

Critica del testo

XV / 2, 2012

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Déborah González Martínez

Contribución ao estudo da cantiga de seguir
nos cancioneros galego-portugueses:
os escarnios *V1003* e *B1559**

1. A cantiga de seguir, *contrafactum* da lírica galego-portuguesa

Entre os xéneros, modalidades e técnicas referidas na *Arte de trovar* – o tratado de poética anónimo que se transmite de forma fragmentaria nos folios iniciais do *Cancioneiro da Biblioteca Nacional, Cod. 10991 (B)* –, ofrécese teorizada, ocupando o capítulo nono, a *cantiga de seguir*. Ademais, nesta poética especifícanse os tres xeitos en que os trobadores podían confeccionar os seus *seguires*:

Outra maneira há i en que trobam dos homens a que chamam “seguir”; e chamam-lhe assi porque convem de seguir cada um outra cantiga a som ou en p<alav>ras ou en todo. En este “seguir” se pode fazer em tres maneiras: a ùa, filha-se o som d’outra cantiga e fazem-lhe outras palavras tam iguaes come as outras, pera poder e<m> elas caber aquel som mesmo. E este seguir é de menos em sabedoria porque <nam> toman nada das palavras da cantiga que segue.

Outra maneira i há de “seguir” a que chamam “palavra por palabra”: e porque convem o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejam iguaes e de tantas silabas ùas come as outras, pera poderem caber em aquele som mesmo.

E outra maneira i há de “seguir” em que non segue<m> as palabras. <Estas cantigas> fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera poderem caber no som; mais outra<s> daquela cantiga que seguem as devem de tomar, outra<s> mecer, <e> fazerem-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode<m>-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao

* Este traballo elaborouse no marco dos proxectos *El sirventés literario en la lírica románica medieval* (FFI2008-05481), financiado polo MICINN (2008-2011)

refram outro entendemento per aquelas palabras mesmas, e tragem as palabras da cobra a concordarem com el¹.

Segundo se desprende da explicación proporcionada polo tratado, o *seguir* correspóndese co «préstamo métrico–melódico o *contrafactum*»². Vemos que a primeira maneira referida requiría menos enxeño, xa que neste caso a imitación se limitaba á adopción da melodía; non obstante, a identidade no plano musical implicaba que o *seguir* reutilizase o esquema métrico e acentual do modelo. A segunda maneira («a que chamam palabra por palabra») incrementaría a dificultade de imitación, pois, ademais da música e da estrutura métrica e acentual, a nova cantiga reproducía as mesmas rimas. O terceiro modo de *seguir* era o que esixía maior pericia técnica por parte do trobador–imitador, pois tomaba a melodía e a estrutura métrica e, ou repetía o sentido dalgún dos versos da cantiga imitada con palabras distintas, ou, á inversa, reproducía as mesmas palabras do refrán con distinto sentido, o que se consideraba de gran dificultade compositiva³.

Como xa foi sinalado pola crítica especializada⁴, varias rúbricas explicativas⁵ dos cancioneiros estarían a advertirnos da práctica

con fondos FEDER, e *O rei don Denis e os trobadores da súa época* (09SEC023204PR), financiado pola Xunta de Galicia. A presente contribución relaciónase e complementase con outro traballo da nosa autoría titulado *Intertextualidade, interpretación e contextualización dos escarnios V1003 e B1559*, in «Revista de Filología Románica», 29 (2012), 1 [no prelo]. Agradecemos ao Prof. A. Resende de Oliveira as observacións e suxerencias a estes traballos.

1. Cfr. G. Tavani, *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, introdução, edición crítica e fac-símile, Lisboa 1999, pp. 44-45. Vd. J.-M. d'Heur, *L'Art de Trouver du Chansonnier Colocci-Brancuti. Édition et analyse*, in «Arquivos do Centro Cultural Português» 9 (1975), pp. 321-398.

2. Cfr. A. Rossell, *Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval, in La lingüística española en la época de los descubrimientos*, Hamburg 2000, pp. 149-156 (en part. p. 149).

3. Vd. M. Ferreira, *Cantiga de seguir*, in *Dicionário de Literatura Medieval Galega e Portuguesa* (= *DLMGP*), Lisboa 1993, pp. 141-142.

4. Vd. P. Lorenzo, *Las razos gallego-portuguesas*, in «Romania», 121 (2003), 1-2, pp. 99-132 (en part. p. 106).

5. Seguindo as explicacións de E. Gonçalves, as rúbricas que encontramos nos cancioneiros *B* e *V* poden ser: 1) «atributivas», se consisten no nome dos autores e, en ocasións, inclúen indicacións sobre o xénero das composicións; 2) «codicolóxicas», se refiren a aspectos da constitución da tradición manuscrita; 3) «explicativas» se tratan do contido das cantigas, narran as circunstancias que deron orixe á com-

do *seguir*. Así, o escarnio de Lopo Liás, *Quen oj 'ouvesse* (B1355 / V963), seguindo a música dun *descor*, podería clasificarse na primeira modalidade definida na *Arte de Trovar*: «Este cantar fez en son dun descor⁶; e feze-o a un infançon de Castela que tragia leito dorado e era mui rico, e *guisava-se* mal e era muit'escasso»⁷.

Outros dous *contrafacta* sinalados son escarnios atribuídos a Johan de Gaia; as rúbricas que acompañan estes dous *seguires*, que parece que responderían á terceira maneira definida na poética, infórmannos de cales eran as súas respectivas bases, non conservadas. A cantiga *Vosso pai na rua* (B1433 / V1433) relaciónase con dúas rúbricas explicativas, unha que precede e outra, de maior extensión, que segue a cantiga⁸:

Diz ña cantiga de vilão: a pe d'ũa torre baila corpo a rolos: 'Vedes-lo cós, ai cavaleiro'⁹.

posición, etc., normalmente reproducen tamén o nome dos trobadores e, algunhas veces, explicitan o xénero da cantiga; vd. E. Gonçalves, *O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses*, in *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela, 4-9 setembro 1989), 9 voll., A Coruña 1994, VII, pp. 979-990 (en part. p. 980).

6. O subliñado é noso aquí e nas citas que seguen.

7. Cfr. X. C. Lagares, *E por esto fez este cantar: sobre as rúbricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela 2000, p. 155.

8. Segundo P. Lorenzo, a reprodución dunha *razo* posposta a unha cantiga era unha práctica coñecida tamén na tradición occitana, aínda que o esperable é encontrar as rúbricas precedendo a cantiga, con función introdutoria e explicativa do texto que acompañan (Lorenzo, *Las razos gallego-portuguesas* cit., p. 118); as *razos* pospostas inclúen certas fórmulas expresivas que serven para vincular o texto coa rúbrica e, segundo P. Lorenzo: «La terminología mayoritaria que aparece en la redacción de las rúbricas pospuestas indica el peso que tiene la circulación escrita de la producción poética y muestra que el texto en prosa fue concebido para la fruición de un receptor que ejercía, sobre todo, las funciones de lector. Por otra parte, el uso mayoritario de la construcción pasiva en la redacción de estas *razos* (*Esta cantiga foi feita a...*) privilegia al texto en sí mismo y al objeto de la sátira, al motivo generador del canto, que adquiere una cierta autonomía y que, realmente, es el que constituye el referente de la rúbrica. Por el contrario, en las rúbricas del primer nivel se concede un papel de primer orden al trovador y se establece una clara relación de dependencia de la cantiga respecto a su artífice (*Esta cantiga fez + nombre del autor*)», cfr. Lorenzo, *Las razos gallego-portuguesas* cit., p. 119.

9. Cfr. G. Tavani, *Cantiga de vilão*, in *DLMGP*, p. 142.

Esta cantiga seguiu Johan de Gaia per aquela de cima de vilãos que diz o refran ‘Vedes-lo cós, ai cavaleiro’; e feze-a a ù vilão que foi alfaiate do bispo Don Domingos Jardo de Lixbõa, e avia nome Vicente Dominguz; e depois pose-lhi nome o bispo Johan Fernandez, e feze-o servir ante si de cozinha e talhar ant’el; e feze-o el-rei Don Denis cavaleiro. E depois morou na freeg[u]esia de San Nicolao e chamaron-lhi Joan Fernandez de San Nicolao¹⁰.

A segunda cantiga, *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha* (B1452 / V1062), acompaña-se da rúbrica explicativa, que informa da procedencia do coñecido refrán¹¹ da cantiga de Johan de Gaia:

Esta cantiga foi seguida per ùa bailada que diz:

“Vós avede-los olhos verdes,
e matar-m’-edes con eles”;

e foi feita a ùu bispo de Viseu, natural d’Aragon, que era tan cardeo como cada ùa destas cousas que conta en esta cantiga, ou máis; e apoinhan-lhe que se pagava do vinho¹².

Por último, unha referencia á contrafactura inclúese na rúbrica que acompaña a *Don Pedro ést[e] cunhado del-Rei* (B1614 / V1147), da autoría de Fernan Rodriguez Redondo: «Esta cantiga foi feita a Don Pedro d’Aragon por un cavaleiro, seu moordomo, que feriu endoado; e foi seguida doutra cantiga»¹³.

Repárese que a expresión «foi seguida doutra cantiga» garda certa semellanza coa fórmula «foi seguida per ùa bailada», que se inclúe na *razo* que acompaña a *Eu convidei un prelado a jantar, se ben me venha*. Tendo isto en consideración, sería aceptable hipotetizar que *Don Pedro ést[e] cunhado del-Rei* de Fernan Rodriguez

10. Cfr. Lagares, *E por esto fez este cantar* cit., p. 168.

11. Para máis información sobre este coñecido refrán, remitimos ás publicacións de L. Stegagno Picchio: *Gli agli verdi (Una canzone di scherno di Johan de Gaya)*, in AA. VV., *Studi di Letteratura Spagnola*, Roma 1966, pp. 141-153; *Os alhos verdes (Uma cantiga de escarnho de Johan de Gaya)*, in Ead., *A Lição do Texto. Filologia e Literatura*, I, *Idade Média*, Lisboa 1979, pp. 95-110; *Les alhos verdes: une cantiga d’escarnho de Johan de Gaya*, in Ead., *La méthode philologique. Écrits sur la littérature portugaise*, 2 voll., Paris 1982, I, pp. 47-62; *Ainda os olhos verdes: persistencia de um topos*, in *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, ed. coordinada por R. Álvarez e D. Vilavedra 2 voll., Santiago de Compostela 1999, II, pp. 1469-1474.

12. Cfr. Lagares, *E por esto fez este cantar* cit., p. 170.

13. *Ibid.*, p. 178.

Redondo fose o *contrafactum* doutra cantiga que serviu de modelo, aínda que da indicación «foi seguida doutra cantiga» podería tamén interpretarse que a partir da composición dedicada a don Pedro de Aragón se elaborou un *seguir*; porén, esta última lectura non nos parece a máis adecuada por varias razóns: 1) a *razo* que acompaña esta composición non impide pensar que se adoptase a música, como mínimo, doutra cantiga anterior; 2) como vimos, as outras rúbricas que inclúen referencias ao *seguir* nos cancioneiros galego-portugueses aplícanse a composicións que son resultado do uso desta técnica e non a cantigas que serviron de modelo; e 3) parece máis lóxico que a finalidade da rúbrica fose a de especificar que esta cantiga foi produto da contrafactura, que a de anunciar que serviu como base doutra composición sobre a que non se ofrece ningunha información.

2. O sirventés literario *Maestre, todolos vossos cantares*

Ademais da explicación teórica da modalidade do *seguir* reproducida na poética e das composicións que se acompañan dunha rúbrica que as vincula á técnica do *contrafactum*, conservamos un testemuño literario que nos advirte, dun xeito un tanto particular, da práctica do *seguir* entre os autores da escola galego-portuguesa: o sirventés literario *Maestre, todolos vossos cantares* (V1007), de don Gonçal'Eanes do Vinhal:

Maestre, tódolos vossos cantares
 já quê filham sempre d'um a razom
 e outrossi ar filham a mi som;
 e nom seguides [i] outros milhares,
 senom aquestes de Cornoalha;
 mais este[s] seguides bem, sen falha,
 e, ai trobador, per tantos logares.
 D'amor e d'escarnh', em todas razões,
 os seguides sempre; [e] bem provado
 eu o sei que [os] avedes filhado;
 ca, se ar seguíssedes outros sões,
 nom trobariades peor por én;
 pero seguides os nossos mui bem
 e ja ogan'i fezeistes tenções,

em razom d'um escarnho que filhastes
 e nom [no-lo] metestes ascondudo;
 ca já quê era de Pedr[o] Agudo
 essa razom em que vós i trobastes;
 máis assi a soubestes vós deitar
 antr'ũas rimas e entravincar,
 que toda vo-la na vossa tornastes.

Por maestria soubestes saber
 da razom alhea vossa fazer
 e seguir sões a que vós deitastes.

E gram careza fezeistes, de pram;
 mais los trobadores travar-vos-am
 já quê nos tempos, que bem nom guardastes¹⁴.

Neste escarnio literario, o trobador portugués satiriza a un mestre que debeu ser célebre, especialmente, pola escasa destreza e a carencia de inspiración na arte trobadórica. De acordo coa explicación que ofrecen G. Lanciani e G. Tavani, podemos pensar que ese mestre, «incapaz de compondor por si mesmo, apropiábase das palabras e das músicas dos outros, escollendo entre as inspiradas na materia de Bretaña que, por ser pouco coñecidas, expoñían menos ó perigo de ser desenmascarado»¹⁵. Segundo a interpretación que nós facemos deste sirventés, pensamos que Gonçal' Eanes do Vinhal podería estar a denunciar, ademais, a falta de respecto ás regras poéticas por parte do “maestre”, que se reflectiría na dependencia que este ten de *filhar* elementos das cantigas doutros e no seu particular modo de *seguir* textos e melodías sen sometelos a unha necesaria reelaboración artística¹⁶.

14. Reproducimos a proposta textual que se dispón na base de datos *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*: <http://cantigas.fesh.unl.pt> (=CMGP) (5-3-2012), porque as lecturas dalgúns *loci critici* nos parecen máis adecuadas que as que se ofrecen noutras propostas.

15. Cfr. G. Lanciani, G. Tavani, *As Cantigas de Escarnio*, Vigo 1995, p. 131.

16. Debemos ter en consideración que a imitación dos bos exemplos era, ademais dunha práctica habitual, un exercicio recomendado desde a época clásica. Non obstante, non se entendía o seguemento dun modelo como unha reprodución mimética, senon que o imitador debía tomar os materiais e sometelos a unha reelaboración para, deste modo, contribuír coa súa obra ao engrandecemento e avan-

Advirtase que as expresións *filhar* e *seguir* aparecen tanto na cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal como na definición que se fai da *cantiga de seguir* na *Arte de Trovar*. Nos dous textos interpretamos *filhar* co valor “tomar” ou “apropiarse” e *seguir* co sentido “imitar”. Así pois, considerando que na cantiga se poida tratar dunha incorrecta utilización da técnica do *seguir*, non apreciamos eses dous termos como sinónimos totalmente equivalentes ao actual “plaxiar”.

A partir dos feitos que se denuncian no escarnio literario *Maestre, todolos vossos cantares*, podería ser tentador pensar que «o tema é o plaxio»¹⁷ que o mestre facía dos cantares de Gonçal'Eanes do

ce da tradición. Podemos pensar que esta concepción clásica tivo continuación na Idade Media (remitimos aos traballos de E. Finazzi-Agrò, *Autor e Id., Influencias e intertextualidade*, in *DLMGP*, pp. 74-75 e pp. 326-328, respectivamente). Incluso despois da época medieval, a imitación non se entendeu como simple reprodución dos modelos, senón máis como “recreación”; así, no inicio do século XVIII, B. Gibert afirmaba que «La vraye maniere d'imiter est de prendre, non pas des mots, mais l'esprit de son auteur; c'est de se former de pareils desseins, & un ordre semblable; c'est de le représenter dans l'Action. On ne doit se proposer que les Modèles les plus excellents, ou plutôt ne s'en proposer qu'un, & néanmoins profiter de tous. Ce que l'on prend de son modèle, il faut le cacher, de maniere qu'il n'y ait que les habiles qui le voyent». Cfr. B. Gibert, *Jugemens des savans sur les auteurs qui ont traité de la Rethorique, avec un précis de la doctrine de ces auteurs. Tome Second, contenant ce qui s'est dit de plus ou vieux sur l'éloquence, tant sacrée que profane, depuis Quintilien jusqu'au milieu du dix-septième siècle*, Paris 1716, p. 352.

17. Sobre o tema da cantiga, A. Viñez (*El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal. Estudio histórico y edición*, Santiago de Compostela 2004, p. 259) afirmou que: «la temática es el plagio, (...) pues de lo que se trata es de desvirtuar la actividad literaria del personaje en cuestión y no de sus habilidades científicas como médico. Hemos de resaltar que, aunque el *maestre* no está identificado en ningún momento, parece evidente que se dirige a un personaje muy conocido, del que paradójicamente, y a pesar de estar copiadas de los demás, se le conocen sus composiciones, que gozan de fama». Pola súa parte, Lapa di: «não se tratava apenas de um mau médico, mas também de um mau trovador, que, à falta de inspiração, se dava a furtar os temas e as melodias dos cantares alheios. E o autor, com saborosa ironia, acentua a perfeição com que ele sabia plagiar (seguir) as composições e a música dos outros» (cfr. M. Rodrigues Lapa, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses* [1965], Vigo 1995³, p. 124). Segundo Lopes, na cantiga, «trata-se da questão da “arte de seguir” que este mestre-trovador prezava de sobremaneira. As cantigas de seguir eram, como se sabe, uma das formas usadas na escola trovadoresca, cantigas compostas a partir de outras, cuja música, rimas ou mesmo refrão “seguiam”. O processo é perfeitamente conforme às melhores regras e vem detalhadamente explicado na “Arte de Trovar”. É, pois, a insistência neste tipo de acusação:

Vinhal e doutros trobadores da escola galego-portuguesa. Lanciani e Tavani¹⁸ explican que na lírica medieval, á diferenza dos autores de obras épicas e dramáticas, parece que os trobadores si prestaban atención á reclamación da paternidade dos seus textos¹⁹. Na lírica galego-portuguesa, como precisaron os referidos profesores italianos, son moito máis numerosas as cantigas que poñen de manifesto o gusto pola intertextualidade aceptada²⁰, pero tamén é posible encontrar algunhas acusacións²¹ a causa da utilización de materiais poéticos alleos que «haberá que entendelas como a expresión dunha auténtica conciencia de lesa paternidade literaria»²². Porén, na época medieval non había o moderno sentido da propiedade intelectual²³, nin existía o concepto de plaxio como o entendemos hoxe en día e, por esta razón, parécenos inadecuado definir, sen máis matizacións, o tema da cantiga cunha noción actual e non existente de forma idéntica no medievo²⁴.

o que este “maestre” faría sería pura e simplemente un plágio. Para além da chacota, esta cantiga é, assim, uma importante fonte documental sobre alguns aspectos da arte de trovar galego-portuguesa», cfr. G. Videira Lopes, *Cantigas de escárnio e malizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*, Lisboa 2002, p. 178. Esta explicación é a que se reproduce tamén na base de datos CMGP (5-3-2012).

18. Vd. Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., pp. 130-131.

19. En realidade, segundo as explicacións dispostas no portal do proxecto *El plagio literario*: www.elplagio.com (16/2/2011) dirixido polo Dr. K. Perromat, desde a literatura clásica latina xa existían, por parte dalgúns autores, “acusacións” de apropiacións indebidas e queixas orixinadas por un seguemento excesivo respecto a un modelo. Non obstante, na época clásica e medieval o estatus do artista, as condicións de publicación e transmisión da obra reflicten un espírito precapitalista, a apropiación dunha obra non recibía penalización nin castigo, nin consta que houbera un concepto semellante ao da propiedade intelectual. Desde a Antigüidade, e igualmente na Idade Media, había tolerancia coas imitacións e préstamos (vd. nota 17), que eran frecuentísimas, e, aínda que había unha relación indisoluble entre o creador e o texto, a autoría quedaba “difuminada” no proceso de divulgación da obra.

20. Vd. Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., pp. 130-131.

21. Os investigadores italianos propoñen, entre os exemplos de acusacións, o sirventés literario *Pero da Pont'á feito gran pecado* (18, 33) de Afonso X, onde o rei acusa explicitamente a Pero da Ponte de «furtar» os cantares de Afons'Eanes do Coton.

22. Cfr. Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., p. 131.

23. Vd. Finazzi-Agrò, *Autor* cit. e Id., *Influências e intertextualidade* cit. Véxase tamén o sitio www.elplagio.com (16/2/2011).

24. É principalmente ao final da Idade Media, cando a figura do autor empeza a valorarse, a consolidarse e a lograr unha autonomía fronte a tradición. Non obs-

Como recoñecía Víñez²⁵, o personaxe escarnecido non está identificado en ningún momento, aínda que, a partir da expresión *maestre*, a editora interpretou que sería un médico. Non obstante, non poderemos afirmar con absoluta certeza que a profesión dese *maestre* fose a medicina, en tanto que na lingua medieval este substantivo rexistraba outros valores ademais de “médico”, como: “artífice”, “artista”, “arquitecto”, “comandante”, “superior dunha orde militar”, “experto” e “entendido nunha materia”²⁶. Ademais, se observamos o vocativo *maestre* á luz da primeira finda («por maestria, soubestes saber / da razon alhẽa vossa fazer / e seguir sões a que vós deitastes»), a aplicación do sentido “médico” non nos parece máis que hipoteticamente posible, sen que sexa desbotable a idea de que o termo se empregase ironicamente, próximo aos sentidos “artista” ou “experto”, e desta maneira simpatizante coa expresión «por maestria» que se reproduce na finda.

Pola súa parte, Lapa propuxo que fose «talvez aquele mestre Nicolás, de outros cantares de maldizer: e que não se tratava apenas de um mau médico, mas também de um mau trovador»²⁷. Esta mesma identificación foi adoptada por Lanciani e Tavani²⁸, e Lopes²⁹ tamén recolle o dato como hipótese, igual que en *CMGP* (5-3-2012).

3. Identificación doutros contrafacta na lírica galego-portuguesa

A intertextualidade e a intermelodicidade non eran técnicas descoñecidas nin inusuais entre os autores medievais. Na lírica galego-portuguesa, a pesar de que só as dúas cantigas de Johan de Gaia, a composición de Lopo Lias e a de Fernan Rodriguez Redondo anteriormente referidas se asocian explicitamente á técnica da contrafactura nos cancioneros, hai outros textos que sen estar acompañados

tante, nos documentos da época, o termo *plaxio* conservaba un valor próximo ao etimolóxico (“raptor”, “facer escravo”); o sentido actual estenderíase principalmente a partir do século XVI, vd. www.elplagio.com (16/2/2011).

25. Vd. Víñez, *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal* cit., p. 259.

26. Vd. *Dicionario de Dicionarios do galego medieval*, dir. E. González, ed. CD-ROM, versión electrónica 1.0, Santiago de Compostela 2006 (= *DDGM*), s.v. «maestre».

27. Cfr. Lapa, *Cantigas d'escarnho* cit., p. 124.

28. Vd. Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., p. 131.

29. Vd. Lopes, *Cantigas de escárnio* cit., pp. 178-179.

de rúbrica, polas súas características compositivas permiten ser considerados *cantigas de seguir*³⁰.

No estado en que se nos ofrece a lírica profana galego-portuguesa, sen transmisión da súa dimensión musical (a excepción das sete cantigas de amor de don Dinis e das seis de amigo de Martin Codax), existe un obstáculo obvio para identificar textos resultantes da contrafactura, especialmente no caso daqueles que responderían á primeira das modalidades do *seguir* especificada na *Arte de Trovar*, consistente exclusivamente na imitación métrico-melódica. Como indicou Marshall, en vista da «absence de la mélodie du *contrafactum* supposé, nous sommes contraints d'utiliser des arguments textuels pour tirer des conclusions sur le plan musical»³¹; e dado que na lírica monódica medieval o texto e a música se artellan a partir dun elemento común, que é a estrutura métrica, a análise desta será o punto de partida, o que nos pode permitir identificar elementos poéticos ou musicais seguidos³². Dito doutra maneira, debemos basearnos no exame das particularidades métricas coincidentes entre dúas cantigas. Segundo J. H. Marshall:

L'utilisation du schéma des rimes et *en même temps* de la charpente métrique, ou même l'utilisation de la charpente métrique *toute seule*, indique que l'emprunt musical est *possible*. Pour que cette possibilité devienne une probabilité ou une quasicertitude, il faut que d'autres faits viennent confirmer l'emprunt. Il faut que la charpente métrique soit rare ou particulière, ou

30. Para máis información sobre textos galego-portugueses artellados na técnica do *contrafactum*, e sobre a práctica nesta escola, remitimos aos traballos: Ferreira, *Cantiga de seguir* cit., pp. 141-142; Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., pp. 182-186; P. Lorenzo, *Accesus ad tropatores. Contribución al estudio de los "contrafacta" en la lírica gallego-portuguesa*, in *XX^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Zurich, 6-11 abril 1992), 5 voll., Tubingen 1993, V, pp. 101-112; P. Canettieri, C. Pulsoni, *Contrafracta galego-portoghese*, in *Medioevo y Literatura*, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993), Granada 1995, pp. 479-497; *Ibid.*, *Per uno studio storico-geografico e tipologico dell'imitazione metrica nella lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*, Roma 2003, pp. 113-165; A. Rossell, *Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego-portoghese*, in *La lirica galego-portoghese* cit., pp. 167-222.

31. Cfr. J. H. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta dans la poésie des troubadours*, in «Romania» 101 (1980), pp. 289-335 (en part. p. 291).

32. Vd. Rossell, *Intertextualidad* cit., p. 149.

qu'elle soit jointe à un schéma des rimes inédit, ou que les timbres à la rime soient entièrement ou partiellement identiques³³.

Na lírica galego-portuguesa, podemos identificar con certa seguridade algúns *contrafacta*, tomando como criterio a coincidencia que, entre dúas cantigas, se establece a nivel métrico-estrófico; esta identidade pode conxugarse con coincidencias nas rimas (o que se correspondería co criterio adoptado por Marshall), e mesmo pode darse unha reutilización do refrán (pensando na definición teórica proporcionada na *Arte de Trovar* para a *cantiga de seguir*).

Seguindo estes condicionantes teóricos, podemos rexistrar outros *seguires* na lírica galego-portuguesa, fóra dos sinalados explicitamente polas rúbricas explicativas dos cancioneiros *B* e *V*. Así, a crítica especializada tense ocupado, aínda que dun xeito ocasional, de analizar os elementos comúns entre algúns dos textos líricos, permitiéndonos falar de *seguires* ou *contrafacta* tan coñecidos como o célebre *Bailemos nós ja todas tres, ai amigas* de Airas Nunes, elaborado sobre a cantiga de amigo *Bailemos agora, por Deus, ai velidas* de Johan Zorro, da que toma a estrutura, motivos temáticos e reutiliza o refrán; tamén o escarnio *Diss'oj'el-Rei: 'Pois don Foão mais val'* de Estevan da Guarda, que segue a métrica, as rimas, algunhas das palabras en rima e toma e recontextualiza o refrán da cantiga de amigo *O meu amigo que por min o sén* de Estevan Fernandez³⁴.

P. Lorenzo³⁵ analizou varios casos máis de contrafactura no corpus lírico galego-portugués: o texto escarnino *Pois boas donas son deseparadas* de Martin Soares reproduce a estrutura formal, as mesmas rimas e, incluso, a colocación de certos lexemas na mesma posición do seu modelo, *Ora faz ost'o senhor de Navarra* de Johan Soarez de Pavia; o escarnio *Ora entend'eu quanto me dizia*, de Afonso Paes de Braga, retoma a métrica, as rimas e o nome de muller que aparece na composición de Lopo Lias *Se m'el-Rei dess'algo, ja m'iria*; a cantiga de amigo *Non vos nembra, meu amigo*, de Pero Garcia Burgalés, foi reutilizada por Alfonso X para compór o escarnio *Don Meendo, don Meendo*, que reproduce o mesmo esquema métrico, retoma rimantes e ofrece o mesmo refrán («e queredes falar migo? / e non quere eu, amigo»); o último *contrafactum* que

33. Cfr. Marshall, *Pour l'étude des contrafacta* cit., p. 291.

34. Vd. Lanciani, Tavani, *As Cantigas de Escarnio* cit., pp. 185-186.

35. Vd. Lorenzo, *Accesus ad tropatores* cit., pp. 101-112.

P. Lorenzo identificou no seu traballo é o escarnio *Quen me podía defender*, de Gil Perez Conde, elaborado sobre a cantiga de amor *A ren que mi a mi mais valer*, de Airas Engeitado, que se caracteriza sobre todo por un alto grao de elaboración formal, con alternancia de versos graves e agudos de distintas medidas.

Pola súa parte, M. P. Ferreira puxo de manifesto a relación que existe entre a composición escarnina de don Dinis *U noutro dia don Foan* e a cantiga de amigo *Amigas, quanto se quitou* de Estevan Travanca, que sería a que serviría de base para a composición do rei portugués³⁶.

Ocasionalmente, os estudosos da lírica medieval románica ocupáronse de presentar e analizar as relacións de cantigas galegas con textos procedentes doutras escolas, principalmente da provenzal³⁷. Non obstante, a contrafactura non é un tema que particularmente centrase a atención da crítica no ámbito dos estudos da lírica galego-portuguesa, mesmo se «risulta del tutto ingiustificato se si considera che in questo settore abbiamo uno dei pochi testi tutto esplicitamente incentrato sulla questione della contraffattura»³⁸: o xa referido sirventés literario de Gonçal'Eanes do Vinhal, *Maestre todolos vossos cantares*.

É probable que fiquen por identificar textos galego-portugueses confeccionados a partir desta técnica; tamén hai cantigas que poden poñerse en relación, pendentas dunha análise detallada. Isto acontece coas cantigas *Ūa dona foi de pran*, de don Gonçal'Eanes do

36. Vd. M. P. Ferreira, *Musik und Betonung in cantigas d'amigo*, in *Frauenlieder / Cantigas de amigo*, Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, der Facultade de Letras, Universidade do Porto, und des Frachbereichs Germanistik, Freie Universität Berlin (Berlin, 6 novembro 1998, Apúlia, 28-30 marzo 1999), Stuttgart 2000, pp. 247-257 (en part. pp. 255-256).

37. Entre os estudos dedicados á contrafactura entre a escola provenzal e a galego-portuguesa, podemos referir aos traballos de P. Canettieri, *Il contrafactum galego-portoghese di un descort occitanico*, in *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3-6 outubro 1989), 2 voll., Salamanca 1994, I, pp. 209-217; Canettieri, Pulsoni, *Contrafacta galego-portoghesei* cit., pp. 479-497; *Id.*, *Per uno studio storico-geografico* cit., pp. 113-165; S. Marcenaro, *Pellegrinaggi di testi? Due nuove ipotesi sui contrafacta galego-portoghesei di testi occitani*, in *In Marsupii Peregrinorum. Circulación de textos e imáxenes alrededor del Camino de Santiago en la Edad Media*, ao coidado de E. Corral Díaz, Firenze 2010, pp. 471-483. Entre os estudos dedicados ás relacións entre trovadores desas dúas escolas, debemos referir ao traballo de A. Ferrari, *Linguaggi lirici in contatto: trovadores e trobadores*, in «Boletim de Filologia» 29 (1984), 2, pp. 35-58.

38. Cfr. Canettieri, Pulsoni, *Per uno studio storico-geografico* cit., p. 118.

Vinhal, e *Ja lhi nunca pedirán* de don Afonso Mendez de Besteiros, que gardan entre si unha estreita relación formal, como examinaremos a continuación.

4. *Ûa dona foi de pran* (V1003) e *Ja lhi nunca pedirán* (B1559): análise formal

As condicións que permiten falar de contrafactura parecen concorrer na cantiga de escarnio *Ûa dona foi de pran*, atribuída a don Gonçal'Eanes do Vinhal³⁹, en relación ao escarnio político *Ja lhi nunca pedirán*, asignado a don Afonso Mendez de Besteiros⁴⁰.

39. A súa biografía foi obxecto de estudo pormenorizado por A. Viñez (*El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal* cit., pp. 11-97). Para ofrecer unha contextualización do autor, diremos sinteticamente que foi rico-home portugués, cuarto señor de Vinhal, e primoxénito dunha serie de irmáns entre os que se pode destacar Martin Eanes do Vinhal. Marchou en data non ben definida de Portugal a Castela, onde colaborou con tres reis casteláns: Fernando III, Alfonso X e Sancho IV, sucesivamente. A causa do seu exilio en terras castelás podería encontrarse nos conflitos políticos durante o goberno de Sancho II, pois o trobador contábase entre os partidarios do monarca. Con probabilidade, Gonçal'Eanes do Vinhal participou na reconquista de Murcia, facéndose merecente do cargo de tenente de Hellin e Iso en 1243. Segundo A. Resende de Oliveira (*Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhas dos séculos XIII e XIV*, Lisboa 1994, p. 354), nese mesmo ano estableceu relación coa familia Castro, grazas ao seu enlace matrimonial con Joana Rodrigues, filla de Rodrigo Fernandez de Castro, que debeu falecer en abril de 1260 (vd. Viñez, *El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal* cit., p. 70). Posteriormente, en 1248, o nobre tomou parte na Reconquista de Sevilla, aínda que entre 1245 e 1256 debeu de estar en Portugal, dado que por esas datas Afonso III lle fixo entrega de certos bens (vd. Oliveira, *Depois do espectáculo* cit., p. 354). En 1265 adquiriu posesións en Santa María de Córdoba. Nesa mesma vila, o Rei Sabio concedeuulle o señorío de Aguilar en 1275 para a súa repoboación; por este labor, o señor do Vinhal recibiu do rei a capela de San Clemente (Capela Real da Catedral de Córdoba). En segundas nupcias casou coa filla do visconde de Cardona, dona Berenguela de Cardona; este enlace favoreceu que establecese vínculos coa nobreza catalá e explicaría a súa intervención en Barcelona como mediador entre os nobres rebeldes e Alfonso X en 1274-1275. Gonçal'Eanes do Vinhal formou parte da Irmandade Xeral Fronteiriza, que xurdiu en 1282 como resultado do choque de intereses entre o infante Sancho e Alfonso X, sendo partidario do bando do infante para garantir os seus privilexios, e así chegaría a ocupar un lugar destacado no reinado de Sancho IV. Gonçal'Eanes do Vinhal morreu en 1285 e foi soterrado en Córdoba (vd. Viñez, *Gonçal'Eanes do Vinhal*, in *DLMGP*, p. 300).

40. Da vida de Afonso Mendez de Besteiros hai máis hipóteses que información segura tirada da documentación. Rexístrase nun documento de 1290 en que aparece a

Cada unha das dúas composicións chegounos mediante un único testemuño; a sátira *Ja lhi nunca pedirán* transmítese no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Cod. 10991* (B1559, f. 325r, col. b-325v, col. a)⁴¹, mentres que *Ūa dona foi de pran* reproducíase só no *Cancioneiro da Vaticana. Cod. 4803* (V1003, f. 161r, col. a)⁴².

Reproducimos a nosa proposta de cada unha das cantigas⁴³:

	Gonçal'Eanes do Vinhal (V1003, f. 161r, col. a)		Afonso Mendez de Besteiros (B1559, f. 325r, col. b-325v, col. a)
	Ūa dona foi, de pran, demandar casas e pan da Ordin de San Joan, <i>con minguas que avia,</i>		Ja lhi nunca pedirán o castel'a don Foan, ca non tiinha el de pan <i>senon quanto queria!</i>
5	e digo-vos que lhas dan <i>quaes ela queria!</i>	5	E foi-o vender, de pran, <i>con minguas que avia!</i>

testemuñar unha doazón, en relación co nobre don Martin Gil de Riba de Vizela. A partir deste dato, a crítica especializada hipotetiza toda unha vida de vasalaxe ligada á familia Riba de Vizela. Apoiándose nas cantigas de escarnio que lle son atribuídas – transmídas unicamente no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* –, a crítica considera posible que se posicionase a favor de Sancho II durante os enfrontamentos co conde Afonso de Boulogne (B1559), e que participase nas campañas andaluzas (B1558). Para máis información sobre a vida deste cabaleiro, vd. D. González, *Fernan Fernandez Cogominho na cantiga B1560 de Afonso Mendez de Besteiros*, in «Revista de Literatura Medieval», 24 (2012) [no prelo]; F. Jensen, *Afonso Mendez de Besteiros*, in *DLMGP*, p. 20; Oliveira, *Depois do espectáculo* cit., p. 309; *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, versión 2.3, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <http://www.cirp.es/> (= *MedDB2*) (15-2-2011); *CMGP* (5-3-2012).

41. O *Cancioneiro da Vaticana* ofrécese lacunar nesta parte, con 78 textos menos; a correspondencia entre os códices pérdese a partir de B1500 = V1110 e retómase en B1579 = V1111.

42. Con 40 cantigas menos (que deberían de estar copiadas en folios desaparecidos, segundo parece indicalo a numeración), B preséntase lacunar nesta parte; a correspondencia entre B e V pérdese a partir de B1390 = V999 e retómase en B1431 = V1041.

43. No caso da cantiga de Afonso Mendez de Besteiros, partimos da lectura do facsímil *Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)*. Cód. 10991, Lisboa 1982; e para a cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal empregamos o facsímil *Cancioneiro Português da Biblioteca Vaticana (Cod. 4803)*, Lisboa 1973. Para a fixación do texto, seguimos as *Normas de edición para a poesía trobadoresca galego-portuguesa medieval*, in *A edición da poesía trobadoresca en Galiza*, ed. de M. Ferreiro, C. P. Martínez Pereiro e L. Tato Fontaiña, A Coruña 2008, pp. 197-204.

10	Das casas ouve sabor e foi tal preitejador, que foss'ende jazedor, <i>con minguas que avia,</i> e dan-lhas por seu amor <i>quaes ela queria!</i>	10	Por que lh'ides [i] poer culpa [de o] non teer? Ca non tiinha que comer <i>senon quanto queria!</i> E foi-o enton vender <i>con minguas que avia!</i>
15	Pediu-as a preito tal d'i jazer, [e] non fez al, ca xi lazerava mal <i>con minguas que avia,</i> e dan-lhas do Espital <i>quaes ela queria!</i>	15	Travan-lhi, mui sen razon, a ome de tal coraçõ. «En fronteira de Leon –diz–, <i>con quen o terria?»</i> E foi-o vender enton, <i>con minguas que avia!</i>
20	A dona de corazon pediu as casas enton, e mostrou esta razon, <i>con minguas que avia,</i> e dan-mi-lhas da misson <i>quaes ela queria!</i>	20	Dizen que lh'a el máis val esto que diz, ca non al: «En cabo de Portugal –diz–, <i>con quen o terria?»</i> E vende-o enton mal, <i>con minguas que avia!</i>

Como se pode ver, as dúas cantigas de escarnio están constituídas por catro estrofas de seis versos, caracterizadas por un corpo estrófico monorrímo de catro versos heptasílabos agudos e un refrán intercalar monorrímo de dous versos hexasílabos graves con rima propia, resultando o esquema métrico-rimático: 7a 7a 7a 6'B 7a 6'B. No repertorio métrico de G. Tavani⁴⁴, á cantiga *Ja lhi nunca pedirán* correspóndelle o número de esquema métrico 13:69, e á cantiga *Ūa dona foi de pran* o número 13:71.

Comprobamos que o esquema métrico dado pola combinación ordenada de versos heptasílabos agudos con versos hexasílabos graves (7' 7' 6' 7' 6') utilizado por Gonçal'Eanes do Vinhal e por Afonso Mendez de Besteiros, aparece, á parte de nestas dúas cantigas, nun sirventés de dúas cobras atribuído a Fernan Paez de Talamanca, *Jograr Saqu', eu entendi* (B1335 / V942), en que os versos de seis sílabas corresponden aos do refrán, seguindo tamén a fórmula rimática aaaBaB; no repertório métrico de Tavani o número de es-

44. Vd. G. Tavani, *Repertorio métrico della lirica galego-portoghese*, Roma 1967, p. 58.

quema outorgado a esta composición de Fernan Paez de Talamancos é o 13:70:

Jograr Saqu', eu entendi,
 quando ta medida vi,
 que sen pan t'iras daqui,
ca desmesura pedes:
 como vëes, vai-t'assi,
pois tu per sacco medes.

Gran medida é, de pran,
 pero que d'ele muit'an;
 saqu' é, e non cho daran,
ca desmesura pedes:
 u fores, reccar-t'-an,
*pois tu per sacco medes*⁴⁵.

O esquema 7 7 7 6' 7' 6' non volve repetirse no corpus lírico profano galego-portugués⁴⁶ fóra destas tres ocorrencias⁴⁷. Tampouco se recolle este modelo métrico nas *Cantigas de Santa Maria*, malia que en cinco composicións se reproduce a fórmula aaabab⁴⁸.

O uso do modelo aaaBaB, segundo V. Beltrán, parte de mediados do século XIII na lírica galego-portuguesa, e supón que a mostra máis antiga do seu emprego debe de ser a xa referida *Bailemos agora, por Deus, ai velidas* de Johan Zorro, a partir da que Airas Nunez compuxo, como dixemos, a súa *Bailemos nos ja todas tres, ai amigas*. Ademais, segundo o investigador, a forma aaabab e as emparentadas aBaB, aaBaB, aaaBaB parecen remitir aos textos

45. Cfr. *MedDB2* (9-2-2011).

46. Na lírica provenzal non se reproduce o modelo métrico-rimático 7a 7a 7a 6'B 7a 6'B, aínda que se coñeceu o esquema rimático aaabab, que leva o número 55 no repertorio de I. Frank (*Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 voll., Paris 1966, I, p. 12). Na lírica de oïl, documéntase a fórmula rimática en combinación co mesmo esquema métrico de versos heptasílabos agudos e hexasílabos graves, non obstante o refrán destas composicións non coincide nos versos hexasílabos graves como sucede nas galego-portuguesas (son as cancións 181:112, 181:113 e 181:114 no repertorio de U. Mölk, F. Wolfzettel, *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, München 1972, p. 173).

47. Vd. *MedDB2* (9-2-2011).

48. Vd. M. P. Betti, *Repertorio metrico delle Cantigas de Santa Maria di Alfonso X di Castiglia*, Pisa 2005, pp. 8-9.

paralitúrxicos latinos do século XI e aos primeiros trobadores, e así mesmo conducen á unha moda literaria francesa efémera, datable na primeira metade do século XIII, que arraigou na lírica galego-portuguesa despois de 1250. O uso destas fórmulas rimáticas con refrán intercalar parece reproducirse sobre todo en autores asociados ás cortes literarias de Alfonso X e de Afonso III, mentres que con posterioridade só é utilizada por don Dinis e os trobadores máis próximos a este rei. En canto á súa utilización por xéneros, Beltrán sinala que a estrofa monorríma con refrán intercalar é máis utilizada nos rexistros de amigo e de escarnio⁴⁹.

En efecto, na *MedDB*⁵⁰, podemos verificar que a fórmula aaa-BaB se reproduce en 17 cantigas, das que 9 son do xénero de amigo e 8 de escarnio. Hai catro autores que repiten ese modelo rimático: don Dinis en catro *cantigas de amigo*, Joan de Guilhade en tres *cantigas de escarnio*, Airas Nunez en dúas de *amigo* e Gonçal'Eanes do Vinhal nunha *cantiga de amigo* e noutra de *escarnio*.

nº	autor	incipit	xénero	esquema métrico
2,3	AfEaCot	Ai, meu amigu'e meu lum'e meu ben	amigo	10 10 10 10' 10 10'
7,6	AfMdzBest	Ja lhi nunca pedirán	escarnio	7 7 7 6' 7 6'
14,4	AyNz	Bailade, oje, ai filla, que praz zer vejades	amigo	11' 11' 11' 11 11' 11
14,5	AyNz	Bailemos nós ja todas tres, ai amigas	amigo	11' 11' 11' 4 11' 4
18,30	Alf X	O que foi passar a serra	escarnio	7' 7' 7' 4' 8' 4'
25,12	Den	Amigo, pois vos non vi	amigo	7 7 7 7 7
25,54	Den	Nom sei oj', amigo, quem pa- decesse	amigo	10' 10' 10' 10' 10' 10'
25,68	Den	O voss'amig', amiga, vi andar	amigo	10 10 10 10 10 10
25,48	Den	Meu amig', u eu sejo	amigo	6' 6' 6' 7' 6' 7'
46,3	<i>FerPaezTal</i>	<i>Jograr Saqu', eu entendi,</i>	<i>escarnio</i>	<i>7 7 7 6' 7 6'</i>
56,14	GilPrzCo	Quen nunca sal da pousada	escarnio	7' 7' 7' 7' 7' 7'

49. Vd. V. Beltrán, *Poética y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela 2007, pp. 243-244.

50. Vd. *MedDB2* (9-2-2011). Na relación de cantigas, reproducimos a numeración das composicións, a forma abreviada do nome dos autores e os primeiros versos segundo se ofrecen nesta base de datos.

60,2	GonçEaVi	Amiga, por Deus, vos venh'ora rogar	amigo	11 11 11 11 11 11
60,17	GonçEaVi	Hunha dona foy de pram	escarnio	7 7 7 6' 7 6'
70,15	JGarGlh	Diss', ai amigas, don Jan Gar- cia	escarnio	9' 9' 9' 10 9' 10
70,4	JGarGlh	Ai, dona fea, fostes-vos quei- xar	escarnio	10 10 10 9' 10 9'
70,50	JGarGlh	Un cavalo non comeu	escarnio	7 7 7 4' 7 4'
83,1	JZor	Baylemos agora, por Deus, ay velidas	amigo	11' 11' 11' 4 11' 4

Así pois, a cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal e a de Afonso Mendez de Besteiros caracterízanse por presentar un esquema métrico-rimático idéntico, que se particulariza por ser pouco usual no conxunto da lírica profana galego-portuguesa; esta “rareza” repetida no conxunto era, recordemos, un dos condicionantes referidos por Marshall necesario para falar de *contrafactum*.

Pero a afinidade entre as cantigas dos dous trobadores portugueses que estamos a analizar non se limita á coincidencia no esqueleto métrico e no esquema rimático, senón que hai outros elementos formais que foron imitados de modo máis ou menos evidente. En primeiro lugar, no corpo da estrofa hai unha coincidencia parcial nas rimas empregadas: iguálanse as rimas na cobra I (–an), pero non se seguiu a rima *a* na cobra II (–or / –er), e entre as cobras III e IV hai unha correspondencia cruzada para a rima *a* (–al / –on); ademais, con frecuencia ocorren expresións rimantes idénticas, como se presentará máis adiante.

En segundo lugar, máis alá de reproduciren unha rima idéntica no refrán intercalar (–ia), verificase a reutilización dun dos dous versos que o conforman (*con minguas que avia*), aínda que diferenciándose a súa disposición no interior da cobra: no escarnio de Gonçal'Eanes do Vinhal é o primeiro verso do refrán intercalar (e verso 4 da cobra), mentres que no escarnio de Afonso Mendez de Besteiros aparece como segundo verso do refrán (e último verso da cobra).

Como se pode ver na reprodución que se ofrece das dúas cantigas, a sátira de Afonso Mendez de Besteiros, *Ja lhi nunca pedirán*, ten unha característica engadida: o seu refrán defínese como intercalar con variación, de tal forma que, nas cobras I e II os dous versos de refrán son «senon quanto quería» – «con minguas que avia», e nas cobras III e IV pasan a ser «–diz–, con quen o terria» – «con min-

guas que avia». Vemos que o refrán de *Ja lhi nunca pedirán* presenta nas cobras I e II as mesmas palabras en posición de rima («queria» e «avia») que as que reproduce o refrán intercalar da sátira *Ūa dona foi, de pran*, aínda que modificando a súa orde («con minguas que avia» – «quaes ela *queria*»)⁵¹.

Con intención de ofrecer estes datos da forma máis simple posible, propoñemos consultar os dous cadros seguintes, onde en 1) sintetizamos as rimas e as palabras rimantes utilizadas en cada un dos textos, e en 2) pretendemos expoñer, máis claramente, a relación que se establece entre as rimas e os rimantes das cobras das dúas cantigas, marcado en tipografía grosa a rima e os rimantes coincidentes.

1)

Ūa dona foi de pran

Ja lhi nunca pedirán

I: –an	II: –or	III: –al	IV: –on	I: –an	II: –er	III: –on	IV: –al
pran	sabor	tal	corazon	pedirán	poer	razon	val
pan	preitejador	al	enton	Foan	teer	coraçon	al
Joan	jazedor	mal	razon	pan	comer	Leon	Portugal
dan	amor	Espital	Misson	pran	vender	enton	mal
refrán I-IV				refran I-II		refran III-IV	
con minguas que avia				senon cuanto queria		–diz–, con quen o terria	
quaes ela <i>queria</i>				con minguas que avia		con minguas que avia	

51. Chamamos a atención sobre este *queria* na cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal, pois no verso 6 é produto dunha emenda á lección manuscrita, *querrya*, mentres que nas outras cobras se presenta *q̄ria* (equivalente a *queria*). Na súa proposta, Víñez regularizou o refrán de todas as cobras en *querria* (*El trovador Gonçal'Eanes Dovinhal* cit., pp. 224, 228). Lapa (*Cantigas d'escarnho* cit., p. 121) dispuxo *queria*, emendando o verso 6, Lopes (*Cantigas de escárnio* cit., p. 174) e *CMGP* (5-3-2012) adoptaron esa mesma solución. Tamén nós coincidimos neste punto co editor de Anadia, xa que o copretérito pode transmitir, ademais da noción de pasado, a noción desiderativa (con que Víñez xustificaba na súa edición a preferencia polo uso do pospretérito). Alén diso, cremos que se debe ter en conta outro factor a favor da emenda no verso 6: a referida intertextualidade que se establece entre a cantiga de Gonçal'Eanes do Vinhal coa cantiga de Afonso Mendez de Besteiros, igualándose os dous rimantes do refrán nas cobras I e II.

2)

I: -an	I: -an	III: -al	IV: -al	IV: -on	III: -on	refrán I-IV	refrán I-II	refrán III- IV
pran	pedirán	tal	val	corazon	razon	avia	queria	terria
pan	Foan	al	al	enton	coraçon	queria	avia	avia
Joan	pan	mal	Portugal	razon	Leon			
dan	pran	Espital	mal	Misson	enton			

5. Conclusións

Entre a cantiga *Ja lhi nunca pedirán* de Afonso Mendez de Bes-teiros e *Ūa dona foi de pran* de Gonçal'Eanes do Vinhal apréciase unha serie de características comúns:

- 1) a estrutura métrica idéntica (7 7 7 6' 7 6'), de escasa frecuencia na lírica galego-portuguesa;
- 2) o uso dunha mesma fórmula rimática (aaaBaB), non moi recorrente no corpus lírico galego-portugués, con identidade parcial das rimas e de certos rimantes;
- 3) a intertextualidade no refrán intercalar, repetíndose idéntico un dos seus dous versos e retomándose o rimante do outro verso.

De todo isto, parece acertado concluír que non se trata dunha simple coincidencia, senón que houbo unha imitación consciente, establecéndose unha verdadeira intención intertextual e intermelódica entre as dúas cantigas.

Afirma Rossell que «la opción poética intertextual y el 'contrafactum' indican que el trovador intenta que su obra quede impregnada de 'ecos poéticos y melódicos'»⁵²; o modelo métrico-melódico sería conscientemente seleccionado, porque os trobadores aproveitarían o valor que xa tiñan as melodías para engadirlle matices políticos, ideolóxicos, relixiosos... aos seus textos, e estes "ecos" serían identificables polo público⁵³. Independentemente de cal é o tema⁵⁴ tratado por cada unha das dúas sátiras examinadas e das posibles

52. Cfr. Rossell, *Intertextualidad* cit., p. 150.

53. Vd. *ibid.* p. 155; A. Rossell, *Poesía Medieval*, Burgos 2005, pp. 287-304 (en part. p. 296).

54. Para máis información sobre o tema das composicións, consúltese González, *Intertextualidade* cit.

connotacións engadidas pola intertextualidade e intermelodicidade, os elementos formais e textuais comúns entre *Ūa dona foi de pran* de Gonçal'Eanes do Vinhal e *Ja Ihi nunca pedirán* de Afonso Mendez de Besteiros permiten considerar a existencia doutro caso máis da práctica da contrafactura na lírica galego-portuguesa, que respondería, segundo a definición da *Arte de Trovar*, á maneira de «maior sabedoria» mimética.