

Glosario multilingüe de términos literarios medievales
<http://web.usal.es/~jrv/glosario.htm>

Arte menor

Designación general de los metros con menos de ocho sílabas que, aparte del acento tónico en la última palabra del verso, no exhiben otros acentos obligatorios en el cuerpo del verso. Los versos por excelencia de la tradición poética popular gallego-portuguesa son los de 5 a 7 sílabas, que sirven de estructura al *vilancete*, la *cantiga de trova*, etc. Por su enorme éxito, fueron designados *redondilhos* o versos de *redondilha* mayor (7 sílabas) o menor (5 sílabas), lo que atenuó la contraposición entre *arte maior* y *arte menor*, hasta la introducción de las nuevas reglas del *decassílabo*.

Canción

En sus orígenes, toda composición hecha para ser cantada toma el nombre de *cantiga*, y así se mantuvo hasta mediados del siglo XV, momento en que se especializó el término de *canción* para hablar de aquellas *cantigas* que tenían un tema esencialmente amoroso. En su forma más común, la *canción* tiene tres partes: la tercera toma la estructura de rimas de la primera, y la segunda adopta rimas diferentes, de la siguiente manera (por ejemplo en un esquema de redondillas): abba, cdcd, abba, o abab, cddc, abab. A veces, la primera o la tercera estrofa reducen o aumentan su extensión, de modo que no es raro encontrar canciones cuya primera y tercera estrofa tienen tres o seis versos, aunque la estrofa central experimenta menos modificaciones. La canción podía consistir también en una sola unidad (incluso manteniendo la estructura de rimas citada) o estar dividida en varias coplas; en este último caso, el tema figuraba al principio de la composición, y las partes que se repetían eran la segunda y la tercera; la segunda, entonces, cambiaba de rimas de una copla a otra, como en las mudanzas del *zéjel* o del *villancico*, mientras que la tercera se ajustaba constantemente a las rimas del tema, p.e., II: abba, cdcd, abba, III: efef, abba, ghgh, abba. Cada grupo de tres partes constituye en el desarrollo total de la poesía una unidad interior, y la canción puede acabar con ella o prolongarse con otras unidades de constitución análoga. En forma simple o en serie, la canción fue una de las combinaciones métricas más cultivadas en la segunda mitad del siglo XV.

Copla de arte mayor

La copla de arte mayor es una de las formas más extendidas en la poesía castellana del siglo XV para la exposición de temas elevados (lamentos, narraciones de tipo épico, poesía alegórica de alto significado, etc.). Se compone de ocho versos de doce sílabas (el alejandrino francés) que componen dos cuartetos enlazados por las rimas, generalmente con tres rimas: ABBAACCA.

Copla de pie quebrado

La copla de pie quebrado es una de las formas que adopta la copla, es decir, la unidad compositiva. Se suele componer por una sextilla o por una doble sextilla con pie quebrado en la segunda rima. Se compone por versos octosílabos, y el pie quebrado es medio verso (en cursiva el pie quebrado: *abaab*) también se halla con rimas encadenadas, como las *Coplas de Jorge Manrique en la Muerte de su Padre*: abcabc). El pie quebrado es, por lo general, medio verso.

Decir

En oposición a la *canción*, carece de melodía, de modo que la estructura rítmica se basa únicamente en el aspecto verbal. Utilizó varias estrofas, de arte mayor o de arte menor, sin que pueda señalarse una forma fija. En cuanto al contenido, cabe decir que este tipo de composición está profundamente ligado a los aspectos doctrinales y didácticos, y, de hecho, fue una composición muy bien acogida por las gentes de iglesia. Como el *Decir de las Siete*

virtudes de Francisco Imperial, puede ser de tipo moral; el *Decir en la muerte de don Enrique de Villena* del Marqués de Santillana es un lamento alegórico, etc. La alegoría forma parte consustancial del *decir*, sobre todo en los decires narrativos. Hay decires narrativos y decires líricos.

Mote

Originalmente, *mote* designa una frase sentenciosa y emblemática que servía de lema a un caballero. Estos motes fueron alambicándose cada vez con más carga conceptuosa, hasta constituir a veces un pequeño grupo de versos de significado un tanto enigmático; por esta razón, fue necesario (o fue al menos divertido) desentrañarlos a través de una *glosa* (para los motes de uno o dos versos), un *vilancete* (motes de tres versos) y *cantiga* (motes de cuatro versos). La denominación *vilancete* suele designar el grupo completo de mote y glosa.

Serranilha

Género próximo al de la *pastorela*. El encuentro de un caballero y una serrana suele estar coronado por la concesión de los favores de ésta al caballero o con el desdén de una serrana que confiesa estar comprometida con otro pastor. Por lo demás, se rige por los mismos principios que la *pastorela*.

Partimen o Joc-partit

Género dialogado, como la *tensó*, *tenção* y la *tenzone*. Por su contenido, es vecino de la *cansó*; a diferencia de la *tensó*, el *partimen* discute sobre un tema prefijado en el que cada interviniente defiende un polo. Este género es de origen francés.

Pastorela

El poeta, de viaje, encuentra una pastora, generalmente joven y atractiva, y le ofrece su amor. La disputa suele demostrar que la pastora tiene más inteligencia de la que cabría esperar de una rústica. Aunque su origen es popular, ha sido totalmente reformado por los trovadores para ajustarlo a las reglas cortesas. De este género nacen la *pastourelle* francesa, la *serranilla* castellana y la *serranilha* gallego-portuguesa.

Poesía cancioneril

Se comprende bajo esta denominación a toda la poesía lírica castellana producida entre el último cuarto del siglo xiv y aproximadamente 1520 (los dos puntos fundamentales son el *Cancionero de Baena*, compilado a principios de siglo xv por Juan Antonio de Baena a partir de poemas del último tercio del siglo anterior, y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, compilado en 1511 a partir de obras del siglo anterior; existe un número aproximado, según Dutton, de unos 10.000 poemas de unos 1000 autores, repartidos en varias copias en unos 450 cancioneros manuscritos o impresos). En todos sus caracteres generales responde a los presupuestos de la poesía cortés (es decir, inserta en un sistema de referencias culturales que procede de la poesía trovadoresca) y cortesana (es decir, producida en el seno de las cortes nobiliarias), en todas sus variantes formales y de contenido. La poesía cancioneril, como producto tardío, recibe, además de las influencias provenzales, otras influencias por lo menos tan importantes como esa: por un lado, el sistema de imaginería procedente del petrarquismo (aunque no siempre acompañado de todo el proceso de introspección que éste significa), y por otro, la exacerbación de la alegoría descendiente de la estética dantesca (a veces a través de la poesía francesa, por ejemplo de la escuela alegórica de la que es destacado exponente Alain Chartier). Se conoce como poesía cancioneril porque se difunde en cancioneros casi al mismo tiempo en que esta poesía es producida; incluso los propios autores compilaron sus propios cancioneros, sobre todo para regalarlos a algún amigo, protector, dama, etc. La poesía cancioneril sufre un proceso de evolución hacia tendencias crecientemente conceptuosas (hasta el punto que supuso uno de los modelos preferidos de Lope de Vega e incluso de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*) y enigmáticas. Por otro lado, seguramente a causa de su aspecto cortesano y de la convivencia con los propios cancioneros, la poesía cancioneril es fuertemente dialógica: preguntas y respuestas, glosas, críticas, *contrafacta* y *desfechas* son algunas pruebas de ese

dialogismo. Como consecuencia de la influencia de una época en que el gallego-portugués fue la lengua poética de Castilla, es posible encontrarlo todavía en muchos poemas de cancionero, juntamente con algunas introducciones de poesías en italiano o con partes en italiano (la poesía italiana era la más *branchée* en toda la Europa cuatrocentista); Rafael Lapesa ha señalado esta presencia del gallego portugués en cuatro grupos: a) Poesías gallegas de autor gallego, donde los castellanismos no son más que un error de transmisión; b) poesías por trovadores castellanos en gallego, que introducen castellanismos por exigencias del metro o de la rima; c) poesías castellanas de autores gallegos, con galleguismos ocasionales; d) poesías castellanas de autores castellanos con huellas lingüísticas del largo empleo que tuvo el gallego como lengua lírica. La poesía cancioneril se concibe a sí misma como producto de la inspiración divina (el arte del poeta es fruto de esa inspiración), y, por lo mismo, un sistema de investigación de la realidad y una expresión destacada de la dignidad humana (la dignidad humana es uno de los grandes hallazgos de la epistemología humanista, como ha demostrado Francisco Rico). De ahí que la elaboración artística sea un elemento fundamental, como correspondencia entre la dignidad formal y de contenido y la dignidad del poeta.

Tensó

Género dialogado. Debate mantenido entre dos interlocutores que puede tratar sobre cualquier tema: amor, política, cuestiones personales... Las preguntas y las respuestas cambian de pareja en pareja de estrofas; cada pareja es igual (como en las *coblas doblas*); el número de *coblas* es siempre par, y se culmina por una o dos *tornadas* o *finidas* (por lo general son dos, una para cada uno de los interlocutores). A menudo surge la duda de si la *tensó* es obra de uno o de dos autores, sobre todo cuando se advierte una agresividad contenida o totalmente desencadenada. En las *tensos* donde hay más personajes, Joseph Anglade ha visto los orígenes lejanos de la comedia cortesana o 'de salón'. En el caso de una *tensó* entre más de dos personajes, suele hablarse más bien de *tornejamen* ('torneo').

Glosario multilingüe de términos literarios medievales

Algunos conceptos generales:

Alegoría

Suele definirse, bien como una sucesión de metáforas, bien como una metáfora continuada. La diferencia entre una definición y otra es monumental, no son en absoluto intercambiables, y, en cualquier caso, es preferible la segunda. Puede ajustarse más, considerando que la alegoría consiste en la continuación de una metáfora hasta la creación de un mundo narrativo autónomo. La particularidad de ese mundo narrativo autónomo, lo que le sujeta al sistema de las metáforas es la posibilidad de ser identificado como tal, es decir, la posibilidad de establecer un vínculo interpretativo entre el mundo narrativo de la alegoría y el mundo real. Para los conceptos sobre alegoría y metáfora, puede recurrirse a Lausberg y al más filosófico estudio de Ricœur; para el concepto de mundo narrativo, véase Tomás Albaladejo. Aún no existe un estudio completo sobre la creación, mecanismo y función de la alegoría en la literatura medieval.

Cesura y hemistiquio

La cesura es una pausa que se produce en el interior de un verso. Normalmente, los versos de menos de nueve sílabas pueden ser pronunciados con un solo impulso pulmonar, pero no sucede así con los que son de una medida mayor, que precisan de dos impulsos: el punto en que se produce esa pausa entre los dos impulsos es la cesura, y cada una de las partes en que se divide el verso por la cesura es un hemistiquio. El poeta juega con la cesura y con la acentuación de los hemistiquios como uno más de los recursos formales. La cesura más común es la del decasílabo que se divide en dos hemistiquios de cinco sílabas, y se conoce como cesura épica; pero existen otros tipos, como la cesura lírica, que tendría, en el decasílabo, la siguiente estructura: ooóo/ooooo, etc.

Cómputo silábico:

El cómputo silábico y la distribución accentual del verso son los procedimientos poéticos elementales de la poesía románica, una vez abandonado el sistema métrico latino. El cómputo silábico es esencial, porque es un hecho voluntario.

Español, Italiano: Todas las sílabas cuando el verso es llano; si es agudo, se cuenta una sílaba más, y si es esdrújulo, una menos.

Catalán, francés, portugués, provenzal: se cuenta hasta la última sílaba acentuada (el resto no entra en el cómputo).

Para los metros más comunes, véanse las entradas particulares.

Prosimum

Forma literaria caracterizada por la alternancia de verso y prosa. El caso inaugural del medioevo es el *De*

consolatione philosophiæ de Severino Boecio. Posteriormente, se hallan en varias lenguas románicas, como *Aucassin et Nicolette*, un *chante-fable* cortés, o *La Coronación del Marqués de Santillana* de Juan de Mena. El concepto de *prosimetrum* no implica ninguna particularidad de contenido, sólo de forma. Los hay narrativos, didácticos, religiosos...

Tópica o Tópicos

El *topos*, es decir, el lugar común (gr. , lat. *Loci communes*), lo conocido, es uno de los principios que conforman toda cultura escrita. No existe literatura, en ninguna época, que no se refiera constantemente a una *tópica*, es decir, a un conjunto de *topos* o lugares comunes. De alguna manera, la *tópica* de una época nos habla de los elementos fundamentales, de las preocupaciones más asiduas de esa cultura. Los *tópicos* pueden ser de diversa naturaleza, como es evidente: de contenido o de forma, naturales o filosóficos, poéticos o novelescos, alegóricos o en sentido propio, etc. El estudio de tópicos más extenso se halla en el libro clásico de Ernst Robert Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, que los examina uno a uno. Posteriormente, numerosos estudiosos han identificado otros tópicos, aunque casi siempre encuadrándolos en la clasificación primigenia ofrecida por Curtius. De todas formas, la *tópica* es una invención clásica, y los propios clásicos, los retóricos griegos y latinos, establecieron sus propias colecciones de *topoi* aptas para ser utilizadas de inmediato en sus *orationes*. Aunque podamos considerarlos más o menos formalizados, más o menos universales, lo cierto es que no pueden ser tenidos por meras fórmulas o clichés a los que sólo hay que localizar; al contrario, es absolutamente necesario interpretarlos en el contexto del texto en que se presentan y en función de dicho texto: un tópico enormemente manido puede estar tratado de una manera totalmente nueva si el poeta lo pone en relación con otras realidades, otros sentimientos u otros tópicos. En este caso, lo que importa es el fruto que ofrece el poema tras la tensión entre lo conocido y lo nuevo, entre la tradición y la originalidad, entre el tópico y su tratamiento, etc. Requiere, por tanto, una interpretación. Dicho todo esto, es bien cierto que muchas veces encontraremos tópicos que sean un simple marco narrativo, que inspiren un cierto sentimiento de partida, etc.

Poesía trovadoresca occitana:

Alba

Género cuyo tema es la separación de dos amantes, a los cuales les avisa el vigilante (*guaita*) de la llegada del alba. El alba occitana se complace en la transformación de los principios clásicos del género.

Bordó

Es el nombre provenzal del verso (no confundir con *vers*, que designa otra cosa). También se puede llamar *bastó*, *bordonet*, *bastonet*, *verset*. Su extensión va de una a catorce sílabas.

Cansó

Poema lírico por excelencia. En su espíritu, es el origen o antecedente de la *cantiga* gallego-portuguesa, la *chanson* francesa, la *canzone* italiana y la *canción* castellana. Hasta los últimos decenios del siglo xii se le llama también *vers*. Suele extenderse a lo largo de cinco a siete estrofas. Su tema fundamental es el "amor o el

elogio, llevado con versos agradables y temas graciosos" (*Leys d'Amors*). A pesar de poner en juego multitud de tópicos, que aparentemente le restan originalidad, debe permitir al trovador expresarse con la máxima originalidad formal y musical, e insertar el juego de tópicos en la sublimidad de los temas a los que se dedica, en especial el *fin amors*, creación original de la idea del amor que se vierte esencialmente en la *cansó*. Los personajes que suelen aparecer en la *cansó* son: la dama, el caballero, los *lausengiers* (aduladores) y el *gilós*. Los *lausengiers* son personajes molestos que pretenden malmeter en sociedad al caballero y a la dama a la que canta, para lo cual se dirigen al esposo de la dama en cuestión, que, convencido por los *lausengiers*, se comporta torpemente guiado por los celos, por lo cual se le suele denominar *gilós* (celoso). Par evitar esto en lo posible, la dama no suele ser mencionada por su nombre en la *cansó*, sino que se pone en juego un sistema de alusiones centrado en *lo senhal* (seudónimo), mediante el cual se designa a la dama: *Bels cavaliers*, por ejemplo, es el *senhal* de Beatriz, la dama de la que Raimbaut de Vaqueiras está enamorado. El hallazgo de un *senhal* afortunado es un largo proceso de creación poética por el cual también se mide el valor de la *cansó*, además de por la composición de las *coblas*.

Cossir

Género lírico menor del lirismo occitano. Literalmente, *cossir* significa lamento. Suele componerse en *coblas singulars*.

Cobla

Unidad métrica compositiva del lirismo occitano. La *cobla* se compone por una sucesión indefinida de versos; las medidas de los versos, la cantidad de versos y la rima de los mismos compete delimitarla al trovador, pero una vez la ha establecido, esa misma estructura debe repetirse a lo largo de todo el poema. Además, la *cobla* es una unidad melódica: todas y cada una de las *coblas* del poema tienen la misma melodía. La *cobla* más corta es de 3 versos, y la más larga podría llegar a los 44. Ordenadas de mayor a menor frecuencia de aparición, las *coblas* más comunes son las de 8, 9, 10, 6, 12 y 11 versos. Hay varios tipos de *coblas* según sus características especiales:

Unissonans: en estas, la rima de la primera *cobla* se repite en todas las demás. Es la más difícil, porque existe un gran riesgo de caer en vicios de la rima como el *mot tornat*. Por ello en época de decadencia de la poesía trovadoresca, los tratados teóricos incluyen diccionarios de rimas.

* *Dissolutas*: se trata de *coblas unissonans* en las que cada verso de la primera estrofa tiene una rima diferente, esquema que se ha de repetir en el resto de las estrofas o *coblas* (p.e. I: a b c d, II: a b c d...)

Singulars: la rima es distinta en cada *cobla*, aunque hay que respetar los lugares asignados a las rimas masculinas (*rimas masculas*) y a las rimas femeninas (*rimas fembras*).

Doblas: las *coblas* riman de dos en dos; p.e. tendrán la misma rima la estrofa 1 y 2, la 3 y 4, etc.; si las rimas son impares, una queda sin pareja, pero no toma ninguna de las rimas existentes. Si en lugar de rimar en parejas riman en tercios, se llamarán *coblas ternas* y si de cuatro en cuatro, *cuaternas*.

Alternadas (la denominación no es medieval, sino que pertenece a István Franck): riman las *coblas* pares entre ellas y las impares entre ellas.

Retrogradadas: la rima de una *cobla* se invierte en la siguiente (p.e. I: abcd, II: dcba).

Capcaudadas: la rima final de una *cobla* es la primera rima de la siguiente. En gran medida, es un recurso mnemotécnico.

Capfinidas: una palabra del último verso de una estrofa aparece en el primer verso de la siguiente. A veces, esa palabra no aparece en la forma exacta, sino sometida a la figura etimológica o políptoton.

Capdenals: varios versos de una *cobla* empiezan igual.

Dansa

Género del lirismo occitano condicionado por la versificación. Se compone un *respós* o *refranh*, más una estrofa cuyos últimos versos riman en consonante con el *respós*. Lógicamente, estos últimos versos equivalen en número a los que componen el *respós*, p.e., ABAB CDCDABAB. La *dansa*, como su propio nombre indica, está íntimamente ligada a un baile cortesano popularizante.

Descort

Género condicionado por la versificación. Cada estrofa tiene una fórmula métrica distinta y una melodía también distinta. El más espectacular es el *descort* de Raimbaut de Vaqueiras, *Eras quan vey verdeyar*, en el que el 'desacuerdo' surge sobre todo en las lenguas: la primera *cobla* está escrita en provenzal, la segunda en italiano, la tercera en francés, la cuarta en gascón y la quinta en gallego-portugués, y además estas lenguas reaparecen en dos versos de los diez que constituyen la última.

Ensenhamen

Género condicionado por el contenido didáctico. A menudo, ese didactismo está también acompañado por una carga crítica, lo que supone un tipo de *sirventés* que se llama *sirventés-ensenhamen*, como podría ser el de Guiraut de Cabrera, "Cabra juglar", y otros por el estilo.

Estampida

Género condicionado por la música: la *estampida* se construye sobre una música preexistente, música que es la que toma nombre del baile de la *estampida* (probablemente procedente del latín *stantipes*, es decir, baile especialmente exigente para el juego de pies). Está tan condicionado por la música (como el poema "Kalenda maia" de Raimbaut de Vaqueiras), que a menudo el contenido es alusivo, pues por lo general la letra queda relegada a un mero apoyo de la música

Falsía

Defecto de la rima o de la medida del verso.

Géneros condicionados por la versificación

Además de la *Dansa* y el *Descort*, el más importante es la *Balada*, que se compone de un *refranh* pareado, más un verso de rima diferente, más el primer verso del *refranh*, más un verso de rima igual al anterior más un verso con la rima del *refranh* más el *refranh*, es decir: (AA) (bAba AA). A partir de esa estructura genérica, las combinaciones pueden ser más artificiosas. Existe otra serie de géneros condicionados por la versificación que como la *dansa* y la *balada* están también relacionados con bailes, como la *viadeira*, *sonetto*, *estampida*, *retroencha*.

Mot curt o sincopa

Defecto de la medida del verso que redundando en hipometría

Mot equivoc

Se trata de la utilización de una palabra polisémica en varios lugares de la rima; en este caso no constituye un defecto de la rima, pero si no fuera polisémica, incurriría en el defecto del *mot tornat*.

Mot refranh

Es una palabra que se repite obsesivamente en cada *cobla* exactamente en el mismo verso y en el mismo lugar del verso. Normalmente es parte de la rima, pero no obligatoriamente. Constituye, así, una especie de *leit motiv* o estribillo en el que se hallará concentrado el fundamento de todo el poema. P.e., en el poema de Jaufre Rudel "Lanqand li jorn son lonc en mai", el *mot refranh* es 'loing' (lejos), que hace más y más patente el sentimiento del amor de lejos sobre el que está compuesto todo el poema, creando, a través del *mot refranh*, un sentimiento de melancolía y de impotencia que se renueva en cada estrofa exactamente en el mismo punto. Existe la sofisticada posibilidad que de no sólo exista un *mot refranh*, sino varios que incrementen ese sentimiento obsesivo causado por esta figura; por ejemplo sucede así en el *planh* "Si tuit li dol e·lh plor e·lh marrimen" de Bertran de Born, en el que en cada una de las cinco estrofas, el primer verso acaba con la palabra 'marrimen' (amargura), el quinto con la referencia a la persona llorada, 'jove rei engles' (joven rey inglés), y el octavo y último con la palabra 'ira' (quebranto, enfado, ira); en este caso, además, el primer y último *mot refranh*, 'marrimen' e 'ira', están sugeridos por una fórmula feudal, 'sine ira et marrimento'.

Mot reon o mot lonc

Defecto de la medida del verso por hipermetría.

Mot tomat

Defecto de la rima que consiste en la repetición de una palabra que ya se había utilizado en una rima anterior. No confundir con el *mot equivoc*.

Novas

Género intermedio entre la novela y el cuento, con cierta tendencia doctrinal o didáctica. Se distingue del *roman* de aventuras en en hecho de que en las *novas* se cuenta solamente una aventura; se distingue del *conte* o del *fabliau* en que la acción pasa única y exclusivamente en el medio aristocrático, respetando al máximo la cortesía y evitando a toda costa cualquier género de vulgaridad; de todas maneras, el amor, tema más importante, se plasma a menudo en caracteres realistas, sin la severidad idealista del amor cortés; las más importantes son el *Castia gilós* de Raimon Vidal de Besalú y *Lo papagai*, de Arnaut de Carcasses; con reservas, se podría incluir en este grupo el *Flamenca*, que, en rigor, está en la línea del *roman*. Algunas composiciones tratan sobre temas filosóficos en versos octosílabos, y se denominan *novas rimadas* (p.e. las *Novas de l'Heretge* de Sicart de Figueiras). Existieron también *novas* en prosa, que se han perdido.

Partimen o Joc-partit

Género dialogado, como la *tensó*, *tenção* y la *tenzone*. Por su contenido, es vecino de la *cansó*; a diferencia de la *tensó*, el *partimen* discute sobre un tema prefijado en el que cada interviniente defiende un polo. Este género es de origen francés.

Pastorela

El poeta, de viaje, encuentra una pastora, generalmente joven y atractiva, y le ofrece su amor. La disputa suele demostrar que la pastora tiene más inteligencia de la que cabría esperar de una rústica. Aunque su origen es popular, ha sido totalmente reformado por los trovadores para ajustarlo a las reglas cortesas. De este género nacen la *pastourelle* francesa, la *serranilla* castellana y la *serranilha* gallego-portuguesa.

Planh

Es una variedad del *sirventés*. Como él, se refiere a un acontecimiento reciente, pero ese acontecimiento es inspirador de tristeza, melancolía o dolor. De hecho, el *planh* (llanto) es un poema que celebra la pérdida o la memoria de un amigo, de una mujer, de un bienhechor, o, a veces, es un lamento de alguna calamidad pública. Su origen hay que remontarlo al llanto fúnebre clásico (*planctus*), como la *endecha* castellana, el *pianto* italiano, el *pranto* gallego-portugués. El contenido es generalmente generoso con los personajes de que trata.

Refranh

Verso o grupo de versos que se repiten en un lugar fijo de cada estrofa. Si se trata de una palabra, es un *mot refranh*. Normalmente el *refranh* aparece y es elemento propio de las canciones para coro y solista (el coro interpreta el *refranh*), pero también se puede hallar en cualquiera de los otros géneros poéticos. El *refranh* permite algunas sofisticaciones poéticas: lo más normal es que se repita invariablemente, pero hay ocasiones en que el poeta introduce leves variaciones (en una rima, en una o dos palabras, etc.), e incluso hay un caso en que el *refranh* de cada estrofa es diferente (al estilo de la *canción* castellana y de algunas *cantigas* gallego-portuguesas), lo que hace sospechar que los tres *refranhs* de esta composición (el *alba* "Eras diray ço que-us dey dir") proceden de canciones preexistentes, al estilo de las *jarchas* que se hallan al final de las *muwuaššahas*, incorporadas a su canto por el poeta.

Rima

La rima es uno de los elementos fundamentales de la composición poética y donde se basa una gran parte de la dificultad en todos los modos de *trobar* (*clus, leu, ric*). La poesía provenzal no permite más que muy raras veces la asonancia (*sonansa borda*, 'sonancia burda'), a la que considera demasiado popular. De hecho, la rima es estrictamente consonante, y no se permite, por supuesto, ninguna consonancia que no sea rigurosa (p.e. no pueden consonar una con una). Existen dos tipos de rima, la masculina (*rims mascles*), que es la rima oxítona, y la femenina (*rims fembres*), que es rima paroxítona. Es una necesidad de la estructura del poema que se respete escrupulosamente el lugar asignado en la *cobla* a las rimas masculinas y femeninas: si en el segundo verso de la primera *cobla* se hizo una rima femenina y en el mismo lugar de la segunda *cobla* se hizo una masculina, eso se considera un defecto de la rima. Existen las *rims adjectivades* o *rims derivatius*, que consisten en la alternancia, en rimas masculinas y femeninas, de formas de ciertas palabras en género masculino y femenino, como en la siguiente serie: ...*trebalh* / ...*balansa* / ...*trebalha* / ...*balans*. De hecho, los provenzales prefieren exacerbar la dificultad en la rima, es decir, prefieren los *rims cars* o rimas difíciles, es decir, aquellas consonancias que no se hallan en demasiadas palabras, y para las que es preciso hacer una larga búsqueda (las obras teóricas tardías, como el *Donatz proensals* de Uc Faidit, y todos los demás, solucionan el problema al incorporar un diccionario de rimas).

Sestina

Forma poética compuesta por seis estrofas de seis versos endecasílabos y una semiestrofa: en cada estrofa hay seis rimas diferentes, y las palabras (las mismas palabras) que componen esas rimas se encuentran también en posición de rima en todas las demás estrofas, pero no en el mismo número de verso; eso limita el número de estrofas a seis, lógicamente; la composición se corona por una media estrofa que repite el esquema de los tres primeros versos de la última de ellas, pero además, la tres rimas restantes se encuentran al final del primer hemistiquio de cada verso. P.e., en el poema "Lo ferm voler qu·el cor m'intra", el esquema es el siguiente: 1.- abcdef, 2.- faebdc, etc., y las palabras que están en rima son *intra*, *ongla*, *arma*, *verga oncle* y *cambra* como se observa, el orden de variación de las posiciones de rima está condicionado por la técnica de las *coblas capcaudadas*, es decir, aquellas en las que la última rima de una estrofa conforma la primera de la siguiente. La estrofa fue inventada probablemente por Arnaut Daniel

Sirventés

Según las *Leys d'Amors* "El sirventés debe centrarse en las críticas, injurias y reproches generales para corregir a los locos y a los malos; se puede tratar también, si se quiere, de hechos guerreros". Una peculiaridad de este género es que toma como melodía alguna de una *cansó* famosa, de la que se sirve para difundirse mejor. En ellos se puede encontrar directamente un reflejo de la opinión de la época, un eco de las preocupaciones contemporáneas. Eso no quiere decir que se deban interpretar literalmente, pues a menudo hay numerosos aspectos propagandísticos, debidos a que el trovador estaba al servicio de un señor en su corte. Hay varios tipos:

personales: especialmente cáusticos y groseros, generalmente escatológicos.

morales: aunque repletos de tópicos, son los que más profundamente tratan un tema de preocupación general (el destino del hombre, su misión sublunar, etc.)

históricos: tratan sobre todo de temas políticos históricos o de actualidad. Entre ellos se cuentan las canciones de cruzada.

Tensó

Género dialogado. Debate mantenido entre dos interlocutores que puede tratar sobre cualquier tema: amor, política, cuestiones personales... Las preguntas y las respuestas cambian de pareja en pareja de estrofas; cada pareja es igual (como en las *coblas doblas*); el número de *coblas* es siempre par, y se culmina por una o dos *tornadas* o *finidas* (por lo general son dos, una para cada uno de los interlocutores). A menudo surge la duda de si la *tensó* es obra de uno o de dos autores, sobre todo cuando se advierte una agresividad contenida o totalmente desencadenada. En las *tensos* donde hay más personajes, Joseph Anglade ha visto los orígenes lejanos de la comedia cortesana o 'de salón'. En el caso de una *tensó* entre más de dos personajes, suele hablarse más bien de *tornejamen* ('torneo').

Tomada

O *finida*. Al final de la *cansó*, tras un número variable de *coblas*, hay una o varias más cortas, que generalmente equivalen a la mitad de una *cobla*. La tornada o finida puede tener dos misiones: en primer lugar, suele ser un envío, es decir, una especie de dedicatoria del poema, la persona ante quien se debe interpretar; en otras ocasiones es un epílogo o conclusión del poema. Cuando aparecen varias, una es el epílogo, en forma de elogio o de conclusión, y la siguiente el envío. En los géneros dialogados, suele corresponder a cada interlocutor una *tornada* en la cual resume o epiloga su posición. Los personajes que aparecen en la *tornada* son, normalmente, un amigo, un juglar, un protector o la dama. La fórmula métrica de la *tornada* es la de la misma cantidad de versos finales que la estrofa precedente.

Trobar clus

Opción poética que prefiere la máxima oscuridad en la poesía. Se presenta, así, una poesía hermética, llena de alusiones y de figuras de sentido, tales como la alegoría, la metáfora, la metonimia o la sinécdoque; en una palabra, es una poesía esencialmente conceptista y enigmática.. El primer cultivador del *trobar clus* o *clibertz* es Marcabru, cuya poesía está llena de alusiones; un caso ejemplar de esta actitud poética es su *cansó de cruzada* "Pax in nomine Domini", donde el *mot refranh* 'lavador' es una metáfora obsesiva que evoca, a través de la imagen de la limpieza, la gran ocasión espiritual que representa la lucha contra los musulmanes en España. En el *trobar clus* late el espíritu interpretativo puesto de relieve por los intelectuales medievales para la lectura de la sagrada escritura; según ellos (por ejemplo Hugo de San Víctor, en su *Didascalicon*), lo escrito se compone de tres planos sucesivos por los que es preciso adentrarse para comprender el texto: un plano literal, que corresponde la coherencia compositiva y a la adecuación de las palabras; un plano de sentido, que equivale a la lectura o interpretación primera de lo escrito, es decir, a su comprensión tal cual se expresa; un plano del pensamiento (*sententia*), que, al decir de Hugo de San Víctor, es una "intelección más profunda a la que no se puede llegar sin la mediación de la exposición y de la interpretación."

Trobar leu o trobar plan

Opción poética que prefiere la máxima simplicidad, el *ornatus facilis*, con objeto de que se produzca una máxima difusión y comprensión. Lógicamente, es el menos cultivado por los trovadores, que, en caso de

rechazar el *trobar clus*, se decantan por un *trobar ric* más o menos exagerado en sus presupuestos. No obstante, hay algunas obras que, por su carácter, necesitan del *trobar leu* en beneficio del contenido, como la obscena composición de Guilhem IX de Aquitania, "Farai un vers pos mi sonelh".

Trobar ric o trobar prim

Opción poética que prefiere un lenguaje matizado, variado y exornado especialmente por las figuras verbales, como la figura etimológica o *políptoton*, paronomasias, homeoteleutos, etc. Los cultivadores del *trobar ric* se preocupan especialmente por las rimas difíciles, la sonoridad de los vocablos, etc; pero, en la medida en que el arte se fundamenta en los procesos verbales, es posible 'traducirla' con bastante exactitud, de modo que no resulta tan enigmática como la del *trobar clus*.

Vers

Durante los inicios de la poesía trovadoresca, la voz *vers* designa a las diversas formas poéticas, y, sobre todo, a la *cansó*. Poco a poco se generalizaron las denominaciones particulares, como la *cansó*, el *sirventés*, etc., de manera que *vers* quedó como denominación de una composición moral o religiosa. *Vers* designa también a la letra en dicotomía con el *so*, que es la música.

Vidas y razós

Las *vidas* son las noticias biográficas de los trovadores contenidas en los cancioneros. Todas las *vidas* son del siglo xiii, y, salvo raras excepciones, son anónimas. Su extensión es variable: las más breves sólo hacen referencia a los orígenes del trovador, un poco de su carácter y el lugar o momento de su muerte. Las hay mucho más extensas, que hacen largos relatos circunstanciados de la vida del poeta, a veces no poco novelescos. De hecho, muchas de esas vidas se fundamentan en los episodios que cuentan las composiciones del poeta, a las que, naturalmente, no siempre se puede prestar crédito. Las *razós* tienen por objeto situar una composición en sus coordenadas circunstanciales; a veces explican el contenido de la obra o justifican tal o cual afirmación de la misma. También las hay breves o extensas, siendo estas últimas más novelescas. Mientras que las *razós* pueden proceder de la interpretación juglaresca, las *vidas* parecen haber sido compuestas especialmente para el cancionero en que se encuentran.

Trouvères y literatura francesa:

Annales, cronique, histoire

Formas o subgéneros de la historiografía. Los *annales* siguen un orden estrictamente cronológico y en el que cada párrafo está precedido por sus datos cronológicos. Su cantidad narrativa es escasa, y casi se reduce a la exposición telegráfica de los hechos ocurridos en un lugar y momento dados. Eso no quiere decir que carezca de contenido ideológico, pero sí que es menos evidente. La *cronique* normalmente tiene una mayor carga narrativa y, por tanto, ideológica; es, a menudo, difícil separarla de la *histoire*, aunque se ha intentado numerosas veces. De un modo puro y simplemente operativo, se ha predicado de la *histoire* una carga narrativa aún mayor, y una interpretación de la historia guiada por la ideología, pero la terminología medieval no permite hacer semejantes distinciones. El orden de la *cronique* y de la *histoire* es también

cronológico, aunque su sistema interpretativo no se fundamenta en la mera sucesión de los hechos sino en la translación de un modelo cultural (el imperio, la religión, la cultura...; generalmente domina la dualidad *sapientia-fortitudo*, es decir, la translación del poder y del saber --*translatio imperii studii*que--). Una forma más delimitada es la *chronique chevaleresque*, 'crónica particular', que narra los hechos de una determinada persona, a imitación de las crónicas reales: así debe ser considerada la *Histoire de Guillaume le Marechal* o el *Livre des faits du bon messier Jehan le Maingre, dit Bouciquaut*, mariscal de Francia y gobernador de Génova. Se trata de obras de grandes señores que, por lo general, están necesitados de algún tipo de legitimación socio-política, la cual desarrollan en este tipo de obras.

Alexandrin

Verso de 12 sílabas (cómputo francés) dividido en dos hemistiquios. Toma este nombre porque la primera obra en utilizarlo es el *Roman d'Alexandre*.

Arts de seconde rhétorique

Se trata de una serie de obras teóricas acerca del arte de rimar y de versificar en lengua romance, con especial referencia a la retórica. Se conservan tratados de este tipo desde fines del siglo xiv. Probablemente tienen su modelo en los tratados que de este tipo se hicieron en provenzal durante la decadencia de la poesía trovadoresca. En todo caso, los que quedan parecen remitirse también a modelos franceses anteriores, que seguramente nacieron en el seno de los concursos y academias literarias. En no pocas ocasiones, como sus precursores, incluyen diccionarios de rimas.

Aube

En francés sólo quedan tres *aubes*, aunque las tres son, en gran medida, excepciones a lo que se suele entender por *aube*, que es la forma francesa del *alba*: dos de ellos son sendos monólogos de la amante, y el tercero es un pequeño drama interpretado por los vigilantes (*gaites*), y el amante solo interviene en el desenlace.

Ballade

Coomposición, probablemente formada sobre la *balada* provenzal (géneros condicionados por la versificación), compuesta por un número indefinido de estrofas de versos de ocho, diez, once o doce sílabas con cesura regular (excepto el de ocho, que no tiene cesura), cada una de las cuales termina con el *refrain*. Con frecuencia, las estrofas son de ocho o de diez versos. Por lo general, el *refrain* introduce el tema de la balada, y, a partir del siglo xv toma la forma de un *envoy*, es decir, de una dedicatoria, al estilo de la *tornada* provenzal.

Chanson

Este término designa, al mismo tiempo, la canción monódica de los *trouvères* y de los trovadores y la canción polifónica de los siglos xiv, xv y xvi. Entre las formas más tempranas, se pueden hallar varios tipos (Pierre Bec):

Chanson de femme: en este subgénero, la voz expresiva es la de una mujer, ya en forma monológica, ya dirigiéndose a alguna otra persona (un confidente, la madre, etc.). En función del contenido, pueden distinguirse varios tipos: la *chanson d'ami*, que debe de ser la forma más primitiva, hermana de la *cantiga d'amigo* portuguesa, pone en escena a una muchacha que canta su alegría por tener un amigo que la ama o, más frecuentemente, se lamenta de no tenerlo o de que el que tenía le ha traicionado (aunque no se conservan muchas obras de este tipo, los *refrains* existentes contenidos en otras canciones nos hablan de esta tradición); la *chanson de malmariée*, donde la mujer, en un monólogo, se lamenta de su matrimonio (la forma monologada remitiría, según Bec, a un registro popular y arcaico); el *aube*, la *chanson de toile* o *chanson d'histoire*, que no tiene parangón en ninguna otra literatura medieval, enmarcada en un registro lírico-narrativo, es una pieza corta, compuesta en estrofas simples que riman bien en asonante, bien en consonante, con un *refrain*, en las que se relata una breve historia de amor, generalmente trágico, en un estilo simple y carente de todo efecto retórico (el nombre, *chanson de toile* o *chanson d'histoire*, alude al momento en que se solía cantar, en el telar (*toile*) y al hecho de que en su interior se narra una historia).

Chanson de croisade: subgénero que alude a algún momento relacionado con la partida a ultramar. En realidad es un subgénero poco fijado, porque su contenido puede ser múltiple. Puede ser un banderín de enganche para ir a la cruzada, pero también puede narrar los lamentos de un hombre o de una mujer por el hecho de tener que partir, o por el hecho de que el amante tenga que partir. Muchas de ellas tienen una fuerte componente religiosa, como "Chanterai pour mon corage" de Gace Brulé.

Canción religiosa: subgénero de contenido religioso.

Chanson du grand chant courtois: forma que se modela sobre la *cansó* provenzal.

Chantefable

Vid. *Prosimetrum*. El más notable de los *chantefables* franceses es *Aucassin et Nicolette*, de fines del siglo xii o principios del xiii. Se sigue una técnica parecida en el *Roman de Guillaume de Dole*, aunque, según su autor, las composiciones poéticas de ese texto tienen por misión adornar, mientras que en *Aucassin*, tanto la prosa como el verso son consustanciales a la narración.

Congés

Género esencialmente francés y especialmente cultivado por los *trouvères*, se trata de poesías líricas personales que tiene por tema el adiós de un poeta a sus amigos o a su villa natal con ocasión de una partida dolorosa. Se conservan los de Jean Bodel, Adam de la Halle y de Baude Fastoul, muy difundidos en numerosísimos manuscritos, lo que es claro indicio de su éxito.

Conte

Como el *lai* o el *fabliau*, como el *dit*, se trata de una obra narrativa breve. A juzgar por los datos de que disponemos, analizados por Paredes Núñez, no es posible individualizarlo totalmente. Se distingue del *lai* en que remite menos a una tradición mágica o maravillosa; del *fabliau* en que no es tan grosero; del *dit* en que es más extenso o del *miracle* en que su tema es profano. Por lo demás, se trata de una narración en verso que remite a una leyenda conocida.

Dit

Forma narrativa breve, de tipo moral (a veces dramático), en verso.

Fabliau

Se ha definido el *fabliau* como un simple cuento para mover a risa. En efecto, se trata de una especie de chiste en verso, generalmente picante o claramente grosero. Su período de vigencia es el siglo xiii y su ámbito particular Francia, aunque hay algún *fabliau* catalán (el *Sermó del Bisbetó*, por ejemplo, del siglo xiv) u occitano. Son composiciones en versos octosílabos pareados donde se suele poner en cuestión algún aspecto de la cultura cortés; de hecho, parece que sus cultivadores serían *trouvères* burgueses que juegan con los sistemas de referencias del mundo cortés (p.e. Jean Bodel).

Hoquet

Proceso de escritura poético-musical que consiste en repartir una línea melódica en dos voces (o dos veces dos voces en el caso del *hoquet* doble) por cortos incisos que dan una sensación de precipitación musical. Nace a principios del siglo xii en latín (*hoquetus*) y desaparece en el siglo xv con Guillaume de Machaut.

Lai lyrique

Puede dividirse en varios tipos:

Lai-descort: se caracteriza por estar compuesto por estrofas y versos de cantidad variable, y un número también variable de estrofas, cada una de las cuales tiene su propia melodía. El canto del *lai-descort*, en oposición a la *cansó* cortés que tiene numerosos melismas, es silábico. Su tema se enmarca dentro de la cultura cortés, cuyo objeto es la dama o bien la virgen. Los más antiguos son de fines del xii o de principios del xiii, debidos a *trouvères* como Thibaut de Champagne, Gautier de Coinci, Guillaume le Vinier, etc., aparte de numerosas obras anónimas.

Lai de los siglos xiv-xv o *Grand Lai*: en realidad es el fruto de la progresiva fijación o uniformación del *lai lyrique*, primitivamente tan variable como muestra la estructura del *lai-descort*. Al mismo tiempo que se fija razonablemente su estructura (generalmente reducida a 12 estrofas anisométricos, divididas en dos o cuatro secciones, donde el esquema de la última estrofa retoma el de la primera, para cerrar el canto), va ganando en carga narrativa, didáctica. Del *grand lai* descienden dos tradiciones del siglo xv el *simple lai* y el *double lai*; según el *Art de seconde rhétorique* atribuido a Jean Molinet, el *simple lai* (constituido por una sola estrofa de 12 versos anisilábicos con dos rimas) es apropiado para las "oraciones, ruegos y elogios"; el *double lai* o *lai renforcé* consta también de una sola estrofa, pero de 16 versos, donde cada cuarto de estrofa esta reforzado (*renforcé*) por un verso largo.

Lai arthurien: a diferencia de los anteriores, no es autónomo, es decir, no tiene sentido tomado fuera de su lugar natural de inserción. De hecho, sólo funciona inserto en la trama narrativa de los *romans* en prosa del siglo xiii. Se presenta como una serie de estrofas de cuatro versos isométricos e isostróficos monorrimos. Lo que justifica su denominación son **los personajes a quienes se atribuye la autoría** (Iseut, el rey

Arturo, Ginebra, Lancelot...), el primero de los cuales no es otro que Tristán, y, de hecho, es en el *Tristan en prose* de ca. 1250 cuando aparece el *lai athurien*. Su contenido puede ser muy variado, pero siempre en una forma lingüística arcaica, igual que la forma estrófica y la musical; estos arcaísmos no indican necesariamente una mayor antigüedad de esta forma, sino una voluntad de su autor de hacer que aparezcan como tales. Su carga lírica es en ocasiones ahogada por un cierto didactismo, o, en ocasiones, por un mero resumen de las acciones precedentes.

Lai narratif

Por un proceso metonímico, hemos pasado a llamar *lai (narratif)* a lo que en realidad es la *estoire*, el argumento que dio lugar a un *lai (lyrique)* hoy perdido pero de moda en el siglo xii, como los de Marie de France. El *lai narratif* toma la forma de las narraciones más extensas en verso, como el *roman*, es decir, los octosílabos pareados. Se distingue del *roman* en su extensión: el *lai narratif* no llega al millar de versos, ni suele bajar de la centena. En este aspecto, se parece al *dit*, al *conte* e incluso al *fabliau*, también en su aspecto fuertemente narrativo. De hecho, es muy difícil delimitar exactamente qué es un *lai narratif* en oposición a esas otras formas, salvo en los casos en que el autor declara estar contando un *lai* (como sucede con los *lais* de Marie de France, de Jean Renart, etc.). Se puede ensayar una distinción por el contenido: los *lais* narrativos suelen tener ascendencia bretona o céltica, y suelen, por ello, remitirse a leyendas de este espacio cultural; pero aunque una gran parte de ellos pueden ser conocidos por ese método (los de Marie de France, los *lais* bretones como *Graelent*, el *Lai de l'ombre* de Jean Renart, etc.), hay muchos otros que no se ajustan a un contenido de esa ascendencia y, sin embargo, son claramente del tivo del *lai narratif*, como el *Lai d'Aristote* o *La chastellaine de Vergi*. El *lai narratif*, por su proximidad con el *roman*, es incompatible con el canto; como el *roman* sería declamado y no cantado. Su época de apogeo es el final del siglo xii y el xiii.

Matière de Bretagne

Dentro de las tres grandes materias novelescas de la Edad Media (de Francia, de Roma y de Bretaña), la *matière de Bretagne* es la que se centra en las aventuras caballerescas y cortesas cuyo centro de acción es alguna parte del reino Inglés (tanto da que sea Inglaterra, Gales, Irlanda, que se desarrolle en la Grande o en la Pequeña Bretaña, etc.). Dentro de la *matière de Bretagne* hay varios ciclos, los más importantes de los cuales son el ciclo artúrico y el ciclo tristaniano, que, sin embargo, acaban fundiéndose en el siglo xiii.

Motet

Género poético y musical cuyo origen se sitúa a fines del siglo xi. Es un género a varias voces. Originalmente, una de las voces es instrumental, probablemente del *organum*, sobre la cual se situaba una voz (*motulus*). Su estructura es la siguiente: una voz de tenor, normalmente sin letra e instrumental de melodía preexistente, más el *duplum* o *motet* propiamente dicho, que canta, con letra, una melodía diferente que contrapuntea al tenor; si el motete es a tres voces, se contrapuntea una tercer voz (*tripulum*), de ritmo y de letra distintas. Eventualmente puede ser a cuatro voces (*quadruplum*). En sus orígenes es una composición litúrgica, pero a partir del siglo xiii también se componen *motets* profanos. Existe un *motet enté*, en el cual una de las partes, generalmente el *duplum*, comienza y termina con un fragmento preexistente; también hay un *motet isorythmique*, variedad del siglo xiv en la que todas las voces se someten a un solo ritmo, a veces muy complejo.

Pastourelle

Canción de encuentro amoroso, a menudo picante, que narra la recuesta de amores de una pastora por un caballero. A diferencia de la *pastorela* provenzal, no es obligatoria una pastora más inteligente que el caballero, y, de hecho, se suele insistir en la rusticidad de la pastora.

Refrain

Como el *refranh*, es una parte del poema que se repite en cada estrofa de las formas fijas (*rondeau*, *virelai*, *ballade*, *chant royal*, etc.). Normalmente, el *refrain* no figura en las formas del *grand chant courtois*, sino en el registro popular. A veces, el *refrain* cambia en cada estrofa, y parece retomar canciones populares preexistentes, al estilo de la *jarcha* mozárabe.

Resverie, fatrasie, fatras

Formas poéticas en las que prima la irracionalidad, los aspectos oníricos, escatológicos y automáticos. La *resverie* ('chiste, delirio') o *oiseuse* ('ociosidad, tontería') es una serie de dísticos de heptasílabos y trisílabos con la estructura ab, retomada a la inversa por el siguiente dístico (ba), lo que da una sensación de absurdo; además, en cada dístico se pasa de la velocidad al tocino (por decirlo así): "Il i a bonne cervoise / En Engleterre. / L'en dist qu'il a mult grant guerre / En Lombardie. / Je chant sovent por m'amie / Que j'aim tant." Así como la *resverie* se puede continuar hasta el infinito, parece que la *fatrasie* ('incoherencia') está fijado sobre un esquema de once estrofas de once versos; el mundo de la *fatrasie* hace surgir un sistema de imposibles: objetos animados, animales que actúan como hombres, desmembramiento de un objeto... Se trata, pues, de una forma poética que tiende a la sorpresa, no necesariamente al mundo del *surrealismo*. El sucesor de la *fatrasie* es el *fatras*, de quien retoma el esquema de once rimas, aunque con la forma de dísticos (heptasílabos u octosílabos) procedente de la *resverie*, se fundamenta en el sinsentido, pero siempre en relación con el canto cortés, variándolo hacia una obsecenidad sin límites. En el siglo xv se distingue un *fatras* imposible y un *fatras possible* (codificado por el *Doctrinal de seconde rhétorique* de Baudet Hérenc), que no conserva del imposible más que el esquema métrico.

Reverdie

Se trata de una canción hecha sobre la base de una estrofa primaveral; su origen sería popular (la celebración de la entrada de la primavera), pero los *trouvères* hicieron de ella una forma cortés. Se suele componer en una lengua totalmente artificial, que, sin duda es la lengua *d'oïl*, pero maquillada de lengua *d'oc*.

Roman antique (novela clásico-medieval)

El *roman antique* precede, por lo general, al *roman courtois*. Su contenido se centra en la materia clásica, generalmente de Grecia (*Roman d'Alexandre*, *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie*), que suele completarse con alguna referencia a Roma (*Roman de Brut*, *Roman d'Eneas*). Todas estas obras suelen tener una fuente culta: la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, la *Tebaida* de Estacio, la *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey of Monmouth, la *Eneida* de Virgilio... Convive con la tradición del cantar de gesta y con la poesía trovadoresca. Sufre una progresiva adaptación hacia la que será la forma fija del *roman*, es decir, los

octosílabos pareados; pero el *Roman d'Alexandre* todavía utiliza los decasílabos y los dodecasílabos (*alexandrins*). Esperanza Bermejo ha señalado algunas de sus características: héroe fundamentado en los valores clásicos del *fortis vir* que reclama la retórica clásica para el héroe épico; modelo sincrético sobre la base de la épica, aunque eliminando la intervención divina; importancia de la temática amorosa, conforme a las tendencias culturales del siglo xii, influidas por la cultura cortés; importancia de la descripción, fundada sobre la base de la *amplificatio* retórica de la fuente latina.

Roman courtois (novela cortés)

El *roman courtois* desciende, en cierto modo, del *roman antique*. Su forma fija es la del octosílabo pareado, y su modelo cultural es definitivamente el del mundo cortés. Conviene hacer una distinción acerca de este mundo cortés, puesta de relieve por Köhler: a diferencia del mundo cortés meridional trovadoresco, donde se pone de relieve el sistema feudal, el mundo cortés septentrional del *roman courtois* fundamenta su modelo en la cortesía de la baja nobleza, en debate con la alta nobleza feudal; es la lucha entre el modelo feudal y el modelo caballeresco. De hecho, es sobre esa base sobre la que se estructura el *roman courtois* (léase el trabajo fundamental de Köhler), al servicio de la cual estaría tanto la forma del octosílabo pareado como la duplicidad que se observa en la estructura del *roman*, con dos partes claramente distinguibles, más o menos a la mitad de la obra. Douglas Kelly ha hecho un análisis minucioso de los elementos compositivos del *roman courtois*. Éstos podrían cifrarse en varios grupos: un grupo paradigmático, compuesto por la *materia* y el *thema* (*matière et cycle*); un grupo de relaciones intrínsecas, compuesto por la *matière* y el *san* ('sentido'); un grupo estético, compuesto por el *cycle* y el *émerveillement* ('maravilla'); todos estos grupos irían en beneficio de la *senefiance* ('significado') y la *verité* ('verdad'), a través de la clarificación de la *antancion* ('intención'). En torno a todos esos conceptos (documentados en la terminología de los propios *romans*), se teje el núcleo narrativo, que ha sido centrado por Köhler en la sucesión de los procesos de *aventure*, *recreantisse* ('pereza caballeresca') y vuelta a la *aventure*, donde la *recreantisse* supone el punto de inflexión narrativo que origina la segunda crisis de la novela que da lugar a su conclusión; la primera crisis origina la primera salida a la aventura que provee al caballero de un cierto tipo de seguridad que le convierte en *chevalier recreant*, es decir, el caballero que se recrea en esa supuesta seguridad y que le impide desarrollarse como caballero a pleno rendimiento; la segunda aventura le libera de la *recreantisse*, devolviéndole, pues, a su carácter como caballero. Las primeras manifestaciones de esta estructura, su codificación, pertenecen a Chrétien de Troyes, que las pone negro sobre blanco por primera vez en el *Erec et Enide*. Existe una primera época del *roman*, la de fines del siglo xii, que mantiene con gran ortodoxia esta forma; existiría además una segunda forma de *roman* en verso del siglo xiii que confiere menos importancia a la estructura y más al sistema de aventuras y signos de las aventuras (*émerveillement*, sobre todo). Procedentes de toda esta magnífica tradición, nacen los

romans en prose: el *roman courtois en prose* nace durante los primeros decenios del siglo xiii, y lo hacen con una clara conciencia cíclica, es decir, con la intención enciclopédica de reunir en una sola narración todas las aventuras de un ciclo determinado. Por ejemplo, el más famoso es el ciclo conocido como *Lancelot-Graal*, apócrifo de Gautier Map, probablemente compuesto por un taller monacal, quizás (según Carlos Alvar) de observancia cisterciense. Este ciclo se compone por tres partes: *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* y *Morte Arthur*, que posteriormente, en el siglo xv fue refundido por Thomas Mallory, en inglés, en su monumental *Morte d'Arthur*, publicada por el impresor y escritor inglés William Caxton. De igual manera, se reunió en una sola obra en prosa el ciclo del *Tristan*, en el conocido como *Roman de Tristan en prose*. La importancia de estas enciclopedias caballerescas es obviamente muy grande, pero si hubiera que señalar

una entre todas ésta sería la enorme labor de síntesis que tuvieron que hacer sus autores para hacer homogéneas materias que, en origen, tenían ideologías a veces muy divergentes. Otro aspecto es la importancia que en estas obras toma una cierta cortesía religiosa, es decir, la vuelta a lo divino del destino final de todas las aventuras (el *Graal*, por ejemplo). La técnica literaria más destacada es el sistema conocido como *entrelacement* ('entrelazamiento'), proceso que permite ir uniendo varias aventuras que se suceden simultáneamente; en la técnica del entrelazamiento nos e suelen contar aventuras completas de una sola vez, sino que se crea una sensación de *suspense* controlado. En los *romans courtois en prose* el mundo que se reproduce tiene origen y final: en el *Lancelot-Graal* (llamado también *Vulgata artúrica*), se narra desde los orígenes del reino de Arturo (desde la historia de Merlín, por tanto) hasta la desaparición del mundo artúrico provocado por el final de las aventuras del reino de Logres (donde se desarrolla todo el ciclo), cuya causa es la obtención del Santo Grial por Galaad, hijo de Lancelot (todo ello da lugar a una guerra civil entre las huestes de Arturo y de Lancelot en la llanura de Salisbury, a la que se une el hijo natural de Arturo, Mordred, que aprovecha la debilidad de las tropas para combatir a su padre; Lancelot y Arturo se vuelven a unir, pero eso no evita que sean todos vencidos, Lancelot muerto y Arturo herido gravemente, aunque, convertido en cuervo, es llevado a la isla mágica de Avalon por la Dama del Lago, hada benefactora de Arturo y de Lancelot).

Rondeau

Llamado también *rondel*, *rondet*, *reondellus*, *redondel*. Es una forma fija de la poesía y de la música de los siglos xiv y xv franceses. Consiste en una alternancia de un *refrain* y de pareados. La estructura más corriente es de ocho versos (las mayúsculas rrepresentan el *refrain*): AB aAabAB. Tiene dos partes musicales, que corresponden a A o a y a B o b. Hay varios cambios que se operan en el siglo xv, introduciendo estrofas de cuatro o de cinco versos. Su carácter es profano o sagrado, y es fácil encontrarlo inserto en los dramas litúrgicos, en el cambio de escena; puede ser monódico o polifónico. Bec lo considera un género de pertinencia lírico-coreográfica, y, en este sentido, especializa el término *rondet de carole*, es decir, una forma que, sobre el *rondel*, sirve para acompañar una *carole* ('corro'), en la que existe además un coro que acompaña la pronunciación del *refrain*.

Rotrouenge

Género fijo, de tipo zejelesco, como el *rondeau*, es difícil distinguirlo por criterios temáticos, funcionales o formales. Quizá la única forma de distinguirlo sea a través de criterios musicales. En todo caso, parece una denominación excelentemente anticortés que hace referencia a todas canciones con *refrain* de una cierta extensión, y así se distinguiría del *virelai* y de la *ballette*. Otro elemento de diferenciación es el hecho de que suelen contener un *envoi* al final en el cual se menciona el autor y se asegura que es una *rotrouenge*. Pueden hallarse *rotrouenges* de diversos contenidos: canciones corteses o para-corteses, *chansons de toile*, canciones de amor más o menos popularizantes, de malcasada, de inspiración *fatrásica*, canciones de cruzada, piezas piadosas, pastorelas, *reverdies* y alguna con aspecto de *sirventés*.

Sotte chanson

Género antilírico y paródico, antitético de la *cansó* cortés, utilizando servilmente toda la riqueza formal de la *cansó*: sus estructuras discursivas, su prosodia, su vocabulario, sus tópicos, sus motivos, sus esquemas formales, e incluso su temática, aunque invirtiéndola y haciendo deslizar los principios de la *fin'amor* ('amor

cortés') hacia la obscenidad más grosera (la dama se convierte en una meretriz lúbrica, el elogio cortés se envilece en retratos histriónicos y el *joi* trovadoresco no es más que una euforia post-prandial o un orgasmo bien satisfecho).

Virelai

Género fijo perteneciente al registro lírico-coreográfico, lo que supone la existencia de un *refrain*. Su etimología parece remitir a una creación léxica sobre *virer*, 'girar', en alusión a una *carole* ('corro') en acompañamiento de la cual podría ser cantado.

Lírica Gallego-portuguesa:

Alba

El *alba* gallego-portuguesa se suele situar en el ámbito de las *cantigas d'amigo* o de las *cantigas d'amor* (en este último caso, sólo pueden adscribirse a esta zona las de D. Dinis, todas las demás *albas* se sitúan en la de las *cantigas d'amigo*).

Arte maior

Tipo de versificación que precisa de una cesura, es decir, de cantidad superior a ocho sílabas. Fue considerado como el verso propio de la poesía grave. El *arte maior* se cultivó casi exclusivamente en el siglo XV.

Arte menor

Designación general de los metros con menos de ocho sílabas que, aparte del acento tónico en la última palabra del verso, no exhiben otros acentos obligatorios en el cuerpo del verso. Los versos por excelencia de la tradición poética popular gallego-portuguesa son los de 5 a 7 sílabas, que sirven de estructura al *vilancete*, la *cantiga de trova*, etc. Por su enorme éxito, fueron designados *redondilhos* o versos de *redondilha* mayor (7 sílabas) o menor (5 sílabas), lo que atenuó la contraposición entre *arte maior* y *arte menor*, hasta la introducción de las nuevas reglas del *decassílabo*.

Atá fiinda o cantiga atehuda atá a fiinda

Tipo especial de *cantiga*, especialmente de amor, donde el sentido liga ininterrumpidamente los versos y las estrofas, incluyendo la *fiinda*, de ahí su nombre ('hasta la finida'). Se trata de un mérito formal muy apreciado por los poetas gallego-portugueses, de ahí su éxito en las *cantigas d'amor* estéticamente más ambiciosas. La definición que da el *Arte de Trovar* del cancionero de Colocci-Brancuti es la siguiente: "También hicieron los trovadores [entiéndase los trovadores gallego-portugueses] algunas cantigas que designaron *atehudas*, y éstas pueden ser tanto de maestría como de refrán. Y las llamaron *atehudas* ['diferidas'] porque conviene que la última palabra de una copla no acabe la razón por ella misma, sino que da lugar a la primera palabra de la copla siguiente, y le de el sentido para la conclusión. Y toda la cantiga

debe ir así hasta la finida [*assy deve d'yr até fiinda*] y allí debe conluir el sentido de todo lo que no se había acabado en las coplas." Aparte de estas características evidentes, Gonçalves añade algunas otras de carácter poético retórico: la ligazón interestrófica no sería solamente de tipo léxico o sintáctico, sino que también se hallarían casos de prolepsis y equivocatio; visto de esta manera, Gonçalves registra hasta 43 cantigas *atehudas até a fiinda*, frente a las 24 que registró el trabajo (considerado definitivo hasta el presente) de Kellermann.

Bailada (bailia)

Género fijo de orden lírico-coreográfico, con *refram* (*cantiga de refram*), diseñado para la danza. Su estructura más común es la de un *refram* pareado, con una estrofa en la que alternan los versos de la misma con los del *refram*, el cual se repite de nuevo al final: AA bAbAa AA; la estrofa puede tener otras combinaciones (p.e. AbAba, etc.). Se trata de composiciones fuertemente paralelísticas, en las que se halla también el *leixapren*

Barcarola o marinha

Variedad de la *cantiga d'amigo* en la que el mar, o un río, constituye el elemento esencial, por haber sido causa de la separación y ser el medio del reencuentro: las olas, los barcos, etc., tienen un nivel simbólico normalmente bien descifrable por el contexto, que crean una atmósfera melancólica, furiosa, esperanzada, etc. Se trata de cantigas paralelísticas, con *refram* (*cantiga de refram*). No parece ofrecer dudas su carácter popular o arcaizante, de ahí que haya sido cultivada por los poetas menos interesados o más distantes de los modelos trovadorescos. Todavía en el siglo xvii se advierte de que el mar, el baño o todos los símbolos de agua están en lugar de aspectos relacionados con la fertilidad y con la pasión sexual.

Cantiga

Poesía compuesta para ser cantada; por ello, debe presentar una combinación armoniosa de letra y música, característica general de toda la lírica románica en sus inicios (excepto la escuela siciliana, *lírica siciliana*). La diferencia más notable con respecto a la *cansó* y a sus equivalentes es su vastedad conceptual, pues, mientras que la *cansó* designa un género particular, con sus propias características formales y conceptuales, *cantiga* es todo tipo de composición constituida por letra y música; por ello se divide en género:

de contenido amoroso: *cantigas d'amor* y *cantigas d'amigo*.

de contenido satírico y burlesco: *cantigas d'escárnio* y *cantigas de maldizer*

de contenido religioso (y narrativo): las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, la *Cantiga de Loor* de Fernando III.

Además de estos tres bloques, hay otros géneros y subgéneros que no se distinguen por su forma, sino por su contenido: *de vilão*, *de seguir*, etc., además de la *tenção*, la *pastorela*, y otras. Como señala Tavani, lo verdaderamente interesante es la "tendencia de la poesía peninsular para reducir a la medida de la cantiga todas las novedades formales y/o sustanciales de Francia y de Provenza." Toda composición lírica gallego-portuguesa puede ser llamada *cantiga*, aunque después haya de ser delimitado el género en cada caso. En el

siglo xv, *cantiga* designa un género lírico culto, dividido en *mote* y *glosa*, compuesto en versos mayoritariamente heptasilábicos o, menos frecuentemente, pentasilábicos, que a veces alternan con quebrados de tres o cuatro sílabas. Cada género de *cantiga* tiene sus características particulares, pero hay un aspecto general a todas, el paralelismo. El paralelismo puede presentarse bajo varios aspectos, todos ellos fruto de la acción simultánea de un paralelismo literal (repetición, en lugares estratégicos, de la primera parte de un verso) y otro estructural (repetición de una determinada construcción sintáctica y rítmica). El paralelismo se manifiesta en recursos como el *dobre*, el *mozdobre*, el *leixa-pren*, propios de la poesía gallego-portuguesa, y en otros recursos que comparte con o hereda de la poesía provenzal (véanse las variedades de *cobla*).

Cantiga de amigo

En la *cantiga de amigo* es la mujer la que toma la palabra para lamentarse por la ausencia o indiferencia de su amigo. La mujer no es la dama cortés, sino una doncella aparentemente simple y vulnerable, aunque dispuesta a defender su sentimiento. Existe una fuerte identificación entre la doncella y la naturaleza circundante con la que se comunica. En este y en otros sentidos, es altamente tópica y simbólica, hasta el punto de cierto esoterismo. Prefiere los esquemas estróficos breves, de 2 a 4 versos con *refram* (*cantiga de refram*), abundante en paralelismos y fórmulas, que provocan una sensación irreal y mágica que remite, tal vez a la leyenda a-temporal. Aunque los textos conservados son, evidentemente, textos cultos hechos por escritores intelectualmente formados, las *cantigas de amigo* parecen retrotraer a una forma autóctona y popular, alejada de los moldes trovadorescos. Es cierto que parece tener grandes relaciones con las *jarchas* mozárabes, aunque éstas se desarrollan en un ambiente urbano y con una mayor libertad sexual.

Cantiga de amor

La *cantiga de amor* presenta un tono más aristocrático, menos popular, que la *cantiga de amigo*. De hecho, parece remitirse claramente a los esquemas de contenido y culturales de la *cansó* trovadoresca. Con ella comparte el aparato feudal con que el poeta se dirige a la dama, a la que llama *mia senhor* ('mi señor', nótese que no es 'señora'), del mismo modo que los provenzales la llamaron *midons*. Desde ese punto de vista, en la *cantiga de amor* es el propio poeta el que toma la palabra para dirigirse a una dama a la que requiebra de amores o ante la que se lamenta por su indiferencia. No obstante, al implantarse la *cansó* provenzal en una área sociocultural distinta y con una tradición poética distinta, sufre varios cambios: la mujer portuguesa no pertenece a la cultura feudal provenzal, de manera que se hace más irreal, más idealizada. Por otro lado, parece establecerse con mayor sinceridad la *coita de amor* gallego-portuguesa, profundamente incorporada en la tradición poética y distinguible en las composiciones más populares, como la *cantiga de amigo*. Se suele componer por tres o cuatro estrofas (más raramente dos o cinco) de siete versos decasílabos, octosílabos o heptasílabos, a menudo concluida por una *fiinda*. Algunas veces se halla la presencia de un *refram* (*cantiga de refram*), con estrofas de cuatro o cinco versos coronadas por el *refram* de uno a tres versos.

Cantiga de escamho e maldizer

En un principio se incorporaron a este género todas las poesías que trataran de sátiras morales y políticas, sátiras literarias, maledicencias personales, pero también los *prantos*, *tenções* y parodias en general, es decir, todos aquellos géneros que no tuvieran cabida entre los otros grandes géneros de las *cantigas de amigo* y las *cantigas de amor*. Sin embargo, las propias palabras del *Arte de trovar* del Cancionero de la Biblioteca

Nacional de Lisboa atribuyen características diferentes a todas estas composiciones (y a otras), y unas específicas para las *cantigas de escarnho e de maldizer*. Para empezar, las cantigas de escarnho utilizan la *æquivocatio*, es decir, las "palavras cubertas", de manera que la poesía se presenta con dos niveles de comprensión; mientras, la de *maldizer* tiene un solo nivel de comprensión, aunque es profundamente alusivo. Aunque normalmente su aspecto es lírico, se advierte también la incorporación de elementos narrativas; ambas funciones no coexisten en los mismos segmentos textuales, sino que se distribuyen por áreas: la función narrativa se expone en la primera *cobra*, donde se trata el asunto sintéticamente, mientras que el resto de las coplas están volcadas en la función lírica, que se dedican a producir variaciones paralelísticas sobre el tema, o bien hacen una reflexión sincera, moralista o satírica (burlesca, malévola o amarga) sobre el hecho, acción, actitud o comportamiento descritos en la primera estrofa. En la *cantiga de escarnho e de maldizer* tienen cabida todas las clases sociales como objeto de sátira, y también pueden ser una parodia de los sistemas de referencias de la *cantiga de amor* (p.e. en el poema de Pero d'Armea, "Donzela, quen quer entenderia", el sintagma *branqu'e vermelha*, 'blanca y colorada', que suele designar el rostro de la dama en la *cantiga de amor*, designa ahora las asentaderas del poeta. Contienen una enorme riqueza de términos relativos al cuerpo humano, al vestuario, a un paisaje esencialmente urbano, convenientemente ilustrado por una adjetivación variada y policroma. En ocasiones, son claramente obscenos y escatológicos.

Cantiga de mestria

Forma estrófica que se caracteriza por la ausencia de *refram* (*cantiga de refram*). Los trovadores provenzales daban muy poco valor al *refram*, por considerarlo de tipo popular; de ahí, probablemente, que haya muy pocas *cantigas de amigo* que sean *de mestria*, y que, en cambio, abunden las *cantigas de mestria* entre las *cantigas de amor*. La *cantiga de mestria* es más ambiciosa en sus presupuestos estéticos, con objeto de alcanzar una mayor complejidad formal y temática. Su época de apogeo es el siglo xiii, y, especialmente, la corte de Afonso X, mientras que posteriormente se halla más frecuentemente la *cantiga de refram*, en las cortes reales de Afonso III y de Dom Dinis.

Cantiga de refram

Como su propio nombre indica, es un tipo de cantiga con *refram*, que se suele utilizar en las formas más populares de la lírica gallego-portuguesa. Su tipología suele estar en torno a dos esquemas estróficos, uno más asociado a las composiciones más trovadorescas (cuatro versos más *refram*: abbaCC o ababCC), y otro más tradicional (dístico más *refram*: aaBB); existe también una forma zejelesca (*zéjel*) utilizada en las *Cantigas de Santa Maria*, compuesta por un trístico (aaa) con verso de vuelta (b) más el *refram* (BB; en total, aabBB). Un caso especial lo constituye el *refram* de la cantiga *atehuda até a fiinda*, pues en ella el *refram* se liga al sentido de su estrofa y al de la siguiente.

Cantiga de romaria

Parece una especie de sección de la *cantiga de amigo*, condicionada por el tema, que está centrado en la peregrinación o romería a alguna ermita o santuario (del mismo modo que la *barcarola* tiene como protagonista espacial el mar). En todo caso, no parece un género codificado.

Cantiga de seguir

Es una composición que se basa en la apropiación, según determinadas convenciones, de una cantiga ajena. Los modos convencionales de seguir una cantiga son tres: apropiación de la música, con la lógica exigencia de que los versos y las estrofas sigan la misma estructura establecida por la cantiga ajena; en la segunda modalidad, el nuevo texto debe reproducir también las rimas de la cantiga imitada (las rimas, ojo, no las palabras que riman, lo que hace difícil no incurrir en vicios como el provenzal del *mot tornat*); el tercer procedimiento exige que se reproduzca el sentido de algunos versos de la cantiga imitada, o bien reproducir la letra del *refram*, pero dándole, por el contexto, un nuevo sentido (lógicamente, esta última variedad es la más difícil y apreciada). Probablemente sus orígenes están en un duelo público de trovadores, algo agónico, donde la capacidad poética de repentizar es fundamental.

Cantiga de vilão

Cantiga de tipo popular descrita por el *Arte de trovar* del Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa; aunque el texto del arte está muy deturpado, parece advertirse una clara animadversión a este género grosero y populachero, y, de hecho, ningún cancionero las reproduce *in extenso*, y sólo se conservan algunos versos sueltos contenidos en las rúbricas de algunas *cantigas de seguir* que tuvieron como modelo una de *vilão*.

Cedreiro

Nombre con que se designa al juglar que utilizaba la cedra para acompañar su canto. La cedra es una especie de cítara. Probablemente se dedicaban a la recitación de obras narrativas o épicas.

Cobra

Se hallan las mismas exigencias y los mismos tipos que en las *coblas* provenzales. La lírica gallego-portuguesa concibe, además, otras formas de conexión interestrófica, además de las coplas capcaudadas, capfinidas, etc., como el *dobre*, el *mozdobre* y, sobre todo, el *paralelismo (cantiga)*.

Conto

Es una de las denominaciones más frecuentes en gallego-portugués para designar la narrativa en prosa y en verso, juntamente con los verbos *devisar* y *falar*; también aparecen términos tales como *contamentos*, *recontamentos*, *falamentos*, *exemplos*, que suelen designar una tradición latina, juntamente con otros términos, como *trufas*, *bulrras*, *novas*, que hacen referencia a historietas procedentes de la tradición oral. Alfonso X distingue entre *contos*, palabra con la que designa los relatos tradicionales y *estorias*, término con el que define los productos de su invención. *Contar*, *recontar*, *novelar* son términos con los que los autores de *cantigas de escarnho* designan la acción de narrar. Por último, la *Crónica Troiana* llama *conto* a su fuente narrativa (en su caso, fundamentalmente la obra de Benoît de Sainte-Maure), y en la *Demanda do Santo Graal* aparece *conto* como sinónimo de *romance*. En todo caso, *conto* es una narración, y así podemos extender el término a toda narración, a causa de la inexactitud y colisión de los diversos términos. El dato más relevante es la ausencia de narraciones autóctonas, excepción hecha de las *cantigas* narrativas, tanto las que narran un milagro, como las *Cantigas de Santa Maria* de Alfonso X, como otras muchas pertenecientes a alguna de las ramas. De hecho, Nodares Manso ha podido hacer un complejo estudio sobre la narratividad en la poesía

gallego-portuguesa. Por lo demás, todas las obras narrativas en prosa y en verso de la literatura gallego-portuguesa pertenecen a un sistema de traducción o de reescritura. Las más breves se hallan insertas en los *Livros de linhagens* (estudiadas ahora por Paredes Núñez); otras son más o menos autónomas, como las traducciones del ciclo artúrico, del tristaniano, vidas de santos, etc.

Descordo

Como el *descort* provenzal, es una variedad formal de la *cantiga* caracterizada por infringir la norma de isometría de las estrofas. Sólo una composición gallego-portuguesa responde al modelo del *descort* provenzal, de Nun'Eanes Cerzeo, "Agora me quer'eu ja despedir". En los cancioneros hay alguna otra cuya rúbrica dice de ella que es un *descordo*, pero su forma no lo delata así. Cabe suponer, en este último caso, que también se tendría en consideración la composición musical (como se sabe, el *descort* utiliza también una melodía diferente para cada estrofa), pero tampoco tenemos datos que puedan asegurar esto. Otros estudiosos han incrementado, aunque poco, el número de *descordos* (una composición de Lopo Liáns y otra de Martin Vexo, según Tavani, aunque en estudios posteriores reduce a dos, la de Liáns y la de Cerzeo, el corpus total). Por otro lado, aunque el *descort* tiene como objeto el tema amoroso, los *descordos* portugueses, a excepción del de Cerzeo, son *cantigas de escarnho*.

Dobre

Figura retórica específicamente gallego-portuguesa basada en la repetición de palabras en diferentes puntos de un poema, sin variaciones de flexión. La definición del *Arte de trovar* del Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa es muy explícita: "Dobre es decir una palabra cada *cobra* dos o más veces; pero débese meter en la *cantiga* muy calculadamente, y conviene meterlo en todas las coplas de la misma manera a como se ha hecho en la primera... e igualmente ha de meterlo en la *fiinda* de la misma manera". Existe además una salvedad: cada estrofa puede utilizar una palabra diferente como *dobre*, siempre y cuando respete escrupulosamente la posición que se dio al *dobre* primitivo en la primera estrofa. No es preciso que se halle en posición de rima, aunque a menudo se encuentre así.

Esparsa

Forma poética perteneciente al grupo de las *trovas*, compuesta por una única estrofa de cantidad variable (entre 8 y 16) de versos heptasílabos (de *redondilha* mayor). El tema que suele tratar es de mal de amor y melancolía.

Fiinda

Suele ser una media estrofa con que a veces (pocas veces) acaba la *cantiga*, como la *tornada* provenzal. En las *cantigas de mestria*, la rima de la *fiinda* debe seguir el esquema propuesto por los versos correspondientes de la última estrofa; en las *cantigas de refram*, debe respetar el esquema de rimas propuesto por el *refram*. En el caso de la *fiinda*, lo que le individualiza de la *tornada* provenzal o del *envoi* francés es que está profundamente relacionada con el cuerpo de la *cantiga*, y no es una simple dedicatoria o un simple envío. Musicalmente, también se distingue de sus homólogos provenzal y francés, pues éstos tenían la misma melodía que las estrofas, mientras que en los cancioneros gallego-portugueses puede advertirse una notación musical específica para la *fiinda*, aunque no siempre.

Glosa

La glosa es una reelaboración ampliada de un tema presentado como *mote*, sobre el cual el poeta se apoya para el desarrollo de su discurso poético. Como parte autónoma del *vilancete*, la glosa puede asumir una forma versificatoria también autónoma. Por lo general (aunque no universalmente), el número de estrofas de la *glosa* equivale al número de versos del *mote*.

Lai

Vid. *lai lyrique* y *lai narratif*. En gallego-portugués existen unos *Lais de Bretanha* artúricos, de los cuales aún no existe una edición crítica hecha sobre la base de todos los testimonios conservados.

Leixa-pren

Literalmente, significa 'deja-toma'. Es un recurso retórico de la familia del paralelismo, consistente en repetir la misma palabra al final de un verso o estrofa y en el comienzo del verso o estrofa siguiente; también puede consistir en la repetición de un mismo verso al final de una estrofa y al comienzo de la siguiente, inmediatamente o a través de una estrofa interpuesta. Tiene un éxito extraordinario en las formas más tradicionales, como la *cantiga de amigo*, normalmente opera sobre un dístico con estribillo: el segundo verso repite el texto de la primera, excepto las palabras en posición de rima, que o cambian de orden o son sustituidas por un sinónimo; la tercera estrofa comienza repitiendo el segundo verso de la primera y termina con uno de nueva creación que rima con aquél; la cuarta estrofa repite la misma operación con el segundo verso de la segunda estrofa, y así sucesivamente hasta un máximo de ocho estrofas, cada una de las cuales da paso a un estribillo, como en la composición de Nuno Fernandez Torneol "Levad'amigo que dormides as manhanas frias".

Mote

Originalmente, *mote* designa una frase sentenciosa y emblemática que servía de lema a un caballero. Estos motes fueron alambicándose cada vez con más carga conceptuosa, hasta constituir a veces un pequeño grupo de versos de significado un tanto enigmático; por esta razón, fue necesario (o fue al menos divertido) desentrañarlos a través de una *glosa* (para los motes de uno o dos versos), un *vilancete* (motes de tres versos) y *cantiga* (motes de cuatro versos). La denominación *vilancete* suele designar el grupo completo de mote y glosa.

Mozdobre

Proceso de ornamentación retórica basado en la repetición de palabras con variaciones morfológicas. El *Arte de trovar* del Cancionero de la Nacional define el *mozdobre* en relación al *dobre*, añadiendo que su única diferencia es el hecho de que la palabra repetida ha de estar sometida a la figura etimológica.

Palavra perdida

Se trata de una palabra en posición de rima que, sin embargo, no rima con ningún otro verso de la misma

estrofa, aunque podía rimar con los versos correspondientes de las estrofas siguientes (lo que los provenzales llamaron *rims estramps*) o no (*rims espars*). La rima de la *palavra perduda* debe ser difícil, especialmente si está en rima con los versos correspondientes de las otras estrofas.

Palavra-rima

Vid. *Mot refranh*

Paralelismo

Principio estructurante de los textos poéticos, muy usado en la poesía de gusto popular de todas las épocas y de todos los países, consistente en la repetición con cadencias fijas de segmentos textuales y/o de elementos temáticos; la disposición suele alternar elementos invariantes (repetidos sin modificación) y elementos variantes (sometidos a variaciones mínimas, de forma o de significado). Según Asensio, pueden distinguirse tres tipos fundamentales de paralelismo: un paralelismo literal o de palabra, un paralelismo estructural y un paralelismo de pensamiento.

Partimen

Lo mismo que el *Partimen* o *joc-partit* provenzal.

Pastorela

Vid. *Pastorela* provenzal.

Pranto

Vid. *Planh*.

Redondilha

Término de importación castellana, vid. *Redondilla*. Estrofa de cuatro versos de siete o cinco sílabas con la estructura de rimas ABAB o ABBA.

Redondilho

Versos de *medida velha*, es decir medievales, llamados así porque se usan para componer la estrofa *redondilha*.

Heptassílabo (redondilho mayor)

Pentassílabo (redondilho menor)

Refram

Vid. *Refranh*.

Rondel

Forma de origen francés que se aclimató con gran éxito en la lírica gallego-portuguesa. Vid. *Rondeau*.

Segrel

Término con el que se designa al juglar que no sólo sabe interpretar, sino que también sabe componer *cantigas*.

Serranilha

Género próximo al de la *pastorela*. El encuentro de un caballero y una serrana suele estar coronado por la concesión de los favores de ésta al caballero o con el desdén de una serrana que confiesa estar comprometida con otro pastor. Por lo demás, se rige por los mismos principios que la *pastorela*.

Sirventês

Vid. el *Sirventés* provenzal.

Tenção

Se rige por las mismas características que la *Tensó* provenzal.

Trova

En el siglo xv la *trova* era una forma poética de matriz popular, sobre todo si era cantada, que asumía diversas designaciones, de acuerdo con el tema o la estructura métrica (*vilancete, cantiga, glosa, esparsa*). A partir de esta distinción, la *trova* pasó a referirse a las composiciones que, no estando en ninguna de las formas fijas conocidas, presentaba una estructura libre, de extensión variable, generalmente formada por estrofas de ocho versos heptasílabos con cuatro rimas, o de diez versos de la misma medida, igualmente con cuatro rimas, siendo la última estrofa precedida por la palabra "fin" o "cabo". Es una forma de un éxito enorme.

Vilancete

Forma poético-musical de origen popular. Presenta un *mote* inicial de dos o trez versos seguido de una *glosa*, generalmente de siete versos. Se suele componer en versos de siete sílabas y, menos frecuentemente, de cinco. Aunque su origen puede ser popular, se desarrolló en el entorno palaciego, con un alambicamiento conceptual creciente.

Poesía trovadoresca catalana:

Cançó

Como la *cansó* provenzal; el tratado catalán conservado en el ms 129 de Ripoll dice que la *cançó* ha de hablar de "amor o de elogio de mujeres". Añade que las composiciones más frecuentes tienen 5 o 7 coplas con una *tornada*, aunque hace alusión a la posibilidad de encontrar *cançons* de trovadores antiguos (*trobados antics*) que sólo tienen seis coplas. Al ser un género genuinamente provenzal, sus reglas y su artificio compositivo se rigen por las establecidas para la *cansó*. Incluso durante los siglos xiv y xv, los poetas catalanes mantienen el sistema compositivo trovadoresco, pero sobre todo en el xv se introducen variaciones que tocan al contenido, al sistema verbal y a la imaginería. En cuanto al contenido, se advierten las novedades introducidas por el *stilnovismo* y la escuela lírica siciliana; en cuanto al sistema verbal, se advierten elementos procedentes del petrarquismo, sobre todo en lo que toca a una formulación introspectiva del *trobar ric*, menos formulaica y menos tópica; en cuanto a la imaginería, se advierte la necesidad de desligarse de los tópicos provenzales para intentar hallar imágenes cada vez más efectivas y significativas. La gran renovación pertenece a Ausias March, que sigue, sin servilismo (con pocos pero notables cambios) la composición de tipo provenzal, abandona por completo los provenzalismos lingüísticos y se esfuerza en la búsqueda de un sistema de imaginería propio.

Cobles d'acuyndamens

O *cobles de matèria d'acuyndamens*, que consistían en una especie de ruptura del vasallaje feudal, del servicio amoroso, o, también, podían contener un desafío o reto a los malvados (el término catalán *acuyndament* procede del lenguaje técnico feudal, y significa precisamente eso, reto o desafío). Al decir del tratadista anónimo del ms rivipullense (129), editado por Marshall, las *coblas d'acuyndamens* se componen por dos coplas, coronadas por una *tornada* "que se hace a la dama de aquel que hace las coplas". Lamentablemente, el mismo tratadista sólo cita, como ejemplo, el primer verso de un poeta totalmente desconocido, un tal P. De Vilademayn.

Cobles de qüestión

Las *cobles de qüestión* tienen, según el tratadista rivipollense, dos coplas y una *tornada*, igual que las de *acuyndamens*, dirigida por el poeta a la dama en cuestión. Según este tratadista, estas coplas son una sucesión de pregunta y respuesta. El tratadista no ofrece más datos al respecto.

Codolades

Forma narrativa en versos alternados de cuatro y ocho sílabas rimando en pareado, normalmente introducidos por dos octosílabos pareados. Es relativamente frecuente encontrar versos de siete y nueve sílabas entre los versos largos, y de tres y cinco entre los cortos. A causa de la estructura métrica, abundan los encabalgamientos. Parece ser de origen popular, y frecuentan los contenidos de tipo humorístico y satírico; abundan las expresiones de carácter coloquial y el diálogo. En su contenido se adivina la presencia del mundo burgués. Aunque hay muestras anteriores, su edad de oro es el siglo xv.

Dansa

La *dansa* se compone por un *refrany*, tres coplas y una o dos *tornades*. Su contenido debe centrarse en materias amorosas o de elogio de mujeres "así --dice el tratadista rivipullense-- que no hay diferencia en materia con la *cançó*, sino en la forma, pues la *dansa* no tiene más que tres coplas, y la *cançó* cinco o siete, y la *dansa* es hecha de manera que, tan pronto como en la copla se ponen tres rimas principales, lo que sigue debe ser igual en rimas y en música al *refrany*"; luego hace la distinción pertinente entre rimas principales (las que son parte de la copla pero no del *refrany*) y menos principales (las que comparte una parte de la copla con el *refrany*).

Desdansa

En cuanto a la forma, reproduce el esquema de la *dansa*, pero se distingue de ella por el contenido, que ha de ser iracundo, lamentable, lleno de mal sabor de boca, todo guiado por una especie de queja o clamor que manifiesta ese disgusto.

Noves rimades

Vid. *Novas*. Forma narrativa en verso, emparentada, en el mundo catalán, con las *codolades*, de las cuales se distingue por mantener una escrupulosa regularidad métrica en octosílabos pareados.

Rimes

Muchas de las rimas catalanas de los siglos xiv y xv, es decir, postrovadorescas, se basan en los elaborados procesos descritos y usados por los trovadores provenzales. Suelen tener, sin embargo, su propia denominación:

Rimes soltes: aquellas que no tienen ninguna correspondencia en una copla.

Rimes sparses: aquellas que, aunque encuentran correspondiente en la copla, están demasiado alejadas entre ellas.

Rimes croades: son rimas alternas, donde los versos impares de la copla riman entre ellos y los pares también riman entre ellos.

Rimes leonines: en una copla de cuatro versos, cuando riman la primera y la cuarta y la segunda y la tercera. Este término se suele confundir con las *rimas leoninas* latinas, que son un tipo de rima interna, que se produce al final de cada hemistiquio (p.e. *orant maiores invitantque minores*, en el *Poema de Almería*); la rima leonina latina se corresponde con la *rima doble* catalana.

Rimes dobles: cuando la rima es interior, de final de hemistiquio a final de hemistiquio.

Rimes closes: se llaman así porque encierran en su interior una rima que queda aislada, como en un esquema aba, la rima en a cierra a la rima en b.

Rimes doblades: pareados.

Rimes cares: rimas difíciles, como los *rims cars* provenzales.

Rimes aiectivades: vid. las *rimes adjectivades* provenzales.

Serventesch

sirventés provenzal

Tençó

tensó provenzal

Vers

Igual que la *cançó*, pero de materia completamente volcada en los temas morales.

Viadeira

Poesía de carácter popular, según el tratadista rivipullense, la más baja especie que existe entre los cantares. No tienen un número de coplas determinado, aunque parece ser que no debe tener más de dos cláusulas o dos rimas; lo mismo sucede con las coplas, que no deben tener más de dos rimas, pues si tuviera tres "pasaría a la naturaleza de la danza".

Lírica castellana:

Aleandrino

Verso de catorce sílabas de hemistiquios simétricos, 7+7. Es el preferido de la escuela conocida como *mester de clerecía*, y se utiliza ante todo en la *cuaderna vía*. Se utilizó por primera vez en el *Libro de Alexandre*, de donde toma su nombre. El ictus de cada hemistiquio está en su sílaba sexta.

Canción

En sus orígenes, toda composición hecha para ser cantada toma el nombre de *cantiga*, y así se mantuvo hasta mediados del siglo xv, momento en que se especializó el término de *canción* para hablar de aquellas *cantigas* que tenían un tema esencialmente amoroso. En su forma más común, la *canción* tiene tres partes: la tercera toma la estructura de rimas de la primera, y la segunda adopta rimas diferentes, de la siguiente manera (por ejemplo en un esquema de redondillas): abba, cdcd, abba, o abab, cddc, abab. A veces, la primera o la tercera estrofa reducen o aumentan su extensión, de modo que no es raro encontrar canciones cuya primera y tercera estrofa tienen tres o seis versos, aunque la estrofa central experimenta menos modificaciones. La canción podía consistir también en una sola unidad (incluso manteniendo la

estructura de rimas citada) o estar dividida en varias coplas; en este último caso, el tema figuraba al principio de la composición, y las partes que se repetían eran la segunda y la tercera; la segunda, entonces, cambiaba de rimas de una copla a otra, como en las mudanzas del *zéjel* o del *villancico*, mientras que la tercera se ajustaba constantemente a las rimas del tema, p.e., II: abba, cdcd, abba, III: efef, abba, ghgh, abba. Cada grupo de tres partes constituye en el desarrollo total de la poesía una unidad interior, y la canción puede acabar con ella o prolongarse con otras unidades de constitución análoga. En forma simple o en serie, la canción fue una de las combinaciones métricas más cultivadas en la segunda mitad del siglo xv.

Copla de arte mayor

La copla de arte mayor es una de las formas más extendidas en la poesía castellana del siglo xv para la exposición de temas elevados (lamentos, narraciones de tipo épico, poesía alegórica de alto significado, etc.). Se compone de ocho versos de doce sílabas (el alejandrino francés) que componen dos cuartetas enlazadas por las rimas, generalmente con tres rimas: ABBAACCA.

Copla de arte menor

Se compone normalmente por ocho versos de ocho sílabas enlazados por dos o tres rimas. Las estructuras más corrientes son ababbaab, ababbccb y abbaacca.

Copla caudata

La forma más corriente de la copla caudata es la composición de dos grupos simétricos y unísonos, con dos tetrasílabos y un octosílabo final en cada uno de ellos. En el siglo xv aparece como una doble sextilla dividida en cuatro tercetos semejantes con dos rimas (el orden de las rimas se invierte entre las dos sextillas -la cursiva indica los tetrasílabos-: *abaab-bbabba*). Se empleó por lo general en composiciones satíricas.

Copla de pie quebrado

La copla de pie quebrado es una de las formas que adopta la copla, es decir, la unidad compositiva. Se suele componer por una sextilla o por una doble sextilla con pie quebrado en la segunda rima. Se compone por versos octosílabos, y el pie quebrado es medio verso (en cursiva el pie quebrado: *abaab*) también se halla con rimas encadenadas, como las *Coplas de Jorge Manrique en la Muerte de su Padre*. *abcabç*). El pie quebrado es, por lo general, medio verso.

Cosaute o cosante

Se trata de una forma paralelística, compuesta por pareados enlazados entre los cuales se repite un estribillo. El más antiguo cosaute castellano es de Diego Hurtado de Mendoza, en el último tercio del siglo xiv. Probablemente, a causa de su elaborado paralelismo, es una forma procedente directamente de la poesía gallego-portuguesa.

Cuaderna vía

Estrofa de cuatro versos alejandrinos con una sola rima en consonante. Es la forma estrófica preferida por la escuela conocida como *mester de clerecía*. De hecho, su vida poética está limitada a esa escuela, desde el *Libro de Alexandre* durante el primer cuarto del siglo xiii, hasta el *Libro Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala a fines del siglo xiv. Es una estrofa esencialmente narrativa, ligada profundamente a textos novelescos (*Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Libro de Buen Amor*), hagiográficos (*Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, entre otras obras suyas del mismo tipo) y profusamente satíricos (*Rimado de Palacio*).

Decir

En oposición a la *canción*, carece de melodía, de modo que la estructura rítmica se basa únicamente en el aspecto verbal. Utilizó varias estrofas, de arte mayor o de arte menor, sin que pueda señalarse una forma fija. En cuanto al contenido, cabe decir que este tipo de composición está profundamente ligado a los aspectos doctrinales y didácticos, y, de hecho, fue una composición muy bien acogida por las gentes de iglesia. Como el *Decir de las Siete virtudes* de Francisco Imperial, puede ser de tipo moral; el *Decir en la muerte de don Enrique de Villena* del Marqués de Santillana es un lamento alegórico, etc. La alegoría forma parte consustancial del *decir*, sobre todo en los decires narrativos. Hay decires narrativos y decires líricos.

Desfechal

La *desfecha* o *deshecha* o *desecha* representa una disposición opuesta a la *glosa*: se trata de una versión breve de otra poesía más extensa, reducida de manera que se extraiga su sustancia lírica.

Discor

Como el *descort* provenzal, se trata de una canción en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta; contrariamente al *descort* provenzal, es necesario que mantengan una escrupulosa uniformidad de las misas estructuras en todas las estrofas. Entre las rimas, no muy abundantes, destacan las agudas.

Endecha

La endecha es, como el *planh*, un canto lamentable. Las formas más antiguas en castellano toman el nombre de *plantos*, mientras que la denominación de *endecha* es de época áurea.

Esparsa

La esparsa es una composición monoestrófica cuyo contenido es un pensamiento muy concentrado, casi siempre de tono reflexivo. La mayor parte de las *esparsas* necesitan de una interpretación, pues, por sistemas verbales o por sistemas de imaginería, llegan a alcanzar altas cotas de conceptismo. Es un tipo de estrofa que está necesitado de un estudio detallado.

Glosa

Igual que la *glosa* gallego-portuguesa

Invención

La invención es un tipo de *mote*, es decir, un lema de tipo emblemático que concentra una sentencia. La invención es de índole esencialmente caballeresca y suele tener relación con algún objeto caballeresco. Por ejemplo, hay una invención de Jorge Manrique que dice "Aquéstos y mis enojos / tienen una condición: / que suben del corazón / las lágrimas a los ojos". Lógicamente, esta invención no se entendería sin saber cuál es el referente de 'aquéstos'; afortunadamente, el transcriptor de esa invención también transcribe el dicho referente (que traduzco): "Don Jorge Manrique sacó por cimera (adorno del yelmo) una noria (de agua) con los cubos llenos, y dijo....", y dijo la invención.

Jarcha (y *muwaššaha*)

La voz *jarcha* (es sólo una de las muchas transcripciones usadas: otras son *kharga*, *khardja*, *jarchya*, etc.) procede de la raíz árabe , que significa 'salir'. De hecho la denominación se debe a que se han transmitido como la 'salida' o final de una composición más extensa llamada *muwaššaha*. La *muwaššaha* es una composición lírico-narrativa, escrita en árabe literal por autores cultos; el final de la misma es una pequeña estrofa en lengua romance de al-Andalus, que generalmente se llama *mozárabe*. Conviene avisar de uno de los grandes problemas que presentan las jarchas: son textos aljamiados, es decir, escritos con caracteres arábigos. Ahora bien, parece ser que aun en caracteres arábigos, están escritos en esa lengua romance. En ellas, es una mujer la que toma la palabra, normalmente se dirige a su madre o a una confidente (e incluso a un amigo), para plantearle un deseo, una pena, una duda o una alegría; el entorno en que se desarrolla es urbano, y la mujer muestra una gran libertad sexual. La jarcha se incorpora a la *muwaššaha*, pero no forma parte consustancial de ella. De hecho, lo más probable es que se remitan a una tradición anterior, a poemas tradicionales de transmisión oral que preexisten a las *muwaššahat*. El hecho de que estén escritas en caracteres arábigos (escritura aljamiada) plantea numerosos problemas de transcripción y de traducción, debido, ante todo, al hecho de que la lengua árabe no transcribe los signos vocálicos. Aun hoy (las jarchas fueron descubiertas en 1950) persiste una agria polémica acerca de si se trata de textos mozárabes o bien pueden ser leídos totalmente en árabe. También existen jarchas en hebreo.

Lay

El *lay* castellano, no demasiado cultivado, es de tipo lírico, y prefiere el verso hexasílabo en estrofas de sextilla simétrica con dos rimas (aabaab).

Mote

Vid. el *mote* gallego-portugués.

Perqué

Composición de contenido satírico compuesta por dísticos octosílabos encadenados por la rima: ab bc cd de...

Poesía cancioneril

Se comprende bajo esta denominación a toda la poesía lírica castellana producida entre el último cuarto del siglo xiv y aproximadamente 1520 (los dos puntos fundamentales son el *Cancionero de Baena*, compilado a principios de siglo xv por Juan Antonio de Baena a partir de poemas del último tercio del siglo anterior, y el *Cancionero General* de Hernando del Castillo, compilado en 1511 a partir de obras del siglo anterior; existe un número aproximado, según Dutton, de unos 10.000 poemas de unos 1000 autores, repartidos en varias copias en unos 450 cancioneros manuscritos o impresos). En todos sus caracteres generales responde a los presupuestos de la poesía cortés (es decir, inserta en un sistema de referencias culturales que procede de la poesía trovadoresca) y cortesana (es decir, producida en el seno de las cortes nobiliarias), en todas sus variantes formales y de contenido. La poesía cancioneril, como producto tardío, recibe, además de las influencias provenzales, otras influencias por lo menos tan importantes como esa: por un lado, el sistema de imaginería procedente del petrarquismo (aunque no siempre acompañado de todo el proceso de introspección que éste significa), y por otro, la exacerbación de la alegoría descendiente de la estética dantesca (a veces a través de la poesía francesa, por ejemplo de la escuela alegórica de la que es destacado exponente Alain Chartier). Se conoce como poesía cancioneril porque se difunde en cancioneros casi al mismo tiempo en que esta poesía es producida; incluso los propios autores compilaron sus propios cancioneros, sobre todo para regalarlos a algún amigo, protector, dama, etc. La poesía cancioneril sufre un proceso de evolución hacia tendencias crecientemente conceptuosas (hasta el punto que supuso uno de los modelos preferidos de Lope de Vega e incluso de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*) y enigmáticas. Por otro lado, seguramente a causa de su aspecto cortesano y de la convivencia con los propios cancioneros, la poesía cancioneril es fuertemente dialógica: preguntas y respuestas, glosas, críticas, *contrafacta* y *desfechas* son algunas pruebas de ese dialogismo. Como consecuencia de la influencia de una época en que el gallego-portugués fue la lengua poética de Castilla, es posible encontrarlo todavía en muchos poemas de cancionero, juntamente con algunas introducciones de poesías en italiano o con partes en italiano (la poesía italiana era la más *branchée* en toda la Europa cuatrocentista); Rafael Lapesa ha señalado esta presencia del gallego portugués en cuatro grupos: a) Poesías gallegas de autor gallego, donde los castellanismos no son más que un error de transmisión; b) poesías por trovadores castellanos en gallego, que introducen castellanismos por exigencias del metro o de la rima; c) poesías castellanas de autores gallegos, con galleguismos ocasionales; d) poesías castellanas de autores castellanos con huellas lingüísticas del largo empleo que tuvo el gallego como lengua lírica. La poesía cancioneril se concibe a sí misma como producto de la inspiración divina (el arte del poeta es fruto de esa inspiración), y, por lo mismo, un sistema de investigación de la realidad y una expresión destacada de la dignidad humana (la dignidad humana es uno de los grandes hallazgos de la epistemología humanista, como ha demostrado Francisco Rico). De ahí que la elaboración artística sea un elemento fundamental, como correspondencia entre la dignidad formal y de contenido y la dignidad del poeta.

Quintilla

Estrofa de cinco versos octosílabos que debió de formarse sobre la *redondilla* mediante la simple adición de un verso: ababa, abbab, abaab, aabab, aabba, abbaa, ababb. Se consolidó al formar parte de la copla real.

Romance

Poema de tipo lírico o narrativo, de origen quizá popular, compuesto por una serie indefinida de versos

octosílabos en que los pares riman en asonante.

Rondel

Vid. *Rondeau*

Recuesta

La recuesta es, literalmente, una pregunta. Una pregunta poética que ha de dar lugar a otro poema, con la particularidad de que el poema resultante de la recuesta debe estar compuesto en versos de arte mayor respetando la estructura de rimas y de número de versos de la recuesta. La recuesta, a su vez, puede ser de arte mayor o de arte menor, y, de hecho, puede tener la misma forma que un *decir*.

Redondilla

Estrofa de cuatro versos octosílabos con dos rimas: abba, abab.

Serranilla

Vid. *Pastorela*.

Sextilla

Estrofa de seis versos con dos rimas, normalmente aabaab. Fue muy usada la sextilla con pie quebrado en la segunda rima (b) para componer coplas de pie quebrado.

Vuelta o verso de vuelta

La vuelta o verso de vuelta es un verso con rima distinta a la de la estrofa, pero que es común con la del estribillo, y sirve como enlace ('vuelta') entre la estrofa y el estribillo. Tiene especial importancia en las estructuras zejelescas.

Villancico

Se trata de una composición de origen popular (de ahí su nombre), pero adaptada por la lírica cancioneril y reconvertida a sus contenidos cultos o voluntaristamente populares. Se trata de una canción con estribillo, cuya forma más común es la siguiente: una primera parte que es el tema o estribillo del villancico, normalmente compuesto por cuatro versos en *redondilla*, en raras ocasiones esta primera parte es una forma de tres versos. La segunda parte o *mudanza* suele ser también una redondilla, aunque muy generalmente una redondilla clásica cdcd (rimas distintas a las de la primera parte). La tercera parte se compone de versos de enlace y de vuelta, generalmente compuesta por cuatro versos, algunos de los cuales riman con la mudanza, mientras que otros quedan sueltos o riman entre ellos, quedando el último como verso de vuelta al estribillo o parte inicial, que se repite posteriormente. Una estructura, pues, muy

posible, pudiera ser la siguiente: abba-cdcd-cdeea-abba. Sobre esta estructura se pueden encontrar numerosas variaciones.

Zéjel

Se trata de una forma poética con estribillo, cuyo origen parece situarse en al-Andalus (su inventor pasa por ser Muqádam ben Muafa de Cabra, Córdoba, mediados del siglo IX), de donde se difundió a toda la Europa románica en fechas muy tempranas. Su forma clásica es un estribillo inicial, seguido de un terceto monorrimo (mudanza) de consonante cambiante en cada estrofa coronado por un verso de vuelta que recoge la misma rima que el estribillo, que se repite a continuación: a bbba a ccca a ddda... Sus características admiten las siguientes variaciones: a) el estribillo podía reducirse a un solo verso o tener más de dos; b) el último verso del estribillo y el de la vuelta eran a veces más cortos que los demás; c) la mudanza sumaba en algunos casos cuatro o cinco versos monorrimos, en vez de tres; d) los versos de la mudanza llevaban a veces rimas interiores; e) la vuelta podía consistir en dos o tres versos.

Lírica italiana:

Ballata

La *ballata* italiana hasta el *stilnovismo* es igual que la *balada* provenzal. A partir de la poesía *stilnovista*, se fija la medida del verso en heptasílabos o endecasílabos; se compone de una o más estrofas coronadas por una *ripresa* que, en la mayoría de los casos, es de cuatro versos. Las estrofas constan de enunciado y réplica, partes compuestas, cada una, de dos partes simétricas, dos *piedi* y dos *volte*, la primera rima de las *volte* repite la última rima de la *ripresa*.

Canzone

Hasta la teorización de Dante en su *De vulgari eloquentia*, la *canzone* sigue los esquemas diseñados por los provenzales para la *cansó*, y así se utilizó en la escuela de la lírica siciliana. Posteriormente, Dante y Petrarca adaptaron esta forma primitiva. Según Dante, la *canzone* consta de dos partes principales, el canto introductorio (*fronte*) y el final (*sirima*), que, a su vez, pueden estar subdivididas en dos partes: el canto introductorio en dos pies (*piedi*) y el canto final en dos contrapiés (*volte*). Estas estrofas se llaman, en época de Dante, *stanze* ('estancias'). Utiliza generalmente una libre mutación de hetasílabos y endecasílabos rimados; el número de *stanze* y el número de versos por *stanza* es variable. El canto final es normalmente más largo que el introductorio, pero también puede ser más corto. Desde Dante y, sobre todo, desde Petrarca, en el *fronte* y en la *sirima* la última rima del *fronte* es retomada como primera rima de la *sirima*. Desde el *stilnovismo* se introduce regularmente una estrofa de despedida. En la *canzone* se permite todo tipo de rimas, tal y como fueron expuestas por los provenzales (*rimis*).

Congedo o commiato

Estrofa conclusiva en la que el poeta se despide, bien del destinatario, bien del poema. De hecho, es bastante frecuente encontrar que, en esta última estrofa, el poeta se dirija de tú a tú a su *canzone*.

Contrasto

Se trata de un debate poético de ascendencia trovadoresca, del tipo de la *tensó* o el *partimen*. Es famoso un *contrasto* bilingüe, provenzal-italiano, entre Raimbaut de Vaqueiras y una mujer italiana, "Domna tan vos ai preada".

Lírica siciliana

La lírica siciliana o escuela siciliana surge a comienzos del siglo xiii en el círculo del emperador Federico II de Hohenstaufen, y es ejercitada por funcionarios de palacio y miembros de la curia, a quienes unían la actividad política y la actividad literaria. De los 25 poetas cuyo nombre conocemos, destaca el notario Giacomo da Lentini, probable creador del *sonetto*. El origen social unitario y el culto de la poesía en un estilo peculiar de convención corporativa autorizan la denominación de escuela poética siciliana. Aunque siguen los modelos poéticos provenzales, poetizan en una lengua culta italo-siciliana, una lengua artística plagada de latinismos, provenzalismos y galicismos. Los temas, motivos y metáforas se toman de la cultura provenzal, pero la lírica siciliana es más exclusivamente amorosa; el *fino amore*, amor espiritualizado como expresión de la situación íntima del amante, lo que reclama, más que el placer, es la cercanía entre el amor, el dolor y la muerte; el elogio a la dama no está condicionado por el estado social, sino por los aspectos estéticos y morales; la figura de la dama (*donna, madonna*), sólo vagamente bosquejada, es una especie de ser angelical (*donna angelicata*) y dispensador de salud, de tal manera que la lírica contiene un matiz de herejía religiosa a causa de la mezcla de la antigua doctrina bajolatina del amor y con elementos mariológicos. Los tipos de verso preferidos son el heptasílabo y el endecasílabo; las formas más practicadas, la *canzone* (que practica ambos versos) y el *sonetto* (en endecasílabos). Se trata de una lírica preciosista desde el punto de vista verbal, muy próximo al *trobar ric*, que busca una especial sonoridad en cierto modo manierista. La lírica siciliana se expandió por el centro y por el norte de Italia a lo largo del siglo xiii, hasta influir prodigiosamente en el *stilnovismo* toscano.

Madrigale

El madrigal es una forma esencialmente petrarquesca. En la forma más clásica utilizada por Petrarca, el *madrigale* está compuesto por dos tercetos encadenados (*terza rima*) y un pareado, todos ellos endecasílabos. Se trata de una composición amorosa cuyo sentido está extrtemadamente concentrado. Los madrigales de Petrarca fueron inspiración musical para numerosos compositores del siglo xvi, como Claudio Monteverdi o Sigismondo d'India.

Ottava rima

Estrofa de forma fija compuesta por ocho versos endecasílabos con rima cambiante y terminada en pareado. Usada en Italia desde fines del siglo xiii como forma de la poesía narrativa, la *ottava rima* se convierte en estrofa corriente de la epopeya artística o culta desde Boccaccio (*Il Filostrato*, 1338), y se alcanza su cima a fines del siglo xv y en el xvi con la epopeya caballeresca de Pulci, Boiardo y Ariosto.

Petrarquismo

Se trata de una corriente expandida por toda Europa que nace como sistema imitativo de las poesías italianas de Petrarca, conocidas hoy con el nombre de *Canzoniere* y en su época como *Rerum vulgarium fragmenta*. El petrarquismo se difundió desde fines del siglo xiv hasta el siglo xvii, y estableció un nuevo canon de imágenes. En efecto, Petrarca había reaccionado contra los sistemas transmitidos por la cultura cortés, que en su época había periclitado por completo. En sus imágenes se establece un nuevo retrato de la mujer, fundamentado en modelos clásicos (de ahí que tuviera tanto éxito en el Renacimiento) y formado por una permanente tensión (una fuerte tensión) entre la obtención del placer del amor y el temor a perderlo; para ello, pone en juego sistemas de antítesis, quiasmos, anáforas, hiperboles que, en manos de sus imitadores, se entumecieron en ejercicios de virtuosismo. A través de este sistema, Petrarca consigue trascender la relación social que se establece entre el poeta provenzal y la dama, para alcanzar un intento de comprensión de las pasiones del alma, un proceso de introspección que le lleva a investigar la naturaleza del amor en el lugar en que se gesta. Rompe, pues, con todo el sistema de tópicos de los provenzales, aunque no puede evitar crear otro sistema de tópicos que harán fortuna durante unos trescientos años. De hecho, existe un inventario de "motivos petrarquistas", hecho por Manero Sorolla.

Pianto

Vid. *Planh*.

Ripresa

Vid. *Refranh*.

Sestina

Vid. Occ.: *Sestina*

Sonetto

Composición poética que consta de catorce versos endecasílabos divididos en dos cuartetos y dos tercetos. Los cuartetos suelen estar compuestos por dos rimas, distintas a las dos que suelen tener los tercetos: ABBA ABBBA CDC DCD, por ejemplo, aunque hay otras combinaciones posibles. El rasgo más particular del soneto es la división del sentido: los cuartetos forman una unidad de sentido, y los tercetos otra, y entre ambos están orientados, como dice Dante "a un solo pensamiento" (*ad unam sententiam*). El soneto es una forma genuinamente italiana. La lírica siciliana utilizó el soneto para las composiciones eróticas, y Dante y Petrarca (sobre todo este último) le dieron su configuración clásica con la que se expandió por toda Europa. El aclimatamiento europeo no se produce plenamente hasta el siglo xvi.

Stilnovismo

La expresión *Dolce Stil Novo* procede de Dante. De Sanctis ha definido el stilnovismo como una mezcla de "poesía provenzal y siciliana, Platón y Plotino, algo de Ovidio, doctrina aristotélico-escolástica sobre el alma, concepto teológico de Tomás de Aquino y de los místicos del siglo xii". Este estilo es cultivado de manera corporativa por una *élite* intelectual, a menudo en forma de correspondencia poética (sonetos de

remite y sonetos de respuesta). Las formas preferidas son el *sonetto* la *canzone* y la *ballata*. La lírica de los *fedeli d'amore*, como se llamaban a ellos mismos, se basa en la *gentilezza*, el concepto de nobleza transformado en nobleza de espíritu, de alma y de cultura como presupuesto para el amor purificado y purificador, el *amor gentile*. El amor es concebido como sustancia objetiva; la dama (*donna*), celebrada como *medium*. La renuncia a realidades empíricas comporta el que la dama jamás asuma una corporeidad firmemente perfilada, sino que su imagen depende sólo de la acción que ella irradia.

Tenzone

Vid. *Tensó*.

Terza rima

Forma estrófica de tres versos endecasílabos, normalmente con dos rimas. La cualidad fundamental de la *terza rima* es el hecho de que la serie de tercetos (*stanze in terza rima*) se encadenen por la rima, según diversos artificios; el más frecuente es que cada terceto retome la rima suelta del anterior como rima principal y sugiera una rima suelta que será retomada por el siguiente, como sistema de conexión interestrófica, p.e.: aba bcb cdc... La *Commedia* de Dante, que sus lectores quisieron que fuera *divina*, está compuesta en *terza rima*.

Bibliografía citada

Albaladejo, Tomás, *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, Alicante: Universidad de Alicante, 1986.

Alvar, Carlos, trad., *La Búsqueda del Santo Grial*, Madrid: Alianza Tres, 1986.

Anglade, Joseph, ed., *Las Leys d'Amors de Guilhem Molinier*, París / Toulouse: Privat, 1919-1920, 4 vols.

Asensio, Eugenio, *Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media*, Madrid: Gredos, 1970².

Bec, Pierre, *La Lyrique Française au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles). Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux. Études et textes*, París: Picard / Université de Poitiers, 1977, 2 vols.

Bermejo, Esperanza, trad., *El libro d'Eneas*, Barcelona: PPU, 1986.

Curtius, Ernest Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México: FCE, 1955 (ed. en alemán, 1948).

De Sanctis, Francesco, *Lezioni e Saggi su Dante*, Turín: Einaudi, 1955.

Di Girolamo, Costanzo, *Els Trobadors*, Valencia: Edicions Alfons el Magnànim / Generalitat Valenciana, 1994 (ed. en italiano, 1989; la ed. catalana tiene un apéndice sobre los trovadores catalanes).

Dutton, Brian, *El Cancionero del Siglo XV (ca. 1360-1520)*, Salamanca: Biblioteca Española del Siglo xv (Universidad de Salamanca / Diputación Provincial), 1989-1992, 7 vols.

Gonçalves, Elsa, "Atehudas ata a fiinda", en *O Cantar dos Trobadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, pp. 167-186.

Jodogne, Omer y Jean-Charles Payen, *Le Fabliau. Le Lai Narratif*, Turnhout: Brepols (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental, 13), 1975.

Kellermann, Wilhelm, "Une forme originale de la vieille poésie portugaise: la liaison encadrée", en *Mélanges offerts a René Crozet*, vol. II, Poitiers: Université de Poitiers / Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, 1960, pp- 1203-1211.

Kelly, Douglas, *The Art of Medieval French Romance*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1992.

Köhler, Erich, *La Aventura Caballeresca. Idealidad y Realidad en la Narrativa Cortés*, Barcelona: Sirmio, 1991 (la 1ª ed. en alemán, 1957; esta trad. esp. reproduce la 2ª ed. con adiciones del autor, publicada en 1970).

Lapesa, Rafael: "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino", *Romance Philology*, 7 (1953), p. 58.

Lausberg, Heinrich, *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Gredos, 1966, 3 vols. (ed. en alemán, 1960).

Lausberg, Heinrich, *Elementos de Retórica Literaria. Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, Madrid: Gredos, 1975 (ed. en alemán, 1963).

Manero Sorolla, María Pilar, *Introducción al Estudio del Petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987.

Manero Sorolla, María Pilar, *Repertorio de Imágenes Petrarquistas en la Lírica Española del Renacimiento*, Barcelona: PPU, 1988.

Paredes Núñez, Juan, *Formas Narrativas Breves en la Literatura Románica Medieval. Problemas de terminología*, Granada: Universidad de Granada, 1986.

Paredes Núñez, Juan, *Las Narraciones de los «Livros de Linhagens»*, Granada: Universidad de Granada, 1995.

Rico, Francisco, *El Sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza Universidad, 1993.

Ricœur, Paul, *La Metáfora Viva*, Madrid: Europa, 1980 (ed. en francés, 1975).

Riquer, Martín de, *Los Trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1975, 3 vols.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Tavani, Giuseppe, *A Poesia Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa: Comunicação, 1990 (ed. en italiano, 1980).