

# A CANTIGA DE AMOR B 468 DE ALFONSO X: UN *CONTRAFAC*TUM

Esther Corral Díaz  
Universidade de Santiago

A propósito da interpretación da expresión literaria medieval, Maria Luisa Meneghetti resalta a importancia das relacións entre as diferentes líricas europeas do momento en *Il pubblico dei trovatori*, afirmando que «l'elevato indice d'intertestualità che caratterizza i prodotti poetici trobadorici fa insomma sì che ognuno di essi appaia come la riscrittura, o ancora meglio, la ricreazione (rievocazione) di quanto lo ha preceduto: ogni testo è come l'anello di una catena solidamente chiusa»<sup>1</sup>. Non se pode olvidar que o texto -e máis aínda o medieval- non é un produto cerrado, consecuencia do azar dunha determinada man, senón que se inscribe nunha rede de conexións que o marcan e proxectan.

O *contrafactum* pertence a unha das categorías das relacións de intertextualidade que se poden establecer entre textos de distintas poéticas, ó retomar o sistema métrico e / ou de rima doutras cancións escritas pertencentes á mesma literatura ou a outras do momento<sup>2</sup>. J. H. Marshall manifesta, nun estudio xa clásico da técnica do *contrafactum*, que podemos falar deste «lorsque deux textes différents sont conservés avec la même mélodie»; para iso é suficiente coa reprodución da «charpente métrique» dun texto preexistente, isto é, a «disposition dans un certain ordre de vers d'un certain nombre de syllabes à terminaison soit masculine soit féminine», á que se suma normalmente un esquema de rimas idéntico<sup>3</sup>. Ademais, cómpre que a combinación métrica en

---

<sup>1</sup> M.L. Meneghetti (1994): *Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena, pp. 18-19.

<sup>2</sup> M. L. Meneghetti (1994, p. 105).

<sup>3</sup> J. M. Marshall (1980): «Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours», *Romania*, CI, 1980, pp. 290-291. Ademais -engade Marshall- cómpre que a «charpente métrique» sexa rara ou particular, ou que estea unida a un esquema de rimas inédito, ou que os tímbrs na rima sexan -case- idénticos, ou que outras particularidade métricas sexan reproducidas. A bibliografía sobre o *contrafactum* é ampla; para clarificar e delimitar o proceso resulta interesante a consulta de F. Gennrich (1965): *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters*, Langen e H. H. S. Räkel (1977): *Die musikalische Erscheinungsform der Trouvères Poesie*, Bern.

cuestión sexa rara e particular, ou que posúa un esquema de rimas inédito, ou que aparezan outras particularidades métricas<sup>4</sup>.

Actualmente falta aínda un estudio exhaustivo que indague as relacións directas que se teceron entre trobeiros franceses e trobadores provenzais, a pesar da chamada que fixera no seu momento R. Dragonetti no seu libro clásico *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*<sup>5</sup>, así como unha investigación global que analice as relacións dos anteriores cos trobadores galego-portugueses<sup>6</sup>.

Este traballo pretende aportar, desde a lírica galego-portuguesa, un pequeno gran de area nesa extraordinaria «mouvance des textes»<sup>7</sup> que se produce na civilización cultural da Idade Media occidental. Para iso escollemos a análise da cantiga de amor *Ben ssabia eu, mha senhor*, escrita por Alfonso X e transcrita no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* co número 468, dado que se constrúe sobre unha andamiaxe métrica bastante particular con relacións de literaturas ultrapirenaicas, como veremos a continuación<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> J. M. Marshall (1980, p. 291). Cfr., ademais, P. Canettieri e C. Pulsoni, (1994) «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos», *Anuario de Estudios Galegos*, pp. 11-50, sobre todo pp. 11-14, onde se fai unha revisión do estado da cuestión e se analizan as distintas posibilidades de coincidencias entre os textos líricos.

<sup>5</sup> Bruges (1960, p. 317).

<sup>6</sup> Xa Paul Meyer en 1890 dedicaba un estudio a «Des rapports de la poésie des trouvères avec celle des troubadours», *Romania*, XIX, pp. 1-60, e I. Frank (1949): «Les troubadours et le Portugal», *Mélanges d'études portugaises offerts à M. Georges Le Gentil*, Lisbonne, pp. 199-226. Actualmente destacamos os realizados por J. M. d'Heur (1973): *Troubadours d'oc et troubadours galiciens-portugais*, Paris; A. Ferrari (1984): «Linguaggi lirici in contatto: trobadores e trobadores», *Boletim de Filologia*, XXIX, pp. 35-54, E. Gonçalves (1992): «Intertextualidades na poesia de Dom Denis», *Singularidades de uma Cultura Plural* (Actas do XIII Encontro de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa, Rio de Janeiro, 30 de julho a 3 de agosto de 1990), Rio de Janeiro, pp. 146-155, P. Lorenzo, «Accesus ad tropatores. Contribución al estudio de los «contrafacta» en la lírica gallego-portuguesa», *XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes (Université de Zurich, 6-11 avril 1992)*, ed. por G. Hilty, V, pp. 101-112, P. Canettieri, (1994): «Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico», *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. M. I. Toro Pascua, Salamanca, pp. 209-217, P. Canettieri e C. Pulsoni (1995): «Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica», xa citado arriba, e dos mesmos, «Contrafacta galego-portoghese», *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. Paredes, Granada, pp. 479-497.

<sup>7</sup> Expresión tomada do artigo que se titula precisamente «Intertextualité et mouvance» de P. Zumthor, no que se estudia o proceso no marco da Idade Media (1981 *Littérature*, 41, pp. 8-16).

<sup>8</sup> Para unha análise de cuestións ecódicas e formais da cantiga remitimos ó noso traballo «Aproximación á forma poética da cantiga B 468 de Alfonso X» (*I Congreso Internacional: A Lingua galega: Historia e actualidade (16-20 de setembro de 1996)*, Santiago de Compostela, Actas en prensa). De todos os modos, queremos insistir en que non existe hoxe en día unha edición particular da obra profana en galego-portugués do Rei Sabio. As edicións nas que se reproduce a cantiga son: manuscrito único B 468, a edición diplomática parcial de E. Molteni, *Il canzoniere portoghese Colocci-Brancuti, pubblicato nelle parti che completano il codice vaticano 4803*, Halle a. S., 1880, núm. 360, e transcripción semidiplomática de E. Paxeco Machado e J. Pedro Machado, ed. (1953): *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*, Lisboa, II, núm. 411. Á parte está incluída a súa transcripción na compilación colectiva do xénero de amor de J. J. Nunes, (1932): *Cantigas d'amor dos trovadores galego-portugueses*, Coimbra, reimpr. Lisboa, 1972, núm. 25, e na recente edición do corpus de cantigas, *Lírica Profana Galego-Portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*, coordinado por Mercedes Brea (1986): Santiago de Compostela, I, núm. 18,5 (transcripción segundo a edición de Nunes). As antoloxías de Alfonso X nas que se reproduce seguen a lección marcada por Nunes con algunha

1. A canción está formada por tres estrofas *singulares* de 10 versos. A estrutura é, ademais, polimétrica, distribuída en dúas partes ben diferenciadas. A primeira parte está formada polos seis primeiros versos, de idéntica medida, segundo a lei de Mussafia: octosílabos agudos e heptasílabos graves, en alternancia, ó igual que a rima. A segunda parte está composta polos catro últimos versos, de cadencia todos aguda, que cambian as rimas anteriores (aínda que utilizan os catro a mesma terminación) e a medida: o sétimo e noveno son trisílabos, o oitavo octosílabo e o décimo heptasílabo.

Agora ben, J. J. Nunes, na súa compilación de cantigas de amor, propón para o poema unha extensión e unha medida diferentes da que acabamos de citar. Continuando a dimensión da estrofa marcada no manuscrito, propón para cada cobra 9 versos octosílabos, excepto o sétimo verso que sería tetrasílabo. En cambio, E. Paxeco Machado e J. Pedro Machado suxiren unha estrofa de dez versos: o noveno verso desdobraríase en dous (de tres e sete sílabas). Tal distribución é a máis verosímil -na nosa opinión- porque é a que necesita menos intervencións posteriores do editor, como teremos ocasión de comprobar<sup>9</sup>. Tavani reproduce esta

modificación: J. Montoya (1988): *Alfonso X el Sabio, Cantigas*, Madrid, núm. 50; R. Carballo Calero e C. García Rodríguez (1983): *Afonso X, O Sábio. Cantigas de amor, de escarño e de louvor*, Sada, núm. 1, e J. Paredes Núñez (1988): *Alfonso X el Sabio. Cantigas profanas*, Granada, núm. 40.

<sup>9</sup> Para a confrontación das dúas edicións, ofrecemos a continuación as lecturas de Nunes e de Machado:

Ben ssabia eu, mha senhor,  
que, poys m'eu de vós partise,  
que nunca veeria sabor  
de rem, poys vos eu non visse,  
porque vós ssodes a melhor  
dona de que nunc(a) oysse  
homen falar,  
Ca o vosso bõ(o) semelhar  
par nunca lh'omen pod' echar.

E, poys que o Deus assy quis,  
que eu ssõ(o) tam alongado  
de vós, muy bem seede ffis  
que nunca eu ssen cuydado  
eu vivirey, ca já Paris  
d'amor non foy tam coitado  
(e) nen Tristam;  
nunca soffreron tal affam,  
nen am quantos som, nen se(e)ram

Que ffarey eu, poys que non vir  
o muy bon parecer vosso?  
ca o mal que vos foy ferir  
aque'l é meu e non vosso,  
e por ende per sem partir  
de vos muyt' amar non posso  
nen [o] farey  
ante ben sey ca morrerey,  
senon ey vós que sempr'amey.

(Nunes, 25)

Ben ssabia eu, mha senhor,  
Que, poys m en de uos partise,  
Que nunc aveeria sabor  
De Rem poys uos eu non uisse,  
Porque vos ssodes a melhor  
Dona de que nunca oysse  
homen falar,  
Ca o vosso bõo ssemelhar  
Sey que par  
nunca lh homen pod achar.

E, poys que o Deus assy quis,  
que eu ssõ(o) tam alongado  
De vos, muy bem seede ffiz  
Que nunca eu ssen cuydado  
En uiuirey, ca ia Paris  
D amor non foy tam coitado  
Nen Tristam;  
nunca soffreron Tal affam,  
Nen am  
quantos som Nen seeram.

Que ffarey eu poys que non uir  
O muy bon parecer uosso?  
Ca o mal que uos foy ferir  
Aquel [h]e, x est o uosso,  
E por ende, per rem, partir  
De uos muyt amar non posso,  
Nen farey,  
ante ben sey ca moirerey,  
Se non ey  
vos, que sempre y amey.

(Machado 418)

*dispositio* no seu *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*<sup>10</sup>, aínda que non o declara explicitamente.

Á parte de incluír Nunes só nove versos por estrofa, marca o sétimo verso como tetrasílabo. Contabiliza o verso *homen falar* (v. 7) como de catro sílabas, e engade na II cobra, para obter a medida de catro sílabas, a conxunción «e» (*[e] nen Tristan*, v. 16<sup>11</sup>) e na III o pronome persoal «o» (*nen [o] farey*, v. 25).

Polo que respecta á rima, presenta unha combinación en alternancia nos seis primeiros versos, que adoptan unha terceira terminación, igual para os cuatro últimos, de medida diferente e coa mesma terminación. Velaí o esquema melódico da cantiga<sup>12</sup>:

a b a b a b c c c c  
8 7' 8 7' 8 7' 3 8 3 7

Así pois, a disposición formal do poema reflicte unha esmerada elaboración estética por parte do autor. Feito que se corrobora se se segue indagando na súa «charpente métrique». Gracias á axuda do *Repertorio metrico* de Tavani<sup>13</sup>, constatamos que na lírica galego-portuguesa só aparece esta combinación métrica na cantiga de Alfonso X. Isto quere dicir que o esquema estrófico e métrico-rítmico é un *unicum*, un parámetro non moi habitual na escola que adoita máis ben «repetir incansablemente os mesmos esquemas métricos e estróficos»<sup>14</sup>.

2. Se estendemos o horizonte de búsqueda ás poesías europeas do momento, descubrimos sorprendentemente o mesmo esquema métrico na lírica francesa e na occitana (non se documenta na escola siciliana<sup>15</sup>). O rimario occitano elaborado por I. Frank móstranos a mesma combinación en catro composicións provenzais de diferente tipo<sup>16</sup>, que pasamos a enumerar e comentar:

a) O sirventés *D'uma domna.m toill e.m lais* de Raimbaut de Vaqueiras (4 cobras *unissonans* de 10 versos, o verso rima *c* é tetrasílabo), que, nas últimas edicións realizadas da canción, é clasificado dentro do xénero do *comjat*<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> Vid. infra n. 12.

<sup>11</sup> V. Bertolucci (1989) parte da edición de Nunes cando estudia o símil de Tristan e Iseu en «Alcuni sondaggi per l'integrazione del discorso critico su Alfonso X poeta», *Morfologia del testo medievale*, Bologna, p. 181 (antes publicado en 1988: *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. por V. Beltrán, Barcelona, pp. 11-30).

<sup>12</sup> Tomado de G. Tavani (1967): *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, 70:1.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 18,25 e 70:1.

<sup>14</sup> Palabras recollidas de Vicente Beltrán (1996): *Cantiga de amor*, Vigo, p. 75.

<sup>15</sup> Consultamos R. Antonelli (1984): *Repertorio metrico della scuola poetica siciliana*, Palermo.

<sup>16</sup> Cfr. I. Frank (1966): *Répertoire métrique de la poésie des Troubadours*, Paris, I, 274: 1, 2, 3 e 4; na *Bibliographie der troubadours* de A. Pillet e H. Carstens (1968: New York), corresponden ós números 392,12, 437,21, 282,17 e 459,1.

<sup>17</sup> Cfr. M. Joseph Linskill (1964): *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, The Hague, nº XXIII, pp. 255-256, e Arié Serper (1984): «A propos d' *Una dona.m tuelh e.m lais* de Raimbaut de Vaqueiras», *Mittelalterstudien Erich Kökler*, Heidelberg, p. 264.

O trobador, coñecido sobre todo pola súa produción épica ou polo seu *Carros*, crítica unha dona -amada tempo atrás- polo seu comportamento e pola beleza perdida co paso dos anos. O vituperio feminino é conseguido a través de dardos incisivos, entre os que destacan tres por empregaren símiles pouco correntes: «ges no pretz un botacays/ dona que aitals sia» (vv. 11-12, «je n'estime pas de la valeur d'un gonflement de joue une dame qui soit ...», en tradución de Serper<sup>18</sup>), «ges una pruna d'avais/ en s'amor non daría (vv. 21-22, «jamais je ne donnerai une prune sauvage pour son amour»), e «soven presta son carcays» (v. 15, «souvent elle prête son caquois»), en alusión ó seu proclive e lixeiro comportamento cara ó mundo masculino.

O tratamento feminino tan ácido desvíase do ton das cancións de Raimbaut de corte amoroso que se deleitan en cantar a excelencia da dama de Tortona na corte de Montferrat a finais do século XII<sup>19</sup> e intégrase no motivo do vituperio da «vella».

Desde o punto de vista cronolóxico, a maior parte da produción de Vaqueiras prodúcese a finais do século XII e principios do XIII. Linskill inclúe este poema no capítulo de cancións de data imprecisa. En cambio, para Lecoy forma parte do ciclo da «renuncia» que sería composta en Provenza «entre la fin du 1195 et la fin du 1196»<sup>20</sup>.

b) O sirventés *Non pueis mudar, qan luecs es* do trobador lombardo Sordel (Sordello di Goito, en italiano), dirixido contra Raimon Berenguer IV, conde da Provenza, presenta moitas lagoas no único manuscrito que se conserva<sup>21</sup>. Consta de 6 cobras *doblas* de 10 versos.

Aínda que De Lollis fixara a data de composición do poema ó redor de 1235, M. Boni marca como máis probable antes de maio de 1233, a partir de certas alusións do poema<sup>22</sup>.

Hai que sinalar que a poética deste trobador italiano inscríbese dentro dun movemento de renovación da lírica amorosa occitana, xunto con Lanfranc Cigala, o seguinte imitador de melodía ó que nos referiremos a continuación. Na súa produción

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 272. Tanto este segmento como o seguinte están situados ó principio da II e III estrofa.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 268-269. Para F. Lecoy non se trata dun ataque feminino senón dun xogo literario no que o poeta se divirte en manter un tema antifeminista da poesía satírica (1946: «Note sur le troubadour Raimbaut de Vaqueyras», *Études Romanes dédiées à Mario Roques*, Paris, pp. 23-35).

<sup>20</sup> Cfr. Linskill (1964, cap. VI), Lecoy (1946, p. 31) e V. Bertolucci (1963): «Posizione e significato del canzoniere de Raimbaut de Vaqueiras», *Studi Mediolatini e Volgari*, 11, p. 11.

<sup>21</sup> De Lollis (1898) califica o de «il più oscuro dei sirventesi politici di Sordello», *Vita e poesie di Sordello di Goito*, Bologna, reimpr. anastásica, 1969, p. 34; edición máis actual de M. Boni (1954): *Sordello, Le Poesie. Nuova edizione critica con studio introduttivo, traduzioni, note e glossario a cura di*, Bologna, pp. 113-121, núm. XIX.

<sup>22</sup> De Lollis fixa a composición do sirventés no ano 1235, atendendo a que nesa data se produce un forte descontento dos baróns provenzais contra o duro Raimon Berenguer e á noticia dunha convención entre o conde e os baróns finalizada o 7 de outubro de 1235 (1969, pp. 34-35). Sen embargo, M. Boni propón unha data máis temperá, baseándose en que son os mesmos acontecementos que se relatan no sirventés *Qi qe s'esmai* de Bertran d'Alamanon e en que na estrofa IV se fai alusión á prisión de Ugo de Baus e o seu fillo Gilbert, encerrados por Raimon Berenguer en 1231 e liberados en maio de 1233 (1954, pp. LXIX-LXX).

destacan as súas sátiras e invectivas. Curiosamente as estruturas métricas que utiliza nos sirventeses teñen sempre precedentes en cancións occitanas de poetas que non destacan precisamente por un estilo de *trobar clus* (Bertran de Born, Guiraut Bornelh, Gaucelm Faidit, Raimon de Miraval, Raimbaut de Vaqueiras, Folquet de Marselha ou Peire Vidal)<sup>23</sup>.

c) A canción relixiosa *Oi, Maire, filla de Dieu* do trobador tamén italiano Lanfranc Cigala, contemporáneo de Sordel, aínda que algo máis vello ca este. Presenta 5 coblas *singulares* de 10 versos.

O argumento non é moi orixinal: o poeta confía o seu pasado de home pecador ó perdon de Deus<sup>24</sup>.

A produción literaria deste poeta xenovés ocupa a primeira metade do século XIII, e as súas cantigas relixiosas foron compostas nos últimos anos dese período<sup>25</sup>.

d) E, por último, a tenson entre un descoñecido Vaquier e un tal Catalan *De la serors d'en Guiran* (4 cobras *doblas* de 10 versos)<sup>26</sup>. Parece verosímil supoñer que o segundo autor do debate debe ser identificado con Arnaut Catalan, trobador orixinario de Toulouse, que frecuentou en Provenza a corte de Raimon Berenguer IV entre 1219 e 1245, o nobre vituperiado por Sordel no seu sirventés.

É oportuno traer a colación, para orientar a súa cronoloxía, unha tenson bilingüe en provenzal e galego-portugués, de argumento obsceno, na que participan D. Alfonso e un trobador provenzal denominado Dom Arnaldo (*Senher, ara ie-vus vein querer*). Pellegrini identifica a este con Arnaut Catalan, pois este intervira antes nun *partimen* no que se vertían alusións semellantes ás da tenson de Alfonso X, como a famosa mención burlesca ós gases anais como forza propulsora dos navíos<sup>27</sup>. A data de composición que suxire o profesor italiano situaríase ó redor da sexta (1248-1254) ou da sétima cruzada (1270) de Luís IX de Francia.

3. Continuando a nosa pelerinaxe polas literaturas do alén dos Pirineos, no rimario de lírica francesa de U. Mölk e F. Wolfzettel reproducéase unha estrutura métrica idéntica nunha pastorela e nunha *rotuenge* do troveiro Moniot de Paris, un dos epígonos da lírica francesa que compón principalmente estes dous tipos de cancións e que

<sup>23</sup> Vid. M. Boni (1964, pp. CXLIV, CXLVIII-CXLIX).

<sup>24</sup> Ed. de F. Branciforti (1954): *Il Canzoniere di Lanfranco Cigala*, Firenze, pp. 236-238, núm. XXIX, comentarios ó poema en p. 92. Vid. tamén o estudo e edición de F. J. Oroz Arizcuren (1972): *La lírica relixiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona, pp. 326-331, núm. 39.

<sup>25</sup> Vid. G. Hasenohr e M. Zink, dir. (1964): *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, p. 917, s.v. *Lanfranc Cigala*.

<sup>26</sup> Editada por A. Kolsen (1916-1919): *Dichtungen der Trobadors*, Halle, reimpr. Genève, 1980, pp. 222-225, núm. 51.

<sup>27</sup> Cfr. S. Pellegrini (1962): «Arnaut (Catalan?) e Alfonso X di Castiglia», *Saggi e ricerche in memoria di E. Li Gotti*, Palermo, II, pp. 480-486, G. Tavani (1994, pp. 15-16): «Arnaldo (Arnaut Catalan?)», *Diccionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa (= DLMGP)*, dirixido por G. Lanciani e G. Tavani, Lisboa, 1993, pp. 62-63, P. Canettieri e C. Pulsoni (1994, pp. 15-16) e J. M. d'Heur (1973, p. 115 e ss.).

debemos supoñer activo no terceiro cuarto do século XIII<sup>28</sup>, polo tanto, despois de Raimbaut de Vaqueiras, Sordel e incluso Lanfranc Cigala.

Os dous poemas conservan a música e presentan refrán nos últimos dous versos de cada estrofa, a diferenza dos catro occitanos e do galego-portugués<sup>29</sup>. Revisemos estas dúas composicións francesas:

a) A pastorela *Je chevauchois l'autrier* (5 cobras *singulares* de 10 versos) con refrán a propósito da situación que se describe na peza (o refrán documentado por Gennrich na «Traduction d'Ovide»<sup>30</sup>):

J'aim mult melz un poi de joie a demener  
Que mil mars d'argent avoir et puis plorer.

O autor atópase cunha dama «plus blanche que laine» (v. 4) que cantaba ó lado dun pastor. No seu cantar alude ó seu matrimonio desgraciado, ó que responde o poeta rogándolle encarecidamente para que «devenist m'amie».

Dado que se entretecen condicionamentos temáticos de diferentes xéneros, é comprensible que non exista unha uniformidade de definición tipolóxica nas edicións e estudos que inclúen a canción: clasifícanos como pastorela, «chanson de malmariée» ou incluso «chanson de rencontre»<sup>31</sup>.

Cómpre indicar que o xénero da pastorela na lírica francesa caracterizábase por ter unha factura popular e por ser máis animada a acción ca nas homónimas provenzais. No período entre 1260 e finais do século XIII, anos nos que compón Moniot de Paris, a pastorela entraba xa nunha etapa de decadencia e era cultivada por epígonos tardíos que agotaban os recursos do xénero, noutroira en apoxeo<sup>32</sup>.

---

<sup>28</sup> Cfr. U. Molk e F. Wolfzettel (1972): *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München, núm. 934 e 935 (na bibliografía de H. Spanke (1955): *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden, núm. 1255 e 1299). Á parte destas dúas composicións documéntase a combinación de rimas tamén nun *motet* e nunha balada, que non incluímos por ter diferente medida de sílabas nos versos. Para estas composicións utilizamos a edición de H. Petersen Dyggve (1938): *Moniot d'Arras et Moniot de Paris*, Helsinki, núm. 42 e 48. A música notada nos manuscritos é reproducida por F. Gennrich (1925): *Die altfranzösische Rotrouenge*, Halle, pp. 67-69 (para a primeira canción) e p. 40 e ss. (a segunda canción). Vid. tamén R. Lejeune (1941): «Moniot d'Arras et Moniot de Paris», *Neuphilologische Mitteilungen*, XLII, pp. 9-14 (unha análise temática e formal -algo superficial- do conxunto da obra de Moniot de Paris).

<sup>29</sup> Téñase presente que, segundo se desprende das notacións musicais conservadas nos manuscritos, considérase que a lírica francesa sobrevalorou a melodía sobre o texto no cantar, e así se comprende a circulación constante dos modelos musicais que pasan da liturxia ó folklore (e viceversa), da lírica goliardesca á canción cortés. En cambio, na literatura occitana parece oportuno pensar que a melodía serviu de soporte ó texto (P. Bec (1977): *La lyrique française au Moyen Age*, Paris, I, pp. 51-52). Traemos isto a colación, dado que a melodía é a parte do cantar que interesa no *contrafactum*.

<sup>30</sup> Cfr. Dyggve (1938, p. 198).

<sup>31</sup> Respectivamente a primeira en Molk e Wolfzettel (1972), a segunda en R. Lejeune (1941, p. 12) e a terceira en S. N. Rossenberg e H. Tischeler (1955): *Chansons des trouvères*, Paris, p. 824.

<sup>32</sup> Seguimos a P. Bec (1977, I, pp. 123-124), cfr. tamén p. 122 sobre características tipolóxicas da pastorela.

b) A *rotrouenge Pour mon cuer resleecier* (4 cobras *singulares* de 10 versos) continúa a liña argumental marcada pola composición anterior, aínda que non se menciona explicitamente nin o «vergiér» nin o «encontre» entre a parella. O poeta proclama o seu amor por unha muller casada, a que trata de convencer para que abandone o seu marido (designado significativamente como «li cous» 'o cornudo') que a maltrata, ó mesmo tempo que lanza insultos contra o seu home<sup>33</sup>.

Os refráns sofren pequenas variacións, mantendo os dous primeiros segmentos de cada verso fixos: «se li cous devoit avoir.... / Si avrai je de sa fame....»<sup>34</sup>.

A *rotrouenge* confórmasse como un dos xéneros líricos de orixe francés máis difícil de definir. Caracterízase exclusivamente pola súa natureza musical<sup>35</sup>, adoitando ser composicións de corte zexelesco, con refrán e con número amplo de estrofas. Diferénciase da canción cortés por ser unha sucesión simple de versos que se cerra nun refrán, sen partes articuladas<sup>36</sup>.

4. Polo que respecta ó entramado métrico destas composicións, hai que facer a salvidade de que nas catro occitanas alternan os versos de sete sílabas agudas cos de seis sílabas graves, polo tanto, contabilizan unha sílaba menos ca na composición de Alfonso X. O verso curto computa como trisílabo nas composicións de Sordel, Cigala e Vaquier / Catalan, ó igual que ocorría coa cantiga do Rei-Poeta, mentres que Raimbaut de Vaqueiras aumenta unha sílaba. O esquema métrico das catro cancións occitanas sería pois o seguinte<sup>37</sup>:

	a b a b a b c c c c
R. Vaqueiras:	7 6' 7 6' 7 6' 4 7 4 7
Sordel/ Cig./ Vaqu.:	7 6' 7 6' 7 6' 3 7 3 7

As dúas cantigas de Moniot de Paris diferéncianse das occitanas na medida dos catro versos finais que son hendecasílabos:

a b a b a b C C C C
7 6' 7 6' 7 6' 11 11 11 11

Ademais, hai que notar outras pequenas variacións de medida, que se poden calificar de irrelevantes: na cantiga de amor alfonsina o v. 10 é heptasílabo, non é

<sup>33</sup> Molk e Wolfzettel non especifican a súa tipoloxía, anotan simplemente «chançon» (1972, 821,3).

<sup>34</sup> Recordemos que a lírica d'oil se caracteriza por incluír, fronte á occitana, refráns heteroxéneos, tomados do repertorio tradicional e semanticamente autónomos con relación ó contido da estrofa (vid. P. Bec, 1977, I, p. 46).

<sup>35</sup> Seguimos a P. Bec (1976): «Note sur la rotrouenge médiévale», *Mélanges offerts à Carl Theodor Gossen*, Bern-Liège, pp. 127-135, reproducido máis tarde en *La lyrique française*, I, pp. 183-188. Para unha recopilación das *rotrouenges* francesas, cfr. F. Gennrich (1925).

<sup>36</sup> Gennrich recolle un total de 34 poemas franceses que pertencen a once xéneros de pertinencia temática diferente. Neste caso podería ser unha *rotrouenge* con esquema métrico de *cansó* (tipo *a b a b a b*), rara no xénero (Bec, 1977, I, p. 188).

<sup>37</sup> Tomado de Frank (1966, p. 274).



octosílabo, como cabería de esperar; ademais, nas composicións de Moniot de Paris aparecen versos hendecasílabos na segunda parte da estrofa. Sábese que Alfonso X adoitaba adaptar de forma bastante libre as melodías nas *Cantigas de Santa María*<sup>38</sup>. Por outra parte, nos versos con rima *c* a suma de tetrasílabo e heptasílabo (os dous cómputos dos versos do poema de Vaqueiras) contabiliza o verso hendecasílabo nos poemas franceses<sup>39</sup>; de feito, A. Kolsen, cando edita a tenson entre Vaquier e Catalan, reduce en dous os versos en rima *c*, de xeito que a primeira e terceira rima constitúen en certa forma unha rima interna<sup>40</sup>:

a7 b6 a7 b6 c(3+7)10 c(3+7)10

O sistema ternario de rimas está máis acorde coas características propias da poética francesa, que adoita reproducir un sistema de rimas no poema bastante homoxéneo (non pasando de ser 3 diferentes), que coas da poética occitana, onde se adoitaban combinar ata 5 rimas distintas en cada estrofa<sup>41</sup>.

5. Pero, ¿cal é a relación que manteñen estas seis pezas ultrapirenaicas? ¿existe unha conexión entre estas? Sábese que a canción cortés é un xénero importado no territorio d'oil e que as influencias da literatura provenzal sobre a francesa varían conforme os xéneros. Brugnolo indica que a tradición occitana empeza «ad accogliere, già sullo scorcio del XII secolo, influenze e suggestioni provenienti dalla lirica dei trovieri d'oil, sull'onda di un ingente sviluppo di relazioni letterarie (e talora personali) che se all'origine è a senso unico (da Sud a Nord), comporta ben presto anche un movimento contrario e complementare»<sup>42</sup>. As imitacións son adoptadas sobre todo por autores tardíos como Sordel ou Guiraut Riquier e en xéneros claramente importados como a *rotrouenge*, isto é, en xéneros específicos que tomaron do Norte<sup>43</sup>.

Tampouco se debe olvidar que as relacións entre o Sur de Francia e o Norte de Italia se avivaron a partir de empresas como as cruzadas dirixidas a Oriente e na que todos participaban e apretaban lazos xa existentes<sup>44</sup>.

<sup>38</sup> Vid. infra n. 69.

<sup>39</sup> Canettieri e Pulsoni explicano doutro xeito: «se ó verso trisílabo sumamos o octosílabo que lle segue obtemos un hendecasílabo, como ocorre no texto de Raimbaut de Vaqueiras e mais no de Moniot de Paris» (1994, p. 17). Vid. tamén dos mesmos (1995, p. 492), onde se expresan en termos parecidos.

<sup>40</sup> Cfr. A. Kolsen (1916-1919, p. 222).

<sup>41</sup> Cfr. P. Bec (1977, I, p. 49).

<sup>42</sup> F. Brugnolo (1983): *Plurilinguismo e lirica medievale da Raimbaut de Vaqueiras a Dante*, Roma, 1983, p. 83. Para P. Bec os préstamos occitanos prodúcense maioritariamente no Norte ó redor do século XIII, época na que a lírica francesa está especialmente activa e na que a occitana adoita ser imitada, mentres que a influencia inversa -do Norte ó Sur- é rarísima; e conclúe «il n'a pas dû arriver bien souvent que des chansons françaises se soient divulguées dans le Midi au point de servir de modèles à des chansons occitanes» (1977, I, p. 48).

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> Cfr. R. R. Bezzola (1963): *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, Paris, II, pp. 346-347.

Comencemos polo poeta con máis sona dos citados e -ó mesmo tempo- o máis antigo de todos eles, Raimbaut de Vaqueiras. Son coñecidas as súas conexións con trobeiros, particularmente con Conon de Béthune, un dos primeiros e máis brillantes imitadores da lírica d'oc. Este pasou pola corte de Montferrat en Italia, onde permanecera Vaqueiras como protexido desde a súa época errante ata o final da súa vida, e xuntos participarán na cuarta cruzada (1202-1204).

O famoso *Carros* de Raimbaut toma precisamente como modelo o sirventés *L'autrier avint en cel autre país* de Conon, dirixido a Mon Isembart, e ambos, ó igual que o sirventés *D'una domna.m* ..., tamén recrean o motivo da muller vella.

Valeria Bertolucci suxire, ademais, unha conexión do sirventés *D'una domna.m* ... co tamén sirventés *Bel m'es, quan vei chamjar lo senhoratge* de Bertran de Born, onde se manifesta a contraposición «joves» /vs/ «velh» (particularmente a estrofa II que fai referencia á muller)<sup>45</sup>; e co poema de Conon *Belle doce dame chiere*, dado que nos dous casos se satiriza unha dona amada a través de insultos ben ferintes<sup>46</sup>. Esta canción francesa de Conon segue á súa vez o esquema métrico de *Chazutz sui de mal en pena* de Bertran de Born, aínda que as relacións Born-Béthune nunca se precisaron<sup>47</sup>.

Así pois, a obra de Vaqueiras é unha magnífica ilustración da rede cultural que se entretecía entre, por un lado, o mundo dos trobadores provenzais e, por outro, o mundo destes e dos trobeiros franceses.

---

<sup>45</sup> Cfr. V. Bertolucci (1963, p. 28 e ss.); tamén menciona o *Tournoiement des dames* de Huon d'Oisy, tío e mestre de Conon, como un precedente do *Carros* tanto pola suxerencia do tema do torneo feminino ficticio, que aí aparece, como no aspecto métrico e musical (pp. 31-32).

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 29-30. Reproducimos a parte final do poema de Conon de Béthune (ed. de A. Wallensköld (1921): *Les chansons de Conon de Béthune*, Paris, p. 12, núm. VII)

Dehaiz ait cuers covoitos,  
Fausse, plus vaire ke pie,  
Ki m'envoia en Surie!  
Ja por vous  
N'avrai mais les ieus plorous.  
Fous est ki en vos se fie,  
Ke vos estes l'Abeïe  
As Soffraitous,  
Si ne vous amerai mie.  
(vv. 16-24)

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 28. Sobre as relacións de Raimbaut con Conon de Béthune e outros trobeiros e trobadores existe unha ampla bibliografía da que damos conta, porque ilustra a interrelación entre os poetas da lírica d'oc e d'oïl: C. Cremonesi (1977): «Conon de Béthune, Rambaldo de Vaqueiras e Peire Vidal», *Studi filologici letterari e storici in memoria di Guido Favati*, Padua, I, pp. 233-244; M. Venturi (1988): «Ancora un caso d'intertestualità fra trovieri e trovatori», *Medioevo Romano*, 13, pp. 321-329 (entre os franceses Conon de Béthune e Raoul de Soisson, e os provenzais Jaufre Rudel, Guiraut de Bornelh e Uc de Saint-Circ), G. Zaganelli (1983): «Conon de Béthune e il rovescio della fin'amor», *Studi provenzali e francesi* 82, *Romanica Vulgaria*, pp. 143-164 (entre Conon de Bethune e os provenzais Raimbaut de Vaqueiras e Bertran de Born). Unha visión en conxunto destas intertextualidades é ofrecida por M. R. Jung (1986): «A propos de la poésie lyrique courtoise d'oc et d'oïl», *Studi francesi e provenzali* 84/85, *Romanica Vulgaria*, pp. 5-36 (sobre todo, pp. 15-16).

Os editores da obra deste poeta provenzal non mencionan a semellanza métrica que se establece cos dous poemas de Moniot de Paris e só aluden á identidade métrica entre os catro trobadores provenzais, que explican de diverso xeito:

- Linskill e Serper cren que a relación métrica que manteñen as catro composicións non indica un modelo, nin unhas variacións, nin unhas imitacións, nin -por suposto- un coñecemento previo dunha das pezas, dado que, segundo eles, a identidade de estrutura métrica non indica un coñecemento previo da composición do poema de Vaqueiras, nin por conseguinte unha imitación. Trataríase -daquela- simplemente dunha mera coincidencia entre varios poetas que traballan de forma independente<sup>48</sup>. Serper basea a súa opinión en que Sordel e Cigala non adoptaron as rimas de Vaqueiras e en que a estrutura estrófica do poema tampouco é totalmente idéntica (Vaqueiras constrúe o seu poema en cobras *unissonans*, Cigala en *singulars* e Sordel en *doblas*), non tendo en conta que para que exista un *contrafactum* basta con que se reproduza o esquema rítmico non tendo porque repetir as mesmas rimas e os mesmos tipos de cobras.

En cambio, o editor de Sordel, M. Boni, seguindo a Bertoni, supón que os dous trobadores italianos afincados en Provenza -Sordel e Cigala- imitaron indepentemente o poema de Vaqueiras<sup>49</sup>.

Sexa como for, parece evidente que Vaqueiras é o primeiro en empregar a combinación métrica e que os outros tres están reutilizando esa estrutura.

Sen embargo, hai que ter presente que a tipoloxía do sirventés provenzal, en tanto en canto se define como sátira ou crítica moral, non adoita ser modelo de poemas, senón que retoma estruturas e rimas precedentes de cancións de amor ás que reviste dunha nova imaxe ó inserir un contido satírico, o que provoca «un effetto di vivace contrappunto, uno scarto espressionistico che faceva risaltare la natura satirica dell'intervento intertestuale»<sup>50</sup>. Chambers indica que dos 500 sirventeses recollidos na *Bibliographie* de Pillet e Casters cerca de 200 retoman o esquema métrico, melodía e incluso rimas de cancións precedentes<sup>51</sup>.

Marshall describe cinco exemplos de cancións franceses que son modelos de sirventeses provenzais, dos que extraemos un, en particular, por ter certa semellanza co noso *contrafactum*: o sirventés provenzal anónimo *Vai Hugonet, ses bistensa*, composto en 1213, que ten a súa orixe nunha canción cortés moi célebre de Moniot d'Arras

<sup>48</sup> Linskill (1964, p. 255); Serper (1984, pp. 270-271).

<sup>49</sup> Cfr. Bertoni (1915): *I trovatori d'Italia*, Modena, p. CXLVIII, e M. Boni (1954, p. CXLVIII).

<sup>50</sup> M. L. Meneghetti (1994, p. 115). A propia definición de *Las Leys d'amors* xa indicaba: «Sirventes es dictatz que play / E servish se leu men que may / de vers, descort o de chanso / Cant a las cobblas et al so / am l'acort del meteyshes motz / O d'autres d'aytan semblan votz, / Oz am diversa mas que tenga / L'autre compas e.l so retenga» (*Las Leys d'amors*, ed. de J. Anglade (1919): Toulouse, 1919, reimp. New York/London, 1971, II, p. 183).

<sup>51</sup> F. M. Chambers (1952-1953): «Imitation of Form in the Old Provençal Lyric», *Romance Philology*, VI, p. 106. Sobre este punto cfr. tamén P. Canettieri (1993): «I generi trobadorici e la trattatistica. Variazioni sul tema e sul sistema», *Actes du XXe Congrès international de Linguistique et Philologie Romanes (6-11 avril 1992)*, Université de Zurich, Tübingen, V, pp. 77-78.

(*Amours n'est pas, que c'on die*), que reaparece, ademais, en catro cancións de cruzada<sup>52</sup>.

Pero na serie que describimos antes as cancións de Moniot de Paris son cronoloxicamente posteriores ó sirventés de Vaqueiras, non son anteriores, como no caso de Moniot d'Arras. Cabe supoñer, polo tanto, que, en contra da tipoloxía máis común, un sirventés constitúe o modelo do que dúas cancións cortesés toman a estrutura rítmica.

Cabería, ademais, deixar aberta unha segunda posibilidade. Vaqueiras, en vez de ser o modelo, podería ter recollido a melodía dalgunha canción que el tivera escoitado, un feito acorde coas características da súa produción literaria, como mencionamos antes. O modelo a seguir puido encontrarse na lírica francesa nalgún poema dos desgraciadamente perdidos, se se ten en conta que o sistema de rimas da cantiga é máis propio dela que da súa homóloga provenzal. Moniot de Paris incluso puido construír o seu *contrafactum*, partindo dese precedente francés.

Canettieri e Pulsoni mencionan as dúas cancións francesas como *contrafacta* do poema de Vaqueiras, aínda que indican que presentan «*analogie sostanziali con la canzone di Raimbaut de Vaqueiras*»<sup>53</sup>. Descoñecemos cales son os trazos semellantes entre o modelo provenzal e as variantes francesas ós que se refiren estes investigadores italianos. Recordemos que a canción de Raimbaut é unha sátira a unha muller antes amada e as de Moniot son cancións cortesés nas que o poeta reclama o amor dunha «malcasada». Asemade, non encontramos puntos comúns na *dispositio* interna dos poemas.

Sordel e Cigala puideron, tal e como aducen Serper e Boni, compoñer as súas cancións a partir do modelo de Vaqueiras independentemente. Antes xa nos referimos á faceta de Sordel como imitador de esquemas métricos de Vaqueiras. Lanfranc Cigala, pola súa parte, constrúe unha tenson coa dama de ascendencia provenzal Guilhelma de Rozers na que utiliza a forma métrica doutra tenson entre Guionet e Raimbaut<sup>54</sup>.

6. Vistos os antecedentes ultrapirenaicos, fixémonos agora na figura do Rei e na cantiga de amor *B 468* para poder averiguar como se puido realizar a transmisión do modelo métrico provenzal a esta canción galego-portuguesa.

Dentro do panorama literario galego-portugués brilla con luz propia a personalidade e o «*bon facer*» de Alfonso X tanto pola calidade estilística da súa produción, que «*mostra un poeta culto, conhededor e imitador da lírica provenzal*»<sup>55</sup>, como polo ambiente cultural que se respiraba na súa corte, moi favorable á influencia das líricas occidentais -particularmente da provenzal que estaba neses momentos xa na súa etapa de decadencia- non só a través dos trobadores que residían nela senón tamén a través dos manuscritos que estaban presentes na súa corte.

<sup>52</sup> Marshall (1980, p. 309 e ss.).

<sup>53</sup> P. Canettieri e C. Pulsoni (1995, p. 492). En (1994, p. 17) tamén se manifestan a este propósito con palabras semellantes.

<sup>54</sup> Máis información sobre estas tensons en S. Asperti (1995): *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, p. 51.

<sup>55</sup> E. Gonçalves (1983): *A lírica galego-portuguesa (Textos escolhidos)*, Criterios de transcr., nota ling., e glossário de M. A. Ramos, Lisboa, p. 45.

En Castela sobresaía anteriormente o labor de mecenas do monarca Alfonso VIII, quen deu abrigo na súa corte ós poetas provenzais entre 1188 a 1228<sup>56</sup>, en contraste co seu sucesor e -á súa vez- predecesor de Alfonso X -Fernando III-, que mostrara certa animadversión cara ás novas correntes literarias que preconizaban o amor cortés<sup>57</sup>.

A influencia provenzal na produción alfonsina era destacada xa por G. Bertoni no seu célebre artigo «Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese»<sup>58</sup>. Milá i Fontanals cifraba en doce os poetas que pasaron pola corte; Carolina Michäelis en dezanove; Jeanroy exclúe, en cambio, a algúns destes por razóns cronolóxicas indicando como probables a estancia de Bertran d' Alamanon, Folquet de Lunel, de G. de Montanhagol e Ramon de Castelnaud, e como máis seguras N' At de Mons, Bonifacio Calvo, Guiraut Riquier, Pons Barba e Paulet de Marselha<sup>59</sup>.

A este respecto, Carlos Alvar examina as mencións de trobadores provenzais que fan referencia explícita ó Rei Sabio en *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, contabilizando un total de quince poetas, dos cales sete visitaron a corte: Bonifacio Calvo (entre 1252-1254), Guilhem de Montanhagol (entre 1253-1258), Bertran d' Alamanon (1260-1265), Paulet de Marselha (1262-1266), Cerverí de Girona e Folquet de Lunel (1269) e Guiraut Riquier (1269 ou 1270 ata 1280 ou 1281); e sería previsible a estancia de Arnaut Catalan e de N' At de Mons<sup>60</sup>.

Así as cousas, falta por saber cal foi o precedente do que tomou a estrutura melódica Alfonso X. Hai que advertir que non se pode determinar con exactitude a data de composición da cantiga, dado que ata agora, salvo algúns dos textos satíricos, non se pode fixar unha cronoloxía precisa da obra profana deste Rei-Poeta<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Non olvidemos que estivo casado con Leonor de Aquitania, irmá de Ricardo Corazón de León e bizneta de Guilhem de Peiteu. Cfr. Alvar (1977): *La poesía trovadoresca en España y Portugal*, Barcelona, pp. 181-276, e do mesmo (1984): «Poesía y política en la corte alfonsí», *Cuadernos hispano-americanos*, 410, p. 6.

<sup>57</sup> C. Alvar indica que só se pode asegurar a presenza de dous trobadores provenzais durante o reinado do pai de Alfonso X: Savaric de Manleo e Uc de Sant Circ chegan como cruzados á corte castelá-leonesa (1984, p. 7). Vid. tamén V. Beltrán (1993): «Fernando III de Castilla y León», *DLMGP*, p. 269.

<sup>58</sup> G. Bertoni (1923): *Archivum Romanicum*, VII, pp. 171-175.

<sup>59</sup> A. Ballesteros-Baretta dá conta e resume as informacións anteriores de Milá e Jeanroy (1984: *Alfonso X El Sabio*, Barcelona, pp. 505-509)

<sup>60</sup> Cfr. do citado libro, pp. 181-258. Entresacamos entre as mencións expresas á magnanimidade do rei castelán leonés un sirventés de Folquet de Lunel, composto en 1273, no que se describe a figura do magnate cos seguintes calificativos:

Al bon rey q' es reys de pretz car,  
reys de Castella e de Leo,  
reys d' aculhir e reys d' onrar,  
reys de rendre bon guiardo,  
reys de valors e reys de cortezia,  
reys a cui platz joys e solatz tot l'an  
(Martín de Riquer (1975): *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, I, CX, 327, v. 1-6).

Sobre as relacións literarias de Guiraut Riquier e Alfonso X, vid. V. Beltrán (1986): «Los trovadores en la corte de Castilla y León (II): Alfonso X, Guiraut Riquier y Pero da Pontes», *Romania*, CVII, pp. 486-503.

<sup>61</sup> Vid. V. Bertolucci (1993): «Alfonso X», *DLMGP*, p. 40.

Certamente que Raimbaut de Vaqueiras naceu case un século antes có Rei Sabio e que gozou de gran sona na Península, se ben é bastante improbable a súa estadía na Península, pese a que a *cobla V* do *descort* plurilingüe *Eras quan vey verdeyar* está escrita en galego-portugués e a que seguramente compuxo a fermosa cantiga de amigo *Altas undas que venez suz la mar*<sup>62</sup>. Máis ben habería que inclinarse, segundo indican as últimas investigacións, a que os seus coñecementos da lírica galego-portuguesa son froito de contactos con poetas peninsulares nalgún lugar europeo, puidendo acontecer perfectamente fóra do dominio da Provenza<sup>63</sup>.

En cambio, si é segura a estadía de Sordel, que debeu de transcorrer por diferentes cortes peninsulares en tempos de Fernando III. Que estivo no círculo castelán do Rei Santo demostra a crítica que o poeta lombardo dirixe ó monarca no seu pranto á morte de Blacatz pola súa cobardía e sumisión á súa nai. Ademais, a célebre alusión de «En Sordel» nunha *tenson* entre J. Soares Coello e Picandon, xogar ó servizo de Sordel, parece apuntar a que se mantiveron relacións literarias entre estes en Castela durante a guerra civil portuguesa, aínda que investigadores de principios de século (De Lollis, Bertoni, Carolina Michäelis) crían máis ben que o contacto Sordel / Soares Coelho / Picandon se establecera na visita de Sordel á corte portuguesa<sup>64</sup>.

Dos outros trobadores provenzais, Lanfranc Cigala, Vaquier e Arnaut Catalan, só existe constancia de que Arnaut Catalan estivese relacionado coas cortes peninsulares, concretamente con Alfonso X, segundo demostra a *tenson* bilingüe entre o Rei Sabio e Arnaut Catalan, citada arriba.

En canto á relación coa literatura d'oil, non podemos rexeitar totalmente a hipótese dunha posible influencia francesa na obra do Rei Sabio. Sabemos doutros *contrafacta* galego-portugueses a partir de modelos franceses, xa desde os primeiros tempos

---

<sup>62</sup> Existe unha ampla bibliografía sobre os dous poemas, salientamos, acerca do *descort*, tres estudos que fan referencia á problemática das linguas -e particularmente da galego-portuguesa-: M. Brea, «A voltas con Raimbaut de Vaqueiras e as orixes da lírica galego portuguesa» (de M. Brea (1995): *Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, pp. 41-64), F. Fernández Campo, «Breves suxestións sobre o *descort* plurilingüe de R. de Vaqueiras (estrofa V, vv. 33-36)» (*Estudios galegos en homenaxe ó Profesor Giuseppe Tavani*, pp. 57-64), e G. Tavani (1986-1987: «Accordi e disaccordi sul discordo plurilingue di Raimbaut de Vaqueiras», *Romanica Vulgaria Quaderni* 10/11, *Studi provenzali e francesi*, pp. 5-44). Sobre a cantiga de amigo, vid. principalmente J. Horrent (1971): «Altas undas que venez suz la mar», *Mélanges de philologie romane dédiés à la mémoire de Jean Boutière*, Liège, I, pp. 305-316, e F. Zufferey (1974): «A propos de l'attribution de la pièce [O]i, altas undas (PC 392, 5a)», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 90, pp. 494-496.

<sup>63</sup> Seguimos a opinión de J. M. d'Heur en *Trobadors d'oc*, onde dedica un capítulo ó estudio deste *descort* e do que extraemos unha sucinta descripción das principais etapas da vida de Raimbaut: as súas primeiras manifestacións literarias prodúcense en Provenza durante os anos 1188-89, está en Italia durante os anos 1190-1195, logo regresa a Provenza en 1195-1196, e establécese en Montferrat de 1197 a 1201, para pasar a Oriente en 1204-1205 (p. 187, vid. tamén pp. 183-190). Cfr. tamén a introducción de Linskill (1964, pp. 29-30) á edición do trobador, na que fai referencia nun apartado a «A hypothetical visit to Spain».

<sup>64</sup> Bertoni incluso pensa nunha pelegrinación a Compostela a partir da alusión de Sordel «anet al Saint» no sirventés *Dui cavalier joglar de Reforzat*. Cfr. M. Boni (1954, pp. L-LII), onde se dá conta das hipóteses que se verteron sobre este tema, Ugolini, *La poesia provenzale*, p. XXXIII, C. Alvar (1984, p. 6) e G. Tavani (1993): «Picandon», *DLMGP*, pp. 553-554.

da lírica do noroeste peninsular, como o poema máis antigo documentado nesa escola: *Ora faz ost' o senhor de Navarra* de J. Soarez de Pávia, que tomou como modelo a canción de cruzada francesa *Ahi Amors, com dure departie* de Conon de Béthune. C. Alvar apunta a que a conexión se estableceu posiblemente a través dos exércitos cruzados que facían escala en Portugal<sup>65</sup>.

Elsa Gonçalves dá conta de dúas alusións ó conde boloñés Afonso III de Portugal en dous poemas de Moniot d'Arras, troveiro algo anterior a Moniot de Paris<sup>66</sup>.

O mesmo Alfonso X na tenson bilingüe que mantén con Arnaut Catalan segue o esquema de coblas *doblas* do partimen francés entre Thibaut de Champagne -tío de Alfonso X- e Baudoyne (*Baudoyne il sui dui amant*), que á súa vez imita a combinación métrica da famosa cansó provenzal de Bernart de Ventadorn *Can vai la lauzeta mover*<sup>67</sup>.

Ademais, as melodías da poesía mariana composta polo Rei Sabio posúen antecedentes na literatura ultrapirenaica. Francisco J. Oroz Arizcuren, no seu estudio sobre «Melodie provenzali nelle *Cantigas de Santa María*», mostra como dúas *Cantigas de Santa María* están construídas sobre a base de sendas melodías francesas de Roger de Cambrai, aínda que o esquema métrico sofre algunha variación: a cantiga 340, *Virgen, Madre groriosa*<sup>68</sup>, ten como base a *alba S'anc fui belha ni prezada*, e a 139, *Maravilhosos e piadosos*, é feita sobre *Novell' amor qui si m'agree*<sup>69</sup>.

En conclusión, é evidente que Alfonso X, na súa cantiga de amor *Ben ssabia eu, mha senhor*, utiliza un esquema métrico único na lírica galego-portuguesa, que ten o seu precedente máis antigo nun sirventés de Raimbaut de Vaqueiras. A transmisión á corte castelá desta andamiaxe tan particular non está tan clara. O Rei Sabio puido coñecerla a través de trobadores provenzais tardíos como Sordel, que mantivo en época do seu pai estreitos lazos con trobadores peninsulares, ou a través do mesmo Arnaut Catalan, con quen o monarca ten documentadas relacións literarias, ou incluso a través das

---

<sup>65</sup> Cfr. C. Alvar (1986): «Johan Soárez de Pavha, *Ora faz ost' o senhor de Navarra*», *Filologica hispaniensi. Homenaje al profesor Manuel Alvar*, Madrid, III, pp. 7-12. Acerca da influencia francesa en Portugal, vid. J. Mattoso (1983): «Monges e clerigos portadores da cultura francesa em Portugal» e J. de Azevedo Ferreira, «As relações culturais luso-francesas durante a Idade Media», ambos en *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France (Actes du Colloque, Paris 1982)*, Paris, pp. 41-58 e 29-40.

<sup>66</sup> As composicións *Plus aim ke je ne soloie* e *Molt lieement dirai mon serventois*.

<sup>67</sup> Vid. P. Canettieri e C. Pulsoni (1994, pp. 15-16). Sen embargo, V. Bertolucci afirma que a canción modelo de Bertran de Ventadorn non é *Can vei la lauzeta mover*, senón *Quan la frej'aura venta* (1993, p. 39).

<sup>68</sup> *Alfonso X, el Sabio, Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettman (1986-1989), 3 vols., Madrid.

<sup>69</sup> *Text-Etymologie festrschrift für H. Lausberg*, Stuttgart, 1987, pp. 134-147. Segundo mostra F. Oroz, as adaptacións de melodías por parte do Rei Sabio son algo libres. Para a primeira, vid. a reconstrucción de A. Rossell (1991): «*So d'alba*», *Studia in honorem Prof. Martín de Riquer*, Barcelona, IV, pp. 705-721. Asperti indica que a segunda canción de Cadenet (Spanke, S 489) foi moi apreciada en ámbitos provenzais, como o demostra a súa reutilización no *contrafactum*, *Ar chauçes de cavaleria*, unha teñon entre un tal «Rodrigo» e un tal «Raimon», identificado este último con Raimon Berenguer V (*Carlo I d'Angou*, p. 115).

pegadas que deixara Raimbaut de Vaqueiras na Península<sup>70</sup>. Tampouco debemos rexeitar totalmente a posibilidade dunha influencia directa do texto de Moniot de Paris, aínda que sexa un trobeiro tardío, sen a sona dos clásicos Grace Brulé ou Thibaut de Champagne. A influencia inversa -de Alfonso X sobre Moniot- non pode ser contrastada con datos biográficos coñecidos, posto que a documentación existente sobre a vida e obra do trobeiro é bastante exigua<sup>71</sup>.

Cómpre ter presente, ademais, que para o Rei-Poeta o proceso da contrafactura non era unha técnica de composición estraña na súa obra. Xa nos referimos antes ós antecedentes ultrapirenaicos dalgunhas das súas *Cantigas de Santa María* ou da súa tençon con Arnaut Catalan. Ademais, existe tamén constancia de como Alfonso X reutiliza a estrutura rítmica dunha cantiga de amigo de Pero Garcia Burgalês na cantiga de escarnio que ten como incipit *Non vos nembra, meu amigo*, transformando o carácter amoroso nun vituperio dirixido a un tal Don Meendo e recorrendo ademais á colocación de idénticas palabras en rima e ó emprego do mesmo refrán<sup>72</sup>.

Así pois, a cantiga do Rei Afonso X insírese nunha complicada engranaxe de relacións intertextuais de poéticas europeas. A perda de textos e o exíguo coñecemento da biografía de certos autores, como Moniot de Paris, fan que as pescudas se movan -as máis das veces- no campo de meras hipóteses. Unha análise pormenorizada de aspectos temáticos e formais desta cantiga evidenciaría aínda máis a intertextualidade que se producía na literatura medieval da Europa occidental e o coñecemento por parte do Rei Sabio de todo ese universo<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Canettieri e Pulsoni marcan como intermediario a Sordel, aínda que apuntan a posibilidade da influencia de Raimbaut ou do mesmo Lanfranc Cigala, que utiliza o esquema nunha canción mariana (no códice *BN* a cantiga alfonsina está colocada logo de dúas laudas marianas) (1994, p. 17).

<sup>71</sup> Polo de agora, non existe outra biografía e estudo que os reseñados na edición do trobeiro francés, realizado por H. Petersen Dyggve, que data de 1938.

<sup>72</sup> Cf. P. Lorenzo («*Accesus ad tropatores*», pp. 106-107).

<sup>73</sup> Pensemos, por exemplo, na referencia a Paris e Tristan na II estrofa da canción, única na poética galego-portuguesa (só o seu neto, D. Denis, utilizará unha alusión algo parecida en *Senhor fremosa e de mui louçao coração*, cando compara o amor do poeta cos amores de *Tristan e Iseu*) ou no emprego do provenzalismo *fis* no v. 13, que curiosamente tamén se documenta na *rotruenge* de Moniot de Paris (v. 27) e no sirventés de Raimbaut (v. 5).