

Río Riande, María Gimena del ; Rossi, Germán Pablo

Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los lais de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo D'Un amor eu cant' e choro (B4, V^a4)

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIX, N° 29, 2015

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Río Riande, María Gimena del, Rossi, Germán P. “Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los lais de Bretaña gallego-portugueses : el caso del anónimo D'Un amor eu cant' e choro (B4, V^a4)” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 29.29 (2015). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/apuntes-reconstruccion-filologico-riande.pdf> [Fecha de consulta:.....]

**APUNTES PARA A LA RECONSTRUCCIÓN
FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA DE LOS *LAIS* DE
BRETAÑA GALLEGO-PORTUGUESES. EL CASO
DEL ANÓNIMO *D' UN AMOR EU CANT' E CHORO*
(B4, V^a4)**

**M^A. GIMENA DEL RIO RIANDE- GERMÁN PABLO ROSSI
(UBA)**

Resumen

La base metodológica de este trabajo se asienta en la operación de reconstrucción, un movimiento retrospectivo que sabe imposible volver al momento de la *performance* trovadoresca pero no reniega de la posibilidad de aprehender parcialmente sobre la escritura las huellas de la oralidad. En esta ocasión nos abocaremos al estudio del pequeño corpus de *lais* de materia artúrica en gallego-portugués del siglo XIII con la intención de arrojar luz sobre el trabajo de traducción y adaptación que sale a la luz a partir de su cotejo con ciertos *lais* del *Tristan en prose*, roman artúrico de mediados del siglo XIII que integra piezas líricas. Se trata de un proceso de transculturación y contrafactura único para la tradición lírica gallego-portuguesa medieval.

Palabras Clave: lírica gallego-portuguesa medieval – reconstrucción-
contrafactum – *lais* - materia artúrica.

**NOTES FOR THE PHILOLOGIC-MUSICOLOGIC
RECONSTRUCTION OF THE *LAIS* OF SPANISH-PORTUGUESE
BRITAIN. THE CASE OF THE ANONYMOUS *D' UN AMOR EU
CANT' E CHORO* (B4, V^a4)**

Abstract

The methodological basis of this work lies on the process of reconstruction—a retrospective look that assumes it is impossible to go back to the moment of the troubadour's *performance*, but does not deny the possibility of grasping, at least partially, the oral traces that remain in written word. In this work we concentrate on the study of a small corpus of Arthurian *lais* written in Galician-Portuguese sometime in the XIIIth century. We aim to highlight the labor of translation and adaptation that these texts offer when compared with some *lais* of the *Tristan en*

prose, which is the only XIIIth century Arthurian *roman* that includes lyrical compositions. This is a unique process of transculturation and contrafacture in the Galician-Portuguese medieval lyrical poetry.

Key words: Galician-Portuguese medieval lyrical poetry, reconstruction, contrafactum, *lais*, Arthurian cycle.

* * *

1. La reconstrucción filológico-musicológica del corpus lírico gallego-portugués medieval: los *lais* de Bretaña

“Tradición pobre, tradición estéril”, así definía G. Tavani la producción lírica profana medieval en gallego portugués¹. Una tradición que se desarrolla a través del canto y la escenificación en las cortes regias y señoriales de la Península Ibérica a lo largo de dos siglos pero que devuelve escasos testimonios escritos. De época trovadoresca, apenas el *Cancionero de la Biblioteca de Ajuda* (A), códice que transmite unas 310 cantigas de amor, muy probablemente copiado en algún momento del siglo XIII y en un *scriptorium* peninsular no demasiado experto en el traslado de textos en verso, dado su carácter incompleto y las repetidas fallas en la impaginación y en la ubicación de miniaturas y capitales ornadas². El panorama se completa tan solo con otros dos códices, apógrafos hermanos de carácter colectivo confeccionados varios siglos más tarde en Italia, entre 1525-1527, por orden del humanista Angelo Colocci: el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)³. Aunque conservan la mayor parte del corpus trovadoresco en gallego-portugués —alrededor de 1.560 composiciones líricas de aproximadamente 150 trovadores de entre fines del siglo XII y mediados del XIV—, el hecho de ser producto del interés de un humanista

¹ *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 1986: 57. Por lírica profana entendemos, junto con la crítica especializada, la totalidad del corpus de cantigas medievales en gallego-portugués recortada a los géneros de amor, amigo y escarnio. Quedan fuera las llamadas *Cantigas de Santa María*, proyecto particular de Alfonso X, también escritas en lengua gallego-portuguesa y en época trovadoresca.

² Sus folios declaran espacios diseñados para copiar una notación melódica. Por alguna razón que hoy desconocemos esta labor fue interrumpida.

³ Como bien explica Ferrari en “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993a, 120, V y B tienen un origen común, es decir, derivan de un mismo antecedente que procede de un mismo *scriptorium*: “Tudo leva a pensar que no scriptorium curial, sobre un único exemplar distribuído em cadernos, tivessem trabalhado simultâneamente, por um lado, o copista de V, por outro, os copistas de B”.

estudioso de las lenguas románicas los transforma en simples copias de texto poético sin música. Así las cosas, únicamente dos testimonios de época trovadoresca, fragmentarios y de menor dimensión, integran el cuadro de situación acerca del texto y la música de la lírica profana gallego-portuguesa, al menos, para sus géneros amorosos: el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (**T**), una hoja de pergamino de hacia mediados del siglo XIV que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis (r. 1279-1325), y el *Pergamino Vindel* (**N**), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII con siete cantigas de amigo de Martín Codax⁴. Evidentemente, el legado es pobrísimo si lo comparamos con otras tradiciones líricas medievales, como la de la lírica d’oc o la de oïl, o las 400 melodías que se conservan para el corpus alfonsí de las *Cantigas de Santa María*⁵.

Bien es verdad que la escasez de testimonios musicados dificulta la posibilidad de hipotizar operaciones relacionadas con la contrafactura⁶, y

⁴ Aunque únicamente seis de ellas aparecen acompañadas de notación melódica.

⁵ Completan la tradición manuscrita de la lírica profana gallego-portuguesa un códice descriptor de V, de hacia fines del siglo XVI, el *Cancionero de Berkeley o de la Bancroft Library* (**K**), tres folios (276r-278r) del volumen misceláneo Vat. Lat. 7182 de la Biblioteca Apostólica Vaticana (**V**^a), de gran importancia para este trabajo, ya que contienen los cinco *lais* de Bretaña en gallego-portugués, y la *Tavola Colocciana* (**C**), un probable índice de **B**. Más tardíos aún son la *tensó* entre Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende que, además de conservarse en **BV**, se transmite en dos testimonios del siglo XVII transcrito en el folio 25r de la miscelánea MS 9249 de la Biblioteca Nacional de Madrid (**M**) y en tres hojas de papel del Ms. 419 de la Biblioteca Municipal de Porto (**P**). Un repaso general sobre estos testimonios y bibliografía principal en Tavani, *op.cit.*: 51-56, Gonçalves. “Tradição manuscrita da poesia lírica”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 627-632, y Correia-Dionísio-Gonçalves. “A poesia lírica galego-portuguesa”. En: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2001: 101-161.

⁶ Algunos de los aportes más destacados sobre el tema se deben a: Spanke con “Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik”. *Zeitschrift für französische sprache und Literatur*. 1928, vol. 51,; 73-117, Marshall con “Pour l’étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours”. *Romania*. 1980, vol. CI., :289-335, y Rossell y su “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Nedderhe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, 2000: 149-156. Como es sabido, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rítmicos, musicales y textuales [Rossell. “Música y poesía en la lírica medieval”. En: VALCÁRCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia*

es tal vez por ello que la lírica profana gallego-portuguesa medieval continúa luchando con el desinterés de filólogos y musicólogos a la hora de encarar un trabajo de tipo interdisciplinario. En efecto, son excepcionales los estudios que hayan profundizado de forma conjunta en cuestiones que atañen, por ejemplo, a la edición crítica, como los relacionados con la métrica y los problemas de copia de las composiciones⁷. Desde nuestro

literaria y transmisión de textos). Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 2005.: 163].

⁷ Los primeros trabajos sobre el tema, aunque rigurosos, se recortaron sobre cuestiones puramente musicológicas —*La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, de Ribera y Tarrago, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, vol. I y II, 1958, de Anglés, y “As cantigas do mar de Martín Codax”. En: *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1998, de Villanueva— o apenas llamaron la atención acerca de la relación del texto y la música —como Ferreira da Cunha en *O Cancioneiro de Joan Zorro: Aspectos lingüísticos. Texto crítico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949, Ramos en “A transcrição das fñndas no Cancioneiro da Ajuda”. *Boletim de Filologia*. 1984, vol. XXIX, II - *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, p. 11-22, y “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”. En: CUNHA PEREIRA, C. da – DIAS PEREIRA, P. R. (org. e coord.) *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995: 703-719—. Solo en los últimos veinte años se propuso un trabajo interdisciplinario entre la filología y la musicología de mano de Fernández de la Cuesta en *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Madrid: Alpuerto, 1980, o en muchos de los artículos y libros de Manuel Pedro Ferreira, de quien solo mencionamos unos pocos como *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, “A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”. En: FLITTER, D. – BAUBETA, P. Obder de (eds.) *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, 1998: 58-71, o *Cantus coronatus: 7 cantigas d’el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg, 2005. Son destacables los aportes de Ripoll Anta en *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía, Tese de doutoramento (inédita), 1997, y principalmente los de Antoni Rossell, de quien, nuevamente, solo destacamos una breve porción de su abultada producción crítica: “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, 2000: 149-156, “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego- portoghese”. En:

lugar, entendemos que estamos ante texto cantado y que solo una aproximación interdisciplinaria —filológica y musicológica— puede contribuir a dar una idea cabal de la experiencia lírica medieval. Es por ello que la base metodológica que sostiene este trabajo se asienta en la operación de reconstrucción, un movimiento retrospectivo hipotético que sabe imposible volver al momento de la *performance* del trovador pero no reniega de la posibilidad de aprehender parcialmente sobre las huellas de la

La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata. Roma: Carocci editore, 2003: 167-222, *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica.* Barcelona: DINSIC, 2004, o “Música y poesía en la lírica medieval”. En: VALCÁRCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 2005: 287-304. Canettieri-Pulsoni han trabajado asimismo en esta línea en el ya canónico “Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*. 1994: 11-50. En los últimos años nosotros hemos contribuido a esta investigación interdisciplinar con: “*Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco Ocaña”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*. 2013a, vol. 65-66, núm. I, enero-diciembre de 2012, *Studia Hispanica Medievalia IX*:283-292, “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadores*”. En: *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, recreación y performance: Décima Semana de la Música y la Musicología*, 2013b,: 86-99, “*O que vos nunca cuidei a dizer*: musicología y filología en la edición del Cancionero del rey Don Denis”. *Revista de Musicología*. 2010a, vol. XXXIII, 1-2,: 235-244, “Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*. 2010b, núm. 61-62, vol. II,: 141-154, “Circulación de textos d’oc, oil, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”. En: CORRAL DÍAZ, E. (ed.) *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010c,: 485-496, “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”. En: FERNÁNDEZ CALVO, D. – VINEIS, N. (eds.) *Actas de Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA, 2009a,: 84-95, “Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*”. En: ROMERO AGUILERA, L. – JULIÁ LUNA, C. (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJIHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009b: 445-454.

escritura las particularidades textuales y melódicas de una tradición clausurada hace siete siglos como la de la lírica gallego-portuguesa⁸.

En esta ocasión, buscamos concentrarnos en las particularidades temáticas y estructurales de ciertas piezas del pequeño corpus de *lais* de materia de Bretaña en gallego-portugués que transmiten **B** y el volumen misceláneo **Va**, con la intención de arrojar luz sobre el modo en el que se lleva a cabo un trabajo de traducción, adaptación, intertextualidad e intermelodicidad⁹ con ciertas composiciones del *Tristan en prose* (=Tristan), *roman* artúrico de mediados del siglo XIII que integra piezas líricas y de otra fuente relacionada con la *Post-Vulgata* artúrica¹⁰. Se trata de un proceso de transculturación y contrafactura único para la tradición lírica gallego-portuguesa¹¹. La reconstrucción filológico-musicológica de

⁸ Acerca de la relación ente oralidad y escritura, véase los ya canónicos *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 1989, de Paul Zumthor, *Oralidad, escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, de Walter Ong y, para una más actualizada aproximación crítica a este fenómeno en la Edad Media, *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, 2009: 29-44, de Leonardo Funes.

⁹ ROSSELL, 2000: 164.

¹⁰ Releemos los trabajos de Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, 1990 [1904]: 311-315), Domínguez Dono, “Algunas notas aproximativas a los Lais de Bretanha: las dos ‘Bailadas’”. En: CARAMÉS LAGE, J. L. – ESCOBEDO DE TAPIA, C. – BUENO ALONSO, J. L. (eds.) *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismo*. Oviedo: Universidad de Oviedo - Servicio de Publicaciones, 1998: 383-400, Ron Fernández, “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses”. En: PAREDES, J. – MUÑOZ RAYA, E. (eds.) *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999: 423-449, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001) y “Los *lais* de Bretanha: de la compilación en prosa al Cancionero”, *E-Spania*, 16, 2013, <http://e-spania.revues.org/22767?lang=en>.

¹¹ El término fue acuñado por el antropólogo y etnólogo Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura (1963) en los años cuarenta. El trabajo de Ortiz se ciñe a un estudio de los procesos de transformación que surgen como consecuencia del contacto entre dos culturas diferentes. En palabras de Ortiz: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo, en rigor, indicado por la voz inglesa *aculturation* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación* y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo

D’ un amor eu cant’ e choro (B4, V^a4) que aquí proponemos a partir de la definición de cantiga de seguir que nos ofrece el *Arte de Trovar* (=Arte), Poética fragmentaria que busca, ya en una fase epigonal, dar cuenta de las particularidades compositivas de la lírica gallego-portuguesa, nos servirá para dar cuenta de este proceso de transculturación de la materia de Bretaña y la forma del *lai* en la cantiga de amor peninsular¹².

2. Los *lais* artúricos y la recepción de la materia de Bretaña por parte de los trovadores gallego-portugueses

Como bien recuerda Ferrari, la voz *lai* designa en territorio francés una variada tipología de textos¹³. Los más antiguos son los *lais* narrativos, no musicados, y su mayor exponente es quizás Maria de Francia (siglo XII). Se trata de textos similares a los que hoy denominaríamos *cuento* solo que el relato se estructura en ellos a través de estrofas octosilábicas. En una estructura muy diferente —heterométrica, hetroestrófica, repetitiva y con notación melódica— se componen los *lais de trouvères* como Thibaut de Champagne o, bajo una forma fija, en autores más tardíos como Guillaume de Machaut. Se trata de un género que puebla los cancioneros líricos individuales y colectivos y que se extiende en el tiempo, un tipo de pieza de difícil clasificación, que apenas se distingue del *descort* a través de la

abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación* y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (*op. cit.*: 142).

¹² Los folios del manuscrito y el texto transcrito de esta Poética tardía, de hacia mediados o finales del siglo XIV, pueden consultarse, más allá de sus ediciones impresas, como el *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 2002, de Tavani, en el sitio online de *Projeto Littera*: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>.

¹³ “Lai”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b: 374-375). Para este género en la lírica gallego-portuguesa remitimos además a Brea-Lorenzo Gradín. *A cantiga de amigo*. Vigo: Eds. Xerais de Galicia, 1998: 225-227. Para el *lai* en territorio galo y su problemática categorización, a Baum. “Les troubadours et les lais”. *Zeitschrift für romanische Philologie*. 1969, vol. LXXXV, núm. 1-2, p. 1-44 y Billy “Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation”. En: RICKETTS, P. T. (ed.) *Actes du Premier Congrès International de l’ Association Internationale d’ Études Occitanes*. London: Westfield College, AIEO, 1987: 95-117 y “Pour une structure sémasiologique de ‘lai’”. *Fondements et conséquences*. En: KREMER, D. (ed.) *Actes du XXVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, vol. VI. Tübingen: Max Niemeyer, 1988: 161-175.

indicación de su nombre en ciertas rúbricas que anteceden a las composiciones. Finalmente, musicados pero isométricos e isoestróficos, e integrados en un corpus en prosa más extenso y de carácter narrativo —de mediados del siglo XIII y principios del XIV— son los *lais* artúricos o de Bretaña¹⁴. Estos desempeñan una función de *intermezzo* lírico en los *roman*, una pausa en el relato. Se distinguen por ser anónimos aunque atribuidos a personajes artúricos como Tristán, Iseo, Guinevere, etc.

La difusión temprana de la materia artúrica o de Bretaña en la Península Ibérica se encuentra testimoniada en varias composiciones de trovadores gallego-portugueses activos hacia 1250. Según Sharrer, pueden identificarse unas 15 cantigas gallego-portuguesas que dan cuenta de la circulación casi inmediata de los grandes ciclos artúricos compilados entre principios y mediados del siglo XIII, en la Península¹⁵. En efecto, en la corte portuguesa de Afonso III, el Boloñés (r. 1248-1279), encontramos dos ejemplos que reelaboran satíricamente personajes relacionados con la materia artúrica: la cantiga de escarnio *Ūa donzela jaz preto d' aqui* (B1369, V977) de Martin Soarez, o *Per bõa fe, meu amigo* (B755, V378) de Joan Garcia de Guilhade¹⁶. La corte del Boloñés, contemporánea de la de Alfonso X, centra la mayor parte de sus proyectos políticos en la letra escrita, iniciando una rica labor de traducción al portugués de textos legales del *scriptorium* alfonsí. Monarca culto y generoso mecenas, según varias composiciones del *trouvère* Moniot d' Arras¹⁷, Afonso III llevaría consigo un rico bagaje literario después de pasar más de quince años en Francia (1229-1245) casado con Mathilde de Dammartin, condesa de Bolonia¹⁸. Un dato vital para nuestro trabajo es la fecha de la primera redacción del mencionado *Tristan* (1225-1235) y de la *Post-Vulgata* (1230-1240), que coincidirían con la estadía del futuro rey de Portugal en estas latitudes.

¹⁴ Los arcaísmos (lingüísticos y compositivos) que pueblan estos textos podrían hacernos pensar en una circulación autónoma, anterior a la composición del *roman*.

¹⁵ “La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa”. En: BELTRAN, V. (ed.) *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones

¹⁶ Todos los incipits de las cantigas y las transcripciones de sus textos siguen las normas de presentación gráfica desarrolladas en RIO RIANDE, María Gimena del. *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid, 2010: 441-474, vol. 1.

¹⁷ La referencia está tomada de Ramos. *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa. Universidade de Lisboa, 2 vols. (inédita), 2008: 45-47, vol. I.

¹⁸ En Beltrán “Afonso III”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.). *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993: 14-15.

Estos datos llevan a Castro a sostener que las traducciones de estos textos al portugués serían obra de un fraile de Lisboa perteneciente a la Orden de Santiago contemporáneo al Boloñés, Joan Vivas, y que, por ello, la tradición trovadoresca de los *lais* podría entonces haber surgido para este momento¹⁹. La hipótesis es fuerte y se ve a su vez reforzada por el hecho de ser los *lais* gallego-portugueses, como veremos en a lo largo de este trabajo, objetos sobre los cuales se opera un proceso de traducción y reelaboración de textos de origen francés a la estética de la cantiga de amor peninsular, lo que podría hablarnos de un momento temprano en la tradición lírica, de búsqueda de nuevos modelos para transculturar en el propio. Pero la experiencia artúrica no parece clausurarse en la corte portuguesa ni en el umbral de 1250. La corte de Alfonso X ofrece su escena para la materia de Bretaña en una cantiga de amor del rey, *Ben sabia eu, mia senhor* (B468 bis) que resulta la primera mención a los amores de Tristán e Iseo en la lírica gallego-portuguesa, en tres *Cantigas de Santa María* (CSM 35, CSM 108, CSM 419), a través de la mención a Doura, Merlin y Arturo, y en el escarnio *Maestre, todo los vossos cantares* (V1007) del portugués Gonçal’ Eanes do Vinhal acerca de los “cantares de Cornoalha” (Cornualles). Más tarde, en la corte portuguesa de Don Denis contaremos con un ejemplo del rey (*Senhor fremosa e do mui loução*, B522a, V115) donde vuelven a mencionarse a Tristán e Iseo y Blanca Flor y Flores, con el de otros dos trovadores portugueses, Fernand’ Esquio —y su Besta Ladrador de *Disse un infante ante sa companha* (B1607, V1140)—, y con el de Estevan da Guarda —y *Com’ ave 22eo a Merlin de morrer* (B1324, V930), donde el trovador demuestra conocer el relato del *Baladro del sabio Merlin*. Esta extensión en el tiempo de la explotación de la materia artúrica, sumada al interés del conde de Barcelos —hijo bastardo del rey Don Denis y, posiblemente, último compilador de la tradición lírica gallego-portuguesa— por esta, como dan buena cuenta varios de los relatos legendarios de su *Livro das linhagens*, llevan a Lorenzo Gradín a repensar en una etapa tardía para la composición de los *lais*, aunque en una geografía portuguesa²⁰.

¹⁹ Los trovadores que rodean al Boloñés se distinguen por ser nobles de corte. Son los hombres de confianza del rey, los que no emigraron a la corte castellana luego de la deposición de su hermano Sancho II, que dan cuenta de una alta capacidad para adaptar modelos trovadorescos franceses, como el motivo de la pastorela en *Cavalgava noutro dia* (B676, V278) de Joan Perez d’ Aboim o la adaptación del *rondel* por parte de Roí Gomez de Briteiros (Beltran. *op. cit.* p.15). Así, a pesar de que la corte castellana alfonsí es quien absorbe las visitas de trovadores y juglares occitanos, como bien señala Beltran (*op. cit.* 15): “A corte portuguesa pôde ser a esta altura a porta de entrada de correntes francesas na península”.

²⁰ LORENZO GRADÍN, P.: 2013.

En conclusión, podemos aventurar que ya hacia mediados del siglo XIII la materia artúrica era conocida por los trovadores gallego-portugueses y que, dada la cercanía del Afonso III con el elemento francés y que, a excepción del rey Alfonso X, castellano, todos los compositores mencionados son de nacionalidad portuguesa, la labor sobre los *lais* artúricos insertos en el *Tristan* y otras fuentes francesas pudo darse en algún momento de ese siglo en territorio portugués.

3. Excepcionalidad y reaprovechamiento de los *lais* artúricos en el corpus lírico gallego-portugués medieval

Los *lais* no son sopesados al enumerarse los géneros o subgéneros gallego-portugueses en el *Arte* que da inicio al código **B**. Se trata, como dijimos, de un pequeño corpus de cinco textos que se transcriben únicamente entre los folios 10r y 11r de **B** (y no en su hermano, el código **V**), en una zona gris entre esta Poética (folios 3r-4v), cinco folios en blanco o con anotaciones de Colocci, y la llamada “zona de cantigas de amor”²¹, y en un testimonio de menor importancia para la lírica profana gallego-portuguesa, el mencionado volumen misceláneo **V^a**, que contiene en tres folios (276r-278r) los cinco *lais* copiados como *scripta continua*. Nuestro corpus está así formado por las siguientes piezas: *Amor, des que m’ a vós cheguei* (**B1**, **V^a1**), *O Marot aja mal grado* (**B2**, **V^a2**), *Mui gran temp’ á, par Deus, que eu non vi* (**B3**, **V^a3**), *D’ un amor eu cant’ e choro* (**B4**, **V^a4**) y *Ledas sejamos ojemais* (**B5**, **V^a5**)²².

A excepción de *D’ un amor...* (**B4**, **V^a4**) y *Mui gran temp’ á...* (**B3**, **V^a3**) cada composición es precedida por una rúbrica explicativa o *razo*²³, texto

²¹ Resende Oliveira. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994. P. 64-77). El autor indica que una apostilla de mano de Colocci que da inicio a **V**, “manca da fol. II infino a fol. 43”, se encuentra donde, según D’Heur, estaban los *lais* que hoy transmiten **B** y **V^a** (*op. cit.*: 17, n. 14).

²² Para una edición online de estos textos, ver *Projeto Littera*, <http://cantigas.fcsh.unl.pt/cancioneirobn.asp>, y MedDB2, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, <http://www.cirp.es/>.

²³ Para un acercamiento al contenido, forma y función de las rúbricas explicativas en la lírica gallego-portuguesa véase Lorenzo Gradín. “*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrafacta’ en la lírica gallego-portuguesa”, En: HILTY, G. (ed.) *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, 1993: 99-112, “Trovadores, cronología y *razos* en los cancioneros gallego-portugueses”. En: FREIXAS, M. – IRISO, S. (eds.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000: 1105-1123, “Las Razos gallego-portuguesas”. *Romania*.

en prosa que cumple con la función de señalar el autor —ficticio, tal y como en el caso de los *lais* artúricos franceses— y explicar su contexto o glosar contenido²⁴ en un tipo de labor que sitúa temporalmente su compilación (no su composición) en una fecha tardía²⁵. Asimismo, resulta reseñable el hecho de que en las rúbricas de *O Marot...* (B2, V^a2) y *Mui gran temp' á...* (B3, V^a3) las piezas son definidas como *cantigas*, mientras que en las de *Amor, des que...* (B1, V^a1) y *Ledas sejamos ojemais* (B5, V^a5) se utilizan las variantes *lais* y *laix*, respectivamente²⁶. Ningún rasgo diferencia a las indicadas como *cantigas* de las señaladas como *lais*, y ambos términos parecen funcionar aquí sinonímicamente, hibridados, mas es importante destacar la excepcionalidad en el uso del vocablo en el corpus textual gallego-portugués, donde el término triunfante es *cantiga*, repitiéndose la forma *lais* en un único poema satírico de Fernan Rodriguez Redondo, trovador de la corte del rey Don Denis de Portugal, *Don Pedro est[e] cunhado del-Rei* (B1614, V1147), para referirse a un personaje más cercano a las tierras francesas, don Pedro de Aragón²⁷.

2003a, vol. 121: 99-132, “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”. En: HARO, M. –SIRERA, J. Ll. – TORDERA, A. (eds.) *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología*. Anejo L, vol. II, Estudios Filológicos. Valencia: Universidad de Valencia, 2003b: 625-236.

²⁴ *D'un amor...* (B4, V^a4) da cuenta de una rúbrica atributiva postpuesta, “Don Tristán”. Esta rúbrica parece relacionarse con la que está antepuesta a *Mui gran temp' á...* (B3, V^a3), donde se indica a Don Tristán como autor (ficticio) de la pieza. Elis es señalado como el autor de *Amor, des que...* (B1, V^a1) y las “donzelas” y “quatro donzelas” componen *O Marot...*, B2, V^a2, y *Ledas sejamos...* (B5, V^a5). En este último se dice además que las doncellas se lo dedican a Lançaroth (Lancelot).

²⁵ Lo que no hace que los textos deban ser tardíos. Las rúbricas o cualquier tipo de texto en prosa que anteciedera al texto lírico pudieron ser reelaboradas por compiladores tardíos al insertar el corpus de *lais* en una recolección colectiva.

²⁶ En esta última composición el término se repite en el verso 4: “Cantemoslhe aqueste *lais*”. Subrayamos que, mientras que en territorio galorromance el término posee marca de singular y plural, *lai-lais*, en los textos gallego-portugueses la variante única es *lais*.

²⁷ “Mui ledos seend’, u cantara seus *lais*, /a sa lidiça pouco lhi durou” (vv. 13-14). Fuera de la tradición lírica gallego-portuguesa lo encontramos, en un corpus similar, el de la lírica mariana alfonsí, en la *Cantiga de Santa María* 8. Con respecto a la utilización del término *cantiga* (frente a *cantar*, vos más antigua) en las rúbricas o *razós*, Brea en “Cantar et cantiga idem est”. En: COUCEIRO, X. L. et al. (eds.) *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, p. 93-108, apunta que: “*Cantiga* debeu de empezar a difundirse a mediados do s. XIII, pero sen chegar a desbancalo seu sinónimo nas preferencias dos autores. De tódolos xeitos, no momento en que os compiladores organizan os cancioneros tal e como chegaron a nós a través dos apógrafos italianos e decidiron engadir esas aclaracións en prosa que

Por sus características estróficas podríamos definir a *Amor, des que...* (B1, V^a1), *Mui gran temp' á...* (B3, V^a3) y *D' un amor...* (B4, V^a4) como *cantigas de maestría*, es decir, sin estribillo. Recordemos que esta última modalidad de los textos en verso gallego-portugueses está fuertemente relacionada con la lírica de tipo tradicional, en tanto que la primera supone una estructura relacionada con una poesía culta y aristocrática, más próxima, por lo tanto, al modelo occitano y *oitano* temprano y —al menos teóricamente— más adecuada para la composición de cantigas de amor²⁸. De todos modos, solo tres de estos *lais* cabrían en la clasificación del género de amor (*Amor, des que...*, B1, V^a1; *Mui gran temp' á...*, B3, V^a3; *D' un amor...*, B4, V^a4), ya que, en el caso de *O Marot...*, B2, V^a2, y *Ledas sejamos...*, B5, V^a5), las rúbricas explicativas antepuestas a las cantigas señalan que son “donzelas” —específicamente “quatro” en el primero— las que compusieron la pieza, y además se hace referencia en ellas a dos actividades (y subgéneros) relacionados con el mundo lírico femenino y la

coñecemos como *razós* ou rúbricas explicativas, a fórmula habitual debía ser xa *cantiga*; lembremo-lo escaso número de aparicións neses lugares de *cantar*, e a súa limitación a algúns dos trobadores máis antigos, polo que poderían ser restos dunha versión anterior integrada sen modificacións nalgunha das fases da nosa tradición manuscrita”.

28 En líneas muy generales, un tipo de composición de temática amorosa —donde prima, por lo general, el amor no correspondido—, puesta en boca de un sujeto enunciador masculino que solicita el *ben* de su *senhor*, o lamenta su indiferencia. La perspectiva es, por consiguiente, siempre masculina, y resulta casi indispensable la presencia del vocativo *senhor* referido a la dama. La cantiga de amor se apropia, en un proceso de transculturación, de moldes poéticos y fórmulas lexicalizadas recogidas de la tradición occitana. La cantiga de amigo es el segundo gran género amoroso gallego-portugués, un tipo de composición lírica que integra el corpus románico de la canción de mujer medieval (Lorenzo Gradín. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990). El rasgo característico de la canción de mujer y, por ende, de la cantiga de amigo, es la presencia —fingida, ya que la autoría es masculina— de una voz femenina singular que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través de la expresión de sus sentimientos. En síntesis, más allá de los contraejemplos y las licencias que muchas veces se toman los trovadores más tardíos con respecto a la tradición que los antecede, la lírica gallego-portuguesa trabaja, en líneas generales, con una división tripartita de los géneros: la cantiga de amor, amigo y escarnio. Son los sujetos de la enunciación las que, por un lado, dividen a la cantiga de amor y escarnio de la de amigo (voz masculina, en el caso de las dos primeras, voz femenina para la última) y es la temática la que divide a los géneros amorosos (la cantiga de amor y amigo), por un lado, y la de los satíricos y paródicos (la cantiga de escarnio y maldecir), por otro.

cantiga de amigo (el danzar y cantar, la *dança* y la *bailada*)²⁹. Asimismo, el hecho de que la voz femenina se indique como colectiva aleja a estas dos de lo que podría pensarse como cantiga de amigo. Este dato se relaciona con la forma rimática de estas cantigas, ya que *O Marot...* (B2, V^a2) y *Ledas sejamos* (B5, V^a5) son las únicas dos con estribillo en el corpus. Sus esquemas rimáticos son además muy similares: **ababCC** y **abbaCC**, respectivamente. El último de estos, muy popular en la lírica gallego-portuguesa, se documenta en unas cuatrocientas diez cantigas. Según Lorenzo Gradín (2013) estos *lais* inspiraron en la *Post-Vulgata* artúrica y que se presentan bajo una estructura versal con estribillo, el primero, más cerca de una forma “importada” como la *ballada* y el segundo, de la cantiga de *refrán* o estribillo gallego-portuguesa. Luego, para el grupo de las piezas de maestría, a excepción de *Mui gran temp’ á...* (B3, V^a3), compuesto a través del popular esquema **abbacc** testimoniado en doscientas sesenta y cuatro cantigas, cabe destacar que el resto de los esquemas rimáticos de estos *lais* no resultan habituales en el corpus lírico profano gallego-portugués. Así, la estructura estrófica de *Amor, des que...* (B1, V^a1), **abba** y *D’un amor...* (B4, V^a4), **abab**, resultan ejemplos de *única* en los cancioneros gallego-portugueses. Veremos ahora cómo la forma métrico-rimática de estas tres composiciones dan cuenta de un proceso de transculturación de la materia y las formas transpirenaicas líricas en el discurso de la cantiga de amor y la técnica de la cantiga de seguir, a través de una actividad traductora y de reelaboración, intertextualidad, intermelodicidad y contrafactura con tres *lais* del *Tristan*.

4. Los *lais* de Bretaña gallego-portugueses como cantiga de seguir: traducción, transculturación y contrafactum

Como hemos explicado en repetidas ocasiones, en el capítulo IX del tercer fragmentario capítulo del *Arte* se enseña la técnica del *contrafactum* a través de lo que se describe allí como *cantiga de seguir*: “Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam ‘seguir’; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo”³⁰.

A grandes rasgos, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto poético por otro de igual o muy similar medida, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rimáticos, textuales y melódicos, privilegiándose la dimensión intertextual

²⁹ Un estudio de estos subgéneros gallego-portugueses a partir del léxico utilizado en este último *lai* en Brea. “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra*. 1998, vol. 52: 387-407.

³⁰ TAVANI, 2002: 45.

e intermelódica. Así lo explica quien ha acuñado el afortunado neologismo intermelodicidad, Antoni Rossell:

“Para una definición de intermelodicidad, y dada la estrecha relación entre poesía y música, únicamente deberíamos parafrasear la definición de intertextualidad, referida al texto conmutando este vocablo por el de música [...]. La existencia de un público de ‘entendedors’, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval. Asistimos, pues, tanto a un nivel de lectura más filológico que poético, así como a una audición más connotativa y una melodía con una función superior a la de simple soporte o vehículo del texto”³¹.

En este capítulo del *Arte* se describen las particularidades de la *cantiga de seguir* a partir de tres grados que denotarían una menor o mayor maestría en el trovar: un primer grado, aquel que solo adapta la melodía y la estructura métrico-acental de la composición a seguir; otro que además de adaptar la estructura métrico-estrófica del modelo, hace lo mismo con sus rimas; y en tercer lugar, uno que además de llevar a cabo esta segunda operación, acomoda el léxico de la composición original procurando un nuevo significado y/o introduce la letra del estribillo o *refrán* de su modelo dándole un nuevo sentido. Se supone aquí el uso de un registro intertextual y de una intermelodicidad en el sentido que plantea Rossell. Este es, según el *Arte*, el modo más completo de *seguir* una cantiga:

“E este ‘seguir’ se pode fazer en tres maneiras: a ùa, filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palavras da cantiga que segue. Outra maneira i á de ‘seguir’ a que chaman ‘palavra por palavra’: e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ùas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo. E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palavras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera podereren caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palavras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per

³¹ ROSSELL, 2000: 164.

aquelas palavras mesmas, e tragen as palavras da cobra a concordaren con el”³².

Así las cosas, nos proponemos ahora revisar las distintas operaciones de traducción, reelaboración y contrafactura entre esos tres *lais* gallego-portugueses y sus textos fuente en el *Tristan* trabajados a partir de la técnica del *seguir* gallego-portugués. Coincidiendo con Gutiérrez García-Lorenzo Gradín³³ podemos afirmar que *Mui gran...* (B3, V^a3) localiza su antecedente en *Lonc tens a que il ne vit chele, Amor, des que...* (B1, V^a1) se construye siguiendo *Amours de vostre acordement*, conocido como el *lai de Hélys*, y *Don Amor...* (B4, V^a4) lo hace a través de *D’amours vient mont chant et mon plour*.

4.1. Traducción y adaptación: Mui gran temp’ á, par Deus, que eu non vi (B3, V^a3)

Lonc tens a que il ne vit chele es entonces la fuente francesa del *Mui gran temp’ á...* (B3, V^a3). El *lai* se inserta en el *Tristan* en el momento en el que se narra cómo la naturaleza inspira a Tristán para que componga esta pieza un día de primavera en un bosque, acompañado por otros caballeros como Palamedes, Hélys y Dinadan:

“Le lendemain, on se remet en marche. Le temps printanier, la verdure de la forêt et le chent des oiseaux rappellent vivement à Tristan le souvenir d’Iseut, en l’honneur de qui il fait un lai: Grant tens a qe je ne vi cele [...]”³⁴.

Pero la cantiga carece de rúbrica que explique esta situación en **B** y **V^a**, y solo se indica que Tristán “fez esta cantiga”. Aquí la transcripción de la primera estrofa de ambas composiciones :

<i>Lonc tans a que il ne vit chele.</i>	<i>Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi</i>
<i>Qui toute riens vaint de biauté.</i>	<i>quen de beldade vence toda ren,</i>
Pour coi que io que se ele	e se xe m’ ela queixasse por én,
Me reprenoit de cruauté	gran dereit’ é, ca eu o mereci.
Raison seroit et loiauté.	E ben me pode chamar <i>desleal</i>
Elle est, ma dame et m’anchele.	de querer eu, nen por ben nen por mal,
Un an ai fait <i>desloiauté</i>	viver com’ ora sen ela vivi.
Se diex m’aïst, ceste durté	[...]

³² TAVANI, 2002: 45.

³³ GRADIN, 2001: 99-101.

³⁴ LÖSETH, E. (ed.). vol. II, 1974 : 289.

M'a mis lonc tans en obscurté³⁵
[...]

Se observa una traducción que busca mantener el sentido de la estrofa del texto base, y que da buena cuenta de lo declarado en la rúbrica que antecede a *O Marot...* (**B2, V^a2**), que la cantiga fue “tornada en linguagem palavra por palavra”, es decir, traducida verso a verso, aunque insertando la terminología propia de la cantiga de amor, pues lo que sigue es una reelaboración del texto francés a través del léxico y los *topoi* de la cantiga de amor (no ver a la amada, la loa de esta, etc.)³⁶ y un trasvase de la estructura métrico-rimática y estrófica del *lai* francés a un esquema muy difundido para la cantiga gallego-portuguesa, la estrofa de maestría compuesta por seis versos con tres rimas diferentes, dos que se abrazan y una que funciona en dístico, **abbacc**. La opción de la contrafactura queda, en este caso, desechada.

4.2. Traducción, adaptación y contrafactum Amor, des que... (**B1, V^a1**)

El *lai Amors, de vostre acoitement* o *lai de Hély*s se inserta en el *Tristan* en el momento en el que Tristán, recordando a Iseo, llega a una fuente en un bosque donde se encuentra con un caballero que se queja de su fortuna en el amor, Hély:s:

“Un jour il arrive à une fontaine, où il descend. Il n’ose retourner à la Joyeuse Garde: Iseut le retiendrait. Un chevalier vient se plaindre, sans apercevoir Tristan, de ses peines d’amour”³⁷.

La rúbrica gallego-portuguesa glosa el pasaje a conciencia, añadiendo una acción de reordenamiento de parte del compilador, ajena al texto base del *roman*:

“Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando passou aa Gran Bretanha [...]. E, andando ñu dia en sa busca [de Tristan], foi pela Joiosa Guarda, u era a rainha Iseu de Cornoalha [...]. E namorou-se enton dela. E fez por ela este laix. Este lais posemos aca porque era o melhor que foi feito.

Le sigue el texto de la cantiga, que aquí puede verse frente a su texto base, el del *lai de Hély*s:

³⁵ FOTITCH, T. – R. STEINER (eds.), 1974 : 106-107.

³⁶ TAVANI: 1986: 104-133, Beltran. *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995.

³⁷ LÖSETH, E. (ed.) vol. II, 1974: 286.

<i>Amours, de vostre acordement Me lo jou meut, se dieux m'ament. Quant a vous ving premierement Petit valoie voirement.</i>	<i>Amor, des que m' a vos cheguei, ben me posso de vos loar, ca mui pouc', ant', a meu cuidar, valia; mais pois emmendei</i>
<i>Dolans, chaitif, de povre affaire Estoie, ne peüsse faire Chose qu'on deüst retraire, Toute hounour m'estoit a contraire.</i>	<i>Tan muit' en mi que, com' ant'eu era de pobre coraçon, assi que nen un ben enton non cuidava que era meu.</i>
<i>Nus ne m'aloit alors prisant, Ains m'aloit cascuns mesprisant, Tout en aloient mesdisant, Nus hom ne m'aloit bien disant.</i>	<i>E sol non me preçavan ren, ante me tinhan tan en vil que, se de mi falavan mil, nunca dezian nen un ben.</i>
<i>Despuis que a vous me fui pris Je fui ardans et mout empris Et j'ai a vous servir apris, Adont reconmencha mes pris.</i>	<i>E des que m' eu a vos cheguei, Amor, e tod' al fui quitar se non de vos servir punhar, logu' eu des i en prez entrei,</i>
<i>De vous me vint toute bonté, Pour vous sui en hounour monté, Jou qui iere adont ahonté, Sui par vous entrés em bonté³⁸.</i>	<i>que mi-ante de vós era greu, e per vo-l' ei, e per al non, assi que, u os bõos son, mais lo meu prez ca o seu.</i>
[...]	[...]

La traducción de la pieza no busca seguir el contenido del texto base con fidelidad. Hay un cierto halo semántico entre una y otra, pero puede aquí hablarse de una traducción más libre, una adaptación que busca acomodarse a las rimas surgidas del léxico de la cantiga de amor, y así muchos de los vocablos el texto base se modifican en estructuras sintácticas similares en el texto *meta* con distintas rimas, como por ejemplo “Despuis que a vous me fui pris” y “E des que m' eu a vos cheguei” (*apresar* vs. *acercar*) en los versos 1 de la estrofa 4. Como vemos, el texto *meta* sigue la misma forma métrico-rimática y estrófica (**a8 b8 a8 b8**) que el del *lai* francés, por ello que el esquema de la cantiga resulta un *unicum* para la lírica gallego-portuguesa. Evidentemente, las rimas del modelo no pueden reproducirse, pero persiste una fuerte intertextualidad estrofa a estrofa, elemento necesario para construir una cantiga de seguir perfecta, tal y como se lo explicita en la tercera *maneira* del *Arte*.

4.3. Reconstrucción filológico-musicológica de *D'un amor eu cant' e choro* (B4, Va4)

³⁸ FOTITCH, T. – R. STEINER (eds.), 1974 : 102-105.

D'un Amor... (B4, Va4) sigue el *lais D'amours vient mon chant et mon plour*, pieza que Tristán había compuesto bosque de Hautone y que vuelve a entonar en el castillo de su enemigo Brehus sans Pitié, a pedido de una doncella:

“Elle parvient à lui faire dire son nom, et lui demande de chanter un lai. Tristan dit en avoir composé un, comme il traversait un jour la forêt de Hautone; il le chante: D'amour vient mon chant et mon plor [...]”³⁹.

Como adelantamos, la cantiga no posee rúbrica explicativa, sino una atribución de la composición a Tristán al final de la misma. Aquí los textos enfrentados:

<i>D'amours vient mon chant et mon plour</i> <i>C'illuecques prennent naissement.</i> <i>Chele fait que orendroit plour</i> Et m'i atort, si diaus m'ament.	D' un amor, eu <i>cant' e choro</i> , <i>e todo me ven di ali:</i> <i>da por que eu cant' e choro</i> e por meu mal-dia vi.
Et'quant je vei apertement Que'l me mainne si a son tour Que je sui sers ele signour, <i>Je l'aour con mon sauvement.</i>	E pero, <i>se a eu oro</i> , mui gran dereito faç' i, <i>ca ali u a eu oro</i> sempre lhe peç' e pedi
<i>Li serf tout enterinement</i> Car je n'ai autre sauveour. <i>A lui acilin, a lui aour,</i> D'autre signeur ne n'ai paour,	ela. <i>E pois eu demoro</i> <i>en seu amor</i> , por Deus, de mi aja mercee, ca, s' eu demoro <i>en tal coita</i> , perderm' ei i.
A lui serf si veraïement Qu'il n'i a point de sauvement ⁴⁰ .	

Al igual que en el caso de *Amor, des que...* (B1, V^a1), el texto *meta* no da cuenta de seguir con extrema fidelidad al texto base, aunque las licencias son menores. Las piezas comparten una estructura estrófica idéntica, la cuarteta sin estribillo (**abab**), y una forma métrica similar que varía entre octosílabos masculinos en el referente francés y femeninos en la reelaboración gallego-portuguesa.

El esquema rimático de la pieza francesa hace que, como dijimos, este sea otro *unicum* en la lírica gallego-portuguesa. La imposibilidad de reproducir las rimas persiste pero no cede a la clara dimensión intertextual

³⁹ LÖSETH, E. (ed.) vol. II, 1974: 376-376.

⁴⁰ FOTITCH, T. – R. STEINER (eds.), 1974 :120-122.

y connotativa entre ambos textos. Una vez más, aunque es evidente que se procede a partir de una composición por *contrafactum*, que sigue un modelo preexistente en forma y contenido, y que la metodología de la cantiga de seguir no se agotaba en la descripción de las tres *maneiras* del Arte.

Hasta aquí el comentario filológico sobre la técnica del *contrafactum* gallego-portugués aplicado a un corpus que hibrida forma y contenido de textos franceses en materia propia de la tradición lírica peninsular, ya que, a diferencia de los anteriores ejemplos, el *lais D’amours vient mon chant et mon plour* es el único de estos tres que conserva su notación melódica, lo que nos permite una reconstrucción basada en la técnica de seguir de un modo más completo, ya que nos permite trabajar sobre su dimensión no solo filológica sino también musicológica.

La melodía de *D’amours vient mont chant* que se conserva en el *Ms. Vienna 2542*, y tiene 14 frases que contienen diferentes tipos de características melódicas que, en algunos casos, se repiten o se elaboran. En la transcripción⁴¹ que se presenta a continuación, estas frases se diferencian a través de una letra (**a, b, c, d, e, f, g, h, i, j**), a la que se le agrega un signo, ‘, en el caso de variaciones melódicas. La melodía se encuentra en el modo *tritus plagal* (modo 6) con *finalis* en la nota *fa*.

Para aplicar el procedimiento de tercer grado del *Arte* con *Don Amor, eu cant’e choro* nos encontramos con dos caminos posibles, dado que la melodía de la pieza francesa cuenta con más frases melódicas de las requeridas por la pieza gallego-portuguesa. Una posibilidad —que aparece reflejada en la segunda línea de nuestra transcripción— es la de descartar las frases finales **i** y **j**, mientras que la otra, tal vez la más interesante, es la de no tener en cuenta las dos frases iniciales, **a** y **b**, que se repiten textualmente sobre los versos siguientes (esta versión aparece en la tercera línea de la transcripción).

⁴¹ Elaborada en base a la versión propuesta por Rosenberg y Appel en *French secular compositions of the fourteenth century*. 3. *Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons. Appendix: compositions with latin texts*. Rome: American Institute of Musicology, 1972. El texto de la cantiga gallego-portuguesa sigue la transcripción de **B**, por ello reza la variante “Don Amor, eu cant’ e choro”.

a

D'A - mours vient mon chant et mon plour,
Don A - mor eu cant' e cho - ro,

b

D'ñ - luec ques pren - nent nais se - ment.
e to - do me ven d'a - li;

a

Che le fait que o - ren - droit plour
da por que eu cant' e cho - ro
Don A - mor eu cant' e cho - ro

b

Et m'i a - tort, se Dieus m'a - ment
e por meu mal di - a vi
e to - do me ven d'a - li;

c

Et quant je voi a - per - te ment
E pe - ro, se a eu o - ro
da por que eu cant' e cho - ro

c'

qu' el ne main - ne si a son tour
mui gran de - rei to faç' i
e por meu mal di - a vi.

d

Que je sui sers, e - le si - gneur,
ca a - li u a eu o - ro
e pe - ro, se a eu o - ro

e

Je l'a our con mon sau - ve - ment
Sem - pre lhe peç', por Deus de mi
Mui gran de - rei - to faç' i,

f

Li serf tout en - te ri ne - ment
e - la e pois eu de - mo - ro
ca a - li u a eu mo - ro

g

Car - je n' ai au - tre sau - ve - our.
en seu a - mor, por Deus de mi
Sem - pre lhe peç' e pe - di

c''

A - lui a - clin, a lui a - our,
a - ja mer - cee, ca, s' eu de mo - ro
e - ia. E pois eu de - mo - ro

h

D'au - tre si - gneur nen ai pa - our
en tal coi - ta per - dem' ei i.
en seu a - mor, por Deus de mi

i

A lui serf si ve - rai e - ment
a - ja mer - cee ca seu de - mo - ro

j

Qu'il ni a point de faus - se ment
en tal coi - ta per dem' ei i.

5. Algunas conclusiones

El corpus estudiado en este trabajo da buena cuenta de la flexibilidad de la técnica del *contrafactum* en el ámbito peninsular. Así, a pesar de que el *Arte* nos habla de esos tres modos en los que un trovador podía seguir una pieza ajena y hacer de ella un producto nuevo, los *lais* gallego-portugueses ponen de manifiesto otros niveles de intertextualidad e intermelodicidad,

donde la traducción se transforma en una operación connotativa, iluminada, en el caso de *D'un amor...* (B4, V^a4), por la posibilidad de reconstrucción filológico-musicológica frente al *lai oitano*. Asimismo, el análisis de esta operación connotativa entre texto base y texto meta nos lleva nuevamente a reflexionar sobre la naturaleza de la lírica medieval en tanto práctica cortesana enmarcada en una cultura romance, liderada por hombres cultos familiarizados con las tecnologías de la escritura, completada en su acto performativo oral a través del canto. Si bien el proceso de transculturación que atañe a la forma y contenido de los *lais* artúricos franceses reelaborados en la estética cantiga de amor gallego-portuguesa es para nosotros apenas aprehensible a través de una operación metodológica de reconstrucción que debe diseccionar lo indivisible para hacerlo comprensible, por el contrario, en la recepción cortesana, a través de la *performance* trovadoresca, texto y melodía híbridos harían de la legendaria materia artúrica un objeto cercano para el público de trovador. Salvando la distancia temporal, el objetivo de este es el que esperamos para estas líneas.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos

- 1993 “Poesía gallego-portuguesa y materia de Bretaña: algunas hipótesis”. En: BREA, M. (coord.) *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 31-51.

ANGLÉS, Higinio

- 1958 *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, vol. I y II, 126 p. y 462 p. Biblioteca Central.

BAUM, Robert

- 1969 “Les troubadours et les lais”. *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. LXXXV, núm. 1-2, pp.1-44.

- BELTRAN, Vicenç. “Afonso III”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.)
1993 *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 14-15.
- 1995 *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995. 264 p. ISBN 84-7507-943-1.
- BILLY, Dominique
1987 “Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation”. En: RICKETTS, P. T. (ed.) *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. London: Westfield College, AIEO,; pp. 95-117.
- 1998 “Pour une structure sémasiologique de 'lai'. Fondements et conséquences”. En: KREMER, D. (ed.) *Actes du XXVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, vol. VI. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 161-175.
- BREA, Mercedes
1998 “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra*, vol. 52, pp. 387-407.
- 1999 “Cantar et cantiga idem est . En: COUCEIRO, X. L. et al. (eds.) *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108. ISBN 9788481217872
- BREA, Mercedes (coord.)
2014 *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* [en línea]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, s.d. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web:
<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2>
- BREA, Mercedes – LORENZO GRADÍN, Pilar
1998 *A cantiga de amigo*. Vigo: Eds. Xerais de Galicia, 284 p. ISBN 9788483023198

CANETTIERI, Paolo – PULSONI, Carlo

- 1994 “Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.

CASTRO, Ivo

- 1993 “Matéria de Bretanha. Ou Literatura Arturiana”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (eds. y coords.) *Dicionario da Literatura Medieval galega e portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 445-450.

CORREIA, Ângela – DIONÍSIO, J. M. – GONÇALVES, Elsa

- 2001 “A poesia lírica galego-portuguesa”. En: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, pp. 101-161.

DOMÍNGUEZ DONO, Xosé

- 1998 “Algunas notas aproximativas a los Lais de Bretanha: las dos ‘Bailadas’”. En: CARAMÉS LAGE, J. L. – ESCOBEDO DE TAPIA, C. – BUENO ALONSO, J. L. (eds.) *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismo*. Oviedo: Universidad de Oviedo - Servicio de Publicaciones, pp. 383-400.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael

- 1980 *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Madrid: Alpuerto.

FERRARI, Anna

- 1993 “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.

- 1993b “Lai”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 374-378.

FERREIRA, Manuel Pedro

- 1986 *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- 1998 “A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”. En: FLITTER, D. – BAUBETA, P. Obder de (eds.) *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, pp. 58-71.
- 2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d’el Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberg.
- FERREIRA DA CUNHA, Celso (ed.).
- 1949 *O Cancioneiro de Joan Zorro: Aspectos lingüísticos. Texto crítico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- FOTITCH, T. – STEINER, R. (eds.)
- 1974 *Les Lais du roman de Tristan en prose: d’après le manuscrit de Vienne 2542*. München: W. Fink.
- FUNES, Leonardo
- 2009 *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
- GONÇALVES, Elsa
- 1993 “Tradição manuscrita da poesia lírica”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 627-632.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago.
- 1998 “A Corte poética de Afonso III o Bolonhês e a materia de Bretaña”. En: FLITTER, D. W. – ODBER DE BAUBETA, P. (coords.). *Ondas do mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, (Birmingham, 1998)*. Birmingham: Department of Hispanic Studies - The University of Birmingham, pp. 108-123.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago – LORENZO GRADÍN, Pilar
- 2001 *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

- LOPES, Graça Videira – FERREIRA, Manuel Pedro et al.
2014 *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- LORENZO GRADÍN, Pilar
1990 *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
1993 “*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrafacta’ en la lírica gallego-portuguesa”, En: HILTY, G. (ed.) *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, pp. 99-112.
2000 “Trovadores, cronología y razós en los cancioneros gallego-portugueses”. En: FREIXAS, M. – IRISO, S. (eds.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1105-1123.
2003a “Las Razos gallego-portuguesas”. *Romania*, vol. 121, pp. 99-132.
2003b “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”. En: HARO, M. –SIRERA, J. Ll. – TORDERA, A. (eds.) *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología. Anejo L*, vol. II, Estudios Filológicos. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 625-236.
2014 “Los *lais* d e Bretanha: de la compilación en prosa al Cancionero”, *E-Spania*, 16, 2013. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web: <http://e-spania.revues.org/22767?lang=en>
- LÖSETH, E. (ed.)
1974 *Le roman de Tristan en prose. Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d’après les manuscrits de Paris*. Genève: Slatkine, 2 vols., [1890].
- MARSHALL, J. H.
1980 “Pour l’étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours”. *Romania*, vol. CI, pp. 289-335.

MICHAËLIS, Carolina

- 1990 *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, [1904]. pp. 311-315.

ONG, Walter

- 1987 *Oralidad, escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 190 p. ISBN 968-16-2498-X.

ORTIZ, Fernando

- 1963 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

PADEN, W. D.

- 1998 “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese”. *La Corónica*. vol. 26, 2, pp. 48-63.

RAMOS, María Ana

- 1984 “A transcrição das *fiindas* no Cancioneiro da Ajuda”. *Boletim de Filologia*, vol. XXIX, II - *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, pp. 11-22.

- 1995 “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”. En: CUNHA PEREIRA, C. da – DIAS PEREIRA, P. R. (org. e coord.) *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 703-719.

- 2008 *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa. Universidade de Lisboa, 2 vols. (inédita).

RESENDE DE OLIVEIRA, António.

- 1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 467 p. ISBN 9728047703.

RIBERA Y TARRAGO, J.

- 1922 *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 345 p.

RIO RIANDE, María Gimena del.

- 2010 *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid.

RIO RIANDE, María Gimena del - ROSSI, Germán Pablo

- 2009a “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”. En: FERNÁNDEZ CALVO, D. – VINEIS, N. (eds.) *Actas de Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA, pp. 84-95.
- 2009b “Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*”. En: ROMERO AGUILERA, L. – JULIA LUNA, C. (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJIHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 445-454.
- 2010a “*O que vos nunca cuidei a dizer*: musicología y filología en la edición del Cancionero del rey Don Denis”. *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, 1-2, pp. 235-244.
- 2010b “Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, núm. 61-62, vol. II, pp. 141-154.
- 2010c “Circulación de textos d’oc, oil, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”. En: CORRAL DÍAZ, E. (ed.) *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 485-496.
- 2013a “*Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco

Ocaña”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, vol. 65-66, núm. I, enero-diciembre de 2012, *Studia Hispanica Medievalia IX*, pp. 283-292.

- 2013b “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadors*”. En: *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, re-creación y performance: Décima Semana de la Música y la Musicología*, pp. 86-99. ISBN 978-950-44-0091-2

RIPOLL ANTA, A.

- 1997 *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía, Tese de doutoramento (inédita).

RON FERNÁNDEZ, Xavier

- 1999 “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses”. En: PAREDES, J. – MUÑOZ RAYA, E. (eds.) *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 423-449.

ROSSELL, Antoni

- 2000 “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Nedderhe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, pp. 149-156.
- 2003 “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego- portoghese”. En: *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci editore, pp. 167-222.
- 2004 *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*. Barcelona: DINSIC
- 2005 “Música y poesía en la lírica medieval”. En: VALCÁRCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

- ROSENBERG, Samuel N. - APPEL, Willi
1972 *French secular compositions of the fourteenth century*. 3. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons. Appendix: compositions with latin texts. Rome: American Institute of Musicology.
- SHARRER, Harvey L.
1988 "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa". En: BELTRAN, V. (ed.) *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 561-569.
- SPANKE, H.
1928 "Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 51, pp. 73-117.
- TAVANI, Giuseppe
1986 *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 329 p. ISBN 84-7154-561-6.
- 2002 *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 56 p. ISBN 9727720994.
- VILLANUEVA, Carlos
1998 "As cantigas do mar de Martín Codax". En: *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, pp. 13-53.
- ZUMTHOR, Paul
1989 *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 377 p. ISBN 84-376-0826-0.

* * *

M^a. Gimena del Rio Riande. Investigadora en el Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT-IIBICRIT), imparte seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y en la UNED (Madrid). Es Doctora en Filología

Románica y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid, y Experta en Investigación y recuperación del patrimonio literario por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue becaria predoctoral en el Instituto de la Lengua del CSIC (Madrid) y trabajó como Investigadora contratada para diferentes proyectos digitales relacionados con la lírica profana gallego-portuguesa medieval en la Universidad de Santiago de Compostela, y en la UNED (Madrid) con la Base de Datos BIESES y el Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana (ReMetCa).

Germán Pablo Rossi. Licenciado en Artes con Orientación en Música y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Artes, en el año 2008 ha participado, becado por la Fundación Carolina, del *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, en el Real Conservatorio Superior de Madrid dirigido por el profesor Ismael Fernández de la Cuesta. Durante 2009 participó de una estancia de investigación en México dentro del proyecto de *Catalogación de Papeles de Música del Archivo de la Catedral Metropolitana de México*. Es docente de la materia “*Evolución de los Estilos I (Edad Media)*” de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es director de los ensambles de música medieval *Occursus* y *Labor Intus*.

* * *