

## Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas del escarnio y maldecir gallego-portuguesas. Un caso del cancionero del rey don Denis

MARÍA GIMENA DEL RIO RIANDE

*Universidad de Buenos Aires*  
*CONICET-IIBICRIT (SECRET)*  
*República Argentina*  
*gdelrio@conicet.gov.ar*

GERMÁN PABLO ROSSI

*Universidad de Buenos Aires*  
*República Argentina*  
*germanpablorossi@yahoo.com.ar*

**Resumen:** El cancionero del rey don Denis da cuenta del corpus conservado más extenso para la lírica gallego-portuguesa: 137 cantigas, de las cuales 73 son de amor, 51 de amigo, 3 tienen motivo de pastorela y 10 pertenecen al género de escarnio. Este último grupo posee ciertas características que lo diferencian del corpus de amor y amigo desde lo que podríamos definir como criterios internos y externos en crítica textual. A grandes rasgos, en primer lugar, las cantigas de escarnio de don Denis constituyen, material y codicológicamente, un corpus muy reducido que además se transmite en una zona de cajón de sastre de un *codex unicus*, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B). Puede añadirse a ello un marcado alejamiento de este corpus de la temática del maldecir y una mayor cercanía con el sirventés moral y político occitano. En segundo lugar, y ya en el marco más general para la lírica profana gallego-portuguesa, este corpus carece de testimonios que manifiesten la presencia de notación melódica en un *codex anterior*, lo que lo aleja, desde lo musicológico, de las posibilidades de reconstrucción endógena y lo enmarca en un tipo de reconstrucción más ligado con la metodología *ope ingenii*. El trabajo utilizará como caso de estudio, desde lo filológico y musicológico, el llamado ciclo cantigas dedicadas a Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537), a las que se les apli-

cará un proceso de reconstrucción musical que incluirá los aspectos melódicos, tímbricos y performativos.

**Palabras clave:** don Denis – cantigas de escarnio – lírica gallego-portuguesa – filología – musicología

### **Particularities of the Philological and Musicological Reconstruction of the Galician-Portuguese *Cantigas d'escarnho e maldizer*. A Case from Don Denis' Songbook**

**Abstract:** King Don Denis' Songbook is the largest preserved corpus of Galician-Portuguese poetry: 137 *cantigas*, of which 73 are *cantigas de amor*, 51 are *cantigas de amigo*, 3 follow *pastorela* topics and 10 are *cantigas de escarnho*. This last group has certain characteristics that differentiate it from the *corpus* of *cantigas de amor* and *amigo* through what we could define in Textual Criticism as internal and external criteria. In broad terms, in the first place, Don Denis' *cantigas d'escarnho* constitute —materially and codicologically— a very small corpus copied in a miscellaneous area of a *codex unicus*, the *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B). It may be added that Denis' *cantigas d'escarnho* are closer to the moral and political Occitan *sirventes* than to the derision that characterizes this genre. Secondly, and in a more general approach for the Galician-Portuguese poetry, this corpus lacks evidence of melodic notation in a previous *codex*, something that undermines the possibilities of —musicologically speaking— an endogenous reconstruction and frames it in a kind of reconstruction more linked to the methodology *ope ingenii*. This paper will use as a philological and musicological case study the so-called cycle of *cantigas* dedicated to Joan Bolo (B1535, B1536 and B1537), applying a process of musical reconstruction that will include aspects in relation to timbre, melody, and performance.

**Keyword:** Don Denis – *Cantigas d'escarnho* – Galician-Portuguese Lyrical Poetry – Philology – Musicology

### **Particularidades del corpus de escarnio dionisino**

Las cantigas que componen el corpus lírico del rey don Denis de Portugal (1261-1325) —conocido como el *Cancionero del rey don Denis*— se transmiten en dos códices apógrafos de carácter colectivo confeccionados en Italia entre 1525 y 1527, el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V). Estos apógrafos, ordenados por el humanista Angelo Colocci, solo conservan los tex-

tos de más de 1.500 piezas gallego-portuguesas. Es decir, no tenemos allí registro de notación melódica, ni siquiera espacios en blanco, como sucede en el *Cancionero de Ajuda* (A), único ejemplar de época trovadoresca.

El *Cancionero del rey don Denis* es el más extenso de esta tradición lírica profana: 137 cantigas, de las cuales 75 son de amor, 52 son de amigo y 10 pertenecen al género de escarnio. Este último grupo —que constituye la menor parte de la producción lírica del rey portugués— posee ciertas características que lo diferencian del resto del cancionero dionisino. A grandes rasgos, la sección de cantigas de amor y amigo de don Denis se copia en un bloque bastante homogéneo en B y V. En el primero, comienzan en el folio 111r y finalizan en el 133v; en el segundo, se trasladan entre los folios 7v y 29r. Una de las lagunas que presenta este último códice nos impide saber si allí fueron en algún momento volcados los textos de escarnio del rey, lo que hace que este pequeño grupo de composiciones sea únicamente transmitido por B, aunque bastante alejado de las piezas de amor y amigo, en una zona de cajón de sastre, entre los folios 320v-322v (del Rio Riande, 2010b: 195-197).<sup>1</sup>

En síntesis, B funciona como *codex unicus* para estas cantigas de escarnio que, desde su temática, dan cuenta de un marcado alejamiento del tono abiertamente maledicente y obsceno que caracteriza a una gran parte de las piezas de este género y de una mayor cercanía con el *sirventés* moral y político occitano. A ello se suma una cierta uniformidad que se evidencia en el hecho de que, en su mayor parte, estas piezas: a) construyen una breve trama narrativa alrededor de un protagonista —Melion García, Joan Bolo, Don Foan, Joan Simion, un caballero, el mismo rey—, b) sus narraciones suelen articularse en pequeños ciclos, y c) usan una estructura métrico-rimática limitada de una forma perfectamente equitativa (cinco/cinco) de las formas de maestría y estribillo que se engarzan, mayoritariamente, en estrofas de seis o siete versos decasílabos u octosílabos.

Finalmente, cabe destacar que, a diferencia de los corpus de amor y amigo en gallego-portugués, donde tenemos dos testimonios —el *Pergamino Sharrer* y

<sup>1</sup> Tanto el corpus de amor-amigo como el de escarnio son precedidos por la rúbrica atributiva copiada por la mano a “El Rey dom Denis”/“El Rey don denis”. Esta misma rúbrica se repite en el inicio del corpus de escarnio (Colocci la repite en el margen superior) y antes de la primera de las piezas del ciclo de Joan Bolo.

el *Pergamino Vindel*<sup>2</sup> que conservan parte de la notación melódica de aproximadamente 13 composiciones, y que, en la actualidad, nos permiten pensar cómo habrían sonado esos textos, hoy silenciados en la escritura y el pergamino, el género de escarnio carece de materiales codicológicos que manifiesten la presencia de notación musical. Así, desde la aproximación musicológica actual que seguimos en este trabajo, tanto el corpus de escarnio dionisino, como el gallego-portugués, en general, solo pueden trabajarse, más allá de los preceptos de la *cantiga de seguir* que se declaran en el llamado *Arte de Trovar* gallego-portugués —Poética fragmentaria que se transmite en los primeros folios de B y a la que más adelante nos referiremos—, en un tipo de labor reconstructiva ligada a la metodología *ope ingenii*. Para ello utilizaremos, a modo de caso de estudio, desde lo filológico y musicológico, el llamado ciclo cantigas dedicadas a Joan Bolo (B1535, B1536 y B1537) y, en especial, la pieza *Joan Bol' anda mal desbaratado* (B1537), a la que se le aplicará un proceso de reconstrucción que incluirá aspectos textuales, filológicos, melódicos, tímbricos y performativos.

### Sobre el ciclo de Joan Bolo y la *equivocatio*

Antes de adentrarnos en las posibilidades de la reconstrucción filológico-musicológica que aquí proponemos, creemos importante realizar un sucinto repaso de este “ciclo de Joan Bolo”. Joan Bolo es el protagonista de tres cantigas de escarnio de don Denis (*Joan Bolo jov' en ña pousada*, B1535; *De Joan Bol' and' eu maravilhado*, B1536; *Joan Bol' anda mal desbaratado*, B1537)<sup>3</sup> que siguen al ciclo de Melion Garcia (B1533 y B1534) y que, en líneas generales, trabajan sobre distintos equívocos que lo relacionan con el ocul-

<sup>2</sup> Respectivamente, el *Manuscrito o Fragmento de Torre do Tombo o Pergamino Sharrer* (T o S), hallado en julio de 1990 por Harvey Sharrer en el Archivo de Torre do Tombo en Lisboa, una hoja de pergamino de piel de carnero escrita por ambos lados que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de don Denis acompañadas de notación musical, y el *Pergamino Vindel* (N o R), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII que contiene siete cantigas de amigo de Martín Codax (falta la notación melódica en la sexta cantiga, donde quedaron los espacios vacíos en los que no se llegó a copiar la melodía). El librero madrileño Pedro Vindel descubrió en 1914 este pergamino, que servía de cubierta a un ejemplar de *De officiis* de Cicerón. En ambos casos las cantigas se encuentran copiadas en el mismo orden que B y V.

<sup>3</sup> Se trata del ciclo más extenso, ya que los dedicados a Melion García y Don Foaan cuentan tan solo con dos piezas.

tamiento de una mula y el cambio (no deseado) de esta mula por un rocín. Aquí los tres textos del ciclo:<sup>4</sup>

<p>Joan Bolo jov' en ùa pousada ben des ogano que da era passou, con medo do meirinho que lh' achou ùa mua que tragia negada, pero diz el que se lhi for mester, que provará ante qual juiz quer que a trouxe sempre des que foi nada.</p>	<p>De Joan Bol' and' eu maravilhado, u foi sen siso d' ome tan pastor, e led' e ligeiro cavalgador, que tragia rocin bel' e loução, e dissem' ora aqui un seu vilão, que o avia por mua cambiado.</p>	<p>Joan Bol' anda mal desbaratado e anda trist' e faz muit' aguisado, ca perdeu quant' avia guanhado, e o que lhi leixou a madre sua, um rapaz que era seu criado levoulho rocin e leixoulha mua.</p>
<p>Esta mũa pod' el provar por sua, que a non pod' ome dele levar pelo dereito se a non forçar, ca moran ben cento naquela rua, per que el poderá provar mui ben que aquela mua que ora ten, que a teve sempre mentre foi mua.</p>	<p>E deste cambio foi el enganado, d' ir dar rocin [ben] feit' e corredor, por ùa muacha revelador, que non sei og' ome que a tirasse fôra da vila pero o provasse, se x' el non for, non será tan ousado.</p>	<p>Se el a mũa quisese levar a Joan Bol', e o rocin leixar, non lhi pesara tant', a meu cuidar, nen ar semelhara cousa tan crua, mais o rapaz, por lhi fazer pesar, levoulho rocin e leixoulha mũa.</p>
<p>Non na perderá se ouver bon vogado, pois el pode per enquisas pøer como lha viron criar e trager en cas sa madr[e] u foi el criado, e provará per maestre Reinel que lha guardou ben dez meses daquel cerro, o[u] ben doze, que trag'inchado.</p>	<p>Mais non foi esto senon seu pecado que el mereceu a Nostro Senhor ir seu rocin, de que el gran sabor avia, dar por mua mal manhada que non queria, pero mi a doada dessen, nen andar dela embargado.</p>	<p>Aquel rapaz que lho rocin levou, se lhi levass' a mua que lhi ficou a Joan Bolo, como se queixou, non se queixar' andando pela rua, mais o rapaz, por mal que lhi cuidou, levoulho rocin e leixoulha mua.</p>
<p>B1535</p>	<p>Melhor fora dar o rocin dõado, ca por tal muacha remusgador que lh' ome non guardara, senon for el que x' a vai ja-quanto conhocendo, mais se el fica, per quant' eu entendo, sen cajon dela, ést' aventurado.</p>	<p>B1537</p>
	<p>Mui máis queria, besta non avendo, ant' ir de pé, ca del encavalgado.</p>	
	<p>B15356</p>	

Con respecto a su nombre, vale recordar que, según Elsa Gonçalves (1991: 48; 1997: 33), podría relacionarse con el del *Johannus bolus* que se nombra como cortesano en el libro de *Contas da casa de D. Denis* entre 1272-1282. A decir de la filóloga portuguesa (Gonçalves, 1991: 48), podría tratarse de un descendiente del João Lourenço de Bolo, documentado en las *Inquirições* de 1258. En esta línea histórico-reconstructiva, y a partir de la información de los *Inventários e contas* de la corte de nuestro monarca, Resende de Oliveira

<sup>4</sup> Los tres textos fueron editados críticamente y estudiados en del Rio Riande (2010).

(1994: 271) lo ubica desde 1278 entre los vasallos de la casa del aún infante don Denis, y añade que seguiría vivo para 1311, cuando el rey le otorga una propiedad en calidad de *monteiro-mor*. No obstante, más allá de las referencias históricas, la misma Gonçalves (1991: 48) señala, para el apellido de nuestro protagonista, que el término *bolo* podría funcionar aquí también ligado metafóricamente a las características físicas del personaje, haciendo referencia a su gordura. Esta utilización de un apodo que pasa a apellido no es desconocida en la Edad Media, y casos como este pueblan, por ejemplo, el *Livro de linhagens del conde don Pedro*. En este horizonte de lecturas connotativas, el término podría también aludir a la homosexualidad del personaje ya que, como recuerda la nombrada Elsa Gonçalves (1991: 48), en la cantiga de escarnio *Comprar quer' eu, Fernan Furado, muu* (B446) de Airas Veaz, gordura y homosexualidad se unen en el nombre de Fernan Furado, quien es nombrado en el estribillo como “Fernan Furado, no olho do cuu”.

Junto al equívoco nombre de Joan Bolo se encuentran los de los personajes que protagonizan las tres cantigas, la *mula* y el *rocín*. Con respecto a ellos, en primer lugar, resulta interesante mencionar un pasaje del *De amore* de Andreas Capellanus, donde encontramos las palabras *caballo* y *mula* para hacer mención a ese amor instintivo y animal (y, claro está, anti-cortesano) que podría iluminar la semántica de los términos en cuestión en este ciclo:

Para que no creas que lo que tratamos antes sobre el amor de los plebeyos se refiere a los agricultores (...) Dijimos que es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como *el caballo y la mula*, tal y como les enseña el instinto natural. (...) no convendría enseñarles la doctrina del amor, pues mientras piensan en actividades ajenas a su naturaleza, sentiremos que las propiedades del hombre que acostumbran a fructificar gracias a su trabajo dejan de producir por falta de alguien que las cultive (Creixell-Vidal Quadras, 1990: 282-283, énfasis añadido).<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Marcenaro (2006: 309) recuerda aquí dos cantigas de Guilhem de Peitieu donde el caballo hace referencia a relaciones sexuales (aunque heterosexuales) (BedT, 183, 3), y donde también puede verse una comparación peyorativa similar a la del rocín y la mula en *El caval con el palafrei* (BedT, 183, 4).

Es sabido que la posesión de caballo era un elemento constituyente del estamento noble y, entre los tipos de equino, el rocín, “caballo de inferior calidad” (Rodrigues Lapa, 1965: 88),<sup>6</sup> era lo mínimo a lo que el caballero noble podía aspirar. De todos modos, junto a este uso literal, metafórica o comparativamente, solemos encontrar en las piezas de escarnio gallego-portuguesas el término *cavalo* (o algún sucedáneo equino macho como *rocín*, u otros más generales como *besta*) y verbos como *cavalgar* en un contexto narrativo que hace referencia a temas como la homosexualidad o las relaciones sexuales adúlteras o prohibidas.<sup>7</sup> Por su parte, el otro término de nuestro ciclo, *mula* (*mua*), este híbrido que resulta del cruce entre una yegua y un burro o asno, es un vocablo con un segundo significado muy bien documentado en los textos medievales portugueses y castellanos con el sentido de ‘barragana, prostituta’.<sup>8</sup>

El ciclo de Joan Bolo abre un diálogo con una gran cantidad de piezas de escarnio y maldecir, principalmente de época alfonsí, que juegan con los sentidos más obscenos de estos términos, aunque aquí, como ya dijimos, este componente se encuentra cubierto por toda una serie de equívocos que creemos que son posibles dado el hecho de que don Denis es un trovador tardío y que los sentidos disfémicos de los términos *bolo*, *rocín* y *mua* estarían ya consolidados y serían perfectamente comprendidos en el mismo horizonte de recepción por

<sup>6</sup> Definido por Alfonso X en la *General Estoria*: “Otras bestias cavallares, a que llaman en el language de Castiella rocines, non ayán los entendimientos et las noblezas que avemos dichas de los cavallos (...)” (García-Sabell Tormo, 1991: 294). Habría llegado a los Cancioneros, probablemente, desde el prov. *roci, rossi*.

<sup>7</sup> Este podría ser el caso de *Contarvos ei costumes e feituras* (B1556) de Fernan Soarez de Quinhones, mas, en otras como *Un cavalo non comeu* (B1487, V1098), de Joan Garcia de Guilhade, el caballo puede asimismo entenderse sinecdóquicamente como el miembro viril masculino. Por otro lado, otro cuadro similar puede encontrarse en *Dona Ouroana, pois ja besta avedes* (B1499, V1109), de Joan Garcia de Guilhade, donde, en un juego disfémico entre *cavalgar*, *besta* (que ocuparía allí sinecdóquicamente el mismo lugar que *rocín* en esta pieza dionisina) y *caralho*, se da a entender el acto sexual: “mais, cada que quiserdes cavalgar / mandade sempre a best’ chegar / a un caralho, de que cavalguedes”. Más adelante, se le aconseja no andar por las calles para no perder a su rocín: “E non moredes muito na rua, / este conselho filhade de min, / ca perdedes logu’ i o rocín / e non faredes i vossa prol neña”. Se deja así claro que, mientras tenga *besta*, todos le harán honra: “e, mentr’ ouverdes a besta, de pran, / cada u fordes, todos vos faran / onra doutra puta fududancau”.

<sup>8</sup> Así lo señala Mattoso (1980: 30) en el *Livro velho de linhagens*: “É de notar também a expressao desprezível com que é qualificada a mulher de Paio Soares de Valadares, Dona Delgradelim, que foi mula del Rey de Portugal”. Fuera del ciclo de Joan Bolo, el término *mua* se registra en una cantiga de escarnio de Alfonso X, *Achei Sancha Anes encavalgada* (B458): “Vía cavalgar indo pela rua, / mui ben vistida en cima da mua; / e dix’ eu: —Ai, velha fududancau” y *O meu senhor, o bispo, na Redondela ñu dia* de AirasNunez (B885, V468): “Leixaronme qual fui nado no meio de la rua / e ñu rapaz tinhoso que a de part’ estava / chamava mina mua ‘velha fududancau’”. En ambos casos, y más allá de la coyuntura de la cantiga, puede verse que se trata de un término utilizado o bien para mofarse de una acémila o de una mujer vieja, es decir, siempre dentro del género femenino.

el público trovadoresco, lo que permitiría al rey no tener que echar mano de lo abiertamente obsceno y jugar con otros sentidos velados y con la tradición que lo antecedía. En este sentido, el también tardío *Arte de Trovar* le estaría dando la razón al rey en su machacante uso de la *equivocatio* al entenderla como uno de los principales artificios de la cantiga de escarnio:

cantigas d' escarneio som aquelas que os trovadores fazen querendo dizer mal d' alguen en elas, e dizen-lho per palabras cubertas que hajan dous entendimentos, pera lle-lo non entenderen (...) ligeiramente: es estas palabras chamam os clerigos '*hequivocatio*' (Tavani, 2002: 42, énfasis añadido).

### **Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica del corpus lírico profano gallego-portugués**

El proyecto *Reis Trobadores*<sup>9</sup> propone acercarse a la doble naturaleza de la lírica medieval desde una reconstrucción tanto filológica como musicológica, es decir, desde el texto y la melodía de la cantiga profana gallego-portuguesa, aun a partir de un punto de partida muchas veces incierto ya que, como fue dicho, apenas trece textos, en una condición mayoritariamente fragmentaria, conservan en esta tradición lírica su notación melódica. En un abordaje interdisciplinario, el proyecto une la labor de la filología, la musicología y su interpretación escénica por parte de los músicos del ensamble *Labor Intus*.

A modo de resumen de la metodología interdisciplinaria y teórico-práctica que seguimos, describiremos sucintamente las distintas etapas en el proceso de reconstrucción filológico-musicológica. En una primera fase, cotejamos los esquemas métrico-rimáticos de las piezas que buscamos reconstruir con las documentadas en Repertorios métricos (MedB2 y BEdT, y Mölk-Wolfzettel, 1972 y Betti, 2005), trabajando en los niveles de interdiscursividad e intertextualidad de piezas que habían perdido su notación melódica, frente a otras que sí la conservaban (como es el caso de la lírica mariana alfonsí, la occitana o la de *oïl*), clasificando las piezas en los tres niveles de la *cantiga de seguir* explicados en el llamado *Arte de Trovar*.

<sup>9</sup> Sobre este proyecto, ver nota 1. También del Rio Riande y Rossi (2013: 86-99).



El *Arte de Trovar* gallego-portugués es una Poética tardía, copiada al inicio de B, aunque conservada de forma fragmentaria. En ella, además de hacerse un sucinto repaso por algunos de los géneros y artificios de esta tradición lírica, por primera vez se da nombre al procedimiento del *contrafactum*, es decir, la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en la melodía y la métrica del texto base. En esta práctica compositiva, como bien nos indica Rossell (2005: 163), el trovador pretendía que su obra quedase impregnada de “ecos textuales y/o musicales” para que su público cortesano —culto y exclusivo— pudiese decodificarla en un plano connotativo, esto es, “intertextual e intermelódicamente” (Rossell, 2000: 164). El *Arte de Trovar* entiende así a la *cantiga de seguir* como un género de características formales, y más allá de su contenido.

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 (Tavani, 2002: 44, énfasis añadido).

Para ello, se apela a una organización en tres niveles de dificultad compositiva (de menor a mayor) en los que el primero y el segundo explican cómo *seguir* en una pieza simplemente la melodía del *texto base*, o cómo también se puede servir el trovador de la medida del verso y la reutilización de la o las rimas:

E este ‘seguir’ se pode fazer en tres maneiras: a ña, filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palabras 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 quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo (Tavani, 2002: 45).

El tercer nivel es el de la excelencia compositiva. En él no solo se apela a una intermelodicidad y al efecto lúdico de las rimas, sino que se establece una

metodología formal de reelaboración, donde el contenido puede dar lugar a otro entendimiento en la composición nueva o *meta*:

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).

La segunda fase de nuestro trabajo es un análisis, desde una perspectiva tanto musicológica como performativa, de la relación entre el texto literario y el material melódico de las piezas detectadas en la primera instancia. Analizamos, en este segundo momento, en qué medida las cantigas que conservaban su notación melódica presentaban información musicológica de parámetros relacionados con la altura de los sonidos, el ritmo, la textura, el timbre, la modalidad (la relación funcional de los sonidos conforme a un centro tonal o una *finalis*), la estructura, y la correspondencia entre el texto literario y la melodía (articulación entre sonidos y sílabas). Según la clasificación de cada composición, detectada en relación a los tres niveles de la *cantiga de seguir*, desarrollamos diferentes modificaciones en la estructura y la articulación silábica del texto y la melodía.

### ***Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de Joan Bol'anda mal desbaratado***

*Joan Bol'anda mal desbaratado* (B1537) se conserva en un único códice (B), sin notación melódica. Para realizar su reconstrucción se trabajó intermelódicamente con la cantiga de Santa María *Non é sen guysa d'enfermos sãar* (CSM 404), a partir de su transcripción textual y melódica en el Códice de Toledo, conservado en la Biblioteca Nacional de España. La cantiga se transcribe en el folio 96 de este códice. Allí se narra un milagro donde la virgen sana a un clérigo enfermo a través de la ingesta de su leche. Si bien su estructura métrico-

rimática —A10 A10 | b10 b10 b10 a10 (Mettman, 1986: III, 310)<sup>10</sup>— no es totalmente similar a la pieza dionisina —I: a10' a10' a10' b10' a10' B10' II y III: a10 a10 a10 b10' a10 B10' (del Rio Riande 2010a: III, 1963)—, guarda ciertas similitudes que las hacen compatibles, principalmente desde la métrica, con las posibilidades del seguir que solo adapta la melodía y/o la estructura métrica de la composición a imitar planteado en el *Arte de Trovar*. En el caso de la pieza mariana la existencia de dos únicos tipos de identidad melódica<sup>11</sup> en sus frases: a y b, que se combinan (con alguna variante en el caso de b') para musicalizar la forma tipo *virelai* y nos permite articular el material sobre un texto de escarnio que formalmente no se inicia con estribillo. En el caso de la cantiga dionisina, este último posee un único verso, pero, al tener una copla de cinco versos, en lugar de los cuatro y dos para el estribillo de la pieza alfonsí, la situación se encuentra compensada,<sup>12</sup> de manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma:

		Estribillo		Copla			
		A10	A10	b10	b10	b10	a10
<i>Non é sen guysa d'enfermos sãa</i>	Estructura métrico-rimática	A	B	b'	b'	a	b
	Identidad melódica	A	B	b'	b'	a	b
<i>Joan Bolo jouv' en ùa pousada</i>		Copla					Estribillo
	Estructura métrico-rimática	I: a10'	a10'	a10'	b10'	a10'	B10'
	Identidad melódica	a	b	b'	b'	a	B

Tabla 1. Comparación entre las estructuras métrico-rimáticas y las identidades melódicas de *Non é sen guysa d'enfermos sãa* de Alfonso X y *Joan Bolo jouv' en ùa pousada* de don Denis.

<sup>10</sup> La mayúscula no significa, en este caso, arte mayor, sino que da cuenta de la cabeza que se retoma en el cuerpo de esta cantiga.

<sup>11</sup> Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida en que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ', "", "", etc.

<sup>12</sup> Los testimonios de *contrafactum* conservados con música son pocos en el caso de los que involucran material hispánico, pero alcanzan para delimitar una serie de procedimientos musicales compatibles con lo que se propone en

A continuación, puede observarse una transcripción melódica<sup>13</sup> (ver imagen 1) de la cantiga mariana con su estructura formal de estribillo y copla en la línea superior y la versión reconstruida de *Joan Bol' anda mal desbaratado* en las tres siguientes. Es posible apreciar cambios que se han operado en el nivel de la articulación de las sílabas y notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto de la cantiga de escarnio. Estas diferencias en la articulación se producen no solo entre los versos iniciales, sino entre las diferentes coplas de la pieza dionisina:

---

el *Arte de Trovar*. En ellos se puede observar la imitación o seguimiento de una línea melódica que involucra unas series de procedimientos que se evidencian mediante la presencia de diferencias entre las piezas y pueden organizarse alrededor de tres niveles básicos que a su vez suelen presentarse de manera combinada. Por un lado, cambios en la estructura formal melódica: omisión de frases, agregado de frases nuevas, cambios en el orden de presentación de las mismas, modificación o resegmentación del material melódico interno. En síntesis, producir una reestructuración formal o adaptación de las frases melódicas a estructuras poéticas diferentes mediante el cambio de orden o la modificación del material melódico. En segundo nivel los cambios del material melódico interno que conforma las frases. Estos cambios o diferencias se presentan como: omisión y agregado de notas de paso, omisión y agregado de notas repetidas, omisión y agregado de notas para producir bordaduras, y eliminación de notas vinculadas por saltos. Finalmente, el nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas.

<sup>13</sup> La notación musical de la única fuente conservada de la melodía podría plantear algunas discusiones en torno a la decodificación de los valores de las notas, pero serían cuestiones que no inciden en el presente proceso de reconstrucción pero que deberían ser tenidas en cuenta en una instancia performativa o en un estudio más extenso. Para la transcripción se han tomado valores iguales para los neumas simples y dobles representados en la figura moderna de negra y solamente se han utilizado corcheas para las dos primeras notas de los neumas triples.

## Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio

frase a



Non é sen gu - sa d'en - fer - mos sa - ar  
 Joan Bol' an - da mal des - ba - ra - ta - do,  
 Se el a mu - e - a qui - ses - se le var  
 A - quel ra - paz que lho ro - cin le - vou

frase b



o san - to lei - te que Deus quis ma - mar.  
 e an - da trist' e faz mui a - gui - sa - do,  
 a Joan Bol' e o ro - cin lei - xar,  
 se lhi le - vass' a mu - a que lhe fi - cou

frase b'



To - ller de - ve mal et a - du - zer ben  
 ca per - deu quant' a - vi - a gua - nha - do,  
 non lhi pe - sa - ra tant' a meu cui - dar  
 a Joan Bo - lo co - mo se quei - xou,

frase b'



o lei - te que cri - ou o que nos ten  
 e o que lhi lei - xou a ma - dre su - a,  
 nen ar se - me - lha - ra cou - sa tan cru - a,  
 non se quei - xar an - dan - do pe - la ru - a,

frase a



en seu po - der et nos fez de non ren  
 un ra - paz que e - ra seu cri - a - do  
 mais o ra - paz por lhi fa - zer pe - sar  
 mais o ra - paz por mal que lhi cui - dou,

frase b



et des - fa - ra quan - do lle - se - me - llar.  
 le - vou - lh'o ro - cin e lei - xou lh'a mu - a

Imagen 1. Reconstrucción filológico musicológica de *Joan Bolo jov' en ùa pousada* de don Denis.

La propuesta de reconstrucción que propone este trabajo es solo un punto de partida para poder lograr un revivir sonoro de la cantiga de *Joan Bol' anda mal*

*desbaratado*. Para operar una performance se deberían completar una serie de vacíos musicales que son comunes a todas las piezas del repertorio de la lírica medieval gallego-portuguesa conservadas con su notación musical. Estas cuestiones, necesarias para producir una reconstrucción sonora, tanto en una grabación de estudio como en una ejecución en vivo, se relacionan con aspectos tímbricos, como la utilización o no de instrumentos musicales para su acompañamiento, aspectos rítmicos, aspectos de altura de referencia (diapasón), entre tantos otros. Si bien no es materia de este trabajo desarrollar esta problemática, es importante plantear que la ejecución en vivo de una cantiga como esta podría implicar la exploración de recursos musicales tales como los cambios en los tonos de voz, el canto grupal en los estribillos, el agregado de instrumentos musicales que realicen un acompañamiento de la línea vocal o que ejecuten partes propias, y, por sobre todo, la incorporación de recursos actorales que tiendan a recrear una posible performance de carácter juglaresco.

## Referencias bibliográficas

- ASPERTI, Stefano *et al.*, 2012, *Bibliografia Elettronica dei Trovatori*, recuperado de [www.bedt.it](http://www.bedt.it) el 10/07/2017 (=BedT).
- BETTI, Maria Pia, 2005, *Repertorio Metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso x di Castiglia*, Pisa, Pacini.
- BREA, Mercedes, *et al.*, 2012, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.3*, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, recuperado de <http://www.cirp.es/> el 10/07/2017 (=BedT). (=MedDB)
- CREIXELL-VIDAL QUADRAS, Inés (ed. y trad.), 1990, *Andrés el Capellan. De Amore: Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo.
- GARCÍA SABELL-TORMO, Isabel, 1991, *Léxico francés nos cancioneiros galego-portugueses. Revisión crítica*, Vigo, Galaxia.
- GONÇALVES, Elsa (ed.), 1991, *Poesia de Rei: três notas dionisinas*, Lisboa, Cosmos.
- , 1997, “Nunca veerá...a face de Deus: a propósito de duas cantigas de D. Dinis (B 1533-1534)”, en *Anais do II Encontro de Centros de Estudos Portugueses do Brasil* (Rio de Janeiro, 28/08 a 1/09 de 1994), Rio de Janeiro, s/d, pp. 32-47.
- MARCENARO, Simone (ed.), 2006, *Canti di scherno e maldicenza*, Alessandria, Ed. dell’Orso.
- METTMAN, Walter (ed.), 1986, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid, Castalia.

## Posibilidades de reconstrucción filológico-musicológica de las cantigas de escarnio

- MATTOSO, José (ed.), 1980, *Livro de Linhagens do Conde D. Pedro*, Portugaliae Monumenta Historica, Nova Série, II/2, Lisboa, Academia das Ciencias de Lisboa.
- MÖLK, Ulrich y Friedrich WOLFZETTEL, 1972, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française: des origines à 1350*, München, W. Fink.
- RESENDE DE OLIVEIRA, António, 1994, *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa, Colibri.
- RIO RIANDE, Gimena del, 2010a, *Texto y contexto: el Cancionero del rey Don Denis (edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols., tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid.
- , 2010b, “Rótulos y folhas: las rúbricas del *Cancionero del rey Don Denis*”, *Estudios de edición crítica e lírica galego-portuguesa*, Anexo 67 de *Verba*, pp. 195-224.
- y Germán Pablo ROSSI, 2013, “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto Reis Trobadores”, en *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, re-creación y performance*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 86-99.
- RODRIGUES LAPA, Manoel, 1965, *Cantigas d’escarnho e de maldizer dos cancioneros medievais galego-portugueses*, Vigo, Galaxia.
- ROSSELL, Antoni, 2000, “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”, en Beatrice Bagola (ed.), *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 17 de junio de 1997*, Hamburg, Helmut Buske, pp. 149-156.
- , 2005, “Música y poesía en la lírica medieval”, en Vitalino Valcárcel Martínez y Carlos Pérez González (eds.), *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos, Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.
- TAVANI, Giuseppe, 2002, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, introdução, edição crítica e fac-símile, Lisboa, Colibri.

