

## IMITACIÓN MÉTRICO-MUSICAL EN LA LÍRICA TROVADORESCA: LA CONTRAFACCIÓN PARCIAL

Antoni Rossell  
(*Arxiu Occità-Institut d'Estudis Medieval*  
*Universitat Autònoma de Barcelona*)  
ORCID: 0000-0002-8331-1503

El *contrafactum* constituye un proceso interdisciplinario que concierne tanto el texto como la música. Sin embargo, al abordar este fenómeno creativo de tradición oral, suele descuidarse un aspecto esencial: la recepción. El público de la poesía cantada no acostumbra a analizar la obra desde una óptica filológica —ya sea métrica o literaria— ni musicológica, sino que probablemente se trata de oyentes con una sensibilidad cultivada, capaces de captar matices sin necesidad de un análisis técnico. se trata de un público de *entendedores*. Por ello, recae en nosotros la responsabilidad de interrogar el propósito del autor al «construir» una nueva obra a partir del *contrafactum* de una composición preexistente. Es igualmente pertinente preguntarse qué tipo de reacción pudo suscitar en el público, o cuál fue la intención del autor hacia ese auditorio con la nueva creación, que en muchas de sus imitaciones está cargada de mensajes intertextuales e intermelódicos. Desde nuestra perspectiva, resulta imprescindible investigar tanto los *contrafacta* «cerrados» o completos —aquellos que reproducen íntegramente la estructura métrica, la disposición de las rimas y la música— como los *contrafacta* parciales o «abiertos», que solo retoman parte de la métrica del modelo imitado y, en consecuencia, también de su música.

Durante el Congreso Internacional *«Hase de cantar al tono de»: La música en pliegos poéticos del siglo XVI*, celebrado el lunes 27 de mayo de 2024, se evocó una cita del eminente filólogo Francisco Rico, recientemente fallecido:

«las distancias no deben producirnos vértigos»

Francisco Rico, *El primer siglo de la Literatura española* (2022)

Un ejemplo paradigmático lo ofrece la obra del célebre pianista experimental catalán Carles Santos, reconocido por el carácter multidisciplinar de su trayectoria —que abarca cine, performances, teatro y composición musical—. En un concierto celebrado en el *Teatre Grec* de Barcelona, Santos interpretó piezas clásicas para piano (de Bach, Beethoven, Liszt, Schubert, entre otros) y las desarrolló y transformó en composiciones propias de marcado carácter experimental contemporáneo, como el resto de toda su obra de composición. Este evento, fruto de una colaboración con el fotógrafo Valentín González, constituye un testimonio excepcional de su sistema de composición a partir de modelos preexistentes, en este caso de música clásica. En él se evidencia con claridad el tránsito creativo desde la obra imitada hacia una nueva creación, revelando el potencial del *contrafactum* parcial como proceso artístico y conceptual, imitación que difícilmente el público podía identificar si Santos no hubiese interpretado primero el modelo clásico<sup>1</sup>.

En este caso, se aprecia con claridad la progresión desde la música de Bach hacia una nueva creación. En los ejemplos ofrecidos tanto por Carles Santos, como en la lírica trovadoresca monódica medieval, la identificación de los modelos originales queda reservada a un público especializado, capaz de reconocer las referencias implícitas: un público de *entendedors*.

Desde hace años he venido investigando el papel de la música en las imitaciones líricas de la poesía trovadoresca románica. A lo largo de este recorrido, he abordado numerosos ejemplos que me han permitido -tras un proceso de identificación y análisis-

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8FVp5xwCCiU>

desarrollar el concepto de *intermelodidad*, en paralelo al de *intertextualidad*, como herramienta para comprender las razones que subyacen en la elección de determinadas imitaciones. En esta fase de recopilación y revisión de materiales previamente tratados me interrogo sobre el sentido de las imitaciones parciales<sup>2</sup>. En particular, reflexiono sobre la viabilidad y eficacia de aquellas imitaciones métrico-melódicas que, sin reproducir íntegramente el modelo, conservan elementos estructurales fragmentarios que permiten establecer vínculos significativos con la obra original. En realidad me pregunto sobre la viabilidad y eficiencia de las imitaciones métrico-melódicas parciales.

En toda investigación sobre los repertorios orales de la Edad Media, resulta imprescindible recurrir a referencias y modelos contemporáneos a esas obras que permitan corroborar, respaldar e incluso validar nuestras hipótesis. Dado que, salvo contadas excepciones, la mayoría de nuestros planteamientos se sustentan en hipótesis, este ejercicio comparativo se vuelve fundamental para dotar de solidez al análisis. No obstante —y en relación directa con el tema que nos ocupa— existe una de las escasas excepciones que permite una identificación certera de imitaciones intertextuales e intermelódicas: la formulación de Gruber (Gruber 1983), basada en el estudio de la poesía de Jaufre Rudel (...1125-1148...), concretamente en el poema *No sap chantar qui so no di* (BdT 262,3<sup>3</sup>).

*No sap chantar qui **so** no di  
ni vers trobar qui **motz** no fa,  
ni conois de rima quo.s va  
si **razo** non enten en si;  
pero mos chans comens'aissi:  
quon plus l'auzjretz mais valra.*  
(Jaufré Rudel, BdT 262,3, vv. 1-6)

<sup>2</sup> Veáse bibliografía citada al final del artículo: Rossell 2000, 2001, ... .

<sup>3</sup> **Nota bene:** Los poemas de los trovadores occitanos están numerados según el acrónimo *BdT*, en referencia a la obra de Pillet, Alfred / Carstens, Henry (ed.). *Bibliographie der Troubadours*, Nueva York, Kraus Reprints, 1968 (primera edición en Halle, 1933). En este caso, «BdT 262,3»: el número **262** corresponde al trovador **Jaufre Rudel**, y el número **3** indica el lugar que ocupa este poema dentro del conjunto de su obra.

Gracias a las investigaciones y publicaciones de Jorn Gruber, contamos hoy con herramientas metodológicas sólidas para demostrar cuándo una imitación puede considerarse intertextual. La verificación de dicha imitación se fundamenta en los postulados establecidos por el filólogo alemán, quien argumentó su análisis en torno a tres ejes: el *mot* (el léxico), el *so* (la estructura métrica y la melodía) y la *razo* (la trama y el tema del poema). En este marco, resulta imprescindible no pasar por alto el nivel intertextual que subyace en la melodía, es decir, la *intermelodicidad*, concepto que permite ampliar el análisis más allá del texto y reconocer la dimensión musical como parte integral de contenido literario y/o significado en el proceso imitativo. Además de la búsqueda de correspondencias métricas y melódicas, resulta esencial considerar la *razo*, la materia temática que estructura el discurso poético. Es preciso indagar si existe un vínculo narrativo del contenido de ambas obras que permita establecer una conexión significativa. La imitación, en este sentido, no solo implica una estructura creativa referenciada y referible, sino que también revela una voluntad de prestigiar la nueva obra mediante el diálogo con modelos reconocidos. Esta estructura heredada y el prestigio que conlleva actúan como un sello de garantía, eficacia y legitimidad dentro de un entorno cultural y artístico compuesto por oyentes expertos y especialistas en lirica trovadoresca: los *entendedors*.

Tal como señala la tradición medieval en el *De arte de trobar*, el capítulo IX distingue tres grados de imitación o *contrafacción*, ofreciendo una tipología que permite comprender la diversidad de procedimientos imitativos en la lirica románica. Esta clasificación medieval no solo aporta un marco teórico valioso, sino que también concierne a prácticas poéticas que, siglos después, siguen utilizando estos recursos de creación e imitación poética y musical:

*Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam ‘seguir’; e chaman-lhe assi porque convén de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alar]ras ou en todo. E este ‘seguir’ se pode fazer en tres maneiras :1 a ña, filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquell son*

*mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palavras da cantiga que segue.*

2 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 ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo. 3E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palavras. [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 aquell entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquellas palavras mesmas : assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquellas palavras mesmas, e tragen as palavras da cobra a concordaren con el. (Tavani 1999, 44-45; I, 9, f. 4v.)

La tercera forma de imitación es la intertextual. Según lo que nos indica el *arte de seguir*, las imitaciones que reproducen de manera exacta el número de versos, la métrica y la música —los llamados *contrafacta*— son consideradas las más banales. Tal como se afirma en el tratado: *E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palavras da cantiga que segue* («Esta imitación muestra poca habilidad, porque no toma nada de las palabras de la cantiga que imita»), es decir, del contenido literario de éstas. Esta observación medieval subraya que la mera reproducción formal, carece de profundidad creativa. En cambio, la imitación intertextual implica una apropiación consciente del contenido, lo que la convierte en una forma superior de imitación poética. De ahí nuestro interés por las imitaciones parciales o abiertas. Este tipo de contrafacción plantea una serie de interrogantes fundamentales: ¿por qué se imita? ¿qué elementos se escogen para ser imitados? ¿cuál es el papel de la música en este proceso? Y, en última instancia, ¿cuáles son los objetivos del trovador o imitador al emprender esta imitación? Por todo ello, no podemos descuidar la *razo*, es decir, el tema tratado. Es necesario indagar si existe una relación argumental entre ambas obras (el modelo y la imitación) que permita establecer un vínculo connotativo. Aunque nuestro objetivo principal se sitúe en la

contrafacción abierta, resulta igualmente pertinente abordar los *contrafacta* totales, ya que su análisis puede arrojar luz sobre las motivaciones profundas que llevan a imitar una composición anterior.

Abordemos la obra del trovador Peire Cardenal (1180-1278), figura clave en el panorama lírico occitano relacionado con la cruzada contra los cátaros, cuya posición frente a la corona francesa y el papado fue marcadamente conflictiva en el contexto del enfrentamiento entre los cruzados del norte y los albigenses. Su crítica a la moral de la Iglesia y a la codicia de los aliados anti-cátaros resulta demoledora, mediante la práctica del *sirventés*, género que le permite reutilizar estructuras métricas y melódicas preexistentes con fines satíricos y políticos.

En una de sus composiciones más incendiarias, *Tartarassa ni voutor* (BdT 335,55), dirigida contra los defensores de la cruzada y la Iglesia, Peire Cardenal utiliza la melodía y la métrica de *Era-m conselhatz senbor* (BdT 70,6), obra del célebre trovador Bernart de Ventadorn (c. 1130-1145 - 1190). Esta no fue la única pieza de Bernart que reutilizó, lo que sugiere una estrategia consciente de apropiación poética para asegurarse la difusión de su mensaje político. Una lectura comparada de ambos textos revela que la intención de Peire Cardenal no se limita al préstamo formal de la estructura métrica y de la melodía, sino que apunta hacia una dimensión *intermelódica* y *metapoética*, en la que el texto dialoga con el modelo para reforzar su intención crítica. El poema de Bernart de Ventadorn presenta la voz de un amante enfrentado a una situación de desengaño: su dama mantiene una relación con otro hombre, además de él. Ante esta revelación, el protagonista se ve obligado a tomar una decisión, aunque su voluntad importe poco; debe renunciar al amor exclusivo que deseaba. La reacción del trovador, que se siente engañado y víctima de la ingratitud de la dama, lejos de ser meramente dolorosa, presenta una sutil ironía que transforma la composición amorosa en un poema de tono descortés, donde la queja se convierte en crítica velada. Peire Cardenal, en el *sirventés*, dirige una feroz crítica contra los franceses y los clérigos, a quienes define como carroñeros y *enganadors* (mentirosos), acusándolos de prometer la redención a los moribundos a cambio de sus bienes, en perjuicio de sus legítimos herederos, en una denuncia tanto moral

como religiosa. Al igual que en la composición imitada de Bernart de Ventadorn, se expone el engaño y la maldad, aunque en este caso el blanco de la crítica son los aliados del papado.

Otro ejemplo de utilización melódica completa lo tenemos en la composición *Del rei d'Aragon consir* (BdT 392,11) de Raimon de Miraval (1191-1229), cuyo modelo es la canción de amor *Aital dona, cum ieu sai* (BdT 47,3, Ms. JR 37c) del trovador catalán Berenguer de Palou (...1160...). En este caso, el uso de una melodía preexistente permite interpretar la obra de Miraval no solo como una imitación formal, sino como una estrategia comunicativa con implicaciones políticas. La elección de una melodía conocida por el público a quién va dirigida la nueva composición no es gratuita: facilita la difusión del mensaje en un medio específico, reforzando su impacto y alcance (Rossell 2000).

El ilustre «Rey Sabio», Alfonso X (1221-1284), y el trovador Arnaut Catalan (...1220-1253 ...) mantuvieron una *tensó* o debate poético, *Sénher ara ie·us vein quer[er]* (T 21,1), cuyo modelo fue la célebre canción de amor no correspondido *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43), del no menos ilustre trovador occitano Bernart de Ventadorn anteriormente citado:

**“tenso” Alfonso X & Arnaut Catalan**  
**Sénher ara ie·us vein quer[er] (T 21,1)**  
**Can vei la lauzeta mover (BdT 70,43) Bernart de Ventadorn**

*- Senher, ara ie·us vein quer[er]*  
*un don que dousatz, si vos plai:*  
*que vell[hi] vostre almirant seer*  
*en celo vostre mar de loi;*  
*e si o faitz, en bona fe*  
*c' a totas las nafus que la son*  
*eu les farai tal vent de me,*  
*c' or la van totas a ban[don].*

*- Lo don vos dei molt merceiar*  
*o l'andrat nome que m'avez mes,*  
*o d'altors que vell[hi] segatz,*  
*qu'anc[hi] seré i om tan cortes:*  
*que mia dona, qu' es la melhor*  
*del mond' e la plus avinent,*  
*farai passar a la doldor*  
*del temps, cum filias alteras cent.*

*- Don Arnaldo, pois tal poder*  
*de vent' avedes, ben vos vai,*  
*e dor a vos destra,*  
*aqueles dons mai dirigiu 'eu, ai,*  
*por que nunca tal don deu Rei?*  
*Pero non quer' eu galardon;*  
*mais, pois vo-lo ja autorguei,*  
*chamen-vos "Almiral Sison".*

*- Don Arnaldo, fostes error,*  
*por passardes con batardas*  
*vossoys que vell[hi] estratz,*  
*ou non cui'd eu o ojo tra;*  
*na mundo de tan gran valor,*  
*o juro-vos, por San Vicent[el],*  
*que non é bon doneador*  
*quen esto fezer a ciente.*

En el texto de este intercambio lírico, Arnaut Catalan presume de sus habilidades para generar «vientos» capaces de impulsar las naves del monarca, y solicita, en tono irónico, el título de almirante de su flota. La respuesta del rey no se hace esperar:

compara al trovador con un *sisón*, ave que, según Corominas, se asocia con un contexto escatológico: «*es una ave maloliente, comparada a una persona que se ventosea en dos citas de escarnio de Alfonso X*» (Corominas 1991, p. 265)

Esta comparación, cargada de sarcasmo, ridiculiza la pretensión de Arnaut reforzando el tono lúdico y satírico de la *tensó*. El uso de la melodía de la *lauzeta*, de temática amorosa y melancólica, refuerza la intención satírica de la tensó, que -sin duda alguna- generaría en el público una reacción hilarante.

En el marco de los estudios de la tradición del *contrafactum*, remito a los estudios de Canettieri y Pulsoni (1994), que abordan su utilización en el contexto histórico y literario. También resulta pertinente considerar la tradición francesa, en particular la vinculada a Thibaut de Champagne, aunque no entraremos aquí en el análisis de dicha vertiente (véase también Camprubí 2017).

Abordamos, a continuación, la obra literaria y musical mariana del monarca castellano Alfonso X, las *Cantigas de Santa María*, concretamente en la cantiga CSM 340, *A madre de Deus, gloriosa ♫*, cuya estructura métrico-melódica deriva de la composición *S'anc fui belha ni prezada ♫* (BdT 106,14), del trovador occitano Cadenet (c. 1160 –c. 1235). A primera vista, puede parecer sorprendente que el rey Alfonso escogiera como modelo un género tan alejado de lo piadoso —una canción amorosa profana— para la creación de un himno dedicado a la Virgen. Su elección -desde una perspectiva contemporánea- resulta doblemente irreverente.

Podríamos seguir preguntándonos: ¿por qué el rey Alfonso, en continuidad con la tradición de Giraut de Bornelh (1138-1215) - el *mestre dels trobadors* -, decide imitar la *alba* de Cadenet (c. 1160 –c. 1235)? Podríamos interpretar que su intención fuera restituir la referencia melódica al ámbito sacro, evocando el modelo primigenio de *Ave Maris Stella ♫*, modelo de Giraut de Bornelh, *Reis glorios, verais lums e clardatz* (BdT 262,64), mientras la canción de alba del *mestre dels trobadors* fue el modelo de Cadenet. Al tiempo que el Rey Sabio recogía el esquema métrico y el patrón melódico de Cadenet no solo diviniza nuevamente el irreverente género cortés de la *canço d'alba*, sino que transforma su temática profana en una expresión religiosa de devoción mariana. A partir de ese momento, el público —al entonar una melodía conocida en un contexto religioso— no solo

recupera el carácter sacro de la composición, sino que también puede experimentar un de rechazo implícito hacia las *albas* profanas occitanas y cortesanas francesas que compartían ese mismo patrón melódico. La estrategia del *contrafactum*, en este caso, no se limita a la reutilización formal, sino que opera como mecanismo de resignificación cultural y moral, y, en definitiva, ideológica. La elección del modelo resulta doblemente irreverente: por un lado, por la naturaleza secular del modelo; por otro, por el contenido temático original, centrado en una relación adultera. Sin embargo, esta elección revela una estrategia poética consciente, con el objetivo resignificar el contenido del género de la canción de alba, transformando el tema irreverente en un contenido sagrado, y todo ello merced a una imitación melódica de larga tradición. En este caso, la voluntad metamelódica e intermelódica del autor —el Rey Sabio— parece responder a una finalidad ideológica y religiosa en contraposición a la tradición poética cortesana occitana. No obstante, si atendemos al ejemplo paradigmático de la imitación melódica intersistémica en el ámbito medieval —representado por el género lírico de la canción de alba, presente en los repertorios latinos, occitanos, franceses y galaico-portugueses—, cabe preguntarse si somos plenamente conscientes de que se trata, desde su origen, de una imitación parcial. ¿Pero qué imita Cadenet? Como ya hemos señalado su modelo es Giraut de Bornelh. En realidad, Cadenet no reproduce una obra concreta del *mestre dels trobadors*, sino que retoma la estructura melódica del género lírico de la *alba*, que Giraut habría inaugurado —con toda probabilidad— imitando el himno mariano *Ave Maris Stella* ♫, en realidad una imitación parcial o estructural. Con ello, llegamos al núcleo de esta reflexión: la práctica del *contrafactum* parcial, una práctica poco explorada en los estudios habituales, pero que abordaremos con mayor detenimiento en los ejemplos siguientes. Sin salir del repertorio alfonsí, conviene recordar la *cantiga de loor Madre de Deus, roga por nos a seu Fillo en o dia do xuicio* ♫ (CSM 422), en la que la Virgen María, madre del Salvador, se presenta como intercesora entre los hombres y la divinidad. La melodía empleada, tal como demostró el musicólogo catalán Higinio Anglés (1935: 296–298), corresponde al *Canto de la Sibila* ♫, una pieza que se interpretaba —y aún se interpreta en algunas iglesias catalanas— durante la Misa del Gallo, en la noche del 24 de

diciembre, víspera de Navidad. En realidad, un *contrafacta* parcial. En el momento de mayor júbilo, cuando todos celebraban el nacimiento del Hijo de Dios, irrumpía la figura de un niño vestido con encajes, recordando a los presentes la fragilidad de la carne y el ineludible juicio final al que todos serían sometidos. El texto de la cantiga, aunque no lo expresa de forma explícita, comparte rasgos temáticos con el *Canto de la Sibila* ♪: anuncia la llegada del Redentor, advierte sobre los efectos devastadores que se abatirán sobre la Tierra y los mortales, y subraya la futilidad de las riquezas terrenales. El público receptor de esta cantiga era interpelado por un mensaje de temor, intensificado por la melodía, que evocaba directamente el *Canto de la Sibila*. En este caso, el registro intermelódico fue decisivo para impregnar el texto mariano de un dramatismo que —sin esa melodía— difícilmente habría alcanzado la misma intensidad expresiva y emocional.

El ejemplo paradigmático de *contrafactum* parcial en la lírica trovadoresca lo constituyen dos composiciones métricas distintas conservadas en el manuscrito R de la *Bibliothèque nationale de France* (BnF), ambas con música atribuida a los trovadores el Monjo de Montaudon (ca. 1193–1210) y Bertran de Born (ca. 1159–1215). En primer lugar, encontramos la canción *Rassa* de Bertran de Born, la única pieza de su autoría que se conserva con notación musical en dicho manuscrito.



Bertran de Born: *Rassa* ♪ (BdT 80,37; F 15:1) BNF Paris, f. fr. 22543.

Y, en segundo lugar, la canción del Monjo de Montaudon, igualmente conservada en el manuscrito R. La anotación del copista "*al so de la rassa*" indica que debía interpretarse con la misma melodía que la canción de Bertran de Born. Esta indicación permite observar tanto las divergencias como los elementos comunes en las estructuras métricas de ambas composiciones, así como en su configuración melódica:



Monjo de Montaudon, *Mout m'enoia* ♫ (BdT 305,10, F 33:1)  
Bibliothèque nationale de France

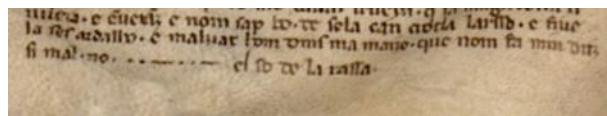
Con la anotación del copista '*al so de la rassa*'

EX. 4-9. Bertran de Born, PC 80,37, R fol. 6v; and Monge de Montaudon, PC 305,10, R fol. 40.

40

1. Mot m'en-vey - a - n'o - se - ze - di - re.  
2. hoo par - liens qu'es d'a - vol - ser - vi - re.  
3. et hom que trop vol aut' au - si - re.  
4. m'en-vey - a - e - ce - vales que ti - re.  
5. ex - en - vol - a - m - et D'escr m'a - jat.  
6. jo - ves hom que trop port ex - cut.  
7. que ne - gais colp moy a - u - vut.  
8. cu - pe - lus e mon - ge - ber - bot.  
9. e - lau - zens - gier bec en - suo - lut.

Aubrey, Elizabeth. *The Music of the Troubadours*. Indiana University Press, 1996, p. 113.



Bertran:	a	a	a	a	a	a	b	b	b	b	b	b	rhyme
	8'	8'	8'	8'	8'	8'	8	8	8	8	8	8	syllables
	A	B	C	D	C'	D'	B'	C''	E	F	F	E'	melody
Monk:	a	a	a	a			b	b	b	b	b	b	rhyme
	8'	8'	8'	8'			8	8	8	8	8	8	syllables
	A	B	C	D			B'	C'	E	F	F	E'	music

Aunque la estructura métrica difiere, la melodía —entendida dentro de un marco oral de variabilidad— permanece reconocible. Es evidente que el copista, consciente de que se trata de una imitación, considera necesario anotarlo explícitamente.

En el ejemplo siguiente, propongo presentar una posible contrafacción parcial a partir de una composición de la que no se ha conservado la, música perteneciente al género de las *Cantigas d'escarnho e mal dizer* (CEMD): *O genete* del rey Alfonso X el Sabio. Lo que aquí presentamos es una hipótesis de reconstrucción métrica y melódica, y como tal, debe ser considerada desde esta perspectiva interpretativa:

**O genete (18,28) ALFONSO X**  
***Cantiga d'escarnho e mal dizer***

O genete  
pois remete  
seu alfaraz corredor,  
estremece  
e esmorece  
o coteife con pavor.

Vi coteifes orpelados  
estar mui mal espantados,  
e genetes trosquidos  
corriâ-nos arredor;  
tinhâ-nos mal aficados,  
[e] perdian-na color.

Vi coteifes de gran brio  
eno meio do estio  
estar tremendo sen frio  
ant' os mouros d' Azamor;  
e ia-se deles rio  
que Auguadaluquivir maior.

Vi eu de coteifes azes  
con infançoes [s]iguazes  
mui peores ca rapazes;  
e ouveron tal pavor,  
que os seus panos d'arrazes  
tornaron doutra color.

Vi coteifes con arminhos,  
conhecedores de vinhos,  
que rapazes dos martinhos,  
que non tragian senhor,  
sairon aos mesquinhos,  
fezeron todo peor.

Vi coteifes e cochoes  
con mui longos granhoes  
que as barvas dos cabroes:  
ao son do atambor  
os deitavan dos arcoes  
ant' os pees de seu senhor.

(Ed. Arias Freixo 2003: 346–349)

En el repertorio galaico-portugués se conservan composiciones cuyo primer verso presenta una métrica breve, de apenas cuatro sílabas (4 o 3'), lo cual constituye una excepción dentro del corpus. Tal es el caso del *sirventés* político atribuido a Alfonso X, *O Genete* (18,28), que destaca por el escaso número de sílabas en su verso inicial y por la divergencia estructural respecto a otras piezas del repertorio gallego. Esta singularidad estrófica ha sido señalada por Tavani, quien la describe mediante dos estructuras métricas distintas para la misma composición: 13:59 y 52:2.

<p>O genete político: una alfarra corredor, estremoso e romanesco o castelo con paseo.</p> <p>Vi castellos erguidos que non se podian arrancar, e genetes troquelados certos-as arrebolas, coido-as en alfocas, ca peregrina-</p> <p>— (Alfonso X 2003: 346-349)</p>	<p>3' a 3' b 7' a 7' b 7' a 7' b</p>	<p>3' a 7' a 7' b 7' a 7' b</p>
--	--	---

<p>• 1<sup>a</sup> • Tavani 13:59</p>	<p>3' a</p>	<p>3' a</p>	<p>7' b</p>	<p>3' a</p>	<p>3' a</p>	<p>7' b</p>
2 <sup>a</sup>						
<p>Tavani 52:2</p>	<p>7' a</p>	<p>7' a</p>	<p>7' a</p>	<p>7 b</p>	<p>7' a</p>	<p>7 b</p>

Los versos femeninos de 3' (es decir, de 4 sílabas métricas) no son frecuentes en la apertura estrófica de la lírica trovadoresca galaico-portuguesa. En el repertorio recogido por Tavani, además de *O Genete* (18,28), se documentan algunos casos excepcionales que comparten esta característica métrica poco habitual:

Tavani 29:1

<p>Alfonso X 18,31: <i>Sen nulha ren</i></p>
<p>a a b a a a b a a b B 4 4 6' 4 4 6' 4 4 6' 5'</p>

Tavani 30:1

<p>Johan Lobeira 71,4: <i>Senhor genta (Leonoreta)</i></p>
<p>a a b a a b b C C D C C D 3' 3' 7 3' 3' 7 7 3' 3' 7 3' 3' 7</p>

Tavani 7:1

<p>Roy Fernandez de Santiago 143,4: <i>Des que eu vi</i></p>
<p>a a a a b 4 4 6' 4 4</p>

Al igual que *O Genete* (18.28), esta cantiga presenta una descripción métrica singular en el repertorio de Tavani: la última estrofa se clasifica como 19:42:

<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b</i>	<i>b</i>
4	4	4	2	2	2

Las cuatro composiciones comparten la particularidad de iniciar con un verso breve de cuatro sílabas (4 o 3' femenina), alternando con uno de 8 sílabas (7' femenina) (18:28, 13:59 y 52:2), y también con versos de 7 sílabas y de 6 (5' femenina) sílabas (18.31; 29:1).

A primera vista, podría interpretarse que *O Genete* (18.28) está precedida por un verso que actúa como estribillo. Sin embargo, como se argumentará en las páginas siguientes, consideramos que esta hipótesis resulta poco probable. Tal como se ha señalado anteriormente, y siguiendo el análisis de Tavani, la composición presenta dos estructuras métricas diferenciadas: 13:59 en los primeros versos y 52:2 en los siguientes, lo cual es, cuando menos, inusual dentro del corpus galaico-portugués. Según Dominique Billy (1989: 3), la heterostrofía se basa en el cambio sistemático de melodía, y puede aplicarse tanto a las estructuras estróficas equipartitas —como en el *descort* o la *estampie*— como a como a estructuras métricas sin divisiones estróficas:

*L'hétérostrophie repose sur le changement systématique de la mélodie. Elle s'applique aussi bien à des structures strophiques équipartites, comme dans le descort ou dans l'estampie, qu'à des structures indivises.*

Siguiendo a Billy, resulta especialmente pertinente reflexionar sobre el aspecto melódico como un factor arquitectónico que incide no solo en la estructura métrica, sino también en la configuración estrófico-literaria de las composiciones. En este sentido, y por la falta de composiciones con estas estructuras métricas, conviene ser cautelosos al buscar paralelismos métricos

dentro de la lírica románica que puedan compararse con la cantiga de Alfonso X, *O Genete*, como también advierte Alvar (1993: 204). Tanto Betti (2003: 104–105) como Billy (2006–2007) han explorado la tradición trovadoresca occitana: el primero tomando como referencia el *sirventés Un trichaire, prestre laire* de Guilhem de Berguedà (1138-1192; BdT 210,22), y el segundo comparando la estructura de la *cantiga* gallega con dos *estampidas* del trovador catalán Cerverí de Girona (1259-1285). Carlos Alvar sostiene que *O Genete* (18,28) guarda relación con un *lai* mariano atribuido a Gautier de Coinci, el cual habría inspirado posteriormente el *Lai des Hermins* (Alvar 1993: 204). Sin embargo, unos párrafos más adelante, el propio Alvar matiza esta hipótesis al afirmar:

«Es significativo el hecho de que los ejemplos más próximos a la estructura métrica de la sátira alfonsí sean, justamente, testimonios piadosos, dirigidos a la Virgen. La búsqueda debe dirigirse, pues, hacia la poesía culta, en latín, y de contenido mariano o religioso.» (Alvar 1993: 205)

En esta misma línea, Billy (2006–2007) destaca la posible filiación litúrgica de la estructura métrica de *O Genete*, basándose en una observación de Manuel Rodrigues Lapa (1929). Por esta razón, nuestra investigación sobre un posible modelo melódico se orientó hacia la poesía latina, donde pudimos identificar correspondencias métricas entre una composición litúrgica y el texto satírico alfonsí: se trata del canto monódico de vísperas aquitano *Novus annus – dies magnus ♫* (*Conductus in secundo nocturno*), dedicado a la celebración del Año Nuevo. Esta pieza, muy difundida en la Edad Media, se conserva con transcripción musical.

*NOVUS ANNUS, DIES MAGNUS*

Transcription of the Latin text:

Novus annus dies magnus  
Lux eterna de superna  
Culpmam seve matris Eve  
Assit in leticia.  
Quia sic genitor paradisi Adam  
Protoplasma suum vehit ad patriam  
Crucis supplicio reperando viam.

Rhythmic chart (below the score):

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

(trans. Mus. Treitler (1967), *The Aquitanian Repertories*, III, n° 3 )

La métrica y el ritmo de esta composición siguen los parámetros de la poesía rítmica latina y románica, cuya estructura es la siguiente:

a	a	b	c	c	b	D	D	D
3'	3'	7	3'	3'	7	11'	11'	11'
α	β	γ	α	β	γ	δ	δ'	δ'

A partir de nuestro análisis de la estructura estrófica de *Novus annus* ♫, podemos identificar dos frases melódicas:

A

B

Pero aún no disponemos de una estructura silábico-melódica que pueda aplicarse al resto de los versos basándonos en el modelo latino, ya que estos, como ya hemos visto, presentan un patrón métrico distinto al de la primera estrofa:

-Alfonso X, 18,28, *O genete*, primera estrofa:

Tavani 13:59                    3'    3'    7'    3'    3'    7'

                                  a    a    b    a    a    b

*O genete  
pois remete  
seu alfaraz corredor,  
estremece  
e esmorece  
o coteife con pavor.*

-estrofas siguientes:

Tavani 52:2                    7'    7'    7'    7    7'    7  
                                   a    a    a    b    a    b

*Vi coteifes orpelados  
 estar mui mal espantados,  
 e genetes trosquiados  
 corriâ-nos arredor;  
 tiinhâ-nos mal aficados,  
 [e] perdian-na color.*

*Vi coteifes de gran brio  
 eno meio do estio  
 estar tremendo sen frio  
 ant' os mouros d' Azamor;  
 e ia-se deles rio  
 que Auguadalquivir maior.*

*Vi eu de coteifes azes  
 con infanço□es [s]iguazes  
 mui peores ca rapazes;  
 e ouveron tal pavor,  
 que os seus panos d' arrazes  
 tornaron doutra color.*

*Vi coteifes con arminhos,  
 conhecedores de vinhos,  
 que rapazes dos martinhos,  
 que non tragian senhor,  
 sairon aos mesquinhos,  
 fezeron todo peor.*

*Vi coteifes e cocho□es  
 con mui longos granho□es  
 que as barvas dós cabro□es:  
 ao son do atambor  
 os deitavan dos arço□es  
 ant' os pees de seu senhor.*

(Ed. Arias Freixedo 2003)

Si analizamos —o deconstruimos— cuidadosamente las estrofas II, III, IV y V, aplicando la concepción métricomusical del posible modelo *Norus annus* ♫, es posible establecer una estructura métrica paralela a la de la primera estrofa. Esta lectura permite reorganizar el texto en 17 grupos estróficos hipotéticos, lo que

sugiere una arquitectura interna más compleja de lo que indica la división tradicional en cuatro *cobras*.

I <i>O genete pois remete seu alfaraz corredor;</i>	VII <i>estar tremendo seu frio and os meus d'Amor;</i>	XIII <i>que rapazes dos märinhos, que não trugam sentore;</i>
II <i>estremece e esmorece o coteife con pavor;</i>	VIII <i>e ia-se deles rio que Aguinaldo quer matar;</i>	XIV <i>suzam as mequindas, e fazeam todo pese;</i>
III <i>Ni coteifa orvalhado corredor mal expandida;</i>	IX <i>Vi eu de coteifes azei com infinções</i>	XV <i>Vi rastelos e coelhos com mal longas grandes;</i>
IV <i>e ceneles trinquinhos corral nor arredor;</i>	X <i>{f}iguras mal peores as raposas;</i>	XVI <i>que ar barros dos cabrões, ao son de atumbar</i>
V <i>molhadas mal difícolas. (e) perdidas na color.</i>	XI <i>que os seuas panos d'arras tornaram doura color;</i>	XVII <i>as delituras dos pescos out os peix de seu sambor;</i>
VI <i>Ni coteifa de gran briga em molho ar esto.</i>	XII <i>Ni coteifa con armínhos conhecedores de vinhas.</i>	

Nuestra intención no es la de proponer una nueva estructura métrica para la poesía medieval, sino la de comprender la interdependencia arquitectónica y musical que subyace en *O Genete*. La métrica de la estrofa en el canto aquitano coincide, por tanto, con la de la primera estrofa de la cantiga atribuida al rey Alfonso X (18,28), lo que nos permite —aunque de forma aún hipotética— plantear la posibilidad de un *contrafactum* para dicha estrofa.

<b>O genete</b>	3'a
<b>pois remete</b>	3'a
<b>seu alfaraz corredor,</b>	7 b
<b>estremece</b>	3'a
<b>e esmorece</b>	3'a
<b>o coteife con pavor.</b>	7 b

3'a

7 b

3'a

7 b

Así, si aplicamos la lógica músico-estrófica de la primera estrofa, obtendríamos la siguiente organización, sustentada por la disposición rítmica del verso, en la que la rima «a» correspondería a la Frase Musical A, y la rima «b» a la Frase Musical B:

• Vi coteifes orpelados	7'a	
estar mui mal espantados,	7'a	A
e genetes trosquiodados	7'a	
corriâ-nos arredor;	7 b	B
tiinhâ-nos mal aficados,	7'a	A
e perdian na color.	7 b	B

La hipótesis de reconstrucción melódica que aquí se propone ofrece un argumento coherente para la conciliación métrica entre dos estrofas distintas del mismo poema, siempre desde una perspectiva de variabilidad: ya sea sintagmática —atendiendo al número de sílabas por verso— o paradigmática —considerando la estrofa como unidad estructural. El aspecto sintagmático nos lleva a plantear la cuestión del anisosilabismo en determinados casos, no desde la óptica de la creación poética, sino desde la de la transmisión textual y musical. Hemos aplicado esta lógica métricomelódica en otras composiciones previamente mencionadas, que comparten la característica de iniciar la estrofa con un verso de cuatro sílabas. No obstante, por razones de espacio, dichas piezas no serán objeto de análisis en el presente estudio.

18,31 *Par Deus, Senhor* de Alfonso X (Tavani 29:1)

71,4 *Senhor genta* de Johan Lobeira (Tavani 30:1)

143,4 *Des que eu vi* de Roy Fernandez de Santiago (Tavani 7:1)

Para concluir este ejemplo, queremos subrayar que nuestra intención ha sido proyectar una hipótesis musical sobre una estructura métrica caracterizada por un número limitado de sílabas al inicio de la estrofa. Esta propuesta responde a dos objetivos complementarios: por un lado, reflexionar —desde una perspectiva musical— sobre dicha estructura y su posible concepción melódica; por otro, a partir de esa reflexión y del modelo melódico medieval que hemos considerado, ensayar una reconstrucción musical o *contrafactum*, plenamente consciente de su carácter hipotético. El canto monódico aquitano *Novus annus – dies magnus ♫* constituye un modelo plausible, tanto por las coincidencias métricas como por su amplia difusión en el canto litúrgico medieval y su presencia en el *Codex Calixtinus* (Rossell 2010). El argumento métrico, reforzado por el componente melódico, ha permitido formular una hipótesis que explica y unifica los dos esquemas métricos presentes en *O Genete*, abriendo así una vía interpretativa para su reconstrucción musical.

El siguiente ejemplo abordará también una posible imitación parcial, esta vez con música documentada: se trata de Arnaut Daniel y su célebre *sestina*: *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* (BDT 29,14). La imagen del trovador recluido en una torre por orden de su señor, aguardando la inspiración —tal como relata el *razo* de *Lançan son passat li giure* (BdT 29,2)— parece entrar en tensión con la práctica habitual de imitación intertextual e intermelódica entre los trovadores occitanos, ampliamente demostrada en estudios filológicos y trabajos de crítica textual:

*E fon aventura qu'el fon en la cort del rey Richart d'Englaterra,  
et estant en la cort, us autres joglars escomes lo com el trovava  
en pus caras rimas que el. Arnaut[ʒ] tenc so ad esquern e feron  
messios, cascu[ʒ] de son palafre, que no fera, en poder del rey. E.l  
rey[ʒ] enclaus cascu en una cambra. E.N Arnaut[ʒ], de fasti  
que n'ac, non ac poder que lasses un mot ab autre. Lo joglar[ʒ]  
fes son cantar leu e tost; e[t] els non arian mas detz jorns  
d'espazi, e devia.s jutgar per lo rey a cap de cinc jorns. Lo  
joglar[ʒ] demandet a.N Arnaut si aria fag, e.N Arnaut[ʒ]  
respos que oc, passat a tres jorns; e no.n aria pessat. E.l joglar[ʒ]  
cantava tota nueg sa cансo, per so que be la saubes. E.N*

*Arnaut[ʒ] pisset co.l traysses isquern; tan que venc una nueg, e.l joglar[s] la cantava, e.N Arnaut[ʒ] la va tota arretener, e.l so.*

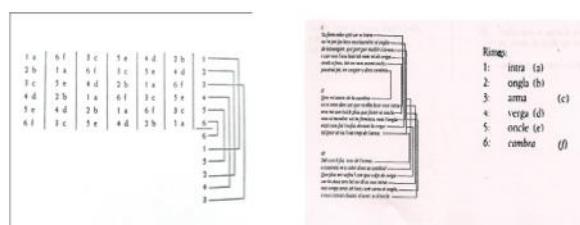
*E can foro denan lo rey, va tota arretener, e.l so. E can foro denan lo rey, N'Arnaut[ʒ] dis que volia **retraire** sa chanso, e comenset mot be la chanso que.l joglar[s] avia facha. E.l joglar[s], can l'auzic, gardet lo en la cara, e dis qu'el l'avia facha. E.l reys dis co.s podia far; e.l joglar[s] preguet al rey qu'el ne saubes lo ver; e.l rey[s] demandec a.N Arnaut com era estat.*

*E.N. Arnaut[ʒ] comtet li tot com era estat, e.l rey[s] ac ne gran gang e tenc so tot a gran esquern; e foroN aquitiat li gatge, et a cascufes donar blets dos. (Razo de Lancan son passat li giure, BdT 29,2 ; cf. Boutiere & Schutz 1973, 62-63).*

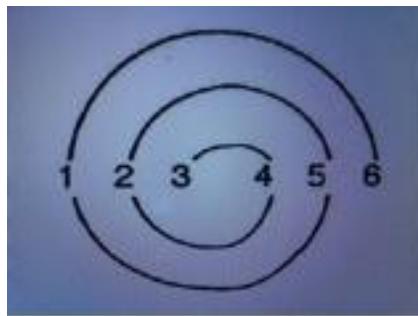
En la anécdota de la *razo* mencionada anteriormente, el trovador se convierte en protagonista de una experiencia lírico-auditiva, donde la aparente *no-composición* se revela como un producto sonoro significativo que aporta información valiosa sobre el momento de gestación poéticomusical y sobre su recepción por parte de un público especializado, *entendedors* u otros trovadores. Conviene tener presente la expresión *retraire*, en el contexto de este análisis.

Las investigaciones más frecuentes sobre la *sextina* se han centrado en su complejidad métrica, y entre las más relevantes destacan aquellas que ofrecen representaciones gráficas de su combinación estructural. En este sentido, merece especial atención el estudio de Karl Vosler (Vosler 1960: 132), que analiza con precisión el entramado métrico de la *sextina*:

**sextina de Arnaut Daniel.**  
**Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BDT 29,14)**  
**7' 10' 10' 10' 10' 10'**



Y, muy especialmente, la labor del poeta Jacques Roubaud (Roubaud 1986: 294), quien pone en valor la originalidad métrica característica del trovador de Peirigord:



O la brillante interpretación de Paolo Canettieri con el cubo de dados (Canettieri 1993), entendida como un artefacto poético regido por reglas de permutación:

3	2	I	O
O	I	2	3
2	3	O	I
I	O	3	2

STANZA I

... rev order ...

ord word 1

2

3

4

5

6

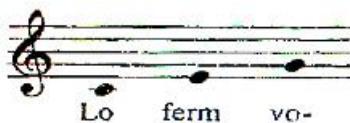
STANZA II: III IV V VI

6	3	5	4	2
1	6	3	5	4
5	4	2	1	6
2	1	6	3	5
4	2	1	6	3
3	5	4	2	1

La melodía de la *sestina* ha sido descrita como una forma de *oda continua*, es decir, su melodía no se repite en ninguna de sus líneas, y por lo tanto, la melodía de cada verso es distinta de las demás. El esquema es el siguiente:

Verso	melodía	rimas	nº de sílabas
• v.1	α	a	7 <sup>c</sup>
• v.2	β	b	10 <sup>c</sup>
• v.3	γ	c	10 <sup>c</sup>
• v.4	δ	d	10 <sup>c</sup>
• v.5	ε	e	10 <sup>c</sup>
• v.6	ζ	f	10 <sup>c</sup>

No he encontrado ningún otro precedente melódico entre los trovadores, por lo que ha sido necesario buscar fuera de su tradición. De hecho, la melodía de la *sextina* es claramente atípica en su inicio:



Una entonación inicial con terceras ascendentes, como en la *sextina*, —que yo sepa— no existe en la lírica trovadoresca; del mismo modo, es difícil encontrar una apertura similar en el repertorio litúrgico de la época. En este punto, solo podemos recurrir a una referencia aislada, de carácter aural, en los repertorios contemporáneos de la lírica trovadoresca. Esta entonación con terceras ascendentes aparece en un inicio melódico del repertorio latino medieval, concretamente en el *Ludus Danielis* ♫.

**Ludus Danielis. Incipit Danielis Ludus. The British Library, Egerton MS.2625, fol.95r.**

**Bacche bene venies CB 200**

- Jubilemus regi nostro | magno ac potenti  
Resonemus laude digna | voce competenti  
Resonet jocunda turba | solemnibus odis  
Cytharizent plaudant manus | mille sonent modis  
Pater ejus destruens | Judaeorum templa  
Magna fecit et hic regnat | ejus per exempla  
Pater ejus spolavit | regnum Judaeorum  
Hic exaltat sua festa | decore vasorum  
**H a e c s u n t v a s a r e g i a | q u i b u s s p o l i a t u r**  
**J h e r u s a l e m e t r e g a l i s | B a b y l o n d i t a t u r**  
Praesentemus Balthasar | ista regi nostro  
Qui sic suos peromavit | purpura et ostro  
Iste potens iste fortis | iste gloriatus  
Iste probus curialis | decens et formosus  
Jubilemus regi tanto | vocibus canoris  
Resonemus omnes una | laudibus sonoris  
Ridens plaudit Babylon | Jherusalem plorat  
Haec orbatur haec triumphans | Balthasar adorat  
Omnes ergo exultemus | tantae potestati  
Offerentes regis vasa | suae majestati
- Bacche bene venies  
(Carmina Burana 200)  
  
Bacche, bene venies  
Gratis et optatus,  
Per quem noster animus  
Fit letificatus.  
  
Istud vinum, bonum vinum, vinum generosum,  
redit virum curialeum, probum animosum.  
  
**H e c s u n t v a s a r e g i a**  
**q u i b u s s p o l i a t u r**  
**J h e r u s a l e m e t r e g a l i s**  
**B a b y l o n d i t a t u r.**  
  
Istud vinum...  
  
Bacchus fortis superans  
pectora virorum  
in amorem concitat  
animos eorum.  
  
Istud vinum...  
  
Bacchus sepe visitans  
mulierum genus  
fact eas subditas  
tibi, o tu Venus.

A continuación, prestaré especial atención al *incipit* de este drama litúrgico, que probablemente sea la melodía que su audiencia original recordaba, como suele ocurrir con el comienzo de las canciones. Y si lo comparamos con la melodía de la sextina, tanto el *incipit* como el desarrollo parecen ser idénticos:

The musical notation consists of two staves, each with a treble clef and a common time signature. The first staff contains the following lyrics: Ad ho- no- rem tu- i Chris- te Da- ni- e- lis lu- dus. The second staff contains: is- te in Bel- va- co est in- ven- tus et. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.



*Ad honorem tui, Christe, Danielis ludus iste...  
Lo ferm voler qu'el cor m'intra...*

Por lo tanto, parece evidente que Arnaut Daniel recurrió a la melodía de un gran drama litúrgico para su *sestina*, concretamente la melodía del *incipit* del *Ludus Danielis* J23 (*The British Library, Egerton MS.2625, fol. 95r*). El transporte melódico implica desplazamientos de intervalos y variaciones que no son infrecuentes en la monodia medieval. El trovador pudo haber jugado con estas modificaciones para personalizar su propia melodía en el texto de la *sestina*.

El camino que me ha llevado a esta identificación es el de la percepción auditiva: el principio melódico de la composición mediante terceras ascendentes, característico de este drama litúrgico, pudo haber sonado bastante moderno para una audiencia medieval (ya que no era un inicio melódico habitual ni en la monodia litúrgica ni en la cortesana, como ya se ha mencionado). El drama litúrgico de *Daniel* utiliza constantemente este movimiento: una entonación inicial con terceras ascendentes.

Continuando con el repertorio lírico occitano, pero en el ámbito del amor cortés, nos dirigimos ahora a una de las composiciones más comentadas e imitadas de la poesía lírica occitana. En este caso, comentaremos la tradición poética y musical del texto de la *cançó de lonh* de Jaufré Rudel (...1125-1148...), *Lanqand li jorn son lonc en mai* ♫ (BdT 262,2), que, junto con las de Bernart de Ventadorn, ha tenido una amplia difusión tanto en la época medieval como en la contemporánea. Ya se han establecido relaciones entre la obra del trovador occitano Jaufré Rudel y la canción de cruzada de Walter von der Vogelweide (1170-1230), y según Ursula Aarburg (1967: 98–118), existe una gran similitud entre *Ave Regina caelorum, mater regis angelorum* ♫ y la canción de cruzada del *minnesänger*. A su vez, este himno mariano sería una *contrafacción* latina de *Ave rex gentis Anglorum, miles regis angelorum* ♫, un texto en honor al

mártir inglés San Edmundo (868). Este hecho podría parecer anecdótico si no contáramos con dos publicaciones, una de Corrado Bologna y Andrea Fasso (Bologna & Fasso 1991), y otra de Victoria Cirlot (Jaufre Rudel/Cirlot 1996), que interpretan este texto más allá de la tradición cortesana occitana.

En la primera de estas publicaciones, basada en el motivo de la peregrinación, se postula una tradición intertextual, interpretada en un sentido trascendente y moral, en la que el trovador de Blaia defendería un código ético frente al amoralismo aristocrático de Guilhem, alineándose con Marcabru en el debate que Pasero (Pasero 1983) ya había demostrado que ambos trovadores habían mantenido, a partir de la famosa *pastorela L'autrier jost'una sebissa* ♫. En la segunda publicación, Victoria Cirlot presenta la hipótesis de una interpretación mística de la célebre *cançó de lonh*. La tradición litúrgica de la melodía de Rudel sería un elemento adicional para justificar estas hipótesis, ya que la melodía evocaría en el público de *entendedors* una tradición y un objetivo trascendente más allá del amor de un trovador por una dama que nunca ha visto. Esta canción y su leyenda del *amor de lonh*, que ha inspirado a tantos autores medievales y modernos —Johann Ludwig Uhland, Robert Browning, Giosuè Carducci, Algernon Charles Swinburne, Edmond Rostand y la ópera *L'amour de loin* ♫ de Kaija Saariaho, entre otros—, adquiere, desde un estudio intertextual e intermelódico, una matiz mística y religiosa.

## **RETRAIRE GAUCELM FAIDIT**

• BdT 167,14 *Chascus om deu conoisseur et entendre* (Frank: 444: 3)

a	b	a	c	c	b	b	d
10'	10'	10'	10	10	10'	10'	10

• BdT 167,22 *Fortz chausa es que tot lo major dan* (Frank: 444: 1 )

a	b	a	c	c	b	b	d	d
10	10	10	10'	10'	10	10	10	10

*Fortz chaua es que tot lo major dan  
el major dol, las, q'ieu anc mais agues,  
e so don dei tostamps plaigner ploran,  
m'aven a dir en chantan, e retraire.  
Car sell q'era de valor caps e paire,  
lo rics valens Richartz, reis dels engles,  
es mortz: Ai Deus! Cals perd'e cals dans es!  
quant estrangz motz, quan salvatge a auzir!  
Ben a dur cor totz hom q'o pot sofrir.*

A partir de la anécdota de Arnaut Daniel y el juglar, debemos detenernos en una palabra presente en el texto: *retraire*, que puede traducirse como *retirarse*, *dicir*, *contar*, *relatar*, entre otros sentidos. Esta palabra aparece en el último ejemplo, concretamente en el verso: *m'aven a dir en chantan, e retraire*, del *planh* de Gaucelm Faidit (...1172-1203...), *Fortz chausa es que tot lo major dan ♪* (BdT 167,22), y en su proceso de «construcción poética y musical» (Rossell 2013):

En las *Leys d'amors* o *Flors del Gay Saber* de Guilhem Molinier, del siglo XIV, se afirma en la definición del *planctus* que este género puede tener melodías tomadas de otras canciones:

***Leys d'amors* or *Flors del Gay saber***  
**Guilhem Molinier (14th century)**

• ***planctus***

- «*E deu haver noel so, plazent, e quays planhen, e pauzat, pero per abuzio, vezem tot jorn quom se servish en aquest dictat, de vers, o de chanso, et adonx quar es acostumat, se pot cantar quis vol, en lo so del vers, o de la chanso, don se servish, l'auqual cauza permetem, majormen, per la greueza del so, quar apenas pot hom trobar huey cantre ni autre home que sapia be endevenir et far propriamen un so, segon que requier aquest dictatz*». Éd. Gatien-Arnoult, *ibid.*, p. 148 et sv.
- "This work should have a new, pleasant and, as it were, plaintive and slow singing. However, as we see every day that, by abuse, this kind of work is sung to the sound of verses or songs, we can, as is customary, sing it if we wish to the sound of verses or songs, the verse or song we take as a model. We give this permission, mainly because of the difficulty of the song; because today it is difficult to find a singer or someone who can sing a song that is suitable for this work".

Este dato resulta especialmente relevante en el contexto del *planh* de Gaucelm Faidit, *Fortz chausa es que tot lo major dan ♪* (BdT 167,22), donde la palabra *retraire* aparece vinculada al acto de cantar y relatar. Esta expresión forma parte de un proceso de «construcción poética y musical» (Rossell 2013). La particularidad poética del trovador Gaucelm Faidit reside en el tratamiento continuo y sistemático de las estructuras formales del lenguaje y en la repetición léxica. Ambos elementos constituyen patrones fijos de repetición (*estructuras formales de repetición*), que confieren a su obra un carácter arquitectónico, muy cercano a las «*structural patterns*» de las técnicas de oralidad y, por tanto, dependiente de la recepción del texto por parte del público y, sin duda, de su memorización. Basándome en un estudio detallado de la obra del trovador limusino, he comparado dos de sus poemas entre sí:

*Chascus om deu deu conoisseur et entendre* (BdT 167,14; Frank: 444: 3)  
*Fortz chausa es que tot lo major dan* ♫ (BdT 167,22; Frank: 444: 1)

***Chascus om Deu conoisseur et entendre (BdT 167,14):***

•	cors	I	8;	IV	28;	VI	54
	cor	II	13;	VI	46;		
	Dieu	II	12, 14;		III	28, 36	
•	Dieus	III	22;	IV	31;	V	39;
	Jhesus Cristz	III	27			VI	50, 53
	morir	I	4;	III	24		
	morrem	II	17				
	mort	I	3;	II	14;	II	19
	mortz	III	23				
	om	I	1, 4; II	10;	V	41	

***Fortz chausa es que tot lo major dan (BdT 167,22):***

	cor	I	9;	VI	53
	Deus	I	7		
	Dieus	V	43;	VII	55, 56
	mortz	I	7;	II	10
	Morte	III	23		
	morir	III	27		
	om	I	9;	II	11, 12; III 20, 22, 27; VII 55

La primera es una canción de cruzada, mientras que la segunda es un *planctus* o *planh* por la muerte de Ricardo Corazón de León, fallecido en 1199. En principio, no hay ninguna razón evidente para que ambas composiciones estén relacionadas, ya que pertenecen a géneros distintos y su única conexión es que ninguna de ellas pertenece al género de la canción amorosa. Tampoco se había identificado hasta entonces ninguna relación formal entre los dos poemas. Las coincidencias en las repeticiones léxicas, no siempre de contenido poético, son numerosas, y por ello hemos comparado con mayor detenimiento los textos de ambos poemas. Mientras *Chascus om deu deu conoisseur et entendre* (BdT 167,14) desarrolla las siguientes repeticiones léxicas:

cors	I	8;	IV	28;	VI	54
cor	II	13;	VI	46;		
Dieu	II	12, 14;		III	28, 36	
Dieus	III	22;	IV	31;	V	39;
Jhesus Cristz			III	27	VI	50, 53
morir	I	4;	III	24		
morrem	II	17				
mort	I	3;	II	14;	II	19
mortz	III	23				
om	I	1, 4; II	10;	V	41	

En *Fortz chausa es que tot lo major dan ♪* (BdT 167,22), por su parte, encontramos:

cor	I	9;	VI	53
Deus	I	7		
Dieus	V	43;	VII	55, 56
mortz	I	7;	II	10
Mortz	III	23		
morir	III	27		
om	I	9;	II	11,12; III 20, 22,

Las coincidencias en las repeticiones del léxico poético son evidentes, aunque no resulta sorprendente en el caso de *Dieus/Deus*, sí lo es en el caso de *mort*, que, aunque lógico en el *planh*, no lo es tanto en una canción de cruzada. Además de las repeticiones léxicas de contenido o significado poético, encontramos *totz, pot*. También aparecen otras que, a primera vista, no parecen significativas, como: *plus, mais* y *totztemps*; pero que, junto con las repeticiones léxicas, conforman un entramado léxico que denominamos estructuras formales de repetición (Rossell 2013). Si comparamos las estructuras formales de repetición resultantes de ambos poemas, es evidente que tanto el *planh* como la canción de cruzada presentan relaciones

estructurales derivadas de la «elección poética» del trovador, relacionando formalmente ambas composiciones:

qui	TOTZ LOS	BES del mon complITZ...	(Bdt 167,14) v.15
guerriers de Dieu e de	TOTZ	BES partITZ.	(Bdt 167,14) v.36
... totz los gaugs,	TOTZ LOS BES		(Bdt 167,22) v.25
E so don dei	TOTZTEMPS plaigner ploran,		(Bdt 167,22) v.3
E	TOTZTEMPS dol	,q'enaissi lor es pres;	(Bdt 167,22) v.38
enseignamen	ni d'AUT COR, don dei dir		(Bdt 167,14) v.13
ben deu aver	AUT COR e   ferm cossir		(Bdt 167,22) v.53
E	QUI MAIS viu plus poigna de fenir;		(Bdt 167,14) v.5
que tuich morrem E	QUI MAIS	N'ER grazitz,	(Bdt 167,14) v.17
NI plus ama-l segle,	MAIS	N'ER trahitz.	(Bdt 167,14) v.18
NI	MAIS	NON ER nulls om del sieu ...	(Bdt 167,22) v.12
Chascus OM	deu	conoisseur et eNTENDRE	(Bdt 167,14) v.1
Doncs negus OM	NON	POT per dreich cONTENDRE	(Bdt 167,14) v.10
que sia el mon	NO-NS	POT de mort defENDRE	(Bdt 167,14) v.3
qui reman sai ni	POT anar	garnIR;	(Bdt 167,14) v.32
e negus OM del colp	NO-IS POT	gandIR	(Bdt 167,14) v.41
... cor totz OM	q'o POT	sofIR.	
... tant pros OM	NON FO,	E NI no-l vi res,	
co-i	POT estar savis OM	NI cortes,	(Bdt 167,22) v.9, 11, 20
	e doncs per que s'esfors OM, pauc, NI gaire?		(Bdt 167,22) v.22
e qui MAIS viu	PLUS	poigna de fenir;	
ni	PLUS ama-l segle,	MAIS n'er trahitz.	(Bdt 167,14) v.4,18
es-l	MALS SEGLES,	don Dieus nos lais issir	(Bdt 167,14) v.50
Meravill me del	FALS SEGLE	truan,	(Bdt 167,22) v.19

Las relaciones textuales nos conducen, inevitablemente, a una comparación métrica entre ambos textos, y ya no resulta sorprendente descubrir que la canción de cruzada *Chascus om deu conoisseur et entendre* (BdT 167,14) presenta el mismo esquema métrico que el *planh Fortz chausa es que tot lo major dan* (BdT 167,22), con la única excepción de la naturaleza de las rimas, femeninas en algunos versos y masculinas en otros.

BdT	167,14	<i>Chascus</i>	<i>om</i>	<i>deu</i>	<i>conoisseur</i>	<i>et</i>	<i>entendre</i>	(Frank:	444:	3)
a	b	a	c	c	b	b	b	d	d	
10'	10'	10'	10	10	10'	10'	10'	10	10	10

*BdT 167,22 Fortz chausa es que tot lo major dan* (Frank: 444:1)

a	b	a	c	c	b	b	d	d
10	10	10	10'	10'	10	10	10	10

Solo se ha conservado la melodía del *planh*, aunque la diferente naturaleza de algunas rimas impediría aplicar la música de

(BdT 167,22) a (BdT 167,14) al realizar una *contrafacción*. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en otras melodías de Gaucelm Faidit, el *planh* no presenta las relaciones texto-música —tanto en la inflexión melódica como en la ornamentación— que sí aparecen en sus otras composiciones, una característica que ya fue señalada por Räkel (1977, p. 277). Dada la ausencia de relaciones texto-música en el *planh*, puede conjeturarse que estamos ante una melodía originalmente compuesta para otro texto, y que Gaucelm Faidit, tras la muerte de Ricardo Corazón de León, tomó prestada la melodía siguiendo la técnica del *sirventés*. Sin embargo, no solo la melodía, sino también las estructuras léxicas y sintácticas sirven para dotar a su discurso de una arquitectura textual —léxica y métrica— sobre la cual construir el *planh*. Esto se ve respaldado por las relaciones léxico-estructurales entre ambas composiciones, como ya hemos ejemplificado. Este proceso de reconstrucción va más allá del *sirventés* o de la *contrafacción*, lo que explicaría que el trovador pudiera haber adaptado la melodía en las cadencias de los versos para ajustarla a la nueva naturaleza —masculina o femenina— de las rimas.

Dada la afinidad entre ambas composiciones, podemos concluir que Gaucelm Faidit construyó el *planh*, probablemente por las circunstancias, a partir de la canción de cruzada, de la cual no solo conservó la estructura métrica —con modificaciones en la naturaleza de las rimas, y por tanto, en la música—, sino que también aprovechó el entramado léxico y sintáctico de la canción de cruzada para el *planh*. Las similitudes entre ambos textos van mucho más allá de la mera coincidencia, y el propio trovador nos ofrece indicios de ello: indicios poéticos, métricos, léxicos, sintácticos y estructurales.

Para concluir, quisiera señalar que, si bien la *contrafacción* completa de la estructura métrica y la melodía resulta interesante para observar la tradición de la composición lírica, desde mi punto de vista, la *contrafacción parcial* es mucho más interesante. No se trata únicamente de reproducir una estructura, sino que la cita parcial de una composición está vinculada a un proceso *intertextual* e *intermelódico* dirigido a un público de *entendedors*, y por tanto, supone un proceso intelectual más elevado que el simple uso de una melodía para facilitar su transmisión.

La elección de un determinado modelo obedece, en definitiva, a voluntades intertextuales, y de ellas derivan objetivos estéticos, ideológicos, religiosos y políticos, así como estrategias que utilizan la poesía y la música.

## Bibliografía

AARBURG, Ursula. (1967) «Probleme um die Melodien des Minnesangs». *Der Deutschunterricht*. 19. 98-118.

ALVAR, Carlos. (1993) «O genete alfonsí (18,28). Consideraciones métricas». *Literatura Medieval...* Lisboa. Cosmos. 203-208.

ANGLÈS, Higin. (1935) *La música a Catalunya fins al segle XIII*. Barcelona. Servei de Publicacions de la Diputació de Barcelona.

ARIAS FREIXEDO, Xosé Bieito. (2003) *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo. Xerais.

BETTI, Maria Pia. (2005) *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria...* Pisa. Pacini.

BILLY, Dominique. (2006–2007) «*La contrafacture...*». *Rivista di Studi Testuali*. VIII–IX. 31-60.

BILLY, Dominique. (1989) *L'Architecture lyrique médiévale...* Montpellier. AIEO.

BILLY, Dominique; CANETTIERI, Paolo; PULSONI, Carlo y ROSELL, Antoni. (2003) *La lírica galego-portuguesa...* Roma. Carocci.

BILLY, Dominique. (2006) «Les influences galégo-portugaises...». *L'Espace lyrique méditerranéen...* Toulouse. P.U.M. 251-263.

BILLY, Dominique. (2007) «La question du refrain». *Ars Metrica*. XI. 1-10.

BOLOGNA, Corrado y FASSÒ, Andrea. (1991) *Da Poitiers a Blaia...* Messina. Università di Messina.

BOUTIÈRE, Jean y SCHUTZ, A. H. (1973) *Biographies des troubadours...* Paris. Nizet.

CAMPBELL, Alison. (2014) «Song and Source in the Cantigas de Santa Maria». *Revista Portuguesa de Musicologia*. 1/1. 5-14.

CAMPRUBÍ, Adriana. (2017) «Cuando la métrica habla...». en *Doiro antr'o Porto e Gaia. Estudos de Literatura Medieval Ibérica* / coord. por José Carlos Ribeiro Miranda; Rafaela da Câmara Silva. 315-322

CANETTIERI, Paolo. (1993) *La sestina e il dado*. Roma. Colet.

CANETTIERI, Paolo y PULSONI, Carlo. (1994) «Para un estudio histórico-xeográfico...». *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. 1-50.

COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (1980–1991) *Diccionario crítico etimológico...* Madrid. Gredos.

FRANK, István. (1966) *Répertoire métrique...* Paris. Champion.

FRASCA, Gabriele. (1992) *La furia della sitassi*. Napoli. Bibliopolis.

GEOFFROI DE VINSAUF. (2000) *La poética nueva*. México. UNAM.

GRUBER, Jörn. (1983) *Die Dialektik des Trobar*. Tübingen. Niemeyer.

JAUFRÉ RUDEL. (1996) *Cançons de l'amor de lluny*. Barcelona. Columna.

MENEGHETTI, Maria Luisa. (1999) «Intertextuality and dialogism...». *The Troubadours...* Cambridge UP. 181–196.

METTMANN, Walter. (1986) *Cantigas de Santa Maria*. Madrid. Castalia.

- PADEN, William D. Jr. et al. (1986) *The Poems of the Troubadour Bertran de Born*. Berkeley. UC Press.
- PASERO, Nicolo. (1983) «Pastora contra cavaliere...». *Cultura Neolatina*. 43. 9-25.
- PILLET, Alfred y CARSTENS, Henry. (1968 [1933]) *Bibliographie der Troubadours*. Halle – New York. Kraus.
- PIROT, François. (1972) *Recherches sur les connaissances littéraires...* Barcelona. Real Academia.
- RÄKEL, H. H. (1977) *Die musikalische Erscheinungsform...* Stuttgart.
- RICKETTS, Peter. (1976) *Le Breviari d'amor... Leiden*. Brill.
- RIQUER, Martín de. (1975) *Los trovadores...* Barcelona. Ariel.
- RODRIGUES LAPA, Manuel. (1929) *Das origens da poesia lírica...* Lisboa. Serea Nova.
- ROSELL, Antoni. (2000) «Intertextualidad e intermelodidad...». *La lingüística española...* Buske. 149-156.
- ROSELL, Antoni. (2001) «Lengua, identidad y estrategias...». en Gómez Montero. Xavier (2001) *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. WBG. 75-108.
- ROSELL, Antoni. (2004) *Literatura i música: Lírica*. Barcelona. Dinsic.
- ROSELL, Antoni. (2006) «Les Cantigas de Santa María...». *L'Espace lyrique...* Toulouse. P.U.M. 231-250.
- ROSELL, Antoni. (2008) «Oralidad literaria...». *Romanistik...* Buske. 1-14.
- ROSELL, Antoni. (2011) «Oralitat e lirica trobadoresca...». *Actes AIEO*. Aachen. Shaker. 487-504.
- ROSELL, Antoni. (2012) «La tradizione musicale...». *Filologia Cognitiva*. 5. 33-38

ROSELL, Antoni. (2013) *Les poesies i les melodies...* Cabrera de Mar. Galerada.

ROSELL, Antoni. (2015) «Medieval liturgical drama...». *Text and Tune*. Peter Lang. 23-52.

ROSELL, Antoni. (2024) *Lírica trobadoresca medieval...* Barcelona. Dinsic.

ROUBAUD, Jacques. (1986) *La fleur inverse*. Paris. Ramsay.

TAVANI, Giuseppe. (1988 [1986]) *A poesia lírica galego-portuguesa*. Vigo. Galaxia.

TAVANI, Giuseppe. (1999) *Arte de Trobar...* Lisboa. Colibri.

VAN DER WERF, Hendrik. (1984) «The Extant Troubadour Melodies». *Transcriptions...* New York – Rochester. 2 vols.

VANIN, Claudio. (2003) *Musical form and tonal structure...* Michigan. UMI.

VATTERONI, Sergio. (2004) «La fortuna de L'autr'ier jost'una sebissa...» en Anna Ferrari and Stefania Romualdi (2004) "Ab nou cor et ab nou talen". Nouvelles tendances de la recherche médiévale occitane. Actes du colloque AIEO (L'Aquila, 5-7 juillet 2001) Modena. 243-262.

VOSSLER, Karl. (1960) *Formas poéticas...* Buenos Aires. Losada.