones líricas europeas. La ausencia de testimonios escritos para los siglos XI y XII en los reinos de Castilla, León y Portugal impide que el estudioso establezca con el rigor requerido conclusiones puntuales y precisas sobre lo qué fue la actividad poética durante dicho período cronológico en la zona geográfica referida. Sea como fuere, los datos con los que cuenta el especialista indican que, a partir de ca. 1134¹, las estancias de los trovadores provenzales en las cortes del occidente peninsular (y también en la de Aragón – que era por su situación geográfica la puerta de acceso natural de los *trobadors* a tierras ibéricas–)² fueron uno de los canales de transmisión fundamentales del nuevo canto cortés. Los contactos con el sur de Francia constituyeron el acceso a una *tradio* que suponía un salto innovador a nivel formal y conceptual con los modelos preexistentes, al tiempo que facilitaron el

* Esta aportación se integra en las actividades del Proyecto de investigación *La lírica gallego-portuguesa en la corte de Alfonso X. Autores y Textos* (HUM 2007-61790), financiado por el MEC con fondos procedentes del FEDER.

¹ Como se recordará, esta fecha marca la llegada de Marcabru a la corte de Alfonso VII ‘el Emperador’, en la que el trovador gascón permanecerá hasta el año 1143. Cfr. Prosper Boissonnade, “Les personnages et les événements de l’histoire d’Allemagne, de France et d’Espagne dans l’oeuvre de Marcabru (1129-1150)”, *Romania*, XLVIII, 1922, págs. 207-242; Aurelio Roncaglia, “I due sirventesi di Marcabruno ad Alfonso VII”, *Cultura Neolatina*, X, 1950, págs. 157-183; *Id.*, “Aujatz de chan”, *Cultura Neolatina*, XVII, 1957, págs. 20-48.

² Tanto para los contactos establecidos por los reyes y nobles de León y Castilla con el *Midi* francés como para las estancias de los trovadores occitanos en la Península Ibérica, remitimos a los clásicos estudios de Manuel Milà i Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelona, Instituto Miguel de Cervantes, Sección de literaturas románicas, 1966 (1ª ed. 1861), y Carlos Alvar, *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Madrid, Cupsa, 1977.

conocimiento de una nueva poética en vulgar que venía sancionada con el prestigio de las cortes señoriales del *Midi* francés, por lo que aquella experiencia será acogida y difundida por los círculos aristocráticos de Castilla-León y Portugal. De ahí que la valoración de la lírica gallego-portuguesa y su situación en el *sistema* literario europeo pase inevitablemente por la comparación con sus inmediatos precedentes en lengua de oc, pero no para realizar juicios de valor y/o establecer rankings de calidad, sino para situar las transformaciones que los *trobadores* operan respecto a sus modelos de partida y, a la vez, identificar la puesta en marcha de propuestas estéticas autónomas.

Los avatares de la tradición manuscrita gallego-portuguesa han ocasionado que el primer texto³ que se pueda datar con precisión sea el célebre *maldizer* de Johan Soarez de Pávia *Ora faz ost'o senhor de Navarra* (LPGP 80,1)⁴, que da cuenta, al igual que las *cantigas* de los trovadores de las primeras generaciones⁵, que el código occitano había sido adaptado con éxito (y con las pertinentes modificaciones) en el centro y occidente de la Península Ibérica a finales del siglo XII. La importación no fue pasiva y, como se sabe, se produjo una selección temática y formal respecto a la praxis provenzal, pero, sin lugar a dudas, ésta promovió la implantación de un nuevo sistema de versificación que vehiculó gran parte de las *materias* tratadas.

De las *cantigas de amor* se ha dicho en múltiples ocasiones que son un género de contenidos repetitivos, expuestos con una notable monotonía y con un estilo unitario y homogéneo, afirmación que, con carácter totalizador, cabe cuestionar. Aunque es cierto que, desde la perspectiva del lector moderno, la práctica poética se revela más dinámica en los géneros de *amigo* y *escarnio e maldizer*, no lo es menos en los textos del “registro aristocratizante”, en el que no faltan autores que bien innovaron los esquemas métricos mayoritarios, bien

³ Salvo indicación contraria, las cantigas serán citadas a partir de Mercedes Brea (coord.), *Lírica profana gallego-portuguesa*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia-CIRP, 1996, 2 vols.

⁴ Para la datación de la cantiga de Johan Soarez de Pávia, remitimos a las conclusiones y bibliografía que figuran en Carlos Alvar, “Johan Soarez de Pavha, *Ora faz ost'o senhor de Navarra*”, in *Philologica Hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, vol. III, Julio Fernández-Sevilla et. al., coord., Madrid, Gredos, 1987, págs. 7-12.

⁵ Sobre los primeros trovadores gallego-portugueses, véanse los estudios de António Resende de Oliveira, “A caminho da Galiza. Sobre as primeiras composições em gallego-português”, en *O Cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993, págs. 249-261; José Carlos Ribeiro Miranda, *Aurs mesclatz ab argen: sobre a primeira geração de trovadores gallego-portugueses*, Porto, Guarecer, 2004, págs. 13-77, y Henrique Monteagudo Romero, *Letras primeiras. O Foral do Burgo de Caldelas, os primordios da lírica trobadoresca e a emerxencia do galego escrito*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2008.

mutaron los contenidos y las estructuras retóricas tradicionales⁶. Por otra parte, conviene tener en cuenta que en la modalidad de *amor* la limitación temática venía impuesta –más que en cualquier otro género– por la *auctoritas* provenzal, e, incluso, habría que considerar en qué medida la (aparente) articulación uniforme del discurso poético no fue apreciada por los receptores de los textos en cuanto reflejo de un modelo cultural de élite. Además, se olvida a menudo que aquellos textos eran canciones y que, por tanto, la melodía podía también otorgar a la ejecución del poema rasgos novedosos que hoy es imposible valorar.

El *Repertorio Metrico* de Giuseppe Tavani⁷, instrumento crítico fundamental para el estudio y análisis de las estructuras formales de los trovadores gallego-portugueses, revela que éstos tuvieron una marcada tendencia al empleo de las formas fijas y a la utilización de una serie de esquemas métrico-rítmicos limitados⁸. En este contexto el carácter singular de aquellas cantigas que ofrecen estructuras y/o artificios formales que se apartan de los convencionalismos estéticos establecidos adquiere un valor significativo, a la vez que se revela como indicio de la *conciencia* literaria de un grupo de autores, que introdujeron rasgos novedosos en el sistema mediante la puesta en práctica de patrones que se alejaban de los modelos más manidos. En estos casos, la infracción a la *norma* adquiere función pertinente y se presenta al estudioso como un dato que abre una amplia gama de aproximaciones en el análisis del texto poético. Así, el estudio de la diversidad formal puede ser aplicado a diferentes componentes del poema (esquemas estróficos, empleo de determinados tecnicismos en rima, procedimientos de encadenamiento interestrofico, establecimiento de relaciones intertextuales, ...), y su distinción se revela, en la mayoría de las ocasiones, como un elemento innovador que marca una diferencia autorial respecto a la producción circundante. Por su carácter específico, hemos seleccionado para esta contribución dos procedimientos que hasta el momento han recibido un tratamiento desigual por parte de la crítica: se trata del cultivo de la rima derivada y la rima equívoca. Sin duda, ambos recursos llaman la atención por su carácter singular, su calidad formal y uso aislado en el *corpus* conservado, lo que apunta a un empleo con finalidades

⁶ Cfr., entre otros, Giuseppe Tavani, “La poesia lirica galego-portoghese”, in *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. II (1), fasc. 6, Hans Robert Jauss y Erich Köhler, eds., Heidelberg, Carl Winter, 1980, págs. 61-83; Vicenç Beltrán, *A cantiga de amor*, Vigo, Edicions Xerais, 1995, págs. 17-72.

⁷ Giuseppe Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1967 (a partir de ahora abreviado *RM*).

⁸ A este propósito, véanse, entre otros, los datos proporcionados por Tavani, “La lirica”, págs. 47-61 y Beltrán, *A cantiga de amor*, págs. 73-106.

estilísticas motivadas por parte de aquellos trovadores que se sirvieron de tales “rimas técnicas” con una finalidad individual.⁹

II.– Las *Leys d’Amors* definen la rima derivada en los siguientes términos:

Cove que mostrem e tractem dels dictionals. Et aytal rim o son dictional per diversas dictios. O per una. Si per diversas. Adonx si la us se desshen del autre per mermamen o per ajustamen duna letra o duna sillaba o de motas sillabas. Adonx son dig *rim dirivatiu*.¹⁰

El artificio se integra, por tanto, en las figuras de la repetición con relajación de la forma flexiva, en concreto en el procedimiento que la retórica clásica denomina *derivatio*¹¹, que, como se sabe, abarca tanto modificaciones flexivas como reiteraciones etimologizadoras de la raíz. En la producción lírica romance, intervienen en la variación rimemas que tienen como base el mismo lexema nominal o verbal, por lo que las realizaciones responden en la mayoría de las ocasiones a la técnica de la llamada figura etimológica (*amar / desamar; dur / dura; vaire / vaira...*).

Si bien de los ejemplos aportados por Guilhem Molinier¹² se concluye que el procedimiento es aplicado en toda la cobla, lo cierto es que gran parte de los especialistas han extendido el fenómeno a toda una serie de repeticiones de

⁹ Siguiendo la terminología empleada por Roberto Antonelli, se incluyen en las “rimas técnicas” las conocidas como rimas ricas, derivadas, gramaticales y repetitivas. (Vid. Roberto Antonelli, “Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini. 1. Le canzoni”, *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 13, 1977, pág. 43).

¹⁰ Guilhem Molinier, *Las flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d’Amors*, ed. Gatién-Arnoult, Adopthe-féiz, Genève, Slatkine Reprints, vol. II, 1977, págs. 185-186 (reimpresión de la ed. de Toulouse 1841-1843. La cursiva es nuestra). La práctica también es recogida por el autor del conocido tratado de Ripoll con el nombre de rimas *adjetivades* (John H. Marshall, *The Razos de trobar of Raimon Vidal and associated texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 105).

¹¹ Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1976, vol. II, págs. 123-124; Bice Mortara Garavelli, *Manual de Retórica*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 241-242. En ocasiones, el fenómeno entra en contacto con variantes de la paronomasia, en concreto con las denominadas *annominatio per adiectionem vel detractionem* y *annominatio per immutationem* (variante esta última que incluye entre sus realizaciones la formación de palabras).

¹² La primera de las ilustraciones dadas por el tratadista tolosano es la siguiente:

Joves ni vielhs, si cocires la *mort*,
Mas la paors daquela sembla *morta*.
No volgra tant cobezeiar lo *port*
De vanetat, que te clauza la *porta*
De Paradis, ans fugira *barat*
Que finalmen cel que la cuelh *barata*.
E fera be de so que Dieus la *dat*
Quar de sa fi degus no sap la *data*.

Guilhem Molinier, *Las flors del Gay Saber*, vol. II, pág. 186 (Las cursivas son nuestras).

carácter heterogéneo. Así, se incluyen en los *rims derivatius* tanto la presencia de derivaciones en la misma estrofa como la introducción de rimas derivadas en coblas diferentes del texto, independientemente de que los rimantes en cuestión presenten o no posición regular en el mismo¹³. Aunque se sabe que las *Leys* han sido elaboradas en época tardía y ofrecen una rigidez que, en la mayoría de los casos, no refleja la variedad de la praxis versificatoria de los provenzales¹⁴, parece obvio que los textos que extienden la rima derivada a todos los versos de la cobla o aquellos que introducen el recurso en posición fija a lo largo del poema suponen un virtuosismo y una dificultad mayores que aquellos que únicamente presentan el procedimiento en una estrofa concreta o en versos aislados a lo largo del texto. Si bien la técnica engloba toda una casuística que, sin duda, requeriría una reflexión más detenida, nos ocuparemos en las páginas que siguen de aquellos textos que exhiben el recurso con los principios marcados por Guilhem Molinier y que, por tanto, destacan tanto en la tradición occitana como en la gallego-portuguesa por su compleja elaboración formal.

En la lírica provenzal se contabilizan un total de cuarenta y ocho textos con rima derivada, que corresponden a un total de treinta y cuatro autores¹⁵. De ellos cabe destacar que dieciocho presentan esquemas métricos que son *unica*¹⁶, y

¹³ Salvo indicación contraria, las referencias a los versos de *incipit* de los textos occitanos remiten al clásico manual de Alfred Pillet y Henry Carsten, *Bibliographie der Troubadours*, New York, Burt Franklin, 1968, (abreviado con la tradicional sigla *BdT*).

¹⁴ Antonelli, “La rima equívoca”, págs. 37-38; Giulia Lanciani – Giuseppe Tavani, *As cantigas de escarnio*, Vigo, Xerais, 1995, págs. 17-38.

¹⁵ Para un análisis del procedimiento en la producción de los trovadores provenzales (y, de modo particular, en la comtessa de Dia y Lombarda), véase Sarah Kay, “Derivation, Derived Rhyme and the Trobairitz”, in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, William D. Paden (ed.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, págs. 157-182. Al listado de textos recogido en el Apéndice I de dicha aportación, hemos añadido la *cansó* de Guilhem de Biars *Si quo.l maestre vai prendre* (*BdT* 211,1). Asimismo, cabe apuntar que, por un error banal, el texto *Al prim pres de.ls breus jorns braus* (*BdT* 9,5) es atribuido a Guilhem Ademar, cunado pertenece a Aimeric de Belenoi; por último, la *dansa Si.l dous* (*BdT* 244,15), atribuida a Guiraut d’Espanha, es anónima.

¹⁶ Se trata de los siguientes casos: Marcabru, *Contra l’ivern que s’enansa* (*BdT* 293,14); Bernart de Ventadorn, *Ara no vei luzir solelh* (*BdT* 70,7); Raimbaut d’Aurenga, *Ar resplan la flors enversa* (*BdT* 389,16), *Cars, douz e fenz del bederesc* (*BdT* 389,22); Giraut de Bornelh, *Amors* (*BdT* 242,9); Aimeric de Peguilhan, *En Amor trob alques en que.m refraing* (*BdT* 10,25) y *Ses mon apleich* (*BdT* 10,47); Gavaudan, *A la plus longa nuech de l’an* (*BdT* 174,1), *Ieu no sui pars* (*BdT* 174,5), *Lo mes e.l temps e l’an deparc* (*BdT* 174,7), y *Lo vers dech far en tal rima* (*BdT* 174,8); Elias Cairel, *Abril ni mai non aten de far vers* (*BdT* 133,1); Rostanh de Mergas (?), *La douss’amor* (*BdT* 428,1); Peire Milo, *Pois l’us auzels envas l’autre s’atura* (*BdT* 349,5); Guilhem Peire de Cazals, *A trop gran* (*BdT* 227,5); Peire Bregon Ricas Novas, *Tut van canson demandan* (*BdT* 330,19); Guiraut Riquier, *Lo mons par enchantatz* (*BdT* 248,52); Cerveri de Girona, *Si per*

que los restantes se integran en estructuras que ofrecen un número de ocurrencias muy limitado¹⁷ –que, en ocasiones, se reducen más al tratarse de *contrafacta*–, circunstancias ambas que encuentran explicación en la propia dificultad que exige la composición con los *rims derivatius*.

El primer autor que emplea el recurso es Marcabru en la composición *Contra l'ivern que s'enansa* (*BdT* 293,14). Dicho texto se erige en modelo de la técnica en las primeras generaciones trovadorescas, en las que es una constante que la *derivatio* empareje la totalidad de los versos de las coblas con diversas posibilidades de enlace entre ellos¹⁸. El trovador gascón compone su *vers* en peculiares coblas alternas a través de la permutación de los timbres de cada cobra (*rims unissonans*), lo que origina que las estrofas impares ofrezcan una sucesión de rimas idéntica y las pares otra:

Contra l'ivern que s'enansa,
 ab cossi[ri]er que m'as[sa]ilh,
 m'es belh [q]ue del chant [m]'enans
 ans [q]u'autre cossirs m'assalha:
 pus per un cosselh decresc,
 no m'es ops qu'autre m'en cresca,

qu'ieu suy assis en trebalh
 e levatz en la balansa.
 D'aquesta say que.m trebalha
 e.m ten en aquest balans,
 qu'ab doussa sabor azesca;
 sos digz de felho azesc.¹⁹

Como se recordará, con Cercamon y Marcabru se produce un salto cualitativo en la tradición occitana. Ambos, y de manera particular el trovador gascón, se convierten en los principales opositores de aquella *fin'amor* de distintos matices, preconizada por Guilhem de Peitieu y sus seguidores. El ataque a aquel nuevo erotismo se sustenta en la aplicación de la doctrina cristiana a la poesía en vulgar; el amor debe ser *naturau*, es decir, un sentimiento en consonancia

amar leyalmen ab Amor (*BdT* 434a,61); Paulet de Marselha, *Belha dompna plazens: ay!* (*BdT* 319,4), y, por último, la *dansa* anónima *Si.l dous iois d'amor* (*BdT* 244,15).

¹⁷ Los que presentan un esquema más frecuente son *De lai on* de Daude de Pradas (*BdT* 124,7), para el que István Frank recoge un total de 27 ocurrencias, y *Dona, si tot no.us es preza* de Guiraut d'Espanha (*BdT* 244,1), que ha sido empleado en otras 22 ocasiones. Los datos proceden del clásico estudio István Frank, *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, Paris, Champion, 1953, (t. I), 1955 (t. II).

¹⁸ Kay, "Derivation, Derived Thyme and the Trobairitz", pág. 157.

¹⁹ Simon Gaunt, Ruth Harvey & Linda Patterson, *Marcabru. A Critical Edition*, Cambridge, D.S. Brewer, 2001, nº xiv, vv. 1-12.

con las leyes morales y religiosas que rigen la sociedad cristiano-feudal, y no aquel amor sensual o visionario que resonaba en las cortes y que se justificaba fuera de la institución matrimonial. Como ya demostró Aurelio Roncaglia, Marcabru, además de seguir la ortodoxia del texto bíblico, adaptó a sus *vers* las premisas cistercienses que Guillaume de Saint-Thierry había establecido por aquellos años en su tratado *De natura et dignitate amoris* (ca. 1119-1122):

Il *trobar naturau* di Marcabruno si presenta a noi come una concreta e vigorosa applicazione, sul terreno scottante della poesia volgare – cioè proprio sul terreno degli avversari –, di quelle stesse dottrine, rivendicative della dignità d'amore e della morale naturale, che pochi anni prima Guglielmo di Saint-Thierry aveva svolto nel suo trattato latino, e che continuava a svolgere in quegli stessi anni come cistercense: le dottrine della religione cristiana opposte alle dottrine della cortesia laica.²⁰

Sin poder realizar aquí un análisis exhaustivo de las posiciones que los distintos trovadores tomaron frente a la *fin'amor* desde sus inicios hasta ca. 1190²¹, cabe, al menos, dejar constancia de que la rima derivada, junto con el empleo de alusiones, citas y otros elementos formales (como es el caso de la introducción de nuevos timbres rítmicos en el sistema: *-ailh/ -alha*; *-ans/-ansa*; *-esc/ -esca*)²², es un procedimiento estructural que Marcabru utilizó para censurar aquella *fals'amar* que corrompía a la sociedad. En la generación trovadoresca de 1170 la réplica a las concepciones moralistas del trovador gascón corrió, sobre todo, a cargo de Bernart de Ventadorn y Raimbaut d'Aurenga, que se sirvieron del mismo principio compositivo para defender (desde premisas conceptuales divergentes) el amor absoluto. Bernart (en *Ara no*

²⁰ Aurelio Roncaglia, "Riflessi di posizioni cistercensi nella poesia del XII secolo. (Discussione sui fondamenti religiosi del 'trobar naturau' di Marcabruno)", en *I Cistercensi e il Lazio*, Roma, Istituto di Storia dell'Arte, 1977, págs. 11-22 (reed. de Luciano Formisano, *La lirica*, a cura di —, Bologna, Il Mulino, 1990, págs. 257-282 (*loc. cit.*, pág. 277).

²¹ Para la polémica suscitada por la poética del 'amor cortés' en las primeras generaciones trovadorescas, véanse, fundamentalmente, los siguientes estudios: Aurelio Roncaglia, "*Trobar clus*: discussione aperta", *Cultura Neolatina*, XXIX, 1969, págs. 5-55; *Id.*, "Riflessi"; Leslie T. Topsfield, *Troubadours and Love*, Cambridge, University Press, 1978, págs. 70-158; Jörn Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer, 1983; M^a Luisa Meneghetti, *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi, 1984, págs. 99-163; Mario Mancini, *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Adriatica Editrice, 1991, pág. 42 y ss.

²² A este propósito, son ilustrativas las siguientes consideraciones de Roberto Antonelli: "nel momento in cui un poeta sceglie una rima, egli sceglie quasi sempre (...) un ambiente semiológico (...). Una volta scelta una rima vi sono alcuni lemmi che costituiscono più o meno consciamente, per il lettore (e l'autore) medievale (ma non solo), un vero e proprio 'orizzonte d'attesa', che può certo essere anche negato o più frequentemente e semplicemente variato, ma che definisce l'ambito semiorimico di riferimento". (Roberto Antonelli, "Tempo testuale e tempo rimico. Costruzione del testo e critica nella poesia rimata", *Critica del testo*, I, 1998, págs. 177-201 (*loc. cit.*, pág. 180).

vei luzir solelh, BdT 70,7, y *Bel m'es can eu vei la brolha*, BdT 70,9), a pesar de que renuncia a la alternancia de rimas efectuada por Marcabru, sigue emparejando los versos en la *derivatio* y parece haber sustituido los timbres *-alh/-alha* de su antagonista con la correspondiente variación de la vocal tónica (*-elh/-elha* y *-olh/-olha*)²³. Pero, sin duda, es el conde de Aurenga el que abre nuevas posibilidades de realización de la técnica en *Cars, douz e fenz...* (BdT 389,22), texto que retoma los timbres *-esc/-esca* de Marcabru (e, incluso, algunos rimantes del modelo: *cresc/cresca*, vv. 55 y 63, *paresc/paresca*, vv. 46 y 54, y *espresc/espresca*, vv. 37 y 45) con una finalidad polémica y burlona. Dicha *cansó*, al estar integrada por coblas de nueve versos, ofrece un *rim espars* en cada estrofa (en concreto, el tercero)²⁴. Por otra parte, Raimbaut, en su célebre *Ar resplan la flors enversa* (BdT 389,16), sube un peldaño más en la artificiosidad de la rima derivada y no sólo deja de asociarla al interior de la cobla, sino que también la combina con el *mot-refranh* (enriquecido en ocasiones con el *mot-equivoc*) para establecer un doble juego técnico, que, como se ha dicho en repetidas ocasiones, anticipa la sextina de Arnaut Daniel²⁵. Asimismo, el señor de Aurenga en la misma línea polémica retoma las sonoridades *-im / -ima* de Marcabru en la *cansó En aital rimeta prima* (BdT 389,36), cuyos timbres y rimantes (en concreto, *rima/rim*; *ecrima/escrim*; *prima/prim*, y *lima/lim*) serán a su vez adaptados por Aimeric de Peguilhan (*Ses mon apleich*, BdT 10,47) y Gavaudan (*Lo vers dech far en tal rima*, BdT 174,8), que intervienen desde posiciones encontradas en la dialéctica suscitada por el amor cortés. En la época de Raimbaut, es Giraut de Bornelh el que en dos *unica* (BdT 242,1 y 242,9) limita la técnica a dos versos de cada cobla (el pareado inicial o el final). En esa carrera incesante por unir habilidad formal y expresión conceptual se sitúa *A be chantar, cansó* en la que los rimantes de los dos versos iniciales de cada cobla se retoman en la estrofa sucesiva invirtiendo posición y flexión (I *chantar / amars*; II *amar / chantars*; III *par / chastiars*; IV *chastiar / pars*; V *afar / avars*; VI *avar / afars*) para originar un doble juego en el que intervienen (como ya sucedía en el cantor de Aurenga) el *mot-refranh* y el *mot-equivoc*.

²³ Para el empleo de las rimas y de las series rítmicas se ha utilizado el estudio de Pietro Beltrami y Sergio Vatteroni, *Rimario trobadorico provenzale. II Dalle origini alla morte di Raimbaut d'Aurenga (1173)*, Pisa, Pacini, 1994.

²⁴ Cfr. Paolo Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996, págs. 190-191.

²⁵ Aurelio Roncaglia, "L'invenzione della sestina", *Metrica*, II, 1982, págs. 3-41; Canettieri, *Il gioco*, págs. 9-78.

Hacia el tercer cuarto del siglo XII, Guilhem de Saint-Didier (*Belh m'es oimais qu'eu retraia*, *BdT* 234,5) y Grimoart Gausmar (*Laquan lo temps renovelha*, *BdT* 190,1), en textos que ofrecen idénticos esquemas métrico-rítmicos, complican más el ejercicio iniciado por Raimbaut en *Ar resplans* y combinan los *rims derivatius* con la *retrogradatio* para crear composiciones muy rebuscadas, en las que ambos poetas toman partido por opciones del amor contrapuestas²⁶. La experiencia de Giraut de Bornelh facilitará la iniciativa de Elias Cairel, que, al tiempo que adapta los timbres *-ers / -ersa* de la refinada *Ar resplan*, conjuga los *rims derivatius* con las *coblas capfinidas* en un ejemplar único en la tradición (I *enversa* → II *envers*; II *traversa* → III *travers*; III *conversa* → IV *convers*, ...). Desde finales del siglo XII, se constata un estancamiento en las variantes ofrecidas por la técnica y, a partir de ca. 1250, los trovadores muestran una marcada preferencia por enlazarla con el *mot-equivoc* (cfr. Guiraut Riquier, *Lo mons par*, *BdT* 248,52; Cerveri de Girona, *Entre.ls reis*, *BdT* 434a, 22), *Si per amar*, *BdT* 443a, 61; Paulet de Marselha, *Belha domna*, *BdT* 319,4).

Por tanto, y a modo de recapitulación, se puede apuntar que las combinaciones que ofrece la rima derivada en la lírica occitana son las siguientes:

a) en principio, según el modelo de Marcabru, el recurso se extiende a toda la cobla por pares de versos con diversas posibilidades de engarce entre ellos.²⁷

b) Como consecuencia de la polémica originada por la *fin'amor*, a partir de Raimbaut de Aurenga un grupo restringido de trovadores ponen en marcha alternativas estéticas más artificiosas y abandonan el *entrelacement* por parejas de versos para enriquecer los *rims derivatius* con otros mecanismos como el *mot-refranh*, la *retrogradatio* o las *coblas capfinidas*²⁸.

c) Raimbaut d'Aurenga, al componer *Cars, douz e fenhz* (*BdT* 389, 22) en estrofas de versos impares, introduce por primera vez un *rim espars* que rompe la cadena de *rims derivatius* en el interior de la cobla. A partir de esta variante, se abren otras alternativas y, así, algunos trovadores colocan el recurso sólo en

²⁶ Para el texto de Grimoart, véase Anna Ferrari, "Rima derivativa e critica testuale: Grimoart Gausmar; *Languan lo temps renovelha* (*BdT* 190, 1)", *Cultura Neolatina*, LI, 1991, págs. 121-206.

²⁷ Es la modalidad empleada por los siguientes autores: Marcabru, Bernart de Ventadorn, Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,26), Aimeric de Belenoi, Gavaudan (*BdT* 174,7 y 174,8), Aimeric de Peguilhan, Daude de Pradas, Folquet de Lunel (*BdT* 154,7), Peire Bremon Ricas Novas (*BdT* 330,15a), Rostanh de Mergas, Peire de Blai, Guiraut Riquier, Guiraut d'Espanha, (*BdT* 244,1 y 244,14), y Paulet de Marselha.

²⁸ Es el caso de Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,16), Aimeric de Belenoi, Elias Fonsalada, Raimbaut d'Aurenga (*BdT* 389,16), Aimeric de Belenoi, Elias Fonsalada, y Elias Cairel.

una parte de la estrofa y, en ciertos casos, lo adornan con otros procedimientos como el *mot-refranh*, el *mot-equivoc* o la permutación rítmica de los propios *rims derivatius*.²⁹

Aunque el conocimiento del recurso pudo llegar a los trovadores gallegoportugueses a través de diversas vías, cabe privilegiar las relaciones directas que los poetas occitanos mantuvieron con las cortes de Castilla y León (y a las que ya nos hemos referido brevemente al inicio de este estudio)³⁰. *In primis*, Marcabru, cuya larga estancia (1134-1143) en la corte de Alfonso VII debió ejercer una influencia considerable en la recepción de la poética occitana en el occidente ibérico. Asimismo, Aimeric de Peguilhan viajó con Guilhem de Berguedà a la corte de Alfonso VIII, en la que también estuvieron Gavaudan y Guiraut de Calanson. El círculo de Alfonso IX de León fue frecuentado ca. 1210 por Elias Cairel, que, como se recordará, dirige uno de sus textos a don Rui Díaz de los Cameros (*Totz mos cors e mos sens*, *BdT* 133, 14). Por su parte, Aimeric de Belenoi visitó la corte de Fernando III y Paulet de Marselha estuvo, entre 1262 y 1266, en la de Alfonso X. En fechas cercanas, concretamente en 1269, acompañan al infante don Pedro de Aragón con ocasión de su viaje a Castilla Folquet de Lunel (que hace gala de la técnica en dos canciones religiosas) y Cerveri de Girona. Por último, es célebre la larga estancia del narbonés Guiraut Riquier en la corte de Alfonso X (ca 1270-1279).

A estas circunstancias hay que sumar las relaciones nobiliarias instauradas entre gallegos, portugueses y castellanos con la nobleza del reino de Aragón (particularmente, con la catalana), que, sin duda, habían de facilitar los correspondientes intercambios literarios. Por otra parte, las estrategias familiares que señores como los Trava establecen con los linajes de Lara, Urgel y Cameros también debieron allanar el camino al modelo literario occitano y sus técnicas³¹.

III.— El proceso de adaptación de la rima derivada por parte de los *trobadores* ofrece ciertas peculiaridades dignas de atención. Aunque, como ya se ha apuntado en páginas precedentes, las ediciones críticas registran realizaciones del artificio que, frente a los casos comentados para los provenzales, no ofrecen sistematicidad ni simetría, aquí se ha estimado que ambos principios son los que confieren a la práctica cohesión y mayor *maestría*. Como se recor-

²⁹ Cfr. Giraut de Bornelh, Gaucelm Faidit, Gavaudan, Elias de Barjols, Peire Bremon Ricas Novas (*BdT* 330,19), Guilhem Peire de Cazals, Raimon Bistortz, Uc de Saint-Circ, Cerveri (*BdT* 434a, 22), Folquet de Lunel (*BdT* 154,6) Guiraut d’Espanha, Johan Esteve.

³⁰ El lector interesado podrá encontrar datos más precisos que los que aquí se proporcionan en los ensayos de Milà i Fontanals y Alvar, citados en la n. 2.

³¹ Para este aspecto veáse Resende de Oliveira, “A caminho da Galiza”, págs. 249-261; Ribeiro Miranda, *Aurs mesclatz*, págs. 13-77.

dará, el tratadista del incompleto *Arte de trobar* que precede al cancionero *B* parece haber asociado la rima derivada al *mordobre*, que es definido (según las pautas indicadas previamente para el *dobre*) en los siguientes términos:

Mozdobre é tanto como dobre quanto é no entendimento das palabras, mas as palabras desvairam-se, porque mudam os tempos. E como vos ja dixi do dobre, outrossi o mozdobr'en aquela guisa e per aquela maneira que o meterem en ùa cobra, assi o debe[m] de meter nas outras e na fiinda, pera ser mais comprimento.³²

Según las palabras del anónimo tratadista, la diferencia entre ambos recursos repetitivos reside, por tanto, en que en el *mordobre* “as palabras desvairam-se, porque mudam os tempos”. Del pasaje mencionado parece deducirse que el preceptista sólo contempló las modificaciones verbales, que, si bien es el tipo de variación más empleado, no es el único presente en los gallego-portugueses, pues en el *corpus* se localizan casos en los que la técnica –al igual que sucede en la tradición occitana– se extiende a cualquier tipo de modificación morfológica efectuada sobre un mismo lexema³³. Si nos atenemos a las líneas trazadas tanto por las *Leys d'Amors* como por la citada *Poética* del antiguo Colocci-Brancuti, los *rims derivatius* únicamente se localizan en seis textos: cinco pertenecientes al género de la *cantiga de amor* y uno a las de *escarnio e maldizer*. Los ejemplares más elaborados se incluyen en la producción de los siguientes autores: Johan Soarez Somesso (*LPGP* 78,23), Pero da Ponte (*LPGP* 120,46), Pero d'Armea (*LPGP* 121,9), Martin Moxa (*LPGP* 94,7), Johan Fernandez d'Ardeleiro (*LPGP* 68,2) y Don Afonso Sanchez (*LPGP* 9,6). El procedimiento origina cantigas complejas que ponen de manifiesto el afán de los poetas citados por poner en práctica una alternativa estilística novedosa que llevaba el sello del prestigio provenzal.

De los trovadores referidos los que presentan una cronología más antigua son Johan Soarez Somesso y Pero da Ponte³⁴. Del primero se sabe que ejerció la actividad literaria en el primer tercio del siglo XIII, fecha que viene confirmada por la posición que sus textos ocupan en los testimonios manuscritos. Por su parte, los *prantos* de Pero da Ponte confirman que ya cultivaba el *trovar* en 1235 y las referencias procedentes de algunas de sus cantigas satíricas indican que se mantuvo activo hasta ca. 1275 en la corte del rey Sabio. Los datos que poseemos para Pero d'Armea provienen de sus relaciones literarias con Pero

³² Giuseppe Tavani, *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa. Introdução, edição crítica e fac-símile*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, cap. IV, vi, pág. 50.

³³ A este propósito conviene precisar que sólo los textos de Martin Moxa y Johan Fernandez d'Ardeleiro combinan para la *derivatio* en rima modificaciones flexivas nominales y verbales.

³⁴ Para los datos biográficos de los trovadores señalados hemos utilizado las referencias recogidas por Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, págs. 310-311; págs. 363-364; págs. 372-373; págs. 383-384; págs. 408-409, y pág. 411.

d'Ambroa³⁵, que, como se recordará, replica de forma paródica al *maldizer* que el juglar gallego había compuesto al rostro de una doncella (*Pero d'Armea, quando composestes*, *LPGP* 126,11); además, la referencia a Fernand'Escalho que el propio de Ambroa introduce en los versos finales de la cantiga citada³⁶ permite situar a ambos autores en los círculos cortesanos frecuentados por Pero Garcia Buralês (*LPGP* 125, 13; 125, 14) y Roi Paez de Ribela (*LPGP* 147, 7), que también se burlan de la condición homosexual del mismo personaje. La conjunción de estos factores ha permitido concluir a la crítica que todos ellos pudieron coincidir en la década de los '40 del siglo XIII en las filas de las tropas castellanas del rey Fernando III (y en las del entonces infante Alfonso) durante el proceso de Reconquista.

Para Martin Moxa la única referencia cronológica que autoriza a fijar el período de su producción literaria se localiza en el texto *Maestr'Acenço, deryto faria* (*LPGP* 94,10)³⁷, que ha sido enmarcado en la revuelta de los nobles *desnaturados* contra Alfonso X en 1273. De todas formas, la imitación de la estructura métrica de una de sus cantigas más elaboradas, en concreto *Per quant'eu vejo* (*LPGP* 94, 15), por parte de Johan Soarez Coelho en la sátira *Martin Alvelo* (*LPGP* 79,35) apunta que ya estaba activo en la década de los '40 del siglo XIII³⁸.

³⁵ Sobre este autor y su problemática identificación con Pero Garcia d'Ambroa, véase Resende de Oliveira, *Depois do espectáculo trovadoresco*, pág. 544, y José António Souto Cabo, "Pedro Garcia de Ambroa e Pedro de Ambroa", *Revista de Literatura Medieval*, XVIII, 2006, págs. 225-248.

³⁶ La referencia a Escalho figura en la cobla que cierra el texto, que dice así:

E, don Pedro, os beiços lh'er pōede
 a esse cuu que fo tam bem barvado,
 e o granhon ben feito lhi fazede,
 e faredes o cuu ben arrufado;
 e punhade logo de o encobrir,
 ca sse ve-lo don Fernand'Escalho vir,
 ssodes solteiro e seredes casado.
 (*LPGP* 126,11, vv. 15-21)

³⁷ El *maldizer* es imitación de la *cansó* de Arnaut de Maruelh *Aissi cum selh que tem qu'Amors l'aucia*, (Vid. Paolo Canettieri – Carlo Pulsoni, *Contrafacta galego-portoghesei*, in *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre – 1 octubre 1993), vol. I, Juan Paredes, ed., Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 487-490. La aportación aparece también recogida en Dominique Billy, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni, Antoni Rossell, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma, Carocci, 2003, pág. 134 y ss.).

³⁸ La cantiga moral del clérigo (*LPGP* 94,15) es un *contrafactum* del texto occitano *Ses alegratge* del trovador Augier de Saint Donat en Vianes. Vid. Paolo Canettieri– Carlo Pulsoni, *La*

Johan Fernandez d'Ardeleiro no ha dejado huellas en las fuentes documentales, si bien, tanto su posición en los apógrafos italianos junto a Estevan da Guarda como las referencias que se extraen de sus cantigas satíricas, indican que estuvo activo en Portugal a finales del siglo XIII e inicios del XIV. La cronología de don Afonso Sanchez no ofrece problemas, ya que, por su propia condición aristocrática, sabemos que vivió entre ca. 1289 y 1328³⁹.

Por puro azar, la tradición manuscrita concede la prioridad en el cultivo de la rima derivada al portugués Johan Soarez Somesso, cuyas relaciones con Galicia están documentadas. De todas formas la pérdida de textos de trovadores de las primeras generaciones (Johan Soarez de Pávia, Pero Rodriguez de Palmeira o don Rodrigo Diaz dos Cameros), junto con los cruces constantes que se producen entre portugueses y gallegos en las cortes (reales y señoriales) de León y Castilla, determinan que sea aventurado adjudicar con seguridad la adaptación de la técnica a un autor o a una zona concretos. Desde nuestra perspectiva, lo que realmente se revela importante es que la adaptación del código cortés y sus procedimientos formales, entre los que figuraban los *rims derivatius*, habían ya alcanzado la parte más occidental de la Península Ibérica en los primeros años del siglo XIII. Mediada la centuria el artificio gozó del aprecio particular de trovadores ligados a la corte castellana de Fernando III y Alfonso X, que se erige en lugar de encuentro privilegiado entre occitanos y gallego-portugueses⁴⁰. En las últimas generaciones, el procedimiento es cultivado por autores de la corte de don Denis, en concreto por don Afonso Sanchez y Johan Fernandez de Ardeleiro.

La rima derivada es adaptada por los trovadores gallego-portugueses en sus variantes más simples, por lo que, a diferencia de los provenzales, no se

lirica galego-portoghese, págs. 131-133. Toda vez que Martin Moxa ofrece una cronología problemática y una parte del período de su actividad poética se solapa con el de Soarez Coelho, Canettieri y Pulsoni recurren en su estudio a criterios intratextuales para marcar la trayectoria del *contrafactum*. Los estudiosos italianos señalan que el sirventés de Moxa sigue más de cerca el modelo provenzal, con el que comparte timbres rítmicos e, incluso, algún rimante: “in *Per quant'eu vejo* due elementi rinvianno chiaramente al testo occitanico, e dunque lasciano propendere per la seriorità di *Martin Alvelo* (...), in effetti in *Per quant'eu vejo* le rime in *-eza* della prima strofe rinvianno a quelle del secondo periodo di *Ses alegratge* e lasciano dunque propendere per un'imitazione diretta (si aggiunga il rimante comune *franqueza* e le rime in *-ia* al VI periodo di *Ses alegratge* e all'ultima strofe di *Per quant'eu vejo*).” (*Ibid.*, pág. 133). Por tanto, la cadena de la imitación sería la siguiente: Augier de Saint Donat en Vianes → Martin Moxa → Johan Soarez Coelho.

³⁹ Mariña Arbor Aldea, *O Cancioneiro de don Afonso Sánchez: edición e estudio*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001, págs. 23-62.

⁴⁰ Jean Marie D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pág. 283.

encuentran en los *cancioneiros* ejemplares combinados con procedimientos tan alambicados como la *retrogradatio*, el *capfinidamen* con relajación flexiva o las permutaciones por pares de coblas. Asimismo, desde el punto de vista ideológico el recurso es un instrumento *pasivo*, pues nunca es utilizado como elemento formal a favor de la “dialéctica del trovar”⁴¹. La polémica provenzal originada por la *fin’amor* es ignorada por los trovadores peninsulares, de ahí que éstos adapten el procedimiento como un mero ejercicio, formal desprovisto de toda controversia intelectual. Sin embargo, el juego se revela como el desafío de unos autores avezados que con sus textos debieron causar en el público efectos nuevos y sorprendentes, desde el momento en que la *derivatio* rompía con las variantes habituales del sistema gallego-portugués.

Los poetas que hicieron gala de la técnica jugaron con diversas modalidades de la misma y, generalmente, al igual que se ha constatado para los occitanos, la extendieron o no a toda la cobla en función del número de versos (pares o impares) que integraban cada unidad métrica. Así, Martín Moxa y Ardeleiro componen sus cantigas en estrofas de ocho versos y distribuyen las rimas derivadas por parejas de versos, como sucedía en la variante “clásica” (y mayoritaria) de los provenzales. Sin embargo, el clérigo elabora un texto que destaca por la alternancia entre los cuatro timbres fijos (*rims unissonans*) y los cuatro variables (*rims singulares*) que se suceden a lo largo de cada cobla⁴²:

Cativo! Mal consellado!
 que me non sei consellar,
 e sempre viv’ en cuidado,
 pero non posso cuidar
 cousa que me proe tenna
 contra quen m’ en coita ten:
 ante cuid’ eu que me venna
 peor do quem’ or’ aven.
 (LPGP 94,7)

De hecho, el esquema métrico utilizado por Moxa (7’a 7b 7’a 7b 7’c 7d 7’c 7d) sólo aparece en otros siete casos, pero ninguno de ellos presenta el *mordobre*⁴³, por lo que la cantiga citada se erige en un ejemplar aislado en la tradición. En ámbito provenzal se recogen veintiséis ejemplos de dicha estructura⁴⁴. A este propósito, no dejan de resultar llamativos los paralelismos existentes entre la cantiga del trovador gallego-portugués y la *dansa* de Guiraut

⁴¹ El sintagma ha sido empleado por Gruber, *Die Dialektik* 1983.

⁴² Cfr. Billy, “L’arte delle conessioni”, pág. 20 y ss.

⁴³ Tavani, *RM*, pág. 112.

⁴⁴ Frank, *Répertoire*, 407: 23.

d’Espanha *Dona, si tot no.us preza*, compuesta ca. 1267⁴⁵. Aunque la diferencia más sobresaliente entre ambos poemas obedece al empleo del género estrófico usado por el tolosano, son evidentes las analogías que se detectan entre los dos textos: idéntico esquema métrico-rítmico, empleo de la rima derivada con alternancia entre palabras paroxítonas y oxítonas, e, incluso, presencia de dos rimantes que pueden considerarse comunes *tenna – ten (atenha – atenh*, vv. 7-8 del texto de Guiraut)⁴⁶. Aunque es poco probable que estemos ante un *contrafactum* en sentido estricto⁴⁷, las coincidencias señaladas parecen apuntar a la posible adaptación del texto occitano por parte del clérigo, que habría tomado del modelo la “charpente métrique” (con las pertinentes modificaciones), algunos timbres rítmicos y el recurso de los *rims derivatius*. La cronología relativa adjudicada a la canción de Guiraut se adapta a las fechas propuestas para el período de actividad trazado para Martin Moxa, que, probablemente, habría compuesto su *cantiga de amor* ca. 1270 en el ámbito de la corte de Alfonso X.

Por lo que respecta al texto de Johan Fernandez d’Ardeleiro, cabe señalar que, a pesar de que el trovador recurre a las manidas *coblas singulares*, utiliza

⁴⁵ Anna Radaelli, *Dansas provenzali del XIII secolo. Appunti sul genere ed edizione critica*, Firenze, Alinea, 2004, n° xiii.

*Dona, si tot no-us preza
de l’amor don ieu soi pres,
autra no.m pot far conqueza
tal per qu’eu sia conques.*

Car outra mon cor non denha
ni.m platz que nuill’outra.m denh
ni que ia a mi atenha,
pos qu’ieu a vos non atenh;
aital maneir’a[i] empreza
ab mon cor, qui s’e[s] empres
en vos amar, gent apreza
don’ab bel cors gent apres.
(vv. 1-12)

⁴⁶ Si bien Dominique Billy ha postulado como modelo de la cantiga de Moxa la *canço* de Guilhem de Biars *Si quo.l maestre vai prendre* (Frank, *Répertoire*, 407: 15), el esquema en *coblas doblas* de este texto provenzal, junto con el elaborado sistema de permutaciones que se produce entre rimantes idénticos a lo largo del mismo, plantea muchas dudas sobre la posible imitación (Billy, “L’arte delle connessioni”, págs. 26-28).

⁴⁷ Véanse al respecto las consideraciones de Simone Marcenaro, “Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui *contrafacta* galego-portoghese di testi occitani”, en *In marsupis peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago*, Esther Corral, ed., Firenze, Il Galluzzo, 2011 (en prensa).

rimemas y timbres que se pueden considerar *cars*, dado el escaso índice de frecuencia que presentan en la tradición peninsular⁴⁸:

O que seja no pavio,
que me fez perder Pavia,
de que meu nada non fio,
al m'er fez, con sa perfia:
de noite, con mui gran frio,
que tangess'en pela fria;
mais ainda m'end'eu rio
como s'end'el nunca ria.
(LPGP 68,2)

Si la estrofa consta de un número de versos impares, las disposiciones que presentan los *rims derivatius* son las siguientes: a) el artificio se coloca en una parte muy limitada de la cobla y ofrece sistematicidad parcial, como sucede en la cantiga *Se eu a mia senhor ousasse* (LPGP 78,23) de Johan Soarez Somesso, que, integrada por cuatro *coblas unissonans*, presenta rima derivada en los versos 1 y 2 de las estrofas II, III y IV, mientras que la cobla inicial queda libre; b) la segunda opción, al igual que ya sucedía en los provenzales (con Raimbaut d'Aurenga a la cabeza), consiste en introducir algún *rim espars* que no intervenga en el proceso derivativo. Así lo hace, por ejemplo, Pero da Ponte en la única *cantiga de refran*⁴⁹ que forma parte de los textos analizados, y que da cuenta del proceso de ósmosis de dos tradiciones para poner en circulación nuevas vías estéticas⁵⁰. Como se observa a continuación, en el 5º verso de cada estrofa el trovador gallego encaja la *palabra rima eu*, que no sólo determina la aparición de un nuevo timbre rítmico en la cobla, sino que también permite unir (en efecto, es una “rime ligature”⁵¹) los versos estróficos al estribillo –que ofrece también rimas derivadas–:

⁴⁸ José Martín Montero Santalla, *As rimas da poesía trovadoresca galego-portuguesa*, Tese de Doutoramento, A Coruña, Universidade de A Coruña, 2000, vol. II, pág. 945 y págs. 1000-1001; vol. III, pág. 1278.

⁴⁹ Cabe señalar que se trata de un estribillo que ofrece en su formulación sintáctica una ligera variación en coblas alternas.

⁵⁰ El esquema métrico del texto del trovador gallego ofrece un cultivo muy escaso, ya que sólo ha sido puesto en práctica en cuatro ocasiones más (una de ellas por parte del propio Pero da Ponte en el *maldizer Un dia fui cavalgar*, LPGP 120,51). De todas formas, conviene subrayar que la cantiga analizada en este estudio es la única que ofrece octosílabos agudos en *coblas unissonans* (Tavani, *RM* 97: 2), pues los restantes textos se construyen en *coblas singulares*. Para el carácter provenzalizante de la producción de Pero da Ponte y sus relaciones con Guiraut Riquier, véase el estudio de Vicenç Beltrán, “Los trovadores en las cortes de Castilla y León. II–Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Ponte”, *Romania*, 107, 1986, págs. 486-503.

⁵¹ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thèmes, les genres et les formes*, Genève, Slatkine, 1981, págs. 169-170.

Se eu podesse desamar
a quen me sempre desamou,
e podess' algun mal buscar
a quen mi sempre mal buscou!
Assy me vingaria eu,
se eu podesse coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.

Mays sol non posso eu enganar
meu coraçon que m'enganou,
per quanto mi faz desejar
a quen me nunca desejou.
E per esto non dormio eu,
porque non poss' eu coyta dar,
a quen mi sempre coyta deu.
(LPGP 120,46, vv. 1-14)

El modo de proceder es parecido en Pero d' Armea, que dispone su *cantiga de meestria* en *coblas doblas*, adapta a ellas el recurso del *mot refranh* (*Deus*, I-II; *non*, III-IV) y coloca los *rims derivatius* en los cuatro versos iniciales de cada unidad métrica⁵²:

En grave dia me fez Deus nacer
en aquel dia en que eu naci,
e grave dia me fezo veer
a mia senhor, u a primeiro vi,
e grave dia vi os olhos seus,
e grave dia me fez enton Deus
veer, quan ben parece, parecer.

E grave dia per mi lhi falei
aquel dia en que lh' eu fui falar,
e grave dia per mi a catei
dos meus olhos, quando a fui catar,
e grave dia foi per mi enton
quando a vi, grave dia, ca non-
ca eu dona tan fremosa veerei.
(LPGP 121,9, I y III)

Por último, cabe mencionar la singular pieza de don Afonso Sanchez *Mia senhor, quen me vos guarda*⁵³, en la que el recurso se coloca en los versos 1 y 3

⁵² De los sesenta textos que ofrecen idéntica disposición de rimas (Tavani, *RM* 100), la *cantiga* de Pero d' Armea es la única que presenta rima derivada con carácter simétrico.

⁵³ Como se recordará, la *cobla* de arranque de la célebre *cantiga* dice así:

Mia senhor, quen me vos *guarda*
guarda min, e faz pecado,
d'aver ben e nen *aguarda*

de todas las coblas⁵⁴. El texto presenta también un esquema métrico poco usual en la tradición gallego-portuguesa⁵⁵, pues sólo se documenta en otras dos cantigas de trovadores tardíos, que, al igual que el insigne aristócrata portugués, juegan con las diversas posibilidades que ofrece el cultivo del *mordobre*: es el caso del citado *O que seja no pavio* de Johan Fernandez d'Ardeleiro (LPGP 68,2) y del texto *Non á, meu padre, a quen peça* de Pero Larouco (LPGP 130,2). Esta última cantiga satírica es la que, sin duda, se aproxima más al ejemplar del infante portugués, ya que Larouco construye el andamiaje formal de su composición sobre el *mot-equivoc*, el *dobre* y el *mordobre*. El virtuosismo de las repeticiones señaladas y su carácter aislado en la tradición permiten postular un mismo ambiente de producción para los tres textos referidos, que se puede situar en el primer cuarto del siglo XIV⁵⁶ en el círculo cortesano de don Denis o en el de su propio bastardo real. Precisamente, dichas cantigas nos conducen por sus particularidades formales a la siguiente técnica que nos proponemos analizar en este estudio: el *mot-equivoc*⁵⁷.

IV.– Dada la asociación que proporciona el *Arte de trobar* de B entre el *escarnio* y el procedimiento retórico de la *equivocatio*⁵⁸, *a priori* podría

como faz desaguisado,
mais o que vos dá por *guarda*
en tan bon dia foi nado
se dos seus olhos ben *guarda*
o vosso cos ben talhado.

La edición manejada es la de Mariña Arbor Aldea, *O cancioneiro de don Afonso Sanchez*, nº 8, vv. 1-8 (las cursivas son nuestras).

⁵⁴ Señalamos que en la segunda cobla la *derivatio* no tiene lugar con la misma forma flexiva, sino que el juego parece haberse realizado con el adverbio que precede a la forma verbal (*leva – mal leva*). Un procedimiento parecido se documenta en los trovadores occitanos, en los que se registran *rims derivatius* como: *malmeza – mal m'es; beleza – bel es*, etc.

⁵⁵ Tavani, *RM*, pág. 63.

⁵⁶ Para los datos cronológicos se ha tenido en cuenta la figura de Don Afonso Sanchez, que, por su condición aristocrática, ofrece datos certeros. Vid. Arbor Aldea, *O cancioneiro de don Afonso Sánchez*, págs. 23-61.

⁵⁷ En el análisis sólo se contemplarán aquellos casos en los que entran en contacto rimantes que poseen el mismo cuerpo fonético (sea por homofonía, sea por homografía) con un significado diferente. No se tendrán en cuenta, por tanto, fenómenos que pueden incluirse en la *derivatio* en sentido amplio (Lausberg, *Manual*, II, págs. 123-124), como la figura etimológica (*direi: maldirei*, LPGP 30,16; *escaralhado: encaralhado* 38,2; *tragazeite: azeite* 18,11⁵⁷; *ante: adeante* 16, 8; *amor eu: amo eu* 56,15, ...), o las diversas variantes de la paranomasia (*ricome: come* LPGP 18,10; *conselho: concelho*, 18,12, *raçon: rason* 120,4 I, II 3, etc.). Cabe precisar, sin embargo, que se incluirán aquellos casos en los que el equívoco se crea por fonética sintáctica a partir de la tensión de significado producida por la homofonía (*do Alho: dálho*, LPGP 30,25).

⁵⁸ Tavani, *Arte de trobar*, pág. 42.

pensarse que es en el registro satírico donde la rima equívoca ofrece un mayor rendimiento, por lo que nuestro análisis se centrará de modo particular en las *cantigas de escarnio e maldizer*⁵⁹. Un repaso por las ocurrencias documentadas en los textos del registro amoroso⁶⁰ da cuenta del carácter convencional y, en cierto modo, estereotipado de la técnica en ámbito gallego-portugués. Así, en las *cantigas de amor* que ofrecen *mot-equivoc* (un total de veintiocho⁶¹) se privilegia el *mot-clé sennor*, que permite realzar a las dos figuras fundamentales en el proceso de enamoramiento, es decir, la dama y la divinidad. A notable distancia, se registran los equívocos con el sustantivo *amor*, con la forma verbal *for* (futuro de subjuntivo de *ser* e *ir*) y con el lema *nada* (indefinido y participio perfecto de *nacer*).

En las *cantigas de amigo*, el cultivo del procedimiento es muy reducido (sólo se registran cinco casos en más de 500 cantigas) y los rimantes seleccionados para establecer el equívoco son los mismos que se han señalado para el registro aristocrático. Dada la uniformidad que presenta el recurso, sobresalen en el *corpus* los casos de *moz-equivocs* realizados con rimemas que se apartan de la serie convencional establecida y que, por su carácter singular, confieren dinamismo al procedimiento; es el caso del provenzalismo *cara* en Airas Nunez (LPGP 14,15, vv. 22 y 24) y de la forma *cantar* en la singular pastorela del mismo autor (LPGP 14,9, vv. 1 y 5); de la palabra *faria/Faria* (forma verbal y topónimo) en Johan Garcia de Guilhade (LPGP 70,13, vv. 1 y 15), y de las rimas raras (*guarda*, *leva* y *manda*) introducidas por don Afonso Sanchez en la cantiga citada anteriormente.

Como se observa en el elenco proporcionado a continuación⁶², en las *cantigas de escarnio e maldizer* el procedimiento ofrece una mayor variedad verbal, que, en gran medida, viene determinada por la diversidad temática que

⁵⁹ Para las *cantigas de amor* y *de amigo*, véanse, sobre todo, Elvira Fidalgo, “Acerca del *mot-equivoc* y del *mot-tornat* en la cantiga de amor”, *Cultura Neolatina*, LVII, 1997, págs. 253-276; Simone Marcenaro, “Le rime equivoche nella lirica profana galego-portoghese”, *La Parola del Testo*, XII, 2008, págs. 245-266.

⁶⁰ Las ocurrencias figuran en Marcenaro, “Le rime equivoche”, págs. 251-252.

⁶¹ Es Don Denis el trovador que introduce en más ocasiones (en concreto, nueve *cantigas de amor* y dos de *amigo*) el tecnicismo, si bien en la práctica totalidad de las ocurrencias el equívoco se realiza con el vocablo tradicional *senhor*.

⁶² Se han incluido en el listado también las *tensós*, ya que, por su temática, la mayoría de los ejemplares del género conservados son verdaderos *escarnios e maldizeres*. Cfr. Giulia Lanciani, “Per una tipologia della tenzone galego-portoghese”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, vol. I, Juan Paredes, ed., Granada, Universidad de Granada, 1995, págs. 117-130.

caracteriza a la modalidad satírica, sobre la que la tradición cortés ejerció una influencia menor a nivel discursivo.

Cantigas de escarnio e maldizer: moz equívocs

- AfEanCot** 2,15 *saber: saber* (verbo/sust.) 2 I, 7 II
AfLpzBai 6,3 *aver: aver* (sust./verbo) 4 I, 3 II, 2 III
Alf X 18,6 *ben: ben* (adv./sust.) 5, 6 I; 18,26 *son: son* (sost./verbo) 3, 7 I
EstGuar 30,25 *do Alho: dálho* refr (sust/verbo); 30,31 *vista* (sust.) 1, 7 III
GilPrzCo 56,15 *mal* (adv./sust) 1, 3, 6 I; *ben* (adv./sust.) 2 I, 4 I, 5 I
GonçEaVi 60,1 *Senhor: senhor* (sust.) 1 I, 1 II
JSoaCoe 79,34 *Grave: grave* (sust./adj.) 2, 4, 6 I, II / 1, 4, 6 III; III
JVelho 82,1 *filho: filho* (verbo/sust.) 1, 7 III
Lou 88,11 *son: son* (verbo/sust.) 1, 4 II
MartSr 97,9 *en ton: enton* (prep. + sust., adv), 2, 3 II
PPon 120,7 *cantar* (verbo/sust) 6 I, 4 III
PGarBu 125,21 *caldeira* (sust.) 7, I, II; *arteira* (adj./sust.) 2, 3 IV
PLar 130,2 *peça: peça* (verbo/sust.) 1, 3, 7 I
VaPrzPar 154,13 (*mala*) *ventura: ventura* (sust.) 1, 7 I
- TENSÓS
- JPrzAv-JSoaCoe** 75,10 *Senhor: senhor* (sust.) 1, 4 IV
JuBols-JSoaCoe 85,11 *nada* (adv./part.) 3 IV, 3 2f
Lou-RodEan 88,14 *for: for* (fut. subj. *seer* e *ir*) 5 IV: 1 f I; 88,7 *trobar* (sust./verbo) 2 I: 3 II
PGarBu-Senhor 125,49 *senhor: Senhor* (sust.) 6 I: 6 II: 6 III, IV (sust.)
VasGil-PMart 152,7 *ben* (adv./sust.) 1 fl: 1, 2 f2.

En los casos individualizados sólo hay dos palabras que se repiten en autores distintos:

a) así, por una parte, encontramos el sustantivo *senhor* en una cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1), así como en las *tensós* mantenidas, respectivamente, por Johan Perez d'Aboim y Lourenço (*LPGP* 75,10), y en la de Pero Garcia Burgalês con un anónimo *Senhor* (*LPGP* 125,49).

En los dos primeros casos señalados el empleo del equívoco en rima se reduce al sintagma tradicional *senhor*. Sin embargo, la lectura de los textos mencionados revela que tal uso dista de ser casual. En el *escarnio* de Gonçalo do Vinhal la cantiga parodia precisamente los motivos tópicos del sufrimiento del amante, el servicio de amor y la concesión de la merced de la *senhor*, ya que la burla se dirige en este caso a una abadesa del *Senhor* que colma de agasajos a un comendador en su peculiar *albergue*. El equívoco tiene, por tanto, aquí un alto rendimiento, pues el texto suscita una serie de analogías y diferencias entre

dos registros que se oponen y que, a su vez, se complementan para suscitar la risa del auditorio⁶³.

En el segundo poema citado, el *rim equivoc* se encuentra en la cobla que cierra el polémico debate entre el noble Johan d'Aboim y el juglar Lourenço. El artificio ofrece también en esta ocurrencia ricas connotaciones semánticas y parece obedecer a una intención precisa por parte del juglar, que parece querer demostrar con el uso del tecnicismo su firme voluntad por integrarse en la tradición cortés. Así, las acusaciones del poderoso magnate portugués –que se burla una y otra vez de la poca capacidad literaria de su interlocutor– encuentran respuesta en la cobla conclusiva de la *tensó* con un procedimiento que destaca en la estructura formal de la cantiga y cuyo uso se tiñe de carácter funcional desde el momento en que en el *horizon d'attente* del público su presencia evocaría la tradición lírica contemporánea. ¿Había mejor modo de reclamar por parte del juglar su condición de *trobador* que invocando a la divinidad y a la *senhor* orgullosa de las capacidades poéticas de su amante?

En los textos transmitidos, la *equivocatio in rimis* con el lema *senhor* ofrece los rasgos más novedosos en el debate iniciado por Pero Garcia Buralês. En este caso, los contendientes se apartan de la dualidad semántica tradicional atribuida al sustantivo, pues en ninguna de las ocurrencias el vocablo se refiere a la dama, sino que ofrece los siguientes significados: 'señor' (apóstrofe referido al anónimo interlocutor), 'amo'/'dueño' y 'Dios'. La singularidad del *mot-equivoc* adquiere en la composición un valor pertinente en cuanto viene enriquecida con el artificio de la *palabra rima*, a la vez que se liga por el esquema métrico al otro *mot refranh* que recorre el texto sin ningún tipo de ambigüedad semántica (*Amor*). La estructura métrica del poema pone de manifiesto su elevada elaboración y el carácter particular que adquiere la *equivocatio* en rima con un valor que se puede definir como 'anti-tradicional'.

b) Por otra parte, Alfonso X⁶⁴ y el ya citado Lourenço juegan en dos cantigas con las relaciones de homonimia y polisemia determinadas por la palabra *son*. El monarca castellano introduce por tres veces el mencionado vocablo en la cobla inicial de su peculiar texto *Non me posso pagar tanto* (Paredes, xxvi). Integrado por cuatro estrofas, construidas en *coblas doblas*, el poema sobresale en la lírica gallego-portuguesa por ser un *unicum* a nivel formal y conceptual⁶⁵. El *mot-equivoc* realza tres de los significados de la

⁶³ Cfr. Tavani, "La poesía lírica", págs. 114-119.

⁶⁴ Juan Paredes (ed.), *El cancionero profano de Alfonso X*, L'Aquila, Japadre Editore, 2001.

⁶⁵ Para este aspecto véanse las aportaciones de Camilo Flores Varela, "Malheurs royaux et bonheur bourgeois. À propos d'une chanson d'Alphonse X le Sage", *Verba*, XV, 1988, págs. 351-59; María Luísa Meneghetti, "Non me posso pagar tanto d'Alphonse le Savant et la transforma-

palabra *son*: ‘sonido’/‘música’, ‘son’ (3ª p. pl. del pte. ind. de *ser*) y ‘están’ (3ª p. pl. del pte. ind. de *estar*). El juego rítmico y semántico se pone al servicio de una cantiga que vehicula la renuncia a los tópicos de la cultura cortés y en el que se rompe el reputado binomio *amor et militia*, representado, respectivamente, por el canto y *son* de las aves, por las armas que *mui preigo[o]sas son* y por los metafóricos alacranes⁶⁶.

La segunda ocurrencia del vocablo *son* se documenta en la producción del ya citado Lourenço, que vuelve otra vez a la carga en un *maldizer* dirigido contra Pedr’Amigo de Sevilha, que, como otros trovadores, había intervenido en el famoso ciclo contra el juglar portugués. En este caso el *mot-equivoc* se introduce en la rima *a* de la cobla central del texto, en la que se especifican las dos *sobervias* del escarnecido: por una parte, Pedr’Amigo ofende el ejercicio trovadoresco con la composición de sus cantares y, por otra, lo afrenta al atacar al propio Lourenço, que especifica que sabe *seguir o trobar e todo quant’en el jaz* (LPGP 88,11, vv. 6-7). Una vez más, el juglar destruye los embates de su opositor a través de un procedimiento formal operativo, que le permite jugar con la rima paronomásica del sustantivo *son*. El *mot-equivoc* se erige en elemento individualizador de la cantiga y se asocia al mensaje central de la misma, toda vez que la melodía del cantar es uno de los componentes fundamentales de la poética cortés, como había puesto de manifiesto —a través del mismo procedimiento— el propio Alfonso X.

Johan Soarez Coelho es uno de los pocos autores que liga *aequivocatio*, *rims equivocs* y la variante de lo que en un estudio precedente hemos denominado *dobre unissonans*⁶⁷. El trovador portugués empareja las estrofas I y II mediante la conexión en *coblas doblas*, mientras que la última estrofa del texto ofrece un nuevo esquema métrico (mediante la permutación de la rima *b* de las unidades anteriores).⁶⁸ El autor configura, por tanto, un poema muy

tions des modèles littéraires”, in *Actes du XVIIIe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, t. VI, Dieter Kremer, ed., Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1988, págs. 279-87.

⁶⁶ Véase Valeria Bertolucci Pizzorusso, “Alcuni sondaggi per l’integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta”, en *Morfologie del testo medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, págs. 152-54.

⁶⁷ La variante tiene lugar cuando las repeticiones de la misma palabra rima se producen en posición simétrica *duas vezes ou mais* a lo largo del texto. Cfr. Pilar Lorenzo Gradín, “El *dobre* gallego-portugués o la estética de la simetría”, *Vox Romanica*, 56, 1997, pp. 212-242 (*loc. cit.*, p. 223). El término *unissonans* ha sido empleado de manera convencional, ya que somos conscientes de que sólo refleja la equivalencia de timbres rítmicos y, por tanto, no se adapta a la identidad de los rimantes repetidos.

⁶⁸ Billy, “L’arte delle connessioni”, p. 34.

elaborado, presidido por un juego calculado de variantes e invariantes, en las que, sin duda, ocupa un lugar de privilegio la *palabra-rima dobrada*. Es éste un ejemplo más de empleo parcial del *dobre*, pero, como resulta obvio, esa parcialidad –como ya han apuntado otros estudiosos para ciertos procedimientos métrico-rítmicos⁶⁹– obedece a la propia técnica compositiva del emblemático número tres, al que un grupo de trovadores gallego-portugueses otorgaron carácter funcional al romper el carácter constante de la secuencia rítmica en una cobla. Nótese, por otra parte, que en la cantiga se dan cita innovación y tradición, ya que las dos primeras estrofas ofrecen un esquema métrico inusual en el *corpus* profano trovadoresco (Tavani, *RM* 60: 1, con sólo cuatro ocurrencias), mientras que la tercera se integra en una de las estructuras formales más comunes de los gallego-portugueses⁷⁰:

Maria do *Grave*, *grav' é* de saber
 por que vos chaman Maria do *Grave*,
 cá vós non sodes *grave* de foder,
 e pero sodes de foder mui *grave*;
 e quer', en gran conhocença, dizer:
 sen leterad'ou trobador seer,
 non pod'omen departir este '*grave*'.

Mais eu sei ben trobar e ben leer
 e quer'assi departir este '*grave*':
 vós non sodes *grav'*en pedir aver,
 por vosso con', e vós sodes *grave*,
 a quen vos fode muito, de foder;
 e por aquesto se dev'entender
 por que vos chaman Maria do *Grave*.

E pois vos assi departi este '*grave*',
 tenho-m'end'ora por mais trobador;
 e ben vos juro, par Nostro Senhor,
 que nunca eu achei molher tan *grave*
 com'é Maria –e já o provei–
 do *Grave*; nunca pois molher achei
 que a mi fosse de foder tan *grave*.

(*LPGP* 79,34)

El tecnicismo que recorre el texto se funda en la *repetitio* de la palabra *grave*, que adquiere una realización particular a través del equívoco. La voz seleccionada establece una relación dinámica con los dos géneros del registro

⁶⁹ Anna Ferrari, “Parola rima”, en *O cantar dos trovadores*, Mercedes Brea, coord., Santiago de Compostela, xunta de Galicia, 1993, pág. 123; Gerardo Pérez Barcala, “*Repetitio versusum* en la lírica gallego-portuguesa”, *RFE*, LXXXVI, 2006, págs. 161-208.

⁷⁰ Tavani, *RM* 161-153.

amoroso en los que el adjetivo es usado frecuentemente. Esta circunstancia no debió pasar desapercibida al auditorio del cantar que habría captado la dimensión paródica del cambio de registro poético⁷¹. M. Rodrigues Lapa interpretó la cantiga conforme a los dos significados que otorgó al adjetivo *grave*:

O trovador esclarece o termo *grave* segundo os seus valores expressivos, que se resumen fundamentalmente a isto: ‘difícil’ e ‘custosa’, os quais se ajustavam bem à soldadeira, pois era custosa = cara, mas não difícil, como o autor declara já ter experimentado.⁷²

Por nuestra parte, consideramos que las acepciones inmediatas que presenta el modificador pueden ser enriquecidas con una tercera, que explicaría la condición de *leterad’ou trovador* que Coelho atribuye al que sea capaz de discernir aquel *grave*. Se trataría de ir más allá del sentido recto de la palabra para elegir uno de los rasgos semánticos que definían el latín GRAVIS, que podía también ser empleado para designar “un état physique de lourdeur ou d’accablement, en particulier celui de la femme enceinte, de la femelle pleine; de là *gravidus* et ses dérivés *gravidus*, –as, *graviditas*, *gravidulus*.”⁷³ Si se tiene en cuenta este valor, el sentido de los versos 4 y 18 de la cantiga es diáfano y explicaría el sobrenombre otorgado por el trovador a la “soldadeira” como un juego culto, digno sólo de la élite de *litterati*. Por tanto, mucho antes de que entrase en portugués el cultismo *grávida* en el siglo XVI,⁷⁴ Coelho aprovechó de modo ingenioso las posibilidades semánticas que ofrecía la palabra latina para construir un texto de rebuscada organización retórica. Las relaciones creadas por la homonimia y la polisemia de la voz *grave* sólo podían ser descodificadas por aquellos que estuviesen en condiciones de comprender la información suplementaria que subyacía al equívoco.

⁷¹ Aunque los ejemplos podrían multiplicarse, seleccionamos los siguientes versos de una *cantiga de amor* de Johan Airas, cuyo contenido gira en torno a la palabra clave *grave*:

Tan grave m’ é, senhor, que morrerei,
a mui gran coita que, per boa fe,
levo por vós, e a vós mui grav’ é;
pero, senhor, verdade vos direi:
se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav’ é a mí, mais non poss’ al fazer.
(LPGP 63,73, vv. 1-6)

⁷² Manuel Rodrigues Lapa, *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia, 1970, pág. 355.

⁷³ Alfred Ernout – Antoine Meillet – Jacques André, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1982 (4ª ed.), pág. 282.

⁷⁴ José Pedro Machado, *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977 (3ª ed.), vol. III, pág. 176b, s.v. *grávido*.

El *mot-equivoc* prevalece en la tipología de la *cantiga de meestria*, pues el único ejemplar construido con refrán es el texto de Estevan da Guarda *Pero que el-Rei á defeso*, en el que la rima equívoca (en este caso *contrafag*, según la taxonomía empleada en las *Leys d'Amors*) se coloca precisamente en el estribillo, que condensa la información central de la sátira al juez *Alho*:

quen s'ajudar quer *do Alho*
faz barata d'algo'e *dá-lho*.
(*LPGP* 30,25, rfr.)

Cuando el texto se dispone en *coblas singulares*, la aparición del *mot-equivoc* se reduce en la mayoría de las ocurrencias (y como era esperable) a una sola cobla, por lo que su presencia en más de una estrofa obedece a la puesta en práctica de otros artificios métricos, como los *rims unissonans* (*LPGP* 120,7) de Pero da Ponte o las peculiares *rimas doblas* de Gonçal'Eanes do Vinhal (*LPGP* 60,1)⁷⁵. Los pocos casos construidos en *coblas unissonans* (*LPGP* 6,3 de Afonso Lopez de Baian, y *LPGP* 125,49 de Pero Garcia Buralés) determinan que la repetición del lexema en rima sea equívoca para no caer en el vicio del *mot tornat*.

Aunque un examen de la totalidad de los textos transmitidos permite afirmar que la práctica del *mot-equivoc* aparece ya en autores de las primeras generaciones trovadorescas (como, por ejemplo, es el caso de Fernan Rodriguez de Calheiros, *LPGP* 47,15, o Martin Soarez, *LPGP* 97,14), lo cierto es que su combinación con procedimientos más elaborados como el *dobre* o la *palabra-rima* empieza a estar presente a partir de ca. 1240, y tiene como centro el círculo literario que se forma en torno a Alfonso X. La práctica será continuada por trovadores de la última generación, en la que destacan las figuras de don Denis, de su hijo don Afonso Sanchez y las de autores a ellos vinculados como Johan Velho de Pedroguez y Pero Larouco.

Las rimas técnicas analizadas a lo largo de este estudio están presentes en productos singulares de la tradición gallego-portuguesa, en textos *ejemplares* desde un punto de vista técnico, que se revelan como el reto de unos autores que buscaron su identidad literaria en vías poco frecuentadas.

El modo de hacer poesía de los trovadores del occidente peninsular se interrumpió de modo paulatino en torno a la mitad del siglo XIV, debido a la llegada de otros gustos, de una nueva estética que originó que la actividad literaria transitase por nuevos caminos, pero su legado estaba ahí y se integrará en un *continuum* cultural que determinará que algunas de sus técnicas (y los

⁷⁵ Billy, "L'arte delle connessioni", pág. 20 y ss.

respectivos *nombres del arte*) sigan perdurando en el tiempo⁷⁶. De ahí que el marqués de Santillana, en la sucinta reconstrucción que hace de la historia de la poesía peninsular en su famoso *Prohemio e Carta*⁷⁷, reconozca en aquellos trovadores el eslabón inicial de una tradición orgánica y les otorgue en gran medida el papel de *magistri*.

⁷⁶ Cfr. Alan Deyermond, “Baena, Santillana, Resende and the Silent century of the Portuguese Court Poetry”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), págs. 198-210.

⁷⁷ Ángel Gómez Moreno, *El Prohemio e Carta del marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990, pág. 60.