

En Doiro,  
antr'o Porto e Gaia

*Estudos de Literatura Medieval Ibérica*



*Organização*

JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA

*revisão editorial*

RAFAELA DA CÂMARA SILVA



**estratégias criativas**

PORTO

# En Doiro, antr'o Porto e Gaia

*Estudos de Literatura Medieval Ibérica*





**CUANDO LA MÉTRICA HABLA.  
LA INFLUENCIA OCCITANA EN LOS TROVADORES  
GALLEGOS A TRAVÉS DE LA CONTRAFACCIÓN**

ADRIANA CAMPRUBÍ VINYALS  
*Universitat Autònoma de Barcelona*  
adriana.campru@gmail.com

La imitación, como referente cognitivo de elaboración literaria, es innata a la condición humana y se articula en la mayoría de los casos como base de la creación. Recordemos las palabras de Quintiliano en su *Institutio Oratoria* según las cuales se vincula de una manera directa la creación artística con su intrínseco proceso mimético: «Neque dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inventa sunt utile sequi»<sup>1</sup> (*Institutio Oratoria* X 2,1). La mimesis literaria, como estructura creativa referenciada y referenciable, tiene que entenderse en el seno de la Edad Media como un método de creación literaria con una fuerte connotación de prestigio intelectual, de ingenio técnico por parte del compositor y como inicio del proceso poético. Para el análisis del corpus lírico medieval partimos de la noción de imitación connotativa. Es decir, de una mimesis de concepción epistemológica que, en su resultado final, debe reflejar la intención primera (intertextual o intermelódica) del autor en su opción poética (literatura y música). Esta premisa se torna evidente al analizar un texto que parte de la contrafacción, donde el contexto muta y el significado, a su vez, se transforma sin perder su punto de partida, ya que éste es reconocible en su estructura formal.

El análisis del conjunto de préstamos métrico-melódicos en el seno de la lírica trovadoresca muestra la movilidad y mutabilidad del texto medieval. El *contrafactum*, tal y como fue tratado por F. Gennrich, consiste en la elaboración de una nueva composición a través del sistema métrico de un texto preexistente y, por consiguiente, adoptar en su mutación el mismo esquema melódico<sup>2</sup>. J. M. Marshall, incidiendo de la misma

1. Cf. Fabrizio Beggiato-Antoni Rossell, «El Repertorio Métrico de la Lírica Medieval con música: la imitación melódica como argumento para un nuevo repertorio métrico», en Simonetta Bianchini (ed.), *Lessico, parole-chiave, strutture letterarie del Medioevo romanzo*, Roma, Bagatto Libri, 2005, pp. 539-550; p. 540.
2. Friedrich Gennrich, *Die Kontrafaktur im Liedshaffen des Mittelalters. Summa Musicae Medii Aevi*, Frankfurt, Langen bei Frankfurt, 1965.

manera en el componente melódico, afirma que «(...) on n'a la certitude absolue de se trouver en présence d'un contrafactum que lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie» y añade «ou lorsque le texte de l'imitation comporte une référence explicite à son modèle»<sup>3</sup>. La contrafacción, como técnica compositiva de trasvase intersistémico, permite al investigador trazar unas determinadas líneas de filiación cultural, de diálogo intercultural entre dos tradiciones líricas alejadas en tiempo y espacio. El estudio de la contrafacción permite a filólogos y musicólogos profundizar en la cuestión de la continuidad o discontinuidad de la transmisión de los textos, así como en la interrupción de los materiales literarios y la evolución y transmisión de la comunicación oral y escrita. A partir del diálogo métrico-melódico entre el territorio Occitano y el noroeste peninsular podemos dibujar un flujo de influencias, de ecos y resonancias que configuran un entramado de interrelaciones que nos permiten vislumbrar las distintas estrategias de composición del texto. Bien podríamos acogernos, a modo de paraguas teórico, a las modernas teorías lingüísticas desarrolladas por Itamar Even-Zohar según las cuales cualquier sistema literario parte de su intrínseco componente dinámico. La movilidad del texto medieval y su red de interrelaciones textuales necesitan de la construcción de un pensamiento relacional vinculado de una manera directa con la teoría de los polisistemas desarrollada por el autor. La teoría del pensamiento relacional, así como es planteada por Even-Zohar, proporciona al estudio de las ciencias humanas un instrumento metodológico que permite una mayor eficiencia en el análisis de los fenómenos sociosemióticos<sup>4</sup>. En el caso del proceso de trasvase intersistémico entre dos repertorios líricos alejados en tiempo y espacio, la noción de polisistema favorece el estudio de una amplia gama de fenómenos articulados a través de un conjunto de relaciones interculturales.

A través de la opción poética intertextual, el trovador intenta que su obra quede impregnada de ecos poéticos y melódicos para que su público de *entendadors* reciba la obra lírica en un contexto de tradición literaria y musical compartida. Los estudios literarios que remiten a la idea de intertextualidad ponen sus bases en la teoría de recepción que conlleva la reminiscencia de un discurso anterior. La mentalidad medieval concibe lo «dicho», o cantado en cualquier caso, como la ejecución de un conocimiento adquirido a través de la oralidad y, en consecuencia, haciendo uso de determinados procesos mnemotécnicos. Recordemos aquellos versos de Guilhem de Peitieu (1071-1126) en los que otorga a la memoria la calidad de elevada condición intelectual, en contraposición a la *vilania* de aquellos que no son *entendadors* del mensaje poético, incapaces de descifrar la *contraclau* de los *motz*: «E tenhatz lo per vilan, qui no l'enten, / qu'ins en son cor volun-

3. John H. Marshall, «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», en *Romania*, 101 (1980), pp. 289-335; p. 290.

4. Itamar Even-Zohar, «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polysystem Culture Research», en *Canadian Review of Comparative Literature/ Révue Canadienne de Littérature Comparée*, 24.1 (1997), pp. 15-34.

tiers res no l'apren<sup>5</sup>» (BdT 183,3, vv. 4-5). Conviene recordar las palabras de P. Zumthor al afirmar que mudando el concepto de oralidad por el de vocalidad hablamos de una tradición vocal situada en el tiempo, heredera de múltiples transmisiones orales situadas en el presente de la ejecución<sup>6</sup>.

Los procesos de contrafacción en la lírica del noroeste peninsular son muestra de unas ambiciones intelectuales designio de un anhelo de modernidad y admiración por parte de los poetas gallegos hacia los modelos occitanos. Baste para demostrar esta premisa mencionar la cantiga de Don Denis (1261-1325) *Quer'eu em maneira de proençal* (LPGP 25,99<sup>7</sup>) donde el trovador muestra su conocimiento de la lírica occitana reivindicando como proceso óptimo la imitación de dichos modelos occitanos. Don Denis encontró su cantiga a partir de una contrafacción de la composición de Peire Vidal (...1183-1204...) *Plus que'l paubres, quan jai en ric ostal* (BdT 364, 36<sup>8</sup>).

Quer'eu em maneira de proençal  
fazer agora um cantar d'amor,  
e querreimuit' i loar mha senhor  
a que prez nem fremosura nom fal,  
nem bondade; e mais vos direi em:  
tanto a fez Deus comprida de bem  
que mais que todas as do mundo val.

Plus que'l paubres, quan jai el ric ostal,  
Que noca's planh, sitot s'a gran dolor,  
Tan tem que torn az enuech al senhor,  
No m'aus plaigner de ma dolor mortal.  
Bem dei doler, pos ella-m fai euguelh,  
Que nulha re tan no dezir ni vuelh;  
Sivals s'aitan no'lh aus clamar merce,  
Tal paor ai que no s'enueg de me.

Ambas composiciones comparten parcialmente una misma estructura métrica: *ab-baccdd* para la occitana y *abbacca* para el texto gallego-portugués. Ahora bien, el verdadero interés redundante en el uso de las rimas en *-al* para *a* y *-or* para *b* más el añadido de la palabra rima común *senhor* en el tercer verso de ambas piezas<sup>9</sup>.

5. Guglielmo IX d'Aquitania, *Poesie*, ed. Nicolò Pasero, Módena, Istituto de Filologia Romanza dell' Università di Roma, 1973.

6. Paul Zumthor, *La Lettre et la voix: de la «littérature» médiévale*, Paris, Seuil, 1989.

7. Para la edición de los textos pertenecientes a la lírica gallego-portuguesa me remito a la publicación de Mercedes Brea, *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievas, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996, 2 vols.

8. D'Arco Silvio Avalle (ed.), *Peire Vidal*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1960.

9. Para el análisis estructural de las contrafactaciones gallego-portuguesas me remito a la publicación de Paolo Canettieri y Carlo Pulsoni, «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trovadorescos e treveirescos», en *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1994 (1994), pp. 1-50, en la que se propone un seguido de influencias métricas entre el repertorio del noroeste peninsular y el occitano a partir de un estudio histórico-geográfico y tipológico del contrafactum gallego-portugués.

A partir del estudio de los influjos métricos entre uno o varios repertorios líricos somos capaces de trazar ciertos recorridos socioculturales entre dos territorios geográficamente alejados pero unidos por la continuidad de un mismo discurso lírico. La oralidad, como evocación de la memoria ausente, no solo atañe a la literatura y a la música, sino también a los procesos cognitivos, a las relaciones sociales y a las maniobras ideológicas de poder que el sistema político ejerce<sup>10</sup>. A través del código auditivo el público se sitúa en un contexto sonoro reconocible, estableciéndose el tópico de anagnórisis, el reconocimiento intermelódico que atribuye un nuevo significado al texto cantado. En un contexto de transmisión oral, la música da relieve a la palabra. C. Segre habla de la hipóstasis de la métrica, el triángulo y equilibrio entre prosodia, rítmica y métrica como verdaderos agentes que aportan significado al texto<sup>11</sup>. La métrica constituye un sistema común de organización del sistema de sonidos, con unos códigos implícitos poderosos. En el contexto de una tradición oral primero es la métrica de la transmisión, luego la articulación escrita de ella: «(...) el movimiento rítmico es anterior al verso; no es el ritmo el que puede estar contenido en el verso, sino, por el contrario, este último en el primero»<sup>12</sup>. El plano rítmico y el fenómeno fónico juegan un papel primordial para entender y estudiar estos procesos de adopción métrica, y, por consiguiente, melódica. Texto y música se articulan en la lírica monódica a partir de un elemento común: la estructura métrica. La técnica de contrafacción, como plasmación de unos esquemas formales anteriores al nuevo texto, intelectualiza una experiencia sonora.

Ahora bien, cuando abordamos el estudio de la contrafacción en terreno gallego-portugués una primera dificultad se nos presenta como evidente: no se conservan melodías para sus composiciones a excepción de las seis cantigas de amigo de Martín Codax conservadas en el Pergamino Vindel y los fragmentos de las cantigas de amor de Don Denis copiados en el Fragmento Sharrer. El hecho de no haberse conservado *sons* que testimonien una contrafacción melódica no significa que dicho procedimiento compositivo no tuviese lugar en el repertorio lírico gallego-portugués. Recordemos la rúbrica que acompaña el texto de Lopo de Liáns *Quen oi'ouvesse* (LPGP 87,16), que de una manera explícita dice que «Este cantar fez en sson d'un descor». La cantiga de Lopo de Liáns fue compuesta siguiendo el esquema melódico de una composición preexistente.

Es en el capítulo noveno del *Arte de Trovar* donde encontramos una primera definición del *contrafactum* a través de la modalidad de la *cantiga de seguir*:

«Outra maneira há i en que trobam do<u>s homens a que chaman “seguir”; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p<alav>ras ou en todo. E este “seguir” se pode fazer em tres maneiras: a a, filha-se o som

10. Antoni Rossell, «Literatura y oralidad: Música, lenguas e imitación intersistémica», en *Cognitive Philology*, 3 (2010).

11. Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.

12. Osip Brik, «Ritmo y Sintaxis», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 107-114.

d'outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguais come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é demenos em sabedoria, porque <nam> toman nada das palavras da cantiga que segue. Outra maneira i há de “seguir” a que chaman “palavra por palavra”: e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas as come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo. E outra maneira i há de “seguir” em que non segue<m> as palabras. <Estas cantigas> fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s> mecer,<e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entedimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragem as palabras da cobra a concordarem com el»<sup>13</sup>.

Siguiendo la definición que propone el arte poético, el *seguir* gallego-portugués se articularía en tres grados distintos: el primero, aquel que sólo adapta la melodía y la estructura silábica; el segundo, el que añade, a la adaptación de versos, la rima y la estructura estrófica del modelo original; y, el tercero, el que adapta léxico con «mayor entendimiento», es decir, el que supone un registro intertextual. La extensión y minuciosidad de la definición de la cantiga de seguir no deja de sorprender si tenemos en cuenta que sólo tres son los textos identificables en dicha tipología de cantiga<sup>14</sup> en el conjunto de esta tradición que integra ca. 1500 piezas líricas. Su correlativo occitano, de carácter más bien general, lo encontramos en la *Doctrina de compondre dictats*, que sigue a las *Razos de trobar* del ms. H datado de la segunda mitad del siglo XIII. En su definición, dicho tratado relaciona de una manera evidente la técnica del préstamo métrico-melódico con el género poético del sirventés. De esta forma, y a diferencia de cuanto se verifica con la técnica del *seguir*, el tratado catalán relaciona de una manera evidente el préstamo melódico del proceso de contrafacción del sirventés con la utilización de una melodía correspondiente al género *canço*. Esta concepción establece una correlación con el segundo grado de

13. Giuseppe Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa, Edições Colibri, 1999, pp. 44-45.

14. Los tres textos serían: *Vosso pai na rua*, de João de Gaia (LPGP 66,7), el escarnio del mismo trovador *Eu convidei un prelado a jantar, se bem me venha* (LPGP 66,3) y la composición de Lopo Liáns *Quen oj'ouvesse* (LPGP 87,16), que «fez a son d'un descort». Para una explicación hipotética acerca de la incongruencia entre la extensión de la descripción de dicho género menor y su representatividad real en los cancioneros, véase la publicación de Wilton Cardoso, *Da cantiga de seguir no cancionero peninsular da Idade Media*, Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1977, pp. 82-90. Ahora bien, siguiendo la tesi desarrollada por Giulia Lanciani-Giuseppe Tavani, *A cantiga de escarnho e maldizer*, Lisboa, Edições Colibri, 1998, p. 22, parece plausible reconocer que el autor de la poética organizo su discurso teniendo en consideración, exclusivamente, los tres textos copiados en los cancioneros.

elaboración del *seguir* portugués, en el que la nueva composición adopta la melodía, los versos y la estructura estrófica de la pieza a partir de la cual se elabora el *contrafactum*.

Uno de los ejemplos más paradigmáticos de influencia occitana en el repertorio del noroeste peninsular lo hallamos en el *partimen* bilingüe<sup>15</sup> entre Alfonso X y Arnaut Catalán (...1220-1253...). *Sénher, ara ie·us vein quer[er]* (LPGP 21,1) sigue el esquema métrico y de rima de *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) de Bernart de Ventadorn (...1147-1170...), y, a pesar de no haberse conservado su notación musical, con toda probabilidad se interpretó siguiendo la melodía de la composición occitana<sup>16</sup>. La composición *Sénher, ara ie·us vein querer* sigue el esquema métrico y rítmico de las dos primeras coblas de *Can vei la lauzeta mover*, con ciertas divergencias rítmicas en los versos 5-7 de la segunda *cobla*, constituyéndose así en la única imitación métrica en la lírica gallego portuguesa de *la lauzeta* de Ventadorn<sup>17</sup>. Pero, ¿por qué se utilizan las coblas doblas cuando la composición de Ventadorn está elaborada con *coblas unissonans*? P. Canettieri y C. Pulsoni aluden a un tercer elemento para dar respuesta a dicha anomalía<sup>18</sup>. Veamos las dos primeras *coblas* de ambas composiciones:

-Sénher, ara ie·us vein quer[er]  
un don que·m donetz, si vos plai:  
que vul[h] vostr' almiral ser

-Don Arnaldo, pois tal poder  
de vent'avedes, ben vos vai,  
e dad' a vós devia seer

15. El uso en una misma composición del occitano y del gallego-portugués no se limita a la presente composición. Recordemos el *descort* plurilingüe de Raimbaut de Vaqueiras (...1180-1205...) *Eras can vei verdeiar* (BdT 392,4) en el que encontramos un primer uso del gallego-portugués como lengua lírica. Para un estudio exhaustivo de dicho caso de alofonía textual véase Mercedes Brea, «Galego-portugués e provenzal, como alofonías, na Idade Media», en *Actas do Congreso de Poetas Alófonos en Língua Galega, abril de 1993*, Santiago de Compostela-Vigo, Galaxia, 1993, pp. 57-74; idem, «As voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica gallego-portuguesa», en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994, pp. 41-56; Giuseppe Tavani, «Accordi e disaccordi sul discordo plurilingüe di Raimbaut de Vaqueiras», en *Quaderni di Romanica Vulgaria*, 10/11 (1990), pp. 5-44.
16. El ejemplo propuesto responde al segundo tipo de seguir expuesto en el *Arte Poética*, esto es, coincidencia total de la estructura de rima, de la estructura silábica y del esquema melódico. Para un análisis de carácter textual me remito a la publicación de Jean Marie D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais. Recherches sur quelques échanges dans la littérature de l'Europe au Moyen Âge*, París, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, 1973, pp. 118-127, donde el autor ofrece un estudio exhaustivo verso por verso de las piezas observando las distintas particularidades lingüísticas que ofrecen ambos textos.
17. La famosa canción de *la lauzeta* goza de una fructífera tradición manuscrita, lo cual hace plausible su llegada a tierras galaicas. Conservada en un total de veintitrés manuscritos, cuatro de ellos con notación musical, su melodía viajó por toda la Europa medieval, dejando su impronta en múltiples composiciones ulteriores, sirviendo como modelo de contrafacción en muchos de sus contemporáneos.
18. Canettieri y Pulsoni, «Para un studio histórico-xeográfico e tipolóxico...», p. 16.

en cela vostra mar de **lai**;  
 e si o faitz, en bona **fe**  
 c' a totas las na[u]s que la **son**  
 eu les farai tal vent de **me**,  
 c'or la van totas a ban[**don**].

Can vei la lauzeta **mover**  
 de joi sas alas contra'l **rai**,  
 que s'oblid'e's laissa **chazer**  
 per la doussor c'al cor li **vai**,  
 ai! tan grans enveya m'en **ve**  
 de cui qu'eu veyá jauz**ion**,  
 maravilhas ai, cai desse  
 lo cor de dezirer no'm **fon**.

aqueste don; mais digu'eu, ai,  
 por que nunca tal don deu **Rei**?  
 Pero non quer' eu galardon;  
 mais, pois vo-lo já outorgue**í**,  
 chamen-vos "Almiral Sison".

Ai, las! Tan cuidava saber  
 d'amor, e tan petit en sai!  
 car eu d'amar no'm posc tener  
 celeis don japro non aurai.  
 Tout m'a mo cor, e tout m'a **me**,  
 e se mezeis'e tot lo mon;  
 e can se'm tolc, no'm laisset **re**  
 mas dezirer e cor volon.

La singularidad que presenta el uso exclusivo de la estructura métrico-rítmica de las dos primeras *coblas* de *Can vei la lauzeta mover* podría explicarse en relación al conocimiento que tuviera Arnaut Catalan de la composición de Thibaut de Champagne (1201-1253) y Baudoyne *Baudoyne il sui dui amant* (RS 294), que presenta, al igual que la *tenso* bilingüe, la elaboración de su estructura métrica a través del uso de *coblas doblas*. La relación entre ambas composiciones parece reafirmarse con el hecho de que Thibaut, al igual que Alfonso X, es denominado por su interlocutor como *Sire*.

Nos movemos en el terreno de las hipótesis. Parece plausible establecer una relación entre los tres elementos; Thibaut de Champagne era tío de Alfonso X y, a su vez, Arnaut Catalan produjo parte de su obra en tierras alfonsís. No es de extrañar que, a la vez que el promotor de la *tenso* conociera *la lauzeta*, hubiera tenido acceso al corpus del trovador francés y que su referencia a la composición de Bernart de Ventadorn no fuese otra que la del *trouvère* y, por tanto, la contrafacción se elaborase a través de otra imitación.

Ahora bien, otras hipótesis parecen necesarias para entender cómo los ecos métricos van, vienen y se transforman. Parece plausible pensar que los personajes protagonistas de la *tenso* hubieran tenido acceso exclusivamente a los manuscritos X<sup>19</sup> y W<sup>20</sup> como únicos ejemplos de la tradición manuscrita de *Can vei la lauzeta mover* donde se relacionan únicamente las dos primeras estrofas del texto. Esto explicaría el uso de las *coblas doblas* en vez de las *unissonans* para toda la composición, ya que, si recordamos, la rima cambia a partir de la tercera *cobla*. Esta premisa sería aplicable a la composición de Thibaut, puesto que ambos cancioneros provienen del norte de Francia. Si damos credibilidad a este supuesto, sabemos que los artífices de *Sénher, ara ie'us vein querer* eran conocedores

19. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 20050. Copiado en Francia en el siglo XIII.

20. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844. Copiado en Francia en el siglo XIII.

de la melodía en la que se cantaba la *lauzeta*, puesto que ambos manuscritos conservan notación musical<sup>21</sup>.

La segunda hipótesis desarrollada por Canettieri y Pulsoni parece más compleja. Podría ser que ambos personajes quisieran entrecruzar la estructura de *Can vei la lauzeta mover* con la de un *contrafactum* francés de esta misma composición, es decir, con el *partimen* de Thibaut de Champagne. Este supuesto reafirmaría la hipótesis de que el texto y la música de la *lauzeta* entrarían en territorio gallego de Thibaut, sirviendo de modelo para Arnaut.

La contrafacción en la lírica medieval es testimonio del viaje intertextual producido a través de la circulación de *motz*, *sons* y *razos* en el seno de una transmisión de carácter vocal. El estudio del diálogo métrico-melódico entre la lírica occitana y la gallego-portuguesa pone de manifiesto la importancia del estudio de la contrafacción como mecanismo de intercambio cultural.

---

21. Otra hipótesis, sostenida por D'Heur, *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais...*, p. 129, atestiguaría una imitación directa. El investigador establece una serie de relaciones de estilo entre ambos textos que invalidarían la referencia única por parte de ambos compositores a los manuscritos X y W.