

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

*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 Fran-  
cisco de Ocaña*

Letras N° 65-66, 2012

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 y Germán P. Rossi. "*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 de Ocaña*" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/contrafactum-adaptacion-cancion-malmaridada.pdf> [Fecha de consulta:.....]

***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 de Ocaña<sup>1</sup>**

MA. GIMENA DEL RIO RIANDE

*Universidade de Santiago de Compostela*

GERMÁN PABLO ROSSI

*Universidad de Buenos Aires*

**Resumen:** Nuestro trabajo analiza el modo en el que diferentes versiones de *La Bella Malmaridada* —en su mayoría, musicadas— se apropian temáticamente y formalmente de la copla de la canción del *Cancionero Musical de Palacio*, atribuida a Gabriel Mena. Acabo con el ejemplo del *Cancionero para cantar la noche de Navidad* de Francisco de Ocaña (1603), donde se especifica que una pieza debe cantarse “al tono de la bella malmaridada”. Estas distintas versiones obran como ejemplo de la técnica medieval del *contrafactum*, como ilustración del modo en que el *Arte de Trovar* gallego-portugués enseña que debe seguirse una composición.

**Palabras claves:** Cancionero - *malmaridada* - *contrafactum* - cantiga de seguir.

**Abstract:** Our paper analyzes the way in which the different versions of *La Bella Malmaridada* —especially, those with musical notation— take ownership, both in content and form, of the song in the *Cancionero Musical de Palacio*, ascribed to Gabriel Mena’s authorship. We will end our study with Francisco de Ocaña’s *Cancionero para cantar la noche de Navidad* (1603), where it is said that one song must be sung “to the *bella malmaridada* melody”. These different versions will work as an example of the *contrafactum* technique, as a way of illustrating how the Galician-Portuguese *Arte de Trovar* teaches on following a lyrical text through the *cantiga de seguir*.

**Keywords:** Songbook - unhappily married woman (*malmaridada*) - *contrafactum* - *cantiga de seguir*.

<sup>1</sup> Este trabajo está enmarcado en los proyectos de investigación *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR) y *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiados por la Xunta de Galicia (2009-2012), con la contribución de FEDER. Ambos son dirigidos por Mercedes Brea.

## 1. Introducción

Como bien indican Labrador Herraiz y di Franco<sup>2</sup>, “Es de sobra conocido que la canción más traída y llevada por glosadores buenos y malos en el siglo XVI fue «La bella malmaridada»”; tan conocida era la copla, que el *Cancionero de Amberes* de 1557 trae una glosa anónima contra las glosas y glosadores de *La Bella Malmaridada* (= *La Bella*). Dado que sería imposible aquí dar cuenta de la enorme cantidad de versiones conservadas de esta canción —tanto del ámbito de la lírica cancioneril, como del romancero<sup>3</sup>, la novela pastoril o el teatro<sup>4</sup>—, versiones de tono profano, burlesco y religioso, el propósito de este trabajo es apenas el de detenernos en el modo en el que se construyen ciertos *contrafacta* y reelaboraciones de *La Bella* entre los siglos XV y XVII, haciendo especial hincapié en las piezas que conservan su notación musical. Pretendemos así recuperar el casi siempre olvidado elemento melódico de los textos líricos, ya que este era el vehículo que facilitaba la memorización y difusión de los mismos. En este sentido, es la lírica profana gallego-portuguesa la que en la Península Ibérica subraya la importancia de esta dimensión en el llamado *Arte de Trovar* (= *Arte*), tratado poético compuesto hacia mediados del siglo XIV en el que se enseña la técnica de la *contrafactura* a través de lo que se describe como *cantiga de seguir*.

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, musicales y textuales (Rossell, 2005: 163). En el capítulo IX del *Arte*<sup>5</sup> se describen sus particularidades 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-acentual de la composición a seguir; otro que además de adaptar la estructura métrico-estrófica del modelo, hace lo mismo con su rima; 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 reproduce la letra del estribillo o *refrán* de su modelo dándole un nuevo sentido, suponiendo, en ambos casos, el manejo de un registro intertextual. Este es, según el *Arte*, el modo más completo de *seguir* una *cantiga*<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> <<http://www.juanalfonsodebaena.org/index.php?page=continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi>>. Los autores dan un completísimo panorama acerca de la canción de malcasada en los siglos XV y XVI, aunque, siempre y únicamente, desde una perspectiva filológica. Remitimos a la abundante bibliografía que citan para más información acerca de las adaptaciones de *La Bella*.

<sup>3</sup> Como romance, *La Bella* fue recogida por Durán en su *Romancero*, y también se encuentra en la colección de Lorenzo de Sepúlveda.

<sup>4</sup> Solo por nombrar dos ejemplos, piénsese en la obra teatral *La bella malmaridada* de Lope de Vega o en la novela pastoril *La Diana* de Jorge de Montemayor.

<sup>5</sup> El texto resulta de difícil lectura, dadas las lagunas que presenta.

<sup>6</sup> “Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam ‘seguir’; e chaman-lhe assi porque conuen de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo. E este ‘seguir’ se pode fazer en tres

Ya que entendemos que la poesía renacentista castellana es consecuencia de enunciados, temas y formas que evolucionan ininterrumpidamente desde la Edad Media, hibridándose con los modelos importados de Italia a finales del XV, las adaptaciones aquí analizadas obrarán, además, como ilustración de las posibilidades de esta técnica compositiva.

## 2. Las malmaridadas medievales conservadas

Entre las cantigas de amigo del *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V) pertenecientes al rey Don Denis de Portugal, trovador de finales del siglo XIII, se encuentra la única cantiga de malmaridada conservada para la tradición lírica profana gallego-portuguesa, *Quisera vosco falar de grado* (B 585, V 188). Se trata de una pieza donde, dado el género, es la voz femenina la que guía la composición a través de una estructura de estribillo (*refrán*) intercalar con variación, un *unicum* formal y temático<sup>7</sup>:

Quisera vosco falar de grado  
ai, meu amigu' e meu namorado,  
    *mais non ous' og' eu con vosc' a falar*  
ca ei mui gran medo do irado,  
    *irad' aja Deus, quen me lhi foi dar*<sup>8</sup>.

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 palabras da cantiga que segue. Outra maneira i á de 'seguir' a que chaman 'palavra por palabra': e porque conven o que esta maneira quisier 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 palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el" (Tavani 2002: 45). Estudiamos las posibilidades de esta técnica en Río Riande-Rossi (2009: 84-95).

<sup>7</sup> A pesar de que las cantigas de *refrán* constituyen un 53,87% del total del corpus conservado (911 piezas de los géneros de amor, amigo y escarnio), frente al 38,62% (653) de las de *meestria*, las composiciones con estribillo intercalar no son muy frecuentes. Constituyen así un 3,49% del *corpus* (<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%2C2>). Se trata de 59 cantigas de las cuales 26 son de amigo, 21 de escarnio y 12 de amor. Cabe destacar que de los 26 textos de amigo, 10 pertenecen a Don Denis. De todos modos, la estructura de *refrán* intercalar, con la variación que consiste en repetir el término en posición de *dobre* en el inicio del segundo verso del estribillo, solo se documenta en esta cantiga.

<sup>8</sup> Por una cuestión de espacio, en la mayor parte de los casos en los que se citen textos poéticos, procederemos a dar cuenta de su primera estrofa en el cuerpo del trabajo, remitiendo el resto de la composición a las notas al pie: "En cuidados de mil guisas travo/por vos dizer o con que m' agravo,*mais non ous' og' eu con vosc' a falar*;ca ei mui gran medo do mal-bravo,*mal-brav' aja Deus, quen me lhi foi*

A pesar de que en el género de amor el trovador canta a una dama casada, las referencias al matrimonio son casi nulas en la lírica gallego-portuguesa y ni siquiera se explotan en el género de escarnio (Lorenzo Gradín, 1990: 162-169). La excepción la constituye *Pois vós vos cavidar i non sabedes* (B 1656, V 1190), de Pero da Ponte, donde el trovador aconseja a una mujer casada que se vengue por la noches de su marido, haciendo hincapié en los términos *mal*, *maa*<sup>9</sup>.

El caso de la malmaridada gallego-portuguesa fue bien estudiado (Lorenzo Gradín 1990: 108-110, 188-190; 1991: 117-128; 2004: 189-208), a pesar de que aun hoy día sigue llamando la atención su carácter único frente a la variada cantidad de ejemplos provenientes del ámbito francés de entre los siglos XII y XIII en los que una mujer se queja de haber sido casada contra su voluntad, de llevar una vida infeliz con su marido, o de extrañar a su amante<sup>10</sup>. Resulta asimismo sorprendente esta singularidad, si se tienen en cuenta las múltiples formas que, como se dijo, adquiere el tema en la lírica cancioneril, y que extenderá a otros géneros como el romancero, el teatro, o la novela pastoril, a lo largo de los siglos. Teniendo en cuenta que la cantiga de Don Denis suele incluirse dentro de los “géneros menores” de la lírica profana gallego-portuguesa, ya que, en la mayor parte de los casos, estos textos provienen de otra tradición poética, y de que solo conservamos un ejemplo de cada uno, junto con una cantiga con motivo de alba<sup>11</sup>, una de malmonjada<sup>12</sup> y otra de tejer<sup>13</sup>, más que de carácter único, podría pen-

*dar*:/Gran pesar ei, amigo sofrudo,/por vos dizer meu mal ascondudo,/mais non ous'og'eu con vosc'a falar;/ca ei mui gran medo do sanhudo,/sanhud'aja Deus, quen me lhi foi dar. //Senhor do meu coração, cativo/sodes en eu viver con que vivo,/mais non ous'og'eu con vosc'a falar;/ca ei mui gran medo do esquivo,/esquiv'aja Deus, quen me lhi foi dar” (Rio Riande, 2010<sup>a</sup>, II: 1711). A excepción de las cantigas de Don Denis, los textos líricos profanos fueron tomados de MedDB2.

<sup>9</sup>“Pois vos vós cavidar i non sabedes/deste marido con que vos seedes,/mostrarvos quer'eu como vós vingedes/del, que faz con mal dia viver:/maa noite vos mando que lhi dedes/pois que vos el mal dia faz aver”. Junto a la figura de un marido bondadoso, la infidelidad femenina aparece retratada, a través de un motivo folklórico, en la lírica mariana alfonsí: “Como a moller que o marido leixara en comenda a Santa Maria non podo a çapata que lle dera seu entendedor meter no pee nen descalça-la” (Mettman, 1989, I: *Cantiga de Santa María* 64).

<sup>10</sup>Y más, ya que el tema de la mujer malcasada o de la mujer que engaña a su marido se extiende al ámbito de los *romans* y los *lais*.

<sup>11</sup>Se trata de *Levad', amigo, que dormides as manhanas frias* (B 641, V 242) de Nuno Fernandez Torneol. Por ello, podemos tan solo hablar de una modalidad que retoma algunos de los motivos del *alba*, tales como el desarrollo de la acción al amanecer y un único texto de amigo que se aproxima a este género galorrománico. En este sentido, sin ser específicamente un *alba*, Don Denis da cuenta de una voluntad de entroncar su cantiga de amigo, *Levantous' a velida* (B 569, V 172), en este género, introduciendo la palabra *alva* en posición de rima en uno de los versos del estribillo intercalar que la recorre (Rio Riande 2010a, II: 1556-1557).

<sup>12</sup>Variante de la malmaridada representada por *Preguntei ña dona en como vos direi* (B 368bis) de Rodrigu' Eanes de Vasconcelos.

<sup>13</sup>Es el caso de *Sedia la fremosa seu sirgo torcendo* (B 720, V 321) de Estevan Coelho. La *cantiga*

sarse en la posibilidad de que este tipo de composiciones —diferentes en cuanto a su temática, y menores en cantidad— no hubiesen sido incluidas en la arquetípica compilación del conde de Barcelos de hacia mediados del siglo XIV (o en recolecciones anteriores) por desentonar con el canon de los *corpora* de amor, amigo y escarnio. De hecho, algo similar y en lo que hasta el momento no se ha reparado, es que en el *Cancionero de Baena* nos encontramos con un panorama similar. Entre las canciones de amor más tipificadas, nos encontramos con unas pocas composiciones de tipo paralelístico en las que hallamos motivos como el alba<sup>14</sup>, la naturaleza<sup>15</sup> y la malmaridada:

Minno amor, dixestes: Ai!

*Venno a ver como vos vai.*

Minno amor tan garrido,

ferí-vos vosso marido.

*Venno a ver como vos vai.*

Minno amor tan loução,

ferí-vos vosso velado.

*Venno a ver como vos vai.* (Lang 72)<sup>16</sup>

Aunque es la voz masculina la que se hace cargo del tema en la composición, los adjetivos usados para describir al personaje femenino (*garrido/loução*) son, de algún modo, los mismos que los de la cantiga de amigo, y su carácter paralelístico la sitúa en el ámbito de la lírica denominada popularizante, tradicionalizante, donde su desarrollo debió ser ininterrumpido a lo largo de toda la Edad Media. La referencia al marido como *velado* (vigía) de carácter violento, coincide, además, con la figura del *irado/mal-bravo/sanhudo/esquivo* marido de la pieza dionisina que no deja que los amantes se comuniquen.

### 3. Sobre malmaridadas contrahechas y musicadas a lo largo de los siglos XV y XVI

Es, sin lugar a dudas, la versión de *La Bella*, estampada en su versión musicada más antigua en el *Cancionero Musical de Palacio* (= *CMP*) (1498-1520) y adjudicada allí a Gabriel Mena, cantor de la capilla de don Fernando entre 1496 y 1502<sup>17</sup>, el texto con más *rifacimenti* a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII:

*de tear* deriva de la llamada *chanson de toile*, género lírico-narrativo francés que se caracteriza por ser una pieza corta en la que una mujer teje y canta una historia amorosa por lo general, infeliz.

<sup>14</sup> *Al alba viide, [meu] bon amigo* (Lang 71).

<<http://vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/documentos/cancioneiro3.html>>

<sup>15</sup> *Meu laranjedo non ten fruto* (Lang 73).

<<http://vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/documentos/cancioneiro3.html>>

<sup>16</sup> <<http://vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/documentos/cancioneiro3.html>>

<sup>17</sup> Este Gabriel Mena estaría también documentado en el *Cancionero General de 1511* como “Gabriel,

*La bella malmaridada,  
de las más lindas que yo vi,  
miémbresete quán amada,  
señora, fuiste de mí.*

Mira cómo por quererte  
tienes al cabo mi vida,  
y, si tú fueras servida,  
dichosa fuera mi suerte.  
Mas pues no te pena nada  
quanto yo peno por ti,  
*miémbresete quán amada,  
señora, fuiste de mí*<sup>18</sup>.

Se trata de una pieza de factura elaborada, compuesta por tres estrofas acompañadas de una glosa de contenido cercano a la más pura ortodoxia trovadoresca: alabanza y servicio a la dama casada. La métrica octosilábica, acompañada de la forma con *retroix* (Beltrán, 2002: 57-58), ya anunciada por los gallego-portugueses<sup>19</sup> y puesta asimismo en práctica por los poetas del *Cancionero de Baena*, debió sin duda colaborar con su difusión y capacidad de *contrafactura*, ya que casi contemporáneamente se copia la copla con una nueva glosa (ya sin música) en el *Cancionero de Rennert* o de *la British Library*, aunque ahora se anuncia en rúbrica la forma de villancico:

*La bella malmaridada  
de las más lindas que vi,  
acuérdate quánto amada,  
señora, fueste de mí.*

Llorar quiero a ty y a mí  
pues nuestra dicha fue tal,  
a mí porque te miré  
y a ty por te ver ansí

cantor de la Capilla del Rey”, con cuatro piezas: *Como amor nuestro enemigo* (clviiij vto.), *Con temor, señor, pregunto* (clviiij), *Dad albricias coraçon* (cxlix vto.), *Mira que mal es el mío* (cxlix vto.). <[<sup>18</sup> “Mirarás qu’ en tu serviçio/es ya pasada mi vida./Siendo tú d’ ello servida,/fuere ninguno con beneficio./Mas pues no se te dió nada/quanto yo pasé por ti,/miémbresete quán amada, señora, fuiste de mí./¡Triste de ti que padeçes/mil enojos cada ora./ En poder de quien ynora lo mucho que tu mereçes!/ Tú lloras de malcasada,/ yo porque te conócí/Si ás de tener amado,/señora, tomes a mí” \(González Cuenca, 1996: 158-159\).](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-de-muchos-y-diuerfos-autores—0/html/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>19</sup> El ejemplo profano más antiguo es el de la cantiga *Donas, veeredes a prol que lhi ten* (B 639, V 240) de Pai Soarez de Taveirós.

### *Contrafactum* y adaptación de la canción *malmaridada* en la Península Ibérica

y aquel tiempo en que me vi  
yo cativo y tu señora  
veo que sufres agora  
gran dolor es para mí.  
(...) (LB1-345)<sup>20</sup>

Cabe destacar la actualización que supone en esta nueva versión el uso del vbo. *acordarse* frente a *membrarse*, variante ya arcaica en el siglo XVI, remitida al ámbito de la poesía y, de algún modo, más cercana a la lengua gallego-portuguesa (Corominas, 1980, IV: 32).

Con relación al aspecto musical del testimonio presente en el *CMP*, puede indicarse que se trata de una pieza polifónica en una versión a cuatro voces o líneas melódicas de ejecución simultánea, más allá de que cada una de ellas aparezca escrita por separado con notación mensural blanca a la usanza y bajo el formato de escritura musical del período. La copia de la parte de la primera de las voces carece de rúbrica que indique el nombre de la misma, mientras que en las otras tres se copian solamente las dos palabras iniciales —*Contra, T[enor]* y *2.us Contra*— a modo de *incipit textual*. El material musical puede organizarse en dos partes diferentes identificables como **a** y **b**. En la primera parte, aparece el texto del estribillo y, por debajo, el de los versos finales de la copla (*vuelta*); en la segunda, se presenta el texto de los dos primeros versos de la copla agregándose por debajo los dos siguientes. De esta manera, la propuesta formal de la música sería: Estribillo: **a** + Copla: **b** + **b** + **a**. La melodía que aparece copiada en la voz *T[enor]* es posiblemente la más importante, dado que aparecerá —con algunas modificaciones— en una fuente posterior en el marco de una pieza para vihuela y voz. Esta melodía cubre el ámbito de una quinta con respecto a su nota de finalización, se mueve predominantemente en grado conjunto y de manera

<sup>20</sup> “pues hezifte al coraçon/tudo tuyo triste del/no le des ya mas pafion/no le feas mas cruel/nunca te tengo olvidada/que dolor es verme afy/tu de otro apafionada/yo muriendome por ty//graçiofa beldad fin viçio/en quien virtud sobradora/a quien mereçe seruiçio/ a quien mi querer adora/tu eres para señora/de quien tienes por señor/y el para tu seruidor/como sienpre fue de ty//dama triste de querer/que tu dizes ques amor/“fu principio es de plazer/y la fin es de dolor”/ya eftoy acordada anfy/de me estar con mi fatiga/y que busques otramiga/que fe fyrva mas de ty//tu pena que mas ef mia/tu fatiga y mis dolores/todo me fera alegria/sufriendo mal por amores/para ser tuyo naçi/y en esta esperança bivo/no de ninguna cativo/señora fino de ty//veo pafar mi niñez/triste mal como no deve/mi marido con vejez/quiere holgar y no puede/todas dizen ay de mi/la muy malaventurada/avnque veys que foy caçada/tal me eftoy como naçi/no te puedo confolar/avnque tu mal me condena/mas porque lepas que fe pena/me plaze de tu penar/tu te vençes de forçada/yo fin fuerças me vençi/veo te malmaridada/gran dolor es para mi/ty te as de arrepençyr/lea luego y no lo tardes/porque a mi triste bivir/para mas mal no lo guardes/pues fy guardas para ty/todas mis fuerças y mañas/no me quites las entrañas/ni dexes a mi fin mi”.  
<[http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=LB&sms=1&item=345&entry=I D1030%20E%200255#LB1345ID1030\\_E\\_0255](http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaServer?dutton+0+start.anv+ms=LB&sms=1&item=345&entry=I D1030%20E%200255#LB1345ID1030_E_0255)>

silábica y su desarrollo modal la relaciona con el modo *mixolidio* o *tetrardus*. El comportamiento vertical de las voces es eminentemente homófono (articulación rítmica simultánea de las voces) con ritmo binario y con predominancia de terceras y sextas, cerrando cada una de sus dos partes con una cláusula. La estética sonora resultante se asemeja a las otras piezas del cancionero que se emparentan con los cambios musicales introducidos en las cortes de la Península Ibérica por los músicos borgoñones y franco-flamencos desde mediados del siglo XV.

El testimonio de que la copla era muy conocida, y que ya había sido contrahecha —al menos bajo la forma de *seguir* de primer grado— en diferentes momentos del XV, lo hallamos en un texto anterior a 1477, la burla *Anton, a plazer de Dios* de Antón de Montoro (fol. CCXXVIII del *Cancionero General de 1511*, en la zona del *Cancionero de burlas*)<sup>21</sup>, cuando, para quejarse a su amo por el hambre de cebada que está pasando, el caballo de Antón de Montoro utiliza dos conocidísimos versos, uno de la poesía culta de Jorge Manrique y otro cercano al de *La Bella*: “Aquel de pobres abrigo/de los más lindos que vi”. No obstante, verso similar a este último, y de temática cercana<sup>22</sup> y métrica idéntica al de *La Bella*, es el del estribillo de la cantiga de amor *Preguntanme por qué ando sandeu* de Nuno Fernandez Torneol (A81, B184<sup>a</sup>): “direilhes ca ensandeci/pola melhor dona que vi”.

*La Bella* se documenta asimismo en Portugal en pasajes de la *Comedia de Rubena* (1521), la *Fragoa d’ Amor* (1525) o el *Triunfo do inverno (e do verão)* (1529) de Gil Vicente. De esta última, ofrece el portugués un magnífico ejemplo de *seguir* de tercer grado, donde la estructura de la pieza se mantiene intacta, pero se juega con la dimensión intertextual para llegar a un nuevo sentido burlesco<sup>23</sup>:

<sup>21</sup> <[<sup>22</sup> Nótese que no encontramos el término \*linda\*, ya que es ajeno al léxico gallego-portugués. Sin embargo, el trovador se refiere, aunque de modo indirecto, a través de \*melhor\*, a todas las cualidades de la dama a la que le canta.](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cancionero-general-de-muchos-y-diwersos-autores—0/html/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>23</sup> Labrador Herraiz y DiFranco documentan *La Bella* en cuatro comedias de Gil Vicente desde 1521, y destacan que en 1524 circulaba un pliego con el romance de Juan de Zamora y otro en el *Cancionero* de Juan de Molina (Salamanca, 1527). <<http://www.juanalfonsodebaena.org/index.php?page=continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi>>

*Contrafactum* y adaptación de la canción *malmaridada* en la Península Ibérica

Forneira	Ferreiro
<p>Marido mal marido dos mores ladrões que eu vi vejo-te mal empregado mas peor vejo eu a mi.</p> <p>Que se fora tecedeira casada com tecelão no Inverno e no Verão sempre andara a lançadeira ajuntou-nos o pecado e pois isto é assi marido desmazelado mau pesar vej' eu de ti.</p>	<p>Tu velha bem maridada das mais bravas que eu vi vejo-te mal castigada porque eu hei medo de ti</p>

Entre los años de 1527 y 1547 *La Bella* circuló en la obra de músicos como Juan de Molina (1527), Velázquez de Ávila (1530-40), Narváez (1538) y Valderrábano (1547), quienes, como bien indican Labrador Herraiz y DiFranco<sup>24</sup>, “le dieron un acompañamiento culto para cantarla en círculos cortesanos”. Esto puede bien verse en la versión del Libro V de *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer vihuela* (fol. lviiij), publicado en 1538 en Valladolid por Luis de Narváez, donde, a pesar de la segunda estrofa —aumentada por el vihuelista— sigue la misma melodía que la primera, pareciese que solo entiende por *refrán* los últimos dos versos de la misma, de forma algo similar a la versión de Mena:

La bella malmaridada  
de las lindas que yo vi  
Acuérdate quan amada  
señora fuiste de mí

Estremada y ecelente  
sobre todas quantas vi  
Acuérdate quan amada  
señora fuiste de mí.

Una vez más, con relación al aspecto musical, la versión de Narváez es asimismo polifónica, pero, a diferencia de la del *CMP*, se presenta a dos voces, canto y vihuela. Esta aparece escrita en tablatura para este instrumento, con el texto copiado en la parte inferior del sistema. Una de las líneas melódicas de la tablatura que está copiada en rojo —contra el negro de las otras grafías— es la que corresponde a la ejecución

<sup>24</sup> <<http://www.juanalfonsodebaena.org/index.php?page=continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi>>

vocal. El material musical también presenta dos partes diferentes con disposición textual y estructura formal similar a la versión del *CMP*. Es interesante notar que la parte **b** aparece antecedida de la rúbrica “La buelta”, indicación común en los libros de vihuela para denominar la música de la parte inicial de la copla de un villancico, previa a la reexposición de la música del estribillo (**a**). La melodía para el canto es muy similar a la versión de la fuente anterior —mantiene el esquema y la direccionalidad melódica de la mayoría de las frases internas modificando, en algunos casos, la relación interválica de inicio o sus saltos internos— aunque aparece transportada (en relación con las características de registro y afinación de la vihuela) y presenta algunos finales de frase ornamentados. Tanto esta versión como la de Valderrábano —que tan solo presenta la parte **a** con el texto del estribillo precedida de una introducción instrumental de la vihuela— otorgan a esta conocida melodía el acompañamiento y formato musical propicio para la ejecución en los ambientes cortesanos ibéricos.

### 3. Al tono de *La Bella*

Este brevísimo recorrido pretendió dar cuenta, por un lado, de la pervivencia de los temas de la tradición gallego-portuguesa en la lírica cancioneril<sup>25</sup>, así como de los diversos modos en los que una copla como *La Bella* fue reelaborada entre la Edad Media y el Renacimiento. Estos, como fue visto, no distan de los procedimientos de *contrafactura* que el *Arte* gallego-portugués explicita. Otro de sus objetivos, como se dijo en un principio, fue el de recuperar la dimensión musical de los textos líricos. Por ello, quisiéramos cerrar nuestra exposición resaltando una de las formas que permitió que *La Bella* se recordara hasta el siglo XX<sup>26</sup>. Al igual que la rúbrica *el so de la rassa*, contenida en el códice **R** (40r) que acompaña el *enueg* del siglo XIII del Monje de Montaudon, *Fort m'enoja, s'o auzes dire* (PC 305, 10), y que remite a la melodía —que debía ser conocidísima— de *Rassa, tan creis e mont'e poja* (PC 80, 37) de Bertran de Born, en el *Cancionero para cantar la noche de navidad* de Francisco de Ocaña (1603) encontramos otra rúbrica que nos anuncia que una copla que solo comparte con *La Bella* su estructura métrica:

Sy me adurmiere madre  
No me recordedes no  
Que después que los amores uve  
No los pude olvidar no,

debía cantarse “al tono de la bella malmaridada”.

<sup>25</sup> Una aproximación en esta misma línea, con relación al *Libro de Buen Amor*, en del Rio Riande (2010<sup>b</sup>: en prensa).

<sup>26</sup> Todavía en el siglo XX la copla permanecía en la memoria colectiva, como bien dan cuenta las versiones recogidas por Ana Valenciano *et alii* (1996: 283) en la tradición oral gallega.

## Bibliografía

- Corominas, Joan y José A. Pascual, 1980, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.
- Labrador Herraiz y José J. y Ralph A. diFranco, “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI”, *Prologus Baenensis 1*, <<http://www.juanalfonsodebaena.org/index.php?page=continuidad-de-la-poesia-del-siglo-xv-en-cancioneros-del-xvi>>
- Lang, Henry R. (ed.), 1902, *Cancioneiro Gallego-Castelhano. The extant Galician poems of the gallego-castilian lyric school (1350-1450)*, New York-London: Charles Scribner's sons-Edward Arnold.  
<<http://vello.vieiros.com/galego.org/linguadascantigas/documentos/cancioneiro3.html>>
- Brea, Mercedes (coord.), *MedDB2: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, <<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%2>>
- Castillo, Fernando del, 2008, *Cancio[n]ero general de muchos y diuersos autores*, Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cancionero-general-de-muchos-y-diuersos-autores-0/>>
- González Cuenca, Joaquín, 1996, *Cancionero Musical de Palacio*, Madrid: Visor.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 1990, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- , 1991, “La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación”, *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 117-128.
- , 2004, “La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto”, en: *De la canción de amor medieval a las Soleares. Actas del Congreso Lyra Minima oral*, III, Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, pp. 189-208.
- Mettmann, Walter (ed.), 1989, *Alfonso x el Sabio, Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia, 3 vols.
- Rio Riande, Ma. Gimena del, 2010<sup>a</sup>, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, 2 vols. (inédita).
- , 2010<sup>b</sup>, “Dezidesme joguetes o fabladesme en cordura? Huellas de la lírica profana gallego-portuguesa en el *Libro de Buen Amor*”, XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), Roma, del 19 al 24 de julio de 2010 (en prensa).
- Rio Riande, Ma. Gimena del y Germán Pablo Rossi, 2009, “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”, en Diana Fernández Calvo y Nilda Vineis (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.
- Rossell, Antoni, 2005, “Música y poesía en la lírica medieval”, en: Valcárcel, V. – Pérez González, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

**M<sup>a</sup> GIMENA DEL RIO RIANDE - GERMÁN PABLO ROSSI**

Tavani, Giuseppe, 2002, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.  
Introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa: Colibri.

Valenciano, Ana, *et alii*, 1998, *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas. Romanceiro Xeral de Galicia*, núm. 1, Santiago de Compostela-Madrid:  
CIRP-Fundación Ramón Menéndez Pidal.