

FILOLOGIA CLASSICA E MEDIEVALE

8

I Re Poeti

a cura di

Paolo Canettieri, Magdalena León Gómez, Lucilla Spetia



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Questo pdf è un estratto digitale del suo contributo in,
I re poeti, ISBN 978-88-913-3255-4.

Il copyright su questa pubblicazione appartiene a L'ERMA di Bretschneider®.

Come autore lei è autorizzato a fare copie stampate del pdf o di inviare il file pdf inalterato a un massimo di 50 relazioni. Non può pubblicare questo pdf sul World Wide Web - compresi i siti web come academia.edu e Open-Access fino a tre anni dopo la pubblicazione. Per favore assicurarsi che chiunque riceva un estratto osservi anche queste regole.

Se desidera pubblicare il suo articolo immediatamente su siti ad Open-Access, si prega di contattare l'editore per quanto riguarda il pagamento della tassa di elaborazione dell'articolo.

Per domande su estratti, copyright e ripubblicazione del suo articolo, si prega di contattare l'editore tramite lerma@lerma.it

This pdf is a digital offprint of your contribution in,
Un atleta venuto dal mare, ISBN 978-88-913-3255-4.

The copyright on this publication belongs to L'ERMA di Bretschneider®.

As author you are licensed to make printed copies of the pdf or to send the unaltered pdf file to up to 50 relations. You may not publish this pdf on the World Wide Web – including websites such as academia.edu and open-access repositories – until three years after publication. Please ensure that anyone receiving an offprint from you observes these rules as well.

If you wish to publish your article immediately on open-access sites, please contact the publisher with regard to the payment of the article processing fee.

For queries about offprints, copyright and republication of your article, please contact the publisher via lerma@lerma.it

MERCEDES BREA

*Don Denis, crisol de la tradición trovadoresca**

DOI 10.48255/9788891332585.16

Elsa Gonçalves, una de las mejores concedoras de la obra de D. Denis, en un trabajo titulado precisamente *Intertextualidades na poesia de Dom Dinis*, inicia su exposición estableciendo la relación entre tres de los más destacados reyes-poetas, que comparten “uma mesma ideia de corte como lugar de cultura e de poesia, de civilização cortês, em suma”¹. Hace hincapié, de manera particular, en la creación por Federico II, en 1224, de la universidad de Napoli, a la que seguirán, en 1254, la de Sevilla por Alfonso X² y, en 1290, la de Coimbra por Don Denis³. Los tres monarcas están, además, unidos por relaciones de parentesco, puesto que la madre de Alfonso X⁴, Beatriz de Suabia, era prima de Federico II y fue educada en su corte; por su parte, Don Denis de Portugal, nieto del Rey Sabio, contrajo matrimonio con Isabel de Aragón, cuya madre, Constanza Stauffen, era a su vez nieta del mismo Emperador⁵.

* Esta contribución forma parte de los resultados obtenidos en el proyecto de investigación PID2020-113491GB-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Las citas de trovadores gallego-portugueses se reproducen a partir de las ediciones seguidas en MedDB (www.cirp.gal), base de datos a la que remiten asimismo las referencias numéricas que identifican las cantigas y que, con muy ligeras modificaciones, son las establecidas por Tavani en RM.

¹ GONÇALVES 1992, p. 146.

² Téngase en cuenta que su abuelo Alfonso IX de Galicia-León había fundado en 1227 la universidad de Salamanca, a la que el Rey Sabio otorga *magna carta*.

³ “Três cortes régias, três Universidades, três monarcas literatos e poetas” (GONÇALVES 1992, p. 146).

⁴ Un dato no menos relevante es que su padre, Fernando III, era nieto de Leonor Plantagenet y Alfonso VIII de Castilla, y bisnieto -por lo tanto- de Leonor de Aquitania.

⁵ “Isto quer dizer que o Rei português reúne na sua pessoa e nos seus desígnios de política cultural a herança, por linhagem de sangue ou por via matrimonial, de várias cortes iluminadas em que o cultivo da poesia constituía sinal de prestígio” (GONÇALVES 1992, p. 146). Puede verse un excelente compendio de los elementos que denotan la condición regia de la producción poética de D. Denis en GONÇALVES 1993b: además de las circunstancias que rodean su incorporación a la tradición manuscrita, pone de relieve la actitud adoptada por el monarca en composiciones como *Praz-mh a mi*,

Don Denis es, pues, el último eslabón⁶ de una ilustre cadena de reyes y grandes señores medievales que cultivaron la poesía (o, al menos, la propiciaron e incentivaron)⁷. Su obra conservada es la que ofrece un mayor número de piezas (137) en el corpus gallego-portugués⁸, pero la única edición crítica completa publicada es la realizada en 1894 por Henry Lang, que recuperaron, tradujeron y complementaron con otros estudios del mismo autor Lénia Márcia Mongelli y Yara Frateschi Vieira en 2010⁹, el mismo año en que defendió en la Universidad Complutense de Madrid su tesis doctoral (inérita) Gimena del Rio Riande, con el título *Texto y contexto: el “Cancionero del rey don Denis de Portugal” (edición crítica y estudio filológico)*¹⁰. La edición de Lang avanza ya algunos indicios que pueden llevar a buscar relaciones entre algunas cantigas dionisinas y otros textos trovadorescos¹¹; la de

senhor, de morrer, en la que su posición de poder queda de manifiesto, al tiempo que introduce una importante innovación en el sentido proporcionado al *topos* de la muerte por amor; comenta Gonçalves asimismo otras cantigas en las que el uso de expresiones como “erades bóa pera rei” adquieren un matiz especial.

⁶ Dos de sus hijos bastardos, Don Afonso Sanchez y el conde Don Pedro de Barcelos, continúan su actividad creadora y su función de mecenas (D. Pedro, en particular), pero con ellos y los trovadores de su entorno finaliza la tradición lírica gallego-portuguesa.

⁷ Es sencillo apreciarlo contemplando el utilísimo árbol genealógico trazado por FERRARI 1984, p. 58.

⁸ Pese a que cultivó todos los géneros literarios (con variedad de motivos temáticos y una considerable riqueza de recursos métricos y retóricos), e incluso ha dejado muestras únicas de modalidades como la malcasada, o poco representadas en el corpus gallego-portugués, como la pastorela, no existe constancia, sin embargo, de que haya participado en *tenzóns* con otros trovadores. De todos modos, utiliza el molde dialógico característico de este género en una de sus cantigas de amigo (*Amiga, faça-me maravilhada*, 25,7), uno de los pocos ejemplos que pueden analizarse aplicando lo expuesto en la fragmentaria *Arte de trovar* que inicia el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* (B) a propósito de las “tenzóns de amigo” (vd. al respecto GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2015).

⁹ LANG 2010.

¹⁰ Un año antes, en 2009, Rachele Fassanelli defendió en la Università degli Studi di Padova su tesis doctoral (inérita) *Don Denis. Poesie d’amore. Edizione commentata*, que parte de la edición de Lang para realizar un extenso comentario (y alguna revisión crítica) de las 75 cantigas de amor y 52 cantigas de amigo de Don Denis.

¹¹ Lang considera que, en general, los trovadores gallego-portugueses “se contentavam em rechar sua estrofe com um ou vários lugares-comuns e, muitas vezes, em aproveitá-la somente como introdução ao refrão, que em muitos casos é o suporte do pensamento” (LANG 2010, p. 91). Aun así, las composiciones de D. Denis le permiten encontrar una serie de evocaciones temáticas características de los provenzales (véanse los ejemplos proporcionados en pp. 92-106; 112-113), y también -sobre todo en las cantigas de amigo- de la lírica en lingua de oil (pp. 110-117; en p. 88, hace referencia a que el “protesto” del exordio primaveral puede estar relacionado con “uma das numerosas expressões francesas desse tipo”), pero concluye que “essa influência formal e conceitual da lírica francesa do sul e do norte sobre a galego-portuguesa foi e permaneceu bastante epidérmica” (p. 177). De todos modos, curiosamente, el texto para el que llega a proponer un modelo occitano (no sólo en la introducción, p. 90, sino también en un artículo posterior, recogido en ID. 2010, pp. 455-481, pp. 466-467) es justamente *Pero muito amo, muito non desejo*

Gimena del Río apunta en apéndice un número destacado de lo que ella considera “posibles *contrafacta* en el *CDD*” a partir de la revisión de ciertos esquemas métrico-rimáticos que aportan elementos dignos de ser tomados en consideración¹².

Si repasamos algunas de las aportaciones más relevantes sobre las reinterpretaciones que D. Denis lleva a cabo de trovadores anteriores -provenzales y gallego-portugueses¹³-, no resultará difícil comprobar en qué medida conocía (y sabía aprovechar) toda esa tradición. No vamos a establecer una distinción nítida entre los que pueden ser auténticos *contrafacta*¹⁴ o *cantigas de seguir*¹⁵, puesto que, en ciertos casos, las comparaciones que ofrecemos no alcanzan probablemente a integrarse en esa categoría¹⁶.

(25,72), considerado una interpolación tardía en el cancionero dionisino desde que Tavani lo advirtió en su RM (vd., asimismo, LAPA 1982, TAVANI 1969 y, como aportación más reciente sobre este aspecto, RAMOS 2020).

¹² No sólo establece comparaciones con otros trovadores gallego-portugueses y provenzales, sino también con las *Cantigas de Santa María*. Y, centrándose en la melodía, toma como punto de partida las conservadas en el fragmento de pergamino hallado por Sharrer en la Torre do Tombo de Lisboa (D) para proponerlas como modelo de algunas otras cantigas de D. Denis que comparten los mismos esquemas métrico-rimáticos.

¹³ Dejamos aquí de lado las deudas que sin duda mantiene con la lírica de oil, porque necesitan todavía una atención más pormenorizada. En cualquier caso, y en relación con los comentarios de Lang sobre *Proenças soen mui ben trobar* (25,86), resulta esclarecedor el estudio de RON FERNÁNDEZ 1993 sobre la “voz discordante” de D. Denis a propósito de la sinceridad poética. Tampoco se puede descartar que conociese (en este caso, probablemente sólo a través de testimonios escritos, pues no hay noticias seguras de la presencia de autores de esa procedencia en la corte portuguesa) la poesía siciliana, pero de momento no sabemos de ningún estudio en este sentido, aunque en sus observaciones sobre el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Portugal* (B), Colucci llama la atención (sin comentarlo) sobre el incipit *A tal estado mh adusse, senhor*, (25,17; fol. 115v, B525), que recuerda el v. 77 de *Madonna, dir vo voglio* de Giacomo da Lentini (“c’Amore a tal l’adusse”; sobre esta expresión, vd. ANTONELLI 2004, p. 602), y en fol 84r (a propósito de B368^{bis}), recuerda *Rosa fresca aulentissima*.

¹⁴ Entendemos -con CANETTIERI – PULSONI 1995, p. 479 (que, a su vez, lo toman de MARSHALL 1980, pp. 312-3)- *contrafattura* como “la pratica del riutilizzo di una melodia per un testo poetico differente da quello per cui è stata originariamente composta”. Vd. asimismo CANETTIERI-PULSONI 2003, LORENZO GRADÍN 1992.

¹⁵ Siguiendo la descripción proporcionada por la fragmentaria *Arte de trobar* que da inicio a B, FERREIRA (1993, p. 142), define esta técnica como “uma composição nova baseada na apropriação, segundo determinadas convenções, de uma cantiga alheia”, y establece tres formas distintas de *seguir*, que requieren, de menor a mayor habilidad: (a) retomar sólo la música, lo que conlleva respetar la estructura métrica y acentual del modelo; (b) reproducir también las rimas; (c) a mayores, reproducir el sentido de algunos versos de la cantiga imitada o -y esto sería más valorado- reproducir la letra del refrán, dándole un sentido nuevo. Vd. también, entre otros, CARDOSO 1977, FIGUEIRA VALVERDE 1992, GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2012b, PARKINSON 2018.

¹⁶ Preferimos hablar de *intertextualidad* en el sentido que le da GONÇALVES 1992, p. 147, “como presença, numa determinada poesia, de unidades textuais (*incipit*, refrão, fórmula estrófica, rimas, lexemas significativos) provenientes de outras poesias”. Queda, en todo caso, fuera de nuestro análisis -por las razones ya apuntadas- la cantiga *Pero muito amo, muito non desejo*, si bien reco-

1. *Trovadores provenzales*

En 1984 vieron la luz, en un número especial del *Boletim de Filologia* que se presentó como homenaje al Prof. Rodrigues Lapa, dos artículos que alcanzaron inmediatamente la categoría de “clásicos”; los autores de esos trabajos eran, respectivamente, Aurelio Roncaglia y Anna Ferrari.

El primero de ellos se centra en un caso muy concreto que ha llamado siempre la atención de la crítica, la cantiga de amigo de Don Denis *Ay flores, ay flores do verde pino* (25,2). Tomando como punto de partida una reflexión anterior de António Gedeão (= Rómulo de Carvalho) sobre este texto, Roncaglia se pregunta:

Est-ce vraiment à un référent si peu troubadouresque, à ces pignes nouvelles si malaisément accessibles et si peu assimilables à l'image habituelle d'une fleur (« que nada têm que as recomende como flores ») que s'adressent les soupirs de la jeune fille amoureuse!¹⁷

A esa pregunta, que, obviamente, puede recibir respuestas de varios tipos, como la proporcionada por Beltrán (toma como referente el empleo dado a las piñas en los capiteles de la iglesia de Leiria y del claustro de Alcobaça, dos espacios debidos al mecenazgo de D. Denis¹⁸, y el valor simbólico que pueden contener¹⁹), encuentra Roncaglia una posible explicación, facilitada por un análisis de A. Tavera sobre la canción *Lancan li jorn son lonc en mai* de Jaufré Rudel (*BdT* 262.2), para la que detecta, en el v. 6, unha lección en el cancionero de Urfé (R) que llama su atención: *flors del bels pis* (en lugar de *flors d'albespis*)²⁰. Al comentar esta variante, Roncaglia la relaciona con otra del cancionero Estense (D) que muestra cómo se pudo llegar a confundir aquel arbusto característico de los exordios primaverales con el árbol: *flors d'albres pins*²¹, vista como otra de las “réinterprétations parétymologiques qui vivaient dans la langue de différentes régions, là où les gens n'étaient plus à même de saisir la motivation originaire du mot *albespi*”²². De ahí que acabe

mendamos la consulta de LAPA 1982 para un análisis detallado de sus relaciones con textos occitanos y franceses, además de con algunos gallego-portugueses.

¹⁷ RONCAGLIA 1984, p. 2.

¹⁸ BELTRÁN 2013, p. 227.

¹⁹ “Pero nos interesa aún un último aspecto de la decoración mediante piñas: su significación. Los estudiosos del arte y del simbolismo medieval sitúan su origen en el culto dionisiaco, pues una piña coronaba el *thyrsus*, atributo del Dios que usaban también las Ménades; simbolizaba la fertilidad y la eternidad” (BELTRÁN 2013, p. 230).

²⁰ «J'oserais en effet affirmer que cette variante, *flors dels bels pis*, justement rejetée par tous les éditeurs à l'appareil critique, nous donne une clef pour expliquer de façon satisfaisante l'étrangeté de ces *flores do verde pino* auxquelles la jeune fille évoquée par Dom Dinis adresse ses soupirs amoureux « (RONCAGLIA 1984, p. 3).

²¹ RONCAGLIA 1984, p. 7.

²² RONCAGLIA 1984, p. 8.

optando por considerar las *flores do verde pino* como “symbole du rapport même, de continuité et de transformation, qui relie l’ancienne lyrique galégo-portugaise à la lyrique des troubadours d’Occitanie”²³.

El estudio de Ferrari, por su parte, después de pasar revista a algunos rasgos que diferencian la tradición gallego-portuguesa de la occitana, se centra en buscar concordancias entre las dos, y localiza toda una serie de “versi certo non letteralmente tradotti, ma nei quali -per quanto di tipo formulare o topico- a denunciare il calco può in qualche caso giovare una coincidenza anche di giacitura”²⁴. Aporta, así, una serie de ejemplos²⁵ en los que D. Denis parece estar “inspirado” de forma especial por Bernart de Ventadorn (citado por la edición de Appel) o por Jaufré Rudel (para quien sigue la ed. de Chiarini)²⁶, como ponen de manifiesto los casos siguientes:

Don Denis	Bernart de Ventadorn
<p>nenhúa cousa ond' <i>aja sabor</i> (25,60, v. 10) o que mi pequena <i>prol tem</i> (25,106, v. 9) mais áque m'em vossa <i>prizom</i> (25,58, v. 4²⁷) <i>E nom sei quando vos ar veerei</i> (25,12, v. 13)</p>	<p>c'us jois non m'a <i>sabor</i> (BdT 70.28, v. 8) pois vei c'una <i>pro no m'en te</i> (BdT 70.43, v. 29) que molt m'es mal aquist <i>preizos</i> (BdT 70.22, v. 51) <i>No sai coras mais vos veirai</i> (BdT 70.33, v. 36)</p>
	<p><i>Mo cor ai pres d'amor</i> que l'esperitz lai cor, mas lo cors es sai, alhor, <i>lonh de leis</i>, en Fransa (BdT 70.44, vv. 33-36)²⁸</p>
	<p>Jaufre Rudel</p>
<p>Pero que eu mui <u>long'</u> estou da mha senhor e do seu bem, nunca me dê Deus o seu bem, pero que m' eu tam <u>long'</u> estou, <i>se nom é o coraçom meu</i> <i>mais preto d' ela que o seu.</i></p>	<p>Mas <i>no sai quoras la veirai</i> (BdT 262.2, v. 17)</p> <p>Lai es mos cors si totz c'alhors non a ni sima ni raitz, et en dormen sotz cobertors es lai <i>ab lieis mos esperitz</i> (BdT 262.4, vv. 33-36)</p>

²³ RONCAGLIA 1984, p. 9. No estará de más recordar que el “verde pino” (y también en alternancia paralelística con “verde ramo”) se encuentra asimismo en *O anel do meu amigo*, de Pero Gonçalves de Portocarreiro (128,3), aunque no resulta sencillo establecer quién lo pudo utilizar antes.

²⁴ FERRARI 1984, p. 40. En ocasiones, como acontece con la huella de Jaufré Rudel en *Pero que eu mui long'estou*, “la ripresa è tematica e segnalata da un elemento formale” (FERRARI 1984, p. 41).

²⁵ FERRARI 1984, pp. 40-43.

²⁶ Incluye algún caso más, como una comparación con Guilhem de Montanhagol (FERRARI 1984, p. 43).

²⁷ En realidad, es el segundo verso del refrán, por lo que se reitera en todas las estrofas.

²⁸ Para esa misma composición de D. Denis, Ferrari trae también a colación (con una pequeña errata en las referencias) otro pasaje de Bernart de Ventadorn (BdT 70.33, vv. 22-25).

E pero long' estou d' ali
d' u agora é mha senhor,
nom aja bem da mha senhor,
pero m' eu long' estou d' ali,
*se nom é o coraçom meu
mais preto d' ela que o seu.*

E pero longe do logar
estou, que nom poss' al fazer,
Deus nom mi dê o seu bemfazer,
pero long' estou do logar,
*se nom é o coraçom meu
mais preto d' ela que o seu.*

C' a vezes tem em al o seu,
e sempre sigo tem o meu. (25,73)

Anc tan suau no m'adurmi
mos esperitz tost no fos la
ni tan d'ira non ac de sa
mos cors ades no fos aqui (BdT 262.3, vv. 19-22)

Lanquan li jorn son lonc en mai
m'es belhs dous chans d'auzelhs *de lonh*,
e quan me sui partitz de lai
remembra-m d'un'amor *de lonh*
vau de talan embroncx e clis
si que chans ni **flors d'albespis**
no-m platz plus que l'iversn gelatz (BdT 262.2, I)

Presta luego Ferrari una atención especial a una pieza de la que se ocuparon casi todos los estudiosos del tema, *Proençaes soen mui ben trobar* (25,86), por lo que la comentaremos más adelante. En otro apartado proporciona pruebas adicionales de cómo D. Denis se inspira ampliamente (“concentrando in uno l’eco di piú passi e riunendo talvolta piú echi in un’unica canzone”²⁹) en Bernart de Ventadorn³⁰, en particular para el motivo del abandono de la actividad de trovar (causado por la renuncia al amor)³¹.

²⁹ FERRARI 1984, p. 48.

³⁰ La conclusión es clara: Don Denis “ha come fonte privilegiata BnVent, un ‘chef-de-file’ riconosciuto come tale in patria, ma trovatore arcaico e che non ha avuto, per quanto ne sappiamo, rapporti diretti con la penisola iberica. Questi sembra a sua volta essere uno dei principali ispiratori della corrente provenzaleggiante colta” (FERRARI 1984, p. 52). Aunque no nos interesa detenernos ahora en esta cuestión, no podemos dejar de mencionar que, de algún modo, y tal como explica muy acertadamente Ferrari, el conocimiento de los trovadores provenzales en las cortes de Castilla, Galicia-León y Portugal no se propagó exclusivamente por vía oral, sino también por medio de la escritura, pues (sobre todo si tenemos en cuenta las relaciones dinásticas) es más que probable que por lo menos Alfonso X y D. Denis hayan dispuesto de testimonios escritos de esa producción lírica.

³¹ Vd. las referencias aportadas en pp. 48-49 para *Oimais quer' eu ja leixá-lo trobar* (25,60). Estrechamente relacionado con este motivo está la afirmación de que la razón última del trovar es el amor por la dama, y cuanto más fuerte sea este y más valiosas las cualidades que adornan a la *senhor* mejor será el canto que de ahí resulta, lo que permite a FERRARI 1984, p. 51 establecer una comparación más entre D. Denis (*Senbor, dizen vos por meu mal*, 25,110) y Bernart de Ventadorn (*Non es meravelha s'eu chan*, BdT 70.31). Sobre este tema del ‘silencio poético’ resulta muy ilustrativo el trabajo de LORENZO GRADÍN 2021, que comenta varias de estas composiciones “qui révérent la présence d’une dialectique qui, mise en perspective, se présente comme une joute litté-

Paolo Canettieri y Carlo Pulsoni han identificado varios *contrafacta* de trovadores provenzales en cantigas gallego-portuguesas³², entre los que destacaremos aquí uno muy significativo: *Amor fez a min amar*, de Don Denis (25,15), recuerda abiertamente³³ la conocida composición de Peire Vidal³⁴ *Be·m pac d'ivern e d'estiu* (BdT 364.11), como puede advertirse comparando la primera estrofa de cada una de ellas:

Amor fez a mim amar,
gram temp' a, unha molher
que meu mal quis sempr' e quer,
e me quis e quer matar;
e bem o pód' acabar
Pois end' o poder ouver.
Mais Deus que sab' a sobeja
coita que m' ela dá, veja
como vivo tam coitado;
el mi ponha i recado.

Be·m pac d'ivern e d'estiu
e de fregz e de calors,
et am neus aitan cum flors
e pro mort mais qu'avol viu:
qu'enaissi·m ten esforsiu
e gai Jovens et Valors.
E car am domna novella,
sobravinen e plus bella,
paro·m rosas entre gel
e clar temps ab trebol cel.

En ambos casos – con una diferencia en la rima d, que es masculina en P. Vidal³⁵ – el esquema métrico combina versos heptasílabos de rima masculina con otros de rima femenina (7 7 7 7 7 7 7' 7' 7' 7') y las rimas se estructuran como abbaabccdd, disposición que no se repite en ningún otro texto gallego-portugués conservado³⁶.

raire ayant commencé à un moment précis de la tradition à partir de la récupération du motif occitan de l'abandon du chant par amour” por parte de “auteurs qui jouent avec les mêmes référents lyriques pour laisser libre cours à une offensive dans laquelle le défi littéraire va de pair avec le divertissement courtois” (LORENZO GRADÍN 2021, pp. 555-556).

³² Vd., en particular, CANETTIERI – PULSONI 1995 y 2003.

³³ No tomamos en consideración, a estos efectos, el hecho de que la pieza de Peire Vidal contenga siete coblas y dos tornadas, mientras que la de D. Denis consta sólo de cuatro estrofas, puesto que la extensión de las cantigas es, en general, bastante más reducida que la de las *cansós*. Por otra parte, el texto occitano está organizado en coblas unisonantes y el gallego-portugués en coblas singulares.

³⁴ Peire Vidal ha representado, sin duda, un papel trascendental en las primeras generaciones de trovadores gallego-portugueses y el conocimiento de su obra parece haber perdurado durante mucho tiempo. Pero tal vez conviene no olvidar en qué medida Peire Vidal ha servido también de forma indirecta como transmisor de la producción de Bernard de Ventadorn, que tanto influjo ha tenido en la suya (vd. FERRARI 1971).

³⁵ “Non si tratta comunque di una variazione importante se si considera che la melodia poteva essere facilmente adattata a questo schema solo parzialmente diverso” (CANETTIERI - PULSONI 1995, p. 484).

³⁶ Canettieri y Pulsoni ponen también de relieve que “Senz'altro vicine tra loro sono invece le rime c, che sembrano infatti richiamarsi fonicamente: in *-eya*, nella I strofè della *cantiga* di Dom Dinis, in *-ella* nella canzone di Peire Vidal, in entrambi i casi precedute da labiale” (CANETTIERI - PULSONI 1995, p. 484).

Furio Brugnolo, por su parte, cree ver un eco de Raimbaut de Vaqueiras (*BdT* 392,7)³⁷ en una pastorela del monarca portugués, *Vi oj' eu cantar d' amor* (25,135)³⁸. Si bien en este caso el esquema rimático difiere (coincide, en cambio, la medida de los versos) y el empleado por D. Denis resulta menos original que en el caso anterior, esta composición es la única del corpus gallego-portugués que lo combina con versos heptasílabos masculinos³⁹. De todos modos, las afinidades⁴⁰ detectadas por Brugnolo apuntan más bien en otra dirección, pues parten de la consideración de que ambas composiciones contaminan y hacen interferir géneros y registros diversos⁴¹. Por otra parte, encuentra indicios que, a nivel propiamente verbal y sintagmático, “testimoniano nel concreto della testura poetica gli stretti legami tra i due componimenti: legami tematici, lessicali e stilistici”⁴², como esa declaración de ‘servicio’ visible ya en la primera estrofa de ambos textos⁴³:

³⁷ Se trata también de una variante de pastorela, en cuanto diálogo del trovador con una joven, aunque, por sus peculiares características, es más conocida como el *contrasto* con una genovesa (Brugnolo reproduce la edición de Linskill).

³⁸ COUCEIRO 1991 se había ocupado ya de esta pieza en particular, destacando en ella la existencia de una serie de hápax entre los que puede contarse el provenzalismo *virgeu* (en posición de rima en el v. 2), que no aparece en ningún otro texto gallego-portugués. Además, llama la atención sobre la ruptura del código de la *fin'amor*, en el sentido de que el trovador, a pesar de utilizar el lenguaje característico de la cantiga de amor, ofrece una declaración amorosa un tanto abrupta, carente de *mesura* (algo, por otra parte, propio de las pastorelas), y se muestra impermeable al rechazo de su interlocutora. Esta, a su vez, aduce para ese rechazo motivos más próximos a la cantiga de amigo que de amor, en particular el de que ya está enamorada de otro, que, aunque es frecuente en las pastorelas oitánicas, no se encuentra en ninguna otra de las pastorelas gallego-portuguesas (para estas, vd., entre otros, LORENZO GRADÍN 1994 y 1991a).

³⁹ Raimbaut combina versos de rima masculina con otros femeninos.

⁴⁰ No nos interesa detenernos ahora en los elementos de la pastorela que presentan afinidades con otros textos gallego-portugueses, como el hecho de que el propio íncipit sea muy similar al de *Oi oj'eu ùa pastor cantar*, de Airas Nunez (14,9), y alguno de sus versos parezca retomar alguno de Johan Airas.

⁴¹ Para Brugnolo, *Domna, tant vos ai preiada es* “una sorte di canzone tutta giocata sul registro della richiesta d'amore e della lode cortese, rigorosamente monologica (e anzi monocorde) e, fino allo sberleffo finale (la *tornada*, in cui il giullare svela le sue reali intenzioni, e quindi il suo gioco parodico), decisamente retorica e convenzionale. / La stessa operazione può essere fatta, sia pure in dimensioni più ridotte (e senza sberleffo finale, beninteso), per *Vi oj'eu cantar*, dove le battute maschili, messe in sequenza, formano né più né meno che una sorta di *cantiga de amor* (in una generica *maneira de proençal*) in miniatura, che può funzionare benissimo, in quanto ‘messaggio’ autonomo, anche al di fuori del contesto da cui è estratta” (BRUGNOLO 2004, p. 627).

⁴² BRUGNOLO 2004, p. 628.

⁴³ El análisis se amplía a las intervenciones de la voz femenina en los dos trovadores y hace hincapié en que las similitudes, vistas de forma aislada, podrían encontrarse en otros autores, pero “è precisamente la loro frequenza (il loro addensamento, vorrei dire) e soprattutto la loro s i m u l t a n e i t à e c o m p r e s e n z a -e all'interno di questo particolare contesto- che li rende significativi e dunque probanti” (BRUGNOLO 2004, p. 632).

Vi oj' eu cantar d' amor
em um fremoso virgeu,
unha fremosa pastor
que ao parecer seu
jamais nunca lhi par vi;
e porem dixi-lh' assi:
“Senhor, por vosso vou eu”.

Domna, tant vos ai preiada,
si.us plaz, q'amar me voillaz,
q'eu sui vostr' endomenjaz,
car es pros et ensinada
e toz bos prez autreiaz;
per qe.m plai vostr' amistaz.
Car es en toz faiz cortesa,
s'es mos cors en vos fermaz
plus q'en nulla Genoesa,
per q'er merces si m'amaz;
e pois serai meilz pagaz
qe s'era mia.ill ciutaz,
ab l'aver q'es ajostaz,
dels Genoes.

Podríamos continuar enumerando los posibles casos de intertextualidad con trovadores occitanos que se han advertido para D. Denis⁴⁴, pero preferimos cerrar este apartado con el comentario de dos de sus composiciones más conocidas y representativas, que, precisamente por hacer explícita su familiaridad con esa tradición precedente, no han escapado a la atención de la crítica⁴⁵: *Proençaes soen mui ben trobar* (25,86) y *Quer'eu en maneira de proençaal* (25,99)⁴⁶.

Quer'eu en maneira de proençaal presenta una estructura formal que recuerda la de *Plus que-l paubres, quan jai el ric ostal* de Peire Vidal (*BdT* 364.36). Ambas emplean versos decasilabos organizados en coblas unisonantes, si bien cada estrofa de D. Denis contiene un verso menos que las de Peire⁴⁷, lo que provoca una ligera modi-

⁴⁴ FERRARI 1984 ofrece más ejemplos que los citados *supra*. El proyecto *Littera* contiene una nueva base de datos asociada a la anterior para recopilar modelos occitanos y oitánicos de cantigas gallego-portuguesas (<https://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>), aunque, para D. Denis, se limita a comentar *Amor fez a min amar* y *Quer'eu en maneira de proençaal* (LOPES – FERREIRA *et al.* 2011- [última consulta 02/08/2022]). RIO RIANDE (ed.) 2010, por su parte, comenta, entre otras cosas, que *Quant'eu, fremosa mia senhor* (25,90) ofrece el mismo esquema rimático (7'a 8b 8b 7'c 8d 8d 7'a) que *Bela m'es la voz autona* (Daude de Pradas, *BdT* 124.5) y *Per fin'amor m'esjauzira* (Cercamon, *BdT* 112.3); en el corpus gallego-portugués, este esquema métrico-rimático sólo aparece también en *Tod'ome que Deus faz morar*, de Fernan Garcia Esgaravunha (43,20), uno de los trovadores considerados más “provenzalizantes”.

⁴⁵ A los trabajos ya citados de Lang, Ferrari, Canettieri-Pulsoni, Del Rio Riande, entre otros, cabe añadir el estudio de HART 1994.

⁴⁶ Sobre estas dos composiciones y sus relaciones con Airas Nunez y otros trovadores gallego-portugueses y occitanos (en particular, como no podía ser de otros modo, Peire Vidal), vd., entre otros, FIDALGO 2016 y la reciente aportación de LORENZO GRADÍN 2022.

⁴⁷ Y, como es habitual, la cantiga de D. Denis contiene sólo tres estrofas frente a las siete (más dos tornadas) de la canción de Peire Vidal, que pertenece “al ciclo di poesie che Peire Vidal indirizò nella penisola Iberica: come già *BdT* 364.35 fu infatti inviata ai *quatre reis D'Esanha*, per

ficación en la disposición de las rimas (abbacca / abbacdd)⁴⁸. Canettieri y Pulsoni hacen hincapié en el hecho de que el texto de Peire Vidal es el “único componimento provenzale con la sequenza rimica iniziale in *-al -or* come il testo di Dom Dinis, con il quale condivide il rimante *senhor* (in entrambi al terzo verso)”⁴⁹:

Quer' eu em maneira de proençal
fazer agora um cantar d' amor,
e querei muit' i loar mha senhor
a que prez nem fremosura nom fal,
nem bondade; e mais vos direi em:
tanto a fez Deus comprida de bem
que mais que todas las do mundo val.

Plus que.l paubres, quan jatz el ric ostal,
que noca.s planh, sitot s'a gran dolor,
tan tem que torn ad enòi al senhor,
no m'aus planher de ma dolor mortal.
Be.m dei doler, pòs cela.m fai orgolh,
que nulha re tan no dezir ni volh:
sivals d'aitan no.lh aus clamar mercé,
tal paor ai qu'adès s'enòi de me

Aunque no se localicen en la misma posición, *senhor* no es el único rimante que tienen en común ambas piezas, puesto que también se repiten: en la rima a, *val* (DDen, I, v. 7; PVid. VI, v. 4), *tal* (DDen, II, v. 1; PVid, II, v. 4 *-aital-*), *mal* (DDen, III, v. 1; PVid, VII, v. 1), *leal* (DDen, III, V. 4; PVid, VII, v. 4)⁵⁰; en la rima b, *amor* (DDen, I, v. 2; PVid, III, v. 3), *valor* (DDen, II, v. 3; PVid, VII, v. 3)⁵¹.

En *Proençaes soen mui ben trobar*, cuyo valor teórico parece ser el de sancionar la ecuación *amor = coita* como opuesta a la occitana *amor = joi*⁵², D. Denis se introduce directamente en el tópico con plena consciencia de la sutil dialéctica que lo ani-

convincerli a pacificarsi tra loro per rivolgere tutti gli sforzi alla cacciata degli arabi” (CANETTIERI-PULSONI 1995, p. 485).

⁴⁸ “Embora D. Dinis utilize estrofes de sete versos e não de oito, como no original, a adaptação musical não levanta problemas de maior, como se demonstra, bastando não utilizar a penúltima frase melódica. Note-se ainda a utilização da palavra *senhor*, que D. Dinis conserva na mesma posição do original (em rima do terceiro verso). A ligação do poema dionisino a esta melodia parece ser confirmada pela opção de fazer coincidir a palavra-rima (*bem*) com o salto melódico de sexta maior no final da sexta frase: na verdade, tal gesto musical é único em todo o repertório trovadoresco occitano” (LOPES – FERREIRA *et al.* 2011 [última consulta: 03/08/2022]).

⁴⁹ CANETTIERI-PULSONI 1995, p. 485.

⁵⁰ Adviértase que se trata en este caso de la última estrofa de cada composición, y que en las dos *mal* y *leal* ocupan la misma posición.

⁵¹ “Dom Dinis attento lettore di Peire Vidal, dunque. Tanto che oltre ad imitarne uno schema metrico, ne riprende anche la sequenza rimica per comporre un canto alla maniera dei provenzali” (CANETTIERI-PULSONI 1995, p. 486).

⁵² “Moods of exaltation have hardly any place in Dinis’ *cantigas*. Dinis does not use the term *joi*, and partial synonyms like *alegria*, *solaz* and *lezer*, the last two borrowed from Provençal, are rare. Nor does he use *dolor* or its Portuguese equivalent *dor*, preferring *coita*, which plays a role in his *cantigas*, and in those of other Portuguese poets, similar to that of *joi* in the troubadour *canço*” (HART 1994, p. 31). No estará de más aclarar que los términos *dolor* y *dor* no están registrados en todo el corpus gallego-portugués, donde sí puede, en cambio, encontrarse *doo* (< DOLUM), pero

maba, recibiendo la lección más refinada e ideológicamente cualificada de esa tradición y alineándose, así, con los que, a través del mismo *topos*, reivindican la independencia del propio estado de ánimo al reconocer que la única fuente posible del canto es el amor⁵³. En este caso, sin embargo, más que inspirarse de forma tan directa como en el anterior en un único texto, es posible que confluyan referentes complementarios, entre los que Ferrari encuentra ejemplos de Bernart de Ventadorn (que pueden ampliarse con los propuestos por Hart⁵⁴) o Raimbaut de Aurenga, para ella más relevantes (sobre todo, atendiendo a la intencionalidad⁵⁵) que los de algún *trouvère*, como el señalado por Lang de Eustache le Peintre⁵⁶:

mais os que trobam no tempo da flor
e nom em outro, sei eu bem que nom
am tam gram coita no seu coraçom
qual m' eu por mha senhor vejo levar.
(25,86, I, vv. 3-6)

Cil qui chantent de fleur ne de verdure
ne sentent pas la douleur que je sent,
ains sont amanz ansi com d'aventure

2. *Trovadores gallego-portugueses*⁵⁷

Entre los numerosos casos analizados por Rio Riande⁵⁸, queremos llamar la atención sobre los siguientes:

- (a) El esquema rimático abbaab, con versos decasílabos, presente en *Senhor fremosa, vejovos queixar* (25,117), coincide con el de una cantiga de Fernan Velho (50,10) y otra de Vasco Fdez Praga de Sandin (151,8), pero además reproduce el íncipit de una pieza de Roi Queimado (148,23).

más con el significado de ‘compasión’ que de ‘dolor’, sentimiento que es expresado mayoritariamente por *coita*, aunque también se utilizan sinónimos como *pesar*, *mal*, *afan*...

⁵³ FERRARI 1984, pp. 44-47. A este respecto, vd., entre otros, RON FERNÁNDEZ 1993.

⁵⁴ HART 1994, pp. 32-33.

⁵⁵ “Una raffinatissima ed allusiva – direi quasi ironica in quanto mascherata sotto un’apparente critica – ripresa della topica stagionale trobadorica, e non una presa di posizione avversa ad essa” (FERRARI 1984, p. 46)

⁵⁶ LANG 2010, p. 88.

⁵⁷ Es evidente que, a su vez, “D. Dinis foi modelo de poetas da corte, que o citam ou com ele estabelecem ‘diálogo’” (GONÇALVES 1992, p. 148), pero aquí no vamos a comentar aquellos casos en los que él sirve de modelo a otros trovadores, sino sólo el movimiento en sentido inverso, es decir, algunas de las composiciones (sin pretender ofrecer un listado exhaustivo, porque todavía se requieren muchos estudios complementarios) en las que D. Denis retoma elementos de cantigas de otros trovadores anteriores o contemporáneos a él, teniendo presente que “o re-uso de um discurso alheio corresponde sempre a uma atitude crítica (de adesão ou de intervenção satírica) e quase sempre lúdica” (*ibidem*).

⁵⁸ RIO RIANDE 2010.

- (b) *Ai fals'amigu'e sen lealdade* (25,1) usa un esquema rimático (aaBaB) relativamente frecuente, pero con versos eneasílabos femeninos sólo aparece en Gil Perez Conde (56,12).
- (c) *Rogan'oge, filha, o voss'amigo* (25,104) tiene la misma estructura que una cantiga de Pedr'Eanes Solaz (117,5): I-II: 9'a 9'b 9'b 9'a 10C 10C / III: 10a 9'b 9'b 10a 10C 10C.
- (d) Aunque, en este caso, la comparación se establece a partir de las *Cantigas de Santa María*, no podemos dejar de mencionar que por lo menos en tres ocasiones (25,14; 25,32; 25,57), D. Denis emplea el esquema (aaabab, con versos decasílabos) que presenta el “prólogo B” de las *CSM*, porque hay otros cuatro trovadores (Fernan Rodriguez Redondo, Gil Perez Conde, Johan Ayras de Santiago, Roy Martinz d'Ulveira) que lo usan también, y, a mayores, aparece en una tenzón entre Pai Gomez Charinho y Afonso X⁵⁹ (114,26)⁶⁰.

Rio Riande analiza pormenorizadamente⁶¹ una cantiga de escarnio del rey, *U noutro dia don Foan* (25,130)⁶², que presenta una estructura métrico-rimática frecuente, empleada por el propio D. Denis en otras composiciones (y por Alfonso X en la *CSM* 230), pero cuya comparación con la de la cantiga de amigo *Amigas, quando se quitou* de Estevan Travanca (36,1) “deja a la vista que estamos ante un *seguir* de tercer grado, es decir, la forma de *contrafactum* más elaborada para la tradición lírica profana gallego-portuguesa”⁶³, puesto que no sólo se repiten la estructura métrica y las rimas, sino que, además, D. Denis retoma el refrán de E. Travanca

⁵⁹ Para Oliveira, el interlocutor (interpelado únicamente por el apóstrofe “senhor”) podría ser, en lugar del Rey Sabio, uno de sus hijos, el heredero (fallecido prematuramente) Fernando de la Cerda o bien su sucesor Sancho IV (vd., entre otros, OLIVEIRA 2013, p. 267).

⁶⁰ El esquema rimático puede combinarse igualmente con versos de otras medidas, ofreciendo un número total (incluidas las construidas con versos decasílabos) de 16 cantigas.

⁶¹ RIO RIANDE 2011. En realidad, amplía y desarrolla el estudio realizado previamente por GONÇALVES 1992, pp. 148-150, quien, además de enumerar los elementos fundamentales en los que se basa la intertextualidad, enmienda (justificando adecuadamente su intervención crítica) la edición de Lapa de la cantiga de Estevan Travanca, pues el erudito portugués, admitiendo la disposición textual (las dos *findas* juntas, seguidas del refrán abreviado) que ofrecen B723 y V324, editaba las dos *findas* como una quinta estrofa de la cantiga (vd. al respecto GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2020).

⁶² Le interesa de manera especial este texto (sobre el que ya había llamado la atención GONÇALVES 1992, p. 148) porque “permite reponer una posible situación cortesana (circunscrita a la *cas del-Rei*) de juego trovadoresco donde se hace referencia a esta praxis recortada sobre el momento en que el poeta encuentra la razón para componer y hacer gala del poder agonístico de sus palabras” (RIO RIANDE 2011, p. 194). El hecho de dirigir su sátira contra un “don Foan” facilita la inclusión del escarnio dionisino en un círculo más amplio de trovadores que han empleado el mismo recurso para evitar mencionar el nombre de una persona (no tiene por qué ser la misma en todos los casos) que, sin duda, sería fácilmente reconocible en el ambiente en el que se difundía cada cantiga.

⁶³ RIO RIANDE 2011, p. 195. En relación con los “grados” del *contrafactum*, remite al estudio de GONÇALVES 1992.

modificando uno de sus componentes léxicos (“que lhi *perdoasse*, non quix, / e fiz mal, por que o non fiz” > “per que lhi *trobasse*; nom quis, / e fiz mal porque o nom fiz”), estableciendo así una relación paródica⁶⁴ con el texto que le sirve de modelo⁶⁵:

Amigas, quando se quitou
meu amig’ un dia daqui,
pero mho eu cuitado vi
e m’ el ante muito rogo
*que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, por que o non fiz*

E pavor ei de s’ alongar
daqui, assi Deus mi perdon,
e fará o con gran razon,
ca me vêo ante rogar
*que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, por que o non fiz*

Chamava m’ el lume dos seus
olhos e seu ben e seu mal,
poilo non fazia por al
que o eu fezzes’e, por Deus,
*que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, por que o non fiz*

E, se o por en perdud’ ei,
nunca maior dereito vi,
ca vêo chorar ante mi
e disse mh o que vos direi:
*que lhi perdoasse, non quix,
e fiz mal, por que o non fiz*

E sempre m’ én mal acharei
por que lh’ enton non perdoei,

ca, se lh’ eu perdoass’ ali,
nunca s’ el partira daqui

U n’ outro dia Dom Foam
disse uma cousa que eu sei,
andand’ aqui em cas d’ el Rei,
bõa razom mi deu de pram,
*per que lhi trobasse; nom quis,
e fiz mal porque o nom fiz.*

Falou migo o que quis falar
e com outros mui sem razom;
e do que nos i diss’ entom,
bõa razom mi par foi dar
*per que lhi trobasse; nom quis,
e fiz mal porque o nom fiz.*

Ali u comigo falou
do casamento seu e d’ al,
em que mi falou muit’ e mal,
que de razões mi monstrou
*per que lhi trobasse! nom quis,
e fiz mal porque o nom fiz.*

E sempre m’ eu mal acharei
porque lh’ eu entom nom trobei;

ca se lh’ entom trobára ali
vingára-me do que lh’ oi.

⁶⁴ En el sentido de que “el rey se arrepiente de no haber puesto en práctica su sagacidad a la hora de trovar, ya que con su destreza se hubiese vengado de este descortés villano” (RIO RIANDE 2011, p. 201), como declara de forma muy explícita en las dos *fiindas*, que reproducen el mismo artificio que el refrán.

⁶⁵ “Además, Don Denis utiliza, al igual que su modelo, *coblas singulares* y una doble *fiinda*, además de cinco términos en posición de rima que también emplea Travanca (*razon, al, mal, acharei, ali*)” (RIO RIANDE 2011, p. 196).

Fassanelli establece una serie de conexiones entre Martin Soarez y D. Denis⁶⁶, entre las que cabe destacar como más significativas las que vinculan, por una parte, la cantiga dionisina *Punh'eu, senhor, quanto poss'en quitar* (25,87) con *Pero que punh'en me guardar* (97,30); y, por otra, *Como me Deus aguisou que vivesse* (25,23) con *Ay, mha senhor, se eu non merecesse* (97,1)⁶⁷. En el primer caso, las semejanzas comienzan en el íncipit, con el uso de *punhar en*, pero las correspondencias son más completas: ambas emplean el esquema rimático *abbacca* (con versos de distinta medida: octosílabos en Martin Soarez, decasílabos en D. Denis)⁶⁸; la rima a (-ar) de 25,87 coincide con la rima a de las dos primeras estrofas de 97,30, y la rima b (-on) es la c de esas mismas coblas en Martin Soarez; se usan como rimantes en las dos composiciones los lexemas *quitar, forçar, cuidar, coração, non, sazón, son*, de los cuales *forçar* se sitúa en el cuarto verso de la estrofa I (en el mismo contexto semántico). De todos modos, lo más relevante, tanto para Bertolucci como para Fassanelli, es que los dos trovadores recurren a la personificación de los ojos⁶⁹ y el corazón para describir la *coita* del enamorado, que lo conducirá irremediabilmente a la muerte⁷⁰:

Pero que punh' en me guardar
eu, mha senhor, de vos veer,
per rem non mh-o quem sofrer
estes que non poss' eu forçar:
meus olhos e meu coração
e Amor: todos estes son
os que m' en non leixam quitar.
(97,30, I)

Punh' eu, senhor, quanto poss' en quitar
d' en vós cuidar este meu coração
que cuida sempr' en qual vos vi; mais non
poss' eu per ren nen mi nen el forçar
que non cuide sempr' en qual vos eu vi;
e por esto non sei oj' eu de mi
que faça, nen me sei conselh' i dar.
(25,87, I)

En el segundo caso, las similitudes son mayores todavía, pues el esquema rimático (que coincide con el de la pareja anterior) se combina con versos de idéntica

⁶⁶ FASSANELLI 2014.

⁶⁷ Estas relaciones habían sido ya apuntadas por Valeria Bertolucci en su edición de Martin Soarez (BERTOLUCCI, ed., 1963), en la que, para estas cantigas en particular (VII y VIII), encuentra también afinidades, respectivamente, con Johan Soarez Somesso y Pero Garcia Buralés. Además, en el caso de 97,30, remite, complementariamente, a varias composiciones de Uc de Saint Circ para el motivo de la personificación de los ojos y el corazón.

⁶⁸ La pieza de Martin Soarez consta de cuatro estrofas, distribuidas en *coblas doblas*; la de D. Denis sólo contiene tres, organizadas como *unisonantes*.

⁶⁹ “Ciò che muta nella canzone dionigina è in parte l'organizzazione concettuale e il ruolo giocato dalla triade protagonista del testo. Gli occhi, pur chiamati indirettamente in causa ogni volta che si accenna alla *visio* originaria, sono menzionati esplicitamente solo all'inizio della seconda strofa, mentre l'asse tematico dell'intero componimento è costituito dall'incapacità dell'io di far sì che il cuore non pensi alla dama” (FASSANELLI 2014, p. 12).

⁷⁰ La referencia a esta aparece explícita en el verso que cierra las dos composiciones: “morrer-lhis-ei, poys vus non vir” (97,30, IV, v. 7); “e d'aver sempr'a morte a desejar” (25,87, III, v. 7).

medida (deca sílabos) y se trata de dos cantigas compuestas por tres estrofas unisonantes; las coincidencias de rimas (sólo es diferente la rima c) y rimantes (*vivesse, conhocesse, perdesse, merco, vi, oi, mi, assi*) son notables, y también aquí se produce una llamativa coincidencia en uno de los versos, el último de la primera estrofa. El tema es la sumisión del trovador a la dama, considerada como un castigo divino que conduce a un sufrimiento perenne que le hace desear una muerte que Dios no quiere concederle⁷¹:

Ay, mha senhor, se eu non merecesse
a Deus quan muyto mal lh' eu mereci,
d' outra guisa pensara el de mi,
ca non que m' en vosso poder metesse;
mays soube-lh' eu muito mal merecer
e meteu-m' el eno vosso poder
hu eu ja mays nunca coyta perdesse.
(97,1, I)

Como me Deus aguisou que vivesse
em gram coita, senhor desque vos vi!
ca logo m' el guisou que vos oi
falar, desi quis que er conhocesse
o vosso bem a que el nom fez par;
e tod' aquesto m' el foi aguisar
en tal que eu nunca coita perdesse.
(25,23, I)

Elsa Gonçalves revisa otros casos de enorme interés, en los que no siempre resulta sencillo identificar el sentido direccional (¿D. Denis imita o es imitado?⁷²), pero los que vamos a recoger parecen responder a la primera opción. Es lo que acontece con *Grave vos é de que vos ei amor* (25,40), que ofrece llamativas coincidencias con *Tan grave m'è, senhor, que morrerei*, de Johan Airas de Santiago (63,73), comenzando por el uso del lexema *grave* en el íncipit, que, aunque puede encontrarse en aproximadamente una veintena de cantigas en el corpus gallego-portugués, se convierte aquí en “verdadeira palabra-tema repetida anafóricamente no 1º verso de todas as coblas de ambos os textos e colocada simetricamente nos dois versos de refrão”⁷³. Las dos composiciones tienen la misma estructura: coblas singulares, versos deca sílabos, y uno de los esquemas rimáticos más repetidos por nuestros trovadores, abbaCC, pero D. Denis recupera los rimantes que Johan Airas

⁷¹ Después de comentar las numerosas coincidencias verbales y la abundancia de recursos iterativos y etimológicos (con rimas derivadas, sobre todo en el caso de Martin Soarez), concluye Fassanelli: “Se parte dei riscontri elencati può risultare stereotipata e formulare, è precisamente la loro ricchezza e compresenza, unite all'identico contesto tematico, a renderli significativi e dunque probanti di una studiata prassi imitativa da parte del re trovatore” (FASSANELLI 2014, p. 18).

⁷² La pregunta resulta pertinente en relación con sus contemporáneos, pero, de una manera especial, con Airas Nunez, puesto que las similitudes entre ambos no se limitan al caso comentado más atrás, sino también, con toda claridad, al íncipit dionisino *Amor fez a mi amar* (25,15), tan afín al de Airas Nunez *Amor faz a mi amar tal senhor* (14,2), aunque parece haber acuerdo en que es el clérigo compostelano el que entabla la dialogía con el monarca portugués (vd., entre otros, TAVANI, ed., 1992, pp. 99-103; GONÇALVES 1992, p. 154; FIDALGO 2016, n. 19). Son, de todos modos, muy interesantes en este sentido las reflexiones de LORENZO GRADÍN 2022.

⁷³ GONÇALVES 1992, pp. 150-151.

emplea como rima *b* en la primera estrofa (*per boa fe; é*) para que ocupen la misma posición en la tercera⁷⁴:

Tan grave m' é, senhor, que morrerei,
a mui gran coita que, per boa fe,
levo por vós, e a vós mui grav' é;
pero, senhor, verdade vos direi:
*se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.*

Tan grave m' é esta coita en que me ten
o voss' amor, que non lh' ei de guarir,
e a vós grav' é sol de o oir;
pero, senhor, direi-vos que mi aven:
*se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.*

Tan grave m' é, que non atendo ja
de vós senon mort' ou mui gran pesar,
e grav' é a vós de vos eu coitar;
pero, senhor, direi-vos quant' i á:
*se vos grave é de vos eu ben querer,
tan grav' é a mí, mais non poss' al fazer.*

Grave vos é de que vos ei amor,
e par Deus aquesto vej' eu mui bem,
mais empero direi-vos úa rem,
per boa fe, fremosa mha senhor:
*se vos grav' é de vos eu bem querer,
grav' est a mi, mais nom poss' al fazer.*

Grave vos é, bem vej' eu qu' é assi,
de que vos amo mais ca mim nem al
e que est' é mha mort' e meu gram mal;
mais par Deus, senhor, que por meu mal vi,
*se vos grav' é de vos eu bem querer,
grav' est a mi, mais nom poss' al fazer.*

Grave vos est, assi Deus mi perdom,
que nom poderia mais, per bõa fe,
de que vos am', e sei que assi é;
mais par Deus, coita do meu coração,
*se vos grav' é de vos eu bem querer,
grav' est a mi, mais nom poss' al fazer.*

Pero mais grave dev' a mim de seer
quant' é morte mais grave ca viver.

A diferencia de lo que acontecía con Estevan Travanca, aquí D. Denis no modifica ningún elemento del refrán⁷⁵, que se convierte así en “citação explícita e deliberada, em torno da qual se organiza todo o processo intertextual de recuperação da fórmula métrica, estrófica e rimática, e das estruturas sintáctico-lexicais”⁷⁶. La reite-

⁷⁴ Por otro lado, Johan Airas inicia el cuarto verso de cada estrofa con “pero, senhor” (seguido de expresiones paralelísticas); D. Denis realiza la misma operación con “mais par Deus”, pero sólo en las estrofas II y III, porque en la I retoma en esa posición el “per boa fe” con que J. Airas finalizaba el v. 2 de la misma estrofa. Sobre otras conexiones entre Johan Airas y D. Denis (en particular, entre las cantigas *Algun ben mi deve ced' a fazer* – 63,5 – del compostelano y *O gram viç' e o gram sabor* 25,59), vd. FIDALGO 2016 y LORENZO GRADÍN 2018, pp. 76-78.

⁷⁵ Refrán que, por otra parte, resulta muy similar a otro (*é-mi mui grave de vos ben fazer, l e mui grave de vos leixar morrer*) que Johan Airas utiliza en una cantiga de amigo (*Morreredes se vos non fezer ben*, 63,40) que parece una respuesta de la dama a esta cantiga de amor, y que tal vez pudo tener también presente D. Denis en la elaboración de la suya (la de amigo sí lleva una *finda* de dos versos), pues la estructura métrico-rimática de 63,40 es la misma que la de estas dos (un poco más elaborada en cuanto que la rima *b* es un *dobre*), pero comparte con *Grave vos é de que vos ei amor* varios rimantes, aunque aparecen en distinta posición y son palabras relativamente frecuentes con ese función (*amor, ben, assi*).

⁷⁶ GONÇALVES 1992, p. 151.

ración de la *coita* de Johan Airas es resumida por el monarca en el apóstrofe con que termina el cuerpo de la última estrofa, pero la mayor innovación consiste en la incorporación de una *finda* que sirve de conclusión lógica – e irónica, o, por lo menos, lúdica – al desarrollo del tema⁷⁷, como un intento de afirmar su capacidad de modificar o completar el mensaje transmitido por el texto que le sirve de modelo.

Senhor, pois me non queredes (25,120) fue editada por Lang en estrofas de cuatro versos, pese a que B528b y V131 la transcriben sin espacio para la duda en coblas unisonantes de ocho versos, algo sobre lo que insiste Gonçalves⁷⁸, que también repara en dos anotaciones que Colocci dejó a su lado en B (*Nova* y *s'el dissì*) y para las que busca una justificación precisamente en la estructura formal de la cantiga:

tem uma forma silábica que combina versos de 7 e 3 sílabas e é formada por quatro oitavas perfeitamente bipartidas sobre duas rimas segundo o esquema aabbaabb -uma forma que nenhum outro texto da lírica galego-portuguesa apresenta. Isto quer dizer que estamos perante um *unicum* absoluto: o que dá razão a Colocci. Tão *nova* é a estrutura, que é única⁷⁹.

Las sutilísimas dotes de observación de la estudiosa portuguesa le permitieron, sin embargo, localizar un esquema similar (estrofas que combinan versos heptasílabos con versos cortos y rimas “pareadas”) en otro caso único, *Non me posso pagar tanto*, de Alfonso X (18,26), aunque en este caso cada cobla contiene 13 versos y los más cortos son bisílabos y no trisílabos, pero la distribución de las rimas es afín (aabbaabbccbbc), de tal modo que, en efecto, si se sobreponen las dos estructuras, puede comprobarse cómo “os oito primeiros versos da estrofe da cantiga de Afonso X [...] formam precisamente uma oitava bipartida sobre duas rimas, em versos de 7 e 2 sílabas, que coincide perfeitamente com a forma escolhida por D. Dinis”⁸⁰ (*Ib.*). Las coincidencias no terminan ahí: de las dos rimas empleadas por el nieto, una de ellas (*-ado*) aparece también en la pieza de su abuelo; cuatro rimantes (*pecado*, *dóado*, *grado*, *pagado*) son comunes; las estructuras en las que aparecen algunos de los lexemas en rima son idénticos. Todo ello induce a Gonçalves a considerar que estas relaciones constituyen un caso de “intertextualidade formal”⁸¹, puesto que no existe entre los dos textos ningún tipo de vínculo a nivel temático, como puede

⁷⁷ Así, para D. Denis, “a conclusão de que *mais grave* do que a situação da dama, que sofre por o trovador a amar, é o sofrimento do próprio sujeito, que, não podendo renunciar ao amor, morrerá inelutavelmente” (GONÇALVES 1992, p. 151).

⁷⁸ La edición de Nunes de las cantigas de amor corrige adecuadamente la disposición de las estrofas.

⁷⁹ GONÇALVES 1992, p. 152.

⁸⁰ Advuértase, no obstante, que la distribución de versos de 7 y 2/3 sílabas no coincide estrictamente.

⁸¹ GONÇALVES 1992, p. 153.

advertirse claramente confrontando la primera estrofa de D. Denis con la última de Alfonso X (a fin de confirmar la coincidencia de la rima *-ado*, pues el Rey Sabio organiza su cantiga en coblas doblas):

E direi-vos un recado:

pecado
nunca me pod' enganar
que me faça ja falar
en armas, ca non m' é dado
(doado
m' é de as eu razoar,
pois-las non ei a provar);
ante quer' andar sinlheiro
e ir come mercadeiro
algúa terra buscar,
u me non possan culpar
alacran negro nen veiro.

Senhor, pois me nom queredes
fazer bem, nem o teedes
por guisado,
Deus seja porem loado;
mais pois vós mui bem sabedes
o torto que mi fazedes,
gram pecado
avedes de mi, coitado.

El estudio de Gonçalves finaliza incorporando un tipo de intertextualidad menos evidente, que llama “alusiva”, entendiendo por tal “una intencional referència a um universo cultural representado por um autor-modelo, por um género amplamente codificado”⁸². El ejemplo por ella seleccionado para esta modalidad es la cantiga de amigo *Levantou-s'a velida* (25,43)⁸³, que ha sido considerada frecuentemente por la crítica una reconstrucción de [*Levou-s'a louçana*], *levou-s'a velida*⁸⁴, de Pero Meogo (134,5), con la que mantiene ciertas afinidades léxicas y temáticas (*louçana*, *lavar*; *vento - amigo*) que no parecen totalmente casuales, aunque también se aprecian diferencias notables. Y entre estas es donde Gonçalves encuentra la clave para desentrañar un nuevo caso de intertextualidad con Alfonso X⁸⁵: el uso – polisémico – del término *alva* (inexistente en Pero Meogo), que se repite hasta 14 veces (está en posición de rima, y como *dobre*, en el refrán). Un empleo similar (con un esquema métrico-rimá-

⁸² GONÇALVES 1992, p. 153.

⁸³ Nos hemos ocupado detenidamente de esta composición en BREA 2000, trabajo al que remitimos para ampliar las referencias bibliográficas al respecto.

⁸⁴ Tanto en B1188 como en V793 falta lo que, según se disponga la cantiga en versos largos o cortos, sería el primer hemistiquio o el primer verso de la misma. Se han barajado diversas reconstrucciones, pero ninguna resulta por el momento totalmente satisfactoria, debido a la propia estructura elegida, en coblas alternativas y *leixapréen*.

⁸⁵ Y, a través de él, de nuevo con un trovador occitano, en este caso Cadenet: “D. Dinis revela conhecer as relações intertextuais de tipo formal que ligam a poesia de Afonso X à ‘alva’ de Cadenet *S’anc fui belha ni prezada* (BdT 106.14)” (GONÇALVES 1992, p. 153). Estas correspondencias habían sido ya apuntadas por LORENZO GRADÍN 1991b, p. 123.

tico y un argumento diferente) se produce en la CSM 340, *Virgen Madre Grroriosa*, en la que todas las estrofas terminan (y también empiezan, a partir de la segunda, que es la que reproducimos al lado de la primera de D. Denis⁸⁶) con el mismo lexema:

Tu es alva per que visto
foi o sol que éste Cristo,
que o mund' ouve conquisto
e sacado d' u jazia,
e jaria,
e de que non sairia,
mais Deus por ti da altura
quis de ti sa criatura
nacer, e fez de ti alva

Levantou-s' a velida,
levantou-s' alva,
e vai lavar camisas
e-no alto.
Vai-las lavar alva.

En un trabajo reciente⁸⁷ proponemos un caso de intertextualidad similar (aunque no totalmente coincidente) que gira en torno al lexema, también polisémico, *enfinta*, no demasiado frecuente en el corpus gallego-portugués, pero empleado (en algún caso, junto al verbo *enfingirse*) por trovadores que pudieron servir de inspiración a D. Denis, especialmente Johan Garcia de Guilhade, que lo utiliza en *Amigas, o meu amigo* (70,6) y *Fez meu amigo, amigas, seu cantar* (70,23). La segunda de estas cantigas de amigo comparte el esquema métrico-rimático con *Vos que en vossos cantares meu*, de D. Denis (25,138)⁸⁸, con la que presenta algunas otras afinidades: la pareja de rimantes *razon – non* como rima *b* (en la estrofa II de Guilhade, en la III de D. Denis); la aparición en posición de rima (no en los mismos versos o estrofas) de vocablos frecuentes como *eu, ben*; el empleo de *cantar(es)* en el íncipit; sobre todo, el uso de *enfinta* (en ambos casos en el interior del v. 3 de la primera estrofa)⁸⁹ como eje temático (la necesidad de velar la identidad de la amada, aunque con un desarrollo diverso) de las dos composiciones:

Fez meu amigo, amigas, seu cantar
per bóa fe, en mui bóa razon
e sen **enfinta** e fez lhi bon son,
e úa dona lho quiso filhar,
mais sei eu ben por quen s' o cantar fez,
e o cantar ja valrria úa vez

Vós que vos en vossos cantares meu
amigo chamades, creede ben
que non dou eu por tal **enfinta** ren,
e por aquesto, senhor, vos mand' eu
que, ben quanto quiserdes des aqui
fazer, façades enfinta de mi

⁸⁶ Seguimos el texto establecido por FIDALGO 2004, p. 337.

⁸⁷ BREA 2022.

⁸⁸ Curiosamente, esta cantiga llamó la atención de Elsa Gonçalves, que menciona de pasada una posible relación con otra composición de Guilhade, pues lo que le interesa es el uso del apóstrofe provenzalizante *senher* en la segunda estrofa, un apóstrofe que, puesto en boca femenina y dirigido al amigo, “podería querer significar que este, não sendo Deus, era rei...” (GONÇALVES 1993b, p. 18).

⁸⁹ D. Denis lo reitera en la segunda estrofa y en el refrán; en la III y en la *finda* emplea el verbo *enfingirse*.

Guilhade destaca por su afición a adoptar en sus composiciones un tono burlesco e irónico (incluso autoparódico), por lo que no sería extraño que D. Denis hubiese querido emularlo, burlándose de él: la moza de Guilhade expresa su protesta por el hecho de que -a causa de la *enfinta*- hay otra mujer que pretende ser la destinataria de su trovar, pero la de D. Denis está airada porque el trovador presume abiertamente de su dama, por lo que decide vengarse de él ordenándole que mantenga esa actitud, ya que nunca conseguirá su ansiado *ben*⁹⁰.

Pensamos que todavía podrían encontrarse en D. Denis otras alusiones de varios tipos a distintos trovadores, pero finalizaremos exponiendo tan sólo una posibilidad más, basada en el uso en posición de rima de palabras que no figuran en esa combinación más que en dos textos en todo el corpus gallego-portugués conservado. Nos referimos a *Unha pastor se queixava* (25,129), que reproduce una pareja de rimantes (*coita – doita*) que únicamente se localizan, además de en esta cantiga dionisina, en *Muitos an coita d'amor*, de Fernan Fernandez Cogominho (40,6), un noble vinculado a la corte de su padre Afonso III, y cuyo hijo, Nuno Fernandez Cogominho, llegaría a ser almirante mayor del propio D. Denis⁹¹:

Muitos an coita d' amor,
maila do mundo maior,
eu mi a ouvi sempre doita,
ca x' á i coita de coita,
maila minha non é coita.

Muitos vej' eu namorados
e que son d' amor coitados,
maila mia coita x' é forte
ca x' á i morte de morte,
maila minha non é morte.

Muitos mi vej' eu que an
gran coita e grand' afan,
mailo meu mal, quen viu tal?,

Unha pastor se queixava
muit' estando noutro dia,
e sigo medes falava,
e chorava e dizia,
com amor que a forçava:
par Deus, vi-t' em grave dia,
ai amor!

Ela s' estava queixando
come molher com gram coita,
e que a pesar des quando
nacéra, nom fôra doita;
porem dezia chorando:
tu nom es se nom mha coita,
ai amor!

⁹⁰ FASSANELLI 2014, pp. 5-9, aborda el motivo del secreto amoroso desde una perspectiva más amplia (sin restringirlo a la presencia explícita del término *enfinta*, *enfingirse*), pero insistiendo en que la necesidad de *celar* la identidad de la amada puede resolverse con una “*donna dello schermo*”, y menciona una serie de composiciones que mantienen relaciones temáticas con las analizadas por nosotros. En particular, encuentra afinidades especiales entre una cantiga de Martin Soarez (*Muitos me ve' en preguntar*, 97,19) y dos de D. Denis (*O que vos nunca coidei a dizer*, 25,63; y *Nostro Senhor, ajades bon grado*, 25,55); aunque la estructura compositiva (la medida de los versos, la distribución de las rimas, las relaciones interestróficas, la modalidad elegida -mestría, refrán-, etc.) es diferente (de todos modos, 97,19 y 25,63 presentan en este sentido más similitudes que las que podrían encontrarse con 25,55), no puede negarse que todas inciden -desde perspectivas distintas- en el mismo tema.

⁹¹ Para todo lo relacionado con Cogominho, vd. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (ed.) 2012a.

ca x' an eles mal de mal
mailo meu mal non é mal.

Coitas lhe davam amores
que nom lh' eram se nom morte;
e deitou-s' antr' úas flores
e disse com coita forte:
mal ti venha per u fôres,
ca nom es se nom mha morte,
ai amor!

Se advierte claramente que la estructura estrófica es diferente en las dos cantigas, aunque ambas giran en torno a la intensidad de la *coita* que provoca la muerte. Además, y a pesar de que el par *morte* – *forte* no resulte exclusivo de estas piezas⁹², sí lo es el hecho de que son las únicas que reiteran uno de los rimantes (*morte*) dentro de la misma estrofa⁹³, aunque D. Denis opte por disponerlas de forma que el adjetivo ocupe la posición central entre las dos ocurrencias del sustantivo que configuran un *dobre* (artificio presente también en la primera estrofa – y, lógicamente, en la tercera de Cogominho –, aunque *dia* no aporte nada relevante para esta confrontación).

3. Consideraciones finales

Pensamos que los casos aportados son suficientes para corroborar la impresión de que D. Denis es consciente de ser el depositario de una ya larga tradición cultural, pero también familiar⁹⁴, que conoce bastante bien y de la que se sirve para elaborar su amplio repertorio de cantigas con el propósito de insertarse plenamente en esa tradición, a la vez que de producir piezas originales, reconocibles como

⁹² Lo emplean también, cada uno en una ocasión, Diego Pezelho (28,1), Estevan da Guarda (30,23) y Johan Soarez Coelho (79,44). Y el propio D. Denis recurre a él en otras seis cantigas (25,9; 25,15; 25,16; 25,21; 25,22; 25,61).

⁹³ Para GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2009, p. 275, esta distribución (*doita* – *coita* – *coita* / *forte* – *morte* – *morte*, y, paralelamente, *tal* – *mal* – *mal*) que lleva a cabo Cogominho, “combinando as técnicas da paronomasia e do dobre, reforzan e reiteran expresivamente o tema principal desenvolvido na composición, non só mediante a reaparición en rima dos substantivos *coita*, *morte* e *mal*, senón tamén mediante a súa asociación cun adxectivo, ou pronome indefinido, parónimos que os enfatizan e intensifican”.

⁹⁴ “Rei de Portugal no período que vai de 1279 a 1325, D. Denis -neto de Afonso X, o Sábio (cuja personalidade e obra tanto fascínio exerceram sobre os homens do seu tempo), filho de Afonso III, o Bolonhês (rei inteligente e astuto, que procurou introducir no reino lusitano hábitos políticos e culturais aprendidos na corte de França), casado com Isabel de Aragão e, portanto, genro de Pedro III (soberano de um reino onde a língua e a poesia *d’oc* desde muito cedo tinham sido adoptadas e cultivadas com fervor)- foi o herdeiro de uma cultura trovadoresca proveniente de três cortes diferentes” (GONÇALVES 1993b, p. 18).

familiares pero con algunos rasgos distintivos⁹⁵, propios de un trovador que era rey⁹⁶ y disponía no sólo de una corte que cultivaba y apreciaba el arte de trovar, sino también, muy probablemente, de testimonios escritos (“cancioneros” individuales o colectivos, folios sueltos o rótulos...) ⁹⁷ que le habían llegado por herencia o como regalo (o que, incluso, había encargado expresamente)⁹⁸.

Elsa Gonçalves insiste en varias ocasiones en que, sin desmerecer la influencia que sobre él ejercieron trovadores occitanos como Bernart de Ventadorn o Peire Vidal, el “modelo” favorito de D. Denis es su propio abuelo Alfonso X:

A poesia do Rei Sábio constitui, em meu entender, o intertexto privilegiado por D. Dinis e a mediação é de tipo escrito, não oral. A poesia cortês é, neste caso, não apenas poesia de corte, mas poesia de reis que tiveram à sua disposição cancioneiros e foram promotores de recolhas cancionescas⁹⁹.

Una prueba adicional de este vínculo entre los dos monarcas es que (como puso de relieve Ferrari¹⁰⁰) son los dos únicos trovadores gallego-portugueses que demuestran conocer¹⁰¹, mencionándola explícitamente, la historia de Tristán (en el caso de Alfonso X, puesto en el mismo nivel de “amadores” que Paris; en el de D. Denis, que Flores y Blancaflor)¹⁰²:

⁹⁵ “Certo, don Denis procede con l’attitudine tipica dei *trobadores* nei confronti dei *trobadors*. Non riproduce smaccatamente e pedantemente, non imita alla lettera, e nemmeno vuole emulare, ma riduce, seleziona, varia e soprattutto attenua, smussa [...]. Il suo atteggiamento, l’atteggiamento di Denis, non è certo parodico: semmai leggermente ironico” (BRUGNOLO 2004, pp. 632-633). Advértase, no obstante, cómo GONÇALVES 1993b pone de manifiesto la sutileza con la que enmascara algunas sátiras casi crueles.

⁹⁶ “Mas a poesia do Rei Trovador não seria o que é, se o seu autor não tivesse sido, objectivamente, rei, isto é, suzerano, legislador, promotor de uma política cultural que se manifesta em várias iniciativas e de uma vida de corte em que a poesia era, umas vezes ‘solaz’, outras vezes ‘apostila de mal dizer’” (GONÇALVES 1993b, p. 14). Ya Ferrari había destacado que “I re trovatori si distinguono quindi sia per la qualità sia per la quantità dell’imitazione, che significativamente estendono ai generi più lontani dalla *canço* trobadorica” (FERRARI 1984, p. 43).

⁹⁷ FERRARI 1984, p. 54, insiste en esa doble vía de transmisión (oral y escrita) de la que, sin duda, disfrutaron tanto Alfonso X como D. Denis.

⁹⁸ Lamentablemente, no tenemos constancia material de la existencia de estos testimonios, aunque parece probable la existencia de un cancionero individual del propio D. Denis y no es descartable que fuese él mismo el promotor de una “compilación general” de lírica gallego-portuguesa (vd., entre otros, MARCENARO 2016, MONTEAGUDO 2020).

⁹⁹ GONÇALVES 1992, p. 154. En relación con lo comentado en la nota anterior, está claro que, para Alfonso X, sí está demostrado su labor compilador en los cuatro códices que contienen las *Cantigas de Santa María*.

¹⁰⁰ FERRARI 1984, p. 44.

¹⁰¹ No olvidemos, en cualquier caso, que **B** se abre (después de unos fragmentos de un *Arte de trobar*) con cinco *lais de Bretanha*, aunque preferimos no comentar ahora lo que eso puede significar.

¹⁰² Antes que él, Johan Garcia de Guilhade había hecho referencia a esta pareja de enamorados en *Per boa fe, meu amigo* (70,39): “Os grandes nossos amores, / que mi e vós sempre ouvemos, /

E, pois que o Deus assi quis,
que eu sôo tan alongado
de vós, mui ben seede fis
que nunca eu sen cuidado
en viverei, ca ja Paris
d' amor non foi tan coitado
nen Tristan;
nunca sofreron tal afan,
e nen an,
quantos son nen seeran.
(Afonso X, 18,5, II)

Qual maior poss', e o mais encoberto
que eu poss', e sei de Brancafrol
que lhi non ouve Flores tal amor
qual vos eu ei, e pero sôo certo
que mi queredes peor d'outra ren,
pero, senhor, quero-vos eu tal ben

Qual maior poss', e o mui namorado
Tristan sei ben que non amou Iseu
quant'eu vos amo, esto certo sei eu;
e con tod'esto sei, mao pecado,
que mi queredes peor d'outra ren,
pero, senhor, quero-vos eu tal ben
(D. Denis, 25,113, II-III)

Es posible que este pueda ser considerada otro caso de intertextualidad, porque no parece una simple coincidencia. En cualquier caso, lo que pretendíamos resaltar es la frecuencia con la que D. Denis recurre a la producción trovadoresca para sorprender con un uso nuevo de esquemas métricos y rimáticos, lexemas, expresiones... ya empleados por otros autores, “como se, através do trabalho intertextual, o poeta tardio concretizasse um ideal de condensação, de recapitulação e síntese de toda a tradição poética e, ao mesmo tempo, de confronto criativo”¹⁰³. Dicho con otras palabras, D. Denis actúa como una especie de *crisol*¹⁰⁴, empleando figuradamente el vocablo en el sentido que le da el DUE¹⁰⁵: ‘Recipiente de material refractario, que se emplea para fundir y purificar materiales, por ejemplo el oro o la plata, a temperatura muy elevada’. En efecto, *fundir y purificar*, es, en cierto sentido, lo que lleva a cabo D. Denis con toda una tradición de la que es heredero directo, incluso desde una perspectiva dinástica, teniendo en cuenta que es el núcleo aglutinador de la última gran generación de trovadores gallego-portugueses y que tiene plena consciencia del papel que le tocó representar como compendio armónico de experiencias anteriores y contemporáneas a él, al mismo tiempo que,

nunca lhi cima fazemos / como Brancafrol e Flores” (II, vv. 1-4). Sobre el conocimiento que podía haber de estas historias en el occidente peninsular, y el cambio que supone la sustitución de Paris por Flores, vd. ALVAR 2013.

¹⁰³ GONÇALVES 1992, p. 18.

¹⁰⁴ Con este término hacemos referencia explícita a un trabajo de Pilar Lorenzo Gradín, que lo emplea para mostrar lo que representa la cantiga de amigo en el ámbito de la lírica trovadoresca: “En definitiva, la poética de la cantiga gallego-portuguesa es fruto de una experiencia variada, en la que se incorporaron estructuras y temas de formación y proveniencia diversos. Dicha riqueza se debe en gran medida a la introducción en el enunciado de la voz femenina, que no limitaba el discurso lírico y que por esa misma razón facilitaba que la *cantiga de amigo* funcionase como el crisol de la tradición (o de las tradiciones)” (LORENZO GRADÍN 1998, p. 98).

¹⁰⁵ DUE, vol. I, p. 805.

de una mezcla de cosas diversas (“materiali da costruzione”¹⁰⁶), consigue obtener resultados originales e innovadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR 2013 = C. ALVAR, *Don Denis, Tristán y otras cuestiones entre materia de Francia y materia de Bretaña*, in *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 16, 2013 <<https://doi.org/10.4000/e-spania.22628>>.
- ANTONELLI 2004 = R. ANTONELLI, *Per “Madonna, dir vo voglio”*, in *Critica del testo*, 7/2, 2004, pp. 563-603.
- BELTRÁN 2013 = V. BELTRÁN “*Ay flores do verde pino*”, in M. BREA - E. CORRAL - M. POU-SADA CRUZ (eds.), *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria 2013, pp. 213-232.
- BERTOLUCCI (ed.) 1963 = V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO (ed.), *Le poesie di Martin Soares*, Bologna 1963.
- BREA 2000 = M. BREA, “*Levantou-s’a velida*”, un exemplo de sincretismo harmónico, in J. L. RODRÍGUEZ (ed.), *Estudos dedicados a Ricardo Carvalho Calero*, Santiago de Compostela 2000, vol. II, pp. 139-151.
- BREA 2022 = M. BREA, “*Non dou eu por tal enfnta ren’. Don Denis e o xogo intertextual*”, in *Cultura Neolatina*, LXXXII/3-4, 2022, pp. 335-353.
- BRUGNOLO 2004 = F. BRUGNOLO *Da don Denis a Raimbaut de Vaqueiras*, in *Critica del testo*, 7-2, 2004, pp. 617-636.
- CANETTIERI - PULSONI 1995 = P. CANETTIERI – C. PULSONI, *Contrafacta galego-portoghesi*, in J. PAREDES (ed.), *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la AHLM, Granada 1995, vol. I, pp. 479-497.
- CANETTIERI - PULSONI 2003 = P. CANETTIERI – C. PULSONI, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell’imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in D. BILLY - P. CANETTIERI - C. PULSONI - A. ROSSELL, *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma 2003, pp. 113-165.
- CARDOSO 1977 = W. CARDOSO, *Da Cantiga de seguir no cancioneiro peninsular da Idade Média*, Belo Horizonte 1977.
- COUCEIRO 1991 = X. L. COUCEIRO, *Notas a una cantiga dionisiaca*, in M. BREA – F. FERNÁNDEZ REI (eds.), *Homenaxe ó profesor Constantino García*, Santiago de Compostela 1991, vol. II, pp. 285-292.
- DUE = M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1970.
- FASANELLI 2014 = R. FASANELLI, *Don Denis e Martin Soares: brevis note intertextuali* <<https://blogs.commonsgorgetown.edu/cantigas/publications/articles/volume-2-2014/>> (ISSN 2332-1377).

¹⁰⁶ MENEGHETTI 1992, p. 71.

- FERRARI 1971 = A. FERRARI, *Bernart de Ventadorn 'fonte' di Peire Vidal?*, in *Cultura Neolatina*, 31, 1971, pp. 171-203.
- FERRARI 1984 = A. FERRARI, *Linguaggi lirici in contatto: trobadors e trobadores*, in *Boletim de Filologia*, 29, 1984, pp. 35-58.
- FERREIRA 1993 = M. P. FERREIRA, *Cantiga de seguir*, in *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, G. LANCIANI - G. TAVANI (dir.), Lisboa 1993, pp. 141-142.
- FIDALGO 2004 = E. FIDALGO (coord.), *As cantigas de loor de Santa María*, Santiago de Compostela 2004.
- FIDALGO 2016 = E. FIDALGO, *La expresión del "joi" en la escuela trovadoresca gallego-portuguesa*, in *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 5, 2016, pp. 107-141.
- FILGUEIRA VALVERDE 1992 = X. F. FILGUEIRA VALVERDE, *A seguida na lírica galego-portuguesa (un modelo intertextual)*, in ID., *Estudios sobre lírica medieval*, Vigo, 1992, pp. 183-207.
- GONÇALVES 1992 = E. GONÇALVES, *Intertextualidades na poesia de Dom Dinis*, in *Singularidades de uma Cultura Plural. Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa (Rio de Janeiro, 30 de Julho a 3 de Agosto de 1990)*, Rio de Janeiro 1992, pp. 146-155.
- GONÇALVES 1993a = E. GONÇALVES, *Denis, Dom*, in *Dicionário da literatura medieval galega e portuguesa*, G. Lanciani - G. Tavani (dir.), Lisboa 1993, pp. 206-212.
- GONÇALVES 1993b = E. GONÇALVES, *Don Denis: um poeta rei e um rei poeta*, in A. A. NASCIMENTO - C. A. RIBEIRO (eds.), *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991)*, Lisboa 1993, vol. II, pp. 13-23.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2009 = D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *As rimas do corpus poético de Fernan Fernandez Cogominho*, in *Pola melhor dona de quantas fez Nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*, M. BREA (coord.), Santiago de Compostela 2009, pp. 263-275.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ (ed.) 2012a = D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ (ed.), *O cancionero de Fernan Fernandez Cogominho*, Santiago de Compostela 2012.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2012b = D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Contribución ao estudo da cantiga de seguir nos cancioneros galego-portugueses: os escarnios V1003 e B1559*, in *Crítica del texto*, 15-2, 2012, pp. 215-235.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2015 = D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Estas se podem fazer d'amor ou d'amigo ou d'escarnho ou de maldizer... Anotaciones sobre la tensón en la lírica gallega medieval*, in *Medioevo Romanzo*, 39-1, 2015, pp. 128-151.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2020 = D. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, *Cancioneros manuscritos y "mise en texte". La "fiinda, en acabamento de sas cantigas"*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 136-3, 2020, pp. 833-871.
- HART 1994 = T. R. HART, *The cantigas de amor of King Dinis: "em maneira de proença"?*, in *Bulletin of Hispanic Studies*, 71, 1994, pp. 29-38.
- LANG 2010 = H. R. LANG, *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*, L. M. MONGELLI - Y. FRATESCHI VIEIRA (eds.), Rio de Janeiro 2010.

- LAPA 1982 = M. R. LAPA, *Uma cantiga de D. Denis* (C.V. 208; C.B.N. 605). *Fontes literárias*, in ID., *Miscelânea de Língua e Literatura Portuguesa Medieval*, Coimbra 1982, pp. 205-233.
- LOPES – FERREIRA *et al.* (2011-) = G. V. LOPES – M. P. FERREIRA *et al.*, *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- LORENZO GRADÍN 1991a = P. LORENZO GRADÍN, *A pastorela peninsular: cronoloxía e tradición manuscrita*, in *Homenaxe ó Profesor Constantino García*, M. BREA - F. FERNÁNDEZ REI (eds.), Santiago de Compostela 1991, pp. 351-359.
- LORENZO GRADÍN 1991b = P. LORENZO GRADÍN, *La malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación*, in *Revista de Literatura Medieval*, 3, 1991, pp. 117-128.
- LORENZO GRADÍN 1992 = P. LORENZO GRADÍN, “*Accesus ad tropatores*”. *Contribución al estudio de los contrafacta en la lírica gallego-portuguesa*, in *Actes du XX^e Congrès international de linguistique et de philologie romanes. La poésie lyrique romane (XIII^e et XIII^e siècles)*, Zürich 1992, V, Section VII, pp. 101-111.
- LORENZO GRADÍN 1994 = P. LORENZO GRADÍN, *La pastorela gallego-portuguesa: entre tradición y adaptación*, in *Studi provenzali e galeghi 89/94, Romanica Vulgaria. Quaderni*, 13-14, 1994, pp. 117-146.
- LORENZO GRADÍN 1998 = P. LORENZO GRADÍN, *El crisol poético de la tradición: la cantiga de amigo*, in *Lírica popular / Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, P. M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), Sevilla 1998, pp. 73-98.
- LORENZO GRADÍN 2018 = P. LORENZO GRADÍN, *La cantiga de amor, entre tradición y recepción*, in *Los trovadores: recepción, creación y crítica en la Edad Media y la Edad Contemporánea*, M. SIMÓ - A. MIRIZIO - V. TRUEBA (eds.), Kassel 2018, pp. 59-80.
- LORENZO GRADÍN 2021 = P. LORENZO GRADÍN, *Les troubadours galégo-portugais et la dialectique du silence et du chant poétiques*, in *Le Moyen Âge*, 127, 3-4, pp. 537-557.
- LORENZO GRADÍN 2022 = P. LORENZO GRADÍN, *De amor y primavera: el debate entre don Denis y Airas Nunez*, in *Zeitschrift für romanische Philologie*, 138-3, 2022, pp. 1-22.
- LORENZO GRADÍN - MARCENARO 2010 (eds.) = P. LORENZO GRADÍN – S. MARCENARO (eds.), *Il canzoniere del trovatore Roi Qeimado*, Alessandria 2010.
- MARCENARO 2016 = S. MARCENARO, *Il presunto Livro das cantigas di Don Pedro de Portugal, Conde de Barcelos*, in *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*, E. CORRAL - E. FIDALGO - P. LORENZO GRADÍN (coords.), Santiago de Compostela 2016, pp. 579-587.
- MARSHALL 1980 = J. H. MARSHALL, *Pour l'étude des Contrafacta dans la poésie des troubadours*, in *Romania*, 101, 1980, pp. 289-335.
- MEDDB = *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB) [base de datos en liña]. Versión 3.11*. Santiago de Compostela (en línea desde 1998) <<http://www.cirp.gal/meddb>> (ISSN 1989-4546).
- MENEGHETTI 1992 = M^a L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Torino 1992.

- MONTEAGUDO 2020 = H. MONTEAGUDO, *Para a análise grafemática da *Recompilación tardía (*Livro das cantigas)*, in *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, D. GONZÁLEZ (ed.), Santiago de Compostela 2020, pp. 157-194.
- OLIVEIRA 2013 = A. RESENDE DE OLIVEIRA, *O irrequieto cancionero profano do Rei Sábio*, in *Revista Portuguesa de História*, 44, pp. 257-277.
- PARKINSON 2018 = S. PARKINSON, *Géneros imaginados na lírica galego-portuguesa: a ‘cantiga de seguir’ e a ‘cantiga de vilãos’*, in *Poesía, poéticas y cultura literaria*, A. ZINATO – P. BELLONI (eds.), Pavia 2018, pp. 375-390.
- RAMOS 2020 = M^a A. RAMOS, *Cancioneiros e textos imprevisíveis*, in *Lírica galego-portuguesa. Lingua, sociolingüística e pragmática*, D. GONZÁLEZ (ed.), Santiago de Compostela 2020, pp. 195-231.
- RIO RIANDE (ed.) 2010 = G. del RIO RIANDE (ed.), *Texto y contexto: el “Cancionero del rey don Denis de Portugal”: (edición crítica y estudio filológico)*, Madrid 2010 (tese de doutoramento inédita).
- RIO RIANDE 2011 = G. del RIO RIANDE, *Intertextualidad, intermelodicidad y metatextualidad en una cantiga de escarnio del rey Don Denis*, in *Estudios románicos*, 20, 2011, pp. 191-204.
- RON FERNÁNDEZ 1993 = X. X. RON FERNÁNDEZ, *Os trobadores no tempo da froil*, in *O cantar dos trobadores*. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993, M. BREA (coord.), Santiago de Compostela 1993, pp. 475-492.
- TAVANI 1967 = G. TAVANI, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma, 1967.
- TAVANI 1969 = G. TAVANI, *Sull’attribuzione a D. Denis di “Pero muito amo, muito non desejo”*. *Testo e commento*, in ID., *Poesia del Duecento nella Penisola Iberica*, Roma 1969, pp. 219-233.
- TAVANI (ed.) 1992 = G. TAVANI (ed.), *A poesia de Airas Nunez*, Vigo 1992.