

DE LAS VIDAS Y RAZÓS A LAS RÚBRICAS EXPLICATIVAS

MERCEDES BREA

Universidade de Santiago de Compostela

Cuando —haciendo referencia a la literatura medieval— se habla de «narratividad» y «lirismo» asociados, o de formas narrativas y formas líricas interrelacionadas, es frecuente pensar o bien en el carácter narrativo que pueden tener algunos textos líricos¹ o bien en la inserción de piezas líricas en obras narrativas². Pero tampoco se debe dejar de lado la existencia de textos narrativos (en prosa, en estos casos) que funcionan como complemento³ («discurso de escolta», para algunos autores, o incluso elementos «paratextuales») de obras líricas. No nos referimos ahora, por supuesto, a una «obra» lírica⁴ considerada como un producto individual aislado (aunque exista al menos una canción trovadoresca que combina audazmente verso y prosa —o «número» y *oratio soluta*, como quiere A. Limentani⁵—, el controvertido *Escoutatz ... mas no say que s'es*, de Raimbaut de Aurenga), sino a una obra colectiva, transmitida por escrito como tal, aunque pueda tener su origen en producciones individuales⁶.

1 Recordemos, por ejemplo, esa perfecta simbiosis entre contenido narrativo y forma lírica que consiguió presentar Alfonso X en sus *Cantigas de Santa María* (en las «de milagro», naturalmente). De todos modos, en relación con esta opción, es esclarecedora la ponencia de A. Deyermond, que comienza poniendo de relieve el significado etimológico de *TEXTUS* 'tejido, entramado'.

2 Véase, sin ir más lejos, la aportación de MERUJILU SIMO a este coloquio. Una ojeada al índice del volumen que recoge las distintas intervenciones permitirá comprobar cuántas interpretaciones admite ese título tan sugerente propuesto por los organizadores.

3 Incluso, en cierto modo, como sutil trama sustentadora, es decir, como marco que bordea el cuadro, ocupado éste de modo tan completo por la escena lírica que casi hace olvidar el soporte en que se asienta.

4 O que alterne narrativa (en prosa o en verso) y lírica al modo de esas variadas combinaciones relacionadas con el *proximetrum* o el *chanteable*.

5 Cfr. A. Limentani, *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*, Einaudi, Torino, 1977, p. 137.

6 Recordemos la teoría de G. GROBER («Die Liedersammlungen der Troubadours», *Romanische Studien* 2, 1877, pp. 337-670) relativa a los *Liederblätter*, *Liederbücher* y *Liedersammlungen*.

Estos textos narrativos (unos 230, relativos a un centenar de trovadores diferentes⁷) son los que se conocen como *vidas* y *razós*⁸, que, si bien pueden llegar a alcanzar entidad propia hasta el punto de que al menos una parte de ellos son el punto de arranque de relatos presentes, por ejemplo, en *Il Novellino*, *Il Decameron* o las *Cent nouvelles nouvelles*, fueron concebidos como instrumentos auxiliares tal vez en el propio proceso de compilación de los cancioneros, es decir, a una cierta distancia del momento en que fueron elaboradas las composiciones allí recogidas, razón por la cual se habría considerado conveniente dar noticia de quiénes fueron sus autores y cuáles las circunstancias que los empujaron a componer tales piezas.

Existen algunos indicios que podrían llevar a pensar en una ejecución oral de *vidas* y *razós*, como, por ejemplo, la vida de Guilhem de la Tor:

Guillems de la Tor si fon joglars e fo de Peiregorc, d'un castel q'om ditz la Tor; e venc en Lombardia. E sabia cansos assatz e s'entendia e chantava e ben e gen, e trobava. Mas quant volia dire sas cansos, *el fazia plus lonc sermon de la rason que non era la cansos* (p. 236; la cursiva es nuestra)⁹.

Pero estos testimonios resultan escasos y, además, la cronología de este trovador (activo entre 1216 y 1233) lo sitúa precisamente en un momento relativamente tardío de la escuela trovadoresca occitana, por lo que no parece argumento suficiente para abogar por una puesta en escena de las aclaraciones o justificaciones presentes en *vidas* y *razós* previa a su fijación por escrito en el proceso de compilación de los cancioneros. De todos modos, hayan tenido o no esa existencia oral anterior a la redacción escrita, no resulta difícil, dado el proceso de ejecución oral de la lírica, imaginar a un juglar haciendo una especie de presentación de un trovador delante de su auditorio e intentando explicar brevemente las circunstancias que rodearon la creación de un texto¹⁰.

Boutière y Schutz, en la introducción de su edición (pp. XVIII—XIX), hacen un análisis detallado de los manuscritos que han transmitido estos textos, observando que el grupo más rico en *vidas* es el constituido por los cancioneros A, B, I, K, que son del siglo XIII; en ellos,

7 No se conservan *razós* para composiciones de trovadores que no dispongan de *vida*.

8 Un resumen de los aspectos más relevantes de estos textos, como representantes de la narrativa breve medieval, puede verse en nuestro «Narrativa breve provenzal», en J. PARLDES y P. GRACIA (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Universidad de Granada, Granada, 1998, pp. 165-184.

9 Citamos siempre los textos de *vidas* y *razós* por la clásica edición de J. BOUTIERE et A. H. SCHULTZ, *Textes provençaux des XIII^e e XIV^e siècles*, 2e éd., refondue ... par J. Boutière avec la collaboration de I. M. Cluzel, Nizet, Paris, 1973. Esta edición es reproducida, acompañada de una traducción castellana y de las miniaturas que representan a los trovadores, en M. DE RIQUER, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995. Vid. también G. Favati, *Le biografie trovadoriche*, Palmaverde, Bologna, 1961.

10 De hecho, A. TAVERA («Quelques reflexions sur les «Vidas» des troubadours», *Le récit bref au moyen âge. Actes du Colloque des 27, 28 et 29 avril* publiés par les soins de D. Buschinger, Univ. de Picardie, 1980, pp. 175-190), después de analizar la transmisión manuscrita de estos textos, concluye que inicialmente debieron ser de transmisión oral y que los juglares podían (o, al menos, algunos se tomaban esa libertad) modificar a su manera el contenido de las *razós* (p. 185). Sin embargo, la simple existencia de esta posibilidad de modificación lleva a pensar que sí debía haber una versión «canónica», posiblemente fijada por escrito.

las *vidas* aparecen escritas en tinta roja¹¹ al comienzo de la producción del trovador al que se atribuyen, mientras que en el grupo formado por E, P y R, del siglo XIV, se encuentran todos estos textos agrupados en una de las partes del manuscrito, con independencia de la antología. Está claro que la disposición que nos interesa, desde el punto de vista de la relación que mantienen con las composiciones líricas que forman el grueso de los cancioneros, es la primera, puesto que la segunda supone que han pasado a ser consideradas narraciones independientes. Además, el hecho mismo de ser copiadas con una tinta de color diferente denota que eran consideradas, de alguna manera, información complementaria (pero no por ello carente de importancia), de forma semejante a la indicación del nombre de los trovadores¹².

Por otra parte, los manuscritos más antiguos apenas contienen *razós* (las primeras en destacarse son las correspondientes a Bertran de Born), y éstas aumentan, en cualquier caso, su desarrollo en el siglo XIV, en el que se van añadiendo anécdotas y comentarios que llegan a configurar auténticos relatos.

En cualquier caso, suele señalarse la primera mitad del siglo XIII (posiblemente entre 1220 y 1240) como el momento de redacción de la mayor parte de las *vidas* y *razós*, pues, aunque no se conozca el nombre de todos los autores que han participado en su elaboración, al menos una parte de ellas se deben a Uc de Saint Circ —compilador de la antología conocida como *Liber Domini Alberici*, o códice D¹³— y a Miquel de la Tor, que las firman en ocasiones¹⁴. Coinciden así con la época en que también parecen haber sido compuestas las *novas* y los tratados técnicos¹⁵ de gramática y poética (y en los mismos lugares que algunos de éstos, es decir, en territorios extrafronterizos como el norte de Italia¹⁶), por lo que todas estas mani-

11 Las *razós*, en cambio, al menos en I y K, están escritas con tinta negra, si bien se inician con una mayúscula minúscula de módulo diverso a la de las piezas poéticas correspondientes (vid. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Osservazioni e proposte per la ricerca sui canzonieri individuali», *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège* (1989), édité par M. Tyssens, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres, Liège, 1991, pp. 291-292).

12 Lo que hacen, en realidad, es ampliar la información que proporciona el nombre, explicando quiénes fueron esos personajes, dónde y cuándo vivieron (sobre todo 'dónde', porque las indicaciones espaciales suelen ser más o menos precisas, mientras que las temporales se deducen generalmente de los nombres de los personajes históricos sean las mecenas, las damas a las que dirigen sus canciones o personajes satirizados o citados por cualquier otro motivo- con los que se relacionaron), qué hicieron, a quiénes cantaron.

13 Vid. M^o L. MENIGHI FRI, «Uc de Saint Circ tra filologia e divulgazione (su data, formazione e fini del *Liber Alberici*)», en *Il Medioevo nella Marca. Trovatori, giullari, letterati a Treviso nei secoli XIII e XIV. Atti del Convegno*, a cura di M. L. Meneghetti e F. Zambon, Edizioni Premio Comisso, Treviso, 1991, pp. 115-128.

14 Vid., por ej., la *vida* de Bernart de Ventadorn (VI, en la ed. de Boutière), o la *razó* del *partimen* entre Savaric de Mauleon y el Prebost (pp. 223-224 ed. Boutière), «firmadas» por Uc de Saint Circ; y la *vida* de Peire Cardenal (L), para M. de la Tor. Vid. también las razones que da M^o L. MENIGHI FRI para atribuir a Uc la redacción de las *vidas* de Raimbaut de Aurenga, Guilhem de Peitieu, Sordel, Guilhem Figueira (*Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Mucchi, Modena, 1984, pp. 243-245). S. Guida añade a éstas las de Rigaut de Berbezilh y Guilhem de Balaun: vid. S. GUIDA, «Ricerche sull'attività biografica di Uc de Sant Circ a Treviso», en *Il Medioevo nella Marca*, pp. 91-114.

15 Téngase asimismo en cuenta que el título del primero de ellos de que tenemos noticia, el atribuido a Raimon Vidal de Besalú, es precisamente el de *Razós de trobar*, donde *razó* parece tener el mismo significado de 'comentario, aclaración' que tiene en los textos que ahora nos ocupan.

16 M^o L. MENIGHI FRI, examinando las circunstancias que concurrían en el momento en que Uc de Saint Circ desenvuelve su actividad en el N. de Italia (*Il pubblico* ..., pp. 245-250), concluye que «Non pare perciò azzardato

festaciones pueden responder a una misma motivación: el prestigio de la lírica trovadoresca había traspasado las fronteras de las cortes en las que había surgido, pero, al mismo tiempo, factores políticos y sociales como la cruzada contra los albigenses (y la evolución propia de esta literatura, que, una vez alcanzado el culmen, había iniciado la decadencia) estaban provocando la desaparición de aquella sociedad que la había propiciado, por lo que se combina el interés del público por conocer noticias relativas a aquellos personajes con el sentimiento de nostalgia por unos tiempos pasados contemplados como mejores. Como señala M^a Luisa Meneghetti,

è proprio quando le motivazioni ideali della poesia occitanica del XII secolo non sono (o non vogliono essere) più comprese appieno, che viene avvertito il bisogno di esplicitarle, fissandole in un quadro «storico» che diventi garanzia di veridicità e base di una più ampia, seppur diversa, esemplarità. C'è insomma nell'attitudine compositiva del biografo l'intenzione di passare, a livello di *species narrationis*, cioè della «qualità» del referente testuale, dall'*argumentum* («res ficta quae tamen fieri potuit», secondo la definizione offerta da Giovanni di Garlandia) all'*historia*, alla *res gesta*.

In questo modo la carica allusiva della lirica cortese si trasforma in notazione esplicita, fermamente ancorata a precise coordinate spazio—temporali, e viene a partecipare del *sensus* proprio della narrazione storica: il racconto di un avvenimento passato —o considerato tale, non a caso il tempo verbale delle biografie è il preterito, anche quando i protagonisti sono vicinissimi nel tempo, o addirittura ancora in vita— non ingenera semplicemente nel destinatario una conoscenza, ma, attualizzando una realtà fino a quel momento inattuabile e rendendola patrimonio comune, esplica una funzione didattica che il Medio Evo, sulla scorta della tradizione classica, considera ineguagliabile. Così le avventure e le passioni amorose attribuite ai diversi trovatori diventano *exempla* e fondano una sorta di prontuario comportamentale per la buona società del XIII secolo (*Il pubblico...*, pp. 241-242).

La mayoría de las *vidas* conservadas (de extensión variable, que oscila entre las dos líneas dedicadas a Cercamon y las quince o veinte que puedan tener las más extensas) responde al esquema siguiente: nombre, procedencia, condición social, muy pocas veces algún rasgo físico, condiciones para la composición (letra y música) y/o la interpretación, desplazamientos, mecenas (para los trovadores «profesionales»), dama(s) cantada(s), penalidades sufridas (algunas terminan diciendo que, al final de su vida, se retiró a un convento; o bien dónde o cómo murió¹⁷). Algunas son más completas y pueden contar propiamente una aventura¹⁸ (la aventura vital—amorosa del trovador), como la de Jaufré Rudel (V. ed. Boutière), que se enamoró de la condesa de Trípoli sin haberla visto, por lo que embarcó como cruzado para ir a conocerla,

pensare che il più immediato ricevente del messaggio costituito da *vidas* e *razos* (...) siano stati proprio gli *homines de masnada* ed i *milites* vicini alla corte dei da Romano» (pp. 249-250).

17 Recordemos, por ej., la de GUILLIEM DE BERGUEDA, «Pois l'aucis uns peons», XCIII ed. Boutière.

18 Pocas de estas historias tienen final feliz (una de ellas es la de Peire de Maensac (XLIV), que consigue raptar a su dama y quedarse con ella gracias al apoyo del Delfín de Alvernia), tal vez porque «non è lecito a nessuno uscire dai limiti della *bienséance* sociale, e perciò quando l'amore tra un poeta e la sua dama travalica sciaguratamente i limiti del gioco platonico non c'è da aspettarsi nient'altro che una conclusione infausta» (M^a L. MENEGHETTI, «Uc de Saint Circ...», p. 127).

pero enfermó en el viaje y finalmente murió en brazos de ella¹⁹; por no mencionar la tan conocida de Guillem de Cabestany (XCIV) con la historia del corazón comido, de tanta repercusión en la narrativa posterior, sobre todo francesa e italiana²⁰.

Las *razós*, por su parte, narran, más que historias, episodios²¹ de la historia del trovador, detalles concretos, circunstancias, ... que explican el nacimiento de una canción. Probablemente el ciclo más completo de ellas es el de Bertran de Born (Boutière, pp. 72—139), que, además de contener alguna anécdota relacionada con lances amorosos, va dando cuenta de las intervenciones del trovador en las guerras familiares de los Plantagenet²². Pero la mayoría de las *razós* tiene que ver con composiciones de amor y hacen referencia a estados de ánimo del trovador motivados por el rechazo de su dama, o se centran en acontecimientos curiosos²³, como la decisión de Peire Vidal de adoptar un disfraz de lobo por amor de Na Loba, lo que provoca su apaleamiento por los pastores²⁴; o la visión que (a través de un agujero en la pared) tiene Raimbaut de Vaqueiras de Beatriz de Monferrato vestida de caballero, que sirve para explicar, más que una composición en particular, el *senhal* con que el trovador se dirige a ella: *Bels cavaliers*²⁵.

La serialidad y la complementariedad con otro texto (o grupo de textos), cuyo nivel de comprensibilidad se incrementa mediante la intervención explicativa, son los rasgos de orden formal que definen, para M^a Luisa Meneghetti (pp. 283 y ss.), el conjunto narrativo de *vidas* y

19 Vid., entre otros, D. A. MONSON, «Jaufré Rudel et l'amour lointain: les origines d'une légende», *Romania*, 106 (1985), pp. 36-56.

20 Vid., entre otros, la reciente introducción de I. de Riquer a la traducción de M. Simó de *El libro del castellano de Conay. La leyenda del corazón comido*, Alianza, Madrid, 1998.

21 Para TAVIRA, «il s'agit d'événements réputés récents, anecdotiques (...), réels, ou donnés pour tels avec une vive insistance» (p. 186). Pensemos que, en este sentido, están también muy próximos a las *novas*.

22 El conjunto formado por la *vida* y las *razós* de Bertran de Born (21 textos en total) compone una especie de novela histórica sobre las guerras entre ingleses y franceses.

23 M^a LUISA MENEGHETTI (*Il pubblico* ..., p. 254) establece dos grupos con las historias de amor narradas por *vidas* y *razós*: a) las que tratan asuntos «heroicos», casi siempre con final trágico; b) aquellas otras en las que la relación entre el trovador y la dama aparece como un elegante juego cortés (las anécdotas de los besos robados, del guante perdido, ...).

24 Después de un fragmento de lo que podría ser la *vida* del trovador, se cuenta: «Et el si amava la Loba de Pueinautier e ma dona Estefania, qu'era de Sardenha. Et aras de novel era enamoratz de ma dona Raimbauda [...] La Loba si era de Carcases, e Peire Vidal si se fazia apelar Lop per ela e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaretz si se fes cassar als pastors ab los mastís et ab los lebrers, si com hom fai lop. E vesti una pel de lop per donar az entendre als pastors et als cans qu'el fos lop. E li pastor ab lur cans lo casseron e-l bateron si en tal guiza qu'el en fo portatz per mort a l'alberc de la Loba de Pueinautier. Quant ela saup que aquest era Peire Vidal, ela comenset a far gran alegransa de la folia que Peire Vidals avia feita et a rire molt. e-l marit de leis autressi [...]» (Boutière, pp. 368-369).

25 «Et per aiso l'apella[va] enaisi, qe a En Rambautz segi aital aventura, qe pozia vezer ma dompna Biatritz qant el volia, sol q'ella fos en sa cambra, per un espiail: don neguns no-n s'apercebia. Et un jor venc lo marques da cassar; et entret en la cambra et mez la soa spaza a costa d'un leit, et tornet s'en foras. Et ma dompna Biatritz remas en [la] cambra; et despoillet se son sobrecoat et remas en gonnella. Et tolle la spaza et se la ceinz a lie de cavalier. Et tra[i]js la for del fuor et geta la en alt, et pres la en sa ma et menet se l'al bratz d'una part et d'autra de la spala; et tornet la em fuer, et se la desceinz et tornet la a costa del leit. E En Rambau[t]z de Vaqera[s] vezia tot so que vos ai dich per lo spirail. Don per aso l'apellet pois totas vez «Bel Cavalier» en sas chansos, si com el dis en la primera cobla d'aqesta chanson que comenza aisi [...]» (Boutière, pp. 451-453).

razós. Esto la lleva a analizar su afinidad con otros tipos de textos —antiguos y medievales— de similar intención²⁶, para concluir que el tipo de prosa que revela más estrechas afinidades estilísticas con las biografías es el conocido como *accessus ad auctores*²⁷, que «dimostrano anche una notevole somiglianza di carattere funzionale con *vidas e razos*, una somiglianza tale da farli proprio ritenere, a mio avviso almeno, i più seri candidati al ruolo di fonti della prassi biografica provenzale» (*Il pubblico...*, p. 287)²⁸.

De este modo, el sentido de la intercalación de estos fragmentos narrativos en prosa en los cancioneros debe buscarse con toda probabilidad en la praxis hexagética de la escolástica medieval de hacer preceder el comentario a las obras de los clásicos de un prefacio esquemático sobre la biografía del autor, las características formales de la obra, el fin que se proponía y su sistematización en el ámbito de la filosofía aristotélica²⁹. A la luz de este planteamiento encajan perfectamente la mayoría de los datos que hemos ido desgranando³⁰: a comienzos del siglo XIII, la producción trovadoresca occitana era ya considerada no sólo digna de atención, sino incluso materia de estudio casi al mismo nivel que los clásicos de la Antigüedad (los latinos especialmente), de tal manera que no carece de sentido lo que refiere la (¿auto?)biografía de Uc de Saint Circ:

Aquest N'Ucs si ac gran ren de fraires majors de se. E volgron lo far clerc, e manderon lo a la scola a Monpeslier. E quant ill cuideront qu'el amparet letras, el amparet cansos e vers e sirventes e tensos e coblas, e-ls faich e-ls dich dels valens homes e de las valens domnas que eron al mon, ni eron estat; et ab aquel saber el s'ajoglari (ed. Boutière, p. 239; la cursiva es nuestra).

En la base de *vidas* y *razós* parecen estar, pues, los *accessus*, pero, tal y como han llegado hasta nosotros, más que como una muestra de conocimientos «previos» sobre el autor y las circunstancias concretas en las que creó sus obras, se presentan como una especie de aprovechamiento narrativo, de «novelación» construída a partir de elementos presentes en las com-

26 Como los *Aitia* de CALIMACO, un 'Libro de las canciones' árabe, del s. X, o los *lais* artúricos y las *vitae sanctorum* (respecto a éstas, vid. también V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Il grado zero della retorica nella *vida* di Jaufre Rudel», *Studi Mediolatini e Volgari*, 18 (1970), pp. 7-26).

27 Estos *accessus* comparten no sólo con las *vidas* trovadorescas, sino también con los relatos hagiográficos, el hecho de ser «testi brevi, poveri di artifici retorici, miranti ad un'informazione depurata da tutti i tratti ad essa non rigorosamente pertinenti» (*Il pubblico...*, p. 287).

28 Entre las pp. 305 y 321, analiza la estructura de diversas *vidas* y *razós* atendiendo a los principales elementos constitutivos de estos *accessus*.

29 Incluso quienes consideran dudosa una posible influencia directa de los *accessus* sobre *vidas* y *razós* admiten que de tal relación puede extraerse algún dato interesante: «Voler spiegare la genesi dei testi in prosa provenzali risalendo a questa tradizione non è soddisfacente dal punto di vista storico, anche se tenerla presente ci permette di avere un prezioso punto di partenza: fondamentalmente infatti si potrebbe partire dal fatto che gli autori delle *razos* e delle *vidas*, che si rifacevano o meno ai commentatori e ai biografi latini, avevano una motivazione analoga. Si tratta del dovere di mantenere vivo il ricordo dei grandi poeti e di conservare il patrimonio rappresentato da testi divenuti in un certo qual modo dei classici» (U. MORI, *La lirica dei trovatori*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 108).

30 Tampoco rompe con esta interpretación la doble finalidad atribuida por Meneghetti a *vidas* y *razós* (cfr. p. 279): distanciar, objetivar, la recepción de los textos trovadorescos por parte del heterogéneo público de cortes feudales tardías y laterales; y crear una interpretación «oficial» de tales textos.

posiciones, como puede apreciarse quizás más fácilmente en *razós* como la que precede a *Atressi com l'orifanz*³¹, de Rigaut de Berbezilh (Boutière, pp. 153—155), que sirvió de base, entre otras cosas, a uno de los relatos contenidos en *Il Novellino* (el nº LXIV)³² y —a través de él— al *Curial e Güelfa*. En ella, después de recordar al público quién era Rigaut «et com s'enamoret de la molher de Jaufre de Tal[o]nay», se cuenta un episodio atribuido también, con matices divesos, a otros trovadores³³: cómo el trovador sucumbió al engaño de otra dama que le prometió sus favores si abandonaba a la primera y cómo, una vez que él hubo ido a *penre conjat* de ésta y se presentó ante la segunda para reclamar el cumplimiento de lo acordado, «la dompna li respondet q'el non era hom que neguna dompna li degues ni far ni dir plazer, q'el era lo plus fals hom del mon, qant el era partitz de sa dompna, q'era si bella et si gaia et qe-l volia tant de be, per ditz d'aucuna altra dompna: et si com era partitz d'ella, si se partria d'autra» (p. 154). Naturalmente, intenta volver a la *merce* de la primera señora, pero ella lo rechaza, por lo que, durante dos años³⁴, se retira a un bosque y vive aislado, hasta que

las bonas dompnas e-ill cavalier d'aqellas encontradas, vezen lo gran dampnage de Ricchaut, qe fu aissi perduz, si ve[n]gen la on Ricchautz era recluz, et pregero lo q'el se deges partir et issir fora. Et Ricchaut[z] disia q'el non se partria mais, tro qe sa do[m]pna li perdones. Et la[s] dompnas e-l cavalier s'en venguen a la domna et pregero la q'ella li degues perdonar[r]; et la dompna lo[r] respondet q'ella no-n faria ren, tro que .C. dompnas et .C. chavalier, li qual s'amesson tuit per amor, non venguesson tuit devant leis, man[s] jointas, de genolhos, clamar li merce, q'ella li degues perdonar; et pois ella li perdonaria, se il aquest faisian. La novella venc a Ricchaut, don ell fetz aquesta chanson que ditz:

At[re]si com l'olifanz³⁵

Et qant las dompnas el li cavalier ausiren qe podia trobar merce ab sa dompna, se .C. dompnas et .C. chavalier, qe s'amesson per amor, anassen clamar merce a la dompna de Richaut q'ella li perdones, et ella li perdonaria, las dompnas e-l chavalier s'assembleron tuit et anneron et clameron merce as ella per Ricchaut. Et la dompna li perdonet (pp. 154-155).

31 Recordemos que se trata de una de las canciones trovadorescas más conocidas, transmitida por una veintena de cancioneros, citada frecuentemente en la Edad Media y de la que se conserva también la melodía.

32 Vid. D. A. Monson, «De la chanson par la *razo* à la nouvelle: *Atressi cum l'orifanz* de Rigaut de Barbezieux et ses commentaires narratifs médiévaux», *Medioevo Romanzo*, 16 (1991), pp. 271-284. La edición de Boutière reproduce, en apéndice, entre otras, tres versiones narrativas de la historia de Bertran de Born (en *Conti di antichi cavalieri*, *Il Novellino* y Benvenuto da Imola), ésta del elefante, y otro cuento de *Il Novellino* basado en la historia de Guillem de Berguedà.

33 Tiene que ver con la fidelidad, con la lealtad del *fin'amant* a su señora.

34 «per q'el dis en una soa chanson: «Mielz-de-Do[m]pna, don sui fugitz doz anz»» (p. 154). Esa canción, aunque no parezca deducirse del fragmento que reproducimos, es la misma a la que esta historia sirve de explicación, y el verso citado es el que ocupa el número 50 de ella.

35 Se reproduce a continuación la primera estrofa de la canción, con lo que nos encontramos ante lo que, considerado independientemente, podría ser visto como un caso de inserción de fragmentos líricos en un texto narrativo. Lo que no queda del todo claro, si se piensa en la «representación» del juglar ante un público, es si, llegado a este punto, interpreta toda la canción o sólo la primera estrofa (es más frecuente que la indicación del comienzo de una composición se produzca directamente al final de la *razó*, con lo que sirve sin más para introducir la canción), y si, en el segundo caso, volvería a interpretarla una vez completado el relato de la *razó*. Sea como fuere, el contenido de esta primera estrofa es lo que da pie a esta parte final de la *razó*, pues en ella el trovador se compara al elefante que, cuando cae, no puede volver a levantarse hasta que sus congéneres lo ayudan con sus gritos, igual que él no podrá salir de su estado de desesperación si no lo auxilian con sus ruegos los amantes leales.

En casi todas las *razós* (las *vidas* son más independientes en este sentido) se advierte que son textos redactados *a posteriori* con respecto a las composiciones líricas que pretenden explicar, pues incorporan éstas sin forzarlas de ninguna manera: además, como ya se ha señalado, en algunas de ellas no aparecen elementos informativos añadidos diferentes a los que pueden encontrarse en la propia canción.

El único cancionero conservado de la producción lírica gallego-portuguesa contemporáneo a la producción que recoge, el *Cancioneiro da Ajuda* (A), no contiene siquiera el nombre de los trovadores seleccionados. Mantiene la disposición característica por autores³⁶ y la separación entre éstos, marcada por la presencia de una miniatura (que, a diferencia de algunos códices provenzales, no pretende «retratar» al trovador, sino que reproduce una escena musical), pero faltan por completo las atribuciones de autoría —como falta, aunque hay espacio reservado para ella en la primera estrofa de cada composición, la notación musical—, quizás porque estaba previsto que estas indicaciones fuesen anotadas en una fase posterior de la elaboración del códice, en tinta roja.

Los otros dos representantes de nuestra tradición manuscrita³⁷ son de la primera mitad del siglo XVI, copias en papel mandadas hacer por Angelo Colocci de un *Libro di portughesi* que consiguió que le prestaran en Roma³⁸ y que podría ser el desaparecido *Livro das Cantigas* mencionado en el testamento del conde Don Pedro de Barcelos a mediados del siglo XIV³⁹. Una de estas copias (B) se conserva en la Biblioteca Nacional de Lisboa, y la segunda (V) en la Biblioteca Vaticana. Ambas contienen el nombre de los trovadores, destacado tan sólo en algunos casos, en B, por haber sido copiados por la mano del propio Colocci en lugar de por la del copista, pero sin el relieve que le hubiera proporcionado el empleo de una tinta de color rojo, a pesar de lo cual tales indicaciones son conocidas como *rúbricas* (*atributivas*)⁴⁰.

36 Responde antes, con toda probabilidad, a una ordenación por géneros, pero no transmite más que representantes del primer tipo, la *cantiga de amor*.

37 No tomamos en consideración a estos fines la copia de V conservada en la Bancroft Library ni los fragmentos conocidos como *Pergamiño Vindel* y *Pergamiño Sharrer*, así como las copias tardías de la *tenso* mantenida por Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende, o la de los *lais* en otro de los códices que contienen papeles de Colocci.

38 Vid. al respecto E. GONÇALVES, «*Quel da Ribera*», *Cultura Neolatina*, 44, 1985, pp. 219-224.

39 O algún otro relacionado con éste, puesto que ese *Livro das Cantigas* no debió de ser el único códice existente; recordemos, entre otras cosas, que el Marqués de Santillana dice en su *Carta Proemio* que recordaba haber visto en casa de su abuela Dña. Mencía un libro de cantigas que podría coincidir con el ejemplar que el conde de Barcelos lega a Alfonso XI o bien ser otro similar.

40 Vid. E. GONÇALVES, «O sistema das rubricas atributivas e explicativas nos cancioneiros trovadorescos galego-portugueses», *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas* (Santiago de Compostela, 1989), publicadas por R. Lorenzo, Fundación «Pedro Barrié de la Maza», A Coruña, vol. VII, 1994, pp. 979-990, que establece los distintos tipos de «rúbricas» (tres, para la autora, según la información que proporcionan: *atributivas*, si dan a conocer únicamente el nombre del autor; *codicológicas*, si aportan datos relativos al proceso de compilación de los cancioneros; *explicativas*, si añaden otros elementos) presentes en los cancioneros gallego-portugueses, los problemas que plantean y las informaciones que pueden aportar. El conjunto de textos de las *razós* gallego-portuguesas (incluyendo las que corresponden a textos insertos tardíamente en los cancioneros), junto con un análisis de las mismas, puede verse en la tesis de licenciatura (inédita) de X. C. LAGARES DÍEZ, *As rubricas da lírica profana galego-portuguesa. Edición crítica*, Universidade de A Coruña, setembro de 1996, y en el trabajo derivado de ella, «A edición das rubricas explicativas dos Cancioneiros medievais galego-portugueses: implicacións históricas e literarias», *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos* (A Coruña, 25-28 de setembro de 1996), ed. de C. Parrilla y otros, Universidade da Coruña, A Coruña, 1998 [1999], vol. I, pp. 351-359.

Este rasgo común a ambos apógrafos (junto con otros, como la ordenación de los textos por géneros, y, dentro de ellos, por autores) permite suponer que el original que copian poseía una disposición similar a la de los cancioneros occitanos⁴¹, por lo que no resulta extraño comprobar que también recogen algunas anotaciones que recuerdan a las *vidas* y *razós*⁴², aunque tremendamente esquematizadas, tanto que apenas se puede hablar aquí de «textos narrativos», y con la particularidad de que al menos una parte de ellas aparecen pospuestas⁴³ a la cantiga «explicada» (introducidas por fórmulas del tipo «Esta cantiga de cima...»). Pese a ello, representan un eslabón de esa tradición que parece remontar a los *accessus ad auctores* y es posible que respondan a una motivación similar, en el sentido de que pueden haber sido redactadas (sobre todo si se pueden vincular al perdido *Libro das cantigas* del conde de Barcelos) en el período final de la producción trovadoresca gallego-portuguesa⁴⁴, cuando ya se ha producido un distanciamiento cronológico que impediría en algunos casos una correcta comprensión de las piezas líricas, y cuando tal vez se experimentaba también una cierta sensación de nostalgia por los tiempos pasados. De hecho, el reciente estudio de P. Lorenzo Gradín sobre las *razós* gallego-portuguesas termina con las siguientes consideraciones:

Las estructuras narrativas, junto con el análisis codicológico y la cronología de los trovadores, remiten, fundamentalmente a dos centros geográficos en la elaboración de las *razos*: en la primera época, que se extendería hasta los últimos años del siglo XIII, fueron probablemente elaboradas en los *scriptoria* de Galicia y Castilla, mientras que, desde inicios del siglo XIV, es Portugal el lugar donde se habría proseguido con su redacción. Esta evolución en la transmisión textual se percibe tanto en la sintaxis como en la propia colocación de las *razos* respecto a las cantigas⁴⁵ y coincide con los dos grandes niveles señalados por la crítica para la tradición manuscrita gallego-portuguesa («Trovadores, cronología y *razos*...», en prensa).

41 Si bien la presentación material de las rúbricas en B y V no es uniforme, el pormenorizado estudio que realiza de ellas P. LORINZO GRADÍN («Trovadores, cronología y *razós* en los cancioneros gallego-portugueses», *Actas del VIII Congreso de la A.H.L.M. (Santander, septiembre de 1999)*, en prensa) permite advertir «ciertos comportamientos en los copistas que parecen indicar que las didascalías presentaban en el modelo algunas particularidades gráficas que las diferenciaban de las cantigas. [...] Los diversos copistas que intervienen en la rubricación de los textos en B separan la didascalia de la cantiga correspondiente con el mismo espacio que dejan entre cobla y cobla, observándose el mismo tipo de comportamiento tanto en las rúbricas antepuestas [...] como pospuestas». La conclusión a que llega es que «con toda probabilidad las rúbricas presentaban en el antecedente de B y V una tinta de un color distinto a la de las cantigas y una inicial diversa a la de éstas».

42 Al igual que los nombres de los trovadores, es posible que en el original estuvieran destacadas en tinta roja, lo que justifica la etiqueta de *rúbricas* que se les aplica habitualmente y que puede encontrarse ya en una de las notas marginales de Colocci en V, donde, en el verso del último folio, puede leerse: «a fol. 290 è cominciata una rubrica et non è finita di copiar». Véase al respecto P. LORINZO GRADÍN, «Trovadores, cronología...». Para la equivalencia de significado, en época humanística, entre *rubrica* y *titulus*, vid. S. RIZZO, *Il lessico degli umanisti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1973, p. 59.

43 De todos modos, esta práctica tampoco era desconocida para los cancioneros provenzales, al menos para I y K, que utilizaron técnicas de control rigurosas para la transcripción de las rúbricas (Vid. V. BERTOLUCCI PIZZORUSSO, «Osservazioni e proposte...», p. 289).

44 Aunque en este caso no pueda hablarse propiamente de trascendencia fuera de su lugar de origen (las cortes leonesas, castellanas y portuguesas).

45 A lo largo del trabajo, se plantea la posibilidad de que las rúbricas antepuestas a las cantigas correspondan a la fase más antigua, y las pospuestas a la más reciente.

Son, en total, unos 70 textos breves en prosa, relativos a aproximadamente 25 trovadores. Sólo uno de ellos contiene informaciones similares a las que presentan las *vidas* occitanas: se trata del que acompaña a la cantiga *Ay Paay Soarez, venho-vos rogar* (97.2)⁴⁶, de Martín Soarez, que, después de señalar que se trata de una *tensó* de escarnio, proporciona datos biográficos escuetos sobre el trovador y una valoración de su capacidad:

Esta cantiga fez Martín Soarez como en maneira de tençom con Paay Soarez, e hé d'escarnho. Este Martín Soarez foy de Riba de Limha en Portugal, e trobou melhor ca todo-os que trobaron, e ali foi julgado antr'os outros trobadores.

En todos los demás casos, se trata de *razós*, reducidas a la mínima expresión, que señalan el destinatario de la canción y/o aclaran su contenido⁴⁷. Conviene recordar, de todos modos, que B se inicia precisamente con un grupo de composiciones particulares (los cinco *lais de Bretanha*⁴⁸), tres de los cuales van acompañados de un tipo de textos narrativos bastante diferentes a los que aparecen más adelante en este cancionero (o en V), pues lo que hacen es enmarcar esas piezas líricas (que, en su origen, debían ser lo que conocemos como «inserciones líricas» en los *romans*) en los momentos de la narración artúrica a que pertenecen: en cierto sentido, pues, tanto las *razós* como los propios *lais* son «traducciones» o adaptaciones de un original francés, por lo que vamos a reproducirlas íntegramente⁴⁹:

Este lais fez Elis o Baço que foi Duc de Sansonha, quando pas[s]jou aa gran Bretanha, que ora chaman Ingraterra. E pas[s]jou lá no tempo de Rei Artur, pera se combater con Tristan, porque lhe matara o padre en ùa batalha. E andando un dia en sa busca, foi pela Joyosa-Guarda u era a Rainha Iseu de Cornoalha. E viu-a tan fremosa que adur lhe poderia omen no mundo achar par. Enamorou-se enton d'ela e fez por ela este laix. Este lais posemos a[a] cima porque era o melhor que foi fe[i]lto (B 1 = 157.5).

Esta cantiga fezeron quatro donzelas a Marot d'Irlanda, en tempo de Rei Artur, porque Marot fílhava toda-las donzelas que achava en guarda dos cavaleiros, se as podia conquerer d'eles. E

46 Citamos las cantigas por los códigos numéricos (que reproducen, con ligeras variaciones, los establecidos por G. TAVANI, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1967) empleados en la edición global de nuestro corpus trovadoresco: *Lírica profana galego-portuguesa. Corpus completo das cantigas medievais, con estudio biográfico, análise retórica e bibliografía específica*. Trabajo realizado por F. Magán Abelleira, I. Rodiño Caramés, M^a C. Rodríguez Castaño, X. X. Ron Fernández, co apoio de A. Fernández Guadianes e M^a C. Vázquez Pacho, coordinados por M. Brea, Xunta de Galicia (Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias «Ramón Piñeiro»), Santiago de Compostela, 1996. También los textos y los nombres de los trovadores son reproducidos con la forma gráfica allí utilizada.

47 Ocasionalmente, pueden indicar también la filiación del trovador o señalar alguna relación familiar.

48 En realidad, tres de ellos (los que llevan los números 1, 3 y 4) pueden ser considerados cantigas de amor, y los otros dos (2 y 5) cantigas de amigo.

49 Entre los trabajos más recientes sobre los *lais*, pueden verse X. X. Ron Fernández, «Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses», *Traducir la Edad Media...*, y S. GUTHRIE / GARCIA, «A corte poética de Afonso III o Bolonhês e a materia de Bretaña», *Actas do Simposio Internacional sobre a lirica medieval galego-portuguesa. Ondas do Mar de Vigo*, coord. por D. W. Flitter y P. Odber de Bubeta, Birmingham, 1998, pp. 108-123. Ambos incorporan ya la importante bibliografía anterior (C. Michaëlis, H. L. Sharrer, C. Alvar, I. Castro, etc.).

enviara-as pera Irlanda pera seeren sempre en servidon da terra. E esto fazia el, porque fora morto seu padre por razon de ùa donzela que levava en guarda (B 2 = 157,35).

Este laix fezeron donzelas a don Ançaroth quando estava na Insoa da Lidiça quando a rainha Genevra achou con a filha de rei Peles e lhi defendeo que non pareces[s]e ant'ela (B5 = 157,28).

A diferencia de lo que sucedía en la lírica occitana, donde eran numerosas las *cansós* complementadas por este tipo de textos narrativos, son muy pocas las piezas gallego-portuguesas de contenido amoroso que presentan alguna. Entre ellas, cabe destacar una cantiga de amor de Per'Eanes Marinho (*Boa sseñhor, o que me foy miscrar*, 119,1) y las dos atribuidas a Vidal, judeu d'Elvas (*Faz-m'agora por ssy morrer*, 156,1, y *Moyr', e faço dereito*, 156,2), que presentan una rúbrica conjunta⁵⁰:

Esta cantiga fez Pero Anes marinho filho de Joham rrodrigues de Valadares per salvar outra que fez Johan Ayras de Santiago que diz asy ó comezo: «Dizen, amigo, que outra senhor queredes vós, sen meu grado, filhar».

Estas duas cantigas fez hũu judeu d'Elvas, que avia nome Vidal, por amor d'ũa judia de ssa vila que avia nome Dona. E pero que é ben que o ben que home faz sse non perũça, mandamo—lo screver: e non sabemus mas d'ela[s] mais de duas cobras, a primeira cobra de cada hũa.

La primera —un ejemplo de *escondit*, que responde precisamente (para *salvarla*) a una falsa acusación de los «miscradores»⁵¹ — es uno de los dos casos existentes⁵² que permiten conocer una relación de intertextualidad⁵³ entre dos cantigas. La segunda es analizada por P. Lorenzo Gradín⁵⁴ como un caso especial, pues parece ser el único caso de un autor incorporado a las compilaciones en una fase tardía y que, sin embargo, presenta una rúbrica antepuesta, lo que podría justificarse porque «el texto es, a la vez, atributivo y explicativo, e intenta justificar la presencia de un «judío» en las antologías» (*ibidem*).

50 Es precisamente la existencia de una *razó* la que aclara la pertenencia al género escarnio (se trata de un escarnio de amor) de una cantiga de Fernan Paez de Talamancos (*Non sei dona que podesse*, 46,5) que había sido copiada primeramente (sin «rúbrica explicativa») en la sección correspondiente a las cantigas de amor (B 75), y repetida luego, acompañada de ese texto en prosa (que se refiere también a 46,6), en la sección de escarnio (B 1336, V 943). Vid. E. GONÇALVES, «Sur la lyrique galego-portugaise. Phénoménologie de la constitution des chansonniers ordonnés par genres», *Lyrique romane médiévale*, pp. 447-467, especialmente pp. 454-455.

51 Vid. al respecto nuestro trabajo sobre «El *escondit* como variante de las cantigas de amor y de amigo», *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura medieval (Lisboa, 1991)*, Edit. Cosmos, Lisboa, 1993, vol. IV, pp. 175-187, en concreto pp. 178-179.

52 El otro corresponde a la cantiga 126,11 (*Pero d'Armea, quando composestes*), de Pero Garcia d'Ambroa, que figura en B y V justo a continuación de *Donzela, quen quer entenderia* (121,8), de Pero d'Armea (que es ya un escarnio de amor), a la que sirve de réplica paródica. El texto de la «rúbrica» dice simplemente: «Estoutra cantiga fez Pero d'Ambroa a Pero d'Armea por estoutra de cima que fezera».

53 La práctica conocida como «de seguir», por su parte, es puesta de relieve en las *razós* de una composición de Fernan Rodríguez Redondo (48,1 «Esta cantiga foi feita a Don Pedro d'Aragon por un cavaleiro seu moordomo, que teriu endoadado, e foi seguida doutra cantiga») y de dos de Johan de Gaia (66,3, que precisa el texto por el que fue «seguida»: «Esta cantiga foi seguida per ùa bailada que diz: «Vós ave-de los olhos verdes e matar-m'edes con eles» [...]»; y 66,7, que señala cuál es, en este caso, «seguida» por el trovador: «Esta cantiga seguiu Joan de Gaia per aquela de cima de vilãos, que diz a refran: «Vede los cós, ai, cavaleiro» [...]»).

54 Cfr. «Trovadores, cronología...», nota 27

Al menos en tres casos, las *razós* acompañan a *tensós*. La primera de ellas⁵⁵, correspondiente a *Vi eu donas encelado* (B 142 = 135.3, 115.11), representa uno de los escasos textos de carácter narrativo que explican composiciones de contenido amoroso (por lo que cabe ponerla en relación con las citadas más arriba, correspondientes a Per'Eanes Marinho y Vidal, siendo incluso más detallada que aquellas) y que aportan mayor cantidad de datos paratextuales al estilo de los modelos occitanos:

Esta cantiga fez Pero Velho de Taveiroos e Paay Soarez, seu irmaão, a duas donzelas muy fremosas e filhas d'algo ajs/saz que andavan en cas dona Mayor, molher de dom Rodrigo Gomez de Trastamar. E diz que se semelhava huã a outra tanto que adur poderia homen estreimar huã da outra: e seendo ambas huũ dia folgando per huã sesta en huã pomar, entrou Pero Velho de sospeita, falando con ellas. Chego o porteiro e levantou-o end'a grandes enpuxadas, e o trouve-o muy mal.

Las restantes indicaciones en prosa presentes en B y V sirven de explicación a textos satíricos⁵⁶. Es en este grupo donde se localizan los ejemplos de *razós* (para 47.32, 120.27 y 118.3) que reproducen (al igual que algunos cancioneros occitanos, como P o H) en su interior el comienzo de la pieza lírica⁵⁷, estableciendo así de forma evidente la relación de dependencia entre la *razó* y la cantiga correspondiente⁵⁸. En bastantes ocasiones, los datos proporcionados por esa inserción en prosa permiten identificar a los destinatarios de la censura o la burla (no es extraño que se aporten informaciones relativas a su familia o a su posición social)⁵⁹, pero además, a veces, sirven para proporcionar las claves de lectura precisas para desentrañar las «palavras cubertas» que caracterizan al escarnio, por lo que resultan ser un complemento casi imprescindible para la exacta comprensión de la cantiga. P. Lorenzo llama la atención, en este sentido, sobre una cantiga de Johan Romeu de Lugo dirigida «a Don Lopo Lias, por que era cego dun olho» (76.1), en la que es preciso conocer esa característica para interpretar el juego de palabras centrado en *Elvira*, a la vez nombre de una dama y pluscuamperfecto de

55 La segunda, siguiendo el orden de los cancioneros, acompaña a 97.2, y es la ya comentada como ejemplo de *vida*. La tercera (63.70) complementa a un texto del que sólo se han conservado los cinco primeros versos, pero que, de acuerdo con los datos que proporciona la *razó*, era una *tensó* entre Johan Airas de Santiago y un no identificado «Rui Toso, ca'nton e[ll] se pos nome Rui Martiiz».

56 En algún caso revisten forma de cantigas de amor (como ya se ha señalado) o de amigo (véanse 60.3 y 60.16, dirigidas por Gonçal'Eanes do Vinhal al infante D. Enrique «por que dizian que era entendedor da raynha dona Joana, sa madrastra»), y pudo ser precisamente la «rúbrica» la que facilitó su correcta colocación en el sector destinado a las cantigas de escarnio y maldecir.

57 Las fórmulas introductorias son: «e diss'assy», en el primer caso, y «que se começa», en los otros dos.

58 «Dicha característica, además de confirmar la posterioridad de la didascalia respecto a la cantiga, hace pensar que en algún momento los compiladores habilitaron prácticas como la referida para evitar confusiones en el proceso de copia de los cancioneros» (P. LORENZO GRADIN, «Trovadores, cronología...», en prensa).

59 Piénsese en ejemplos como el siguiente: «Esta cantiga foi feita a un cavaleiro que ouve nome Fernan Vaásquez Pimentel, que foi primeiro vassalo do Conde Don Pedro, pois partiu-se dele e foi-se pera Don Joan Afonso d'Albuquerque, seu sobrinho, e depois partiu-se de Don Joan Afonso e foi-se pera o Infante Don Afonso, filho del-Rei Don Denis, que depois foi rei de Portugal: e todo esto foi en seis meses». Corresponde a la cantiga *Come asno no mercado* (66.1), de Johan de Gaia.

indicativo del verbo *veer* (*el vira*)), «aplicado justamente a alguien que no veía bien y que se empeñaba en contrariar a todos los presentes que alababan el buen parecer de la joven (¿quién por qué, como parece insinuar la segunda cobla, su mala vista le llevaba a confundir madre e hija?)» («Trovadores, cronología...», en prensa). Podemos añadir a ella, por ejemplo, la que acompaña a *Pois teu preit'anda juntando* (30,29), de Estevan da Guarda, que aclara el verso de refrán «com'apost'a ta fazenda»:

Esta cantiga foy feita a hun doutor que meteu por seu mesegeyro pera iuntar seu casamento:
hun hom que era leigo e casado e fora ante ffrade preegador: e o que se sal da ordem chaman-
lhe apostata. Esta cantiga he a de cima.

En resumen, pues, puede advertirse que, a pesar de su brevedad, las *razós* gallego-portuguesas desempeñan una función similar a las occitanas, pues pueden no aportar otra cosa que datos contextuales no fundamentales para la comprensión de la cantiga, pero también pueden proporcionar auténtica información adicional, sea la relativa a la identificación del destinatario, sea la que permite descubrir el género al que pertenecen, o bien señalar casos de intertextualidad o de «seguir», o incluso deshacer la *aequivocatio* presente en las cantigas de escarnio.

La utilización de este procedimiento no es, de todos modos, exclusiva de la lírica trovadoresca, pues en la tradición gallego-portuguesa se encuentra también en la gran compilación alfonsina de las *Cantigas de Santa María*⁶⁰, y con unas características que pueden contribuir a corroborar las hipótesis vertidas sobre el (o los) antecedente(s) de B y V⁶¹. Así, en los códices T (Escorial, T.I.1) y To (conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la signatura 10 069; antes en la Biblioteca Capítular de Toledo), las breves explicaciones en prosa de cada cantiga narrativa (que aparecen agrupadas al comienzo del cancionero, a modo de índice del mismo, y se repiten de nuevo antes de cada cantiga⁶²) están escritas en tinta roja y se inician con una mayúscula azul adornada, pero de menor tamaño que las iniciales de cada estrofa. En F (Florencia, Biblioteca Nazionale, B.R. 20), estos epígrafes están también en tinta roja, al igual que el refrán, pero se diferencian de éste en que los refranes, por una parte, van acompañados de la notación musical, y, por otra, se inician con una mayúscula adornada con miniaturas de diversos colores.

En general, estas *razós* de las *Cantigas de Santa María* presentan todas la misma estructura. Así, por una parte, las correspondientes a las decenas (además de la primera, que también va señalada como «Esta é a primeira cantiga de loor de Santa María») se inician con la fórmula

60. Textos en los que, precisamente, se combina ya una estructura formal propia de la lírica con un contenido narrativo (excepto, claro está, en el grupo *de loor*).

61. Aunque las dejemos de lado en este momento, no se deben olvidar las prosificaciones castellanas que acompañan en los márgenes inferiores de los folios a las cantigas 2-25 del código T. Los trabajos más recientes sobre estas son de la autoría de E. FIDMIGO FRANCISCO, que, además de presentar una comunicación sobre ellas en el VIII Congreso de la A.H.L.M. (Santander, septiembre de 1999), actualmente en prensa, ha publicado también «As prosificación castelán de dúas cantigas de loar alfonsinas», en *cingudos por unha arela común*. Homenaje ó prof Xesús Alonso Montero, coord. por R. Álvarez e A. Vilavedra, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, vol. II, pp. 575-587.

62. En F y E, en cambio, el epígrafe está sólo encabezando las cantigas, es decir, no existe ese «índice» conjunto al inicio.

«Esta é de loor de Santa María», seguida de una breve descripción de su contenido: «ementando os VII goyos que ouve de seu Fillo» (cantiga 1), «com`é fremosa e bõa e á gran poder» (10), «por quantas mercees nos faz» (20), etc. Por otro lado, el resto de las composiciones (es decir, las *de milagro*) suelen ir encabezadas por «Esta é (de) como Santa María» y la indicación de en qué consistió el milagro realizado:

Esta é de como Santa Maria pareceu en Toledo a Sant`Alifonssso e deu-ll`hũa alva que trouxe de Parayso, con que dissesse missa (2).

Esta é como Santa Maria fez cobrar a Theophilo a carta que fezera cono demo, u se tornou seu vassalo (3).

Esta é como Santa Maria guardou ao fillo do judeu que non ardesse, que seu padre deitara no forno (4).

Y así sucesivamente. Es decir, representan una especie de sumario de los milagros narrados, en el que se resalta que la autora del prodigio es siempre la Virgen, se menciona al beneficiario (o al castigado, cuando procede) del milagro y se precisa en qué consistió éste. Se convierten, de este modo, en una guía de lectura que permite localizar con cierta agilidad el relato que se busca.

No queremos obviar, sin embargo, que, dado que en el refrán inicial de cada cantiga suele hacerse referencia a la virtud de María y a su inmenso poder como Mediadora (y, en algunos, se alude muy sucintamente al favor concedido en ese caso particular)⁶³, no existe todavía acuerdo entre los críticos sobre la función precisa de ese refrán⁶⁴, y, en particular, que plantea serias dificultades la interpretación precisa del término *razón* empleado en el propio texto (en parte a causa de las múltiples acepciones que ha desarrollado). Así, por ejemplo, J. Montoya⁶⁵ propone la identificación del significado de la palabra *razon*, presente en los primeros versos de varias cantigas, con el de conjunto de palabras con las que expresamos un pensamiento o dicho sentencioso o moral (y ese pensamiento es, justamente, la acepción que adopta para *refrán*). E. Fidalgo, por su parte⁶⁶ —si bien emplea la voz *razon* para referirse al contenido de los dos o pocos más versos con que se abre una cantiga y que, desde la óptica rítmico formal, constituyen el estribillo— considera que *razon* y *refrán* son términos distintos que designan nociones que se complementan pero que no deben de identificarse: se yuxtaponen y no se entienden el uno sin el otro, porque desempeñan papeles íntimamente dependientes. En cualquier caso, y aun admitiendo la viabilidad de estas propuestas (sobre todo con los matices introducidos por la segunda), no podemos sustraernos a la consideración de que Alfonso X,

63 A la vez que se exhorta a honrarla y alabarla para hacernos acreedores de sus gracias.

64 Ni tampoco en relación con su ejecución después de todas las estrofas.

65 Vid. J. MONTIYA MARTÍNEZ, «'Razon', 'refrán', 'estribillo' en las CSM», *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, 1, 1989, pp. 31-70; «Las razones en las *Cantigas de Santa María*: su función», *Studies in honor of Gilberto Paolini*, pp. 11-24.

66 En su tesis doctoral -publicada en microfichas-, *Gautier, Berceo, Alfonso X. Estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Universidade de Santiago de Compostela, 1992.

que se insertaba conscientemente en la tradición trovadoresca de procedencia occitana, debía utilizar el término *razon* (además de en algunos usos específicos, como el del sintagma *ter razon*) para referirse a esos breves textos iniciales en prosa y no directamente al contenido del *refrán*, aunque una y otro coincidiesen tantas veces en su intencionalidad (lo que justifica, precisamente, la posibilidad de confusión entre ambos)⁶⁷ y aunque este tipo de problemas menores sirvan de alguna manera para poner de relieve la conveniencia de ahondar en esta propuesta de estudio de las asociaciones entre narratividad y lirismo.

67 Con ello venimos, más bien, a coincidir con A. GILL, «Les CSM d'Alphonse Le Savant: leur désignation dans le texte», *Cahiers de Linguistique Historique Médiévale*, 5, 1980, pp. 143-156.