

**Río Riande, María Gimena del ; Rossi, Germán Pablo**

*Las relaciones entre texto y música en la  
producción del rey Don Denis de Portugal*

Letras N° 61-62, 2010

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, M. G. del, Rossi, G. P. (2010). Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal [en línea], *Letras*, 61-62, 141-149. Recuperado de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/relaciones-entre-texto-y-musica.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

## Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal

**Ma. Gimena DEL RIO RIANDE**

*Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Madrid)*

**Germán Pablo ROSSI**

*Universidad de Buenos Aires*

**Resumen:** La producción del rey Don Denis de Portugal (1279-1325), el más prolífico de los trovadores gallego-portugueses, está compuesta por un total de 137 composiciones entre las que se cuentan 72 cantigas de amor, 54 de amigo y 10 de escarnio. Hijo del afrancesado Afonso III y Beatriz de Guillén, ilegítima del rey trovador Alfonso X de Castilla, y marido de Isabel de Aragón, princesa de un reino familiarizado con la lengua y la literatura de *Oc*, su cronología tardía y los lazos familiares que lo unen con la cultura desarrollada en las cortes regias más importantes de la Romania, hacen de Don Denis un trovador que hace gala de un profundo conocimiento de las tradiciones líricas románicas. Tomando como ejemplo el testimonio más próximo al momento de producción de la escuela gallego-portuguesa, el *Pergamino Sharrer* (T) –una hoja escrita de ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis acompañadas de notación musical–, el trabajo se propone señalar, desde una perspectiva filológica y musicológica materializada en un análisis intertextual e intermelódico, algunos ejemplos de estas siete cantigas dionisinas frente a otras de la tradición de los trovadores de *Oc* y los trouvères de *Oil*, para así analizar la reelaboración lírica y musical que se propone. Abordará, consecuentemente, las posibilidades de la técnica del *contrafactum* en la tradición lírica gallego-portuguesa, apenas esbozada en el *Arte de Trovar* contenido en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Portugal*.

**Palabras claves:** cantigas de amor – rey Don Denis de Portugal – análisis filológico y musicológico – técnica del *contrafactum*.

**Abstract:** King Don Denis of Portugal (1279-1325) is the most prolific Galician–Portuguese troubadour. He composed 137 songs, among which there are 72

*cantigas de amor*, 54 *de amigo* and 10 *de escarnio*. Related to the most important Romanian courts, Don Denis was familiar with the Romanic lyric traditions. This paper studies some aspects of the fragments of seven amorous compositions included in the *Pergamino Sharrer* (T), by confronting them with other *cantigas* from the tradition of the troubadours *de Oc* and the *trouvères de Oil*. The purpose of our intertextual and intermelodic analysis is to focus on Don Denis's lyrical and musical reelaboration in the light of the *contrafactum* technique, inscribed in the Galician-Portuguese lyrical tradition. Such technique is hardly developed in the *Arte de Trovar* included in the *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Portugal*.

**Key-words:** *Cantigas de amor* – King Don Denis of Portugal – philological and musicological analysis – *contrafactum* technique

## 1. La producción lírica dionisina y el testimonio de Torre do Tombo

Don Denis fue rey de Portugal durante casi medio siglo (1279-1325). Fundador de la Universidad de Coimbra-Lisboa, y allí de la primera cátedra de Música, fue también el más prolífico de los trovadores gallego-portugueses. Dada su cronología tardía y relaciones familiares que lo unen con las cortes más importantes de la Romania, su extenso *corpus* lírico (137 *cantigas*) puede ser entendido como producto del cruce de la tradición poética gallego-portuguesa con la oitánica y occitana.<sup>1</sup>

La mayor parte de la producción poética del rey se conserva en dos apógrafos italianos colectivos de hacia 1520, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B), el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V), así como en el *Cancionero de Berkeley* o de la *Biblioteca Bancroft* (K), *descriptor* de este último. En el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (T), folio suelto y escrito de ambos lados, hallado en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo (Lisboa), se encuentran los fragmentos de siete *cantigas de amor* del rey acompañadas de notación musical.<sup>2</sup> A decir de su descubridor, este folio podría proceder de un *cancionero individual*, acaso del tan nombrado pero jamás hallado *Livro de Trovas de D. Denis*, de un volumen colectivo genérico o general similar al del *Cancionero de Ajuda* (Sharrer, 1992). Su estudio codicológico revela que se trata de una hoja de grandes dimensiones, producida tal vez en el *scriptorium* regio hacia fines del siglo XIII o principios del XIV, y a imitación de otros códices de gran tamaño como los de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X.

En este trabajo nos recortaremos sobre dos de ellas, *O que vos nunca cuidei a dizer* (T 3, B 526, V 109) y *Senhor fremosa, non poss'eu osmar* (T 5, B 528, V 111), con el fin de señalar,

<sup>1</sup> Hijo de Afonso III –llamado ‘el Boloñés’ por haber residido durante largo tiempo en esa corte y en la de S. Luis, luego de casarse con la princesa Mathilda– y de Beatriz de Guillén, hija ilegítima del rey Alfonso X ‘el Sabio’ de Castilla, trovador y mecenas de trovadores y juglares. Ya rey, Don Denis contrajo con Isabel de Aragón, hija del rey Pedro III de Aragón, promotor de la lengua y la literatura de *Oc* en el reino de Aragón. La madre de Isabel no era otra que Constanza Stauffen, nieta del ilustrado Federico II de Sicilia.

<sup>2</sup> Es de destacar el hecho de que, en el momento de su descubrimiento, el pergamino servía de contratapa para un registro de documentos notariales de Lisboa del año 1571. El pésimo proceso de restauración al que fue sometido lo ha dejado prácticamente ilegible.

desde una perspectiva filológica y musicológica materializada en un análisis intertextual e intermelódico, la reelaboración allí propuesta de la tradiciones líricas y musicales de *Oc* y *Oil*, y las características del *corpus* musicado del rey.

## 2. Creación y *contrafactum* en el *Cancionero del rey Don Denis*<sup>3</sup>

El principio básico de la construcción del texto y la melodía en la Edad Media era la imitación. Aplicado a la utilización de una melodía, tanto en el ámbito de la lírica religiosa como de la profana medieval, se denomina *contrafactum*. A grandes rasgos, el término se refiere a la sustitución de un texto por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica permite al receptor identificar los “préstamos” poéticos o musicales, que impregnan al texto lírico medieval de “ecos textuales y/o musicales”, transformando al texto lírico medieval en un espacio connotativo, intertextual e *intermelódico* (Rossell, 2005).

En el ámbito peninsular, el *Arte de Trovar* contenido en B nos da las pistas del hipotético uso del *contrafactum* en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa. A lo largo de su capítulo IX, se describen los rasgos fundamentales de la *cantiga de seguir* (entendiendo aquí el verbo *seguir* como *imitar*), a partir de una gradación triple: en primer lugar, refiriendo a aquella composición que sólo adapta la melodía y la estructura silábica de su modelo; luego, la que se apropia de versos, rima y estructura métrico-estrófica; y en tercer lugar, la que además ajusta el léxico de la composición original a un nuevo significado, suponiendo un trabajo intertextual (Tavani, 2002).

Don Denis, el más prolífico de los trovadores gallego-portugueses, dio cuenta de su arte a la hora de reelaborar las composiciones de sus pares poniendo en práctica todas las formas del *seguir*. Así, los textos que componen su cancionero hacen gala de un profundo conocimiento de las tradiciones líricas románicas a través del tamiz de la reelaboración y/o la renovación de temas, formas y géneros.

## 3. Dos cantigas del rey Don Denis: la influencia transpirenaica y la reelaboración gallego-portuguesa

H. Lang, el primer editor crítico del rey (1894), sostenía que: “[...] *the intercourse between the Portuguese and the troubadours and trouvères did not take place in Portugal, but at foreign courts*” (1895: 213). Si bien esto es cierto, ya que algunos trovadores portugueses llegaron hasta las cortes de Francia, y muchos supieron visitar/emigrar a las cortes castellana y aragonesa, el hecho de encontrarnos en el CDD con géneros como la *pastorela*, el *alba* o la *malmaridada*, además de cantigas que hacen explícita referencia a los provenzales, a personajes tamizados por textos circulantes en el ámbito francés como Tristán, Iseo o Blancaflor, y hasta cierta utilización de léxico y expresiones fijas, hace que decidamos centrarnos en circulación de textos y no de personas. En este sentido, no debe olvidarse el lugar de privilegio que ocupa Don Denis-trovador al ser rey y, por ello muy probablemente poseedor de cancioneros franceses llegados a Portugal por vía familiar o dinástica [C. Michaëlis, 1990 (1904): II, 233].

<sup>3</sup> En adelante, CDD. La articulación teórica de este apartado es deudora de la aproximación filológico-musicológica de A. Rossell (2003, 2004, 2005) al *corpus* lírico gallego-portugués.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que la adquisición de este modelo provenzal debe ser entendido, como bien explica G. Tavani (2002b: 66): “[...] *sempre a través daquel que poderíamos definir como o filtro da ‘traducción’, isto é, da transposición do significado nun novo significante, obviamente con tódalas adaptacións socioculturais e políticas [...]*”.

Desde el punto de vista formal, puede decirse que del grupo de cantigas testimoniadas en T que aquí estudiamos, *O que vos nunca cuidei a dizer* (T 3, B 526, V 109)<sup>4</sup> y *Senhor fremosa, non poss’ eu osmar* (T 5, B 528, V 111)<sup>5</sup> son las que más se acercan a las del ámbito transpirenaico: cantigas de *mestria* –es decir, sin estribillo–, que mantienen la misma rima a lo largo de toda la composición (las llamadas coblas *unissonans*), y utilizan el metro decasílabo; cantigas que comparten asimismo artificios retóricos importados de este ámbito como las coblas *capdenals*, la palabra *volta* y el recurso a la rima *derivatiu*.<sup>6</sup>

Desde el punto de vista temático, no es errado afirmar que una cantiga puede funcionar como contracara de la otra. Ambas trabajan con un tema convencional a través de expresiones estereotipadas: la muerte por amor del trovador. La primera composición, *O que vos nunca...*, desarrolla este tema de principio a fin, haciendo hincapié en el desdén y los celos de la *senhor* y la *coita* y el servicio devoto del trovador:

O que vos nunca cuidei a dizer,  
con gran coita, senhor, vo-lo direi,  
porque me vejo ja por vós morrer,  
ca sabedes que nunca vos falei  
de como me matava voss’ amor,  
[...]  
E creede que averei prazer  
de me matardes, pois eu certo sei,  
[...]  
se mi quiseredes dar morte, senhor,  
por gran mercee vo-lo terrei.

<sup>4</sup> *O que vos nunca cuidei a dizer, / con gran coita, senhor, vo-lo direi, / porque me vejo ja por vós morrer, / ca sabedes que nunca vos falei / de como me matava voss’ amor, / ca sabe Deus ben que d’ outra senhor / que eu non avia, mi vos chamei. / E tod’ aqesto mi fez fazer / o mui gran medo que eu de vós ei, / e des i por vós dar a entender / que por outra morria de que ei, / ben sabe Deus, mui pequeno pavor, / e des oi mais, fremosa mia senhor, / se me matardes, ben vo-lo busquei. / E creede que avei prazer / de me matardes, pois eu certo sei, / que esso pouco que ei de viver / que nenhum prazer nunca veerei, / e por que soo d’ esto sabedor, / se mi quiseredes dar morte, senhor, / por gran mercee vo-lo terrei.*

<sup>5</sup> *Senhor fremosa, non poss’ eu osmar / que est aquel’ en que vos mereci / tan muito mal, quan muito vós a mi / fazedes, e venho-vos preguntar / o por que é, ca non poss’ entender, / se Deus me leixe de vós ben achar, / en que vo-l’ eu podesse merecer. / Se é senhor porque vos sei amar / mui máis que os meus olhos nen ca min, / e assi foi sempre des que vos vi, / pero sabe Deus que ei gran pesar / de vós amar, mais non poss’ al fazer, / e por én, vós, a que Deus non fez par, / non me devedes i culpa pōer. / Ca sabe Deus que se m’ end’ eu quitar/podera, des quant’ á que vos servi, / mui de grado o fezera logu’ i, / mais nunca pudi o coração forçar, / que vos gran ben non ouuess’ a querer, / e por én non dev’ eu alazerar, / senhor, nen devo por end’ amorrer.*

<sup>6</sup> Capden. 3 I, 5 III; 7 II, 6 III; pal. rima 6: *senhor*; pal. volta 7 I, 2, 4 II: *ei*; rima der. 1, 2 I; 2, 5 III y Capden. 3 I, 5 III; 7 II, 6 III; pal. rima 6: *senhor*; pal. volta 7 I, 2, 4 II: *ei*; rima der. 1, 2 I; 2, 5 III.

### Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal

El mismo discurso se articula en *Senhor fremosa...*, cuya primera estrofa se abre con la devoción y servicio hacia su dama del trovador, quien tópicamente se pregunta por las causas del desdén de ésta:

*Senhor fremosa, non poss' eu osmar  
que est aquel' en que vos mereci  
tan muito mal, quan muito vós a mi  
fazedes [...]*

Hasta aquí, y en ambas cantigas, un tema muy similar al que también desarrollan la líricas de *Oc* y *Oil*, y que puede leerse en el final de la canción del *trouvère* Thibaut de Champagne, *Cele, que j' aim, est de tel seignorie* (Tarbé 1851: 71-2)<sup>7</sup>:

*Merci, Dame, qui me faites douloir!  
Sé il vous plaist, ne m' i laissez mourir  
Car je vous sers toujours à mon pover;  
Ne jamès jor ne m' en quiers départir.*

Así como estos versos de *Fine amor en esperance*, de Audefroï le Batard (Van der Werf 1972:120):

*Tant me plais sa contenance  
[...]  
Que vueill en gré recevoir  
Que que me face doloir  
[...]  
Que biaux servir et soufrande  
Fair fin ami avancier*

*O en el ámbito occitano, Gaucelm Faidit:  
S' om poguez partir son voler  
d'aico don plus a.l cor volon  
cant non poc jauziment aver*

Pero es en el cierre de esta segunda cantiga de Don Denis donde se produce un movimiento retórico que da vuelta el discurso del trovador, al afirmar que ya que si el amor por su *senhor* es tan grande no hay razón para morir, quien afirma que:

*e por én non dev' eu alazera;  
senhor, nen devo por end' amorrer.*

<sup>7</sup> Esta cantiga y *Senhor fremosa...* comparten las rimas -ar/-ir.

Lo que echa por tierra lo desarrollado en la cantiga, y consecuentemente el *topos* de la muerte por amor del trovador. Mas no hay que olvidar que, como fue antes dicho, en la Edad Media el horizonte de recepción se construye a partir de la *imitatio*, por lo que esta desviación de sentido debe ser entendida a través del tropo de la ironía, y no tanto como un indicio de originalidad por parte del poeta. Así ya otros poetas habían jugado con este tema, como el ya mencionado Thibaut de Champagne en *De novel m' estuet chanter* (Tarbé, 1851: 23):

*Chascuns dit que' il muert' d' amors,  
mais je n' en quis ja morir.*

Desde el punto de vista literario, puede verse entonces el modo en que Don Denis vacía la significación heredada del verbo *morir*, permitiéndose pendular entre ambas composiciones desde el apego a la tradición lírica gallego-portuguesa al alejamiento de este sentimiento de la *coita*. Desde el musicológico, la reconstrucción de la estructura melódica de *O que vos nunca...* da como resultado una pieza integrada por siete frases musicales, de las cuales sólo cuatro se encuentran en el código prácticamente completas y con una melodía asignada a cada verso. La estructura musical actual de la pieza, esto es AB [ ] (C) CB', podría vincularse, tal como postula Ferreira (2005: 94), con modelos provenzales sobre los cuales se habrían operado ciertas modificaciones peninsulares.

Del mismo modo, en *Senhor fremosa...* también nos encontramos con una pieza fragmentada e incompleta en el manuscrito, integrada por siete frases musicales de las cuales sólo tres se encuentran en el código prácticamente completas y con una melodía asignada a cada verso. La estructura musical actual de la pieza, esto es AB [ ] CCD, podría asimismo vincularse con modelos provenzales.

La frase melódica que abre *Senhor fremosa...* se estructura en base a las notas musicales: re'-do'-la-fa: comienza en re', desciende a la, luego asciende a do', para descender hasta fa y volver a subir hasta do'-re'. Este tipo de contorno de arco invertido, así como la estructuración melódica de la frase, son poco comunes tanto en los repertorios de trovadores y troveros, como en las *Cantigas de Santa María*, o la monodia litúrgica. Aún así, y dado que es posible rastrearlo en un grupo de piezas, creemos que nos permitiría indagar sobre las vinculaciones intermelódicas –y en algún punto intertextuales– de estos diferentes repertorios con el dionisino. Lo que puede verse en el siguiente cuadro comparativo:

Cuadro 1:

Don Denis “Senhor fremosa non poss' eu osmar” Frase A  
Gaucelm Faidit “Tant ai sofrer” Dos fuentes  
Gaucelm Faidit “S'on pogues partir” Dos fuentes  
Audefroï le Bastard “Fine amours en esperance” Tres fuentes  
Thibaut de Champagne “De novel m' estuet chanter”

## Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal



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

En otro orden de cosas, ha de destacarse que el rasgo más interesante del material melódico de las frases en cuestión es que conforman una parte sustancial del repertorio melódico dionisino: alrededor de un cincuenta por ciento del total de frases completas e incompletas que registra el manuscrito podrían clasificarse dentro del mismo grupo melódico. Como puede observarse en el cuadro, algunas presentan exactamente el mismo contorno melódico, mientras que otras varían levemente en el inicio para luego presentar el contorno invertido:

Cuadro 2:

- Don Denis “Senhor fremosa non poss’ eu osmar” Frase A
- Don Denis “Senhor fremosa non poss’ eu osmar” Frase D
- Don Denis “Non sei como me salv’ a mia senhor” Frase A
- Don Denis “Quix ben amigos” Frase A
- Don Denis “Non sei como me salv’ a mia senhor” Frase A’
- Don Denis “Que mui gran prazer” Frase A/ B / A’



Lo que nos permite pensar que, más allá de esta aparente redundancia melódica, claramente vinculada con los repertorios medievales de transmisión eminentemente oral, las melodías dionisinas poseían características propias que no se alejaban demasiado del repertorio trovadoresco de allende los Pirineos.

#### 4. A modo de conclusión

Sin alejarse de los modelos gallego-portugueses, Don Denis imprime a estas composiciones –tanto desde lo temático como desde lo formal– un marcado perfil transpirenaico que puede bien verse también lo musical. Si bien en ninguno de los casos analizados nos hemos encontrado ante la opción poético-musical del *contrafactum*, hemos podido señalar algunas interesantes vinculaciones del repertorio dionisino con el repertorio allende los Pirineos. Estas vinculaciones, reforzadas en algunos casos por la relación temática con piezas o autores determinados, nos

## Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal

permiten entender el *corpus* dionisino haciendo nuestras la palabras de A. Rossell (2005), es decir, como una obra propia impregnada de ecos poéticos y melódicos, elaborada para que un público cortesano y de entendidos la recibiera en un contexto de tradición literaria y musical compartida.

### Bibliografía

- Sharrer, Harvey, 1992, "Fragmentos de sete cantigas d' amor de D. Dinis, musicadas-uma descoberta"; en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, pp. 13-29.
- Ferreira, Manuel Pedro, 2005, *Cantus coronatus: 7 cantigas d'el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg.
- Gonçalves, Elsa, 1991, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa: Cosmos.
- Lang, Henry R., 1894, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*. Halle: Max Niemeyer.
- , 1895, «The Relations of the Earliest Portuguese Lyric School with the Troubadours and Trouvères», *Modern Language Notes*, vol. X, núm. 4, April, pp. 104-116.
- Michaelis de Vasconcelos, Carolina [1990 (1904)], *Cancioneiro da Ajuda*, vol II, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Rossell, Antoni, 2003, "Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese", en *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Carocci editore: Roma.
- , 2004, *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica*. Dinsic: Barcelona.
- , 2005 «Música y poesía en la lírica medieval», en V. Valcárcel, C. Pérez González (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- Tarbé, P., 1851, *Chansons de Thibault IV, Comte de Champagne et de Brie, Roi de Navarre*, Reims: Imp. de P. Regnier.
- Tavani, Giuseppe, 2002a, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa: Colibri.
- , 2002b, "Os trobadores galego-portugueses e o problema da heterodoxia expresiva", en Díaz Martínez, Eva María y J. Casas Rigall (coord.), *Iberia Cantat*, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones.
- Van der Werf, H, 1984, *The extant troubadour melodies*. Published by the author. Rochester: New York.
- , 1972, *The chanson of the troubadours and trouvères*. Utrecht.