

XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología/XV Jornadas Argentinas de Musicología de Instituto nacional de Musicología "Carlos Vega". Asociación Argentina de Musicología-Universidad de Córdoba, Córdoba, 2010.

“Reconstrucción filológico-musicológica de dos cantigas de amigo del Cancionero del rey Don Denis de Portugal: Amig’ e fals’ e desleal y Dizede, por Deus, amigo”.

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi.

Cita:

María Gimena del Rio Riande, Germán Pablo Rossi (Agosto, 2010). *“Reconstrucción filológico-musicológica de dos cantigas de amigo del Cancionero del rey Don Denis de Portugal: Amig’ e fals’ e desleal y Dizede, por Deus, amigo”*. XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología/XV Jornadas Argentinas de Musicología de Instituto nacional de Musicología "Carlos Vega". Asociación Argentina de Musicología-Universidad de Córdoba, Córdoba.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/gimena.delrio.riande/139>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdea/6pm>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.

Reconstrucción filológico-musicológica de dos cantigas de amigo del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal: Amigu' e fals' e desleal y Dizede, por Deus, amigo.*

Ma. Gimena del Rio Riande y Germán Pablo Rossi
Universidad Complutense de Madrid/Universidad de Santiago de Compostela-Universidad de Buenos Aires/
UNAM

1. *Contrafactum* y cantiga de seguir

A pesar de variar en sus definiciones, dependiendo muchas veces de la disciplina (principalmente, musicología y filología), a grandes rasgos, dentro del ámbito de la lírica el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto poético por otro de igual o muy similar medida sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rimáticos, musicales y textuales (Rossell 2005: 163)¹. Recortándonos sobre la lírica románica medieval, cabe destacar que al igual que la lírica occitana, la gallego-portuguesa muestra una atención teórica notable acerca de este fenómeno, que se documenta en el *Arte de trovar* contenido en el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* (B) bajo el término *cantiga de seguir*. Así, en el relativamente extenso capítulo IX de esta Poética² se describen las características de este tipo de composición que podía ser trabajada por el trovador a partir de tres grados que denotarían una menor o mayor 'maestría' en el trovar: un primer grado, aquel que solo adapta la melodía y la estructura métrico-acentual de la composición a seguir; otro que además de adaptar los versos y estructura métrico-estrófica del modelo, hace lo mismo con su rima, es decir, el que copia su *charpente métrique* (Marshall 1980: 290); y en tercer lugar, uno que además de llevar a cabo esta segunda operación, acomoda el léxico de la composición original, procurando un nuevo significado, o reproduce la letra del *refrán* de su modelo dándole un nuevo sentido, suponiendo, en ambos casos, el manejo de un registro intertextual. Este es, según el *Arte*, el modo más completo de *seguir* una cantiga:

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

¹ Este préstamo métrico-melódico constituye un género poético de la lírica occitana, el *sirventés*, que retoma estructura, melodía y/o rimas precedentes de canciones de amor a las que reviste de un nuevo contenido. Chambers (1952-1953: 106) indica que de los 500 *sirventeses* recogidos en la *Bibliographie de Pillet-Carstens*, cerca de 200 retoman el esquema métrico, melodía, e incluso rimas de canciones precedentes.

² El texto resulta de difícil lectura, dadas las lagunas que presenta.

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

Outra maneira i á de 'seguir' a que chaman 'palavra por palabra': e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo.

E outra maneira i á de 'seguir' en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderen caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el (Tavani 2002: 45).

Son entonces las convenciones literarias, basadas en la repetición y la variación, las que confieren unidad al texto trovadoresco, trazando un puente entre el trovador y su comunidad receptora, permitiéndole a esta operar una práctica de reconocimiento, y produciéndose en este intercambio relaciones intertextuales e intermelódicas que podrían asimismo involucrar efectos metatextuales y metamelódicos en los espectadores³. Los testimonios de *contrafactum* conservados con música que involucran material hispánico son pocos⁴, pero, así y todo, alcanzan para delimitar una serie de procedimientos musicales compatibles con lo que se propone en el *Arte de trovar*. La imitación o seguimiento de una línea melódica para producir un *contrafactum* involucra una serie de procedimientos que intentaremos enumerar brevemente. Dichos procedimientos se evidencian mediante la presencia de diferencias entre las piezas y pueden organizarse alrededor de tres niveles básicos que a su vez pueden presentarse de manera combinada. Por un lado cambios en la estructura formal melódica: omisión de frases, agregado de frases nuevas, cambios en el orden de presentación de las mismas, modificación o resegmentación del material melódico interno. En síntesis: producir una reestructuración formal o adaptación de las frases melódicas "originales" a estructuras poéticas diferentes mediante el cambio de orden o la modificación del material melódico⁵. En segundo nivel los cambios del material melódico interno que conforma las frases⁶. Estos cambios o diferencias se presentan como: omisión

³ Ha de recordarse que ya desde el siglo IX, Aureliano Reomensis destaca la necesidad de que la música mantenga patrones regulares, cuestión que Ferreira (1986: 47) destaca como cualidad esencial de la producción poética medieval: la transmisión oral debía ir unida a una *praxis* mnemotécnica materializada en estructuras fácilmente reconocibles por el auditorio.

⁴ Tal vez los más interesantes por tratarse de material lírico no litúrgico sean entre otros: la CSM 414 "Como Deus é comprida Trĩidade" que sería un *contrafactum* de "Pour conforter mon cuer et mon coraige" [*chanson* 9] de Gautier de Coinci, la CSM 340 que sería *contrafactum* de "S'anc foi belha" de Cadenet, y las CSM 213 y 377 que podrían tener vinculaciones del mismo tipo.

⁵ Por ejemplo: formas sin estribillo que pasan a formas con estribillo o viseversa.

⁶ El tipo de diferencias melódicas que aparecen se corresponde con las que encontramos en muchos casos al comparar dos versiones de una misma pieza conservadas en distintas fuentes. En estos casos podría

y agregado de notas de paso⁷, omisión y agregado de notas repetidas, omisión y agregado de notas para producir bordaduras⁸, y eliminación de notas vinculadas por saltos⁹. Finalmente el nivel de cambios en la articulación entre las sílabas y las notas¹⁰.

2. Reconstrucción filológico-musicológica de dos cantigas de amor del CDD

El *Cancionero del rey Don Denis* (=CDD) resulta paradigmático para el estudio del *contrafactum* en la Península Ibérica. Se trata de un testimonio de carácter único para la lírica profana en gallego-portugués, único en cantidad y calidad, 137 cantigas compuestas muy probablemente a lo largo de años por uno de los reyes más cultos y poderosos de la Península en la Baja Edad Media en una etapa posterior del momento de gloria que viviera hacia mediados del siglo XIII la práctica de la que en esas piezas se daba cuenta¹¹. Tal como lo señala Brea (2000: 139):

É de todos coñecido que o *Cancioneiro de Don Denis* representa en certo modo —tanto polo número de textos conservados (en total, cento trinta e sete cantigas) como pola propia cronoloxía e, naturalmente, pola posición relevante que ocupa na tradición galego-portuguesa— un compendio de toda la produción trobadoresca (non só peninsular, senón europea en xeral), no cal poden atoparse utilizados case todos os recursos métricos e retóricos e desenvolvidos case todos os motivos temáticos presentes na lírica medieval.

El otro gran corpus lírico peninsular, contemporáneo al momento de mayor producción trovadoresca, es el de las Cantigas de Santa María. Se trata un repertorio compuesto por más de 400 piezas líricas acompañadas por sus melodías. De este modo y, a diferencia de lo que sucede con el corpus lírico profano gallego-portugués, donde, dadas las

tratarse de variantes propias e inherentes al papel que jugaba la oralidad en los procesos de transmisión y ejecución de este tipo de repertorios.

⁷ Notas que completan distancias interválicas cubiertas por un salto.

⁸ Movimientos melódicos que se inician en una nota, llegan a la nota contigua y regresan al punto de partida. Las bordaduras pueden ser tanto ascendentes como descendentes.

⁹ Movimientos melódicos ascendentes o descendentes que cubren distancias mayores a una segunda (nota contigua).

¹⁰ Vinculados en muchos casos con las diferencias de las palabras que conforman los versos de ambas piezas.

¹¹ Sexto rey de Portugal, Don Denis fue el segundo hijo de Afonso III (1210-1279) y Beatriz, hija bastarda de Alfonso X. Nacido cuando el matrimonio de estos no había sido legitimado por el papa Urbano IV y con la primera esposa del rey portugués, Matilde de Boulogne, aún viva, el 9 de octubre de 1261, Don Denis tuvo casa propia desde 1278. En 1282 contrajo matrimonio con Isabel, hija de Pedro III de Aragón (1276-1285) y Constanza Stauffen. De esta unión, que le permitiría establecer una sólida alianza con el reino aragonés y posicionarse ante el reino castellano, nacerían sus únicos dos hijos legítimos, Constanza, que se casaría en 1302 con Fernando IV de Castilla, y el príncipe Afonso, que le sucedería en el trono desde 1325 a 1357.

características de su transmisión manuscrita, la enorme mayoría de las composiciones nos llegaron sin notación musical, las *CSM* resultan el reservorio musical más importante de la Península Ibérica, no solo en tanto repertorio individual, perfectamente organizado, sino como uno que nos permite trazar múltiples relaciones intertextuales con la lírica profana y, por ende, con el *CDD*, como la utilización de varios de sus esquemas métricos, rimáticos o métrico-rimáticos. Este hecho resulta de vital importancia para el *CDD*, del cual hoy apenas sobreviven fragmentos de siete de sus cantigas de amor con notación musical (Sharrer 1993).

Desconocemos si los trovadores conocían el repertorio mariano, pero sabemos que algunos, como Airas Nunez, pudieron llegar a participar de la elaboración del corpus. Así y todo, su popularidad resulta irrefutable y es puesta de manifiesto por el mismo Alfonso X, quien en su Testamento manda que este se continuase performingo en las fiestas de Santa María, luego de su muerte. En cuanto al *CDD*, es interesante destacar que una gran cantidad de piezas podrían hoy reconstruirse desde una aproximación filológico-musicológica a través de las *CSM* 230, 423 y 326. Es por ello que, como parte de un proyecto interdisciplinario de reconstrucción filológico-musicológica del *Cancionero del rey Don Denis*, hemos elegido aquí trabajar sobre dos cantigas de amigo de Don Denis, dos piezas con un estribillo formado por dísticos monorrimos que presentan un esquema métrico-rimático idéntico, basado en el octosílabo¹²:

- 1 Amigu' e fals' e desleal,
- 2 que prol á de vós trabalhar
- 3 de na mia mercee cobrar?
- 4 ca tanto o trouxestes mal
- 5 que non ei de vós ben fazer,
- 6 pero m' eu quisesse poder.

- 7 Vós trouxestes o preit' assi
- 8 come quen non é sabedor
- 9 de ben nen de prez nen d' amor,
- 10 e por én creede per min
- 11 que non ei de vós ben fazer,
- 12 pero m' eu quisesse poder.

- 13 Caestes en tal cajon
- 14 que sol conselho non vos sei,
- 15 ca ja vos eu desemparei
- 16 en guisa, se Deus mi perdon,
- 17 que non ei de vós ben fazer,
- 18 pero m' eu quisesse poder.

¹² Las cantigas comparten las rimas en –er en el estribillo.

B 583, V 186,

Tavani 160: 327: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: a: -al b: -al C: -er

II: a: -i b: -or C: -er

III: a: -on b: -ei C: -er

1 – Dizede, por Deus, amigo,
2 tamanho ben me queredes,
3 como vós a mí dizedes?
4 – Sí, senhor, e mais vos digo:
5 non cuido que og' ome quer
6 tan gran ben no mund' a molher.

7 – Non creo que tamanho ben
8 mi vós podessedes querer,
9 camanh' a mí ides dizer.
10 – Sí, senhor, e mais direi én:
11 non cuido que og' ome quer
12 tan gran ben no mund' a molher.

13 – Amigu', eu non vos creerei,
14 fe que dev' a Nostro Senhor,
15 que m' avedes tan grand' amor.
16 – Sí, senhor, e mais vos direi:
17 non cuido que og' ome quer
18 tan gran ben no mund' a molher.

B 577, V 180,

Tavani 160: 432: I: a7' b7' b7' a7' C8 C8.

160: 328: II, III: a8 b8 b8 a8 C8 C8

I: a: -igo b: -edes C: -er

II: a: -en b: -er C: -er

III: a: -ei b: -or C: -er

Don Denis utilizó además este esquema métrico-rimático, uno de los más explotados en la lírica profana gallego-portuguesa (se documenta en más de 500 piezas) en 8 cantigas de amor: **B 509, V 92; B 541, V 144; B 529b, V 132; B 525b, V 128; B 515, V 98; B 520, V 103; B 518b, V 121; 1 de escarnio: B 1538 y otras 3 de amigo: B 554, V 157; B 560, V 163; B 584, V 187.**

Temáticamente, como decíamos en un principio, se trata de dos cantigas de amigo, es decir, el género donde, al contrario que en la cantiga de amor, la voz femenina es la que se hace escuchar. En el primer caso, la composición desarrolla el tema del amigo infiel y la queja y despecho de la muchacha; en el segundo, a pesar de que es la joven la que da inicio a la cantiga, dialoga luego con su amado y este se transforma en la voz central de la pieza, tomando para sí no solo parte de las estrofas de la misma, sino un lugar tan destacado como el del estribillo.

Cabe destacar en ambas piezas el alto grado de intertextualidad con otras composiciones del *cdl* y de la lírica profana. Por ejemplo, en *Amigu' e fals' e desleak*: la denuncia de la falsedad del amor en la poesía trovadoresca puede verse bien en boca de la amiga en esta y en la cantiga **B** 595, **V** 198, cuyo íncipit parece una reelaboración de este, *Ai, fals' amigu' e sen lealdade*. Para *Dizede, por Deus, amigo* puede decirse que una cantiga de íncipit similar y en la que también dialogan compartiendo las estrofas la joven y su amigo es *Dized', amigo, se praxer vejades* (**B** 1161, **V** 764) de un trovador de la corte del rey, Roi Martinz do Casal. Bajo la forma de monólogo, aunque también de forma interrogativa, es también reseñable *Dized', amigo, en que vos mereci* (**B** 669, **V** 272) del favorito de Afonso III, Joan Perez d' Aboim.

Además, en la primera composición del rey, los versos 2/3/5, *que prol á de vós traballar/de na mia mercee cobrar?/que non ei de vós ben fazer*: la interrogación parece hacerse eco de la de Nuno Fernandez de Torneol en *Que prol á vos, mia senhor* (**A** 74): “*Que prol á vós, mia senhor/de me tan muito mal fazer?*”, aunque a través de opuestos donde el interlocutor varía (el amigo aquí por la *senhor*), así como las acciones llevadas a cabo por los protagonistas de las composiciones (*mal fazer* de la *senhor*, *ben fazer* de la amiga). Es interesante destacar que, como bien señala Spina (1966: 51), esta interrogación puede rastrearse como recurso en una *cansó* de Guilhem de Peitieu: “Qual pro y auretz, dompna conja,/si vostr' amors mi deslonja?” que poseía una melodía “(...) onde alguns admitem o influxo do zéjel mourisco” y que “circulou até o século XIV, época em que ainda aparecem fragmentos líricos ensoados com essa melodia”. En la segunda de las piezas dionisinas los versos del estribillo, *non cuida que og' ome quer/tan gran ben no mund' a molher* (5/6/11/12/17/18), parecen funcionar a modo de cita, trayendo una *sententia*, el nexo comparativo *como* se encuentra elidido: “non cuida que og' ome quer/tan gran ben no mund' (o *com'*) a molher”. Puede señalarse un ejemplo sintáctica y semánticamente similar en la cantiga de amigo *Sei eu, donas, que non quer tan gran ben* de Pedr' Amigo de Sevilha (**B** 1217, **V** 822): “Sei eu, donas, que non quer tan gran ben/om' outra dona com' a mi o meu/amigo quer (...)”. En el corpus de amor puede señalarse el estribillo de *A mia senhor, a que eu sei querer* (**A** 193, **B** 344) de Roi Paez de Ribela, que reza también de forma muy similar al de esta cantiga: “mi dé seu ben, se lh' eu quero melhor/ca nunca quis non mund' om' a senhor”. Finalmente, la expresión articulada a través de susts. como *ome* y *molher* junto al vbo. *querer* puede asimismo leerse en *Ome que gran ben quer molher* (**A** 5, **B** 95) de Vasco Fernandez Praga de Sandin. El estribillo, decía, enuncia una *sententia*. Esta es definida en términos de Azaustre Galiana-Casas Rigall (1994: 73) como: “(...) afirmación breve de

carácter general sobre algún aspecto de la vida, el hombre, el mundo, etc., con pretensiones de validez universal”, que suele situarse, en el corpus lírico profano gallego-portugués en las *fiindas*, a modo *clausio*, de enseñanza que se desprende de la composición. En el caso del *CDD* nos encontramos con un uso de la *sententia* en posición final de *fiinda*, como sucede en la cantiga de escarnio **B** 1536, o al final de estrofa, como en la **B** 1534. En el corpus de amigo del rey encontramos una *sententia* en posición de estribillo en esta y en las cantigas **B** 562, **V** 165 y **B** 579, **V** 182, aunque en la segunda es la madre quien habla a la hija, y en la tercera es la joven quien parece reflexionar en voz alta delante de su amigo.

Luego, encontramos en la primera pieza un interesante caso de hipometría. El verso 13 de esta sufrió las más variadas intervenciones¹³. Lang lo editó como “Vós caestes en tal cajom”, Nunes “caestes en tal ocajon” (al igual que Cohen, muchos años más tarde), mientras que Lapa propuso “caestes en atal cajon”. La enmienda *cajon/ocajon* despertó así una polémica entre Nunes (1928-1929: 300-303) y Lapa (1930: 297-298), que luego continuaría Pellegrini (1933: 439-459). Como dije, aconsejado por Michaëlis, Nunes había enmendó este verso en “caestes en tal ocajon” (al igual que Pellegrini). Lapa, barajando una hipótesis apoyada en el “(...) ritmo, sensibilidad, principios artísticos” (1930: 297), presentó la enmienda “caestes en atal cajon”, recurriendo al principio de contagio silábico de los monosílabos, en este caso *tal/atal*, y añadiendo que *cajon* resulta una palabra más reciente que *ocajon*, que Don Denis es un trovador tardío, y para ese momento predomina la forma simple. Paleográficamente esto es cierto, ya que en el *CDD* encontramos la forma *cajon* en 3 ocasiones (esta y las cantigas de escarnio CXXI, **B** 1536 y CXXXVII, **B** 1542) y *ocajon* una sola vez (XVII. **B** 513, **V** 96). El único caso, más allá de este donde encontramos esta última variante es el de cantiga de escarnio de Afons’ Eanes do Coton, *Foi Don Fagundo un dia convidar* (**B** 1580, **V** 1112). Ha de destacarse, por un lado, que 2 de las veces en las que se transmite *cajon* en el *CDD* el término se encuentra acompañado por el adv. *tal* y el verso resulta hipométrico, pero que la forma *cajon* no solo resulta mayoritaria en los códices de la lírica trovadoresca, sino también en la prosa de la época. Así, por ejemplo, en el *Livro d’alveitaria* del Mestre Giraldo encontramos siempre la variante *cajon*: “Jtem. fazense ajuda moitos sobre osos et desuariados nas coixas do Cauallo que ueen por desuaryadas *cajoes* et aas uezes do Couçe doutra besta et as uezes ferindose en alguun lugar duro, que non enpeeçe tanto ao Cauallo as uezes como o desfea, et non tam soltamente enas coixas como en outros moitos ossos do corpo do Cauallo por *cajon*” (TMILG). De la mano de ello, acompañado del adv. *tal* solo encontramos para la lírica profana la forma *cajon*. Esto es lo

¹³ Verso 13: *Caestes en tal cajon*: el término *cajon* puede entenderse aquí como ‘descrédito’, una de las tantas acepciones que da Lapa (1965: 18).

que se lee en *Ûu ric' ome a que ñu trobador* (B 781, V 365) del bastardo regio, Afonso Sanchez, en la mencionada cantiga CXXXVII del rey. Como es de esperar, textos posteriores lo confirman: “E, porque esta cousa vimos acontecer, damos de conselho a qualquer moço que no campo assi ferir o porco de través, que faça muyto por lhe ficar a azcuma nas mãos, que, enquanto a tiver, sera mais guardado de *tal cajon*” (*Livro da montaria*) y “E pera scusar *tal cajom*, quanto sse mais fazer pode sejam desto avysados” (*Livro da ensinança de bem cavalgar toda sela*) (CORPUS). Solo una tradición lírica más conservadora como la de las CSM documenta el uso sistemático de *ocajon*, aunque no la expresión *caer en ocajon*/*caer en cajon*.

Bien es verdad que pudo ser un copista posterior quien actualizara la forma *ocajon* en *cajon* en el CDD, mas los ejemplos de trovadores contemporáneos al rey como Afonso Sanchez o de Estevan da Guarda —que también utiliza el término en 2 de sus cantigas, *En preito que Don Foan á* (B 1303, V 908) y *Martin Gil, un omen vil* (B 1316, V 921)— y el hecho de que el sintagma “tal cajon” se repita en el corpus regio, invitan a entender la expresión en uso, es decir, más allá del ritmo del verso, y ser cautelosos a la hora de enmendar. De la mano de ello, la imposibilidad de encontrar una enmienda unívoca, es decir, la posibilidad de realizar otro tipo de enmienda, como la integración del pron. *Vós* (por paralelismo con el v. 1 de la estrofa anterior) o de la conj. *e* a principio de verso, me llevan a no intervenir en el verso.

Volviendo a la estructura métrico-rimática de las piezas, cabe destacar que la misma puede señalarse en las CSM 230 y 171. Así y todo, siempre nos estaríamos moviendo dentro del primer grado del Arte de Trovar, es decir, ese nivel en el que se toma la melodía de la cantiga (el son) y, se completa la estructura de la misma con palabras de idéntica medida: “filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo”.

Para realizar la reconstrucción musical se hace necesario, en primer lugar, producir una reestructuración formal. En el caso de la CSM 230 la existencia de solamente dos tipos de identidad melódica¹⁴ en sus frases: a y b (con la variante b’), que se combinan para musicalizar la forma *virelai*, nos permite articular sin problemas el material sobre un texto

¹⁴ Se entiende por identidad melódica la combinatoria específica de alturas musicales (notas) desarrollada en una línea temporal. Según el orden de aparición en las piezas a comparar se les asignará una letra minúscula y en la medida que se repitan con algún tipo de modificación (agregado, omisión, repetición o sustitución de notas o intervalos) que no altere significativamente su direccionalidad, contorno o identificación auditiva se le agregará un signo que según su cantidad indicará el número de variante: ‘, ‘‘, ‘‘‘, etc.

que formalmente no se inicia con el estribillo. De manera tal que la reestructuración podría esquematizarse de la siguiente forma¹⁵:

		Estribillo		Estrofa			
<i>CSM 230</i>	Verso	1	2	3	4	5	6
	Identidad melódica	a	b	a	b'	a	b
<i>Amig' e fals's'</i>	Verso	5	6	1	2	3	4
	Identidad melódica	a	b	a	b'	a	b

Por otro lado, en la CSM 171, donde existen de tres tipos de identidad melódica en sus frases: c, d (con la variante d') y e, que se combinan para musicalizar la forma *virelai*, es posible articular el material sobre una cantiga dionisina que tampoco se inicia con el estribillo. La reestructuración podría esquematizarse de la siguiente manera:

		Estribillo				Estrofa							
<i>CSM 171</i>	Verso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	Identidad melódica	c	d	c	d'	e	d	e	d'	c	d	c	d'
<i>Dizede</i>	Verso	--	--	5	6	1	2	3	4	--	--	--	--
	Identidad melódica	--	--	c	d'	e	d	e	d'	--	--	--	--

A continuación presentamos en primer lugar: la transcripción de la estructura melódica¹⁶ de la CSM 230 con parte de su texto “original”¹⁷ y con el agregado de la pieza dionisina en sus dos estrofas. En segundo lugar, se encuentra la transcripción de la estructura melódica de la CSM 171 y con el agregado del material dionisino. Es posible observar los cambios que se han operado en el tercer nivel, la articulación entre las sílabas y las notas, tendientes a producir una mejor comprensión de las palabras que conforman los versos del texto dionisino. Estas diferencias de articulación se producen no solo entre los textos alfonsíes y los dionisinos sino entre las diferentes estrofas de las cantigas de amigo del rey portugués.

¹⁵ Es importante aclarar que en el caso del segundo nivel, que en los ejemplos conservados se vinculaba con los cambios del material melódico interno que conforma las frases, no se han operado cambios.

¹⁶ Tomada de Angles (1958) pero con la supresión de los valores rítmicos que propone.

¹⁷ Tomado de la versión de Mettmann (1986).



De - reit' é de lo - o - - res - dar
A - mig' e falss' e _____ des - le - al,



a a - que - la _____ que _____ sem - pre _____ dá _____
que prol _____ á _____ de _____ vós _____ tra - ba - lhar _____



seu ben, que nun-ca - fa - li - ra;
de na mia mer-cee _____ co - brar?, _____ ca

7



et por _____ end', _____ a _____ se _____ Deus _____ m'an - par. _____
tan-to _____ trou _____ xes _____ tes _____ mal, que _____ non _____



Tod' o - me de - ve _____ dar _____ lo - or
Que non ei de vós _____ ben _____ fa - zer



a - a _____ Ma - dre _____ do _____ Sal - va - dor. _____
pe-ro _____ m'eu _____ quis - se - se po - der. _____

*E d'es - to vos que - ro con - tar
Di - ze - de, por Deus, a - mi - go,*

*un gran mi - ra - gre que o - y
ta - ma - nho ben me que - re - des,*

*que fez a Re - y - nna se par
co - mo vos a mi di - ze - des?*

*en Sa - las, et faz mui - tos y
Si, se - nhor, e máis vos di - go,*

*et guar - da - a - os que lle praz
non cu - i - do que oj' o - me quer*

*de se - er - en per - di - do - sos.
tan gra ben no mund' a mo - lher.*

Finalmente, presentamos nuestra versión de la reconstrucción musical de las cantigas dionisina con su texto completo:



A mig' e falss' e _____ des le al,
 Vós trou xes tes o _____ preit' _____ a ssi,
 Ca es tes en _____ tal _____ o ca jon



que prol _____ á _____ de vós _____ tra ba lhar _____
 co me _____ quen _____ non é _____ sa be dor _____
 que sol _____ con se lho non vos sei, _____



de na mia _____ mer cee _____ co brar?,
 de ben nen de prez _____ nen _____ d'a mor,
 ca ja vos eu de _____ sem pa rei



ca tan to _____ trou xes tes mal, _____
 e por _____ én _____ cre e de per _____ min, _____
 en gui sa, _____ se Deus mi per don, _____



que non ei de vós _____ ben _____ fa zer,



pe ro _____ m'eu _____ qui se sse po der. _____



Di - ze - de, por Deus, a - mi - go,
Non cre - o que ta - ma - nho ben
A - mig' eu no vos cre - e - rei



ta - ma - nho ben me que - re - des,
mi vos po - des - se - des que - rer,
fe que dev' a Nos - tro Se - nhor,



co - mo vos a mi di - ze - des?
ta - manh' a mi i - des di - zer.
que m'a ve - des tan grand' a - mor.



Si, se - nhor, e máis vos di - go,
Si, se - nhor, e máis di - rei én,
Si, se - nhor, e máis vos di - rei,



non cu - i - do que oj' o me quer



tan gran ben no mund' a mo - lher.

Bibliografia

Anglès, Higinio,

1958. *La música de las cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, t. III-1, Barcelona.

Chambers, F. M.

1952-1953, "Imitation of form in the old provençal lyric", *Romance Philology*, VI, pp. 104-120.

Ferreira, M. P.

1986, *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Lang, Henry R.

(ed.) 1894, *Das Liederbuch des Königs Denis von Portugal*, Halle: Max Niemeyer.

Mettmann, Walter (ed.).

1986/ 88/ 89, *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.

Marshall, J. M.

1980, "Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours", *Romania*, CI, pp. 289-335.

Nunes, José Joaquim

1928-1929, "Cajon ou ocajon?", *Revista Lusitana*, 27, pp. 300-303.

Rodrigues Lapa, Manuel

1930, "Cajon ou ocajon? A propósito do v. 12 do C. V. n.º 186", *Revista Lusitana*, 28, pp. 297-298.

Rossell, Antoni

2005, "Música y poesía en la lírica medieval", en: Valcárcel, V. – Pérez González, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*, Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

2004, *Literatura i música a l'edat mitjana: la cançó lírica*. DINSIC, Publicacions Musicals, Barcelona.

Tavani, Giuseppe

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